

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Maria Leite Chiaretti

**O cinema instável de Jacques Rivette e John Cassavetes:
happening, improvisação, teatralidade (1968-1978)**

São Paulo
2019

Maria Leite Chiaretti

O cinema instável de Jacques Rivette e John Cassavetes:
happening, improvisação, teatralidade (1968-1978)

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Doutora pelo Programa em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de concentração: História, Teoria e Crítica

Orientador: Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Chiaretti, Maria.

O cinema instável de Jacques Rivette e John Cassavetes: happening, improvisação, teatralidade (1968-1978) / Maria Chiaretti ; orientador, Ismail Xavier. - São Paulo, 2019, 216p. : il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Cinema comparado 2. Jacques Rivette 3. John Cassavetes
4. Teatralidade 5. Improvisação I. Xavier, Ismail II. Título

CDD 21.ed. - 791.43

Folha de aprovação

CHIARETTI, M.L. **O cinema instável de Jacques Rivette e John Cassavetes: *happening*, improvisação, teatralidade.** 2019, 216pp., Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019).

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Doutora pelo Programa em Meios e Processos Audiovisuais. Área de concentração: História, Teoria e Crítica
Orientador: Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier
O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Aprovado em 27/06/2019

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Cláudia Cardoso Mesquita
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Lúcia Ramos Monteiro
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Luiz Carlos Oliveira Jr.
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Sílvia Fernandes
Universidade de São Paulo

Agradecimentos

Meus profundos agradecimentos a Ismail Xavier, cuja dedicada orientação foi essencial para o desenvolvimento desta pesquisa. A realização deste trabalho deve muito à sua paciência, generosidade, amizade e atenta leitura. Foi uma alegria e um privilégio ser sua orientanda e conviver com ele durante estes quatro anos.

Agradeço a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pelo auxílio imprescindível para a realização da pesquisa.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, cujo ambiente foi fundamental para a realização da tese.

A Rubens Machado Jr. e a Luiz Carlos Oliveira Jr. agradeço pelas preciosas considerações e sugestões durante a banca de qualificação.

Agradeço aos pesquisadores e professores Cláudia Mesquita, Lúcia Monteiro, Luiz Carlos Oliveira Jr. e Silvia Fernandes por terem generosamente aceitado o convite para participarem desta banca de doutorado.

Agradeço também aos docentes, discentes e aos funcionários do PPGMPA, bem como aos funcionários da biblioteca da ECA / USP sem os quais, trabalhos como este seriam irrealizáveis. Aproveito para agradecer também a estrutura da biblioteca da Faculdade de Medicina da USP, cujas dependências foram fundamentais para a escrita da tese.

Aos governos do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva e da Presidente Dilma Rousseff agradeço pelo investimento na educação pública de qualidade.

Agradeço aos criadores e mantenedores dos sites de livre compartilhamento de conteúdo que ajudam a corrigir as desigualdades históricas de acesso aos materiais entre os pesquisadores.

Agradeço ao espaço do pesquisador da Biblioteca do Filme da Cinemateca Francesa por ter autorizado minha pesquisa nos fundos de Jacques Rivette.

Aos colegas da “sessão abismu” e aos amigos que a pós-graduação me deu - Calac Nogueira, Claudio Leal, Edson Costa, Livia Lima, Lucas Baptista, João Vitor Leal, Nikola Matevski, Pedro Faissol, Tainah Negreiros e Theo Duarte - agradeço por compartilharmos o desejo de pensarmos o cinema juntos. Às fiéis companheiras de labuta nos incontáveis dias de biblioteca, Eugenia Brage, Lila Foster, Nana Foster e Nina Neves agradeço a companhia, o alto astral e o apoio indispensáveis.

Agradeço às amigas, aos amigos e aos familiares que *ici et ailleurs* tornaram essa jornada muito mais prazerosa, Aldo Procacci, Ana Coutinho, Ana Leite Lima, Ana Siqueira, Ananda Souza, Andrea Aguiar, Andreia Medeiros, Bernardo Bianchi, Beth Sá Freire, Caio Werneck, Carla Maia, Carolina Câmara, Clarissa Campolina, Cida de Oliveira Silva, Cláudia Ceccon, Daniel Araújo, Eduardo de Jesus, Estevão Senra, Fernanda Frotté, Fernando Lara, Fernando Siqueira, Francis Vogner dos Reis, Francisco Miguez, Gregório Reis, Guilherme Giufrida, Ilana Feldman, Íris Araújo, Isaura Botelho, Joana Maia, Juliana Araújo, José Quental, Laura Capanema, Leandro Saraiva, Lúcia Monteiro, Luzia Gouveia, Marcelo Chiaretti, Márcia Vaz, Marcos Chiaretti, Mariana Souto, Marília Rocha, Mariana Chianca, Mariana Duccini, Marina Leite Lima, Marina Rosenfeld, Michel Marie, Naara Fontineli, Natália Belasalma, Nelson Trentini, Patrícia Bizzotto, Paulo Carvalho Silva, Pedro Araújo, Pedro Lima, Pedro Pinheiro Chagas, Pedro Tinen, Sabrina Moura, Sofia Araújo, Tatiana Ferraz, Vanessa Caçado, Virgínia Amaral, Vitor Zan, Tiago Mesquita, Thomaz Chianca e Ysé Araújo Silva.

Agradeço a Camila Bechelany, Carolina Cordeiro, Júlia Goyatá, Patrícia Mourão e Pedro Maciel Guimarães, cuja amizade, interlocução e carinhoso apoio me encorajaram a seguir nessa aventura.

Pela inspiração e pelo exemplo, agradeço aos meus avós, Dioceli e Wander Chiaretti e aos meus tios-professores Patrícia Kauark Leite e Antônio José da Costa Lima.

Aos meus pais, Kátia Kauark Leite e Renato Pazzini Chiaretti, agradeço por abrirem um caminho seguro para que eu pudesse passar. Sem o amor, a dedicação e o apoio incondicional dos dois eu não teria chegado até aqui.

A Mateus Araújo, a cujo lado tenho a sorte de cantar, gritar, correr e rir, agradeço por me ensinar a só querer saber do que pode dar certo.

Resumo

A Tese examina o processo de criação e a forma final de filmes realizados por Jacques Rivette e John Cassavetes, entre 1968 e 1978, cuja invenção repousa numa poética da instabilidade. A partir de uma discussão mais abrangente das relações entre o método inaugurado pelos cineastas e a fronteira que ele instaura do cinema com outros campos, sobretudo o teatro, procedemos então às análises que confrontam dois pares de filmes: *L'Amour fou* (Rivette, 1968) e *A Woman Under The Influence* (Cassavetes, 1974) e, em seguida, *Out 1: noli me tangere* (Rivette, 1970) e *Opening Night* (Cassavetes, 1978). Nesta abordagem comparativa, atentaremos para o modo pelo qual o estilo instável dos filmes prolonga, duplica e desdobra realidades dramáticas igualmente instáveis, que eles tenderam a privilegiar. Para tanto, o estilo se deixa contaminar pelo *happening*, pela improvisação e pela teatralidade, radicalizando assim um impulso de experimentação permanente na obra de Rivette e Cassavetes, que lhe confere um lugar de destaque no cinema moderno.

Palavras-chave: Análise comparada, instabilidade, Jacques Rivette, John Cassavetes, teatro, *happening*, improvisação, teatralidade.

Abstract

This thesis examines both Jacques Rivette's and John Cassavetes' creative processes, as well as the final cinematic forms of films they made between 1968 and 1978. The invention on their films rests on the poetics of instability. Starting from a more general discussion which examines the relationship between their original methods and the correlated connections they establish with other artistic fields, mainly the theater, we proceed to analyze the similarities and differences presented by two pairs of films: *L'Amour fou* (Rivette, 1968) and *A Woman Under The Influence* (Cassavetes, 1974); *Out 1: noli me tangere* (Rivette, 1970) and *Opening Night* (Cassavetes, 1978). Through a comparative approach, we will observe the way the unstable style of films prolongs, duplicates, and equally unfolds unstable dramaturgical realities that they tended to privilege. In order to accomplish our task we will focus on the forms by which these films allow themselves to be contaminated by the "happening", by improvisation and by theatricality. Radicalizing their impulse of permanent experimentation, Rivette and Cassavetes managed to acquire a prominent position in modern cinema.

Keywords: Comparative analysis, instability, Jacques Rivette, John Cassavetes, theater, *happening*, improvisation, theatricality.

Sumário

Introdução.....	12
1. A instabilidade no cinema de Rivette e Cassavetes: motivações, tensões e aproximações.....	32
1.1 Um encontro sob o signo do método.....	32
1.2 O processo de criação: escrever, filmar, montar.....	42
1.3 Escrever: O roteiro em decomposição.....	44
1.4 Filmar: Verbo coletivo.....	58
1.5 Montar: Organizar o acaso.....	70
2. Bem filmar, mal amar: <i>L'Amour fou</i> (1968) e <i>A Woman Under the Influence</i> (1974).....	76
2.1 Cineastas sob influência.....	76
2.2 O tempo e o vento: a duração e o elo Labarthe.....	82
2.3 Retraçar os limites, escrever o acaso.....	90
2.4 A presença do teatro: teatralidade e ator-autor.....	110
2.5 Loucura, violência e <i>happening</i>.....	132

3. O ator no centro do jogo - <i>Out 1: Noli me tangere</i> (1970) e <i>Opening Night</i> (1978).....	144
3.1 Um passo à frente.....	144
3.2 Passagem ao ato: o protagonismo do ator.....	154
3.3 O peso do tempo e o prazer do jogo.....	162
3.4 A expansão do teatro.....	179
4. Considerações finais.....	183
5. Anexos.....	187
Bibliografia.....	191
Filmografia.....	210

Introdução

No artigo “Notas sobre o gesto”¹ (1992), originalmente publicado no primeiro número da revista *Trafic*, o filósofo italiano Giorgio Agamben examina o papel essencial do cinema de reapropriar e registrar os gestos de uma sociedade que os perdeu. Partindo da hipótese de que no fim do século XIX a burguesia ocidental havia perdido seus gestos, Agamben recorre a Gilles Deleuze para argumentar que o elemento nodal do cinema seria o *gestual*, não a imagem, e que “o cinema reconduz as imagens à pátria do gesto”². Segundo sua afirmação, a fim de compreendermos a centralidade do gesto, seria preciso inscrevê-lo na esfera da ação. Recorrendo à *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles, Agamben conclui que, “se o fazer é um meio em vista de um fim e a práxis é um fim sem meios, o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta meios que, como tais, se subtraem ao âmbito da medialidade, sem se tornarem, por isso, fins”³. Em suma, o gesto *torna visível um meio como tal*.

Como o ser-na-linguagem não é algo que possa ser dito em proposições, o gesto é, em sua essência, sempre gesto de não ter êxito na linguagem, é sempre *gag* no significado estrito do termo, que indica, antes de tudo, algo que se coloca na boca para impedir a palavra, e também a improvisação do ator para suprir um vazio de memória ou uma impossibilidade de falar. Daqui não só a proximidade entre gesto e filosofia, mas também entre filosofia e cinema. O “mutismo” essencial do cinema (que nada tem a ver com a presença ou com a ausência de uma trilha sonora) é, como o mutismo da filosofia, exposição do ser-na-linguagem do homem: gestualidade pura.⁴

Recorremos a Agamben para defender nossa escolha de aproximar dois *metteurs en scène*⁵ cujo cinema nos parece sustentar e exhibir seu caráter de meio: Jacques Rivette (1928-2016) e John Cassavetes (1929-1989). A nosso ver, as dimensões éticas e políticas de seus filmes – pouco analisadas, diga-se de passagem – estão vinculadas à esfera da potencialidade

¹ Incluído em português na coletânea de artigos intitulada *Meios sem fim*, trad. Davi Pessoa, Belo Horizonte: Autêntica, 2015, pp. 51-61.

² *Op. cit.*, p. 58.

³ *Ibid.*, p. 59.

⁴ *Ibid.*, p. 60-1.

⁵ Rivette preferia assinar seus filmes como *metteur en scène*; “encenador” seria o termo mais próximo em português.

de um gesto que não se destina a um fim em si, e que emergem a partir de um modo de trabalho singular. Apesar dos filmes de Rivette e Cassavetes não tematizarem situações em que a política e a militância estão no centro - guerras, revoltas e revoluções, por exemplo -, acreditamos que esses cineastas compartilham um método e um universo de preocupações que acabar por refletir um gesto estético-político na forma final dos filmes.

O “mutismo essencial do cinema” que daria a ver sua gestualidade pura, como dizia Agamben, pode ser visto como um convite à análise comparativa dos modos de criação e de seus resultados. Nos parece que o jovem Rivette, desde sua primeira crítica, estava atento a este poder do cinema:

Assistir hoje a um filme de Mauritz Stiller, F.W. Murnau ou D.W. Griffith é tocante, e também revelador da excepcional importância que todo e qualquer *gesto* humano (na verdade, que o funcionamento de todo o universo sensível) assume em seus filmes: um ato tão corriqueiro quanto beber, caminhar ou morrer adquire uma densidade – a plenitude de significado e a evidência confusa do símbolos que sempre transcendem interpretações e limitações, e que gostaríamos de ver nos filmes de hoje.⁶

Como diria Marc Chevrie sobre os filmes de Rivette – com uma visão que podemos estender para nosso *corpus* –, “um filme de J. R. não faz mais que descrever o espaço implicado pelos meios sobre os quais se funda, experiência que não experimenta, intransitivamente, senão a si mesma”⁷. Dito de outra forma, no cinema de Rivette (assim como no de Cassavetes), há a ideia de que não se pode fazer cinema senão a partir dos elementos que o constituem. Em suas experimentações estéticas, cada filme inventa novas regras (talvez seja o cineasta francês quem leva isso ao pé da letra), e o jogo da ficção é construído a partir de uma engenhosa combinação de artifício e honestidade. A presença dos corpos e dos gestos dos atores, que ocupam o ponto nodal no cinema de ambos, é tributária de uma fisicalidade do aqui e agora inerente ao universo do teatro. Como diria o dramaturgo francês Louis Jouvet, “no teatro representa-se; no cinema, representou-se.”⁸

⁶ “Já não somos mais inocentes” (jan. 1950), em Francis Vogner dos Reis et al. (org.), *Jacques Rivette: já não somos mais inocentes*, São Paulo: CCBB, 2013, p. 23.

⁷ Marc Chevrie, “Suplemento às viagens de J. R.,” em Luís Miguel Oliveira (org.), *Jacques Rivette: o segredo por trás do segredo*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 2008, p. 96.

⁸ Apud, *Op. cit.*, p. 88.

Em “L’acte et l’acteur”⁹, artigo por muito tempo inédito de Rivette que data de 1950, ele exprime o privilégio do espectador de cinema de pensar o gesto. Neste texto, contemporâneo ao seu segundo *film d’apprentissage* - *La Quadrille* (1950)¹⁰, Rivette defende que o mecanismo de identificação do espectador ao ator é tão psicológico quanto dinâmico, pois é através do ator que o espectador é especialmente tocado, “e não o ator-personagem, com tal modo de pensar, ou tal universo mental; mas o ator-sujeito de atos, nó de gestos: através de sua participação em certas conduções corporais, o espectador se confunde e se incorpora ao ator.”¹¹ O jovem crítico e aprendiz de cineasta segue relacionando o valor cinematográfico à presença do ator: “Registrar os atores, decompostos e repartidos minimamente pela mecânica; fixar sobre o protagonista um olhar objetivo. Todo filme é um documentário sobre o ator.”¹² Antes mesmo de Godard proferir a mesma frase, Rivette já fazia uma defesa radical de um cinema atoral:

O movimento, o gesto, o ato; estes são os elementos que o cineasta utiliza; ele deve se valer do ator como seu único meio de expressão. (...) O gesto, sempre novo, nunca idêntico a ele mesmo, mesmo no ensaio mais obstinado, se apresenta no instante, sempre virgem e fugaz, e como o cinema, improvisação perpétua.”¹³

Fazendo a defesa de uma poética do gesto humano no cinema, Rivette ainda demonstra uma visão de um diretor autocrático, de um criador que impõe os gestos aos atores. Estilo que ele irá encarnar, se tanto, apenas nos seus dois primeiros longas. Mas vemos pelo léxico usado que muitas das impressões do jovem cineasta serão radicalizadas nos filmes em questão. Em *L’Amour fou*¹⁴ e *Out 1*, Rivette se lança nas aventuras dos filmes partindo justamente dos atores e apostando no instante das filmagens como motor da narrativa. Abdicando do uso do roteiro, o cineasta e seus colaboradores sabiam como começava a produção do filme, mas não como ele terminaria. A grande questão era descobrir junto, no processo, o caminho da narrativa. A experiência da própria filmagem deve preencher as lacunas da ficção. Ao concluir “L’acte et l’acteur”, Rivette ainda anuncia outra questão que defenderá, e que nos interessa particularmente, a proximidade entre os meios de expressão

⁹ Em Miguel Armas e Luc Chessel (ed.), *Jaques Rivette - Textes critiques*, Paris: Post éditions, 2018, pp. 321-27. Todas as traduções das citações de bibliografia estrangeira são nossas.

¹⁰ Jacques Rivette, França, 1950, 40’. Com Anne-Marie Cazalis e Jean-Luc Godard.

¹¹ *Op. cit.*, p. 323.

¹² *Ibid.*, p. 325.

¹³ *Ibid.*, p. 326-27.

¹⁴ Para fins de padronização, optamos por usar o título original de todos os filmes ao longo da tese.

do cinema e do teatro: “um e outro são a realização de um universo ativo: o ator encarna e objetiva um instante dramático.”¹⁵

Os dois cineastas reagem aos modos de representação vigentes naquele momento (virada dos 1960 para os 1970), o das *majors* hollywoodianas de um lado, e o de um cinema de autor mais afeito à comunicação com o público de outro, dissolvendo práticas comuns e politizando o seu modo de fazer cinema ao transformá-lo em um ato de criação coletiva. Não por acaso, ambos foram profundamente marcados por uma dimensão teatral *pós-dramática*, e nesse sentido, convocamos a reflexão de Hans-Thies Lehmann¹⁶ a respeito desta noção para pensarmos o cinema de Cassavetes e Rivette. Do nosso ponto de vista, os filmes que decidimos discutir aqui estão muito próximos de um teatro que “impõe seu caráter de acontecimento”, “um trabalho artístico vivo, para o qual tudo permanece imprevisível e está para ser inventado”¹⁷. Portanto, podemos inferir que o cinema de ambos é virtualmente político segundo a concepção de sua *prática*.

Em célebre entrevista aos colegas dos *Cahiers du cinéma*, Rivette defende a dimensão política de *L'Amour fou*: “Sustento que *L'Amour fou* é um filme profundamente político. E o é porque a atitude que todos nós tivemos durante as filmagens, e em seguida na montagem, correspondem a escolhas morais, a ideias sobre as relações humanas, a opções políticas, portanto”¹⁸. Jean-Louis Comolli, Gérard Leblanc e Jean Narboni incluem *L'Amour fou* em um ciclo de filmes intitulado “Les années pop – Cinéma et politique (1956-1970)”¹⁹. Nas considerações finais de seu livro, Lehmann estabelece uma diferenciação:

Não é pela tematização direta do político que o teatro se torna político, mas pelo teor de seu *modo de representação*. (Aliás, isso implica não só determinadas formas, mas também um modo de trabalhar específico. Mal se falou disso neste estudo, mas mereceria uma investigação à parte saber em que medida o teor político do teatro também pode estar fundamentado no modo como ele é feito). O teatro, não como tese, mas como prática, representa exemplarmente uma ligação de elementos heterogêneos que

¹⁵ *Ibid.*, p. 327.

¹⁶ Hans-Thies Lehmann, *Teatro pós-dramático*, trad. Pedro Sússekind, São Paulo: Cosac Naify, 2007.

¹⁷ Marc Chevrie, *Op. cit.*, p. 96.

¹⁸ Jacques Aumont, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni e Sylvie Pierre, “Le temps déborde – Entretien avec Jacques Rivette”, *Cahiers du cinéma*, n. 204, set. 1968, p. 20.

¹⁹ O ciclo foi promovido pela BPI (Bibliothèque publique d’information) do Centre Georges Pompidou e ocorreu entre 23 de maio e 18 de junho de 2001.

simboliza a utopia de uma “outra vida”: trabalho espiritual, artístico e corporal, atividade individual e coletiva são aqui conciliados.²⁰

A contribuição artística dos filmes analisados de perto nesta tese - *L'Amour fou* (*Amor louco*, Jacques Rivette, 1968) e *Out 1: noli me tangere* (Jacques Rivette, 1970), *A Woman Under the Influence* (*Uma mulher sob influência*, John Cassavetes, 1974), *Opening Night* (*Noite de estreia*, John Cassavetes, 1978) - se dá nesta combinação de controle e descontrole, em uma poética da instabilidade, que conjuga concepção formal exigente e abertura para embarcar em filmagens onde tudo estava para ser inventado *coletivamente*. Apesar de o cinema de Cassavetes responder ao mesmo tempo à crise dos costumes da sociedade norte-americana e à crise estética dos grandes estúdios, e o de Rivette dialogar com uma espécie de radicalização da modernidade cinematográfica inaugurada por Welles, Renoir e Rossellini, ambos recorreram à coletividade teatral para elaborarem respostas originais.

Cada um a seu modo, ambos exprimem em seu cinema as turbulentas mudanças que atravessaram a virada da década de 1960 para a de 1970. E é inevitável associar a coletividade inscrita na práxis do seu fazer e nos motivos e temas de seus filmes ao surgimento de novas subjetividades coletivas que marcou aquele momento. Como escrevem Antonio Negri e Félix Guatarri, “as formas de subjetividade social que emergiam em 1968 engendraram uma ‘tessitura’ de lutas moleculares de liberação dirigidas a objetivos ao mesmo imediatos e de longa duração, locais, cotidianos, triviais”²¹. As revoltas estudantis que ocorreram na França vinham na esteira do fortalecimento do movimento estudantil ao redor do mundo, como os protestos em Berkeley (Califórnia) em 1963, na Polônia, e no Brasil, inclusive.

Apesar de não termos registro de textos ou filmes em que os cineastas tematizam frontalmente estes acontecimentos, sabemos que Rivette participou ativamente dos protestos em torno do “Affaire Langlois”²² que ocorreram em fevereiro de 1968. O caso ficou conhecido quando o fundador e diretor artístico/administrativo da Cinemateca Francesa foi afastado da administração através de um conchavo entre o Conselho Administrativo e o Ministério da Cultura. No dia seguinte, cerca de 40 cineastas se juntam para boicotar a decisão, impedindo a entrada do público na Cinemateca, ação reforçada por uma série de

²⁰ Hans-Thies Lehmann, *Op. cit.*, p. 414.

²¹ Antonio Negri e Félix Guatarri, *As verdades nômades* – Por novos espaços de liberdade, trad. Mario Antunes Marino e Jefferson Viel, 1ª edição, São Paulo: Ed. Politéia, 2017.

²² Vídeo curto disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=si0FfmtOan4> > Acesso em fev. 2019.

críticas virulentas por parte de personalidades públicas nos mais diversos veículos, e que acabou reunindo a classe cinematográfica em torno da defesa de Henri Langlois. Em 16 de fevereiro de 1968, 20 cineastas (dentre os quais Rivette) participam de uma coletiva de imprensa, na qual Jean-Luc Godard faz 10 perguntas, respondidas pelos colegas, na presença de televisões estrangeiras e de vários jornalistas a fim de pressionar o governo.²³ Nesta mesma data é criado o *Comitê de Defesa da Cinemateca Francesa*²⁴, fundado por Alain Resnais, Godard, Henri Alekan, Pierre Kast, Rivette, François Truffaut, Jacques Doniol-Valcroze e Jean Renoir.²⁵

Segundo depoimento de Bernard Eisenschitz, os integrantes do comitê passaram horas reunidos angariando assinaturas e discutindo ações para reverter a decisão do ministério. O episódio na Cinemateca serviu como ensaio geral e foi um dos eventos que ajudaram a desencadear a revolta de maio. Diante do autoritarismo e da falta de jeito de um poder que se tornou cego e surdo, os filhos da Cinemateca conseguiram dobrar André Malraux²⁶ (Ministro da Cultura) e desferir o primeiro golpe no regime gaullista.

Vale lembrar que além das revoltas e dos protestos de maio na França, 1968 foi o ano da eleição à presidência dos Estados Unidos de Richard Nixon (reeleito em 1972). Este também foi o ano em que Paris sediou o início das negociações de paz entre representantes dos EUA, do Vietnã do Sul e do Norte, e da Frente de Libertação Nacional. E não por acaso, esta mesma época também foi marcada por uma vaga experimentalista em vários outros meios artísticos, com os desdobramentos do *happening* no ambiente das artes, as parcerias entre o coletivo *Fluxus* e as peças musicais integrando o acaso do compositor John Cage, a emergência de um novo teatro (pós-dramático) que passa a enxergar o palco como ponto de partida da criação, e assim por diante. Estávamos em pleno ciclo de propagação, em toda parte, dos novos cinemas, que surgiram nos inícios dos anos 1960. Movimentos sem um centro ordenador encarnavam, através de diversas formas, a recusa do estado do cinema e do mundo. Através de gestos impacientes e personagens inadaptados ao estado das coisas, os

²³ “L’Affaire Langlois”, *Cahiers du cinéma*, nº 199, fev. 1968, pp. 31-46.

²⁴ Comité de Défense de la Cinémathèque Française.

²⁵ Para mais informações: <

<http://www.cinerecources.net/repertoires/archives/fonds.php?id=CDCF#CDCF1-B1> > Acesso em fev. 2019.

²⁶ Malraux era Ministro da Cultura quando *A religiosa* (*La religieuse*, 1966) de Rivette foi censurado pelo Ministério da Informação, mas autorizou a exibição do filme no XX Festival de Cannes.

filmes das “novas ondas” tentavam exprimir os sentimentos de inadequação do tempo presente. Como diria Jean Narboni, “elaborados contra um mundo vivido dominado por uma falsa consciência de tempo, foi sobretudo o *tempo* em que os mais belos filmes transformaram no seu assunto e seu tormento.”²⁷

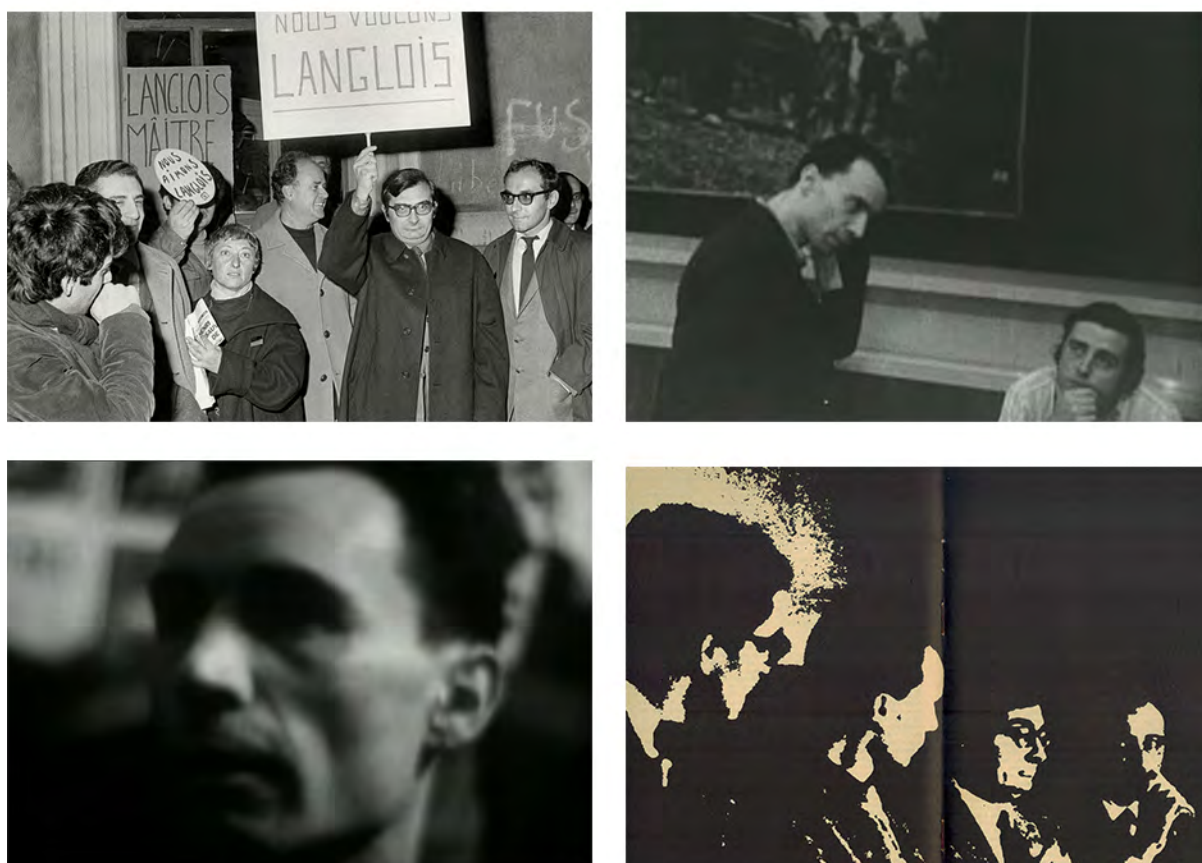


Fig. 1 Fotografia célebre da manifestação (Chabrol porta o cartaz) | Figs. 2-3 Fotograma de Rivette no dia da coletiva (vídeo youtube) Fig. 4 Fotografia publicada nos *Cahiers du cinéma*

²⁷ “Les futurs antérieurs”, em Jean-Louis Comolli, Gérard Leblanc, Jean Narboni, *Les années pop – Cinéma et politique: 1956-1970*, Paris: BPI / Centre Georges Pompidou, 2001, p. 11.

Como dissemos, os gestos de Rivette e Cassavetes se manifestam em métodos de criação fundados na cumplicidade mútua entre todos os colaboradores (que tendem a constituir verdadeiras trupes), na centralidade e na captação de uma *presença* singular dos atores, na submissão da técnica aos imperativos de cada filme (nunca o contrário), numa construção narrativa livre e inventiva, e numa montagem que recusa os códigos convencionais da sintaxe. A dimensão política do cinema dos dois reside numa combinação *sui generis* de um certo apagamento do autor no trabalho coletivo e do primado do instante na experiência da filmagem. Seu resultado oferece aos espectadores outros modos de pensamento, de narratividade e, em última instância, de vida.

Esse deslocamento do lugar do espectador em Rivette e Cassavetes nos faz lembrar do artigo “O espectador emancipado”, de Jacques Rancière. Ao discutir as relações de poder entre o novo teatro e seu público, o filósofo sugere que o primeiro é o lugar “onde uma ação é levada a sua consecução por corpos em movimento diante de corpos vivos por mobilizar”²⁸, ou seja, o poder do público seria retomado e reativado pela performance teatral. Transformando o público num corpo ativo, os reformadores do teatro passaram a associá-lo a uma ideia de coletividade viva. E não é de surpreender que os dois cineastas encontrem nessa visão de teatro a mediação para devolver aos espectadores a posse de sua consciência. Podemos dizer que este tipo de cinema em que o ator ocupa a centralidade da obra também encontra eco no teatro pós-dramático²⁹. Um teatro que se vê impelido a operar para além do drama, em um tempo “após” a configuração do paradigma do drama no teatro, descrito pelo autor como “um teatro especialmente arriscado”, onde “textos não correspondem às expectativas com as quais as pessoas costumam encarar textos dramáticos. Muitas vezes é difícil até mesmo descobrir um sentido, um significado coerente da representação. As imagens não são ilustrações de uma fábula.”³⁰ Manifestação tributária das experimentações artísticas no fim dos anos 1960, o teatro pós-dramático investe em uma nova perspectiva por uma compreensão do “texto” da performance. O resultado deste encontro entre o texto pré-determinado por escrito e o texto da encenação é justamente o que experimentamos ao assistir os filmes de Rivette e Cassavetes, onde há “mais presença do que representação, mais experiência partilhada do que comunicada, mais processo do que resultado, mais

²⁸ Jacques Rancière, *O espectador emancipado*, São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014, p. 9.

²⁹ Hans-Thies Lehmann, *Teatro pós-dramático*, *Op. cit.*

³⁰ *Op. cit.*, p. 38.

manifestação do que significação, mais energia do que informação.”³¹ Nesse sentido, Lehmann esclarece:

Uma vez que o corpo pós-dramático se caracteriza por sua *presença*, e não por algo como sua capacidade de significar, torna-se consciente sua capacidade de perturbar e interromper toda semiose que possa provir da estrutura, da dramaturgia e do sentido linguístico. Por isso, sua presença é sempre *pausa de sentido*. (...) É a esse *punctum* que o teatro pós-dramático leva o espectador: à visualidade opaca do corpo, à sua peculiaridade não-conceitual, talvez trivial, que não se pode denominar, à idiossincrática graciosidade de um andar, de um gesto, de uma postura, de uma proporção corporal, de um ritmo de movimento, de um rosto.³²

Respondendo ao culto do autor que marcou a história do cinema até então, Rivette e Cassavetes criam um cinema que encarna a coletividade, realizando filmes cuja potência reside no “jogo” dos atores, o que por sua vez resulta em desdobramentos originais, em termos de invenção narrativa, formal e gestual. Relativamente “marginais” em seus respectivos ambientes cinematográficos, os dois cineastas respondiam a seu tempo *jogando* com todas as instâncias da ficção. A palavra “jogar” (*jouer*), que em francês tem múltiplos sentidos, como “brincar”, “representar” ou “interpretar”, estende-se a todas as instâncias dos filmes, transformando-os em máquinas singulares de produção de presença. Em última instância, o que aproxima os filmes do nosso *corpus* – *L'Amour fou*, *Out 1: noli me tangere*, *A Woman Under the Influence* e *Opening Night* – é uma invenção formal fundada na tensão permanente, num equilíbrio *instável* entre aspectos da improvisação, do happening e da teatralidade aplicados ao cinema.

Deleuze chama a atenção para a centralidade do corpo no cinema dos dois: “a grandeza da obra de Cassavetes consiste em desfazer não só a história, a intriga ou a ação, mas até mesmo o espaço, para chegar às atitudes como às categorias que introduzem o tempo no corpo, tal como o pensamento na vida.”³³ E diz que a *nouvelle vague* levou bem longe, este cinema de encadeamento formal de atitudes e de posturas, do qual Jean-Pierre Léaud (um dos protagonistas de *Out 1*) seria o “ator exemplar”. Jean-Louis Comolli também se refere ao cinema de Cassavetes como um cinema da *revelação*, em que a única obrigação

³¹ *Ibid.*, p. 142.

³² *Ibid.*, p. 337.

³³ Gilles Deleuze, *A imagem-tempo: Cinema 2*, trad. Eloisa de Araujo Ribeiro, São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 231.

recairia sobre os corpos. Sobre *Faces* (1968), o crítico comenta: “os personagens constituem-se gesto a gesto e palavra por palavra, à medida que o filme avança, elas se fabricam a si próprias, com a filmagem agindo sobre elas como um revelador.”³⁴

Rivette, o mais francês dos autores da *nouvelle vague*, tal como descrito por Deleuze, parece reproduzir as lições do “patrão” Jean Renoir³⁵. Criando o real “pela força da descrição visual”³⁶, o cineasta estabelece as condições prévias para que possa cumprir o papel de observador dos acasos e instabilidades resultantes da liberdade criativa durante as filmagens. Em um belo artigo coincidentemente intitulado “Renoir francês”³⁷, André Bazin (outro mestre de Rivette) dá algumas pistas sobre aspectos do cinema de Renoir que enxergamos no projeto cinematográfico rivettiano. Para Bazin, Renoir pode ser definido como um cineasta francês na medida em que seu cinema tem uma relação estreita com a improvisação:

À diferença de René Clair, tudo no homem quanto na obra parecia contraditório ao cinema americano, tanto suas normas de trabalho quanto o seu estilo. Renoir era o cinema francês no que ele havia de melhor, seus métodos artesanais, suas possibilidades de improvisação, e mesmo sua desordem. Todos os testemunhos dos seus colaboradores confirmam: ele precisava trabalhar com a inspiração do momento com uma liberdade total, seus achados mais saborosos surgiam no fogo da ação, graças ao clima moral que ela sabia fazer reinar em sua equipe.³⁸

Ao tratar de *Boudu sauvé des eaux* (*Boudu salvo das águas*, Renoir, 1932), Bazin define o cinema de Renoir como o da estética da decalagem, e sugere que ela resulta da improvisação. “Renoir dirige seus atores como se os amasse mais do que as cenas, (...) daí a decalagem entre a interpretação e a intenção dramática, que na realidade desvia nossa atenção”³⁹. Para Bazin, Renoir constrói seus filmes com seres, coisas e fatos, e não com situações e desenvolvimentos dramáticos:

³⁴ Jean-Louis Comolli, “Dos à dos”, *Cahiers du cinéma*, nº 205, out. 1968.

³⁵ Segundo depoimento de Labarthe, Rivette foi assistente de Renoir em *French Cancan* (1955), em “André S. Labarthe: Jacques Rivette et son temps” (entrevista a Anthony Fiant), *Trafic*, nº 108, inverno de 2018.

³⁶ Gilles Deleuze, *A imagem-tempo: Cinema 2, Op. cit.*, p. 21.

³⁷ André Bazin, “Renoir français”, *Cahiers du cinéma*, nº 8, jan. 1952, p. 9-29.

³⁸ *Op. cit.*, p. 9-10.

³⁹ *Op. cit.*, p. 16.

Do mesmo modo que o ator não “representa” uma cena que não passa de um episódio do argumento, a câmera, reciprocamente, não está lá para descobrir as relações dramáticas, depurar o acontecimento, salientando as linhas de força, mas, pelo contrário, para se interessar por uma singularidade insubstituível: Jean Renoir é filho de Auguste. (...) A pictorialidade estonteante da obra de Jean Renoir não está de maneira alguma na composição da sua fotografia – enquadramentos ou valores – mas na qualidade do seu olhar e no privilégio [parti pris] das aparências.⁴⁰

Apesar de a questão pictórica não estar em debate aqui, o interesse pelas singularidades dos atores e a qualidade do olhar sugeridas por Bazin nos fazem pensar no modo anti-teleológico com que Rivette se lança na realização dos seus filmes. Ou, retomando uma expressão deleuziana, o modo com que o cineasta constrói seus filmes a partir de um “subjetivismo cúmplice”, baseado em uma empatia e uma cumplicidade em relação aos atores e partindo de complôs e intrigas lacunares como pretexto para registrar os encontros entre seus colaboradores e o espaço.

Muitos anos antes de ter sido convidado por André S. Labarthe para realizar o documentário sobre Renoir, Rivette já havia discutido em suas primeiras críticas aspectos do cinema do mestre que reforçam a aproximação. Em “Duas digressões sobre um filme de Jean Renoir”⁴¹, o jovem crítico escreve que não se trata mais de uma ‘história’, “mas de um homem, que sem vergonha, ou sem nenhum pudor, passeia em todos os sentidos de uma tela bruscamente multidimensional: nós somos sufocados, esmagados por tantas riquezas derramadas.”⁴² E Rivette conclui dizendo que “o que impressiona em Renoir é o seu senso de espaço, da realidade concreta do instante, que ele quer integrar [*épouser*] em todas as dimensões.”⁴³ Ora, este é precisamente o projeto de cinema que Rivette levará a cabo quando começar a fazer seus filmes. Em “Já não somos mais inocentes”⁴⁴, seu primeiro texto publicado após sua chegada em Paris, Rivette afirma que “Jean Vigo e Jean Renoir são, talvez, os únicos que ainda sugerem uma incessante improvisação do universo, uma perene,

⁴⁰ *Ibid.*, p. 22-3.

⁴¹ Artigo inédito que data de 1948 por ocasião de uma projeção de *Madame Bovary* em Rouen, publicado em *Jaques Rivette - Textes critiques, Op. cit.*, pp. 317-20.

⁴² *Op. cit.*, p. 318.

⁴³ *Ibid.*, p. 319.

⁴⁴ “Nous ne sommes plus innocents”, publicado no *Bulletin du ciné-club du Quartier Latin* em março de 1950, incluído em *Jaques Rivette - Textes critiques*, pp. 27-31.

calma e convicta criação do mundo”⁴⁵. E em “*The Southerner* de Jean Renoir”⁴⁶, texto publicado em maio de 1950 na *Gazette du cinéma*, revista criada por Maurice Schérer (Éric Rohmer), Rivette elogia enfaticamente a aparência improvisada cara a Renoir:

O espírito de improvisação anima de fato toda sua obra; mas se recusar a prever, filmar cada plano seguindo apenas as necessidades do instante, são para ele só um modo, para apreender o concreto mais discretamente, sem intermediário, e em toda a sua espontaneidade. (...) Os filmes de Renoir são no presente contínuo, e não neste presente da narrativa, que é por exemplo o dos filmes de Castellani, e é apenas passado simples no estado agudo, presente da apresentação: mas um presente ontológico, em que tudo *aparece*, captado no instante mesmo de sua aparição, em uma incessante dilatação do instante.⁴⁷

Os cinemas de Rivette e Cassavetes se desenvolvem num período em que o *inacabamento*, para retomarmos uma noção usada por Dominique Païni⁴⁸, era uma questão comum aos artistas modernos. Segundo o autor, o que distingue o século XX dos precedentes é o modo com que tal inquietação se inscreve na matéria das obras e na consciência dos artistas. Se a história cinematográfica é mais curta em relação à das outras artes, o cinema também foi marcado, com algum atraso, pelas transformações estéticas desencadeadas pela arte moderna. Em cem anos, ele parece ter alcançado a atualidade das questões modernas da arte, e nesse sentido podemos identificar certo sincronismo entre a emergência de modos de narrar inovadores da *nouvelle vague* e no *Nouveau Roman* de meados dos anos 1950 na França, assim como a emergência do cinema direto e do *happening* nos Estados Unidos.

Em fins dos anos 1950, o cinema se transformava sob o impacto de equipamentos mais leves e baratos, que foram lhe franqueando a sincronia entre som e imagem. As novas ondas não foram exclusividade do velho continente, pois o mar também estava agitado no terceiro mundo - Argentina, Brasil, Cuba – e fora dele (Estados Unidos, Quebec, Japão). Em 1959, data crucial para o cinema moderno, Cassavetes lançava seu primeiro longa (*Shadows*) e Rivette montava o seu (*Paris nous appartient, Paris nos pertence*, 1960), enquanto iam surgindo os filmes de seus colegas: *À bout de souffle* (*Acossado*, Godard), *Hiroshima mon*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁶ *Jaques Rivette - Textes critiques*, pp. 32-8. A tradução do filme para o português é *Amor à terra* (1945).

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 33.

⁴⁸ “L’inachèvement”, em *Le cinéma, un art moderne*, Paris: Ed. Cahiers du cinéma, pp. 23-9.

amour (*Hiroshima meu amor*, Resnais), *Les 400 coups* (*Os incompreendidos*, Truffaut); e também alguns clássicos de cineastas modernos mais velhos, como *Aventura* (*L'avventura*, Antonioni), *A doce vida* (*La dolce vita*, Fellini), *Nazarin* (Buñuel).

Vale lembrar que um traço que marca uma diferença entre os estilos de Cassavetes e de Rivette é a direção de atores. Enquanto o primeiro pratica uma espécie de observação participante, o segundo toma certa distância para observar. A partir de um trabalho exaustivo com o roteiro, seguido do fato de o cineasta frequentemente se colocar em cena (seja como um dos personagens ou como um dos operadores de câmera), Cassavetes substitui as associações de imagens por um encadeamento de corpos e gestos que carregam uma intensidade convulsionada.

Reelaborando motivos e temas do cinema hollywoodiano⁴⁹, sistema que ruía exatamente na mesma década em que realizava grande parte de seus filmes (1960), Cassavetes carrega no seu próprio corpo a função de disparador dos excessos e das instabilidades refletidas na forma fílmica. Já o cineasta francês escolhe, por seu turno, a boa distância para registrar as mutações da Europa e da França, sobretudo a partir de 1968, criando um novo tipo de atuação. Como assinala Chevré a propósito da interpretação de Léaud, Rivette cria atores “médiuns”, ou seja, atores extremamente hábeis para jogar o jogo com as regras propostas por ele, suficientemente abertos para improvisar os seus personagens e capazes de manter uma conversa qualquer indefinidamente. Já a relação entre Cassavetes e seus atores se dá de outro modo, como veremos.

O nosso objetivo com esta pesquisa é sobretudo demonstrar que, entre 1968 e 1978, Rivette e Cassavetes criaram um método de trabalho que promovia uma considerável experimentação formal instituindo uma verdadeira poética da instabilidade. Em seus filmes, os gestos dos personagens - impensados e intempestivos (Cassavetes) ou na fronteira entre o real e o alucinatório (Rivette) -, ao invés de estabelecerem um discurso ou um comportamento racional e ordenado, tendem a nos dizer mais e melhor sobre sua subjetividade, e a nos franquear um acesso mais fundamental a ela. Sabemos que Rivette e Cassavetes possuíam temperamentos distintos e que percorreram caminhos igualmente distintos para chegar a resultados bastante próximos. Para concluir, tentaremos demonstrar que nas estratégias

⁴⁹ Crise no casamento (*Faces*), encontro amoroso inusitado (*Shadows* e *Minnie and Moskowitz*), *road movie* (*Husbands*), intrigas de gangsters (*The Killing of a Chinese Bookie*).

narrativas de Rivette e Cassavetes, os gestos inesperados dos personagens ladeiam, ou talvez suscitem, os gestos do narrador que se distanciam dos protocolos do senso comum: o encadeamento de planos, os ângulos escolhidos, os *raccords*, o foco, a duração do olhar e do relato. No caso de Cassavetes, o narrador integra gestos igualmente inesperados onde tudo parece se contaminar pelo comportamento dos personagens. Já em Rivette, o uso frequente de planos-sequência e de situações em que a câmera parece documentar os ensaios entre os atores fazem com que o narrador assuma um papel de observador. À diferença de Cassavetes, Rivette inseriu a *indecibilidade*, para retomar uma noção de Païni, no seio do seus roteiros, *mise en scène*, na filmagem e na montagem. Quando e porque cortar ou deixar durar uma cena está sempre em jogo no cinema de Rivette. A instabilidade das filmagens nos dois cineastas, que inclui influências da improvisação, do *happening* e da teatralidade em seu arsenal de procedimentos formais, resulta em filmes igualmente instáveis, capazes de representar a contento experiências de instabilidade capturadas por sua *mise en scène*.

*

Separados pelo oceano Atlântico, Rivette e Cassavetes logo cedo tiveram clareza de sua vocação de cineastas. Rivette foi o primeiro dos críticos dos *Cahiers du cinéma* a arriscar a realização (*Aux quatre coins*, 1949), e Cassavetes deu o passo poucos anos depois de se graduar na escola de artes dramáticas (as filmagens de *Shadows* datam de 1957). Em meados dos anos 1950, os cineastas circulavam por ambientes distintos. Enquanto o crítico Rivette frequentava assiduamente as sessões do pródigo circuito exibidor parisiense (Cinematheca Francesa à frente) e realizava seus primeiros curtas ao lado dos assim chamados “jovens turcos”⁵⁰, Cassavetes atuava num punhado de séries e shows da televisão americana. Enquanto Rivette realizava seu primeiro longa na condição de influente crítico dos *Cahiers* (importante para a construção de um novo cânone cinematográfico que incluía Hawks, Hitchcock, Mizoguchi, Lang, Preminger, Renoir e Rossellini, entre outros), Cassavetes trazia na bagagem, ao dar o salto, sobretudo os métodos aprendidos na televisão (filmagens rápidas, limitações espaço-temporais, jovens atores, uso de equipamentos mais leves) e os exemplos

⁵⁰ Apelido dado por Bazin ao grupo dos críticos recém chegado aos *Cahiers*: Maurice Schérer (Éric Rohmer), Jacques Rivette, Claude Chabrol et Jean-Luc Godard.

de um cinema ficcional poroso ao documental, que se constituía como alternativa a Hollywood⁵¹.

Apesar de não termos encontrado registros nem relatos que confirmassem um encontro entre os dois, é possível traçar um breve histórico do interesse de Rivette pelo cinema de Cassavetes em sua atividade de crítico (entre 1950 e 1969). Em fevereiro de 1963, o cineasta inclui *Too Late Blues* (*A canção da espera*, 1962) em sua lista dos dez melhores filmes daquele ano⁵²; no número de dezembro de 1963 / janeiro de 1964, em seção intitulada “Directed By – 60 + 60 (+1) Cinéastes”, Rivette escreve um verbete sobre Cassavetes elogiando de modo enfático seu primeiro filme: “Com *Shadows*, a escola de Nova York, sobre a qual falávamos já há algum tempo, sem ver grande coisa, se torna realidade. No centro do filme, a interpretação [jeu] encontra seu papel motor”⁵³. Ele termina dizendo que “Cassavetes é um *naïf* que interpreta o esperto”⁵⁴ e comparando-o a Marivaux⁵⁵. Já em 1969, em uma conversa transcrita e publicada nos *Cahiers* sobre a montagem⁵⁶, Rivette caracteriza *Shadows* como “etapa capital para a emergência do cinema direto”. Como se isto não bastasse, são numerosas as entrevistas dos anos 1960 em que o cineasta francês cita Cassavetes como uma de suas principais influências. Seja como for, para além da estrita contemporaneidade das suas respectivas carreiras e da admiração de Rivette por Cassavetes, o que nos convida a um exame comparativo dos seus filmes é a comunidade maciça de questões que os atravessam.

Em vez de tratar de influências entre obras, preferiremos usar na abordagem comparativa o termo “confluências”, tal como o faz Jacques Aumont no prólogo de *Pour un cinéma comparé: influences et répétitions*⁵⁷. Em outras palavras, examinamos como as ideias formais partilhadas pelos cineastas “circulam, difundem, infundem, se fluidificam e se submergem”⁵⁸. Ao agrupar um conjunto de filmes em que a noção de instabilidade é um

⁵¹ Pensamos em nomes como Lionel Rogosin, Morris Engel e Shirley Clarke.

⁵² Jacques Rivette, “Les dix meilleurs films de l’année 1962”, *Cahiers du cinéma*, n. 140, fev. 1963.

⁵³ *Cahiers du cinéma*, n. 150-1, dez. 1963 / jan. 1964, p.117.

⁵⁴ No original, “*Cassavetes est un naïf qui joue au roublard*”, p. 117.

⁵⁵ Rivette empresta do escritor do século XVIII o gosto da experimentação, incluindo “La double inconstance”(Marivaux, 1723) nos ensaios do curso da personagem Constance Dumas (Bulle Ogier) em *La Bande des Quatre* (*O Bando das quatro*, 1988).

⁵⁶ Jacques Rivette, Jean Narboni e Sylvie Pierre, “Montage”, *Cahiers du cinéma*, n. 210, mar. 1969, p. 18.

⁵⁷ Jacques Aumont (dir.), *Pour un cinéma comparé: influences et répétitions*, Paris: Cinémathèque Française, 1996.

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 9.

parâmetro de comparação adequado, acreditamos que um bom procedimento foi compará-los a partir de seus métodos, do resultado cinematográfico e, sobretudo, da relação entre o cinema e o teatro. O ato de criação cinematográfico em sua dimensão coletiva é partilhado por Rivette e Cassavetes – ambos conhecidos por privilegiar essa dimensão em seu cinema. Poderíamos dizer que a questão da instabilidade, do acaso, do improvisado e do esboço, de maneira mais abrangente, se coloca com o advento do cinema moderno, entendido aqui em sentido amplo. Ou seja, trata-se do conceito forjado ao longo dos anos 1950 pelos jovens críticos da revista francesa *Cahiers du cinéma* influenciados por André Bazin. Inspirados pelo cinema de Roberto Rossellini (como também de Orson Welles e Jean Renoir), o corpo editorial da revista (da qual Rivette fazia parte) identificava o surgimento de um estilo de cinema que tinha como objetivo revelar a realidade por meio da profundidade de campo ou do uso corrente do plano-sequência. Essa linha evolutiva da linguagem cinematográfica, aliada aos avanços técnicos de filmagem, desemboca em experiências que tiraram partido da nova ligação entre o cinema e a experiência vivida, tais como as de Jean Rouch na África (*Moi, un noir* [*Eu, um negro*], 1958) ou mesmo as do jovem Godard, *Une femme est une femme* [*Uma mulher é uma mulher*], 1961).

Rivette e Comolli, comparam o uso do plano-sequência e o trabalho do quadro em Rossellini à *filmar o pensamento*. Ao discutir um célebre texto de Rivette em homenagem à genialidade do cineasta italiano, “Lettre sur Rossellini”, Comolli comenta o seu uso do plano-sequência dizendo que Rossellini não faz filmes *sobre*, mas *com*. “Ele está com aqueles que filma: no mesmo tempo, no mesmo espaço, na palavra mesma. O plano-sequência diz tudo isso: ele escorrega entre os corpos, se abre às palavras, e mistura o espectador aos personagens em uma duração comum.”⁵⁹ E esta parece ter sido uma lição que Rivette aprendeu.

Como foi dito, a inventividade formal dos longas de estreia de Rivette e Cassavetes está fundada em uma preocupação comum com o trabalho coletivo advinda do universo teatral, e esse seria um aspecto da aproximação entre os dois, que, de um modo geral, recorrem ao teatro para pensar o cinema. São inúmeras as declarações em que Rivette reconhece que não há outro assunto para o cinema senão o teatro, mas o que nos interessa

⁵⁹ Jen-Louis Comolli, “Post-scriptum sur Rossellini”, em *Corps et cadre: Cinéma, éthique, politique*, Paris: Verdier, 2012, p. 377.

aqui é a coletividade estruturante de seu método de realização. Não se trata apenas de negar as hierarquias ou o *modus operandi* do cinema clássico, mas também de reconhecer que o filme depende de um trabalho coletivo, cuja coletividade está expressa na sua própria fatura. Com a exceção de *A Woman*, os outros três filmes do nosso *corpus* giram em torno de trupes teatrais.

Aqui, vale recorrer a falas dos próprios cineastas. Em uma das últimas entrevistas que concedeu, quando do lançamento de seu penúltimo longa, *Ne touchez pas la hache (Não toque no machado, 2007)*⁶⁰, Rivette declara:

Detesto a formulação “um filme de”. Um filme é sempre [de] pelo menos quinze pessoas... *Mise en scène* é uma relação com os atores, e o trabalho coletivo é definido junto com a primeira sequência. O que é importante para mim em um filme é ele estar vivo, estar imbuído de presença, o que é basicamente a mesma coisa. E essa presença, inscrita no filme, possui uma forma de magia. Há algo profundamente misterioso nisso... É um trabalho coletivo, mas que também carrega um segredo.

Cassavetes dizia: “Os filmes para mim não têm importância, mas as pessoas têm muita”.

As pessoas estão fazendo filmes hoje muito preocupadas com a técnica. A execução tem 8% de importância para mim. A qualidade técnica de um filme não diz muito se ele é bom. Um filme é muito mais que uma série de tomadas. (...) Eu quero fazer filme em que os atores tenham tempo e espaço para atuar.⁶¹

O trecho de Cassavetes também chama a atenção para um elemento compartilhado pelos dois já comentado nesta introdução, a importância conferida ao trabalho do ator. Ora, o desejo de mostrar os atores engajados no trabalho concreto de interpretação vem do teatro. O modo de atuar em trupes de colaboradores, mostrando o trabalho do ator realçado pela presença da improvisação, é, a meu ver, um forte gesto ético-político. E aqui se pretende discutir, ao longo do trabalho, em que medida a improvisação se faz presente nos filmes; por enquanto, a noção de instabilidade no parece fecunda e englobante para pensarmos seus respectivos trabalhos.

⁶⁰ “Entretien avec Jacques Rivette – L’Art du secret”, *Les Inrocks*, 19 mar. 2007.

⁶¹ Ray Carney, *Cassavetes on Cassavetes*, Londres/Nova York: Farber and Farber, 2001, p. 152.

Entre as artes mais receptivas ao improviso estão aquelas ligadas à performance, como música, dança ou teatro. Pesquisadores e artistas dessas áreas estudaram, teorizaram e experimentaram o improviso. Na dança e no teatro, houve e ainda há pesquisa e exploração incessantes das potencialidades do corpo; nas artes plásticas, o gosto pelo imprevisto revelou-se, por exemplo, no surgimento dos *happenings* e na atenção dada ao gesto na pintura e na escultura modernas. Em todo caso, talvez seja um estilo musical – o jazz – a radicalizar e a conferir ao improviso o papel de maior destaque. A grande diversidade de improvisadores no jazz, mestres performáticos que pela acuidade da técnica puderam deixar a escrita musical em segundo plano e se abrir para a intervenção no instante, permitiu um aprofundamento nos estudos da improvisação por parte de historiadores e teóricos do gênero. O “improvisar junto” das chamadas *jam sessions* nos remete à criação coletiva dos cineastas improvisadores. Como os instrumentistas do jazz, o cineasta improvisador reivindica o ato criativo como um caminho a ser explorado, à procura de ritmos, energias, movimentos e gestos. De nossa parte, trata-se de revelar as práticas presentes nos filmes de Cassavetes e de Rivette que fazem uso da improvisação como princípio de estruturação, pois entendemos que a inventividade formal dos cineastas está ligada à escolha primordial da improvisação como método.

Ao lado das noções de instabilidade e improvisação, uma terceira noção que mobiliza nossas análises é a de teatralidade. Dito de outra forma, a dialética entre o espetáculo teatral captado pela câmera e os vestígios de teatralidade nas sequências que se passam fora dos palcos. Os cineastas não só tematizaram o trabalho teatral em seus filmes, como dirigiram peças de teatro. Rivette montou em 1963 *A religiosa*, de Diderot, 4 anos antes de levá-la ao cinema, e 26 anos antes de voltar ao teatro dirigindo ao mesmo tempo, em alternância, *Tite et Bérénice* (Corneille) e *Bajazet* (Racine), de 18/4 a 20/5/1989. Em meados dos anos 1950, Cassavetes foi assistente de direção de *Fifth Season* na Broadway, passando a realizar suas próprias peças a partir dos anos 1980. As análises articularão esta tendência partilhada, investigando, de um lado, como eles filmam a invenção do jogo teatral e, de outro, o que eles retêm da noção de teatralidade quando estão fora do teatro.

Paradoxalmente, a dimensão coletiva das filmagens de Rivette e de Cassavetes foi frequentemente acompanhada por um isolamento dos cineastas em relação aos ambientes cinematográficos de que faziam parte. Passados os períodos da *nouvelle vague* francesa e do cinema *underground* norte-americano, seus filmes se ressentiram de uma distribuição

insuficiente e, em certa medida, de um silenciamento entre os pares, a ponto de alguns deles só entrarem em cartaz nos Estados Unidos depois de sua morte. Embora tenha vivido e filmado mais que Cassavetes, Rivette também obteve, em vida, menos sucesso do que seus colegas de geração e envergadura (Godard, Rohmer, Truffaut, Varda). E seus filmes, a exemplo do que ocorreu com os de Cassavetes, passaram a circular mais depois de sua morte.

Este trabalho também pretende se somar ao de outros críticos e pesquisadores que se debruçaram sobre esses filmes. Apesar dos esforços para inserir Cassavetes e Rivette no cânone do cinema moderno, restam ainda muitas zonas de sombra em seus trabalhos que demandam refinamento de pesquisa para um melhor equacionamento de sua inserção no contexto do cinema que emergiu a partir do fim da década 1950. Nesse sentido, esta tese pretende contribuir para preencher algumas lacunas, mostrando como a noção de instabilidade atravessou um tipo de cinema atento ao mundo e mais próximo da vida, tal como era buscado pelos cineastas aqui discutidos.

À luz do nosso propósito comparatista, e do nosso acesso a documentos inéditos⁶² sobre a produção dos filmes, que ajudaram a elucidar as questões do método empreendido pelos cineastas, decidimos concentrar as análises em duas duplas de filmes, cuja confrontação pediu um capítulo preparatório voltado para a obra pregressa dos cineastas. A tese ganhou assim sua estrutura dividida em três capítulos.

O primeiro capítulo, “A instabilidade no cinema de Cassavetes e Rivette: motivações, tensões e aproximações”, pretende inventariar traços de estilo e motivos temáticos nos primeiros filmes de Rivette e Cassavetes, sem perder de vista uma caracterização mais precisa dos métodos criativos dos cineastas. Neste momento inicial, discutimos a abordagem comparatista a partir das relações entre os métodos, com base em documentos sobre seus processos criativos, em textos, entrevistas, depoimentos de colaboradores e de especialistas, os quais nos permitiram caracterizar o programa de cinema de ambos. Esse capítulo visa preparar o terreno para as análises mais detalhadas dos filmes empreendidas nos capítulos seguintes.

⁶² Em junho de 2016 visitei os *Fundos Jacques Rivette* depositados na Biblioteca do Filme (BIFI) da Cinemateca Francesa. Nesta visita, tive acesso ao roteiro de *L'Amour fou* e ao diagrama usado para guiar as filmagens de *Out 1*, bem como aos demais documentos de trabalho de ambos os filmes (fotografias, recortes de jornais, anotações, materiais de divulgação etc).

O segundo capítulo, “Bem filmar, mal amar: *L’Amour fou* (1968) e *A Woman Under the Influence* (1974)”, examina como os cineastas alcançaram uma verdadeira poética da instabilidade, radicalizando seu método de trabalho e seus gestos estilísticos de modo a reatar com o impulso renovador de *Shadows* e *Paris nous appartient*, mas superando, cada um a sua maneira, as insuficiências e as limitações dos filmes que haviam sucedido imediatamente suas estréias. Mostraremos como tais poéticas privilegiaram materiais dramatúrgicos propícios à experimentação com a instabilidade e a improvisação, notadamente os momentos de crise conjugal ou de desequilíbrio psíquico das protagonistas.

O terceiro capítulo, “O ator no centro do jogo: *Out 1: noli me tangere* (1970) e *Opening Night* (1978)”, discute como a consolidação de tal poética se beneficiou de uma integração original do teatro e da teatralidade ao programa cinematográfico de ambos. Em *Out 1*, pelo espaço considerável reservado aos ensaios e exercícios teatrais de alguns personagens, e em *Opening Night* pela centralidade concedida à personagem de uma atriz prestigiosa e à sua experiência nos palcos. Em ambos os filmes, o primado concedido ao trabalho dos atores vai de par com as imbricações entre o espaço fílmico e o teatral.

Nas considerações finais, recapitulamos as questões que atravessaram a tese e sugerimos alguns vínculos entre as potencialidades dos filmes discutidos e o cinema brasileiro contemporâneo, cuja vertente mais independente nos parece tributária das experiências cinematográficas de Cassavetes e Rivette.

Capítulo 1

A instabilidade no cinema de Cassavetes e Rivette: motivações, tensões e aproximações

Este filme que vocês acabaram de ver foi uma improvisação.

John Cassavetes, Cartela final de *Shadows* (1959).

A expressão natural que, em uma linguagem convencional e artificial, precisa se conformar à convenções e artifícios, exige nesta linguagem sem leis, sempre improvisada, criada, aventureira tentativa: uma improvisação contínua, uma criação perpétua.

Jacques Rivette, “Já não somos mais inocentes” (1950)⁶³.

1.1 Um encontro sob o signo do método

Comparar John Cassavetes e Jacques Rivette carrega algo de fascinante. Nascidos com um ano de diferença (Rivette em 1928, Cassavetes em 1929), ambos realizaram o seu primeiro longa-metragem no fim dos anos 1950. Nascido em Rouen e instalado em Paris aos 21 anos, Rivette começou como crítico de cinema, atividade que exerceu entre 1950 e 1969, sobretudo nas páginas dos *Cahiers du cinéma*. Nascido em Nova York de pais gregos, Cassavetes dá início à sua carreira como ator de cinema e tv, profissão que continuará a exercer ao longo de toda a vida (quase sempre para financiar seus filmes independentes). Estamos interessados em pensar o cinema dos dois partindo da noção de improvisação, nesse sentido iremos agrupar um conjunto de filmes cujos processos de criação e resultados estéticos nos parecem próximos. A análise comparativa contribuirá para iluminar questões

⁶³ *Bulletin intérieur du Ciné-club du Quartier Latin*, mar. 1950, *Op. cit.*, p. 31. Primeira crítica publicada por Rivette a convite de Maurice Schérer (Éric Rohmer).

de um filme que não estavam em outro, apontará caminhos e ajudará a delinear o que se entende por improvisado quando lidamos com o cinema de Cassavetes e Rivette.

Cassavetes estreia como cineasta em 1957, no momento mesmo em que o movimento plural da *nouvelle vague*, do qual Rivette fazia parte, nascia na França. Em três décadas, dirigiu uma dúzia de longas que o tornaram um dos realizadores mais importantes e mais originais do cinema norte-americano moderno. Ele atuou ainda, entre 1953 e 1984, em cerca de 30 filmes, quatro dos quais também dirigiu, e alguns outros dirigidos por colegas respeitados, como Don Siegel, Robert Aldrich, Roman Polanski, Brian de Palma e Paul Mazursky. Abordando frequentemente pessoas ordinárias da classe média americana, seus filmes lançam um olhar atento e solidário sobre seus personagens, quase sempre desajustados ao *American Way of Life* e reveladores de uma desordem e de um mal-estar na cultura americana, filtrada pelo comportamento de indivíduos singulares em sua vida privada.

A origem do seu primeiro longa, *Shadows* (1958-59), está num ateliê de teatro aberto para atores não profissionais ministrado pelo cineasta no *Variety Arts Studio* em Nova York. *Shadows* representou a realização de um cinema radicalmente independente e foi crucial para o trabalho que Cassavetes viria desenvolver no futuro, inclusive em relação à improvisação. Nesta experiência pioneira, podemos enxergar alguns traços do seu método: cumplicidade com todos os membros da equipe, simplificação e submissão da técnica à filmagem, privilégio do ator, conjugação de improvisação e escrita. Abertas à improvisação, as filmagens de *Shadows* foram marcadas pelas experiências do *free-jazz*, que lhe eram contemporâneas. Ambas compartilham a inscrição do tempo vivido no instante e recusam uma escrita prévia - partitura musical ou roteiro cinematográfico. Mas apesar de a última cartela do filme (transcrita numa das epígrafes deste capítulo) invocar a improvisação, percebemos que seu resultado final revela um cineasta controlador que acaba por minimizar a liberdade alardeada.

Sabemos que *Shadows* teve duas versões: a primeira foi exibida numa única sessão pública em 1958 no cinema *Le Paris* em Nova York; a outra é a versão definitiva que conhecemos. Segundo testemunhas, entre elas Jonas Mekas⁶⁴, a primeira versão era livre, experimental e pouco narrativa. Desgostoso com seu resultado, que lhe pareceu “totalmente

⁶⁴ Naquela época o cineasta e crítico de cinema havia fundado a revista *Film Culture* e concedido a *Shadows* (1ª versão) o “Oscar” do Filme Independente.

intelectual”, deslumbrado demais com a câmera, a técnica, as tomadas vistosas e a experimentação gratuita, Cassavetes resolve filmar novas sequências. Nesta segunda versão, cerca de três quartos do filme foram substituídos e a mudança principal foi a clarificação da narrativa. A nova cópia de *Shadows* em 16mm foi transferida para 35mm e, tão logo ficou pronta, Amos Vogel a programou em 11/11/1959 numa sessão intitulada “O cinema de improvisação”. Neste programa, o filme era precedido pelo recém finalizado *Pull my daisy* de Robert Frank e Alfred Leslie. Este é um dos episódios que ajuda a matizar a fama de Cassavetes apenas como um cineasta improvisador, cuja obra estaria calcada num virtuosismo estilístico. Desde seu primeiro filme, o cineasta se afirma como um montador por excelência, inquieto e meticuloso, que não cessa de remontar seus filmes a fim de chegar a um resultado à altura de suas exigências formais.



Fig. 5 Cassavetes (2º da dir. para a esq.) e equipe durante as filmagens de *Shadows* .

Estudioso do cinema de Cassavetes, Raymond Carney minimiza porém a presença da improvisação dos atores em *Shadows*. Em várias entrevistas, o próprio cineasta se contrapõe à tendência da crítica cinematográfica da época de enfatizar sua fascinação pós-Beat com a improvisação, e salientava seu total controle sobre a estrutura narrativa e seu desenvolvimento, sobre os personagens encarnados pelos atores e suas relações. Ele dizia que a improvisação em *Shadows* se limitava à escolha pelos atores das palavras que iriam usar, o que podemos perceber através deste seu relato a Carney: “Como era o meu primeiro filme, eu achava que tudo tinha que ser meticulosamente planejado: Venha aqui. Vá ali. Repita. De novo, de novo, de novo! Eu era maníaco porque estava muito receoso de cometer algum erro.”⁶⁵ Mas Cassavetes conclui que a partir dos seus próximos filmes não precisava mais planejar as sequências, porque fazer um filme já não mais era tão assustador.

Apesar de o filme guardar algumas sequências que carregam evidências de uma improvisação conjunta (como a corrida de Lelia e Tony no Central Park, por exemplo), temos a impressão de que a abertura do cineasta para o presente das filmagens se acentua anos mais tarde, em filmes posteriores aos seus longas seguintes (*Too Late Blues* de 1961 e *A Child is waiting* de 1963), que o decepcionaram. Como a noção de improvisação que nos interessa aqui reside no momento de radicalização estética inaugurado em *Faces*, *Shadows* não será objeto de uma análise particular na tese. No entanto, estaremos atentos às questões apontadas pelo filme, que certamente ajudarão a clarear diversos aspectos que atravessam a sua cinematografia.

Em um estudo sobre a improvisação dos *Bertsulari* (fazedores de verso) do País Basco, o etnomusicólogo Denis Laborde discute a natureza do que entendemos como improvisação, e se coloca as seguintes questões: “Por que não crer, ao mesmo tempo, que a improvisação não se calcula e que ela é o produto de uma competência adquirida? Por que não crer, ao mesmo tempo, que ela é uma ação espontânea e que é o produto de uma antecipação calculada?”⁶⁶ E duas atitudes se desenham: uma primeira consiste em apostar na espontaneidade ou no cálculo inconsciente, arriscando apagar o processo de produção do enunciado. Uma outra atitude consiste em dar valor ao processo de produção do enunciado,

⁶⁵ Raymond Carney, *Cassavetes on Cassavetes*, *Op. cit.*, p. 69.

⁶⁶ Denis Laborde, “Enquete sur l’improvisation”, em L. Quéré et M. de Fornel (ed.), *La logique des situations: Nouveaux regards sur l’écologie des activités sociales*, Paris: EHESS, pp. 261-99.

sob o risco de tornar o improvisador uma figura demiúrgica, um mestre das interações rituais. No nosso caso, não vemos como um contrassenso enxergar os dois lados da improvisação no trabalho de Cassavetes. Ela conta com a espontaneidade do momento das filmagens, mas não prescinde de uma antecipação calculada. Este é um aspecto que pretendemos desenvolver ao longo do texto.



Figs. 6,8,10, 11 – Fotogramas de *Shadows* / Figs. 7,9 – Registro de Cassavetes nas filmagens

Deixando de lado seus trabalhos na tv, no teatro, nos filmes alheios e sem ignorar seus outros longas (nunca destituídos de interesse e por vezes igualmente belos), privilegiaremos aqui dois de seus filmes mais bonitos e mais radicais: *A Woman Under The Influence* (*Uma mulher sob influência*, 1974) e *Opening Night* (*Noite de estreia*, 1978). Eles cobrem um período de 10 anos e pertencem a um ciclo relativamente coeso de ficções em que o trabalho dos atores se destaca, levando mais longe a improvisação. As próprias situações dramáticas destes filmes, como a crise conjugal em *Faces*, a fuga do cotidiano em *Husbands*, o surto psíquico em *A Woman* e a alucinação em *Opening Night*, favorecem um estilo impulsivo de atuação que força o ator a uma expansividade que não poderia ser determinada previamente. Além disso, este ciclo corresponde a um momento de dupla maturidade de Cassavetes, a de seu trabalho como cineasta e a de seu casamento com a atriz Gena Rowlands, sua companheira desde 1954 e sua principal colaboradora. Esta parceria do casal será objeto de atenção quando analisarmos a centralidade do jogo do ator nos filmes que privilegiaremos aqui. Em Cassavetes há um apreço pelo trabalho em equipe, uma propensão a transformar seus colaboradores em uma família e uma tendência a reunir regularmente os mesmos atores e técnicos em seus projetos. Estes quatro filmes incluem não só sua atriz principal como dois atores e amigos: Ben Gazzara e Peter Falk. Vale destacar o nome de Al Ruban, que fotografou *Faces* e *Opening Night* e produziu vários dos seus filmes a partir de 1968, com exceção de *Glória* (1980) e *Big Trouble* (1986).

*

Rivette é provavelmente o cineasta de sua geração que mais conhecia a história do cinema. Apesar de o fim da sua atividade de crítico ter sido marcada pelas filmagens de *L'Amour fou* (1968) e *Out 1* (1970), ele não parou de ir compulsivamente ao cinema, costume que carregou consigo até os últimos anos de vida⁶⁷. À diferença de Cassavetes, Rivette era um intelectual que conjugava este amor insaciável pelo cinema com seu profundo interesse pela literatura, pelo teatro, pela música e pela pintura. Não raro, o projeto inicial de seus filmes partia ou se alimentava de textos literários. Como diria Jacques Aumont, “Rivette era ao mesmo tempo referencia cinefílica (ele tinha visto tudo), moral (ele vivia para o cinema,

⁶⁷ Tive ocasião de encontrá-lo, por exemplo, em algumas sessões na Cinemateca Francesa quando de uma retrospectiva de Alfred Hitchcock em 2010.

como um asceta) e cultural (ele era o homem que sabia de tudo).”⁶⁸ E ainda como observa Aumont, foi sempre como cineasta que Rivette quis ver os filmes. Não por acaso elogiava Hawks, Hitchcock, Renoir ou Rossellini por fazerem filmes *para* cineastas. Para Rivette “ver e fazer filmes pertencem à mesma atividade globalmente artística. Foi ele quem levou às últimas consequências este credo da *nouvelle vague*: qualquer um pode ser cineasta, o tempo que dura um filme.”⁶⁹ A ideia do complô que informa grande parte dos seus filmes, encontrará nas suas críticas uma série de formulações diversas.



Fig. 12 Jean Narboni, Jean-Marie Straub, Jacques Rivette e Danièle Huillet no fim dos anos 1950.

⁶⁸ Jacques Aumont, “O transmissor” (“Le passeur”, 1992), artigo traduzido por Ivna Fuchigami e Mateus Araújo, em Francis Vogner dos Reais et al., *Jacques Rivette – Já não somos mais inocentes*, *Op. cit.*, p. 120.

⁶⁹ *Op. cit.*, p. 114-115.

Rivette crítico empresta uma noção originalmente do teatro, a *mise en scène*, para defender o cinema como arte independente. A introdução do termo na redação dos *Cahiers* é atribuída por Godard à Rivette, que acaba por consolidá-lo em seu célebre artigo “A era dos *metteurs en scène*”⁷⁰ publicado em janeiro de 1954. Ali, ele relaciona o nascimento de uma nova era ao surgimento do Cinemascope, invenção que teria, a seu ver, o mesmo impacto do cinema falado. O alargamento da tela permitiria que as “virtualidades da *mise en scène*” ganhassem em “eficiência, beleza e tamanho”⁷¹ e os bons cineastas aprenderiam a encarnar o sentimento do mundo através “de toda a superfície da tela, a mobilizá-la com a sua verve, a jogar ali um jogo múltiplo e apertado – ou, ao contrário, a espaçar os polos do drama e a criar zonas de silêncio.”⁷² Como observa Luiz Carlos Oliveira Jr.,

o que Rivette percebe - ao importar do teatro a expressão *mise en scène* e torna-la a abreviação da essência de uma arte dedicada à captação da aparência viva e concreta das coisas – é, na verdade, muito simples: o cinema estende ao universo o jogo dramático que o teatro restringia ao palco. A afirmação contém, a um só tempo, a determinação histórica do cinema - técnica de reprodução do real rapidamente integrada ao filão das principais modalidades cênicas no século XX – e sua dimensão fenomenológica – possibilidade de oferecer a própria textura da realidade sensível à encenação das ações e das paixões humanas.⁷³

Apesar de, nos anos 1960, outros críticos e o próprio Rivette colocarem em crise esta noção de *mise en scène* como critério primeiro do juízo estético, o uso do termo evidencia o quanto sua relação com o cinema esteve marcada pelo teatro. Podemos dizer que o interesse de Rivette cineasta reside no movimento das criaturas “pelo palco ilimitado do universo.”⁷⁴ Não por acaso, foi através do teatro que o cineasta realizou diversas das suas investigações, como em *Paris nous appartient* (*Paris nos pertence*, 1958-60), *La Religieuse* ou *Suzanne Simonin*, *La religieuse de Denis Diderot* (*A religiosa*, 1965-66), *L'Amour fou* (*Amor louco*, 1969), *Out 1* (*Noli me tangere* [1971] e *Spectre* [*Espectro*, 1972]), *Céline et Julie vont en bateau* (*Céline e Julie vão de barco*, 1974), *Amour par terre* (*O amor por terra*, 1983), *La bande des quatre* (*O bando das quatro*, 1988), *Haut bas fragile* (*Paris no verão*, 1995) e *Va Savoir* (2001). Em Rivette, o teatro representa aquilo que está sujeito ao presente do instante,

⁷⁰ Jacques Rivette, “L’age des metteurs en scène”, *Cahiers du cinéma*, nº 31, jan. de 1954. Traduzido por Lúcia Monteiro em Francis Vogner dos Reis et al., *Jacques Rivette*, *Op. cit.*, pp. 35-42.

⁷¹ *Op. cit.*, p. 38.

⁷² *Ibid.*, p. 41.

⁷³ *A mise en scène no cinema – do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013, p. 33.

⁷⁴ Jacques Rivette citado por Luiz Carlos Oliveira Jr., *Op. cit.*, p. 42.

à expressividade dos corpos e à liberdade da palavra. O teatro também se faz presente na escolha do cineasta que atribuir à sua própria função o termo *mise en scène* ao invés de usar direção ou realização.

A carreira de Rivette cineasta foi ao mesmo tempo mais extensa e mais profícua que a de Cassavetes. Entre 1950 e 2009, ele realizou cerca de 30 longas e cinco curtas, se levarmos em consideração os três episódios da série *Cinéastes de notre-temps – Jean Renoir le Patron* (1967), e as duas versões de *Out 1* e de *La Belle Noiseuse (A Bela intrigante, 1990-91)*. Tendo em vista este arco temporal de quase 60 anos, podemos dividir sua carreira, para fins de esquema, em quatro momentos. O primeiro, que se encerraria com *La Religieuse*, traz ainda um modo de produção relativamente tradicional, fundado em roteiros prévios; no segundo que vai da série documental sobre Jean Renoir até *Céline et Julie vont en bateau*, o cineasta radicaliza o seu modo de fazer cinema, abrindo-se para a criação coletiva e renunciando ao roteiro prévio; o terceiro compreende os filmes realizados durante os anos cinzentos do governo Giscard, ou seja, de *Duelle – Une Quarentaine (Duelo – uma quarentena, 1976)* a *Le Pont du Nord (A ponte do norte, 1981)*, em que Rivette recusa o seu tempo presente e se volta para uma espécie de mitologia atemporal; o quarto e último é marcado pela longa parceria com o roteirista, cineasta e crítico Pascal Bonitzer, com quem Rivette co-assina os roteiros de todos os longas seguintes, de *L'Amour par terre a 35 vues du Pic Saint Loup (35 vistas do monte Saint Loup, 2009)*. Bonitzer, com Christine Laurent sobretudo, participa de uma mudança no método de elaboração dos filmes, em que as situações dramáticas e os diálogos passam a ser escritos pelos roteiristas a cada dia no espaço das filmagens, num método que Bonitzer qualificava como “um método de não-trabalho, uma maneira de escapar do peso e da seriedade que ele carrega.”⁷⁵

Rivette trás o teatro para o centro da temática de seus filmes, transformando os seus personagens em atores e diretores. Tanto *Paris nous appartient* quanto em *L'Amour fou*, os protagonistas estão montado uma peça, Péricles de Shakespeare no primeiro, e Andrômaca de Racine, no segundo. Em *La religieuse*, o teatro se fez presente no momento anterior às filmagens (através da adaptação teatral que precedeu o filme), e podemos perceber a sua influência na *mise en scène*, através o uso recorrente da representação marcada por uma frontalidade nos enquadramentos. Em *Out 1*, duas trupes ensaiam e improvisam em torno de

⁷⁵ Helène Frappat, *Jacques Rivette, secret compris*, Paris: Ed. Cahiers du cinéma, 2001, p. 169.

textos de Ésquilo. A temática do teatro vai de par com outro tema dominante nos filmes de Rivette: o *complô*. O cineasta tira partido desse *encontro*, outra dimensão cara ao cinema de Rivette, entre os universos do teatro e o dos *complôs* de origem misteriosa, para criar uma *mise en scène* que conjuga elementos de rigor aparente e uma liberdade de experimentação inesgotável (que é inclusive refletida na duração final extensa de alguns dos seus filmes).

Dado o nosso interesse por filmes exemplares para a noção de instabilidade no cinema, privilegiaremos aqui a segunda fase da obra de Rivette, provavelmente a de experimentação mais radical junto aos atores. Daremos ênfase às questões levantadas por *L'Amour fou*, em que o cineasta inaugura um método marcado pela cumplicidade total com os atores fundado no fazer teatral e *Out 1: Noli me tangere*, em que radicaliza a experiência *L'Amour fou* ao abandonar as fronteiras entre o diante e o atrás das câmeras. Dois filmes que inauguram uma novo momento em sua filmografia, inaugurando uma liberação absoluta do autor que se realiza no momento em que afasta da autoria dos textos e da própria autoria enquanto cineasta:

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, 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.⁷⁶

Estes filmes, realizados entre o fim dos anos 1960 e meados dos 1970, são praticamente contemporâneos aos filmes que escolhemos examinar de Cassavetes. Acreditamos que esta proximidade temporal ajuda a balizar nosso paralelo, já que os cineastas estiveram igualmente marcados pelos acontecimentos político-culturais daqueles anos no mundo. Por fim, os filmes de Rivette e de Cassavetes citados anteriormente, são atravessados por questões primordiais para pensarmos a noção de um cinema instável: a dimensão do cinema direto, o protagonismo do trabalho do ator, o surgimento do happening como forma artística e a presença teatral. Daremos a devida atenção a estas questões após apresentarmos o método de criação e o contexto de produção no qual ele se pratica. Elucidar estes processos em que o imprevisto gera uma rara inventividade formal, nos permitirá traçar as coordenadas que definirão os principais eixos das análises.

⁷⁶ Jacques Aumont et al., “Le temps déborde”, *Op. cit.*, p. 19.

1.2 O processo de criação: escrever, filmar e montar

A fim de circunscrever a noção de instabilidade no cinema dos dois cineastas, precisamos mapear seu processo de criação e nos perguntando como os filmes vieram a existir. Por quais caminhos, etapas, dificuldades ou intenções eles passaram? Se o espectador tende a sentir de pronto um *efeito de real* diante dos filmes de Cassavetes e de Rivette, determinar em que exatamente ela consiste é mais difícil. Para levar a cabo essa tarefa, tentaremos caracterizar as principais etapas da elaboração dos filmes, deste a escrita do roteiro, passando pela filmagem, até chegar na montagem.

Como já se dissemos, o cinema possui o privilégio de explorar e experimentar o tempo na sua multiplicidade e no entrecruzamento com outras artes. Impuro, ele congrega todas as outras artes que o precederam e as fricciona. Como dizem os autores de *Filmer l'acte de création*⁷⁷, o cinema é ao mesmo tempo técnica de impressão do mundo e maneira de estilização do real; instrumento que permite reproduzir o visível e de tornar visível; arte realista e atenta à exterioridade e arte psicológica repleta de interioridade subjetiva; arte do tempo e do espaço de imagens de corpos e coisas materiais; arte impura feita de todas as outras mas inteiramente apoiada nos processos de criação propriamente cinematográficos.

Estes são todos os aspectos paradoxais e todas as tensões internas que conferem ao cinema uma incrível capacidade de prolongar para o coração de todas as operações “poiéticas” em que nascem as formas, as ideias, os estilos de obras que nossa cultura costuma chamar de processos em que o gesto criador continua a ser perceptível.⁷⁸

O nosso interesse não é o de tentar traçar um conceito de improvisação abrangente que pode ser encontrado em diversos outros fazeres artísticos, mas identificar seus momentos de irrupção no seio dos filmes. Não convém em todo caso perder de vista que um cinema de improvisação empresta sobretudo do fazer teatral os principais aspectos do seu método. Como diria Alain Bergala em artigo intitulado “O Método”, “todo filme acaba por se parecer

⁷⁷ Pierre-Henry Fragne; Gilles Mouëllic & Christophe Viart (ed.), *Filmer l'acte de création*, Rennes: PUR, 2009.

⁷⁸ *Op. cit.*, p. 20-21.

com o método que o criou. Rivette até mesmo dirá ‘é sempre o método com o qual filmamos que cria o verdadeiro assunto’.⁷⁹

Nossos dois cineastas optaram por uma recusa da maneira tradicional de se fazer cinema, criando métodos de realização independentes que resultaram em filmes bastante originais. Para caracterizar este modo de trabalho, tentamos explorar não só entrevistas e depoimentos dos cineastas e seus diversos colaboradores, atores e técnicos, como também documentos, já publicados ou depositados nos arquivos que conseguimos consultar até o momento.



Figs. 13, 15 Stills de Rivette nas filmagens de *L'Amour fou* e *Out 1*

Figs. 14, 16 Stills de Cassavetes nas filmagens de *A Woman Under the Influence*

⁷⁹ “La Méthode”, *Cahiers du cinéma*, n° 364, out.1984, p. 6.

1.3 Escrever: O roteiro em decomposição

Cassavetes e Rivette não partilhavam do mesmo modo de elaborar os roteiros no período em que decidimos nos concentrar. Rivette engajava diretamente os atores que tinham liberdade para criar seus personagens, diálogos chegando a co-assinar o roteiro, Cassavetes escrevia roteiros extensos e ensaiava à exaustão um texto que sofria mudanças a partir de sugestões pontuais dos atores. Após as filmagens de seus dois primeiros longas, *Paris nous appartient* e *La religieuse*, Rivette evocou seu aborrecimento com o processo e sua insatisfação com o resultado final.

O primeiro teve o roteiro escrito com um ano de antecedência e tinha como um dos personagens principais um diretor de teatro. O filme não se concentrava no processo de criação propriamente dito, e o cineasta já declarou em outras ocasiões o seu incômodo com os clichês daquela representação cinematográfica do teatro. No segundo, o roteiro se baseou em uma versão adaptada do texto original de Dennis Diderot para o teatro. Rivette dirigiu primeiro a peça em março de 1963 no *Studio des Champs-Élysées*, com Anna Karina no elenco, para em seguida, em 1965, com a mesma atriz, filmar sua adaptação cinematográfica, censurada e liberada apenas em 1967. Enquanto a encenação para o teatro durava cerca de três horas, a versão final do filme tinha 130 minutos. Nos seus dois primeiros filmes, os roteiros foram co-assinados por Jean Gruault (um dos principais colaboradores de François Truffaut), com quem Rivette não voltará a trabalhar.

Em *L'Amour fou*, inaugurando um novo método de trabalho, Rivette se associa à sua companheira Marilù Parolini, roteirista estreante que se torna uma de suas principais colaboradoras ao longo da sua carreira⁸⁰. Profundamente marcado pela experiência do documentário *Jean Renoir – Le Patron* (1966)⁸¹, que dirigiu com André S. Labarthe, a convite dele e de Janine Bazin para a série de tv *Cinéastes de notre temps*, Rivette se abre para o imprevisto e para o acaso das filmagens. O título do documentário remete ao livro de

⁸⁰ Parolini co-assina os roteiros de *L'Amour fou* (1967-9168), *Duelle* (1975-1976), *Noroît* (1975-1976), *Marie et Julien* (não finalizado, 1975) e *L'Amour par terre* (1983).

⁸¹ Documentário em 3 partes: *La Recherche du relatif* (Em busca do relativo. 94'), *La Direction d'acteurs* (A direção de atores [com Michel Simon], 90'), *La Règle et l'exception* (A regra e a exceção, 70').

um autor admirado por Rivette e seus colegas de redação, *Braque le patron* (Jean Pauhlan, 1945). Labarthe chega a comentar que “esta filmagem com Renoir, que não obedecia nem a uma decupagem, nem a uma economia tradicional, foi a ocasião de Rivette dar o salto.”⁸²

Segundo Rivette, numa célebre entrevista de 1968 concedida a Jacques Aumont, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni e Sylvie Pierre:

eu quis fazer um filme que não fosse inspirado por Renoir, mas que encarnasse a sua *ideia* de cinema, quer dizer, um cinema que não impõe nada, em que tentamos sugerir as coisas, vê-las surgir. [...] O que me interessava nesse filme era me divertir ao filmá-lo. O filme em si é um resíduo⁸³.

Em *L'Amour fou*, o mesmo Labarthe interpreta o papel do diretor de uma reportagem sobre a peça de Racine ensaiada pelos personagens. Parafraseando uma frase dita por Rivette no documentário sobre Renoir⁸⁴, Labarthe diz que o filme

rodava como a terra em torno do sol, sem início, nem fim [...]. Aqui a noção de plano desaparece (trata-se sobretudo de sequências), assim como a ideia de enquadramento, de diálogos...Nós almoçávamos todos juntos e cada um criava os seus diálogos. O filme era atravessado pelo mundo em que vivíamos.⁸⁵

À luz dos depoimentos de Rivette e de Labarthe, poderíamos dizer que, antes de *L'Amour fou*, Rivette enxergava a vida e a filmagem como duas coisas distintas. A partir de *Jean Renoir le Patron*, ele se dá conta de que não existe um antes e um depois da filmagem. Em entrevista concedida a Antoine de Baeque e Charles Tesson, Labarthe diz que dentre os colegas do *Cahiers* (Chabrol, Godard, Rohmer, Truffaut), Rivette era o mais consciente em relação às mudanças trazidas por outras artes para o cinema: “Ele pensava a modernidade ao

⁸² Hélène Frappat, *Jacques Rivette, secret compris*, *Op. cit.*, p. 135.

⁸³ Jacques Aumont et al., “Le temps déborde”, *Op. cit.*, pp. 7-21.

⁸⁴ Jean Renoir pergunta: “Estamos rodando?”; ao que Rivette responde: “Estamos rodando como a terra em torno do sol”.

⁸⁵ Hélène Frappat, *Op. cit.*, p. 135.

mesmo tempo em termos de oposição à cultura clássica e de integração entre as novas formas artísticas”.⁸⁶

À diferença dos seus dois primeiros longas, Rivette agora realiza um filme em que não há roteiro anterior, que surgiria organicamente a partir do seu encontro com pessoas com quem gostaria de trabalhar, uma metodologia que ele continuará a experimentar, de diversas maneiras, a partir de então. Após assistir à peça *Les Bargasses* da trupe de teatro de Marc’O, Rivette diz que sentiu um desejo difuso, mas muito intenso de fazer um filme com Bulle Ogier e Jean-Pierre Kalfon, que tinham participado do filme *Les Idoles* (1967), adaptação para o cinema da peça homônima escrita por Marc’O, de cuja trupe os atores faziam parte desde 1963. Ogier que se lembra de encontrar Rivette e Jean Eustache no público em apresentações do grupo, considera *L’Amour fou* a sua experiência inaugural no mundo do cinema, para muito além do que ela fazia no teatro. Rivette engaja os atores no processo de criação, convocando-os para colaborar no argumento e construir seus personagens: Kalfon encarna um diretor de teatro (Sébastien) e Ogier uma atriz (Claire). Apesar de o cineasta ter sido o responsável pela escolha da peça *Andrômaca*, Kalfon teve liberdade para convidar os atores com quem gostaria de trabalhar e carta branca para ensaiá-la ao seu modo. Assim como todos os atores tinham a liberdade para criar seus diálogos e propor inflexões na narrativa. A cena em que Claire tenta roubar um cachorro na casa de um estranho foi proposta pela atriz por exemplo. Nesta mesma toada, Labarthe era quem decidia quais seriam as perguntas e o melhor momento de colocá-las para a trupe.

⁸⁶ Antoine de Baeque e Charles Tesson (ed.), *La Nouvelle Vague*, Paris: Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1999, p. 14.



Figs. 17, 19, 21 (esq.) – Stills de Rivette nas filmagens de *Jean Renoir, Le Patron*

Fig. 18, 20, 22 (dir.) Fotogramas de Cassavetes no episódio de *Cinéastes*, de notre temps de dedicado a ele (no último fotograma vemos Labarthe)

A ideia inicial de *L'Amour fou* era retratar três semanas na vida de duas pessoas. De início, o filme estava descrito em três frases, aprovadas pelo produtor Georges de Beauregard, e pelos protagonistas. Em seguida, Rivette escreveu cerca de 10 páginas para ter uma primeira base de discussão. Finalmente, após as conversas com os atores e com a argumentista, criou-se uma agenda da vida das personagens e chegou-se a um argumento de

34 páginas datilografadas⁸⁷ para começarem as filmagens. O primeiro parágrafo do argumento descreve em linhas gerais o que viria a ser a espinha dorsal de *L'Amour fou*:

Este filme é a crônica – dia a dia, e por vezes hora a hora – de uma crise dupla; de um lado, aquela ritual, e como que institucionalizada, que acompanha tradicionalmente a progressão dos ensaios de uma peça de teatro (no caso, *Andrômaca*), e sobretudo quando os recursos materiais estão aquém da ambição do espetáculo; por outro lado, a que vai separar o casal Claire e Sébastien. Mas, para nós, é o universo artificial do teatro que será o pólo de existência normal, racional; enquanto que o irracional invadirá rapidamente, progressivamente, o mundo da vida real e quotidiana. Tudo isso durante as três semanas tradicionalmente acordadas a uma “jovem companhia” para ter uma chance.

O gesto de relativizar o roteiro é radicalizado em *Out 1*, filme originado num argumento vago baseado na *Histoire des 13*⁸⁸ de Balzac e sem dúvida o mais improvisado de Rivette. Apesar do princípio de sociedade secreta presente no romance de Balzac ser um dos motes da narrativa, Rivette já confessou que na época da concepção do argumento e das filmagens ele havia lido apenas o seu prefácio⁸⁹. Como diria Jean-André Fieschi, neste filme

o roteiro não é mais um programa a ser executado, uma partitura a transcrever, mas uma espécie de uma vasta “armadilha” ficcional, ao mesmo tempo aberta e rigorosa, com o objetivo de orientar a improvisação (dos atores e dos técnicos), de submetê-la a passagens obrigatórias ou abandoná-la numa deriva que só encontrará sua ordem, sua escansão, sua distribuição, no momento da montagem final, num jogo derradeiro entre a lógica própria do material filmado e as exigências de uma organização racional e crítica.⁹⁰

⁸⁷ Documento ao qual tivemos acesso no arquivo de Rivette depositado na *Bibliothèque du Film* (Cinémathèque Française - Paris).

⁸⁸ Honoré de Balzac, “História dos treze”, em *A Comédia humana*, vol. 8 – Estudos de costumes, Cenas da vida parisiense, Paulo Ronái (org.), trad. Ernesto Pelanda, São Paulo: Ed. Globo, 1990.

⁸⁹ Rivette cita outras obras e autores que também serviram de inspiração, tais como: *Les Mystères de Paris* (romance publicado no formato de folhetim de Eugène Sue, entre 1842-43), Edgar Allan Poe, Lewis Carroll e Júlio Verne.

⁹⁰ Introdução à “Entretien avec Jacques Rivette”, *La Nouvelle Critique*, Nouvelle serie, n° 63, abr. 1973, p. 65.

Na entrevista a Bernard Eisenchitz, Jean-André Fieschi e Eduardo de Gregorio, Rivette descreve *Out 1* como um projeto que não era preciso nem arquitetado, “uma espécie de magma de desejos mais ou menos antigos, que coagulou daquela forma.”⁹¹ O cineasta diz que a origem do filme reside em desejos contraditórios: 1) realizar algo sobre a coletividade e 2) em que houvesse narrativas paralelas. Na época, Rivette ficou muito marcado por uma exibição para amigos de uma versão longuíssima (cerca de 11h) do copião de *Petit à petit* (Jean Rouch, 1968-70)⁹² e chegou a declarar que a duração de 12 horas e 40 minutos de *Out 1 – Noli me tangere* sofreu influência da obra monumental de Rouch. Além de *Petit à petit*, Rivette também evoca os filmes *Méditerranée* (Jean-Daniel Pollet, 1963), *Alguma coisa de outro (O necem jinem)*, Vera Chytilová, 1963) e *La Vie conjugale* (díptico de André Cayatte, 1964), além dos filmes de Feuillade, que teriam inspirado seu projeto. Rivette relembra o episódio em uma entrevista gravada em meados nos anos 1990:

Este filme não é único. Não é único porque eu o fiz, me inspirando no filme de um outro cineasta que eu admiro muito, Jean Rouch. Eu vi, um ano antes, me lembro bem... Foi durante o verão, quando me ligaram para me chamar para a projeção de uma versão de trabalho de *Petit à petit*. Era uma versão gigantesca do copião, com momentos que se repetiam, outros momentos sem som. Enfim, isso durava pelo menos 11 horas. Começou às 13h, numa pequena sala de projeção na Champs-Elyssés sem interrupção até meia noite. Tivemos dois rápidos intervalos para respirar, e foi extraordinário. E eu estava tão feliz com esta projeção e com tudo o que tinha no filme de Rouch, graças aos seus atores, a ele, e a toda invenção que havia ali dentro, que seis meses depois, quando começamos a criar um projeto, rapidamente eu pensei nesta versão mais longa de *Petit à petit*. E foi pensando em Rouch que nós partimos pra essa aventura. Como dizia Cocteau (Renoir também dizia isso), é preciso imitar. O que havia de bom na época dos clássicos é que todos pegavam o mesmo assunto e depois faziam coisas diferentes, porque cada um fazia a seu modo.⁹³

⁹¹ *Op. cit.*, p. 66.

⁹² Montado o filme, este copião nunca mais foi projetado publicamente. Existem hoje duas versões de *Petit à petit*: a versão curta de 92' e a versão longa, em três episódios (*As cartas persas*, *África em Paris* e *A imaginação no poder*) com duração total de 242'.

⁹³ Depoimento no minuto 19' do documentário *Les Mystères de Paris: Out 1* de Jacques Rivette revisité (Robert Fischer e Wilfried Reichart, 2015, 110').

Colaboradora em muitos filmes de Rivette, Suzanne Schiffman teve um papel importante na preparação e nas filmagens de *Out 1*. Como o cineasta tinha em mente apenas o nome dos atores e o desejo de lhes dar uma larga margem de intervenção pessoal sobre a escolha do personagem e seu desenvolvimento, ele criou com Schiffman uma falsa cronologia: “nós indicamos um certo número de semanas e de dias, arbitrariamente, em linhas verticais, e os nomes dos personagens no outro sentido. Isso influenciou muito o filme. [...] Isso virou um jogo de palavras cruzadas.”⁹⁴

Se *L'Amour fou* se concentrava sobretudo em dois personagens, por oposição, *Out 1* lidava com a distribuição e com a heterogeneidade dos mesmos. Rivette diz que de início a sua única ideia era a do jogo, “em todos os sentidos da palavra: jogo dos atores, jogos das personagens entre si, jogo no sentido dos jogos de criança e jogo quando dizemos que existe um jogo entre as partes de uma colagem”⁹⁵. Este era o princípio básico que implicava uma certa interdependência dos elementos e um recuo relativo do atores em relação aos seus personagens. O cineasta diz ter conversado com Moretti, Ogier, Lonsdale e com os outros atores a fim de impedir que aquela falsa impressão do “vivido” de *L'Amour fou* se repetisse. Nesse sentido, era preciso que cada ator encarnasse um personagem bastante fictício, guardando uma grande distância em relação a ele.

O método de escrita compartilhada do roteiro em *Céline et Julie* reencontra o de *L'Amour fou*, em que Rivette parte de um argumento geral para criar as situações e os diálogos conjuntamente com as atrizes. A diferença entre os dois filmes reside no fato de *Céline et Julie* ter sido concebido a partir do desejo de adaptar de maneira bastante livre alguns textos literários, entre os quais: *Alice nos país das maravilhas* (*Alice in Wonderland*, 1865), de Lewis Carrol, a novela *O perjúrio da neve* (1948)⁹⁶ de Bioy Casares, a novela *Le Roman de quelques vieilles robes* (*The Romance of Certain Old Clothes*, 1868) e o romance *L'Autre Maison* (*The Other House*, 1896) ambos de Henry James. Segundo Eduardo De Gregorio, que co-assina o roteiro ao lado do cineasta e das atrizes principais⁹⁷, Rivette

⁹⁴ Bernard Eisenchitz, Jean-André Fieschi e Eduardo de Gregorio, “Entretien avec Jacques Rivette”, *La Nouvelle Critique*, Op. cit., p. 66. Ver este diagrama, cuja descrição pelo cineasta comporta um lapso na sessão Anexos.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 70.

⁹⁶ Incluída no volume *A trama celeste* (1948). Consultamos a tradução brasileira de Ari Roitman e Paulina Wacht em *Obras Completas de Adolfo Bioy Casares*, Vol. 1 (1940-1958), Daniel Martino (org.), São Paulo: Globo, 2014, pp. 305-330.

⁹⁷ Bulle Ogier, Dominique Labourier, Juliet Berto e Marie-France Pisier.

percebeu, após *La Religieuse*, que “não havia razão para que o roteiro tivesse o primado, ele deveria ser um elemento entre outros.”⁹⁸ E De Gregorio acrescenta que “ao trabalhar com Jacques estamos sempre correndo risco, é uma aventura”.

Não conceber o roteiro com antecedência vai de par com um duplo interesse do cineasta: o de revisitar um repertório teatral clássico e, mais precisamente, o de filmar o trabalho da encarnação do texto na performance teatral. Nos filmes que privilegiaremos aqui, vemos trechos dos ensaios exaustivos de *Andrômaca* de Racine (*L'Amour fou*), e acompanhamos os exercícios de improvisação que tem como horizonte a encenação de *Prometeu acorrentado* e *Sete contra Tebas* de Ésquilo (*Out 1*). Mas poderíamos multiplicar os exemplos, citando os ensaios de *Péricles* de Shakespeare e de *La Double Inconstance* de Marivaux, em *Paris nous appartient* e *La Bande des Quatre* respectivamente.

*

Para chegar a um método de escrita que o satisfazia, Cassavetes percorreu um caminho inverso ao de Rivette: começou sem roteiro prévio em *Shadows* (1959) e passou a escrevê-lo em praticamente todos os seus filmes seguintes⁹⁹. Em *Shadows*, a ideia do roteiro - a história de uma garota negra que se faz passar por branca mas acaba rejeitada pelo namorado branco quando ele conhece seus irmãos negros - surgiu de um exercício de improvisação proposto por Cassavetes aos participantes do ateliê teatral que ministrava. A partir de então, o cineasta delineou os personagens inspirado nos traços de personalidade dos atores, propondo-lhes que os diálogos fossem criados individualmente por cada um. Como já comentamos, esta importante experiência reverbera no método amadurecido de Cassavetes, que continuou a moldar um roteiro escrito para atores específicos, convidados em função do projeto de cada filme.

⁹⁸ Hélène Frappat, *Op. cit.*, p. 152.

⁹⁹ Ele só não assina o roteiro de *A Child is waiting* (1963) e *Big trouble* (1986), dois filmes em que foi convidado para dirigir e que, portanto, não eram projetos pessoais.

A influência do teatro é partilhada por Cassavetes, que primeiro escreveu *Faces* e *A Woman Under the Influence* sob a forma de um texto teatral para, em seguida, adaptá-los para o cinema. Seymour Cassel, um de seus colaboradores mais assíduos¹⁰⁰, conta que “quando Cassavetes ainda estava na produtora *Screen Gems*, escreveu uma peça chamada *One Fa and Eight Las*. Foi o que resultou em *Faces*.”¹⁰¹ Sobre este episódio, o cineasta dizia que o fato de não ter dinheiro para alugar um teatro e produzir a peça foi determinante para a decisão de transformar o texto em um roteiro cinematográfico. O filme guarda vestígios da sua origem teatral não só na *mise en scène* - sequências longas em espaços circunscritos, por exemplo - quanto na organização em dois “atos” marcada por uma montagem de oposição: Primeiro Ato - homens encenando para uma mulher; Segundo Ato - mulheres encenando para um homem.¹⁰²

Segundo Carney, durante três semanas de outubro de 1964, Cassavetes escreveu uma primeira versão do roteiro de *Faces* que girava em torno de 200 páginas. Nos meses seguintes, desenvolvendo este esboço, o cineasta chegou a uma versão final de 320 páginas (quando um roteiro normal não ia além de 150). Cassavetes não se sujeitaria às regras do sistema: “nós decidimos que se aquilo tivesse que resultar em 10 horas, então este seria o filme que faríamos. *Faces* se tornou, mais do que um filme, um modo de vida.”¹⁰³ Este sentimento de dedicação plena ao filme se aproxima da impressão de Rivette sobre as filmagens de *L'Amour fou*: “a noite nós ficávamos todos juntos - não nos deixamos durante cinco semanas – sempre conversando, não necessariamente sobre o filme, mas sobre todo o resto [...]. Eu tenho a lembrança do filme ter sido uma longa conversa ininterrupta¹⁰⁴.” Voltaremos a este importante traço do cinema de ambos quando tratarmos do método de filmagem compartilhado pelos dois.

Em *Faces*, Cassavetes colocou em prática um método esboçado em *Too Late Blues* (1961): escrever seus roteiros considerando precisamente quem seriam os atores que assumiriam os personagens. Quando, por exemplo, as atrizes Gena Rowlands e Lynn Carlin

¹⁰⁰ Interpreta um dos papéis principais em *Faces* (1968), *Minnie and Moskowitz* (1971) e *Love Streams* (*Torrentes de amor*, 1984), e é coadjuvante em *Shadows – não creditado* (1959) e em *The Killing of a Chinese Bookie* (*A morte de um bookiemaker chinês*, 1976).

¹⁰¹ “Tous les acteurs comme des stars”, *Cahiers du cinéma*, n° 417, mar. 1989, pp. 20-21.

¹⁰² A dimensão do teatral ocupa um lugar tão importante nos filmes dos cineastas que desenvolveremos os diversos aspectos de tal dimensão ao longo dos capítulos da tese.

¹⁰³ Raymond Carney, *Cassavetes on Cassavetes*, *Op. cit.*, p. 149.

¹⁰⁴ Jacques Aumont et al., “Le temps déborde”, *Op. cit.*, p. 8.

escolheram quem desejavam interpretar (a prostituta e a esposa traída), Cassavetes reescreveu as falas e fez adaptações levando em consideração as suas personalidades e os seus temperamentos. Seu cinema é um caso típico em que o cineasta, na intimidade com os atores, cria personagens que lhes assemelham fortemente. Outro ponto de seu método escrita em *Faces* era o de trazer situações da sua vivencia pessoal para construir o roteiro. Muito do que Richard Frost (John Marley) e Freddie (Fred Draper) dizem um para o outro se baseia na amizade entre Cassavetes e Fred, que remonta à época da faculdade em que eles dividiam um quarto. Adaptar o roteiro para personalidades definidas e partir de situações próximas a experiências vividas era a estratégia do cineasta para estimular os participantes a darem vida à escrita.

Cassavetes dizia que antes de *Husbands* se tornar um roteiro, ele havia meditado anos a fio sobre este projeto e tomado cerca de 400 páginas de notas. O método de escrita deste roteiro foi ainda mais livre e aberto do que a experiência anterior. O convívio de um ano entre ele e os atores Ben Gazzara e Peter Falk determinou muitas das cenas que eles criaram conjuntamente: “foi um processo de descobrir a história e o tema. [...] Se os sentimentos são verdadeiros e as relações são puras, a história sairá daí. Se você não tem um roteiro, você chega na essência do que você realmente sente e diz disso. Com Ben e Peter você não dá direções. Você dá liberdade e ideias.”¹⁰⁵

Husbands radicaliza o método de ancorar o roteiro nas experiências pessoais, vivências e emoções do cineasta, e talvez o fato de Cassavetes encarnar um dos personagens do filme (Gus) tenha contribuído para que ele fosse visto como um filme de caráter autobiográfico. Carney relata que os exemplos de sequências inspiradas em situações vividas por Cassavetes são abundantes. Entre eles, poderíamos citar a cena da cantoria na mesa de bar, algo que o próprio cineasta costumava fazer depois de tomados alguns copos. Dentre outras informações levantadas por Carney, lembremos a conversa entre os três atores sobre o roteiro nos seis meses que precederam as filmagens, num processo em que Cassavetes respondia aos comentários dos atores e, ao mesmo tempo, alterava o texto. Em seguida, para familiarizar todos os atores com o texto, o cineasta realizou no Hotel Piccadilly em New

¹⁰⁵ Raymond Carney, *Op. cit.*, p. 209-210.

York um workshop de um mês com os seis personagens principais (os três atores mais as três atrizes não profissionais que faziam o par de cada um deles).

Os ensaios fundados na improvisação parecem retomar a experiência de *Shadows*. Cassavetes conta que “tudo estava escrito. Tivemos vários rascunhos. Mas nós os jogávamos fora, e reescrevíamos e improvisávamos um pouco.”¹⁰⁶ A julgar pelas declarações do cineasta, a radicalização deste processo de criação, ao mesmo tempo amparado no roteiro e dele emancipado, resultará no seu filme mais improvisado. Algo que é reforçado pela predominância de longos planos-sequência e de cenas eminentemente físicas, centradas nos corpos dos atores (que correm, jogam basquete, nadam, cantam, dançam etc), às quais voltaremos:

foram quatro semanas de ensaios em que reescrevíamos o roteiro. Nós trabalhávamos improvisando a cena toda, então eu poderia escrevê-la, e nós ensaiávamos de novo, improvisávamos um pouco mais, eu reescrevia, e assim por diante até Ben dizer “assim está bom” e Peter dizer “isso me faz sentir melhor”. [...] Nós sabíamos do que éramos capazes de dizer e fazer, então chegamos num ponto em que nós poderíamos improvisar sobre qualquer coisa.¹⁰⁷

Entre 1971 e 1972, Cassavetes escreveu uma trilogia que deveria ser encenada em três noites sucessivas. Segundo o cineasta, as peças foram escritas com o intuito de presentear Gena Rowlands com um papel à sua altura. Naquela época, a atriz tinha o desejo de voltar aos palcos e sobretudo à Broadway. Ao ler o texto, Rowlands concluiu que seria humanamente impossível encená-lo durante uma temporada, o que forçou Cassavetes a transformar a trilogia no roteiro de um filme só. Esta é a origem de *A Woman Under the Influence*. Os ensaios consistiram em diversas leituras com os atores, e este momento de escuta era uma oportunidade para o cineasta repensar e desenvolver o roteiro partindo de seus questionamentos e sugestões. Cassavetes conta que uma fonte importante para os diálogos veio de fitas k7 que ele costumava gravar em casa com os diálogos reais de sua família. Este projeto não foi diferente dos outros. Diversas situações e brigas vividas pelo casal Cassavetes / Rowlands serviram de inspiração para as cenas de Mabel (Rowlands) e Nick Longuetti (Falk). A atriz confirma que Cassavetes acentuou algumas características da sua própria

¹⁰⁶ Raymond Carney (dir.), *Autoportraits*, Paris: Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinema, 1992, p. 23.

¹⁰⁷ Raymond Carney, *Cassavetes on Cassavetes*, *Op. cit.*, p. 215-216.

personalidade para a construção da personagem, o que resultou numa forte identificação entre ela e Mabel:

Na maioria dos roteiros que recebemos, sabemos exatamente, na altura da página 5 ou 10, o que acontecerá, o que esperam de você. Nos roteiros de John, é como se você fosse um astronauta, que viajasse à lua pela primeira vez – o ar é leve, você deve vestir botas pesadas, e é preciso tentar se mover rapidamente em zonas bastante assustadoras. Eu adoro que um personagem se encontre atuando sem se dar conta do que faz. Creio que todos nós agimos assim.¹⁰⁸

O projeto do roteiro de *Opening Night* remota a 1968 e, como relata Cassavetes, foi marcado pelos clássicos *A Star is Born* (*Nasce uma estrela*, William A. Wellman, 1937) e *All about Eve* (*A Malvada*, Joseph L. Mankiewicz, 1950), não por acaso filmes cuja protagonista também é uma atriz. Para embasar o texto, concluído apenas em 1976, Cassavetes embarcou numa pesquisa, por assim dizer, quase etnográfica. Como nos conta Carney, o cineasta conversou durante um ano, todas as noites, com a esposa do amigo Sam Shaw¹⁰⁹, que naquela altura já tinha completado 60 anos; assistiu a programas de tv matinais e leu revistas direcionadas para mulheres maduras; jogou bridge durante várias tardes com a esposa, a sogra e a mãe: “Eu adorava passar as tardes com aquelas mulheres! Eu não falava nada, apenas escutava e sorria.”¹¹⁰

Segundo o cineasta, a premissa do roteiro de *Opening Night* era tratar da reação das pessoas quando começam a envelhecer: como lidar com a descoberta de que você não é mais tão desejável quanto era ou quando você já não tem mais tanta auto-confiança. Outra questão premente era a de mostrar a vida de um artista, de um criador, algo intimamente ligado ao seu universo. Envelhecer também era uma questão na vida de Rowlands, que costumava falsear sua idade em entrevistas e disfarçar os sinais de envelhecimento através da maquiagem. Aqui, como em todos os outros filmes, Cassavetes aborda assuntos cuja vivência lhe permitia atingir um alto grau de veracidade. *Faces* exprime a crise da meia idade experimentada por ele naquele momento, *Husbands* e *A Woman* lidam com a crise no casamento também vivida por ele, e *Opening Night* trata da íntima relação entre o

¹⁰⁸ Raymond Carney, *Autoportraits*, *Op. cit.*, p. 171.

¹⁰⁹ Fotógrafo e produtor de *Husbands*, *A Woman Under the Influence* e *Opening Night*.

¹¹⁰ Raymond Carney, *Cassavetes on Cassavetes*, *Op. cit.*, p. 408.

personagem e o ator, o que ele tentou colocar em prática durante toda a sua carreira de cineasta.

Em Cassavetes, não há contradição, mas concordância entre a filmagem e a escrita. O roteiro não existe para ser destruído durante as filmagens, mas para ser remodelado por elas. Ele dizia que só escrevia o fim do filme no último momento, pois estava ciente de que os acontecimentos nas filmagens iriam além do que ele seria capaz de prever. Um dos aspectos mais importante nas filmagens de Cassavetes era o fato de o roteiro não ser um bloco de concreto. Os membros da equipe diziam que ele costumava reescrever as cenas na própria locação baseado em algo que havia acontecido no dia anterior, e não hesitava em fazer um intervalo para reescrever algo que parecesse não funcionar no momento das tomadas. A escrita de Cassavetes procede por uma desestabilização da narrativa conjugada a um privilégio do presente da atuação.

Eu não creio que muitos escritores gostariam de colaborar comigo. É muito difícil dizer que o escritor não é importante. Alguém pode escrever um bom roteiro, mas é diferente fazer os filmes que eu costumo fazer, em que o ator é mais importante do que qualquer coisa. Eu não me preocuparia com o que o escritor iria sentir. Eu só iria me preocupar se o ator, que está encarnando o personagem do escritor, estaria confortável, feliz e bem.¹¹¹

A arte de Cassavetes roteirista reside na elaboração de um texto aberto que antecipa e integra o acaso das filmagens. Um roteiro-matéria cuja escrita confere liberdade aos corpos dos atores que acabam por reagir fisicamente a esta limitação: seus personagens falam também através do corpo, renovando a força da intervenção do gesto como potente revelador de personalidades, interesses e paixões. A materialidade do texto também foi objeto da entrevista de Rivette à *Nouvelle Critique*, quando ele discorre sobre o cinema de Bergman. A divisão interna, num mesmo cineasta, entre aquele que escreve o texto e um outro que o filma, guarda semelhanças com o método cassavetiano.

Outra coisa em comum a todos estes filmes (de Fellini, Tati, Jancso), que julgo os únicos importantes de alguns anos para cá, é a recusa categórica, em quase todos, do diálogo escrito. (...) O que vejo em comum neles é a recusa de escrever você mesmo um texto que os atores interpretarão. (...) A única grande exceção que vejo é Bergman; (...) Bergman é duplo: existe um

¹¹¹ Raymond Carney, *Op. cit.*, p. 216.

Bergman que escreve um texto e depois um Bergman que o filma, e não é o mesmo. Em *O Rito*, a palavra é transportada pela imagem, não é filmada sobre o seu sentido, mas ao contrário sobre sua materialidade. Ela é filmada como acontecimento e não como significação. É a mesma coisa nos tempos fortes dos filmes de [Marguerite] Duras. Sim, creio que é esta a base de tudo: tomar o texto como matéria.¹¹²

Cassavetes também relativiza a importância dada à escrita no momento das filmagens: “O que é um roteiro? São apenas palavras e uma descrição – o resumo de uma situação, uma abstração. A interpretação do roteiro, com as vidas das pessoas que o compõe, é isso que o torna algo real e importante¹¹³.” Apesar da natureza e do uso da escrita não serem idênticos nos dois cineastas, ambos trabalhavam com a ideia de uma escrita aberta. Convergência dos dois métodos: encarar o roteiro como um ponto de partida, matéria que dá ao ator a soberania na criação do personagem. Escrever não é apenas prever, organizar, planificar, é dar início a um processo de criação que abrirá um arco de escolhas possíveis. Ambos estavam afinados com a ideia de um cinema cuja escrita potencializa a filmagem como acontecimento. Não por acaso, cada um se debruçou sobre a questão do trabalho teatral, dando especial atenção ao ensaio (momento gerador de uma escrita compartilhada), como em *L'Amour fou*, *Out 1* e *Opening Night*.

¹¹² Rivette, entrevista a Bernard Eisenchitz et al., *Op. cit.*, p. 72.

¹¹³ Raymond Carney, *Autoportraits*, *Op. cit.*, p. 28.

1.4 Filmar: verbo coletivo

As filmagens, momento primordial da fabricação cinematográfica, adquirem uma dimensão de ato coletivo em Rivette e Cassavetes que os singulariza em relação a outros cineastas. Seus filmes carregam a marca de uma experiência coletiva que se prolonga sob nossos olhos, convidando os espectadores a partilhar dessa aventura em que os participantes assumem suas dúvidas e suas incertezas. Este cinema fundado em uma prática de criação coletiva nos faz lembrar da trupe de teatro, já que os cineastas recorreram com frequência a equipes reduzidas (sobretudo nos filmes que escolhemos tratar aqui), compostas por atores e técnicos com quem estabeleciam relações de amizade para além do momento da filmagem e que se repetiam de um projeto a outro. Estamos pensando nas colaborações de Rivette com as atrizes Bulle Ogier e Juliet Berto (*L'Amour Fou*, *Out 1*, *Céline et Julie*); com a colaboradora e amiga de longa data Suzanne Schiffman (dialoguista em *Paris nous appartient*, co-realizadora e roteirista de *Out 1*); com a montadora Nicole Lubtchansky (montadora de todos os seus filmes desde *L'Amour fou*, salvo *Out 1: Spectre* e *La bande des quatre*). E nas colaborações de Cassavetes com os atores Rowlands, Falk e Gazzara; com o diretor de fotografia e produtor Al Ruban (*Faces*, *A Woman*, *Husbands*, *Opening Night*); com o engenheiro de som e compositor Bo Harwood e com o montador Tom Cornwell (*A Woman*, *Opening Night*).

Esta relação com o presente das filmagens implica em temporalidades singulares que acabam transformando-as numa aventura coletiva. E para que o processo de criação possa liberar forças imprevisíveis no momento das filmagens é preciso que todos os envolvidos se sintam implicados. Nesse sentido, uma disponibilidade física dos colaboradores e uma confiança mútua entre os cineastas e suas equipes se torna imprescindível. Em seu método, os cineastas compartilham o tempo para descobrir pouco a pouco a ficção que vislumbravam de início. Para Cassavetes e Rivette, o ato de traçar um caminho em direção ao filme se inscreve em sua matéria. Realizar ou *mettre en scène*, como diria Rivette, significa sobretudo compartilhar, dividir ideias, desejos, palavras e gestos. E nessa rede de relações, não podemos perder de vista a ideia de *jogo* – das sequências, dos atores, dos corpos – tão cara aos dois e ao improvisado, em que o método funcionaria, nas palavras de Bergala, “como uma regra do

jogo: todo mundo acaba por conhecê-lo e ele permite a todos os participantes ter o sentimento de jogar juntos a mesma partida.”¹¹⁴

A declaração de Rivette sobre o desejo de realizar um filme (*L'Amour fou*) que não impusesse nada, em que o “diálogo fosse primordial em todos os níveis, com os atores, com a situação, com as pessoas que encontramos, em que o ato de fazer um filme fizesse parte do próprio filme”¹¹⁵, vai de encontro ao projeto dos dois. “Trata-se de reunir, em certos lugares, certas pessoas, que serão confrontadas a certas situações narrativas e a certas condições (de filmagem), e de suscitar uma realidade graças à qual – e sobre a qual - o filme será feito. Uma *realidade-happening*”¹¹⁶, como diria o crítico Marc Chevré. O desejo de realizar um cinema coletivo acaba por invadir o próprio conteúdo dos filmes, como por exemplo as noitadas do casal Foster em *Faces*, ou os ensaios da peça *Andrômaca* em *L'Amour Fou*, ou a cena em que Mabel serve spaghetti para um grupo de colegas do marido em *A Woman*.

Outro aspecto do ato de criação coletivo diz respeito à implicação dos corpos dos cineastas no momento das filmagens. À procura de novos ritmos, movimentos e energias, ambos escolhem uma posição paradoxal: a sua maneira de agir consiste num movimento de aguardar e, ao mesmo tempo, suscitar a ocasião. Adotando um dispositivo ideal para o surgimento do improvisado ou a inscrição de um presente puro, imediato, imprevisível. Não se trata apenas de filmar, mas de suscitar, instigar e atuar como uma espécie de testemunha dos acontecimentos. Ideia cara a Jean Renoir já no início do cinema falado que dizia “empregar várias câmeras [...] para tentar obter no filme, ou ao menos parcialmente em algumas cenas, uma continuidade que vem da expressão do ator, de sua progressão interior.”¹¹⁷

No momento das filmagens, nenhum dos dois assume uma postura de diretor. Cassavetes se recusava a dirigir as cenas durante os *takes*, a dar ordens sobre sua progressão ou a expressar suas opiniões sobre as atuações: “Eu deixo que os atores desenvolvam o seu ponto de vista sobre as personagens. Eu só quero filmar o que as pessoas dizem, o que elas fazem, intervir o menos possível.”¹¹⁸ Mais ainda,

¹¹⁴ Alain Bergala, “La Méthode”, *Op. cit.*, p. 7.

¹¹⁵ Aumont e al., “Le temps déborde – entretien avec Jacques Rivette”, *Op. cit.*, p. 8.

¹¹⁶ Marc Chevré, “Supplément aux voyages de J.R.”, *Cahiers du cinéma*, nº 416, fev. 1989, p. 21.

¹¹⁷ Jean Narboni (org.), *Jean Renoir, entretiens et propôs*, Paris: Cahiers du cinéma, coll. Petite Bibliothèque, 2005, p. 216.

¹¹⁸ Raymond Carney, *Cassavetes on Cassavetes*, *Op. cit.*, p. 160.

Eu não acredito que os atores precisem ser dirigidos. Eu muito raramente digo ao ator o que ele deve fazer. O que faço é criar para o ator uma situação controlada em que a única maneira de alguém reagir é emocionalmente. Então os atores criam o que considero uma improvisação emocional dentro do confinamento de uma situação dada.¹¹⁹

No que toca a este princípio da não intervenção, o gesto de Rivette é ainda mais radical, numa postura que talvez date de *L'Amour fou*. Neste filme, a ausência de intervenção escorrega para a narrativa e é encarnada por um diretor de teatro que, no momento da encenação, observa sem intervir. A desapareição do *metteur en scène* também reside na escolha de chamar uma outra equipe para registrar os ensaios da peça e de observá-los à distância. Como diria Chevré, apagamento do autor: o grande paradoxo rivettiano é o de “estar lá, mas ser invisível, passageiro clandestino reorganizando o acaso, recusar toda programação e programando o que não se programa [...], fazendo como se não fosse o regente e sê-lo apesar de tudo.”¹²⁰

L'Amour fou é um filme exemplar para pensarmos o ato de criação coletiva no cinema de Rivette, já que reivindica um estilo de cinema dispositivo em que as aventuras da filmagem estão inscritas no próprio filme. A trama se torna, por consequência, a captação de uma realidade e não a sua construção. De um lado, Rivette apresenta ao espectador o que o teatro sonega: a fase de preparação, dos ensaios e da montagem de uma peça; de outro, ele aborda a questão da crise conjugal de Sébastien e Claire, o diretor da peça e uma de suas atrizes iniciais. Para tanto, ele recorre a dois procedimentos formais: uma equipe de filmagem em 16mm dirigida por Labarthe se propõe a realizar um documentário – estilo cinema direto – sobre a montagem da peça *Andrômaca*, dirigida por Sébastien, enquanto uma segunda equipe, comandada por Rivette, filma em 35mm, tanto o ensaio da peça que inclui a equipe que a documenta, quanto a crise da relação de Sébastien e Claire. No momento das filmagens, o ator Jean-Pierre Kalfon estava realmente montando a peça e pretendia estreá-la para o público parisiense ainda em 1967 (o que não chegou a acontecer).

¹¹⁹ Raymond Carney, *Op. cit.*, p. 168.

¹²⁰ Marc Chevré, *Op. cit.*, p. 23.

Tal dispositivo de filmagem traz ao primeiro plano a questão do improvisado, já que ao encarnar a posição de observador, Rivette libera Kalfon para ensaiar sua trupe da maneira que lhe convier e Labarthe para se movimentar e realizar sua reportagem em plena liberdade. As mesmas escolhas pautaram o segundo eixo do filme, voltado para o cotidiano da crise conjugal que se dá basicamente no espaço do apartamento do casal. Sobre esta abertura, Rivette conta que,

Quando fomos para o apartamento, tentamos conservar até onde conseguíamos esse tom de reportagem, de nunca apressar, e antes de tudo, filmar em ordem cronológica, ver surgir. Isso me permitia conversar a noite sobre a filmagem do dia seguinte, os pontos que ficaram vagos, aqueles que precisávamos prever com antecedência, ao menos em linhas gerais, e aqueles que preferíamos decidir ou *improvisar* no momento da filmagem.¹²¹

Algo comum durante qualquer filmagem, o grito do diretor para cortar a cena já não tem mais sentido no método destes cineastas. As sequências são interrompidas pela própria natureza do espaço, de certa forma o corte está no mundo e cabe aos cineastas acatá-lo. A palavra usada por Cassavetes para descrever o processo em que os atores transmitiam sua própria emoção aos seus papéis foi ‘improvisação’. Os críticos concluíram que os atores inventavam suas falas. Cassavetes enfatizou, porém, que os diálogos escritos sofriam poucas alterações durante a cena, e a improvisação em que ele estava interessado consistia nas invenções e nas descobertas emocionais dos atores. Ele dizia que “a emoção era improvisação (...), a improvisação entra no filme permitindo a cada ator interpretar seu papel, ao invés de eu interpretar o papel de diretor.”¹²² Em Cassavetes, atuar não é fingir ser alguém, mas descobrir-se quem se é. Assume-se um personagem, não através da atuação, mas acreditando nele, acrescentando-lhe algo de si, interpretando-o pessoalmente. A implicação dos atores no cinema de Cassavetes chegava ao ponto deles aprenderem a usar os equipamentos de filmagem e portarem a câmera, como ocorreu em *Faces*. Cassel dizia que este incentivo de Cassavetes tornava todos integralmente concernidos pelo que ele fazia, a ponto das pessoas se sentirem mobilizadas desde o primeiro dia até o lançamento do filme. “Cassavetes nunca

¹²¹ Aumont e al., “Le temps déborde – entretien avec Jacques Rivette”, *Op. cit.*, p. 9.

¹²² Raymond Carney, *Op. cit.*, p. 162.

dizia ‘Eu realizei isso’. Ele dizia: ‘Nós realizamos isso’. E todos, mesmo os que levavam as películas para o laboratório, se sentiam responsabilizados.”¹²³

Como lembra Mouëllic, esta relação com o presente implica em temporalidades singulares, possibilidades originais de viver o tempo, a atuação do improvisador, esteja ele diante ou atrás da câmera, se desdobrando no interior de uma temporalidade lábil em que o instante prevalece. Para responder a este princípio de filmagem da sucessão de acasos é preciso filmar tudo na sua duração natural. Cassavetes e Rivette organizam seus filmes com temporalidades contínuas: em *L’Amour fou*, como vimos, temos de um lado um dia e meio na vida de um casal em crise e, de outro, um diário que recobre o tempo de preparação da peça e da separação amorosa. Em *Faces* as cenas também foram filmadas na ordem. Os longos planos-sequência de ambos os filmes são outro elemento que destaca o trabalho do ator, seu livre deslocamento no interior de uma área demarcada – casa, apartamento, sala de teatro, etc -, como se as cenas de um teatro se desenrolassem ao modo de um *happening*. Os movimentos imprevisíveis dos corpos exigem mudanças bruscas de eixo, em rápidas panorâmicas, em séries espasmódicas de closes descontínuos. Mais tarde, ampliando o 16mm para 35mm, os cineastas acabam por fundir o corpo do ator na matéria da imagem. Dissolução do corpo no grão da imagem. Não é por acaso que Rivette define o cinema como “este elo entre algo de exterior e algo de muito secreto, relação que um *gesto imprevisto* desvela sem explicar.”¹²⁴

Improvisar é também uma maneira de valorizar a presença de um corpo que filma. Um corpo que atua e que é testemunha. À diferença de Rivette, Cassavetes atuava em alguns de seus filmes, e em vários deles assumia a câmera. O seu método consistia em acompanhar de perto, implicando fisicamente seu corpo, o momento do jogo dos atores. A performance improvisada dos atores responde em tempo real à performance dos operadores, que devem ser ágeis para reagir e captar esta invenção no instante (quem seria melhor para isso do que o idealizador do filme?). Tal método vai de par com certas escolhas, que já podem ser vistas em *Faces*. Ele deve deixar as sequências durarem a fim de permitir que os atores atinjam um estado de abandono da narrativa e que seus gestos falem por si. As duas câmeras na mão

¹²³ Seymour Cassel em Thierry Jousse, *John Cassavetes*, Paris: Étoile/Cahiers du Cinéma, 1989, p. 21.

¹²⁴ “L’Art de la fugue (I Confess) [A arte da fuga, sobre A Tortura do Silêncio (1953) de Alfred Hitchcock]”, *Cahiers du cinéma*, nº 26, ago./set. 1956, p. 50.

permitted the operators to move freely to follow the movement of the actors, also free.



Figs. 23-8 Stills de Cassavetes no set de *A Woman*.

À diferença de Cassavetes, Rivette quase nunca atuava¹²⁵, e nem portava a câmera durante as filmagens. Concordamos com Aumont, que caracteriza o corpo de Rivette como o de um espectador, que “está sempre na sala, nunca na tela, pois ele sempre foi antes de tudo, cinéfilo, e se interpreta um papel, é sempre o do espectador”¹²⁶. Para o cineasta, o corpo do ator é pura exterioridade, donde seu privilégio de planos gerais em detrimento dos closes que favorecessem a introspecção psicológica¹²⁷: “tenho horror de atores que imprimem na tela sua vida interior: os atores com quem tenho vontade de trabalhar são atores físicos, corporais, de corpo e voz, corpo e voz que são mais importantes do que as palavras”¹²⁸. Em uma conversa com Piccoli, Bonizer e Ogier, Rivette declara que não definia o seu lugar de diretor atrás da câmera e sim ao lado dela, “colocar-me ao seu lado é a minha maneira de espiar os atores.”

Assim como a fotografia, o cinema surge como um dispositivo de captação e de fixação daquilo que se passou. A arte cinematográfica parece estar forçosamente apoiada na exigência documental, mesmo quando constrói ficções das mais inventivas como é o caso dos filmes de Rivette e Cassavetes. As escolhas técnicas no momento das filmagens convergem para o projeto estético: as câmeras leves, a iluminação natural, os cenários livres de complicações, as locações em espaços amplos, aliados à liberdade conferida ao movimento de todos no espaço da filmagem e à longa duração dos planos permitem que os atores se libertem das amarras narrativas para produzir gestos singulares. A improvisação surge do fluxo da sequência que resiste à narrativa sem necessariamente negá-la. Dentre as estratégias para explorar a liberdade dos corpos está a promoção de gestos impulsivos, transbordantes e físicos dos atores, tais como a dança ou o jogo teatral. O esgotamento do corpo dos atores, delas resultante, guarda as marcas dos esforços empreendidos nas filmagens.

Ainda sobre as escolhas técnicas, não podemos perder de vista sua proximidade com o *cinema direto*, cujos representantes (Richard Leacock, Albert e David Maysles, D.A.

¹²⁵ Nas raras exceções, Rivette fez uma ponta em seu próprio filme *Paris nous appartient*, interpretou o escritor Marcel Joucourt em *La Mémoire Courte* (1979) de seu amigo Eduardo De Gregorio e voltou a fazer pequenas participações em *Jeanne la Pucelle* (1994) e *Haut bas fragile* (1995).

¹²⁶ Jacques Aumont em Francis Vogner et al., *Jacques Rivette, Op. cit.*, p.119.

¹²⁷ Na conversa entre Rivette e Daney incluída no filme de Claire Denis *Cinéastes de notre temps: Jacques Rivette le veilleur*, o cineasta declara que “eu sempre tenho vontade de ver o corpo na sua integralidade, e igualmente àquele da pessoa no cenário, diante das outras pessoas sobre as quais este corpo age...”

¹²⁸ Hélène Frappat, *Op. cit.*, p. 187.

Pennebaker, Michel Brault, Pierre Perrault, Jean Rouch, etc) foram largamente dos progressos da técnica de filmagem nos fins dos anos 1950. Para dar conta da realidade sem teoricamente influenciá-la, era preciso ter equipamentos que conferissem liberdade para que câmara e som pudessem perseguir os acontecimentos que não poderiam ser controlados. A câmara na mão foi o que permitiu aos cineastas, experimentar o mundo real de perto, sem as amarras dos tripés ou dos longos preparativos de filmagem. Este estilo de realização se afastava do cinema de ficção que vinha sendo feito à época e acabou por influenciá-lo. Como lembra Jean-Louis Comolli, uma ligação nova e forte une o cinema ao vivido – une-os e articula-os sob uma mesma linguagem: a vida não é mais representada pelo cinema, ele não é mais a imagem ou o modelo dela. A existência do direto força o cinema a se redefinir, como se atuasse sobre o cinema inteiro à maneira de um revelador. A divisão tradicional entre “ação a filmar” e “ação de filmar” se reduz a “ação filmada”. Os filmes *Faces* e *L'Amour fou* ou *Out 1* são bons exemplos desta ação reveladora do direto. Como os filmes dos cineastas daquela época, seu interesse reside na observação minuciosa de detalhes particulares do indivíduo na sua vida privada.



Figs. 28-33 Stills de Rivette nas filmagens de *Out 1*

Deste ponto de vista, *L'Amour fou* é quase didático. Sua câmera registra a improvisação de uma equipe de filmagem à maneira dos documentaristas do direto: com equipamentos leves, câmera em 16mm e equipe reduzida, que por sua vez improvisa para conseguir documentar o ensaio teatral. Ao filmar o ensaio documentado por Labarthe, o

universo compreendido pelas filmagens de Rivette é mais amplo. Dito de outra forma, Labarthe é parte do todo Rivettiano. A câmera em 16mm de Labarthe se aproxima dos rostos: seu tatear, seus erros, seu tremor são guardados na versão final. Do mesmo modo, transparecem suas dificuldades de focar e seus deslocamentos acidentais: a câmera procura os corpos, e está tão próxima deles que os perde facilmente para reencontrá-los num instante, como que transbordando o quadro.

O mesmo acontece em *Faces*, cujo título não é casual. Neste filme há uma ênfase dos *closes* nos rostos dos atores, há um esforço de se concentrar sobre os corpos. Quase todos os planos do filme são povoados por corpos despedaçados: este *puzzle* constituído por rostos, mãos, braços, ombros, etc, revela microscopicamente a impossibilidade do casal protagonista de estar junto. Nos dois filmes, a liberdade da câmera em 16mm opera uma espécie de montagem já no momento da filmagem, que conserva os erros e as imperfeições. Há uma montagem no interior das sequências dos dois filmes, uma formalização do que só é possível dizer através do gesto. Algo próximo ocorre em *Out 1*, durante os ensaios improvisados, em que a trupe se torna um organismo animal. A câmera na mão de Pierre-William Glenn se aproxima tanto dos corpos que os decompõe e recompõe criando novas articulações. Não podemos perder de vista que os cineastas lançavam mão do método do direto para usá-lo de uma maneira *impura*, como qualificaria Rivette. “É uma técnica como uma outra, que produz o artifício através de métodos diferentes daqueles da *mise en scène* tradicional.”¹²⁹ O corpo filmado é pulsional, e o método da captação em direto contribui para que o seu pulsar, suas tensões, seus saltos, sejam sentidos na tela.

Como dissemos, os dois cineastas conferem em seu método de trabalho a primazia ao jogo dos atores. São múltiplos os depoimentos, tanto dos atores quanto dos cineastas, que tratam de enaltecer a parceria. Cassavetes chegou a dizer, por exemplo, que “os filmes para mim não tem importância. Mas as pessoas são muito importantes”, e Rivette dizia que o seu interesse primordial em *Out 1* estava em promover os encontros entre os atores que admirava e ver no que aquilo iria resultar¹³⁰. A questão para o cinema improvisado não é necessariamente o acaso e sim o que ele desencadeia. Ao transformar as filmagens num

¹²⁹ Jacques Rivette em entrevista a Bernard Eisenchitz et al., *Op. cit.*, p. 68.

¹³⁰ *Op. cit.*, p. 68.

acontecimento, ato de criação e experimentação coletivas, este é um cinema, por excelência, centrado nos atores.

Em Cassavetes e Rivette é possível enxergar o gesto do cineasta se materializar nos gestos de *mise en scene* que prolongam os gestos dos atores. Como diria Mouëllic, neste cinema dito improvisado cada decisão tomada durante o processo de criação parece destinada a liberar no espaço da filmagem forças imprevisíveis, a fazer de cada tomada um acontecimento em si e não a representação de uma cena. Cassavetes define a improvisação na locação da seguinte maneira,

eu acho que precisamos definir o que a improvisação faz, não o que é. Improvisação para mim significa que existe uma característica espontaneidade no trabalho que faz com que ele pareça não ter sido planejado. Eu escrevo cada linha do roteiro, e a partir daí eu permito que os atores interpretem da maneira que desejam. Mas quando decidem a sua maneira, eu sou extremamente disciplinado e eles devem ser muito disciplinados com a sua interpretação. [...] Eu acredito na improvisação na base de um trabalho escrito e não na criatividade indisciplinada. Quando você tem uma cena importante, você quer vê-la escrita; mas ainda existem momentos nos quais você só quer que as coisas aconteçam.¹³¹

Improvisar é colocar em crise a noção de uma filmagem organizada e equilibrada, que se limita a executar um plano previamente traçado: é conviver com o perigo da queda, do desequilíbrio, da incerteza, da vertigem, colocando os corpos à prova. Os filmes são imperfeitos porque os cineastas não têm a ambição de dar conta da complexidade e da heterogeneidade do mundo, mas procuram se deixar atravessar por ele. Recorrer à improvisação é uma maneira de implicar o ator no tempo do jogo, tempo vivido, tempo presente e não tempo da representação. Os cineastas improvisadores compartilham o mesmo desejo de se deixar surpreender, de perder momentaneamente o controle. Não se submeter à perfeição formal é uma condição para explorar a presença do corpo e suas potências: gestos inventivos e figuras de explosão. Em *Out 1* a ideia de jogo se estende para todos os níveis do filme. As únicas regras são aquelas em que os personagens atuam eles mesmos. “Jogar o jogo da ficção. (...) Existe nos personagens de Rivette uma extraordinária capacidade de auto-

¹³¹ Raymond Carney, *Cassavetes on Cassavetes*, *Op. cit.*, p. 217.

fabulação, a jubilação infantil de se viver como atores de uma ficção que os carrega e na qual procuram a chave.”¹³²

A questão da centralidade do ator nos leva para a ênfase dada pelos cineastas ao trabalho teatral. A unidade de tempo e espaço de várias das sequências dos filmes guarda semelhança com a temporalidade dos palcos de teatro talvez mais presente na obra de Rivette, que chegou a afirmar que “todos os filmes são sobre o teatro, não há outro assunto.”¹³³ Se é através do jogo teatral que o cineasta realizou várias das suas investigações - os ensaios em *L'Amour fou* e *Out 1*, e as representações teatralizadas da casa assombrada de *Céline et Julie* - é porque no teatro estamos sujeitos à presença do instante dos corpos. Como diria Aprà a respeito do passo à frente dado por Rivette em *L'Amour fou*, “não há nada além dos atores e do trabalho que realizam com seus corpos e suas vozes. Nesse sentido as cenas de teatro apenas exibem o *trabalho* que no filme é constante.”¹³⁴

Cassavetes e Rivette não só incluíram o processo da encenação de peças em seus filmes, como estiveram à frente da montagem de peças de teatro que chegaram a estrear. Em 1963, Rivette montou *A religiosa* de Diderot e 26 anos mais tarde montou *Bajazet* de Racine e *Tite e Bérénice* de Corneille. Em 1980, Cassavetes montou uma peça intitulada *East West Game*, e em 1981 montou outras três: *Knives* (escrita por ele mesmo), *The third day comes* e *Love Streams* (escritas por Ted Allan), reunidas com o subtítulo *Three plays of love and hate*. Em 1987, já muito doente, Cassavetes ainda chegou a montar *A Woman of Mystery*. Em um capítulo específico sobre a dialética entre teatro e teatralidade articularemos como os cineastas filmam a invenção do jogo teatral de um lado, e o que eles retêm da noção de teatralidade quando estão fora dele.

¹³² Marc Chevré, “Supplément aux voyages de J.R.”, *Op. cit.*, p. 22.

¹³³ Jacques Aumont et al., “Le temps déborde”, *Op. cit.*, p. 15.

¹³⁴ Adriano Aprà, “A geografia do labirinto” em Francis Vogner dos Reis et al., *Jacques Rivette, Op. cit.*, p. 109.

1.5 Montar: Organizar o acaso

A improvisação durante as filmagens guarda muitas semelhanças com o jazz, mas no momento da montagem, improvisação musical e cinematográfica estão diametralmente opostas. Enquanto do lado da composição, a fixação escrita precede a improvisação (o tema, por exemplo), este momento da composição fílmica é, ao contrário, o último momento de criação no cinema improvisado. É na sala de edição que Rivette e Cassavetes irão compor seu filme, partindo de um material cujos acontecimentos o cineasta renunciava a controlar. Ambos acompanhavam de perto a montagem, em cujo processo se detinham alguns meses. Ambos tendiam a optar por filmes de duração longa, embora cedessem, por vezes, à necessidade de encurtá-los por solicitação de produtores ou distribuidores.

À diferença do que ocorria no cinema industrial, em que as cenas teriam sido definidas a priori (decupagem, storyboard, roteiro fechado), esta etapa da montagem se revelava longa e complexa nos dois casos. Cabia à montagem criar um caminho que exprimisse através do seu ritmo a imprevisibilidade das filmagens. Nesse sentido, é frequente os filmes subverterem as regras do *raccord*, do encadeamento, ou de uma gramática mais tradicional dos planos. Mais precisamente, os filmes de Rivette e Cassavetes reinventam a noção de plano e de enquadramento a fim de preservar as múltiplas potencialidades resultantes das filmagens. A longa duração dos filmes diz também de uma necessidade de conservar o tempo da ação e, portanto, do jogo do ator. Em *Out 1* há vários longos planos-sequência com exercícios de improvisação. Em *Faces*, Cassavetes opta por uma multiplicidade de ângulos de tomada, olhares exteriores que testemunham a consciência de uma fuga irremediável do tempo, que planos curtos tentariam impedir. Tanto num filme quanto no outro, os cineastas optam por guardar na forma final as imperfeições, os gaguejos, os gestos erráticos. Seus filmes raramente recorrem ao *flash-back* e optam amiúde por elipses que tornam as narrativas abruptas, como histórias contadas por espasmos. Muitas vezes se detêm em tempos mortos e sonexam o que se tenderia a enfatizar.

A ausência de submissão ao ideal da perfeição formal se concretiza na montagem, em que as potências dos corpos e a invenção dos gestos se impõe à narrativa. Cabe aos cineastas inventar uma nova ficção a partir da organização do material filmado:

A apropriação na montagem da proliferação improvisada gera estruturas que perturbam, às vezes abruptamente, as regras fixas do cinema clássico. Se a improvisação é um método, a parte do desconhecido que ela coloca em jogo resulta em um método que nunca vislumbra a conclusão, cada momento é potencialmente um novo começo: improvisar é experimentar.¹³⁵

Como nos lembra Aumont, Rivette mudou radicalmente, ao longo do anos, sua visão sobre a montagem. Se nos anos 1950 ela é totalmente negada, em 1969 ele vai se tornar um grande defensor da montagem. A escolha em jogo para Rivette não se dá entre um cinema da cena e um cinema da montagem, mas por um cinema moderno, tal como ele qualificaria o cinema de Rossellini em sua carta (filmes inacabados, com senso de esboço e de datação).

Montar um filme não seria pois, acrescentar, mas retirar (o retiro da ação), não fazer, mas des-fazer: o negativo em ato. É preciso ver o filme como resíduo, a rede dos traços deixados pelo processo duplo de uma ação (a tomada, o processo de acumulação) e de sua negação (a montagem, o processo de consumação).¹³⁶

Nicole Lubtchansky dizia que Rivette adorava montar e que ele não assistia a nenhum *rush* antes de terminadas as filmagens. No início dos trabalhos, ele revia todo o material para trabalhar então numa primeira versão da montagem, que poderia durar alguns meses. Ele julgava, segundo sua montadora, que os filmes ficariam magros de sentido se os cortasse demais. Em *L'Amour fou*, todas as sequências filmadas pela equipe de Rivette foram conservadas e, durante a montagem, acrescentou-se momentos de teatro seguindo esta premissa do cineasta. Esta anedota vai ao encontro de um boelo depoimento a Serge Daney no documentário realizado para a série *Cinéastes, de notre temps*, intitulado *Jacques Rivette*,

¹³⁵ Gilles Mouëllic, *Improviser le cinema*, Crisnée: Éditions Yellow Now, 2011, p. 189.

¹³⁶ Rivette *apud* Jacques Aumont em Francis Vogner et al., *Jacques Rivette, Op. cit.*, p. 127.

le veilleur (Jacques Rivette, *o vigia*, Claire Denis, co-realizado por Daney, 1990)¹³⁷, em que Rivette diz:

Tenho a impressão de que havia, de fato, nos filmes de cinquenta anos atrás, uma arte da brevidade, da condensação dos acontecimentos, das ideias, que é vertiginosa, e que foi completamente perdida, porque existem épocas para todas as coisas. Enfim, porque passamos, como diria Deleuze, de uma época em que o tempo não tem mais a mesma rapidez, nem a mesma densidade, nem o mesmo andamento. Como se houvesse um antes e um depois de Antonioni, um dos cineastas que efetivamente marcaram esta inflexão da duração, e se precisasse atualmente, nas durações das ficções contemporâneas, de três horas quando se precisava de uma há cinquenta anos.¹³⁸

A colaboração de Rivette no documentário da série *Cinéastes, de notre temps* sobre Shirley Clarke¹³⁹, realizado por Labarthe e Noël Burch data de janeiro de 1968, quando ele estava na sala de montagem de *L'Amour fou*. De certo que esta convivência com o cinema de Clarke, que acabara de finalizar um documentário em direto (*Portrait of Jason*, 1967), impregnou a montagem do filme. Em *Out 1*, partindo do desejo de fazer dois filmes muito diferentes um do outro, o cineasta convidou duas montadoras para realizar suas duas versões: *Noli me tangere* (versão longa) foi montado por Lubtchansky e *Spectre* (versão curta) por Denise de Casabianca. Na segunda versão, ele e a montadora decidiram conservar um núcleo narrativo, guardando uma aparência de cronologia (que fazia parte da origem do projeto), mesmo que esta parecesse, por vezes, vacilar. O que eles perceberam nesta versão mais curta, é que era preciso usar o material grandemente improvisado da maneira mais precisa e mais formal possível. A aposta era criar para o espectador uma narrativa mais clara, que ele pudesse acompanhar sem grande aflição. Ora, a relação do espectador com a versão longa é completamente diferente, pois ele acaba se ancorando, sobretudo, na performance dos atores. Em *Céline et Julie*, o jogo entre a inocência das pantomimas infantis e as sequências

¹³⁷ *Cinéastes de notre temps: Jacques Rivette le veilleur* (Claire Denis, França, 1990, cor, 35mm, 125' [Le Jour: 70' e La Nuit: 54']).

¹³⁸ Rivette a Serge Daney, entrevista publicada sob o título "Jacques Rivette: Le veilleur" em Daniela Giuffrida (ed). *Jacques Rivette: La règle du jeu*. Turim: Centre Culturel Français de Turin / Museo nazionale del cinema di Torino, 1992, p. 38.

¹³⁹ *Cinéastes de notre temps: Rome is Burning – Portrait of Shirley Clarke* (1970), p&b, 35mm, 55'.

teatralizadas na casa assombrada é reforçado pela montagem, que obedece ao próprio jogo da pílula colorida das garotas para se desencadear.

As desventuras de Cassavetes com a montagem, o desejo de ser visto por um público maior e as imposições dos distribuidores o forçaram a encurtar e remontar alguns de seus filmes. Um dos casos mais exemplares é o de *Faces*, em que ele foi obrigado a passar quase três anos na sala de montagem sincronizando a banda imagem e a banda som que haviam sido registradas desencontradas devido ao uso de equipamentos de segunda mão. Num primeiro corte, *Faces* tinha oito horas de duração e Cassavetes chegou a pensar em finalizar o filme assim. Depois de cortar vários blocos inteiros, ele chegou a mostrar em janeiro de 1968 uma versão do filme com 220' para sua equipe e alguns convidados, antes de arrematá-lo com 129'. *Faces* foi um filme amador das filmagens à pós-produção, a montagem ocorreu em duas moviolas verticais e o cineasta aproveitou o longo processo artesanal para descobrir um novo filme no curso das filmagens. Enquanto estas avançavam à noite, o montador Maurice McEndree organizava os rushes da véspera durante o dia na garagem do cineasta. Cassavetes os estudava então e alterava seus planos para a filmagem seguinte a depender do que ele vira no material. A estratégia de filmar muitas horas foi algo que deu a Cassavetes uma enorme liberdade criativa para reorganizar o material: “a sala de montagem se tornou a minha improvisação!”¹⁴⁰ Em 1969, *Faces* foi projetado em Beverly Hills, Toronto e Montreal, mas apesar da recepção calorosa do público, Cassavetes não se deu por satisfeito e voltou a remontar o filme.

Durante a montagem de *Husbands*, consta que o cineasta criou ao menos quatro versões totalmente diferentes do filme¹⁴¹. Em três delas, o cineasta privilegiou cada um dos protagonistas e na quarta ele os reúne como um grupo. Uma outra razão para ele filmar tanto em toda a sua carreira era a possibilidade de modificar a narrativa, as relações, as emoções e os tons das cenas durante o processo de montagem. Neste filme, por um contrato com a distribuidora Columbia, Cassavetes foi obrigado a cortar blocos inteiros da versão original, diminuindo em 1h a versão final. Em geral, ele não cortava no interior de uma cena, preferindo suprimir todo o bloco a violar sua integridade. *A Woman Under the Influence* e

¹⁴⁰ Cassavetes em Raymond Carney, *Cassavetes on Cassavetes*, *Op. cit.*, p. 178. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=ePptcNqXRJA&t=149s#t=3m3s> > Acesso em fev. 2019.

¹⁴¹ Doug Headline e Dominique Cazenave, *John Cassavetes: Portraits de famille*, Paris: Ramsay Cinéma, 1994, p. 173.

Opening Night também tiveram de ser encurtados e, mesmo assim, foram um fracasso de bilheteria nos Estados Unidos. *Opening* continua sendo o caso mais grave, já que nos dez anos que se seguiram à sua primeira exibição o filme não teve distribuição oficial nos EUA. Apenas em 1991, dois anos e meio após o seu falecimento e 13 anos após a finalização do filme foi que um distribuidor americano se interessou por lançá-lo em uma sala de cinema durante uma breve temporada. Em entrevista dada na época do lançamento, Cassavetes esbraveja em uma entrevista concedida a um programa de tv que não chegou a ir ao ar em 1978:

Estou doente! Porque existem uma série de maricas [sissys] que não saem fora desse circuito fechado para ver ou fazer algo que seja belo. (...) Quero que esses otários vão ao cinema assistir a *Opening Night*, porque eles poderão assistir algo que sempre quiseram ser, algo teatral, maravilhoso, algo para ser amado, algo em suas vidas que os tornem especiais, que os lembrem de alguém com mais coragem do que eles têm. E que sejam inspirados pelas pessoas. Não me envergonho disso, realmente odeio esse absurdo: matanças, tiros na cabeça, sangue escorrendo, não é incrível? Não, eu odeio isso. (...) O que nós queremos é encontrar um caminho de dizer coisas que podem ser diferentes do normal, do convencional, da maneira chata de dizer as coisas que a maioria do público gosta porque estão de saco cheio das suas vidas. É verdade. O mundo é constituído por um grupo de pessoas com muitas opiniões e nenhuma emoção. E os nossos filmes têm emoção. Se as pessoas forem assistir os nossos filmes, elas serão tocadas e se emocionarão de um modo que nunca experimentaram.¹⁴²

O desabafo do cineasta é exemplar para entendermos como ele se relacionava com o cinema que produzia. Eliminando elementos que nos permitiriam situar os personagens na narrativa, Cassavetes os propulsa brutalmente diante da cena, de modo a entrarmos em contato diretamente com as experiências vividas pelos sujeitos do filme. Operação precisa, a montagem do cineasta se aproxima da atividade de um escultor, de quem guarda uma grande intimidade com o material e o molda sem violentá-lo. Assim, Cassavetes continua fiel ao seu manifesto inaugural: “Sem a criatividade da expressão individual, nós somos jogados num meio de fantasias insignificantes (...). A solução não está nos homens do dinheiro, pois seu

¹⁴² Cassavetes em Raymond Carney, *Cassavetes on Cassavetes*, *Op. cit.*, p. 429-430.

desejo pelo sucesso material esgota sua vontade de realizar. A solução está em você mesmo se tornar artista.”¹⁴³

Para balizarmos as análises comparativas partindo da noção de um cinema instável, era preciso levar em consideração as circunstâncias de criação como determinantes para o desenho temático e formal dos filmes. Não se trata de identificar situações em que acidentes casuais acontecem no curso da filmagem e são integrados pelos cineastas, mas de revelar as práticas que estes conscientemente adotam, encarando a improvisação como geradora de formas inéditas de expressão. Este retrospecto de caráter introdutório, em que levantamos a complexidade das variadas etapas da fabricação dos filmes, desde os primeiros esboços do roteiro até a montagem final, nos ajudou a isolar a parte de improvisação na criação do cinema cassavetiano e rivettiano. Ela foi um dos pilares da conquista, por ambos, de um cinema da instabilidade mais apto a apreender e figurar a experiência contemporânea do que os protocolos de representação herdados do cinema clássico, aos quais ainda estavam ligados os filmes de ambos dos anos 60.

Nos capítulos que seguem, examinaremos como se deu esta conquista da instabilidade, no mesmo momento fervilhante, em *L'Amour fou* e *A Woman Under the Influence*, que radicalizavam o cinema de Cassavetes e Rivette, reatando com o impulso renovador de *Shadows* e *Paris nous appartient* mas superando, cada um a seu modo, as insuficiências e limitações do método de trabalho e dos resultados estéticos dos filmes que sucederam estes longas iniciais; como tal programa encontrou materiais dramaturgicos propícios à experimentação com a instabilidade e a improvisação, notadamente os momentos de crise conjugal ou de desequilíbrio psíquico (*L'Amour fou*, *A Woman*); e como a consolidação de tal conquista se beneficiou de uma integração original do teatro, dos ensaios teatrais e da teatralidade ao programa cinematográfico de ambos, em *L'Amour fou*, nas duas versões de *Out 1*, mas também em *A Woman*, em *Opening Night* e noutros filmes de ambos que comentaremos de passagem.

¹⁴³ John Cassavetes, “What’s wrong with Hollywood”, *Film Culture*, nº 19, primavera de 1959.

Capítulo 2

Bem filmar, mal amar: *L'Amour fou* (1968) e *A Woman Under the Influence* (1974)

É precisamente nestes filmes rápidos, improvisados com elementos do acaso e filmados aos solavancos que a imagem deixa amiúde adivinhar, que se encontra a única pintura real do nosso tempo; e esse tempo também é um esboço.
Jacques Rivette, *Carta sobre Rossellini* (1954).

2.1 Cineastas sob influência

Há um fecundo diálogo a ser explorado entre *L'Amour fou* (*Amor louco*, Jacques Rivette, 1968) e *A Woman Under the Influence* (*Uma mulher sob influência*, John Cassavetes, 1974), filmes realizados com cerca de 5 anos de intervalo, já que as filmagens do primeiro datam de 1967 e as do segundo de 1972. Apesar da reiterada admiração de Rivette pelo cineasta norte-americano, não conhecemos menção deste ao trabalho daquele. Admirador confesso de Carl Theodor Dreyer e Frank Capra, Cassavetes fala pouco de filmes ou estilos a que se filiava. Não podemos perder de vista o fato de Rivette ter exercido a crítica cinematográfica durante as décadas de 1950-1960, sobretudo nos *Cahiers du cinéma*, dos quais foi diretor de redação entre julho de 1963 e abril de 1965, o que tende a desequilibrar a balança¹⁴⁴. Na ausência de registros de um encontro dos dois, que provavelmente se cruzaram num festival ou outro, veremos que são inúmeros os pontos de contato estéticos a que os filmes dão ensejo. Como

¹⁴⁴ Em março de 1950, publica a sua primeira crítica “Nous ne sommes plus innocents”, a atividade crítica de Rivette se estende basicamente de 1950 a 1969.

vimos no capítulo 1, ambos partilham de um modo de produção e de princípios estilísticos que servem como ponto de partida para iluminarmos as comparações.

Veremos como Rivette e Cassavetes filmam a dimensão temporal da emoção, privilegiando a ação, conjugando liberdade do jogo, dos corpos, da câmera, abertura ao imprevisto, teatro, cinema direto e loucura. Enquanto Rivette tematiza o direto em *L'Amour fou*, Cassavetes tira partido dele para registrar acontecimentos performáticos, ou *happenings* atorais como veremos nas análises. Enquanto um dos núcleos do filme de Rivette está centrado em ensaios extenuantes de uma trupe de teatro, Cassavetes realiza um trabalho intenso com ensaios preparatórios na pré-produção dos seus filmes, o que é o caso de *A Woman*. Como ele mesmo dizia, “as emoções se improvisa, os diálogos são escritos.” Em seu estudo do Abel Ferrara, Brenez o compara a Cassavetes dizendo que um princípio estilístico compartilhado por eles é o privilégio concedido à descrição da conduta humana via invenção gestual, atoral e emocional. Nós poderíamos incluir Rivette nesta equação, já que a partir de *L'Amour fou*, o cineasta inaugura um modo de trabalhar que borra os limites entre o registro de um corpo que atua e o de um ator que age. A presença massiva dos ensaios no filme é uma das provas disso.

Não sabemos se Cassavetes teve a oportunidade de assistir ao filme de Rivette à época em que circulou nos Estados Unidos. *L'Amour fou*, cujo título rende homenagem ao livro homônimo do surrealista André Breton¹⁴⁵, estreou em 09 de outubro no 10º Festival de Nova York (1972)¹⁴⁶, sem a presença de Rivette e entrou em cartaz na cidade poucas semanas depois¹⁴⁷. Antes das filmagens em 1967, Rivette assistiu aos três primeiros longas de Cassavetes: *Shadows* (1959), que ele caracterizou como “etapa capital para a emergência do cinema direto”¹⁴⁸, *Too late blues (A canção da espera)*, 1962), incluído pelo cineasta na sua lista dos 10 melhores filmes daquele ano¹⁴⁹ e *A Child is Waiting (Minha esperança é você,*

¹⁴⁵ Publicado em português sob o título “O Amor Louco”, Lisboa, Estampa, 1971. Segundo depoimento de Rivette a Serge Daney, este foi o primeiro livro do autor que ele leu aos 16 anos.

¹⁴⁶ Sendo bem recebido pela crítica, conforme resenha de Tag Gallagher. “L'Amour fou”, *Changes*, nov. 1972.

¹⁴⁷ Em um artigo elogioso, Jonas Mekas diz que o filme entraria naquela semana em cartaz no Art Theater. In: “Movie journal”, *Village Voice*, 26 out. 1972.

¹⁴⁸ Jacques Rivette, Jean Narboni e Sylvie Pierre, “Montage”, *Cahiers du cinéma*, nº 210, mar. 1969, p. 18.

¹⁴⁹ Jacques Rivette, “Les dix meilleurs films de l'année 1962”, *Cahiers du cinéma*, nº 140, fev. 1963.

1963). Assim como Rivette em *La religieuse* (1966), Cassavetes partilhava a sua insatisfação com os dois filmes que sucederam *Shadows*, segundo ele, resultados de uma experiência malograda junto aos estúdios hollywoodianos. É provável supor que o cinema de Cassavetes que o marcou, tenha sido sobretudo àquele de *Shadows*, filme considerado um dos marcos do cinema independente. Comparado ao contexto do cinema hollywoodiano dos anos 1950, *Shadows* surge como um gesto transgressor contra o sistema de produção industrial.

Em artigo virulento intitulado “What’s wrong with Hollywood” (O que há de errado com Hollywood) publicado em 1959¹⁵⁰, Cassavetes escreve “Hollywood não está fracassando. Ela fracassou. (...) O fato é que a realização de filmes, embora inquestionavelmente baseada em lucros e perdas como qualquer outra indústria, não pode sobreviver sem a expressão individual”. Certa vez, Cassavetes chegou a descrever o filme como um retrato de vidas reais de pessoas reais que Hollywood evitava. Não consta que Cassavetes tenha se pronunciado publicamente sobre Rivette, e não encontramos provas de algum encontro entre eles durante o festival¹⁵¹.

Concebido e financiado coletivamente, as condições de produção de *Shadows* são determinantes para sua inventividade formal. O filme surgiu de um ateliê ministrado por Cassavetes para não atores, que aboliu as distinções entre atores e técnicos e representou a constituição da trupe de cinema do cineasta. Além dos célebres colaboradores Al Ruban e Seymour Cassel, alguns dos atores do filme voltarão a trabalhar com o cineasta. Este é precisamente o caso de Hugh Hurd e Cliff Carnell, que retornarão em *A Woman* como amigos e colegas de trabalho do personagem Nick Longhetti, Willie Johnson e Aldo. Conferindo liberdade ao jogo dos atores, *Shadows*, como *L’Amour Fou*, parte de uma estrutura que associa cinema dispositivo à aventura coletiva. A articulação entre essas duas concepções antagonistas de escrita se opera graças a uma técnica que o filme expõe na cartela final: “o filme que vocês acabaram de ver foi uma improvisação”. Como nota Nicole Brenez, o princípio da improvisação não deve ser reduzido à simples ausência de roteiro, pois o filme “trabalha uma concepção eminentemente singular do que é um indivíduo, da plasticidade dos

¹⁵⁰ *Film Culture*, nº 19, primavera 1959, pp. 4-5. Mais tarde, a distribuidora *Criterion* retomou o texto no libreto que acompanha o box de dvd’s de 5 filmes de Cassavetes.

¹⁵¹ Segundo relato de Jacques Aumont, que conhecia Rivette naquela época, muito provavelmente tal encontro não ocorreu.

corpos, das fábulas da pessoa às quais os filmes posteriores de Cassavetes continuarão fiéis, mas cuja origem *Shadows* revela e cuja dimensão política descreve.”¹⁵²

Outro aspecto importante do filme que ecoa em *L'Amour fou* é o uso manifesto de técnicas e modos do cinema direto. Ambos os filmes tiram partido da revolução no domínio das técnicas cinematográficas que marcaram o fim dos anos 1950. Câmeras leves, som síncrono e películas sensíveis acabaram por tencionar as fronteiras entre ficção e documentário, e criam um cinema fundado no instante das filmagens. O período de realização de *Shadows* (1957-1958), coincide justamente com um momento de transição das técnicas de gravação, assim como um dos filmes considerados pelos historiadores como um dos precursores do cinema direto, *Les Raquetteurs* (1958, dos quebequenses Michel Brault e Gilles Groulx). Tendo em vista que o gravador Nagra portátil só foi disponibilizado no mercado em meados de 1959, nenhum dos dois contou com o som síncrono. É sabido que Cassavetes foi profundamente marcado pelos filmes de realizadores contemporâneos, tais como Lionel Rogosin, Morris Engel, Shirley Clarke¹⁵³, cujo cinema estava fundado na fronteira entre documentário e ficção. Além de Bert Stern, Richard Leacock, Robert Drew, Robert Frank, Albert Leslie, dentre outros.¹⁵⁴

A presença explícita do direto em *L'Amour fou*, através da presença comum da equipe de tv em quadro, também pode ser lida como uma espécie prolongamento do documentário de Rivette, *Jean Renoir, le Patron* (1966). Rivette problematiza o mito da pureza do direto, que segundo ele é uma técnica que produz artifício através de outros métodos do que àqueles da *mise en scène* tradicional, “não há inocência, ou uma transparência ou uma espontaneidade que seria ligada ao direto”¹⁵⁵. O advento do cinema direto marcou as novas ondas cinematográficas em geral e a *nouvelle vague* não é uma exceção. Essa tendência do cinema moderno é sublinhada por Jean-Louis Comolli ainda em 1969, que nos lembra que os campos do documentário e da ficção passam a se misturar cada vez mais, criando um sistema de reciprocidade onde reportagem e ficção, “alternados ou conjugados no mesmo filmes,

¹⁵² Nicole Brenez, *Shadows*, Paris: Nathan, 1996, p. 4.

¹⁵³ Clarke inclusive foi a responsável por emprestar o equipamento de gravação de *Shadows*.

¹⁵⁴ Raymond Carney, *American dreaming – The films of John Cassavetes*, Berkeley e Los Angeles: University of California Press, p. 28.

¹⁵⁵ Eduardo de Gregorio; Bernard Eisenchitz e Jean-André Fieschi. “Entretien avec Jacques Rivette”, *La Nouvelle Critique*, Nouvelle série, n° 63, abr.1973, p. 68.

reagem-se um sobre o outro, alteram-se, transformam-se e terminam por se valerem um pelo outro.”¹⁵⁶

Em entrevista concedida a Yvonne Baby em 1968, Rivette diz que procurou tomar a direção que seguiram Rouch, Godard, Cassavetes e Shirley Clarke, nas palavras dele, “tentar integrar uma dimensão acidental ao filme, fazendo com que ele se torne, de certa forma, motor na mecânica da ficção. Eu não creio que *L’Amour fou* tenha uma característica inovadora, o que eu acredito mesmo é que ele estabelece uma espécie de balanço de certos métodos.”¹⁵⁷ O cineasta volta a invocar suas referências em entrevista de abril de 1969:

Não é só o som e nem só a imagem que comandam o filme, é o seu “produto”, com todas as formas e variações que suas operações podem tomar e suscitar, este é um domínio do qual só começamos a pressentir a extensão, é este campo que foi reaberto por Renais, Godard, Cassavetes, Rouch, Perrault, Chytilova, Pollet, Straub, Skolimowski, não posso citar todos (...), a questão não é essa, eu simplesmente estou indicando uma direção: a de uma certa forma de repensar o cinema, para tentar ao mesmo tempo retomá-lo desde a sua origem, retomar esta origem e prolongá-la.¹⁵⁸

Rivette reitera sua admiração por Cassavetes em entrevista conferida a Noël Simsolo (1989), “em *L’Amour fou* há uma referência clara e desejada, uma referência a um método de cinema: Shirley Clarke e Vera Chytilova e através destas duas referências desejadas e integradas ao filme, somam-se Rouch e Cassavetes, e talvez Andy Warhol.”¹⁵⁹ A estrutura de duas histórias paralelas de *L’Amour fou* nos faz pensar em *O necem jiném (Algo diferente)*, 1963) de Chytilova. Assim como em Rivette, o filme articula duas narrativas de personagens em crise (uma sobre uma ginasta que treina para uma competição e outra sobre uma mulher casada) através de um complexo jogo formal de oposições e aproximações.

A dimensão da improvisação explorada em *L’Amour fou* também é tributária do cinema de Jean Rouch, invocado com frequência por Rivette. Chamado por ele em 1968 de “motor de todo o cinema francês dos últimos 10 anos”¹⁶⁰, Rouch (assim como Rivette e

¹⁵⁶ Jean-Louis Comolli, “Le détour par le direct I”, *Cahiers du cinéma*, nº 209, fev. 1969.

¹⁵⁷ Rivette in Yvonne Baby, “Entrevista com Jacques Rivette - Dans *L’Amour fou*, le vrai c’est sujet c’est la durée”, *Le Monde*, 02 de outubro de 1968, p. 3 do arquivo em pdf.

¹⁵⁸ Rivette in Bernard Cohn, “Entretien sur ‘L’Amour Fou’ avec Jacques Rivette”, *Positif*, nº 104, abr. 1969, p. 38.

¹⁵⁹ Rivette in Noël Simsolo, “Entretien avec Jacques Rivette”, *La revue du cinéma – Image et son*, nº 226, mar. 1989, p. 91.

¹⁶⁰ Rivette em Jacques Aumont et. al., *Op. cit.*, p. 20.

Cassavetes) tomava distância das estruturas rígidas de produção, optando por trabalhar com equipes reduzidas, baixo orçamento e equipamentos leves. Os três inclusive partilham do mesmo princípio de subordinar a técnica à expressão, conferindo abertura à experiência das filmagens e à improvisação. Notamos a influência de Rouch no cinema de Rivette tanto na sua escolha de modos de produção e técnicas oriundos do direto como dito anteriormente¹⁶¹, quanto numa certa relativização da duração dos filmes. É digno de nota a breve aparição de Rivette no longa-manifesto do “cinema verdade” [cinéma vérité], *Chronique d'un été* (*Crônica de um verão*, 1960) co-realizado por Rouch e Edgar Morin.

A importância de Rouch se estende para outros cineastas da *nouvelle vague*¹⁶², dos seus filmes realizados até o fim dos 1950, eles retêm a possibilidade de, como um repórter, improvisar nas filmagens, e de subverter as regras da montagem, ordenando-lhes a partir de um ritmo que emana do movimento dos corpos. Assim como Cassavetes em *Shadows* (realizado no mesmo ano de *Moi, um noir*), Rouch ignora as regras do *raccord* e inventa novas formas de agrupamento dos planos, partindo de sua pulsão interna para criar uma impressão vívida do instante. Como diria Mouëllic, o cineasta “compõe uma montagem *polifônica* destinada à compartilhar com o espectador este transbordamento improvisado de energia.”¹⁶³

Outro aspecto importante que aproxima o filme inaugural de Cassavetes e *L'Amour fou*, é o modo como o espetáculo é tratado. Os ensaios desmistificam a criação artística e reforçam que ela é um trabalho (*métier*) a ser revelado, Rivette dizia que “é sempre muito apaixonante e muito eficaz filmar alguém que trabalha, que produz algo; e este trabalho de teatro é mais fácil de filmar do que o de um escritor ou de um músico.”¹⁶⁴ Os ensaios de dança e música em um, e de teatro em outro, dão o primado para o jogo do ator, que de certa forma se autonomiza e acaba por desenvolver suas próprias potencialidades narrativas. Ambos os filmes partilham a crítica característica do *happening* às distinções comuns entre palco e plateia, ator e espectador, ato e olhar. Ou como escreve Brenez sobre as premissas

¹⁶¹ Etienne Becker fotógrafo em 16mm do documentário realizado por Labarthe durante as sequências do ensaios de *L'Amour fou* é o mesmo do episódio de Rouch, *Gare du Nord* (16mm, 16'), em *Paris vu par...* (filme coletivo de 1965).

¹⁶² Godard consagra dois artigos elogiosos a *Moi, um noir* (*Eu, um negro*, 1958): “Étonnant: Jean Rouch, *Moi um noir*”, *Arts*, nº 713, 11 de março de 1959 e “L’Afrique vous parle de la fin et des moyens”, *Cahiers du cinéma*, nº 94, abr. 1959.

¹⁶³ Gilles Mouëllic, *Improviser le cinéma*. Paris: Yellow Now/Côté cinema, 2011, p. 52.

¹⁶⁴ Rivette in Jacques Aumont et. al., *Op. cit.*, p. 7.

formais de *Shadows*, que valeriam para o caso de Rivette, ambos os filmes recusam “a divisão entre o real e o seu duplo mimético, entre gesto artístico e ato vital, entre amadores e profissionais, preparação e ação, ensaio e filmagem. A arte se torna uma passagem ao ato permanente.”¹⁶⁵ A dimensão do *happening* e da performance em *L'Amour fou* e *A Woman* será retomada longo do capítulo.

2.2 O tempo e o vento: a duração e o elo Labarthe

Terceiro longa de ficção de Rivette¹⁶⁶, *L'Amour fou* recobre três semanas em que transcorreram os ensaios, registrados por uma equipe de TV encabeçada por André S. Labarthe, de uma peça (*Andrômaca*¹⁶⁷ de Racine) dirigida por Sébastien (Jean-Pierre Kalfon), tumultuados pela crise do seu relacionamento com a atriz Claire (Bulle Ogier). Filmado no verão de 1967, finalizado e exibido em sessões privadas em 1968¹⁶⁸, o filme foi lançado em janeiro de 1969 com uma duração original de 252 minutos. Considerando tal duração pouco comercial, a distribuidora do filme pressionou Rivette a montar uma versão reduzida de 150 minutos. No mês seguinte ao do lançamento de *L'Amour fou* (fevereiro de 1969), Sylvie Pierre¹⁶⁹ comenta nos *Cahiers* que, após duas semanas em cartaz, a versão reduzida do filme (não reconhecida pelo cineasta) foi tirada das salas de cinema por conta do

¹⁶⁵ Nicole Brenez, *Op. cit.*, p. 52.

¹⁶⁶ Os longas de ficção antecedentes são: *Paris nous appartient* (*Paris nos pertence*, 1958-60), *La Religieuse* ou *Suzane Simonin, la Religieuse de Denis Diderot* (*A religiosa*, 1966). O terceiro longa da filmografia de Rivette é o documentário *Jean Renoir, le Patron* (*Jean Renoir, o Patrão*, 1966).

¹⁶⁷ Tragédia do teatro clássico francês, no original *Andromaque* (1667). Segundo Paulo Rónai, In: *Andrômaca de Racine*, *Ibid.*, Racine modificou substancialmente o episódio da *Andrômaca* de Eurípedes para escrever a sua tragédia, conferindo à personalidade de Hermione complexidade e relevo. “O ardor da paixão fremente que a queima, suas oscilações entre amor mais violento e o ódio mais feroz fazem de Hermione, sobretudo quando representada por uma atriz de talento, uma das grandes amorosas do teatro e a verdadeira heroína da peça”, p. 17.

¹⁶⁸ In Cacá Diegues, *Vida de cinema: antes, durante e depois do cinema novo*, São Paulo, Objetiva, 2014. O cineasta estava exilado em Paris à época e conta ter sido convidado para uma dessas sessões do filme, onde encontrou Jean Renoir e Jeanne Moreau.

¹⁶⁹ Sylvie Pierre, “Liste des films sortis le 1er janvier”, *Cahiers du Cinéma*, n° 209, fevereiro de 1969, p. 62.

seu fracasso de público, enquanto a versão longa, lançada apenas no *Studio Alpha* em Paris, permaneceu por mais tempo em cartaz devido ao seu relativo sucesso. Mesmo sem ter os números concretos da arrecadação do filme, sabemos que *L'Amour fou* não conquistou um grande público, e não dispomos hoje nem sequer de uma versão digital restaurada disponível para visionamento. O depoimento de Pierre salienta a radicalidade e a coerência no gesto de Rivette em relação à aventura em que ele resolveu embarcar.

A experimentação dos métodos de preparação e das filmagens não deveriam se submeter às condições impostas pelo mercado distribuidor que pautava a duração dos filmes lançados em circuito. Em entrevista Rivette diz ter se deparado com a questão da duração apenas no fim das filmagens: “a nossa concepção de *L'Amour fou* só tinha sentido, no fundo, se nós guardássemos no produto final este abandono dos limites, esta recusa das fronteiras tradicionais, que haviam sido nossa única moral de filmagem. Fortuita na saída e necessária na chegada, esta duração se tornou o verdadeiro assunto do filme.”¹⁷⁰ Naquela época, era previsto um intervalo indicado por Rivette no meio da projeção do filme, sobre o qual ele diz que “este era o momento de dar liberdade ao espectador, ele faz o que quer, se quiser sair, ele sai. Gostaria que o entreato funcionasse como no teatro, em que podemos partir no meio, o que eu faço frequentemente”¹⁷¹. O princípio do entreato vai de encontro à experiência espectral do filme, somos convidados a nos aventurar do mesmo modo que os participantes de *L'Amour fou*. É um princípio de experiência que exige, neste caso, o sacrifício de pouco mais de quatro horas. Note-se que a *presença* do teatro, objeto de nossa atenção ao longo do capítulo, se até o seu formato de exibição do filme.

No fim dos anos 1960, Rouch finaliza o filme *Jaguar* (Rouch, 1954-67), ponto de inflexão no seu cinema. O filme acompanha os seus amigos-colaboradores Lam, Illo e Damouré que deixam a sua cidade natal na Nigéria para tentarem fazer fortuna em Accra, Gana. Cada episódio da viagem é uma oportunidade para os amigos partilharem suas impressões sobre a África, sobre as paisagens, os mercados e o estilo de vida daquela região. Assim como em *Moi, un noir*, os atores/personagens interpretam seus próprios papéis e improvisam comentários e diálogos sobre uma cópia montada do filme. *Jaguar* é descrito por Jean-André Fieschi, como “uma busca aventureira, uma sucessão de provas, espécie de

¹⁷⁰ Yvonne Baby, *Op. cit.*, p. 3 do arquivo em pdf.

¹⁷¹ Jacques Aumont, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni et Sylvie Pierre, “Le temps déborde – Entretien avec Jacques Rivette”, *Cahiers du Cinéma*, nº 204, setembro de 1968, p. 16.

odisseia inventada coletivamente ao longo de uma improvisação metódica e delirante”¹⁷². Além da influência confessa de Rouch, não convém negligenciar a importância de Warhol para a mudança do paradigma da duração nos cinemas experimentais ou de pesquisa estética, como o de Rivette. Para P.A. Sitney, Warhol foi “o primeiro realizador [*film maker*] a fazer filmes que durariam mais do que o estado inicial de percepção do espectador.”¹⁷³ E acrescenta que nos filmes do artista, por pura força de espera, o espectador persistente poderia alterar sua experiência antes da mesmice das imagens. De certo, Rivette não estava alheio a estas questões e certamente sua percepção enquanto espectador reverberou na duração do seu próprio filme.

Em 1964, Warhol realizou *Empire*, filme em 16mm com oito horas e cinco minutos de duração que mostra a passagem do tempo num plano fixo do *Empire State* em Nova York. Não há registro da projeção de tal filme em Paris na década de 1960, mas sabemos que Rivette esteve na única projeção pública de *The Chelsea Girls* (1966, 16mm, 210’) programada por Henri Langlois, graças ao texto em o cineasta rende homenagem ao fundador da Cinemateca francesa na época do seu falecimento¹⁷⁴. O filme de Warhol e Morrissey conjuga teatro e vida cotidiana das stars da *Factory* diante do olhar impassível da câmera. Assim como no filme do artista americano, a duração corresponde à tentativa de Rivette de encontrar o roteiro durante a feitura mesma do filme. É a partir de *L’Amour fou* que a dilatação temporal assume importância maior no seu cinema. Como diria Daney, o roteiro não precede o filme, é o filme que se pergunta se haverá, depois de tudo, um roteiro. A degradação do relacionamento de Claire e Sébastien em *L’Amour fou* e a evolução da montagem de *Andrômaca* exigem uma extensão temporal que dê conta de exprimir em si mesma a intensidade das duas crises.

Em relação à duração de *A Woman Under the Influence*, Cassavetes, em certa medida, percorre o caminho inverso. Conhecido por montar diversas versões de seus filmes, o cineasta o fez no caso célebre das duas versões de *Shadows* (1959)¹⁷⁵, e se tem notícia de duas versões de *Faces* (1968), *Husbands* (1970) e *The Killing of a Chinese Bookie* (*A morte de um*

¹⁷² Jean-André Fieschi, “Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch”, in Mateus Araujo (org.), *Jean Rouch – Retrospectivas e colóquios no Brasil 2009*, Belo Horizonte: Balafon, p. 32

¹⁷³ P.A. Sitney, *Visionary film: The American Avant-Garde 1943-2000*, Nova York: Oxford University Press, 2002. p. 351.

¹⁷⁴ “Pour H.L.”, *Le Monde*, 21 de janeiro de 1977, in *Jacques Rivette – textes critiques*, Miguel Armas et Luc Chassel (éd.), Paris, Post-éditions, 2018, pp. 312-313.

¹⁷⁵ O cineasta apresentou uma primeira versão de 60’ em 16mm em 1958 e uma segunda versão de 87’ em 16mm ampliado para 35mm no ano seguinte.

bookmaker chinês, 1976-78). Cassavetes conta que o seu sétimo longa, chegou a ter uma primeira versão de 230' (quase a duração de *L'Amour fou*), uma segunda de 155', exibida no 12º Festival de Nova York em 1974, e uma terceira e derradeira versão de 146' (versão final). À diferença de Rivette, seus filmes implicam em um conjunto de balizas pré-concebidas (como a própria existência do roteiro) onde a extensão temporal não é reivindicada como o espaço por excelência do florescimento da ficção.

No entanto, Cassavetes e Rivette partilham a insubmissão aos paradigmas à economia da narrativa “clássica”, a dedicação a situações que não obedecem a lógica de causa e efeito da diegese, e a abertura para acolher e enfatizar o tempo necessário para que o corpo dos atores transbordem a ficção que engendram. Muito provavelmente Rivette assistiu à segunda versão de *A Woman* nesta mesma edição do Festival de NY na qual mostrou dois longas realizados na sequência de *L'Amour fou: Céline et Julie vont en bateau (Céline e Julie vão de barco*, 1974), em competição, e *Out 1: Spectre* (1972)¹⁷⁶. Apesar de a duração dos filmes de Cassavetes não chegarem à radicalidade da extensão de alguns dos filmes de Rivette, elas estavam longe de se adequar ao formato padrão da indústria de distribuição norte americana daquele período. Não podemos negligenciar as dificuldades consideráveis enfrentadas por ambos para exibirem os seus filmes no circuito comercial. Outro agente que deve ser levado em conta quando discutimos a mudança no paradigma da duração dos filmes no cinema moderno é o cinema de Antonioni. É inegável que um dos maiores autores italianos tingiu toda a história do cinema a partir da experimentação nos seus filmes, Antonioni ensinou a toda uma geração de cineastas um novo modo de observar as coisas e o mundo conferindo significado ao olhar. O uso do plano-sequência e da amplitude do foco, que conferia liberdade aos atores, atenção aos mínimos gestos e concretude a duração real do movimento dos corpos, é uma das marcas de um estilo de cinema que se faz presente em *L'Amour fou* e *A Woman*. Apesar não recorrerem aos célebres “tempos mortos” perpetuados por Antonioni, em que se privilegia momentos desprovidos de ação, não resta dúvidas que temporalidade instaurada pelo seu olhar marcou profundamente os dois cineastas.

¹⁷⁶ Para a programação completa ver < <https://mubi.com/awards-and-festivals/new-york?year=1974> > Último acesso em fevereiro de 2019. Apesar de não constar no site, o crítico John Hugues que entrevistou Rivette durante o festival (in “The Director as Psychoanalyst: An Interview with Jacques Rivette”, *Rear Window* 1, primavera 1975), diz que *Out 1: Spectre* (1972) também chegou a ser exibido na mesma ocasião.

Filmado entre o inverno de 1972 e a primavera de 1973, *A Woman* também gira em torno de uma crise vivida por um casal, desta vez de origem operária, da assim chamada *American working-class*, formado por Mabel Longhetti (Gena Rowlands), uma mãe e dona de casa instável psiquicamente, e seu marido Nick Longhetti (Peter Falk), um operário submerso pelo trabalho e inábil para lidar com esposa e filhos (Tony, Angelo e Maria). O filme poderia ser resumido como um pouco mais do que dois momentos na vida do casal Longhetti separado pelo período de 6 meses em que Mabel passou internada em um hospital psiquiátrico.

Uma breve sinopse de *A Woman* não dá conta do que o filme de fato é, que poderíamos descrever como uma série de encontros e reuniões com a família, os vizinhos, os colegas de trabalho ou com estranhos. Encontros que ajudam a dar dimensão aos círculos de influência sobre os quais Mabel está submetida. Assim como em *L'Amour fou*, *A Woman* apresenta um arco narrativo-temporal reduzido que aprofunda a dimensão de confinamento e crise do casal. Com a exceção do período de ausência de Mabel, os dois filmes circunscrevem poucas semanas vividas cronologicamente (e filmadas enquanto tal) pelos casais. No verão de 1973, terminada a sua pós-produção, e para decepção de Cassavetes, nenhuma distribuidora aceitou exibi-lo. Segundo Carney¹⁷⁷, o cineasta organizou uma série de projeções durante alguns finais de semana na Mansão Graystone do *American Film Institute* em Los Angeles com a desculpa de que elas se destinavam às distribuidoras, enquanto na realidade elas aconteciam para que os seus amigos mais próximos tivessem a oportunidade de assistir ao filme. Após o sucesso de crítica e de público de *A Woman* no Festival de Nova York, as distribuidoras se mantiveram unidas na postura de não acatá-lo, o que obrigou Cassavetes a fundar a *Faces International Films* a fim de autodistribuir seus filmes. Salvo aqueles produzidos por estúdios hollywoodianos, *Too late blues* (Paramount), *A Child is Waiting* (United Artists) e *Gloria* (1980, Columbia), todos os seus outros filmes passaram a ser representados pela *Faces*.

Um elo incontestável entre os dois cineastas é André S. Labarthe. Colega de Rivette na redação dos *Cahiers*, Labarthe dirigia ao lado de Janine Bazin a série documental “Cinéastes, de notre temps”. Produzida pela ORTF (Office de Radiodiffusion Télévision

¹⁷⁷ Ray Carney, “La madurez de Cassavetes: Faces y Une mujer bajo la influencia”, in José Francisco Montero (coord.), *John Cassavetes: Interior noche*, Barcelona: Trayectos Shangrila, 2018, p. 237

Française, 1964-1974), agência nacional de rádio e televisão da França, a série se inspirou nas longas entrevistas publicadas na revista, de cineastas que seus críticos admiravam. Dividido em duas partes, o episódio da série consagrado a Cassavetes (*John Cassavetes*, Hubert Knapp e Labarthe, 1969) reúne dois encontros entre o cineasta e o documentarista, um em 1965 nos EUA e um segundo em 1968 em Paris. Num primeiro momento, um Cassavetes jovem e animado conta sua decepção com as experiências Hollywoodianas enquanto sincroniza os rushes de *Faces* (1968) na garagem de sua casa. Em um segundo, encontramos um Cassavetes mais maduro e cansado que reflete sobre as lições de sua experiência até então. Em outubro de 1968, o n. 205 dos *Cahiers* (com a chamada de capa “Quatre Américains: Shirley Clarke, John Cassavetes, Robert Kramer e Andy Warhol”) promove um cruzamento entre os cineastas, pois enquanto Labarthe entrevista Cassavetes, Rivette entrevista Clarke (o que ele fará com o próprio Labarthe para o episódio dirigido por este para a série).

Como já comentado, Labarthe também teve parte num episódio que ajudou a mudar o rumo do cinema de Rivette ao convidá-lo para dirigir o episódio da série sobre Jean Renoir. O cineasta ainda participa do episódio da série intitulado *Rome brûle: Portrait de Shirley Clarke* (Noël Burch e Labarthe, 1970). Filmado em janeiro de 1968 em Paris, a gravação de *Rome brûle* coincide justamente com a época em que Rivette montava *L'Amour fou* e lhe rende homenagem ao expor ostensivamente a técnica de filmagem no plano (câmera, microfones e cabos). Podemos ver o cineasta entre o grupo de pessoas (ao lado de Yoko Ono, Jean-Jacques Lebel e Danièle Hibon) sentadas no chão da sala do apartamento em que a entrevista se passa.



Figs. 34-37 Fotogramas de *Rome brûle* (na última imagem temos Clarke em primeiro plano; Rivette e Ono no segundo).

Para Labarthe¹⁷⁸, *L'Amour fou* é o resultado da mudança de um ponto de vista por parte de Rivette e de seus colegas dos *Cahiers*, que na virada dos anos 1950 para os 1960 passam a admitir que era preciso enxergar que o cinema não estava só, que ao lado dele havia outra coisa, a pintura, a música, o happening, e sobretudo das ciências humanas. A questão era acolher todas essas domínios e ver como eles poderiam agir uns sobre os outros. Foi neste momento que eles passaram a entrevistar pensadores que não vinham necessariamente do

¹⁷⁸ Antony Fiant, “André S. Labarthe, Jacques Rivette et son temps”, *Trafic*, nº 108, inverno 2018, p. 39.

cinema, como Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss e Pierre Boulez. Aquele momento foi marcado por uma espécie de encruzilhada no cinema narrativo, de um lado havia àquele que obedecia a algo que pré-existia (roteiro, storyboard), e de outro aquele que pretendia conjugar espaço, tempo e acaso. “Evidentemente o acaso é um elemento capital que mostrou a ponta do nariz nos anos 1960. (...) Para que o acaso surgisse nós procuramos o acidente.” Labarthe conta que naquela época, ele e Rivette acompanham de perto que se passava em Paris tanto no campo do cinema, quanto no do teatro, onde aconteciam experimentações radicais tais como o *happening*, descrito por ele como “uma organização menos determinada, que introduzia uma provocação, uma espécie de perigo, ao que chamo de acaso”, e completa que “Rivette acompanhou o que se passava do lado de lá”. A admiração de Labarthe e de Rivette por Cassavetes sem dúvida nos ajuda a iluminar a comparação entre os cineastas, além de Labarthe cumprir o papel do elo “perdido” entre os dois.

2.3 Retraçar os limites, escrever o acaso

Pretendemos retratar a fase da escrita do roteiro e de preparação do filmes, para em seguida analisar em que medida método e *mise en scène* são atravessados pela noção de instabilidade, ou como diria Rivette, tentaremos identificar o “tom justo” dos filmes, a justa adequação entre um problema e um ponto de vista através de algumas sequências que consideramos exemplares para identificarmos as escolhas do cineasta. No arquivos de Rivette depositados na *Bibliothèque du film* (BIFI) desde 2013, constam duas versões do roteiro de *L'Amour fou*. Uma escrita a mão, com cerca de dez páginas, que provavelmente serviu de base para o trabalho inicial com os atores (consta que Rivette e Kalfon trocaram impressões sobre o projeto do filme durante mais de três meses) e uma segunda de 34 páginas datilografadas¹⁷⁹ e assinadas por Rivette e pela estreante Marilù Parolini¹⁸⁰ (companheira do cineasta naquela época). Segundo Rivette, “o primeiro trabalho foi conversar com Jean-Pierre [Kalfon] e Bulle [Ogier] sobre o modo como eles viam as coisas, sobre o que pensavam em relação aos personagens que iriam interpretar”¹⁸¹. Em ambas as versões, o título é sucedido por uma epígrafe de Pirandello (“Eu pensei sobre isso, nós somos todos loucos”¹⁸²), a quem o cineasta se refere, em longa entrevista concedida aos seus colegas dos *Cahiers*, como a “cristalização do início”¹⁸³. Em 1966, o cineasta assistiu a uma montagem de Claude Régy de *Se trouver* (*Trovare*) no Théâtre Antoine¹⁸⁴, e leu no programa da peça que Pirandello havia vivido 15 anos ao lado de sua companheira que sofria de problemas psíquicos. Este dado chamou sua atenção e serviu de referência para o que viria a ser o roteiro do filme¹⁸⁵. Pirandello inclusive

¹⁷⁹ Roteiros de *L'Amour fou* depositados no Fonds Jacques Rivette (RIVETTE24-B10 e 25-B10) da BIFI (*Cinémathèque Française*, Paris, França), p. 1. Arquivo consultado em julho de 2016.

¹⁸⁰ *L'Amour fou* marcou o início da carreira de Parolini como roteirista. Até então ela havia trabalhado como fotógrafa de still de filmes como *Vivre sa vie* (*Viver a vida*, 1962) e *Une femme mariée* (*Uma mulher casada*, 1964) de Jean-Luc Godard. Posteriormente, Parolini irá colaborar em roteiros de outros seis filmes Rivette, *Marie et Julien* (1975 – não realizado), *Duelle* (1976), *Noroît* (1976), *Marry-go-round* (1978), *Amour par terre* (1983) e *Hurlevent* (1985).

¹⁸¹ Jacques Aumont et. al., “Le temps déborde”, *Op. cit.*, p. 10.

¹⁸² No original “J’y ai réfléchi, nous sommes tous fous”.

¹⁸³ Jacques Aumont et. al., “Le temps déborde”, *Op. cit.*, p. 14.

¹⁸⁴ Para mais informações ver <https://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=19284> Acesso em fevereiro de 2019.

¹⁸⁵ Para mais detalhes sobre as relações entre Rivette e Pirandello ver: Alison Smith, “The Author and the Auteur: Jacques Rivette and Luigi Pirandello”, *Australian Journal of French Studies*, Vol. 47, Issue 2, Maio-Agosto, 2010, pp. 184-195. O autor argumenta que “mesmo que todas as referências diretas ao autor

tem uma peça intitulada *Esta Noite Improvisa-se* (1930), que ao lado de *Seis Personagens à Procura de Autor* (1921) e *Ciascuno a suo modo* (1924), forma a trilogia chamada “teatro no teatro” em que o autor insere a dúvida no cerne do discurso, e que talvez também tenham influenciado o projeto do erudito Rivette. Apesar dele dizer que “não sentia a força, nem o desejo, de fazer um filme em que a mulher fosse realmente louca”, em *L’Amour fou*, como em *A Woman*, a crise do casal é desencadeada e alimentada, sobretudo, pelo desajuste emocional da personagem feminina. Apesar de a loucura, no sentido mais amplo do termo, transitar pelos casais dos dois filmes, quem figura um nítido transtorno psíquico são Claire e Mabel. Se a doença de Claire não chega a ser diagnosticada, a de Mabel, ao contrário, é motivo para que ela sofra uma internação de seis meses. Vale mencionar ainda que as duas chegam a tentar suicidar e que são violentadas por maridos que tem ascensão sobre o modo de comportamento. Os próprios títulos dos filmes carregam o traço da alta intensidade das relações. *Amor louco* pode sinalizar tanto um amor profundo, quanto um amor doente, e *Uma mulher sob influência* deixa em aberto a fonte e a qualidade desta influência, ela seria boa ou má? De certo a loucura no feminino está diretamente relacionada a uma instabilidade amorosa entre o homem e a mulher, mas enxergamos nela uma dimensão mais abrangente. Espécie de metonímia psicossocial da desigualdade de gênero dos anos 1960-1970, o desequilíbrio transborda da esfera privada para a pública, hipótese que ganhará relevo no desenrolar do capítulo.

*

Quando Rivette é convidado a fazer um novo filme por Georges de Beauregard, o produtor de *La Religieuse* e de grande parte dos cineastas da *nouvelle vague*¹⁸⁶, diz que primeiro se colocou a questão do método. “Eu não queria contar uma história com início, meio e fim; eu queria pegar uma situação e manipulá-la, atacá-la, experimentá-la, fazê-la reagir através de uma abordagem que recairia tanto nas técnicas de filmagem quanto nas técnicas das relações entre os atores.”¹⁸⁷ A afirmação de Rivette revela a certa filiação ao

fossem extirpadas, *L’Amour fou* ainda seria um filme em diálogo com as preocupações de Pirandello, sejam elas com o teatro como representação formativa da vida, com o efeito torturante de possessão e ciúmes na vida de um casal, ou com o tênue apego do indivíduo ao seu senso de identidade”.

¹⁸⁶ Consta que Godard foi o responsável por apresentá-lo a Rivette. Beuregard produziu os primeiros filmes de Chabrol, Demy, Godard, Rohmer, Rozier e Varda.

¹⁸⁷ Yvonne Baby, *Op. cit.*, p. 1 do arquivo em pdf.

cinema de Rossellini, descrito por ele em sua célebre crítica sobre *Viaggio in Italia* (*Viagem a Itália*, 1954), como um filme em que “não sabemos o que vai acontecer, quando e como; pressentimos o acontecimento, mas sem vê-lo progredir; tudo aí é acidente, imediatamente inevitável; o sentimento mesmo do *futuro*.”¹⁸⁸ Tratava-se de recorrer a um *topos* que atravessava a história do cinema, como o tema do casal, e alimentá-lo com as suas obsessões, suas experiências vividas ou imaginárias, afim de fazer um filme que entrecruzaria duas crises e articularia suas repercussões. “Diante da ultra-clássica crise de um casal, haveria também uma outra, igualmente tradicional, de uma trupe de teatro em ensaio. Tratava-se de mostrar a interação de algo que se constrói (a peça) e algo que se destrói (o casal).”¹⁸⁹ *L’Amour fou* conjuga questões caras aos debates da sua geração de críticos dos *Cahiers*, dentre as quais como filmar o teatro e de *mise en scène*.

Fio condutor da narrativa, o roteiro de *L’Amour fou* corresponde a um documento de pouco mais de 30 páginas, dividido por dias da semana (que nos faz lembrar as páginas de um diário). O esboço de roteiro narra a evolução da relação de Sébastien e Claire, com poucas sugestões de diálogos, sem estabelecer, importante marcar, nenhum desenvolvimento das sequências dos ensaios teatrais. A única exceção é a sequência localizada no início do filme em que Claire, irritada com a presença da equipe de tv, abandona a trupe. Além disso, o roteiro não possui nenhum indicativo de pré-requisitos de *mise en scène*, posicionamento de câmera, distâncias, enquadramentos, etc. Além dos trechos dos ensaios, o episódio em que Claire tenta sequestrar um cachorro e a destruição do apartamento pelo casal são integralmente improvisadas, e sentimos claramente, em diversas ocasiões do filme, que os diálogos estão sendo criados pelos atores no momento das filmagens. O esboço do roteiro reenviava a interpretação dos atores a potência do filme, Rivette se associa a dois atores que admirava e que foram essenciais, como ele mesmo reconhece, para o êxito de *L’Amour fou*. Em uma entrevista dada por ele a Marguerite Duras, Rivette faz um elogio enfático a Ogier: “É uma atriz imensa, (...) Ao rever *L’Amour fou*, eu mesmo fiquei impressionado pelo o que ela faz, porque, para mim, é algo que vai além do que eu tinha visto na montagem e na filmagem”¹⁹⁰. Veremos no próximo capítulo, como a primeira versão de *Out 1* (1970) este

¹⁸⁸ Rivette, “Carta sobre Rossellini”, in Francis Vogner dos Reis et. al., *Jacques Rivette: já não somos mais inocentes*, São Paulo, CCBB, 2013, p. 52.

¹⁸⁹ Yvonne Baby, *Op. cit.*, p. 2 do arquivo em pdf.

¹⁹⁰ “Jacques Rivette com Marguerite Duras”, In Voger dos Reis et. al., *Jacques Rivette – Já não somos mais inocentes*, *Op. cit.*, p. 151. (Entrevista publicada por ocasião do lançamento do filme *Pont du Nord* [1981] no jornal *Le Monde*, 25/3/1983).

princípio será radicalizado por Rivette, onde nenhum diálogo foi escrito previamente, sendo que a história do filme de mais de 12 horas foi prevista em um esquema que previa apenas os encontros entre os personagens.

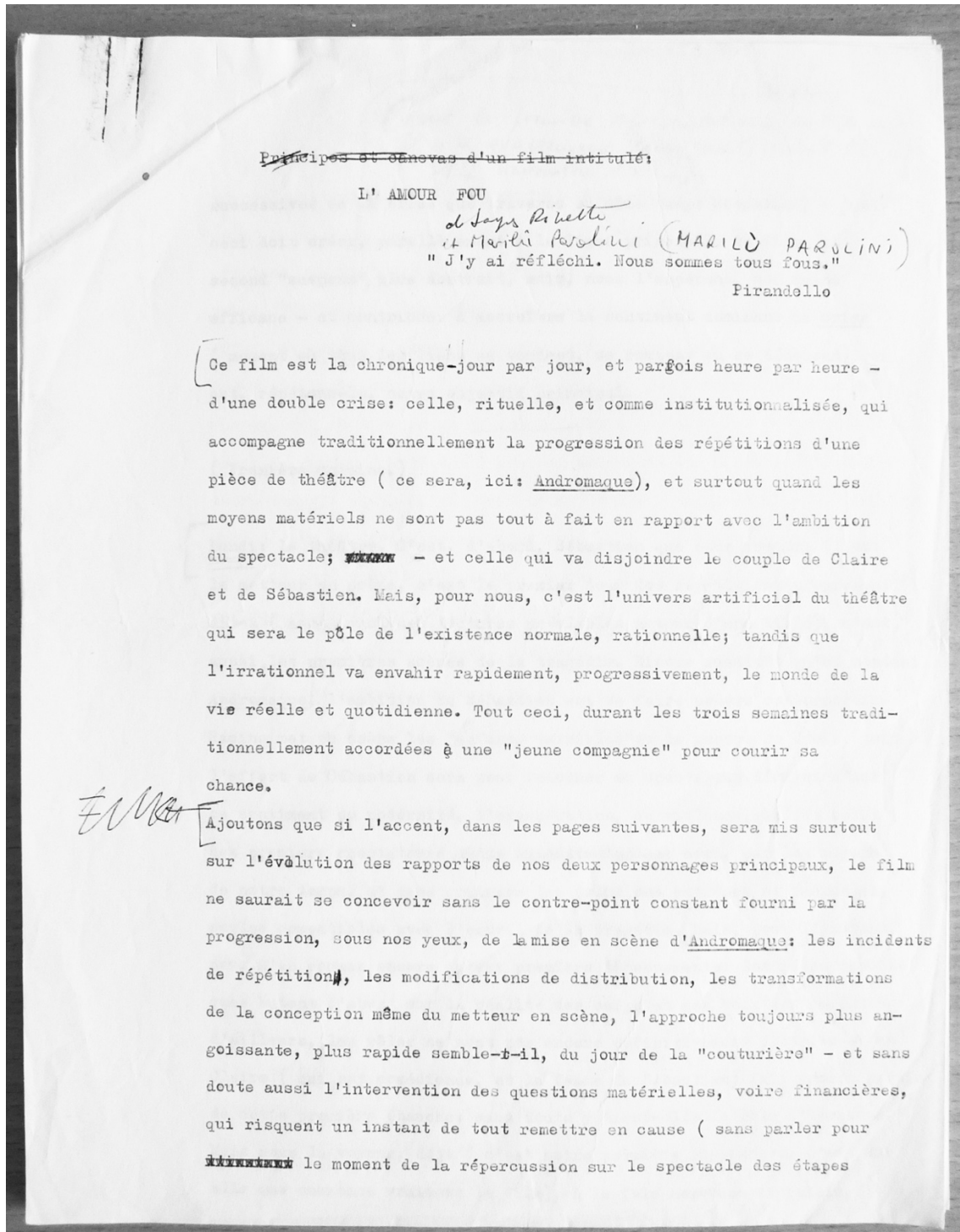


Fig. 38 Roteiro datilografado de *L'Amour fou* (reprodução para fins de estudo – Fundo Jacques Rivette – Bibliothèque du Film)

No parágrafo introdutório do roteiro de *L'Amour fou*, o cineasta e Parolini estabelecem àqueles que serão as regras do jogo: “para nós, é o universo artificial do teatro que será o polo de existência normal, racional, enquanto o polo irracional invadirá rapidamente, progressivamente, o mundo da vida real e cotidiana.”¹⁹¹ Os ensaios de *Andrômaca* e a crise que provocará a separação do casal acontecem durante as três semanas que tradicionalmente se confere a uma jovem companhia de teatro para tentar a sorte. Ainda na introdução, os roteiristas argumentam que o filme não se restringiria à erosão da relação entre as personagens principais acentuada pelas páginas subsequentes. O contraponto seria dado pela progressão da montagem da peça de Racine, “através dos incidentes dos ensaios, das modificações do elenco, das transformações da concepção mesma do diretor, das angústias geradas pela proximidade da estreia”¹⁹², em suma, por uma instabilidade que por um momento ameaçaria o sucesso do projeto, “a fim de criar paralelamente à linha principal do filme um segundo ‘suspense’, mais abstrato, mas não menos eficaz, contribuindo para aumentar o sentimento dominante de *crise*, que é o nosso objetivo principal.”¹⁹³

Segundo o cineasta, a escolha de um texto clássico e célebre para o filme, se dava primeiro para não ter problemas de direitos, e segundo por ser bastante conhecido. Rivette dizia que 99% das pessoas que se interessassem por *L'Amour fou* conheceriam o princípio *Andrômaca*, o que o permitiria se deter em apenas alguns trechos do texto, e o desobrigaria a ter que explicar o conjunto da intriga. O assunto da peça enquadra-se numa das situações dramáticas fundamentais, segundo Ronai, a da “ronda não fechada” ou a mesma que Carlos Drummond de Andrade tematizou no poema “Quadrilha”.

João amava Teresa que amava Raimundo
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
que não amava ninguém.
João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou pra tia,
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes
que não tinha entrado na história.¹⁹⁴

¹⁹¹ Roteiro datilografado, *Op. cit.*, p. 1.

¹⁹² *Ibid.*, p. 2.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 2.

¹⁹⁴ *Alguma poesia*, São Paulo: Cia das Letras, 2013, p. 54.

Hermione (filha de Menelau e de Helena) chega a Épiro para casar com o rei Pirro. Seu noivo, porém, está apaixonado por Andrômaca, viúva de Heitor que morreu quando do saque de Tróia. Andrômaca, temerosa pela vida do filho cuja extradição os gregos reclamam, acaba cedendo e tem uma ideia secreta de se matar depois de se casar. Quando descobre que foi rejeitada pelo noivo, Hermione e Orestes (chefe da delegação grega) armam contra ele. Seduzido por Hermione, Orestes assassina Pirro ao pé do altar no momento do seu casamento com Andrômaca. Mas ao saber do crime, Hermione repele Orestes, acaba negando o plano e se suicida sobre o corpo do ex-noivo. Orestes enlouquece, enquanto Andrômaca, em nome do filho, assume o poder e ordena a expulsão dos gregos.

Para transformar o teatro em elemento de realidade e ao mesmo tempo se abrir para o acaso e para o imprevisto, era preciso que Rivette se aliasse a um ator, Jean-Pierre Kalfon (que interpreta Sébastien e assume o papel de Pirro na peça), capaz de efetivamente cumprir o papel do diretor de teatro. Os ensaios, cruciais para fazer o contraponto à crise amorosa, foram previstos por Kalfon que propôs os seus métodos, bem como a sua equipe e os atores com quem gostaria de trabalhar. Rivette se contentava a observar seu trabalho como uma realidade a ser registrada por uma câmera que emula o registro documental. Marcado por dimensão rosselliniana da ideia de *mise en scène*, o cineasta ao invés de valorizar unilateralmente a capacidade de mestria que ela autoriza, integra a capacidade de renunciar a controlar tudo, a fim de acolher o que se apresenta, como diria Aumont: “O que é patente nos filmes de Rossellini com Ingrid Bergman, que previa roteiros mínimos, quase esqueléticos, sobre os quais os atores, e em primeiro lugar a atriz, enxertariam presença pessoal suficiente para preencher o esqueleto de carne, criando um organismo vivo, o filme.”¹⁹⁵ Kalfon e Ogier (assim como Pierre Clémenti e Michèle Moretti) faziam parte do grupo teatral do dramaturgo Marc’O que usava técnicas de improvisação e de psicodrama e que havia montado peças que reconhecidamente marcaram Rivette: *Les Bargasses* e *Les Idoles*. Na época em que o cineasta convidou Kalfon para a empreitada, ainda não tinha a informação de que ele já havia montado outras peças de teatro ao lado de Moretti¹⁹⁶, que por sua vez interpreta o papel da assistente de seu personagem em *L’Amour fou*.

¹⁹⁵ Jacques Aumont, *Le cinéma et la mise en scène*, 2ème éd., Paris, Armand Colin, 2010, p. 185.

¹⁹⁶ Protagonista em *Out 1 – Noli me tangere* (1970) e *Out 1 – Spectre* (1971). Moretti foi a responsável por apresentar a atriz Hermine Karaghuez Rivette. A partir daí, Karaghuez se tornará uma colaboradora

Marcado por um equilíbrio entre precisão do projeto e liberdade conferida aos atores, o documento também não obedece a uma formatação tradicional de roteiro. Ao invés de numerar as sequências, indicar locações, períodos do dia, enquadramentos ou esmiuçar diálogos, temos uma espécie de agenda que narra os acontecimentos, comenta o espaço da ação, sugere diálogos e descreve os sentimentos dos personagens. Rivette esclarece em entrevista concedida a Carlos Clarens e a Edgardo Cozarinsky o seu ponto de vista em relação ao papel do roteiro:

Isso pode soar como um conceito, mas você poderia dizer que o roteiro é escrito na montagem e que a montagem é estabelecida antes de filmar. Eu tenho ido nessa direção por três filmes até agora, em *L'Amour Fou* mais do que em *Céline et Julie*, e em *Out 1* mais do que nos outros. Eu odeio ter a sensação, seja durante as filmagens ou na montagem, de que tudo está acertado e de nada pode ser mudado. Eu rejeito totalmente a palavra 'script', pelo menos no sentido usual. Eu prefiro o uso antigo - geralmente *scenário* - usado na *Commedia dell'Arte*, ou seja, um esboço ou um esquema: isso implica num dinamismo, em inúmeras ideias e princípios que podem ser estabelecidos para encontrar a melhor abordagem para as filmagens.¹⁹⁷

O fato de os ensaios da peça serem apenas citados no roteiro corroboram o argumento de Rivette. Conferindo liberdade total à montagem de Kalfon, cabe ao cineasta tomar distância e observar o surgimento de algo que ele não pode prever. Podemos enxergar neste gesto uma resposta à sua insatisfação em relação aos seus longas de ficção anteriores, que acabaram levando-o a mudar radicalmente o seu processo de criação. Co-assinados pelo experimentado roteirista Jean Gruault¹⁹⁸, consta que os roteiros de *Paris nous appartient* e *La religieuse* obedeceram o formato tradicional de escrita. O cineasta se queixa de não ter conseguido evitar os clichês do teatro em seu primeiro longa, que apesar de ter um diretor de teatro como protagonista, não se dedicava ao processo de criação. O segundo é uma adaptação de um texto de Diderot que Rivette havia primeiramente montado para o teatro (Studio des Champs Elysées), numa experiência que o frustrara tanto pela presença marcada do texto, quanto pelos modos tradicionais de produção. Parafraseando Rivette que, em sua

constante do cineasta, atuando em: *Out 1*, *Duelle* (1975-76), *Marry-go-round* (1977-78) e *Secret Défense* (1997).

¹⁹⁷ Carlos Clarens e Edgardo Cozarinsky, "Interview with Jacques Rivette", *Sight and Sound – International Film Quarterly*, Vol. XLIII - nº 4, outono de 1974, p. 196.

¹⁹⁸ Jean Gruault também assina os roteiros de filmes de outros cineastas da *Nouvelle Vague*, tais como: *Jules et Jim* (1962), *L'Enfant sauvage* (1969) e *Les Deux Anglaises et le Continent* (1971) de François Truffaut e *Les Carabiniers* (Jean-Luc Godard, 1963).

crítica sobre um filme de Bergman escreve, “a única crítica a *Juventude, Divino Tesouro* [Sommarlek] tem por título *O Sétimo Selo* [Det sjunde inseglet]: a única crítica verdadeira a um filme só pode ser outro filme.”¹⁹⁹ *L’Amour fou* seria a crítica de Rivette a *Paris nous appartient* (1960), filme que vai de encontro ao seu desejo de mostrar o teatro de um outro jeito. Reconhecendo que não há outro assunto senão o teatro, Rivette nos convida a descobrir um o cinema baseado em um jogo constante entre a mentira e a verdade, ente o artifício e a transparência: “todos os filmes são sobre teatro, não há outro assunto. (...) Se pegarmos um assunto que trata do teatro de perto ou de longe, nós nos encontramos na verdade do cinema.”²⁰⁰ Rivette se filia a Renoir, que frequentemente dizia que o teatro é um lugar onde o que está em jogo é a ideia de verdade, a ideia da verdade e da mentira que atravessa as relações entre as pessoas. Como escreve Aumont na introdução de *Le cinéma et la mise en scène*, 80 anos depois da passagem para o cinema falado, uma boa parte dos filmes se apresenta como transcrição mais ou menos direta de uma representação teatral.

Marcado pelos três episódios para a série *Cinéastes, de notre temps* sobre Jean Renoir que o cineasta havia acabado realizar a convite de Labarthe, Rivette se aventura numa espécie de continuidade do projeto, convidando o amigo para participar de *L’Amour fou*. Labarthe atua como o diretor de uma equipe de tv que filma os ensaios de *Andrômaca* em 16mm com o objetivo de realizar um documentário intitulado “Théâtres de notre temps”. Nas sequências dos ensaios, as imagens em 16mm são alternadas por imagens em 35mm, e vemos os corpos dos atores dividindo o mesmo espaço com os da equipe de tv trabalhando. Se os ensaios são marcados pela co-presença dos formatos, as outras sequências de *L’Amour fou*, tendem a ser filmadas exclusivamente em 35mm. A necessidade de nuançar a afirmação diz respeito a duas exceções no filme, uma sequência no apartamento da personagem Marta (José Destoop), a atriz que substitui Claire no papel de Hermione, e um flashback de um raro momento de felicidade do casal que irrompe na narrativa por duas vezes. Ambas sequências são filmadas em 16mm, borrando propositalmente as fronteiras pré-estabelecidas entre os polos de racionalidade e irracionalidade, para retomarmos o termo dos roteiristas.

¹⁹⁹ Jacques Rivette, “L’ame au ventre (Sommarlek, Ingmar Bergman)”, *Cahiers du cinéma*, nº 84, jun. 1958, p. 47.

²⁰⁰ Jacques Aumont et. al., “Le temps déborde”, *Op. cit.*, p. 15.

Rivette declara que o projeto de realizar um documentário por Labarthe em 16mm surgiu para que ele tivesse mais material sobre o teatro do que a equipe em 35mm conseguiria consagrar: “foi quando pensei que seria divertido fazer com dois sistemas muito distintos ao mesmo tempo, e introduzir esta ficção muito grosseira, e que não engana ninguém, da reportagem de tv no interior do filme.”²⁰¹ A co-presença dos dois formatos também lembra o dispositivo criado Shirley Clarke, cineasta muito admirada por Rivette, em *The Connection* (1962)²⁰². Nesta adaptação cinematográfica da peça de Jack Gelber pelo *Living Theatre*, uma equipe de televisão faz um documentário sobre a espera de um *dealer* por grupo de músicos viciados. A ação se passa em *huis clos*, num apartamento degradado em Nova York onde vemos o documentarista portando uma câmera e intervindo na dinâmica do grupo. Assim como nos momentos de *L'Amour fou* em que Labarthe e sua equipe aparecem no plano aberto dos ensaios, ou entrevistam os atores da peça, também vemos em *The Connection* o realizador empunhar a câmera ou os personagens se dirigirem diretamente a ela em seus monólogos, inspirados pelo cinema direto, afim de reforçar o tom documental dentro da ficção. Em uma conversa com Clarke, Rivette se diz impressionado pela capacidade de *The Connection* de equacionar algo buscado por todos os cineastas, "dar o sentimento do presente. As coisas se passam enquanto nós as vemos.”²⁰³ Essa tensão espaço temporal será um dos pontos notáveis de *L'Amour fou*, que leva o espectador a experimentar a duração do filme como sua própria substância e a estabelecer uma relação concreta com o tempo e com o instante vivido. Como escreve Deleuze a respeito deste novo regime da imagem criados pelo cinema direto:

Não temos mais uma imagem indireta do tempo que resulta do movimento, mas uma imagem-tempo direta da qual resulta o movimento. Não temos mais um tempo cronológico que pode ser perturbado por movimento eventualmente anormais, temos um tempo crônico, não-cronológico, que produz movimentos necessariamente “anormais”, essencialmente “falsos”.²⁰⁴

²⁰¹ Jacques Aumont et. al., *Ibid.*, p. 9.

²⁰² Sugestão de Gilles Mouëllic in “Performances et happenings dans *L'Amour fou* (1967-1969) de Jacques Rivette”, In: Antony Fiant, Pierre-Henry Frangne et Gilles Mouëllic (dir.), *Les œuvres d'art dans le cinéma de fiction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 223.

²⁰³ Jacques Rivette e Michel Delahaye, “Le départ pour mars – entretiens avec Shirley Clarke”, *Cahiers du cinéma*, n° 205, out.1968, p. 30.

²⁰⁴ Gilles Deleuze, *Op. cit.*, p. 159.



Figs. 39, 41 Fotogramas de *The Connection* (Clarke); Figs. 40, 42 Fotogramas de *L'Amour fou* (Rivette).

Ainda sobre o uso de dois regimes de filmagem, nós poderíamos lembrar de *Les Idoles* (Marc'O, 1967). Reconhecido por Rivette como fonte de inspiração, o filme é uma adaptação da peça de teatro homônima de Marc'O²⁰⁵, uma paródia do show business protagonizada pelos atores da trupe. Em *Les Idoles*, equipe de filmagem e atores compartilham o mesmo espaço nas sequências em um estúdio de tv onde acontece grande parte dos números musicais. Aqui também temos um espetáculo documentado pelos operadores de câmera da tv, bem como pelo diretor de fotografia do filme. Outro aspecto do filme de Marc'O que se aproxima ao de Rivette, são as entrevistas dadas pelos atores à equipe de tv. À diferença de *L'Amour fou*, as entrevistas aqui servem para adicionar uma camada de

²⁰⁵ Escrita e dirigida entre 1966 e 1968, a peça era interpretada por Bulle Ogier, Pierre Clémenti, Jean-Pierre Kalfon, Michèle Moretti, Valérie Lagrange e Elisabeth Wiener.

ficção ao espetáculo protagonizado pelos “ídolos”. É sabido que a improvisação era um dos pilares do processo criativo do grupo de teatro e que os atores tiveram liberdade para construir seus personagens junto ao diretor, método que nos reenvia para o filme de Rivette. Sabemos da admiração que o cineasta nutria pelo trabalho pregresso de Bulle Ogier e Jean-Pierre Kalfon na trupe de Marc’O.

Em *L’Amour fou* havia um princípio de enquadramento a ser respeitado pelos dois formatos: a câmera de 16mm seria a única que teria o direito de ver os atores em primeiro plano, enquanto a câmera de 35mm deveria tomar distância e ser o mais invisível e neutra possível, “uma máquina de gravar”, seguindo o princípio de não explicar ou analisar, mas mostrar e observar. “O olhar era sempre um testemunho. (...) A câmera nunca está 'com' as pessoas, ela toma distância, uma certa distância: ela tenta ser bastante neutra, de nunca impor uma ideia a ela, uma ideia preconcebida a ela-câmera sobre o que ela filma e mostra.”²⁰⁶ A câmera de 16mm é livre para se movimentar nas mãos do fotógrafo, ela invade o palco, o camarim, outras salas de ensaio, enquanto a câmera em 35mm, em geral apoiada num tripé, opta por manter certos enquadramentos, planos abertos, e fazer poucos movimentos em torno do próprio eixo. Os ensaios ocupam um lugar central no filme, transbordam literalmente sobre a vida privada do casal e demonstram entre outras coisas, na duração e no cansaço a olhos vistos nos corpos dos atores, que montar uma peça é um trabalho de fôlego. A passagem de um artifício a outro nos faz perceber a verdade do filme sublinhado justamente pela “mentira” dos artifícios. Nas mudanças do registro das imagens do 16mm para o 35mm, nós nos damos conta de onde termina o cinema e adivinhamos onde começa a vida. A passagem de um plano a outro nos permite captar a verdade de um olhar ou de um gesto.

Rivette trabalha o sentimento do presente vivido dando o primado para o processo, seja filmando o ato de criação (os ensaios), seja conferindo liberdade aos atores nas sequências do apartamento. Como ele dizia: “nós tínhamos os princípios, mas não tínhamos os gestos, nem as palavras.”²⁰⁷ Pretendemos analisar algumas sequências dos ensaios, para em seguida, nos concentrar no último momento em que Sébastien e Claire estão juntos, que lembra o *happening*, onde tomados por uma regressão infantil, os dois destroem o apartamento em que viviam juntos (sobretudo o quarto de casal). Ao quebrarem parede e

²⁰⁶ Bernard Cohn, *Op. cit.*, p. 32.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 31

porta do quarto para juntá-lo com a sala numa ação em conjunto, o casal parece tentar um último suspiro para a relação. Os dois se reencontram encenando juntos pela última vez num palco privado inventado, já que o palco “real” foi descartado por Claire no início dos ensaios. Se Rivette filma o trabalho de um texto clássico abdicando de um roteiro prévio para testemunhar o surgimento do *instante presente*, Cassavetes percorre um outro caminho para chegar ao mesmo fim. Como dizia Jean-Louis Comolli, a fim de mudar o estatuto da cena, de “fazê-la passar da dimensão da encenação àquela da experiência vivida”²⁰⁸, o cineasta se dedicava à escrita de um longo roteiro e a um trabalho exaustivo de ensaios antes de filmar. A cena como experiência inscreve-se nos corpos dos atores a partir de um texto bastante preciso. Se *L’Amour fou* se propõe a filmar os ensaios de uma peça teatral, *A Woman* fora originalmente concebido como uma peça - ou melhor, como duas peças independentes, cada uma com 3 atos -, e não como um filme. Carney²⁰⁹ precisa que a primeira peça foi escrita no verão de 1971, a segunda entre fevereiro e março de 1972, e Cassavetes pensava em representá-las em duas noites consecutivas. Segundo ele, o que o motivou a escrever a peça foi o desejo de dar um papel incrível a Gena Rowlands, sua esposa: “Gena queria fazer uma peça e ela sempre reclamava da Califórnia, ela amava o teatro e queria muito fazer uma peça na Broadway.”²¹⁰

Originalmente pensado para um par formado por Rowlands e Gazzara, o projeto das peças não seguiu adiante. Além de questões financeiras, um dos motivos pelos quais o projeto não avançou foi a alegação de Gena, que se dizia incapaz de representá-las durante um longo período, por conta da carga emocional exigida pelo texto. A primeira peça começava com o retorno de Mabel da clínica psiquiátrica e descrevia os dias seguintes. Na segunda, Cassavetes dramatizava as diferenças entre o que Mabel pensa e o que sente. “Se a primeira é abstrata e teórica, a segunda é profunda e comoventemente dramática. Se a primeira conta, a segunda mostra”²¹¹, e é a partir desta segunda versão do texto que Cassavetes resolve transformar o que seria uma peça num roteiro de filme. Quando o cineasta se voltou para o projeto cinematográfico de *A Woman*, Gazzara já tinha outros compromissos e foi quando convidou seu outro fiel colaborador, Peter Falk, com os atores decididos, o cineasta estava

²⁰⁸ Jean-Louis Comolli, “Mais verdadeiro que o verdadeiro: O cinema de John Cassavetes e a ilusão da vida”, *Ver e poder - A inocência perdida - cinema, televisão, ficção, documentário*, César Guimarães e Rubens Caixeta (org.), Belo Horizonte, Humanitas / Ed UFMG, p. 228.

²⁰⁹ Ray Carney, 2018, *Op. cit.*, p. 222.

²¹⁰ Ray Carney (ed.), *Cassavetes on Cassavetes*, New York, Faber and Faber, 2001, p. 307.

²¹¹ Ray Carney, 2018, *Op. cit.*, 227.

apto para reescrever o roteiro. Esta definição prévia era condição *sine qua non* para Cassavetes avançar na escrita, “eu tenho a pessoa definida na cabeça quando escrevo. Eu gosto sempre de trabalhar com pessoas muito próximas a mim.”²¹² Segundo o cineasta, uma das fontes dos diálogos de *A Woman* foram fitas gravadas e notas que ele tomava a partir de coisas que escutava dentro da própria casa, e a preparação do texto consistiu em estudos longos, difíceis e intensos. “Os atores discutiam as falas e as situações das personagens, para que eu soubesse as suas opiniões, se achavam que as personagens eram realmente verdadeiras, honestas. Tudo era discutido (roupas, relação com o dinheiro, porque dormir na sala), nada vinha apenas de mim.”²¹³

Concluída em agosto de 1972, a última versão do roteiro tinha 132 páginas e incluía uma cena onírica em que Nick imaginava a chegada de Mabel da clínica totalmente entregue a ele e omitia a sequência do café da manhã com espaguete que veio substituir a chegada de Nick com os amigos para jantar. Os ensaios de *A Woman* consistiram em 10 ou 12 leituras do roteiro com os atores, momento oportuno para Cassavetes reescrevê-lo e ajustá-lo. As leituras sugeriam novas direções a seguir e outras passagens ainda a retrabalhar. Em um roteiro de estrutura que poderíamos classificar de tradicional, Cassavetes descreve períodos do dia, locações, movimentos de câmera e todas as falas dos personagens: “se para mim uma fala é certa, eu não deixo os atores mudarem, mas lhes concedo liberdade na interpretação.”²¹⁴ Apesar de o cineasta insistir em diversas entrevistas que as falas nos seus filmes estão sempre escritas, ele paradoxalmente cria uma série de estratégias que abrem o filme para gestos e expressões emocionais não planejados, como a escolha do dispositivo de filmagem e dos modos de se fazer presente no momento da tomada. Entre os métodos empregados por Cassavetes, constam indicações que confundiam os atores que não sabiam ao certo quando ele estava ou não filmando. Outras técnicas usadas por ele seriam filmar as reações dos atores enquanto esperavam entre uma cena e outra, ou dar novos direcionamentos em voz alta no decorrer das cenas e eliminar a sua voz na pós produção²¹⁵. O que nos faz lembrar da célebre estratégia usada por Glauber Rocha em seus filmes.

²¹² Cassavetes em Carney, *Ibid.*, p. 311.

²¹³ Cassavetes em Carney, 2001, *Op. cit.*, p. 312.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 313.

²¹⁵ Ray Carney, *The films of John Cassavetes*, *Op. cit.*, p. 153.

21 CONTINUED:

MARTHA

All right, don't break my head. Get back there and sit down now.

(to Mabel)

It's getting awfully late -- you think he's coming?

MABEL

Goodbye, Mom, go ahead -- take off.

22 The kids shout goodbye as the car makes a u-turn in the quiet neighborhood street.

23 Mabel walks back into the house.

24 INT. LONGHETTI HOUSE - LIVING ROOM

We HEAR a COMMERCIAL between husband and wife on the radio. Mabel looks at it. She turns the dial and clicks the radio off.

She thumbs through a couple of records, picks one up, and puts it on the stereo. MUSIC swells through the house.

Mabel goes to the window, sits on a loveseat and looks out.

MABEL

(to herself)

Oh, boy. Unbelievable. Oh, boy.

25 Her head lowers and the PHONE RINGS.

26 Mabel gets up and moves to the phone, picks up the receiver.

MABEL

(dead voice into phone)

Hello, Nick. Oh crap, I knew it. What do I want you to do? I want you to leave it and come home. Burn the building and come home to me. No, I'm only kidding. No, I'm fine, I feel terrific. You finish your building, don't worry about it. I know. Make the best of it and I'll see you tomorrow.

She hangs up the phone.

Parte da improvisação no cinema de Cassavetes reside na liberdade conferida ao jogo do ator que realiza verdadeiras performances para uma câmera que ora toma distância, ora está sendo empunhada pelo próprio cineasta. À diferença de *Shadows* ou *Faces*, em que o uso do primeiríssimo plano era uma marca, em *A Woman*, Cassavetes lança mão deste procedimento apenas em momentos específicos. Esta dança entre *cameraman* e ator, somada à situações de descarga emocional impossíveis de serem previstas no roteiro, estimula os atores-personagens a falarem com seus corpos e a criarem uma sintaxe a ser apreendida dos seus gestos. Não por acaso, as sequências que implicam em ações de descarga emocional e física de Mabel (durante os seus surtos sobretudo), estão dentre as mais notáveis de *A Woman*. Os gestos pulsionais da protagonista também registrados pela câmera na mão de Cassavetes (não por acaso seu marido na vida real) resultam na expressão mais intensa da personalidade e das paixões da personagem. Implicado fisicamente no momento da tomada, Cassavetes partilha do posicionamento de Rouch, que em artigo intitulado “*La Caméra et les hommes*” (1973), defende que diante das técnicas do direto, ao realizador restaria ser o operador de câmera. Para Rouch, “a única maneira de filmar é poder andar com a câmera, de conduzi-la até onde ela é mais eficaz, e de improvisar para ela um outro tipo de balé onde a câmera se torna tão viva quanto os homens que filma”. Como diria Fieschi, “o cineasta é aí o *operador* (no sentido mallameneano de desencadeador, distribuidor de signos, assim como no sentido técnico)”²¹⁶, implicando o seu próprio corpo que através dos seus movimentos imprime a sua presença aos planos nos quais é o primeiro espectador. Nesse sentido os cinemas de Cassavetes e de Rivette, assim como o de Rouch, são tributários do acontecimento, que se inventa no curso do seu desenrolar e que, integrando a materialidade da película (imagens tremidas, variações de luz, grão do 16mm) na sua forma final, reafirmam a presença do instante.

A combinação paradoxal do confinamento social da esposa e de sua abertura para novos modos de se relacionar (podemos lembrar que Mabel passa uma noite com um estranho, aproxima o seu rosto ao do amigo de Nick durante o café manhã para além do aceitável, estabelece uma relação de igual para igual ao brincar com as crianças, convida um vizinho para entrar, festejar e dançar) é expressa através da decisão de variar a abertura dos planos e, sobretudo, do privilégio no uso de uma teleobjetiva. Ao optar pelas *long shots*, a

²¹⁶ Jean-André Fieschi, “Derivas da ficção”, *Op. cit.*, p. 22.

um só tempo Cassavetes afasta a câmera alargando os espaços internos, proporcionando liberdade de movimentação e potencializando o jogo corporal, e dá a ver o desequilíbrio entre os espaços sociais suprimidos de Mabel. Como analisa Carney, *A Woman* explora a troca e os efeitos das relações de Nick e Mabel com os outros atores sociais, tecendo uma teia de perto e distante, pessoal e impessoal de relações públicas e privadas. Os momentos de solidão do casal são raríssimos (são apenas dois: a primeira vez acontece aos 40' e a segunda ocorre na sequência final em torno de 2h21'), ao longo de todo o filme eles se relacionam a todo tempo com mais personagens: os filhos, a família (sogra e sogro), o médico, os vizinhos, os colegas de trabalho de Nick, os frequentadores do bar em que Mabel se refugia no início. As variações do centro focal durante os planos também colaboram e potencializam o tom documental da tomada. A câmera na mão de Cassavetes aliada a instabilidade focal da câmera no tripé integram a instabilidade psíquica de Mabel e acabam por reforçá-la.

Em certa medida, *A Woman* representa um retorno de Cassavetes aos tempos de *Faces*, ou seja, à uma estrutura de produção do filme amador, se voltando para dentro do ambiente familiar que os finais de *Minnie and Moskowitz* e *Husbands* apenas aludem. *Minnie* termina com uma festa em família no quintal e *Husbands* com o retorno de Gus para casa (personagem interpretado pelo próprio cineasta). Cassavetes revisita complexo mundo dos adultos de *Faces*, com seus constrangimentos sociais e confinamentos físicos. Mais amadurecido em *A Woman*, o cineasta aprofunda a sua pesquisa nas variações e oscilações de tom das situações, que misturam por vezes na mesma cena, tons de humor/sofrimento, brutalidade/leveza, seriedade/burlesco. Durante os 65 dias de filmagem, os atores trabalharam por quase nada e a equipe, na sua grande maioria composta por amadores, trabalhou com a promessa de receber seu cachê quando o filme entrasse em cartaz. “Fazer o filme era difícil. Quando começamos a filmar, era o inferno. A tensão emocional era tanta que nós nunca saímos, socialmente, por 13 semanas. À noite nós entrávamos em colapso, fazíamos café, e começávamos a conversar sobre trabalho.”²¹⁷

Assim como em *L'Amour fou*, *A Woman* é fundado numa colaboração mútua entre Cassavetes e a sua equipe, onde as fronteiras entre trabalho e vida pessoal inexistiam. O comprometimento dos colaboradores transbordava para questões de produção do filme, Falk foi um dos financiadores e Seymour Cassel recolheu restos de películas em uma produtora

²¹⁷ Cassavetes in Carney, 2001, *Op. cit.*, p. 320.

de filmes pornô para que pudessem começar o projeto. Naquela época Cassavetes lecionava como professor convidado no AFI (*American Film Institute*) e aproveitou a oportunidade para chamar alguns dos seus alunos para compor a equipe e para conseguir equipamentos emprestados da instituição. Consta que no início das filmagens, Cassavetes destituiu seu aluno Caleb Deschanel do posto de diretor de fotografia e convidou Michael Ferris, um jovem operador de câmera que nunca havia realizado um filme, para assumir a câmera principal (Mitchell BNC), enquanto o cineasta assumia as imagens que exigiam câmera na mão e nos exteriores com uma Arriflex. Sobre o uso da câmera na mão, ele diz: “eu gosto de usar quando normalmente não é usado, por exemplo numa cena de atuação, mais do que de ação – para dar fluidez, intensidade. Eu faço isso sozinho, porque na filmagem de câmera na mão o sentimento que você quer não pode ser transmitido para o cinegrafista. É muito delicado.”²¹⁸

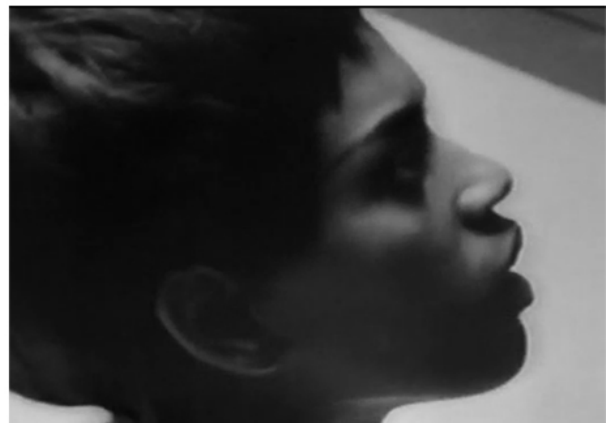
O recurso da câmera na mão em *A Woman* provoca um efeito contrário àquele almejado em *L'Amour fou*. No filme de Rivette, quando temos os rostos dos atores destacados e granulados pela matéria do 16mm nos ensaios, o que seria um documentário passa a ser ficção. Destacar o rosto parece ralentar e fragmentar o tempo real da ação mudando o estatuto da cena: se as tomadas do fundo do teatro em 35mm dão a impressão de experiência vivida ou da possibilidade de integrar a ideia de descoberta, de acidade e de acaso, o que é filmado a partir da câmera de Becker em 16mm no palco acrescenta algo da ordem da representação, estabelecendo uma relação formal com o registro. Louis Marcorelles comenta que o suspense introduzido pelo 16mm “traíria” seu espírito em proveito do espetáculo, ao que Rivette responde, invocando com valor positivo este “efeito de cinema-verdade completamente desviado da sua natureza profunda, está a serviço de uma ideia de cinema que é talvez finalmente mais próxima de Hitchcock do que de Renoir”²¹⁹.

L'Amour fou e *A Woman* subvertem, cada um a seu modo, a lógica do direto. A câmera na mão empunhada por Cassavetes se aproxima do corpo e dos rostos dos atores justamente para criar o sentimento documental da inscrição verdadeira, mudando o estatuto da cena e fazendo-a passar “da dimensão da encenação àquela da experiência vivida” como diria Comolli. Cassavetes promove uma torsão, trazendo a câmera do cinema direto do exterior para o interior, a procura da singularidade dos acontecimentos refletidos nos corpos

²¹⁸ *Ibid.*, p. 342.

²¹⁹ Rivette in Jacques Aumont et. al., “Le temps déborde”, *Op. cit.*, p. 13.

e nos olhares dos seus atores-personagem. Os efeitos de improvisação se dão justamente neste encontro entre as ações impetuosas, irreflexivas, ou até violentas dos atores e a presença de câmera que os provoca, captura e documenta. *A Woman* narra precisamente situações ficcionais de imprevisibilidade dos gestos e das reações das personagens (reveladas pelo seu temperamento e pelas situações vividas). A presença da improvisação nas interpretações do casal (Mabel e Nick) se dá através de espasmos reveladores de um estado geral de imprevisibilidade que todos seus personagens encarnam ao mesmo tempo, a questão primordial não é se os personagens estão improvisando e sim que os personagens da ficção não param de fazê-lo.



Figs. 44-49. Fotogramas que mostram a passagem do registro em 35mm para o 16mm (primeiros planos) em *L'Amour fou*.



Figs.50-55. Fotogramas dos gestos de Mabel (Gena Rowlands) em *A Woman*.

O cineasta usa primeiros planos sobretudo no rosto e nos gestos de Mabel, amplificando e destacando principalmente as mãos inquietantes da personagem. Através deste procedimento, Cassavetes cria um efeito de dilatação do tempo, fazendo a cena migrar

para o terreno da experiência, da performance, do *happening*. Os longos planos-sequência-performance de Mabel em surto diante da família são interrompidos por planos fechados de suas mãos histriônicas que manifestam o sufocamento desta mulher sob influências das mais diversas (da câmera inclusive). Quando a possibilidade de comunicação não é mais suportável, Mabel recorre aos gestos que lembram a coreografia do balé “O lago dos cisnes”²²⁰.

2.4. A presença do teatro: teatralidade e ator-autor

Em uma conversa entre Daney e Rivette durante uma das emissões do programa de rápido *Microfilm* em 1989, o crítico circunscreve o interesse do cineasta pelo teatro à teatralidade, ou ao seu devir, ao que o teatro nos ensina. À diferença de Visconti, Oliveira, Bergman, Renoir, Rivette não se sente atraído pelo espetáculo finalizado ou pelo seu bastidor, seu olhar é o de alguém que não dissocia a vida e a criação artística, e *L'Amour fou* seria a primeira grande demonstração desta percepção descrita por Daney. O filme funciona como uma espécie de laboratório, um ambiente que propicia observar, experimentar, praticar, ensaiar ao lado dos atores para criar um novo método de fazer cinema. Experiência que inaugura as bases do seu próximo projeto *Out 1*. O teatral aqui é entendido como efeito de cinema e não enquanto teatro filmado. Partilhamos da visão de Youssef Ishaghpour na medida em que enxergamos este efeito de cinema como resultado “de uma passagem constante entre o fluxo de um movimento de ação que se dá para o presente da vida, a uma teatralidade que advém da suspensão do fluxo e da aparição de intensidade de um ser-em-ato se afirmando como tensão”.²²¹ Este problema se situa em dois extremos, de um lado um cinema se vê como revelador do mundo, e outro que cria uma modo de artifício. E a especificidade do cinema de Rivette e Cassavetes se dá na oscilação entre estes dois polos.

²²⁰ Balé em 4 atos composto por Tchaikovsky entre 1875-76, cuja célebre coreografia de Marius Petipa e Lev Ivanov data de 1895.

²²¹ *Opéra et théâtre dans le cinéma aujourd'hui*, Paris, La Différence, 1995, p. 75.

Se excluirmos os momentos em que o teatral se coloca como um espaço circundado pela vida, a teatralidade e reflexividade teatral no cinema de Rivette resulta em uma espécie de jogo de espelho interno através do jogo e o complô. Rivette aprendeu com Renoir que a condição da representação é dizer a verdade através do artifício, como ele mesmo dizia:

Todos os filmes são sobre o teatro: não há outro assunto. (...) Se tomarmos um assunto que trate do teatro de perto ou de longe, estamos na verdade do cinema. Não é por acaso que, entre os filmes de que gostamos, existem tantos que são no primeiro grau sobre este assunto, e nos damos conta de que todos os outros, Bergman, Renoir, os bons Cukors, Garrel, Rouch, Cocteau, Godard, Mizoguchi, também são sobre isso. Por que é o tema da verdade e da mentira, e não há outros no cinema; é necessariamente uma interrogação sobre a verdade com os meios que são necessariamente mentirosos. O tema da representação. E tomá-lo abertamente como assunto do filme, é da ordem da franqueza, então é preciso fazê-lo.²²²

A ausência de fronteiras entre vida e ficção, ou entre os ensaios de *Andrômaca* e o drama de Sébastien e Claire, se dá em uma narrativa em que os espaços interiores e exteriores funcionam como um único palco contíguo onde as crises se entrelaçam e se contaminam. O filme é inaugurado por um plano-sequência composto por uma dupla panorâmica. O plano parte do chão de um palco para encontrar algumas pessoas sentadas na plateia ao fundo em movimento vertical de baixo para cima, seguido por outro horizontal da direita para a esquerda. Esta panorâmica percorre as poucas fileiras de cadeiras do público que partilham a mesma altura e extensão do palco. O mesmo gesto é retomado na direção inversa no último plano do filme, acabando justamente na superfície do palco em que acompanhamos os ensaios ao longo de toda a narrativa. Espaço síntese do teatro, começamos literalmente pela fisicalidade do palco, espaço que representará um dos nossos pontos de ancoragem. Ao lado dos créditos de abertura, os planos iniciais acima descritos são alguns dos raros momentos de disjunção radical entre imagem e som em *L'Amour fou*. Curiosamente as panorâmicas são acompanhadas por sons de um bebê brincando que não chega a figurar em nenhuma cena do filme²²³. Com estas duas sequências espelhadas, Rivette esquadrinha o espaço em que um

²²² Rivette in Jacques Aumont et. al., “Le temps déborde”, *Op. cit.*, p. 15.

²²³ Rivette voltou a usar sons de crianças brincando em outros filmes seus. Apesar de, segundo relato do cineasta o som ter sido gravado ao acaso durante a sequência final, podemos relacioná-lo a uma sequência momentos antes do fim em que o casal é acometido por uma energia infantil e acaba riscando paredes e vandalizando parte do quarto deles.

dos polos do filme, definido por ele como “racional”, se desenvolverá. Jogando com a nossa posição de espectador, Rivette nos inclui no público da peça, num dos quadrantes de um palco que lembra a estrutura espacial de um ringue. É como se estivéssemos no quarto quadrante da plateia (fora do quadro) nós, a câmera e, por metonímia, o cineasta, todos fisicamente posicionados fora do palco, para assistir ao espetáculo.

Esta posição de distanciamento tomada pelo cineasta é ecoada no método dos ensaios teatrais de Sébastien. Neste, como veremos, as funções habituais de ator e cineasta se interpenetram em todos os níveis. A presença do teatro encenado nos ensaios, e incorporado no apartamento do casal, parece reencontrar a ideia de teatro defendida por Antonin Artaud em “O teatro e a crueldade” (1933)²²⁴. O dramaturgo acusa o teatro psicológico oriundo de Racine de ter desacostumado o público a ação violenta e imediata que o teatro deveria despertar, ou nas palavras dele “nervos e coração”. A compromisso de Rivette em estabelecer múltiplos reflexos entre criação teatral e vida conjugal, guardadas as devidas proposições, parece atualizar o manifesto de Artaud que defendia a ideia de um *espetáculo total* no âmbito do meio teatral. Em *L'Amour fou*, Rivette reencontra o “espetáculo de tentação onde a vida tem tudo a perder, e o espírito tudo a ganhar, que o teatro deve reencontrar sua verdadeira significação.”²²⁵

²²⁴ Antonin Artaud, *O teatro e seu duplo*, São Paulo: Max Limonad, 1985, p. 108.

²²⁵ *Op. cit.*, p. 112.



Figs. 56-57 Fotogramas do início; Figs. 58-59 Fotogramas do fim de *L'Amour fou*.

A sequência de abertura é seguida por um breve plano de Claire sentada à janela de um trem, encadeado por outro de uma panorâmica que varre um apartamento devastado até chegar em um primeiro plano de Sébastien agachado num canto do quarto. Vale ressaltar as diferenças entre movimento/imobilidade, claro/escuro: enquanto Claire tem o rosto iluminado e o corpo em movimento, Sébastien tem o rosto bastante escurecido, imóvel, dificultando a distinção entre figura e fundo. Nestes dois planos curtos, a separação do casal está dada. Começa aí o longo *flashback* que estrutura toda a narrativa. Antes de identificarmos em que medida o personagem de Kalfon encarna ou partilha os princípios metodológicos do cineasta, gostaríamos de sublinhar as rimas entre a escolha do texto de Racine, ou da presença do teatro, no processo de separação do casal. A história tem início com uma cartela onde se lê “segunda 14” (lundi 14) seguida por um plano de claquete (na banda som escutamos o técnico ler as informações nela escritas, “Sébastien Graq 5 / 4^a”) que abre a sequência de deflagração da crise do casal. O registro em 16mm “chicoteia” da cartela

para o rosto de Claire, que se afasta para declamar a primeira fala de Hermione num palco do que parece um ginásio²²⁶: “Faço o que queres, bem: não fujo a que me veja; / Concordo em conceder-lhe essa alegria, seja! / Pílades para aqui tão logo vem trazê-lo; / Mas cresce-me a mim mesma,, e negar-me-ia a vê-lo.”²²⁷

A partir da primeira frase, temos um corte para o registro em 35mm do rosto de Sébastien (exceção à regra de Rivette) que exprime sua insatisfação com a performance de Claire. A mudança de registro é reforçada por uma brusca variação no som direto que conserva as imperfeições e reforça o efeito de real. Depois de Sébastien insistir para que a atriz repita 7 vezes a mesma frase (“Dirá: É esta, então, aquela altiva Hermione?”), Claire manifesta seu incômodo com a presença da equipe de tv que co-habita o mesmo plano que ela e acaba abandonando os ensaios, dizendo: “Desculpa, pode não ser normal, mas eu não posso trabalhar nestas condições”. A renúncia do seu papel enquanto Claire ainda está sobre o palco irá ecoar na sua renúncia ao seu papel social, ao casamento, ao desejo, à identidade e até certo ponto à linguagem. A questão do que é ser ou não normal será reiterada em diversos diálogos entre Claire e Sébastien, o que pretendemos analisar no futuro quando discutirmos a dimensão da sua loucura.

Nesta sequência é importante notar o contraste entre a personagem Hermione, que diz a seu interlocutor aceitar fazer “o que queres”, e Claire, que age na direção contrária, que incapaz de agradar o diretor (e conseqüentemente o seu companheiro) acaba abandonando o projeto. Roland Barthes nota que o amor em Racine “é uma prova pura de fascinação que se distingue muito pouco do ódio; o ódio é abertamente físico, ele é um sentimento agudo de outro corpo”²²⁸. Este estado parece descrever a curva da crise de Sébastien e Claire, cujo amor é transformado em violência. Violência física entre eles num primeiro momento (Claire tenta furar o olho do companheiro com uma agulha, ele bate e rasga as roupas dela num momento de fúria), e violência difusa contra o espaço comum num segundo (destruição do apartamento na cena final do casal). Embora tentasse evitar através da montagem aproximações muito evidentes entre Racine e o filme que estava fazendo, Rivette tinha

²²⁶ Segundo Rivette a locação do teatro foi o *Palais des Sports de Neuilly* (Centro esportivo de cidade próxima de Paris, Neuilly-sur-saine) in Bernard Cohn, *Op. cit.*, p. 34.

²²⁷ Racine, “Segundo ato, Cena 1 – Hermione, Cleone”, *Op. cit.*, p. 36.

²²⁸ Roland Barthes, “Sur Racine (1963)”, in *Œuvres complètes II – Livres, textes, entretiens (1962-1967)*, Paris, Seuil, 2002, p. 67.

ciência que as reverberações entre *Andrômaca* e o fim do amor de Sébastien e Claire eram inevitáveis: “é uma peça sobre quatro personagens tão doentes uns quanto os outros, eles são completamente loucos todos os quatro. É uma peça sobre um amor doente, então *L’Amour fou*, mas não no sentido de Breton.”²²⁹

Este início inaugura as duas crises citadas por Rivette no argumento inicial. Incapaz de pronunciar os versos alexandrinos no ritmo desejado por Sébastien, Claire não retornará ao palco, voltando aos ensaios apenas mais uma vez para ver a atuação de Marta, sua substituta no papel de Hermione e ex-companheira do diretor. Ao abandonar o espaço do teatro, ao mesmo a tempo fechado e aberto à liberdade criativa, Claire se depara com um espaço sem saída do seu apartamento, um espaço do “teatro conjugal”. Seria exagero afirmar que a peça de Racine é a imagem da prisão de Claire, pois em *L’Amour fou* a tragédia do apartamento do casal não é a de *Andrômaca*. Como disseram Rivette e Parolini na introdução do roteiro, o teatro aqui não é uma metáfora, já que é mais real e mais livre que a vida do casal: “entre a peça e o filme, só existem rimas: rimas entre uma tragédia visível, no palco, e um de teatro de sombras, na sombra; relações secretas entre as palavras que se interpreta e as palavras que se perde, que procuramos”²³⁰. A saída de Claire é seguida por uma conversa num café entre Sébastien e suas assistentes com o documentarista.

Nesta sequência, de tom documental, Labarthe e Sébastien trocam algumas impressões sobre a empreitada e discutem se a equipe de tv deveria continuar filmando os ensaios. Neste diálogo relevador aos primeiros minutos de filme, Sébastien parece descrever o projeto de Rivette ao se aventurar em *L’Amour fou*. O questionamento de Labarthe, que diz “Se você quiser nós paramos. A minha ideia era fazer uma reportagem sobre os ensaios, e as histórias dos ensaios, mas finalmente eu acho que a vida e o teatro se misturam mais do que deveriam, não acha?”, é assim respondido: “É normal. Não sou obrigado a mostrar as interferências, mas eu acho que faz bem aos atores trabalharem assim... faz com que se esforcem mais e mesmo a mim, faz com que o trabalho vá na direção do meu desejo, acho que devemos continuar, não acham?”. Neste momento Sébastien pergunta se Michèle e Puck, estão de acordo, e logo em seguida usa o telefone do café para convidar Marta. A conversa

²²⁹ Rivette in Yvone Baby, *Op. cit.*, p. 3 do arquivo em pdf.

²³⁰ Hélène Frappat, *Jacques Rivette: secret compris*, Paris, Cahiers du Cinéma Auteur, 2001, p. 42.

exprime um objetivos de Rivette que toma distância, como um voyeur, para observar a reação dos atores ao ensaiarem diante de uma equipe enxuta de tv.

Outra momento importante que reforça um jogo de espelhamento não apenas entre texto e ficção, mas entre os dois espaços, sala de ensaio e apartamento, é a sequência em Claire e Marta leem o mesmo trecho da peça, separadas espacialmente e aproximadas através da montagem. Situado quase na metade do filme, o trecho figura um deslizamento do palco para o apartamento, e conseqüentemente do ensaio para a vida do casal. Neste momento previsto em breve roteiro, Claire e Marta declamam o clímax de *Andrômaca*: “Onde é que estou? Que fiz? Que mais farei agora? / Que delírio arde em mim, que mágoa me devora? / Corro neste palácio, o intuito a tudo alheio, / Errante, sem saber se eu amo ou se eu odeio.”²³¹ Retomado por Claire em duas outras sequências, o trecho traduz a sua subjetividade. No ciúme crescente e no desamparo de Claire em relação a Sébastien, ecoam o “sem saber se eu amo ou se odeio”. Após a substituição de Claire na peça, Sébastien traz alguns ensaios de *Andrômaca* para dentro do próprio apartamento, invadindo, assim, o refúgio de sua companheira e aprofundando o sentimento de exclusão dela.

Desde o início, o espaço do apartamento estabelece uma relação de continuidade com o palco dos ensaios, contigüidade que atinge o seu ápice na última sequência do casal juntos. Ao contrário do amplo espaço do ginásio em que a trupe ensaia, os planos do apartamento são emoldurados por paredes, portas e janelas, possuem uma frontalidade pronunciada e uma profundidade de campo quase inexistente. Os personagens em geral entram a partir das laterais do plano, como se estivessem usando coxias de um palco italiano para acessarem o espaço da cena. Os poucos móveis da casa ecoam a economia do cenário da peça e a quantidade de espaço vazio nos lembra a distribuição especial do palco que aguarda a estreia do início do filme. Ao mesmo tempo, as estampas dos papéis de parede da sala e do quarto, tropicais e florais respectivamente, também reforçam a ideia de cenário. As roupas e os objetos jogados a esmo no quarto ainda evocam as sequências de camarim da trupe.

O teatro íntimo no espaço do casal também se manifesta na ficção paranoica que Claire passa a construir a partir da chegada de Marta. Com a certeza da traição de Sébastien, a atriz passa a recolher possíveis provas, ligando para o telefone do ensaio ou espreitando a

²³¹ Racine, “Quinto ato, Cena 1 – Monólogo de Hermione”, *Op. cit.*, p. 75

saída da trupe, e a gravá-las num gravador portátil dentro do quarto. Mimetizando a gravação da equipe de tv, Claire constrói a sua ficção a ser registrada. Para responder ao possível adultério do companheiro, Claire se encontra mais de uma vez com um homem fora de casa. Para ter o seu momento de distração, como a equipe de Sébastien o faz nos bares e cafés, ela sai para fazer compras disfarçada de “detetive”. A história paralela que Claire tenta construir para si, resulta em um silêncio e em uma imobilidade crescente que se manifestam na sua relação cada vez mais restrita com o espaço. Antes de se separar, Claire se fecha cada vez mais dentro do quarto. Reclusão retomada pelo companheiro na cena inicial de *L'Amour fou* (que por conta da estrutura em flashback é justamente a sequência que figura o fim do relacionamento), onde vemos Sébastien agachado num dos cantos do quarto.



Figs. 60-63 Fotogramas do apartamento e da *mise en scène* teatral de *L'Amour fou*

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 théâtralite*, 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 artifícios 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,

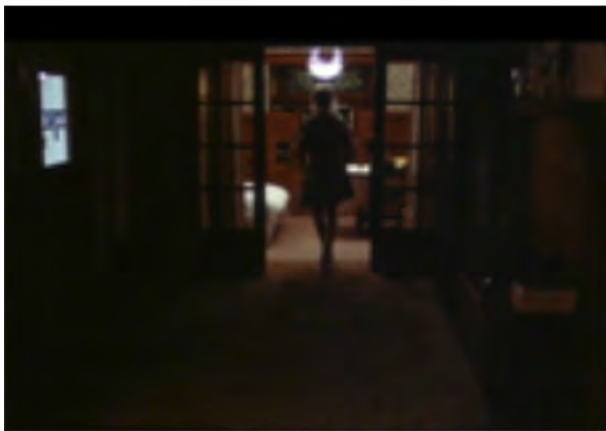
²⁴² Aumont, *Le cinéma et la mise en scène*, *Op. cit.*, p. 66.

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 da 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 fílmico. 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 cria 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.

estamos vendendo um produto para que eles fiquem contentes... O que importa é que fizemos um esforço enorme para transmitir o que queremos. O que importa é que nós daqui do palco sentimos o que queremos transmitir. Não acredito que se possa agradar o público. Porque sem contradizer as regras não haverá o maravilhamento, o estado de alma...

As palavras de Sébastien poderiam ter saído de um dos inúmeros depoimentos de Rivette. A relação entre um que age e outro que observa, a cumplicidade entre cineasta e equipe, exprimem uma ideia que Rivette defendia desde os seus tempos de crítico, a ideia de um discurso não tanto do cineasta, mas *do* filme: “o que importa nos filmes é o momento em que já não há mais autor, nem atores, nem mesmo história, nem assunto, já não há nada a não ser o próprio filme que fala, e que diz algo que não se pode traduzir.”²⁵¹ O modo como Sébastien cobra a dicção dos versos na interpretação de Claire parece evocar as conversas sobre Barthes de Rivette e Kalfon, evocadas pelo cineasta. Ainda em seu texto sobre Racine, Barthes escreve: “Nós poderíamos dizer que não há o que interpretar em Racine uma vez que nós escolhemos a maneira de dizer; ou mais precisamente: uma dicção distante conduziria naturalmente a uma interpretação trágica.”²⁵²

Montar um texto como *Andrômaca* implica em uma escolha, dizer os versos alexandrinos e correr o risco de dificultar a apreensão do texto ou naturalizar o texto, quebrando a métrica e tornando o discurso mais palatável. Diante deste dilema, Rivette e Kalfon optam por representar o texto original da peça, mas optam por uma dicção teatral em tom diminuto. O baixo tom da voz dos atores, que usariam figurinos que remetem as túnicas da época quando da estreia (vemos os atores vestidos para a estreia na primeira e na última sequência do filme), acrescenta uma nova camada e parece complexificar a compreensão do texto. Assim como nota Aumont a respeito do filme *Othon* de Straub e Huillet (1970), ao observar o modo como Kalfon ensaia Racine, Rivette parece exaltar a corporeidade dos atores, “lembrando que a voz é um sopro, que atravessa este corpo, e que um texto, mesmo santificado pela antiguidade e reconhecido como clássico, não tem existência teatral (nem cinematográfica) independente desse corpo do ator.”²⁵³ À diferença de *Othon*, a captação

²⁵¹ Rivette em Jacques Aumont et.al., *Op. cit.*, p. 19.

²⁵² Barthes, *Op. cit.*, p. 170.

²⁵³ Aumont, *Le cinéma et la mise en scène*, *Op. cit.*, p. 26.

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.

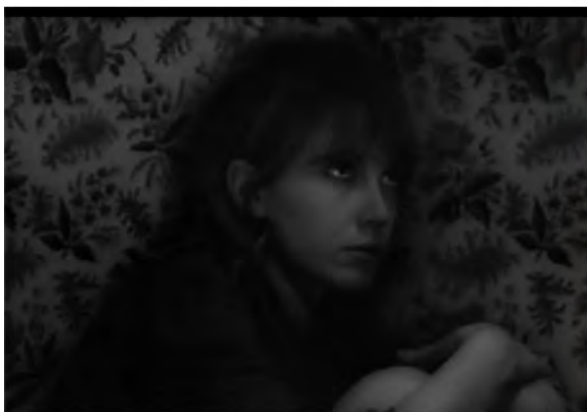
Realizados em um momento de florescimento da segunda onda feminista, os filmes também poderiam ser lidos através do prisma da revolta de um corpo contra a violência do espaço doméstico. O filme paradigmático sobre esta questão da experiência feminina segue sendo *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 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 depreendido 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.

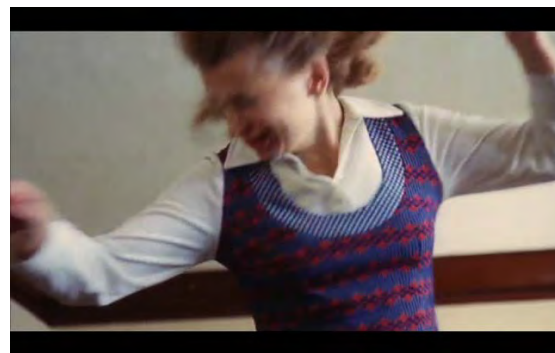
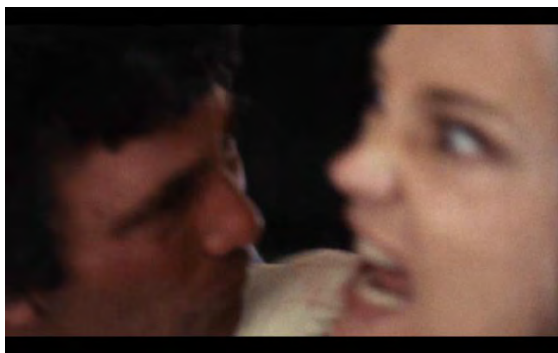


Figs. 70,72,74 (dir.) – Fotogramas de Claire (Bulle Ogier) em *L'Amour fou*; Figs. 71,73,75 (esq.) Mabel (Gena Rowlands) em *A Woman*.

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

da parte de Claire, ela passa a criar uma desconfiança e um ciúme constante de Sébastien em relação às outras atrizes. A primeira indicação do seu desequilíbrio é a ameaça de Claire com uma agulha que se aproxima do olho de Sébastien na manhã seguinte de um jantar que fizeram para Marta (a atriz que seria a sua substituta na peça). Claire passa a criar uma história persecutória de traição, tenta encontrar pistas, liga excessivamente para o teatro e registra tudo em seu gravador portátil. Em uma noite, quando ela pede para se separar e pergunta a Sébastien “porque ele não se livra dela já ela é louca”, Sébastien lacera a sua roupa com uma lâmina de barbear em uma passagem que adianta a destruição do apartamento pelo casal, sequências que funcionam como uma pausa na narrativa e que parecem inscrever em *L’Amour fou* um diálogo com a arte do *happening* e da performance, conceitos que surgiram nos anos 1960 no universo da arte, assim descritos por RoseLee Goldberg:

Ao contrário do teatro, o performer é o artista, raramente um personagem como um ator, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa tradicionais. A performance pode ser uma série de gestos íntimos ou um teatro visual de grande escala, com duração de alguns minutos a muitas horas; pode ser performado apenas uma vez ou repetidas vezes, com ou sem um roteiro preparado, improvisado espontaneamente ou ensaiado ao longo de muitos meses.²⁶⁰

A autora caracteriza o *happening* como uma forma de performance espontânea, um evento que deveria supostamente acontecer apenas uma vez, situando a sua origem em 1959, quando Allan Kaprow apresentou um trabalho intitulado *18 Happenings in 6 Parts* na Reuben Gallery em Nova York. Cunhado pela imprensa, apesar do desgosto dos artistas, o termo serviu para classificar o trabalho de vários artistas desenvolviam no início dos anos 1960, tais como Kaprow, o coletivo Fluxus e as bailarinas Simone Forti e Yvonne Rainer. Na introdução de *Happenings and the Other Acts*²⁶¹, Michael Kirby insere os *happenings* na arte da performance caracterizando-os como uma nova forma de teatral, e sublinha o fato de partilharem uma crueza e uma aspereza físicas que frequentemente esbarravam em um limite desconfortável entre o genuinamente primitivo e o meramente amadorístico. Outros aspectos dos *happenings* elencados por Kirby que nos interessam particularmente dizem respeito ao seu caráter não verbal e ao fato de terem significado o abandono do enredo ou de uma estrutura narrativa comum ao fazer teatral. Ao descrever os atributos da performance, Féral

²⁶⁰ In *Performance Art: from futurism to the present*, Londres, Thames & Hudson, 1988, p. 8.

²⁶¹ Marielle R. Sandford (ed), Londres / Nova York, Routledge, 1995.

salienta três características: a manipulação do corpo, a manipulação do espaço e a mudança na relação do artista com a própria performance (que não é mais a do ator com o seu papel)²⁶². As descrições de Goldberg, Kirby e Féral convergem e parecem descrever as sequências de *L'Amour fou*.

Posicionada no final da segunda semana do tempo diegético do filme (2h47), a sequência em que Sébastien lacera as suas roupas dura três minutos. A sua performance silenciosa é filmada em plano-sequência, com apenas duas rápidas cenas do rosto de Claire que primeiro olha assustada para em seguida pedir que ele pare com a ação. Sébastien começa rasgando a roupa que está vestindo com uma lâmina, violentando o seu próprio corpo e colocando-o em risco. Seus gestos ganham intensidade com a passagem do tempo, transbordando do seu corpo para o espaço do quarto, Sébastien passa a rasgar as roupas que estão atrás dele com uma tesoura. A repetição e a exasperação que ele imprime no próprio corpo parece tentar figurar a dor que uma possível perda de Claire acarretaria. A sua declaração de amor é justamente submeter o seu próprio corpo ao preço de uma violência que pode lhe custar a vida.

Mouëllic lembra que este repertório gestual do personagem retoma uma performance de Yoko Ono intitulada *Cut Piece* (1965) e registrada pelos irmãos Maysles. Sentada em uma posição tradicional japonesa, a artista aguarda que o público intervenha em sua roupa com uma tesoura a sua frente. Instruído para se revezar e cortar um pedaço da roupa, ao longo das intervenções o público vai ganhando confiança até chegar a quase cortar as alças do sutiã da artista²⁶³. Mas é preciso salientar uma diferença importante, no caso da performance de Sébastien, a sua dor é expressa através de um sofrimento interior onde ele é o responsável por imprimir violência ao próprio corpo, na medida em que Ono delega este gesto para o público, acaba por escancarar a violência sofrida pelo corpo da mulher, alargando a performance para a dimensão de uma crítica feminista. Rivette irá retomar a questão da automutilação numa chave burlesca, mas que não deixa de figurar o sofrimento dos dois, em uma segunda sequência.

²⁶² Josette Féral, *Op. cit.*, p. 154-55.

²⁶³ O registro dos irmãos Maysels dura pouco mais do que 8' e conjuga planos frontais da artista no palco, do ponto de vista contrário, alguns laterais, bem como zooms no rosto da artista que se mantém impassível. Na banda sonora ouvimos os risos constrangidos da público que aumentam proporcionalmente à medida em que as pessoas cortam cada vez mais a roupa da artista.

A suspensão da narrativa se dá em torno de 3h13 e dura pouco mais de vinte minutos e acontece justamente quatro dias depois da performance de desesperada de Sébastien. O último respiro da relação entre o casal acontecerá na terça-feira da terceira semana de ensaios, e é assim descrita no roteiro:

No dia seguinte, Sébastien telefona a sua assistente: ele se ausentará por dois dias, ele deve “partir”. Ele confia nela para trabalhar o texto e a movimentação dos atores: “Eu te ligarei quando eu voltar...”

Parêntesis: É difícil descrever em algumas palavras, algumas frases, o que são estes dois dias, como eles o vivem, fechados juntos, pela última vez, Claire e Sébastien: é uma espécie de um noivado as avessas, muito casto, muito fraternal, muito apaixonado: é, se esgotando em poucas horas, tudo o que lhes resta de amor a viver entre si. É aqui, enfim, confessamos, em que tentaremos que este filme não seja muito indigno do belo título que foi escolhido.²⁶⁴

A sequência se inscreve na continuidade narrativa, através da extensão temporal e da fisicalidade da improvisação dos atores, emulando as características da performance citadas acima: a crueza, o desprezo ao texto, exploração do corpo e abandono do enredo. Segundo depoimento de Ogier, gravada no último dia de filmagem a sequência foi totalmente improvisada. “Houve muita improvisação neste filme, mas uma ‘improvisação prevista’: o esquema da cena era combinado antes, mas não o momento em que quebramos a parede com um machado. Lá, nós fizemos o que queríamos, era muito livre.”²⁶⁵ Sébastien liga para sua assistente Michèle, em um momento em que está de baixo dos lençóis com Claire, em um momento de amor expresso entre os dois. Em um corte, Claire já vestida e observa Sébastien, ainda de cueca, rascunhar o seu rosto, seus seios e seus pelos pubianos por cima do papel de parede do quarto. No momento seguinte, os dois fantasiados com chapéus e roupas improvisadas passam a riscar as paredes e seus próprios corpos. Trocando poucas palavras os gestos do casal seguem num crescendo até o momento em que passam a rasgar o papel de parede, primeiro com a tesoura e depois com as próprias mãos.

²⁶⁴ Roteiro de *L'Amour fou* datilografado, p. 93.

²⁶⁵ Bulle Ogier em Hélène Frappat, *Op. cit.*, p. 140.



Figs. 80-85 *Happening* do casal em *L'Amour fou*.

Os gestos cada vez mais ousados dos atores que degradam o espaço por excelência ao convívio íntimo de um casal são desdobrados por uma câmera que toma distância e parece querer apenas registrar, com “neutralidade” como dizia Rivette. A intervenção no espaço do

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.”

Capítulo 3

O ator no centro do jogo: *Out 1: Noli me tangere* (1970) e *Opening Night* (1978)

É preciso admitir, no ator, uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos. (...)
O ator é como um atleta do coração.
Antonin Artaud²⁶⁹

3.1 Um passo à frente

Os filmes que examinaremos neste capítulo radicalizam as pesquisas inauguradas por aqueles abordados no capítulo anterior. A relativização do roteiro por *L'Amour fou*, cujos atores colaboraram no argumento inicial e se engajaram para valer no processo de criação, se acentua e muda de patamar em *Out 1: noli me tangere* (1970), filme realizado logo em seguida. Aqui Rivette dá um passo à frente em relação ao que já havia feito anteriormente e transforma a ficção e os mecanismos da narrativa num jogo que lhe cabe coordenar - através de um esquema que estabelece previamente os encontros entre os personagens, e da reunião dos blocos de improvisação numa montagem engenhosa. Esta “estrutura matemática da intriga”, para retomar um termo usado por Adriano Aprà²⁷⁰, traz o labirinto para o centro do jogo e transforma a atuação em um trabalho que só existe em função do filme. A partir de um esboço de argumento baseado na *Histoire des treize* (1833-39) de Honoré de Balzac, que o cineasta diz ter integrado ao projeto original como fio condutor da narrativa apenas oito dias antes das filmagens, *Out 1* se funda na cumplicidade total com os atores. Estes conceberam seus personagens com total liberdade, inventando por conta própria seus nomes, suas ocupações e até mesmo suas falas.

²⁶⁹ “Um atletismo afetivo”, *O teatro e seu duplo*, *Op. cit.*, p. 151

²⁷⁰ Aprà, “A geografia do labirinto”, em Vogner dos Reis et al., *Op. cit.*, p. 104.

Numa emissão de tv da série *Cinéma, cinémas* (1989)²⁷¹, Rivette esclarece a origem do título: *Out* vem de um projeto de filme que se passaria numa cidade do interior e que teria como protagonistas um grupo de adolescentes cujos desejos não se adequavam aos da maioria que os circundava. O grupo se auto intitularia *Out*²⁷² (de fora), fazendo remeter ao sentido contrário da acepção que se dava para a palavra *In* naquele momento : pessoas *cool*, da moda, conectadas. O cineasta conta o motivo que o fizera desistir de tal projeto: “Eu abandonei a ideia porque em 1968-69 já faziam 20 anos que eu havia deixado a minha cidade [Rouen] e a minha adolescência, portanto eu me sentia duas vezes mais distante do assunto.” A proximidade da temática do filme com o universo biográfico do cineasta é um traço que *Out 1* compartilha com *Opening Night*²⁷³, projeto que também remonta a 1968 e gira em torno da cena teatral, ambiente do qual Cassavetes fazia parte.

Os filmes que comparamos neste capítulo são, guardadas as devidas proporções, os que chegaram mais perto de uma autobiografia de cada um. Quando comparados às filmografias respectivas, *Out 1* e *Opening Night* são os filmes que mais revelam quem são Rivette e Cassavetes. O modo como a autonomia do ator é enfatizada em cada caso nos diz muito mais sobre o autores. Rivette se faz presente através de procedimentos que tematizam, intensificam e distorcem a nossa noção do tempo. Cassavetes aprofunda as relações entre realidade e ficção, colocando-se em cena e questionando a tênue fronteira entre ator e personagem. Estes “cine-monstros”, como diria Comolli²⁷⁴, perturbam a nossa relação de espectadores, e “têm um prazer malicioso em brincar com o desejo – ele mesmo lúdico – do espectador, em brincar de perdê-lo em um labirinto de engodos e efeitos contraditórios perdê-lo para melhor conquistá-lo.”²⁷⁵ As confusões entre atores e personagens se dão em numerosas instâncias: em *Out 1* temos o registro documental dos ensaios de teatro e os *happenings* de Jean-Pierre Léaud em cafés e ruas de Paris; em *Opening Night*, não conseguimos discernir a personagem interpretada por Gena Rowlands da própria atriz e da personagem que ela deve encarnar no palco. Os dois filmes prolongam o jogo passando de

²⁷¹ Rivette: *Histoire des titres*, canal Antenne 2, exibido em 5 de março de 1989.

Disponível em < <https://www.ina.fr/video/CPB89004188> > Último acesso em fevereiro de 2019.

²⁷² Ao título do projeto anterior, o cineasta incluiu o numeral 1, que deve obedecer a pronúncia na língua local de onde o filme for exibido ou discutido, portanto a maneira correta de pronunciarmos aqui no Brasil seria *Out Um* (*Out Un*, em francês e *Out One* em inglês).

²⁷³ Nono dos doze longas realizados por Cassavetes.

²⁷⁴ Jean-Louis Comolli, “Elogio do cine-monstro”, *Ver e poder - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, Belo Horizonte: Ed UFMG, 2008, pp. 90-5.

²⁷⁵ *Op. cit.*, p. 94.

um gênero ao outro, documentário e ficção se misturam em uma trama instável e nos deslocam.

Após abandonar o projeto inicial de *Out 1*, Rivette decide trabalhar com uma intriga que se passaria em Paris e cuja construção deveria emanar de um processo criativo totalmente centrado nos atores, cabendo ao cineasta inventar pontos de encontro entre os personagens, de modo a organizar um pouco o acaso. *Out 1* é uma espécie de retorno ao grau zero do cinema, onde Rivette radicaliza sua pesquisa em torno da narrativa ficcional. A partir de um desejo de desenvolver a linha experimental inaugurada em *L'Amour fou*, alguns meses antes das filmagens Rivette se encontra com os atores que teriam papéis centrais para discutir o projeto: Michael Lonsdale, Juliet Berto, Bulle Ogier, Michèle Moretti e Jean-Pierre Léaud. Mas foi apenas na semana anterior das filmagens que o cineasta planejou o que seria o diagrama/roteiro a ser seguido. Afinal de contas, para que ele pudesse filmar o máximo de situações possíveis, em um curto espaço de tempo, era preciso algum planejamento. Cada um dos atores teve a liberdade para escolher o perfil do seu personagem. Lonsdale, que estava trabalhando com o grupo de Peter Brook em Paris durante a primavera de 1970, num projeto chamado “Balls” baseado em *The Tempest*²⁷⁶, estava interessado em seguir neste caminho. Moretti sugeriu partir do texto de Ésquilo, *Sete contra Tebas* (467 a.C.), que segundo Rivette era praticamente irreproduzível, para trabalhar exercícios vocais e físicos com um pequeno grupo de atores. Berto resolveu desenvolver um personagem que seria o extremo oposto daqueles que já havia interpretado ao lado de Godard e de outros cineastas, uma golpista que existiria à margem da narrativa. Léaud tinha uma ideia de personagem próxima à da companheira, interpretar um solitário falso surdo-mudo que viveria de gorjetas recolhidas nos cafés da cidade. E a personagem de Ogier, que ora é Emile, ora Pauline, carrega a indefinição de um personagem sobre o qual nem a própria atriz tinha clareza.

²⁷⁶ Este experimento de Peter Brook ficou conhecido através de um convite que Jean-Louis Barrault fez ao dramaturgo em maio de 1968. A ideia era criar uma companhia internacional de artistas, atores, diretores e cenógrafos (dentre os quais havia Joe Chaikin, Victor Garcia e Geoffrey Reeves). E, com o intuito de trabalhar questões tais como: o que é o teatro?, o que é uma peça?, o que é a relação entre o ator e o público?, Brook decidiu partir de *The Tempest*. Em Margaret Croyden, “Peter Brook’s ‘Tempest’”, *The Drama Review: TDR*, vol. 13, nº 3 (Primavera, 1969).

Partindo da amizade e da admiração pelos colaboradores para criar o filme, Rivette parece retomar a sociedade secreta dos 13 descrita por Balzac no prefácio do livro, onde o autor esclarece que ela estava fundada na amizade. Segundo Paulo Ronái, na introdução da versão brasileira:

Esses treze amigos, cuja amizade permanece em segredo aos olhos do mundo, juraram que se ajudariam reciprocamente em todas as circunstâncias da vida. Cada vez que um deles se encontra em dificuldades, os outros, esquecidos das contingências de sua própria existência, lá estão para auxiliá-lo. O imperativo da amizade é a sua lei suprema, que domina todas as outras, e impõe silêncio a quaisquer escrúpulos de caráter moral.²⁷⁷

Rivette leva às últimas consequências a máxima segundo a qual o resultado final de um filme é a metáfora da sua própria elaboração. Ao invés de escreverem um roteiro, o cineasta e Suzanne Schiffman (co-realizadora) criaram para *Out 1* uma espécie de diagrama, em que os dias da semana estavam indicados nas colunas verticais e os nomes dos personagens nas linhas horizontais. Ali os realizadores criavam os pontos de encontro que demarcariam as situações a serem filmadas que dariam origem ao filme. O que interessava a Rivette era realizar um cinema “em que narratividade não teria forçosamente um papel motor”²⁷⁸ e onde as filmagens fossem realizadas da maneira mais livre, leve e casual possível. Abrindo mão do roteiro, e até mesmo de um argumento, a exemplo do que havia feito em *L'Amour fou*, o filme passa a ser resultado do registro dos encontros entre os atores em espaços pré-determinados. “Nada ‘existe’ fora do filme. Se o filme se põe não como um universo fechado em si mesmo, mas como a emergência desse universo fechado [em si mesmo] que é o cinema, então tudo se explica.”²⁷⁹

É documentando estes encontros entre os atores e a cidade (com os passantes, com os frequentadores dos cafés, com o trânsito, com o rio, com as saídas do metrô), em que a criação estaria submetida ao risco, à surpresa e ao acaso, que se abriria espaço para “o momento da possível linguagem do mundo”²⁸⁰. A partir deste dispositivo, então, as filmagens de *Out 1* se tornam o seu próprio gerador. Neste momento, o papel do cineasta estava em lançar sugestões

²⁷⁷ Paulo Ronái, “Introdução” em Honoré de Balzac, *A Comédia humana*, vol. 8 – Estudos de costumes, Cenas da vida parisiense, trad. Ernesto Pelanda, São Paulo: Ed. Globo, 1990, p. 15.

²⁷⁸ Bernard Eisenchtz, Jean-André Fieschi e Eduardo De Gregorio, “Entretien avec Jacques Rivette”, *La Nouvelle Critique*, nº 63, p. 71.

²⁷⁹ Adriano Aprà, *Op. cit.*, p. 111.

²⁸⁰ Jacques Aumont, *Le cinéma et la mise en scène*, *Op. cit.*, p. 129.

para que os atores retirassem ou acrescentassem algumas cartas ao jogo, modificando as combinações e relançando a ação. A regra de *Out 1* era a sua perpétua *mise en jeu*, que em última instância seria organizada pelo cineasta na montagem.

Esta concepção de um cinema que promove um apagamento do autor e trabalha com a passividade do cineasta retoma a lição de Renoir, transmitida pelo mestre no documentário que Rivette lhe consagrou, *Jean Renoir, le Patron* (1966). Ali, Renoir afirma:

É preciso partir sabendo que não se sabe nada e que se quer descobrir tudo. Cada cena deve ser uma exploração. Creio que essa é a regra nº 1 em arte. É permitir aos elementos em volta que vos conquistem e só depois disso talvez se chegue à conquista deles, mas antes de tudo é preciso que eles te conquistem. É preciso ser passivo antes de ser ativo.

Rivette declara que, inclusive, admirava em Altman e em Cassavetes o fato de conseguirem fingir não serem demiurgos. Em entrevista de 1981 ele ressalta essa dimensão ao dizer que os trabalhos dos primeiros lhe causariam “esta impressão de que qualquer coisa acontece, de haver um algo a mais, que não estava previsto; e acontece porque um certo número de pessoas se encontram reunidas por determinadas circunstâncias, como que por *accidente*.”²⁸¹ Para Rivette, o mais interessante em um filme residia, assim, no fato de que em um determinado momento pudessem se passar coisas entre diferentes personagens: “há duas responsabilidades num filme, a de dizer: começamos aqui e terminamos aqui. (...) Mas, entre as duas, todo o resto, creio que é mais interessante se existe uma abertura, mesmo se esta é uma abertura tática, se é uma manobra.”²⁸²

²⁸¹ Jean Narboni e Serge Daney, “Entretien avec Jacques Rivette”, *Cahiers du cinéma*, nº 327, setembro de 1981, p. 20

²⁸² *Ibid.*



Figs. 86-91 Stills de Rivette e Juliet Berto em *Out 1*.

Para Labarthe²⁸³, a abertura radical e a incorporação dos acasos de filmagem em *Out I* devem muito ao segundo episódio (“La direction d’acteurs”) do documentário de Rivette *Jean Renoir, le Patron*, que traz um encontro entre Jean Renoir e Michel Simon. Ali, “o que normalmente iria direto para o lixo na montagem foi justamente o que ficou no filme, e é integrado e participa dele, e mesmo faz o filme. E no domínio da ficção, quando Rivette ascende o pavio, ele não sabe onde aquilo vai parar.”²⁸⁴ E é justamente com este desejo de fazer um filme que não tivesse nenhuma limitação de duração, que entre abril e maio de 1970, Rivette embarca numa aventura de seis semanas ao lado de atores que já se conheciam e se admiravam. Como exprime significativamente Rivette:

Eu não reivindico a duração; eu tenho mesmo o sentimento de estar num lugar comum do cinema. O que eu reivindico é uma espécie de teimosia besta, estúpida a dizer: aqui está, meu filme é assim, ele dura três horas ao invés de duas, ou mesmo: não são sete episódios de uma hora, mas um magma informe de treze horas. E eu lamento que muitos outros cineastas não tenham tido esta teimosia. Pois acontecem sempre coisas “a mais” na filmagem que não podem ser previstas na decupagem, e 90% dos cineastas recusam este suplemento de ficção, no momento da montagem, como eles o recusam no momento da escritura ou na filmagem.²⁸⁵

Assim como em *L’Amour fou*, os ensaios teatrais são parte estruturante do fluxo de *Out I*, com uma mudança, porém, significativa no método de trabalho proposto aos atores. Conduzidos pelas trupes dos personagens Lili (Michèle Moretti) e Thomas (Michael Lonsdale), os ensaios das tragédias de Ésquilo, *Sete contra Tebas* e *Prometeu acorrentado* (452 e 459 a.C.) sintetizam diversos métodos usados por movimentos do teatro experimental do pós-guerra. Integrando métodos criados por Grotowski, pelo *Living Theatre* e por Peter Brook, Rivette passa a documentar a performance física dos atores nos ensaios que, à diferença do filme anterior, não mostram nenhuma declamação de texto, transformando *Out I*, como observam Cristina Álvarez López e Adrian Martin, “em um enorme corredor através do qual passa a história do teatro experimental contemporâneo”²⁸⁶. Em *Out I*, Rivette

²⁸³ André S. Labarthe, *Jacques Rivette et son temps*, *Op. cit.*, p. 45.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ Martin Even, “Quand le réel court après la fiction, il se passe des choses étranges”, *Le Monde*, 19/09/1974, p. 3 do pdf.

²⁸⁶ Cristina Álvarez López e Adrian Martin, “Paratheatre: Plays Without Stages”, in < <https://mubi.com/pt/notebook/posts/paratheatre-plays-without-stages> > Último acesso em fev. 2019.

conserva a duração do transcurso do tempo, essencial para compreensão da prática do teatro (e do cinema). Adotando procedimentos simples, como o uso recorrente de planos-sequência e da profundidade de campo, o cineasta intensifica a conscientização do tempo, desestabilizando o fluxo da narrativa.



Figs. 92-95 Ensaios da trupe de Lili em *Out 1*.



Figs. 96-9 Ensaios da trupe de Thomas em *Out 1*.

O projeto de *Opening Night* data de 1968, mas só em setembro de 1976 Cassavetes finaliza a primeira versão do roteiro. Sabemos que a relação do cineasta com o teatro ultrapassa seus anos de formação: além de atuar, ele também escreveu e dirigiu peças de teatro²⁸⁷. O filme também trata de questões que atravessam o trabalho do ator no cinema ou no teatro, a aproximação e o distanciamento do intérprete e seu personagem. Em *Opening Night*, Cassavetes radicaliza a expressão interior dos personagens através de uma exterioridade da atuação que passa pelo momento em que assistimos ao lado dos espectadores da peça (o que é reforçado pelo enquadramento) as improvisações de Myrtle no palco. O cineasta borra as fronteiras entre estas duas instâncias da atuação e, ao mesmo tempo, dilui os limites entre realidade e ficção, persona e personagem, improvisação e controle.

²⁸⁷ Nos anos 1980, por exemplo, ele montou *East Game* (com o filho Nick Cassavetes no elenco), escrita e dirigida por ele, cujo enredo girava em torno de uma peça de teatro, numa peça dentro da peça, algo que remete diretamente ao dispositivo de *Opening Night*.



Figs. 100-103 Planos de abertura de *Opening Night*.

As filmagens aconteceram entre novembro de 1976 e março de 1977 em Los Angeles e em Pasadena, em três locações principais. A primeira foi a *Lindy Opera House*, originalmente *Fox Ritz Theatre*, espaço construído no final dos anos 1920 em Los Angeles, que o cineasta só pode usar devido à iminência de sua demolição. No filme, aquele espaço veio a ser o teatro onde aconteceriam os ensaios e as apresentações antes da estreia. A segunda locação foi o *Pasadena Civic Auditorium*, que abrigou a noite de estreia, e, por fim, Cassavetes usou o *Green Hotel* de Pasadena para as cenas dos apartamentos da trupe. Sabe-se que o cineasta passou a primavera e o verão de 1977 editando o filme, mas que para finalizá-lo precisou renegociar o cachê do filme que faria naquele ano como ator, *The Fury*, de Brian de Palma (1978). Já comentamos a formação teatral do cineasta no *American Academy of Dramatic Arts* de Nova York e sua participação em turnês teatrais a partir de 1953, quando também trabalha na Broadway, antes de atuar em várias séries televisivas, tais

como *Playhouse 90* (1956), *Alfred Hitchcock Presents*²⁸⁸ (1956), *Rawhide* (1961), *The Alfred Hitchcock Hour*²⁸⁹ (1964), e *The Virginian* (1966).

Assim como ocorreu com *The Killing of a Chinese Bookie* (1976), seu filme imediatamente anterior, *Opening Night* foi um fracasso de bilheteria nos Estados Unidos. Nos dez anos que se seguiram ao seu lançamento, o filme não conseguiu uma distribuição oficial no país e foi mostrado esporadicamente em quatro ocasiões. Nenhum distribuidor demonstrou interesse pelo filme até a morte do cineasta. Apenas em 1991, dois anos e meio após seu falecimento e treze anos após a finalização, foi que um distribuidor norte-americano se interessou por lançar *Opening Night* em uma sala de cinema durante uma breve temporada.²⁹⁰

3.2 Passagem ao ato: o protagonismo do ator

Filmado em 16mm entre Paris e a Normandia, o material de *Out 1* resultou em cerca de 30 horas de película mostrando situações improvisadas das mais diversas. O trabalho contou com a colaboração de cerca de 25 atores, dentre os quais Bernadette Lafont, Bulle Ogier, Éric Rohmer, Françoise Fabian, Hermine Karagheuz, Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Pierre Léaud, Juliet Berto, Michael Lonsdale, Michel Delahaye e Michèle Moretti. Propositamente, Rivette propôs mesclar atores vindos de universos muito variados, alguns que tinham se tornado célebres pela *Nouvelle Vague*, como Léaud e Berto, outros tantos que desenvolviam pesquisas no teatro experimental, como Lonsdale, Moretti, Ogier, bem como amigos de longa data que viriam a interpretar papéis de si mesmos, como é o caso de Rohmer e Doniol-Valcroze. Desse material extremamente aberto, surgiram dois filmes: *Out 1: Noli me tangere*, dividido em oito episódios com duração total de 12h55, e sua versão reduzida,

²⁸⁸ *You Got To Have Luck* (dir. Robert Stevens), 1ª temporada, episódio 16, exibido em 15 de janeiro de 1956.

²⁸⁹ *Murder Case* (dir. John Braham) 2ª temporada, exibido em 06 de março de 1964 e *Water's Edge* (dir. Bernard Girard), 3ª temporada, exibido em 19 de outubro de 1964.

²⁹⁰ Ray Carey, *Cassavetes on Cassavetes*, *Op. cit.*, p. 434.

Out 1: Spectre de 4h20. Originalmente *Out 1* é fruto de uma encomenda de uma televisão francesa (O.R.T.F.) que quando da entrega recusou o material devido à longa duração²⁹¹.

A única exibição pública do trabalho se deu através de uma cópia (com uma duração de 12h40) projetada durante um final de semana, na Casa de Cultura do Havre, entre 09 e 10 de setembro de 1971.²⁹² Após a montagem da versão longa, ao lado de Denise Casabianca, Rivette resolve finalmente montar *Out 1: Spectre*, um fantasma da versão *Noli me tangere*, que será timidamente difundida nas salas de cinema em 1974. Resultado de um terço da versão longa e com duração próxima à de *L'Amour Fou*, *Spectre* também previa um entre ato. Uma diferença significativa entre as versões é que em *Noli me tangere* Rivette guarda propositalmente as arestas na montagem, “cenas em que os atores se repetem ou se confundem e que normalmente teríamos suprimido”, alegando que ali “havia coisas que me tocavam e que guardavam as marcas da filmagem”²⁹³. Vinte e sete anos mais tarde, em janeiro 1989, uma cópia remontada (incompleta e não aprovada por Rivette) é exibida no Festival de Cinema de Rotterdam. Só no início dos 1990 Rivette finaliza a pós-produção da versão longa do filme com os créditos e 12h55 de duração. Naquela época, uma caixa com 4 VHS foi lançada na França²⁹⁴, e foi esta versão que circulou até a restauração recente. Esta foi a versão que serviu de base para a restauração empreendida em 2015 por Pierre-William Glenn (diretor de fotografia)²⁹⁵, que com apoio do CNC é lançada no mercado (em dvd e *bluray*) e nas salas de cinema da Europa e dos Estados Unidos. É assim quase 50 anos depois de sua realização que o desejo de Rivette finalmente se concretiza. Em uma entrevista de 1974 ao crítico Gilbert Adair o cineasta afirma: “a maneira ideal de assistir ao filme seria distribuí-lo como um áudio-livro, em vários discos, como se ele correspondesse à leitura em voz alta de um romance de mais de mil páginas [...] O ideal seria assistir ao filme em um espaço de dois dias, o que te permite imergir suficientemente para segui-lo, com a possibilidade de fazer 4 ou 5 pausas”.

²⁹¹ Segundo o produtor Stéphane Tchalgadjeff uma emissora aceitar um filme de 12h40 em 1971 era impensável. “20 anos depois, o canal La Sept/Arte teve a coragem de difundir, sem nenhuma restrição”, in Libreto de divulgação do box de dvd's de *Out 1*.

²⁹² Ver Martin Even, “Out 1 – Voyage au-delà du cinema, un week-end au Havre”, *Le Monde*, 14/10/1971.

²⁹³ Libreto do box de Dvds de *Out 1* lançado pela Carlota na França.

²⁹⁴ Em 1990, a caixa foi lançada pela *Ciné Horizon* e, em 1995, pela *Films de l'Atalante*.

²⁹⁵ Glenn fotografou filmes de cineastas contemporâneos a Rivette, cujos filmes provavelmente foram marcados por *Out 1*. Como por exemplo, *Passe ton bac d'abord* (Primeiro passe no vestibular, 1978) e *Loulou* (1980) de Maurice Pialat.

Realizado pouco depois das revoltas de maio de 1968 na França, *Out 1* documenta e comenta este período histórico, “o filme em si é uma revolução, um golpe formal inédito oferecendo um outro cinema possível.”²⁹⁶ Partindo dos ensaios de duas trupes teatrais (de Thomas e de Lili) e de dois personagens solitários (Colin e Frédérique) que perambulam por Paris à procura de alguns trocados, Rivette tece uma trama a partir de uma investigação de Colin suscitada por três mensagens misteriosas que devem levá-lo ao círculo dos 13. À medida que a trama avança, intuímos que parte dos atores das trupes e os personagens que eles encontram ao longo do filme integram esta misteriosa associação. Este complô, cujos propósitos não são esclarecidos, é o que permite a Rivette desenvolver a narrativa. O próprio movimento “fracassado” dos personagens de Léaud (Colin) e Berto (Frédérique), que começam o filme perambulando solitários em busca de uma vida comunitária, passando por diversos encontros e terminando de novo a sós (no caso de Frédérique, a personagem morre), revela o arco de uma promessa abortada do pós-maio. As deambulações que não solucionam a solidão e a precariedade das vidas de Colin e Frédérique, somadas à extinção das duas trupes e do círculo dos 13 em última instância, revela um sentimento de impasse que marcou aquele momento. Como escrevem Negri e Guatarri, “a retomada da acumulação produtiva capitalista e/ou socialista nos anos 1970 e a restauração dos mecanismos de comando passaram por uma reestruturação do poder. A integração do político e do econômico, do Estado e do capital foi total.”²⁹⁷ Não há como negar que as revoltas do fim dos anos 1960 provocaram mudanças profundas, mas como disseram Negri, Guatarri e tantos outros, é preciso reconhecer que o sistema político e econômico mundial rapidamente se reorganizou impedindo que as utopias vislumbradas chegassem a se concretizar.

²⁹⁶ Jonhantan Rosenbaum, “Passages” em < <https://www.artforum.com/print/201605/jacques-rivette-59510> > Último acesso em fev. 2019.

²⁹⁷ Antonio Negri e Felix Guatarri, *Op. cit.*, p. 39.



Figs. 104-107 Colin (Jena-Pierre Léaud) e Frédérique (Juliet Berto) no Primeiro Episódio de *Out 1*.

Em um depoimento sobre o filme, Rivette declara:

Dois anos depois de 68 onde estávamos nós? Nós não sabíamos. O filme tenta descrever um período de crise geral em todos os níveis. Dentre outros no campo específico do teatro, onde os diferentes personagens carregam o sentimento de atravessar esse período de crise. Todos estávamos com a sensação de que não poderíamos fazer nada além do que esperar uma época onde, eventualmente, a ação seria novamente possível. E esperando, tudo o que podemos fazer é, de um lado, ter projetos utópicos com resultados muito incertos e, de outro, tentar manter uma espécie de falso entusiasmo e de falsas energias, mas é muito difícil. Há um cansaço e, de fato, o filme descreve este cansaço, esta espera sem um final previsível.²⁹⁸

Nesta fala, o cineasta exprime a ambiguidade dos efeitos de Maio ao longo dos anos 1970. Enquanto a ordem política, social e econômica voltava a funcionar a todo vapor, mudanças surgiam para além da emergência de uma nova esquerda estudantil. Edgar Morin lembra que, “nos subsolos da sociedade”, a sensibilidade se modifica. Maio trouxe consigo

²⁹⁸ Depoimento de Jacques Rivette em “Les mystères de Paris”, *Op. cit.*

um novo espírito do tempo e uma aspiração libertária. E não é uma coincidência o fato de ganhar força neste momento um teatro centrado no corpo e no gesto. Naquele que foi chamado de *teatro pós-dramático*, o corpo parece desencadear energias até então desconhecidas ou secretas:

O corpo é exposto como sua própria mensagem e ao mesmo tempo como um elemento profundamente estranho a si mesmo: o “próprio” é terra incógnita – seja porque na crueldade ritual buscam-se os extremos do suportável, seja porque o elemento inusitado e estranho ao corpo é levado à superfície: gesticulação impulsiva, turbulência e tumulto, convulsões histéricas, desmembramento autístico da forma, perda do equilíbrio, queda e deformação.²⁹⁹

Rivette e Cassavetes estavam atentos aos ares do tempo, e absorviam este impulso pós-dramático no corpo dos filmes. Ao abordar as confusões entre o ser e o parecer do ator, *Opening Night* concretiza uma “presença intensificada”³⁰⁰ do corpo, sobretudo em Gena Rowlands, que protagoniza esta tensão no jogo entre ator e personagem. Num tropo comum ao estilo cassavetiano, são inúmeras as quedas e as repetições (como subir e descer escadas por exemplo) impingidas ao corpo de Rowlands. Em *Out 1*, Rivette nos obriga a vivenciar os gestos em tempo real, os corpos dos atores são protagonistas nos ensaios (em que pouco se trabalha o texto e se concentra sobretudo em exercícios de improvisação físicos), nas perambulações de Colin e Frédérique pela cidade e no caminhar à beira mar dos integrantes do grupo dos 13. Os dois cineastas enfatizam a comunicação do corpo. O personagem de Colin, por exemplo, mudo até um certo momento do filme, se sustenta no gesto e no movimento corporais. Os ensaios levados a cabo pela trupe de Lili, em que os atores parecem brincar com as alturas das vozes e transpor o texto num exercício aparentado a uma dança ou a uma luta, são exemplos desta emancipação do corpo no âmbito do teatro. Assim como o “teatro de movimento”, as trupes de Thomas e Lili em *Out 1* se dedicam a buscar novas possibilidades expressivas não-literárias, com um trabalho corporal beirando a pantomima. Esta ampla renúncia à linguagem se refere, segundo Lehmann, à tradição da comédia.

Em *Opening Night* o enredo gira em torno de uma trupe que alterna ensaios e apresentações em público sob os olhos críticos de Manny Victor e Sarah Goode, diretor e autora respectivamente, antes da noite de estreia do espetáculo na Broadway. Na saída de

²⁹⁹ Hans-Thies Lehmann, *Op. cit.*, p. 340.

³⁰⁰ *Ibid*, p. 338.

uma dessas apresentações teste, uma garota muito jovem e que guarda o mesmo tipo físico de Myrtle corre para os seus braços para lhe pedir um autógrafa e declarar o seu amor, antes de morrer atropelada por um carro sob os olhos da atriz. A morte da jovem, de nome Nancy, descoberta por Myrtle através dos jornais no dia seguinte, desencadeia na personagem uma crise já patente, desafiando a sua capacidade de interpretar o papel teatral ao qual ela tem dificuldades de se identificar. O status de grande *star* vem de par com uma imensa solidão da atriz, que vive no intervalo entre os momentos de tietagem do público após suas apresentações, em que é adorada por todos, e a solidão dos bastidores, seja no teatro (o camarim), seja na vida (apartamento), onde procura a companhia do álcool por não se sentir amada por ninguém. Myrtle sente então atração pela jovem Nancy, que ela vê em suas alucinações e que de alguma forma representa sua existência aos 17 anos. Ali ela sente repulsa pela mulher mais velha que viria a ser, encarnada por Sarah, a autora da peça, que lhe impõe seu devir através da personagem que Myrtle se vê obrigada a interpretar no palco.



Figs. 108-109 Fotogramas da sequência de ensaio em *Opening Night*.

Neste filme, talvez mais do que em qualquer outro de Cassavetes, o cineasta desfaz as fronteiras entre interior e exterior, realidade e ficção, texto e improvisação, atriz e personagem; criando um retrato perturbador em que a vida e o cinema se tornam indissociáveis. E é nesse sentido que evocávamos a dimensão autobiográfica do filme. Ao interpretar um dos atores da peça *The Second Woman*, um companheiro de palco e ex-amante de Myrtle Gordon (Rowlands), Cassavetes desfaz os limites entre a vida privada do casal (Cassavetes e Rowlands eram casados) e os papéis dos dois no cinema. O filme parece

dialogar com um *topos* do cinema norte-americano que tematiza o mundo do espetáculo. *Opening Night* não deixa de radiografar uma certa lógica do mundo do estrelato difundida por Hollywood e pela Broadway até os anos 1960. A decadência da carreira de Myrtle, incapaz de se distanciar de uma personagem que lhe causa repulsa, invade todas as instâncias do filme, e parece comentar um momento de decadência mais amplo pelo qual passava o ambiente cinematográfico dos Estados Unidos naquele momento.

A referência teatral, já sugerida na *mise en scène*, nas performances e na teatralidade de *A Woman under Influence*, ganha centralidade em *Opening Night*. O filme de Cassavetes tematiza o fracasso, no palco e na vida, de Myrtle Gordon (Gena Rowlands), que é a vedete de uma peça intitulada *The Second Woman*, escrita por Sarah Goode (Joan Blondell), dirigida por Manny Victor (Ben Gazzara) e interpretada também por Maurice Adams (John Cassavetes). Myrtle é uma atriz madura que atravessa uma crise de auto-confiança no momento mesmo em que interpreta no teatro uma outra mulher, Virginia³⁰¹, que está passando pela mesma crise. Realizado logo após *The Killing of a Chinese Bookie* (1976-78), e quatro anos depois a *A Woman*, *Opening Night* instaura um jogo de espelhos, uma *mise en abyme* e uma reflexividade que colocam teatro e vida como dimensões indissociáveis. Além de serem ambas interpretadas pela mesma Gena Rowlands, as protagonistas dos dois filmes Myrtle Gordon e Mabel Longhetti carregam traços comuns, como a fragilidade e a submissão a um círculo de influências. Tais traços levam Myrtle a uma crise psíquica marcada por alucinações. Se Mabel era uma dona de casa excêntrica, que transgredia por vezes as convenções sociais e manifestava sua inadaptação às pressões do mundo exterior em surtos e longos *happenings* domésticos, Myrtle é uma atriz profissional que, para se ver livre das pressões impostas por sua equipe (diretor, dramaturga, produtor) e encarnar a personagem da peça, desenvolve uma fantasia alucinatória, encontrando nela um espaço imaginativo para chamar de seu.

Se *A Woman* retratava os momentos em que o cotidiano se transformava em teatro, em *Opening Night* o teatro invade todas as instâncias da vida, dificultando assim a tarefa do analista, que se vê rodeado por um quarto de espelhos. No entanto, quando pensamos na personagem de Myrtle, podemos imaginar *Opening Night* como um reverso de *A Woman*, por tratar de uma mulher solitária, sem marido e filhos, responsável apenas por si mesma e

³⁰¹ Virginia Cathryn Rowlands é o verdadeiro nome de Gena Rowlands.

concentrada unicamente na sua carreira de estrela do teatro. Myrtle é o que Mabel poderia ter sido caso não tivesse se casado com Nick: uma mulher de meia-idade que vive entre a nostalgia da juventude e o assombro do envelhecimento futuro. Como diz Carney, a vida no palco de Myrtle “literaliza a metáfora da performance como sobrevivência no trabalho de Cassavetes”³⁰². De fato, os personagens que interessam a Cassavetes existem apenas em virtude de suas capacidades de atuar em conjunto, diante do público numa sala de teatro - ou imersos na trama da sociabilidade cotidiana.

Nesse sentido, *Out 1* e *Opening Night* se fundam sobretudo no trabalho dos atores, cujo processo criativo procuram registrar, acompanhando, cada um a seu modo, a construção dos personagens no desenrolar da narrativa e respondendo aos movimentos que os cercam. Os personagens de ambos os filmes são, em sua maioria (aí incluídos todos os integrantes das trupes de Tomas e Lili em *Out 1* e os protagonistas Myrtle Gordon e Maurice Adams em *Opening Night*), atores interpretando explicitamente papéis de atores. Em ambos, é difícil separar os momentos de atuação de um lado e de vida extra-teatral de outro. A diferença reside no modo através do qual os cineastas integram essa instabilidade na ficção.

Cassavetes parte do *starsystem* teatral característico do circuito da Broadway para expandi-lo para todos os outros espaços da vida, enquanto Rivette mergulha no labirinto da improvisação para criar um universo narrativo em que não há centro de gravidade dramática. Ambos os filmes trazem um questionamento radical do espetáculo: em *Out 1*, podemos notar um esforço, por parte dos atores, de entrarem em uma ficção que não lhes pertence (sobretudo nas situações externas às salas de ensaio) e que eles não dominam (já que não sabem qual é o destino da ficção); em *Opening Night*, há uma recusa insistente da protagonista de interpretar sua personagem teatral, mas esta negação é justamente uma resposta a uma ficção que lhe parece muito familiar. O suplemento de identificação de Myrtle (atriz) para com Virgínia (personagem do teatro) é tal que, para dominá-la, a atriz subverte a lógica da peça, criando um novo texto (improvisado) e outros gestos (embriaguez). Os improvisos auto-reflexivos de Myrtle parecem encenar, no palco, a passagem de um registro do teatro dramático para o pós-dramático, no sentido de designar um teatro que se vê impulsionado a operar para além do drama³⁰³.

³⁰² Ray Carney, *American Dreaming*, *Op. cit.*, p. 251.

³⁰³ Hans-Thies Lehmann, *Op. cit.*, p. 34.

Em *Out 1*, percebemos o medo, a insegurança e o prazer dos atores ao inventarem os seus personagens diante da câmera; em *Opening Night*, a presença de Gena Rowlands atriz se dá justamente nos momentos em que ela improvisa e recria sua personagem no palco durante as sessões abertas ao público para serem filmadas. Se *Opening Night* retrata o transbordamento do espetáculo para todas as instâncias da vida, *Out 1* opera um transbordamento de uma vida que só poderia existir no interior do mundo cinematográfico.

3.3 O peso do tempo e o prazer do jogo

Como dissemos, o princípio estruturante de *Out 1* é a noção de “complô”, que já estava na *Histoire des Treize* de Balzac e serviu para proporcionar encontros e enfrentamentos entre os atores, encorajados a inventar e improvisar seus personagens em relação à intriga global. Aprendemos com o personagem de Rohmer, que dá uma aula sobre Balzac a Colin (Léaud) no início do terceiro episódio do filme, que a organização dos 13 só é descrita no prefácio e que seu mecanismo é desenvolvido em outra obra de Balzac³⁰⁴. Quando perguntado por Colin sobre o papel da organização dos treze nos romances reunidos no livro (*Ferragus, chefe dos devoradores; A Duquesa de Langeais; A menina dos olhos de ouro*), o personagem interpretado por Rohmer responde que seu papel é sobretudo o de um Deus ex-machina, um artifício para desenvolver a trama. Ao mesmo tempo, a resposta parece descrever o procedimento empregado pelo próprio Rivette ao inventar o complô como elemento motor da história. Para dar concretude ao que estamos dizendo, reproduzimos aqui o parágrafo de abertura do prefácio do livro que é lido por Colin quando ele vai ao encontro de Thomas:

Houve sob o Império, em Paris, treze homens tocados por igual dos mesmos sentimentos, dotados de energia assaz grande para serem fiéis à mesma ideia, suficientemente probos para se não traírem uns aos outros, mesmo quando seus interesses se encontrassem em oposição, profundamente políticos para dissimularem os sagrados laços que os uniam, bastante fortes

³⁰⁴ *L'Envers de l'histoire contemporaine* (1848).

para se colocarem acima de todas as leis, audaciosos a ponto de tudo empreenderem e feliz de modo a obterem êxito, quase sempre, em seus desígnios; corriam os maiores perigos e sabiam calar as suas derrotas; inacessíveis ao medo, não sabiam o que fosse tremer nem diante do rei nem à frente do carrasco nem perante a inocência.³⁰⁵

Segundo Rivette, os únicos materiais escritos para a filmagem foram o diagrama desenhado por ele e S. Schiffman, que ajudou a preparar e a planificar os diferentes encontros (lista de dias, lugares e personagens a filmar), três mensagens codificadas recebidas por Colin, duas retiradas do prefácio de Balzac e uma escrita pelo cineasta, e trechos de algumas cartas roubadas por Frédérique (Berto) na casa de um dos integrantes dos 13 (personagem de Valcroze) num dado momento da narrativa. Sem um roteiro prévio e apenas com uma definição de personagens, o encontro entre os atores se torna o elemento decisivo para o avanço da narrativa. É acontecimento essencial e irreduzível, célula elementar da ficção a partir da qual a narrativa será estruturada. Como afirma o crítico Jean-André Fieschi, o roteiro não é mais um programa a ser executado, uma partitura a transcrever, mas uma espécie de vasta “armadilha” ficcional, ao mesmo tempo aberta e rigorosa, com o objetivo de orientar a improvisação dos atores e dos técnicos, submetendo-os a passagens obrigatórias ou abandonando-os numa deriva que só encontrará sua ordem, sua escansão, sua distribuição, no momento da montagem final.³⁰⁶

O plano de trabalho desenhado por Rivette e Schiffman, que serviu para guiar as filmagens de *Out 1*, lembra os esquemas criados por artistas que trabalhavam com a performance e o *happening* naquela época. Exemplos são as experiências *City Scale* de Ken Dewey, Anthony Martin e Ramon Sender ou *Three Pieces* do The ONCE Group³⁰⁷, em que os artistas desenham as ações que planejam para os *happenings*. Assim como as ações artísticas, o encadeamento do filme se dá a partir da geografia. Com o objetivo de orientar a improvisação e submeter os atores a esta “armadilha ficcional”, os encontros e as passagens obrigatórias ajudavam os intérpretes a não caírem em um jogo de improvisação que ficasse completamente à deriva. Não por acaso, Rivette optou por trabalhar com atores que já tinham experiências com a improvisação teatral, como Lonsdale, Moretti, Ogier e Karaghuez. Segundo o cineasta: “de início a única ideia era a do jogo, em todos os sentidos da palavra:

³⁰⁵ Honoré de Balzac, “Prefácio”, *História dos treze*, *Op. cit.*, p. 27.

³⁰⁶ Jean-Andre Fieschi, “présentation”, in Eduardo de Gregorio et. al.. “Entretien avec Jacques Rivette”, *Op. cit.*, p. 65.

³⁰⁷ Ver a sessão – Anexos, p. 187.

jogo dos atores, jogo dos personagens entre eles, jogo no sentido em que as crianças brincam e também jogo como dizemos que houve um jogo entre as partes de uma estrutura”.³⁰⁸ Por fim, o que houve foi realmente um “jogo”, entre os atores e os personagens que eles interpretavam: “ao mesmo tempo eles dizem muito mais coisas sobre si mesmos do que se estivessem fazendo personagens de ficção no primeiro grau, ou se eles estivessem atuando como seus próprios personagens.”³⁰⁹ Lançados numa espécie de cova dos leões, alguns dos atores se davam conta muito rápido do que estava em jogo ali, outros só percebiam mais tarde.

Estruturado em torno de quatro histórias principais distintas, o filme começa com os ensaios de duas trupes que pretendem encenar textos de Ésquilo, *Sete contra Tebas* (dirigida por Lili) e *Prometeu acorrentado* (encabeçada por Thomas), e com a errância de dois personagens solitários e precarizados, Colin (Jean-Pierre Léaud) e Frédérique (Juliet Berto). Colin e Frédérique serão os fios condutores da história ou, para usarmos uma metáfora espacial, os pontos de encontro, personagens a partir dos quais os outros vão se entrecruzar. Os dois se cruzam apenas no terço final do filme, aos 48’ do 5º episódio, mas não chegam a se conhecer. Apesar de Rivette não mencionar este episódio, não é impossível que o convite a Léaud e a Berto tenha relação com dois filmes de Godard ligados, como prenúncio ou sismógrafo, ao maio de 1968: *A Chinesa (La Chinoise, Godard, 1967)* e *A Gaia Ciência (Le Gai Savoir, 1968)*. No primeiro, cinco jovens estudantes passam o verão fechados num apartamento a fim de criar uma célula maoísta. No segundo, realizado apenas com os dois atores, narra os encontros noturnos de Émile Rousseau e Patricia Lumumba num estúdio de televisão. A representação pop do coletivo revolucionário d’*A Chinesa* ecoa nos poucos objetos que Frédérique tem em seu quarto: quadrinhos, marionete, peruca, duas facas e um revólver. Assim como em *Out 1*, o personagem de Léaud n’*A Chinesa* desestabiliza o real com uma encenação acentuadamente teatral. A juventude burlesca e o tom lúdico godardianos são transpostos para um universo Rivette. Sem perder ternura, Léaud e Berto encontram um universo de solidão e precariedade radicais. Colin e Frédérique vivem em quartos mínimos, dependem dos pequenos golpes que aplicam nos cafés para seguir vivendo, e parecem caminhar muitas vezes sem destino pela cidade. As poucas refeições que os vemos fazer são frugais, Frédérique toma um copo de leite mais de uma vez em um bar qualquer,

³⁰⁸ Eduardo de Gregorio et al., “Entretien avec Jacques Rivette”, *Op. cit.*, p. 71.

³⁰⁹ *Ibid.*

e Colin come uma torrada com geleia. Provavelmente os dois só caminham por não terem dinheiro suficiente para pegarem um transporte público. Centrando-se em figuras marginalizadas, Rivette tematiza a violência do sistema, sem recorrer à forma militante godardiana.

Em *Out 1*, as histórias se entrecruzam na medida em que os episódios avançam, e os encontros são anunciados através de subtítulos que remetem a uma ciranda ou a um “correio-elegante”: de Lili à Thomas, de Thomas a Frédérique, de Frédérique à Sarah, e assim por diante³¹⁰. De um modo geral, quase todos os personagens se encontram uns com os outros, salvo Colin e Frédérique, que serão impedidos pela própria estrutura da ficção de se falar. Em função de seu modo de conceber o personagem, houve atores que ganharam mais importância na narrativa do filme, como é o caso de Lonsdale, que encarna o diretor de uma das trupes, chamado Thomas. O ator já havia trabalhado no teatro ao lado de Beckett, Terzieff e Claude Régy, com o qual colaborou numa dúzia de espetáculos, incluindo o mítico *La Chevauchée sur le Lac de Constance*, de Peter Handke encenado com Jeanne Moreau, Delphine Seyrig e Gérard Depardieu em 1975. Também já havia acompanhado Georges Aperghis nas experiências do teatro musical, entre a música contemporânea e a poesia, e atuado em papéis menores para o cinema, como em *O Processo* (*The Trial*, 1962), de Orson Welles. Sobre a sua experiência em *Out 1*, Lonsdale conta:

Nós improvisamos completamente esta história e este grande jogo improvisado nos levava para fora, para lugares desconhecidos. Eu trabalhei muito nas improvisações. Eu sabia que teriam momentos em que nós nos lançaríamos em direção a uma descoberta sem que ela de fato acontecesse. Mas isso vinha das teorias de Maio de 68: a lei do vazio, do que não pode ser expressado.³¹¹

O três primeiros episódios se constroem em torno dos ensaios das trupes de Lili e Thomas e, à medida que a história avança, os encontros de Colin e Frédérique com outros personagens se multiplicam e complexificam a trama. Além das mensagens misteriosas recebidas por Colin e das cartas roubadas por Frédérique que reforçam a dimensão de um complô e de uma sociedade secreta como propulsoras da ficção, Rivette constrói um jogo

³¹⁰ 1º: de Lili à Thomas (90’), 2º: de Thomas à Frédérique (110), 3º: de Frédérique à Sarah (108’), 4º: de Sara à Colin (106’), 5º: de Colin à Pauline (89’), 6º: de Pauline à Émilie (101’), 7º: de Émilie à Lucie (98’), 8º episódio: de Lucie à Marie (73’).

³¹¹ Libreto do box de dvd’s, *Op. cit.*

muito perspicaz através do uso da montagem paralela. As experimentações com esta estrutura de montagem, que remonta pelo menos ao Griffith dos anos da *Biograph* na primeira década do século XX e parece reatar também com certos filmes alemães de Fritz Lang (dentre os quais os *Mabuse*, mas não só), conferem às situações narrativas uma tensão criada pela intervenção externa do cineasta. No primeiro episódio, por exemplo, os longos planos-sequência dos ensaios de Thomas são pontuados por uma montagem alternada com Colin carimbando os papéis que usa para se comunicar em suas incursões nos cafés. Nenhum fato na narrativa aproxima Thomas e Colin, mas a montagem faz que eles coabitem no mesmo espaço-tempo e nos obriga a estabelecer relações. Rivette repete o mesmo gesto em vários outros momentos do filme, reforçando o emaranhado de especulações possíveis. A montagem alternada instaura uma instabilidade narrativa e é através dela que sentimos a presença do cineasta.

É importante notar que a entrada de todos os protagonistas em *Out 1* se dá a partir de uma teatralização do espaço (reforçada pelo enquadramento e pelo uso recorrente de reflexos). Na cena de abertura, Lili parece estar num palco acompanhada dos seus colegas; a entrada de Colin no café se dá a partir de uma das laterais do plano onde um vidro separa a rua e o espaço da ação; Thomas e Frédérique aparecem primeiro refletidos no espelho. Com o avançar dos episódios, os ensaios das trupes dão lugar a múltiplos encontros em diversos locais da cidade. Dos 89' do primeiro episódio, 80' são ocupados pelos registros dos ensaios. Como escreve Aprà:

Não há nada além de atores e do trabalho que realizam com seus corpos e suas vozes. Neste sentido, as cenas de teatro apenas exibem um trabalho que no filme é constante. Os atores não interpretam em *Out 1* um texto definido e definitivo: eles *ensaíam*; e Rivette se reserva o direito de enxertar, na montagem, essa “verdade”, esse caráter físico concreto, em um labirinto paranoico do qual eles são as vítimas antes mesmo de serem os protagonistas.³¹²

No primeiro episódio vemos Lili e sua trupe desenvolverem exercícios físicos com o intuito de montar um espetáculo, enquanto Colin passeia pelos cafés dos *Champs-Élysées* vendendo mensagens do destino aos passantes. A trupe de Thomas se lança em alguns exercícios de improvisação, seguindo métodos que parecem inspirados no *Living Theater* ou

³¹² Adriano Aprà, *Op. cit.*, p. 109.

em Peter Brook, filmados por planos-sequência impressionantes (que chegam a durar 10 minutos) com uma câmera documental que se aproxima e se afasta dos corpos e rostos dos atores. Este modo de filmar parece antecipar um curta de Rouch ligeiramente posterior chamado *Tourou et Bitti* (1971) em que a entrada da câmera no centro do ritual acaba lhe conferindo um papel de desencadeadora do transe, ao agir diretamente sobre os corpos. À diferença da trupe de Lili, a configuração do espaço aqui é totalmente diferente, Thomas e seus seis atores tem uma sala de ensaio ampla que não promove a separação de palco e plateia como sugeria o enquadramento no espaço de Lili. A improvisação de Thomas não parte do texto da peça, vemos que os corpos dos atores assumem posturas performáticas animais, de seres que emitem sons, gritos, gemidos e que não chegam a se comunicar por uma linguagem verbal compreensível.

A improvisação lembra um espaço dramático centrípeto, por uma percepção que Jerzy Grotowski chamou de “proximidade de organismos vivos”, contrariando a distância e a abstração. Reduzindo o espaço entre os atores e a câmera, Rivette parece converter o ensaio num processo ritualístico, em que a participação emocional de quem filma se torna imprescindível para o que acontece. Ao filmar o ensaio em plano-sequência, Rivette cria um espaço-tempo compartilhado com o espectador. Ao experimentá-lo em estado puro, vivenciamos o tempo do improvisado em sua totalidade e ele ganha em espessura. O tempo em que assistimos a cena coincide com o tempo da improvisação, o que nos leva a comparar estes momentos à arte performática. Segundo Lehmann, a noção do tempo como uma experiência partilhado por todos se encontra no centro das novas dramaturgias, “da diversidade das distorções temporais à assimilação do ritmo pop, da resistência do teatro lento à aproximação à arte performática em sua radical afirmação do tempo real como situação vivenciada em comum.”³¹³

Os primeiros episódios também serão marcados por *happenings* de Colin nos cafés de Paris. A câmera documenta as performances do ator, que entra em cafés cujos frequentadores claramente ignoram as regras do seu jogo e toca sua gaita em troca de uma retribuição. Filmadas em direto, as cenas revelam uma capacidade extraordinária de Léaud de improvisar, carregam uma verve burlesca, além de servirem como uma crítica sutil à burguesia parisiense que frequenta este tipo de café na avenida dos Champs-Élysées. Os

³¹³ Hans-Thies Lehmann, *Op. cit.*, p. 303.

frequentadores devolvem os olhares para a câmera, muitas vezes se negam a dar dinheiro e se vêem obrigados a participar daquele teatro instituído pela presença da câmera. Colin voltará a improvisar na rua quando está a procura de desvendar o mistério das mensagens recebidas.

Os episódios que seguirão o primeiro serão sempre inaugurados por fotos em preto e branco que fazem uma espécie de resumo dos acontecimentos do episódio anterior. Com o avançar dos episódios, percebemos que a fotos não são fotogramas da imagem e sim stills das filmagens. Rivette insere aí mais um índice da documentação das filmagens, criando um *mise en abyme* entre a situação vivida e àquela retomada. As fotos são seguidas de uma *reprise* da última sequência do episódio anterior também em preto e branco, dispositivo que parece retomar as cartelas explicativas dos seriados de Louis Feuillade. A própria estrutura episódica de *Out 1* deve sua estrutura aos filmes do prolífico cineasta, inventor dos folhetins e do cinema seriado.³¹⁴

Em *Fantômas* (1913-4) e em *Les Vampires* (1914), cada episódio continha uma história completa e o todo constituía uma série de filmes com personagens recorrentes. A partir de *Judex* (1916)³¹⁵, Feuillade consolida os princípios da série: longa história, dividida em capítulos semanais e acompanhada de um jornal impresso fiel à intriga em todos os detalhes. A rapidez da narração confere singularidade ao seu estilo, com narrativas rapidamente esboçadas e finalizadas enquanto tais. Como diria Bordwell, os filmes de Feuillade dos anos 1910 nos mostram o quanto uma simples coreografia de corpos no espaço pode criar uma inteligente apresentação da ação de uma cena. Enquanto nas suas séries policiais muito acontece num curto espaço de tempo, Rivette prolonga as sequências em que aparentemente nada ou muito pouco acontece. Com Feuillade, Rivette absorve a capacidade de abrir a *mise en scène* para todos acidentes da realidade e deles tirar partido. Vemos isto nas várias sequências filmadas na rua, traço típico de *Out 1* que remete ao cinema de Feuillade. Outro traço marcante de *Out 1* igualmente tributário dos seriados de Feuillade é o

³¹⁴ Entre 1906-1925 (em torno de 20 anos), Feuillade realizou cerca de 800 filmes entre curtas e média-metragens. Apenas um terço destes filmes foi conservado graças aos esforços de Henri Langlois, fundador da Cinemateca Francesa nos anos 1930. Como se sabe, as sessões promovidas por Langlois eram frequentadas pelos críticos, cineastas e cinéfilos da época, entre eles Rivette.

³¹⁵ *Judex* é retomado pelo cineasta Georges Franju, que transforma o seriado em um longa homônimo (1963). Esta versão é citada em *Out 1* através de uma máscara usada por Frédérique na cena de seu combate final.

desejo de mostrar uma outra Paris. Como nos lembra Lacassin, “Feuillade tinha compreendido que nada é mais belo do que uma certa poesia suburbana que emana do calçamento desconjuntado, dos bairros operários, de uma periferia morna, silenciosa e deserta, de terrenos vagos nos quais surgem indecisas construções...”³¹⁶, observações que poderiam ser transpostas para *Out 1*.

A estrutura aberta da narrativa, onde a falta de um fim parece a condição mesma da ficção, lembra o que ocorre nos folhetins de Feuillade. Dominique Paini lembra que “os autores da *nouvelle vague* foram muito mais marcados pelo cinema francês do início do século do que os críticos admitiram ou demonstraram”³¹⁷. A dilatação da duração, já presente em *L’Amour fou*, é radicalizada em *Out 1*. O tempo dilatado confere ao filme uma dimensão ritualística, o escrutínio da ficção pelos atores / personagens exigindo uma duração à altura do que está em jogo no filme. A dilatação do tempo se torna assim uma condição necessária para o surgimento, o emaranhamento e o desenlace da rede de intrigas alimentada pelo próprio fazer cinematográfico. É o que ocorre, por exemplo, nas longas sequências quase documentais dos ensaios das trupes de teatro. Nas palavras de Paini:

Out 1 seria um filme exemplar da maneira anti-teleológica com a qual Rivette se lança na concepção e na realização de um filme. É em parte sem conhecer as finalidades dramáticas da ficção, que se supõe estarem definidas antes de se lançar na aventura do filme, que Rivette começa a filmar arriscando durante as filmagens as chances de equilibrar. Como se para ele começar um filme estivesse claro, mas as energias que alimentariam a narrativa lhe fossem desconhecidas.³¹⁸

Uma diferença maior entre o folhetim de Rivette e as séries de Feuillade está na noção de estabilidade por trás das intrigas deste último. Em *Vampires* ou *Tih-Minh*, como confiamos nas identidades estáveis dos heróis e dos vilões, assim como dos mestres e dos serviçais, todas as revisões destes personagens e o espírito improvisado de sua interpretação são como um jogo, que não ameaça porém suas funções enquanto figuras narrativas. Como diria Rosenbaum:

Em *Out 1*, a ausência desta confiança social e artística – um verdadeiro agnosticismo ao mesmo tempo em relação à sociedade e à ficção, que

³¹⁶ Francis Lacassin, *Louis Feuillade*, Paris: Seghers, 1964, p. 69.

³¹⁷ Dominique Paini, *Cinéma: un art moderne*, Op. cit., p. 95.

³¹⁸ *Ibid*, p. 25.

parece vir do ceticismo do fim dos anos 1960 e da obrigação dos atores em improvisar – conferem à narrativa um status muito diferente, implicando um deslizamento frequente do personagem ao ator e da ficção à não ficção.³¹⁹

Como nenhuma das máscaras parece totalmente segura, o processo mesmo de produção da ficção – seus prazeres, perigos, deslizes, impasses e distanciamentos - se torna um elemento do assunto, de interesse global. Se Feuillade era tido como o cineasta que melhor promoveu o encontro entre o popular e o realismo cotidiano, que melhor fixou a memória de uma época, *Out 1* pode ser lido, como diria Rosenbaum, como uma longa reflexão sobre o sonho utópico da contra-cultura tal como ele se manifestou dos dois lados do atlântico. Assim, o filme de Rivette se torna uma referência inestimável, sobretudo nos embates entre a vida coletiva e o isolamento, tema principal de seus primeiros longas.

*

Em torno de 35 minutos do segundo episódio, portanto mais de duas horas depois do início de *Out 1*, duas das quatro intrigas são reunidas. Colin recebe de Marie (Hermine Karaguez), atriz que pertence à trupe de Lili, um pedaço de papel com uma mensagem misteriosa escrita em letras datilografadas. Pouco depois, ele descobre embaixo da porta do seu quarto um novo papel com outra frase tão misteriosa quanto a primeira, e a terceira mensagem lhe é jogada a partir do alto da caixa da escada. Em suma, Colin se encontra diante de um criptograma que tenta decifrar a partir de índices que crê extraídos de Balzac. Das três mensagens recebidas por Colin, duas delas foram retiradas do prefácio da *História dos Treze*. A primeira delas, extraída do penúltimo parágrafo do prefácio, corta o início da frase que começava com “Houve assim em Paris treze irmãos que pertenciam e se desconheciam na sociedade”, para mostrar sua continuação:

que se reuniam à noite como conspiradores, não escondendo uns aos outros um só pensamento e valendo-se um após outro de uma fortuna comparável à do Velho da Montanha. Tinham os pés em todos os salões, as mãos em todos os cofres e os cotovelos nas ruas, as cabeças em todos os travesseiros, e, sem escrúpulos...³²⁰

³¹⁹ Jonhatan Rosebaum, libreto do box de Dvds de *Out 1* lançado pela Carlota na França.

³²⁰ Honoré de Balzac, *Op. cit.*, p. 32.

a segunda mensagem diz:

E levar o leitor, à maneira de certos romancistas, durante quatro volumes, de subterrâneo a subterrâneo, para mostrar-lhe um cadáver ressequido e dizer-lhe, à guisa de conclusão, que o assustou constantemente com uma porta oculta nalguma tapeçaria e com um morto deixado por descuido debaixo do assoalho.³²¹

E a terceira mensagem, esta escrita por Rivette:

Dois caminhos se abrem diante de você
13 para melhor caçar o Snark
Coloque-me onde eu devo estar
Eles não vão encontrar o Boo
Santa foi nossa ambição
Jum que os viu se dissipar
No porto onde você deve atracar
Passa o tempo que os exclui
Uma mão guiará a sua
Doutras 13 formam uma estranha equipe³²²

Colin descobre a origem dos primeiros trechos, mas continuará tentando decifrar o que quer dizer o terceiro, e suas deduções acabam por levá-lo à “Esquina do Acaso” (*L’Angle du hasard*), um brechó *hippie* gerido por Pauline/ Émilie (Bulle Ogier), o que aumenta sensivelmente o mistério. O brechó funciona com um espaço de encontro entre Pauline e os amigos que planejam criar um jornal independente, um fato que faz referência direta ao modo dos estudantes agirem em maio de 1968. O quarto episódio entrecruza as histórias de Colin e Frédérique, que rouba num dos seus golpes cartas com menções ao grupo dos 13, investigado pelo personagem de Léaud. No quinto episódio eles finalmente se encontram, justamente na loja de Pauline, mas sem estabelecerem verdadeiro contato. No desenrolar dos episódios, a ficção vai ganhando aos poucos o corpo do filme, que acaba criando uma complexa rede de intrigas, conspirações e complôs que não se resolvem ao final. Colin e Frédérique ganham espaço, e o jogo dos ensaios das trupes se transfere para os jogos que eles

³²¹ *Ibid*, p. 29

³²² No original: Deux chemins s’ouvrent devant toi / Treize pour mieux chasser le snark / Place moi comme je dois l’être / Ils n’auraient rencontre le boo / Sainte fut notre ambition / Jum qui les vit s’évanouir / Au port ou tu dois aborder / Passe le temps qui les gomme / Une main quitera la tienne / D’autres treize ont forme un étrange equipage.

estabelecem no seu cotidiano. O filme enfatiza os gestos repetitivos da vida dos dois, como subir as escadas para acessar o quarto (no caso de Frédérique), ou carimbar os envelopes para pedir dinheiro (Colin). Frédérique e Colin tentam retomar sua dimensão social através de ficções que produzem dentro da cidade. Enquanto Colin tenta solucionar um enigma caminhando por Paris recitando estrofes do 3º bilhete, Frédérique se fantasia de homem, brinca no corredor que leva ao seu quarto e marca encontros para chantagear os remetentes das cartas que roubou. Com o avanço da trama, ficamos sabendo que Thomas, Lili, Pauline e outros personagens que eles encontram de quando em vez fazem parte da banda dos 13 sobre a qual não temos muitos detalhes, a não ser que eles possuem um local para se encontrar, uma casa em frente ao mar que chamam de Obade³²³.

No oitavo episódio tudo se embarça e, surpreendentemente, se desfaz. No chalé em frente ao mar (Obade), parte dos integrantes das trupes de teatro se reúne e discute sobre o desaparecimento de Igor (um dos membros do grupo dos 13). Em Paris, Lucie e Warok conversam sobre a ideia do grupo e recebem Colin, que diz ter chegado à conclusão de que o grupo dos 13 era uma infantilidade, uma invenção. Vemos Colin retomar o ponto do início, distribuindo suas mensagens nos cafés, e Frédérique é tragicamente assassinada em um encontro ao qual fôra para investigar a organização de Renaud. Perturbado com a ligação de Igor, Thomas fica para trás na casa de praia e tenta em vão se reconciliar com Lili.

Em *Out 1*, a ficção prolifera pouco a pouco. O registro documental dos ensaios no início, com longos plano-sequência em que a câmera parece ao mesmo tempo desencadear as ações e improvisar junto aos atores, é contaminado pela fragmentação da intriga, filmada de modo também fragmentário. Os múltiplos pontos de vista, a câmera na mão e o uso recorrente de enquadramentos a partir de reflexos no espelho, reforçam o deslizamento da ficção ao longo do desenrolar da história. Com o avançar dos capítulos, o filme parece integrar na sua própria forma as estranhezas da ficção. Em uma espécie de suplemento de experimentalismo, aos poucos, temos pequenos procedimentos que indicam uma cumplicidade entre a montagem e o adensamento da narrativa. Entre outros exemplos,

³²³ Espaço assim descrito no prefácio por Balzac: “Com efeito, todos os instrumentos ali são quase cegos; e, de cidade em cidade, existe para os Companheiros, desde tempos imemoriais, uma “Obade”, espécie de albergue de pernoite mantido por uma Tia Velha, meio boêmia, que nada tem a perder, bem informada de tudo o que se passa no lugar e devotada, por medo ou por longo hábito, à tribo que, particularmente, alimenta e aloja”, *Op. cit.*, p. 30.

lembramos o momento em que Colin lê os bilhetes e a montagem alterna imagens muito próximas do seus olhos com telas pretas. Ou aquele em que ele é expulso do jornal *Paris Jour*, que repete a mesma cena três vezes, mas filmada de ângulos diferentes. Ou ainda aquele, no final do sétimo episódio, em que som da fala de Sarah, ao aconselhar Colin, surge invertido na banda sonora. Como diria Rivette, “nós começamos pela reportagem, falsa e trucada, mas que era mais ou menos uma reportagem, na qual a ficção desliza de início de maneira astuta, então ela começa a proliferar, engole tudo e se auto-destrói.”³²⁴ Na ausência de um autor da intriga, é preciso que algo a faça avançar, algo que Marc Chevrie definiu como a “sobredeterminação de um deus *ex-machina*”³²⁵, e que apareceu no filme sob a forma do complô.

Os ensaios de teatro estão do lado da realidade do trabalho, enquanto as organizações secretas procuradas por Colin e Frédérique estão do lado da ficção. Rivette dizia que uma equipe de cinema é um complô, completamente fechado em si próprio, e que ninguém ainda havia conseguido filmar esta realidade. É justamente o que ele procura fazer em *Out 1*, um filme em que o complô é aquilo que não se vê, ou que vemos através de uma fechadura, pela rede de intrigas criada pelos personagens, alinhavadas pelos solitários Colin e Frédérique. Os atores/personagens atuam em função de uma narrativa que constroem coletivamente, num jogo incessante de tentativa e erro.

*

Assim como em *Out 1*, o estatuto do jogo transborda para todas as instâncias narrativas de *Opening Night*. O filme mostra o período que antecede a estreia de uma peça cuja protagonista, Myrtle Gordon, atravessa uma dupla crise de identidade. Nesses dias, entramos por efração nos bastidores de sua vida. A cena inicial do filme começa in media res, descrevendo uma ação já em curso: vemos os assistentes da atriz na coxia cuidarem dos últimos detalhes da sua aparência antes da sua entrada no palco. Depois de três rápidas cenas que caracterizam aquele espaço (planos das mãos de um operador de maquinário cênico, da cortina subindo e do público), vem uma longa sequência, filmada como em cinema direto a partir da visada de alguém que está ali para assistir a peça *The Second Woman*. O palco é filmado frontalmente incluindo diversas sombras de pessoas sentadas na plateia. Esta

³²⁴ Eduardo de Gregorio et. at.. “Entretien avec Jacques Rivette”, *Op. cit.*, p. 68.

³²⁵ Marc Chevrie, “Suplemento às viagens de J.R.”, *Op. cit.*, p. 95.

primeira apresentação servirá para nos dar um ponto de referência e nos apresentar os personagens de Virginia (Gena Rowlands) e Marty (John Cassavetes), bem como o espaço da representação. O cenário simplificado, com um bar do lado direito do plano, uma escada que atravessa a sala, e duas fotografias grandes de uma velha, ecoará em outros espaços do filme. As fotografias anunciam a passagem do tempo, questão primordial do drama. Se em *Out 1*, a espessura do tempo é a condição mesma do afloramento da ficção, em *Opening Night* o envelhecimento será o ponto nodal da peça e da vida de Myrtle. Nesta sequência, ao estudar as rugas do rosto da velha fotografada, o personagem interpretado por Cassavetes na peça parece formular a questão que invadirá todas as instâncias da vida da atriz:

Eu adoro pessoas velhas. Sabe porque? Porque eles sabem tudo, mas não mostram que sabem. Posso ficar aqui olhando para esta mulher, esta senhora, e posso contar cada ruga no seu rosto. E para cada ruga tem uma dor. E para cada dor, tem um ano. E para cada ano, tem uma pessoa, tem uma morte, tem uma história, uma gentileza. E você olha para essa garotinha aqui do lado, ela não é gentil, está vendo?

Este é um dos fragmentos da peça que veremos ao longo do filme, ora nas representações para o público, ora nos ensaios. Mas eles não são suficientes para recompor a trama da peça, ainda que sirvam para acompanhar as vicissitudes da atriz em seu esforço para encarnar sua personagem. Esta sequência inicial anuncia o recurso de Cassavetes ao cinema direto para capturar a intensidade das representações que vinculam o espectador ao ator. Durante todo o filme, o cineasta multiplica os pontos de vista, e a presença do público no teatro lhe permite variá-los. Por vezes a câmera adota um ponto de vista subjetivo, como o do diretor na cena final, sentado ao lado da autora e do produtor, junto aos espectadores. Mas ela está, frequentemente, posicionada no palco, misturada à ação e registrando-a em direto, como na sequência inicial.

A mesma técnica do cinema direto é usada fora do palco, com variações análogas do ponto de vista, seja no momento em que Myrtle e a jovem Nancy se encontram, seja nas cenas em que a atriz inflige violências contra seu próprio corpo, seja ainda nas discussões sobre os incidentes das representações no seu camarim. As sequências de palco são sempre intercaladas com cenas dos atores e da equipe nos bastidores, os corpos assegurando a passagem de um espaço ao outro. O caso de Myrtle é o mais emblemático: a força da sua presença ao atravessa o palco, a coxia, o camarim, o bar e o quarto cria uma continuidade

entre todos estes espaços, que nem sempre chegam a se diferenciar claramente. Mais de uma vez, temos uma sensação de desorientação total produzida pela brusquidão da montagem, que prolonga a instabilidade emocional da protagonista. Como se ela precisasse lutar não só consigo mesma e com a personagem teatral que lhe incumbe encarnar, como também com a própria forma geral do filme.

Em *O teatro e seu duplo*, Artaud relaciona o teatro e a alquimia. Como a alquimia, o teatro seria uma matéria que transforma a experiência humana em ouro. O ouro do teatro, como o da alquimia, é o símbolo de um alto estado de realização. Para Artaud, é no momento em que o teatro deixa de ser uma réplica inerte da experiência comum e se aproxima daquela arquetípica e primitiva que ele se torna alquímico. Para Cassavetes, a alquimia do teatro e a autotransformação são a mesma coisa: as duas agem como um duplo ou uma vida espelhada. *Opening Night* opera por um jogo de acumulações, em que as relações entre teatro e cinema se estruturam a partir de uma *mise en abyme*. Assim, Gena Rowlands, intérprete de Myrtle Gordon, que por sua vez interpreta Virginia, é ela mesma uma atriz madura, “uma segunda mulher” para retomarmos o título da peça. Entre a nostalgia do passado, representada por sua fã Nancy que continua lhe assediando depois de morta, e o assombro do envelhecimento, encarnado por Sarah, autora do texto, Myrtle está sempre se medindo por Dorothy, esposa de Manny, cuja presença silenciosa reforça as fraquezas da atriz. Assim, por sua vitalidade e sua franqueza, Nancy representa tudo o que ela perdeu, e Sarah, tudo o que ela pode vir a se tornar. Mais equilibrada, Dorothy é o que ela poderia ter se tornado se sua carreira não tivesse se sobreposto à sua vida privada. Verdadeira estrela aos olhos de Manny, Myrtle é vista como uma diva caprichosa por seu parceiro de palco Maurice, com quem adivinhamos que ela teve uma relação apaixonada seguida de uma ruptura dolorosa. Talvez por isso ele a rejeite, dizendo-lhe ironicamente que ela seria muito para ele.

O problema que Myrtle encarna no filme é o de uma atriz incapaz de sair de cena e se libertar da personagem que interpreta no palco. É impossível distinguir as cenas em que ela atua daquelas em que ela vive seu próprio papel. Mesmo no palco, mais propício para esta distinção, Myrtle e Maurice embaralham as esferas ao improvisarem, mudando o texto que deveriam recitar e jogando com o roteiro da peça durante os ensaios e as representações. No fim das contas, fica difícil dizer em quais momentos estamos ouvindo os atores e em quais os personagens através das suas falas. No ambiente privado dos apartamentos, as

conversas íntimas de Myrtle e Maurice soam como textos ensaiados e desapaixonados, mais memorizados do que qualquer fala proferida no palco. Com a exceção das falas ditas na primeira sequência de *The Second Woman*, o texto escrito por Sarah Goode serve apenas de base para as improvisações de Myrtle e seus companheiros de palco, que tomados de surpresa pelo turbilhão de sentimentos da atriz, se vêem obrigados a improvisar. Como diria Jousse, “a improvisação nunca é um método afirmado enquanto tal, ela é a consequência de um estado, de um sentimento, de uma sensação.”³²⁶

Rejeitada, Myrtle tenta se apegar a qualquer coisa para evitar investir num personagem que lhe é semelhante demais e para o qual não haveria mais esperança. Virginia, a personagem da peça, também é desastrada e desconfortável: sua visita ao primeiro marido termina com uma rejeição e sua briga com o segundo companheiro também resulta em uma agressão. Assim como Myrtle, ela também recorre ao whisky para se consolar. A presença de Myrtle no palco é uma espécie de “metáfora da performance como sobrevivência”³²⁷ que está no coração do filme de Cassavetes. Os personagens que o interessam existem através das suas capacidades de interpretar, de atuar junto, de se conectar com o público. O cinema de Cassavetes está fundado no seu interesse em filmar unicamente as pessoas, sem planos mortos nem paisagens a contemplar. A atenção do cineasta está voltada exclusivamente para os atores e a fisicalidade dos seus corpos. Sobre a noção de teatralidade e imbricação de teatro e vida em *Opening Night*, Cassavetes declara:

Quase todo mundo está interessado em teatralidade – porque quase todo mundo quer ser engraçado, quase todo mundo quer ser dramático; quer ser melhor do que outra pessoa. As pessoas tem que performar. Existe uma necessidade de teatralidade na vida. Então, *Opening Night* era sobre o sentido de teatralidade em todos nós e como isso pode nos superar, como nós podemos parecer totalmente errados em pequenos pontos, e nós nunca saberemos contra qual pequeno ponto lutaremos.³²⁸

A crise de identidade da atriz se revela através do peso do seu corpo. Durante um dos ensaios, numa cena que considera humilhante, em que Maurice lhe dá um tapa, Myrtle cai para não mais levantar, entre lágrimas e risos nervosos. Com o corpo estirado no chão, bloqueando a continuidade do jogo, Myrtle acaba revelando sua solidão absoluta e sua falta

³²⁶ Thierry Jousse, *John Cassavetes, Op. cit.*, p. 16.

³²⁷ Raymond Carney, *American dreaming, Op. cit.*, p. 251.

³²⁸ Ray Carney (ed.), *Cassavetes on Cassavetes, Op. cit.*, p. 415.

de segurança: “tenho a impressão de ter perdido o contato com a realidade, não sei mais quem eu sou”. Como em *Out 1*, o filme de Cassavetes é fundado na indistinção entre ser e parecer. A atriz não consegue se investir numa personagem que ela considera muito estranha a si mesma.

Uma sequência exemplar para mostrar o modo disruptivo de Cassavetes desestabilizar a relação entre ser e parecer é justamente a de Myrtle improvisando no fim de uma das apresentações, dizendo ao seu parceiro interpretado pelo cineasta: “Não tenha medo. Eu te amo. Você é um ótimo ator, Maurice. Nós nunca devemos esquecer de que isso é só uma peça”. Ao que ele reage dando uma gargalhada e as luzes se apagam. Um pouco mais tarde, quando estão todos reunidos no camarim, o diretor da peça, Manny, não se priva de fazer um comentário sarcástico “Você fez muito bem em dizer a todos que Maurice era um ator, senão ninguém teria percebido.” Myrtle poderia muito bem se contentar em aprender o texto e recitá-lo, como dirá Sarah nesta mesma cena: “Tudo o que você deve fazer é dizer as falas claramente e com algum sentimento, que a Virginia aparecerá”. Mas a atriz quer ir mais longe, ela quer se apropriar do personagem, dar-lhe seu corpo.



Fig 110-117 Sequência final de *Opening Night*.

Gena Rowlands parece encarnar um “segundo eu” do ator. Ela vai jogar com esta resistência do corpo e seu assombro do porvir no desprendimento físico e no seu esgotamento. A cada representação, dentro e fora do palco, Myrtle nos apresenta uma miríade de gestos e de comportamentos imprevisíveis que se chocam com a forma realista predominante no filme. Na noite de estreia, Myrtle chega atrasada e completamente bêbada. As repetidas quedas da atriz nos fundos de cena somadas à extravagância do seu gesto de chegar naquele estado se contrapõem ao seu controle e à sua segurança para improvisar ao lado de Maurice durante toda a cena final. Como no fim de *A Woman*, a cena carrega uma forte impressão de realidade, como se assistíssemos a uma improvisação de Rowlands (Virginia) e Cassavetes (Marty), que termina com um jogo burlesco proposto por ele, em que os dois deveriam agarrar um a perna do outro quando se cruzassem. Assim como em *Out 1*, o jogo aqui atravessa o filme e é por ele que a vida se torna teatro, e vice-versa.

3.4 A expansão do teatro

Um traço marcante de *Out 1* é o interesse de situar os encontros sempre em espaços abertos, em uma cidade que, com raras exceções, não é aquela dos cartões postais, mas uma outra, mais secreta, mais à margem. Numa palavra, *Out*. Rivette cria o mundo da trupe, do clã, dos grupos secretos em lugares à margem da cidade. Em *Out 1*, mal reconhecemos a avenida mais nobre de Paris (*Les Champs Élysées*) e os cafés pelos quais perambulam Colin e Frédérique. Ela mora no alto de um prédio, num pequeno quarto (*chambre de bonne*) cuja vista não permite ver nenhum monumento sequer da cidade museu. Sabemos que a “Esquina do Acaso” está no nº 2 da *Place Sainte Opportune*, graças à descoberta do criptograma por Colin. Noutra momento, somos informados de um encontro marcado no Parc Montsouris, situado no extremo sul da cidade. Em algumas exceções que não anulam a regra, vemos encontros sobre um fundo definido por monumentos arqui-conhecidos da paisagem urbana parisiense, tratados como cenários teatrais, pela acentuação de sua bidimensionalidade: A torre Eiffel, vista do terraço do Museu do Homem e o moinho do *Moulin Rouge*, visto de costas.

O jogo do filme também se expande para o espaço da cidade, a própria divisão dos bairros, assim como as portas de Paris remetendo a um jogo de tabuleiro³²⁹, que servirá de palco para o mundo tramado pela narrativa. Enquanto os ensaios das trupes acontecem em espaços fechados, à medida que os episódios em *Out 1* avançam, observamos um teatro que ocupa os espaços comuns de convívio (cidade e praia). O exemplo mais forte disso são os eventos que ocorrem após à dissolução da trupe de Lili, decorrente do roubo do dinheiro que serviria para patrocinar o espetáculo. Os atores saem do espaço fechado dos ensaios e ganham a cidade atrás do possível ladrão. Os membros da trupe se reúnem e decidem ir até as portas de Paris à procura de Renaud. Como se jogassem um jogo de tabuleiro, o que é reforçado pelo formato do mapa de Paris, Nicolas, Max, Marie, Lili e Emilie se dividem com uma fotografia do procurado em mãos pelas entradas dos metrô localizados nas portas da cidade. Impedido de acontecer como a trupe imaginava, o espetáculo se dá na rua. Ao interpelarem os passantes (que não parecem saber do que tratavam as filmagens), os atores da trupe acabam criando uma experiência de teatro extramuros. A presença da câmera acompanhando de perto os atores que interpelam as pessoas saindo do metrô, os donos das bancas de revista, e assim por diante, modifica o nosso olhar, nos obrigando a enxergar espetáculo onde só haveria um evento. A teatralidade aqui surge “a partir do performer e de sua intenção expressa de teatro.”³³⁰ Se o ator é o portador da teatralidade no teatro, em *Out 1* o registro dos *happenings* criados na cidade é o que carrega a dimensão teatral para dentro da ficção. Em três momentos Colin caminha por Paris recitando trechos do enigma escrito por Rivette enquanto é observado ou seguido por crianças. Numa dialética estimulante, a performance expõe a dimensão documental de *Out 1* enquanto carrega o efeito teatral para dentro da ficção.

Em *Opening Night*, os espaços do teatro e os que estão fora dele (apartamentos dos atores, bares, hall do hotel) se assemelham e tendem a se recobrir. O teatro está em toda parte, não há um só espaço do filme, aí incluídos os lugares íntimos, que não remeta ao palco. O teatro contamina todo o resto. Ao longo do filme, Cassavetes multiplica os planos nos bastidores do teatro, no camarim, na coxia, nos corredores entre os cenários. E adota frequentemente os múltiplos pontos de vista dos espectadores, dos atores ou do diretor. Este

³²⁹ Assumido e explicitado anos depois em *Pont du Nord* (1981), outro momento alto da filmografia de Rivette.

³³⁰ Josette Féral, *Op. cit.*, p. 85.

jogo de variação de pontos de vista reforça que o palco não é um centro fixo ou um espaço privilegiado de representação. Ao contrário. O palco é um espaço instável, e o espaço por excelência da peça parece se espalhar pelos diversos ambientes fechados, cuja cenografia reforça a continuidade entre o cenário da peça e os espaços íntimos. A cenografia do apartamento de Myrtle reflete um enorme palco vazio, em que o bar à direita do plano remete ao bar do palco, situado na mesma posição. A própria distribuição do espaço, com pouquíssimos móveis e o quarto ao fundo, remete a um cenário teatral. O que é reforçado pelas cortinas de veludo, abajures e a cor vermelha que atravessa todo o filme.

Criando uma reverberação do palco em todos os outros espaços de *Opening Night*, Cassavetes acentua o desejo de mostrar a evolução dos atores em um espaço único. E guarda a improvisação mais impressionante para a cena teatral. Esta última cena de Myrtle e Maurice no palco, improvisada com a presença de um público “real” e sem preparação, está fundada em uma cumplicidade de anos entre os dois, com Cassavetes dirigindo a cena em direto. A cena no palco termina com uma coreografia desajeitada e com uma impressionante invenção gestual, onde testemunhamos a proximidade entre os dois. As últimas imagens de *Opening Night* mostram uma pequena reunião sobre o palco depois da noite de estreia. E ali se reúnem também os amigos de longa data que não estavam no filme, Peter Falk, Peter Bogdanovich e Seymour Cassel. Teatro, cinema e vida reunidos do mesmo palco: nada poderia ser mais cassavetiano.



Figs. 118-123 Espaço do teatro e do apartamento de Myrtle Gordon em *Opening Night*.

4. Considerações finais

Que o mundo real, tal como surge na tela, seja também um ideia de mundo. É preciso ver o mundo como ideia, é preciso pensá-lo como concreto; dois caminhos, ambos com seus riscos.³³¹

Este trabalho partiu de uma abordagem comparatista no âmbito do cinema e examinou as relações entre os filmes realizados por Rivette e Cassavetes. Uma vez confrontados, eles proporcionaram uma série de descobertas inesperadas. Começamos esta pesquisa com a hipótese de que a insubmissão formal do cinema dos dois poderia ser pensada a partir da noção de improvisação. Naquele momento, era interessante explorar as potências de novos ritmos e gestos impressos nos filmes, retraçar seus caminhos inesperados e desconhecidos, comparando-os a práticas como as empreendidas pelos músicos de jazz. Quando nos concentramos na análise fílmica, percebemos uma marca comum: o jogo com a mentira e a verdade, com o artifício e a transparência. Acumulando esses artifícios – Rivette pela invenção narrativa e pela dilatação do tempo, Cassavetes pela hipersensibilidade dos corpos e pela “histerização da duração”³³² –, os dois enfatizam as instabilidades que atravessam o ato de criação.

Optamos por nos concentrar em um período de maturidade da carreira dos dois cineastas (1968-1978), sem perder de vista suas experiências pregressas. Ao longo dos capítulos, não houve oportunidade de nos dedicarmos às pesquisas de seus filmes posteriores, o que faremos brevemente aqui. A fim de que o período coberto ganhe relevância, é preciso que o leitor saiba quais foram os caminhos tomados por Rivette e Cassavetes em meados dos anos 1970. Apesar de reconhecer as dificuldades de escolher onde traçar a linha divisória, o

³³¹ Jacques Rivette, epígrafe da revista *Trafic*, n° 98, verão 2016.

³³² Para retomar uma expressão de Jean-Louis Comolli em “Mais verdadeiro que o verdadeiro: o cinema de John Cassavetes e a ilusão da vida”, *Op. cit.*, p. 228.

crítico Jonathan Rosenbaum sugere que a carreira de Rivette pode ser dividida em duas³³³. Profundo conhecedor e admirador de sua obra, Rosenbaum indica um primeiro período que engloba a atividade de crítico e os mais ousados experimentos como realizador, de *Paris nous appartient* (1960) a *Pont du nord* (1981). Nesse período, o cineasta forçou as regras e os limites da construção narrativa, da *mise en scène* e da duração a cada novo filme. Foi, porém, sobretudo em *L'Amour fou* (1968) e *Out 1* (1970) que Rivette inventou um cinema singularmente radical, ainda que sem sair do âmbito do romanesco. Esse foi o momento em que contou com um produtor aberto o bastante para embarcar em suas aventuras, Stéphane Tchalgadjieff.

Além de ter encontrado financiamento para um projeto arriscado como *Out 1*, Tchalgadjieff produziu dois outros filmes nesse mesmo período, *Duelle* (1976) e *Noroît* (1976), que faziam parte de uma tetralogia que não chegou a ser realizada devido a um colapso nervoso sofrido por Rivette no início das filmagens de *Marie e Julien* (1975, não realizado). A segunda parte de sua carreira, que conta com mais doze filmes, é marcada por um método de trabalho mais meditado e por produções maiores e mais complexas. A única produtora desse período, que se estende de *L'Amour par terre* (1984) até o seu último filme, *36 vues du Pic Saint-Loup* (2009), foi Martine Marniac. Este período não é uma traição das preocupações de seu trabalho anterior, mas uma aplicação mais “razoável” delas. Segundo Marniac, esse método consiste em “dar lugar a uma forma de imprevisto, não de improvisação”³³⁴. Apesar de a improvisação não estar mais no centro e de passar a escrever os diálogos (ao lado dos roteiristas) na véspera da filmagem, Rivette mantém a colaboração próxima com os atores, as filmagens em ordem cronológica e a decupagem das sequências diretamente na locação.

Após realizar *Opening Night* (1978), Cassavetes escreverá diversos roteiros, entre os quais *Gloria* (1980), que ele havia escrito estritamente para vender. Quando a Columbia se interessou pela história e pediu que Cassavetes dirigisse e Rowlands protagonizasse, o cineasta se deparou com o maior orçamento de sua carreira e decidiu aceitar o desafio. Apesar de negociar alguns pontos do roteiro, trabalhar com a maior quantidade de amigos próximos atuando e evitar clichês de filmes de gângster hollywoodianos, Cassavetes não escapou da

³³³ “Passages – Jacques Rivette”, *Artforum*, maio 2016. Disponível em <https://www.artforum.com/print/201605/jacques-rivette-59510> > Último acesso em: mar. 2019.

³³⁴ Hélène Frappat, *Op. cit.*, p. 173

estética de um filme realizado no seio da indústria. A obra se abre com planos aéreos impressionantes da cidade de Nova York antes de se fixar na imagem de três jovens negros em uma propaganda nos fundos de um ônibus. Foi, ainda assim, *Glória* que lhe deu os meios para filmar aquele que seria seu último longa, *Love Streams* (1984), baseado em uma peça de Ted Allan dos anos 1970, chamada *I've Seen You Cut Lemons*. Protagonizado por Gena Rowlands e contando com o próprio Cassavetes no elenco, o filme apresenta uma atmosfera mais pesada e um artificialismo proposital que o distingue dos outros do cineasta³³⁵.

Nesse sentido, os filmes que analisamos neste trabalho foram exemplares para se pensar a radicalização de duas etapas essenciais no ato de criação cinematográfico: a escrita do roteiro e as filmagens. Ou seja, no período em que realizaram os quatro filmes que examinamos mais de perto, Rivette e Cassavetes criaram formas de encarar o primeiro momento do controle e da racionalidade como ponto de partida para transformar as filmagens em uma aventura de experimentação coletiva. Vimos nos capítulos 2 e 3 desta Tese como esse cinema de invenção, em vez de renunciar a uma ideia preexistente, acaba por depender dela, abrindo o filme para uma liberdade real por meio da improvisação. Ou seja, a originalidade do trabalho com o roteiro nesses cineastas reside na natureza da escrita e em seu uso durante as filmagens. Outro elemento fundamental tanto do método de trabalho quanto da poética – e que fizemos questão de sublinhar – é a dissolução das fronteiras entre o cinema e a vida. Por fim, tentamos mostrar como os atores se tornam os verdadeiros narradores nos filmes de Rivette e Cassavetes, e em que medida a improvisação não só renova o trabalho dos filmes como nos obriga a rever os parâmetros para apreendê-los. Nossa impressão diante de filmes como *L'Amour fou* ou *A Woman Under the Influence* é a de que não somos mais apresentados a um fato ou uma ficção concluída, e sim a um material que existe em função das filmagens e que temos que nos esforçar para interpretar.

O objeto aqui foi a realização das obras no interior de um contexto preciso, sem perder de vista uma reflexão sobre a potência de suas experiências e de suas ideias para além do chamado cinema moderno. Dialogando com sua fortuna crítica, procuramos tirar o melhor partido do exame de documentos diversos e de uma observação atenta aos filmes para clarificar os métodos originais e cruciais para sua forma de expressão. Ensaíamos assim um

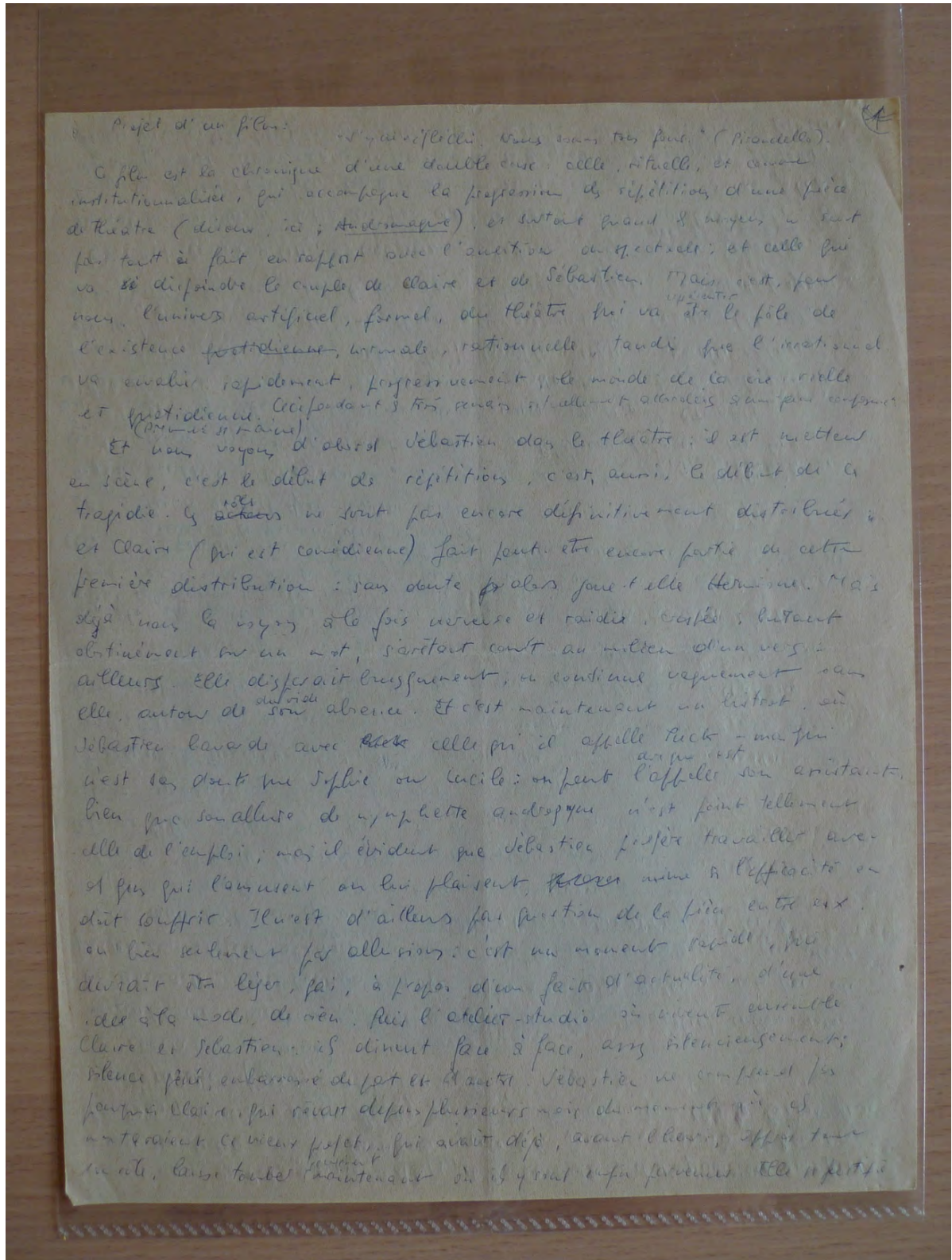
³³⁵ Cassavetes faleceu seis meses depois de finalizá-lo.

novo olhar para os filmes desses dois cineastas ao mesmo tempo canônicos para uma certa cinefilia e ainda pouco conhecidos de um público mais amplo.

Num certo sentido, a recepção dos filmes de Cassavetes e de Rivette ficou basicamente restrita à Europa e aos Estados Unidos – distorção que tende a ser corrigida pela cultura do *torrent* e pelas mostras organizadas em centros culturais de países como o Brasil. Seja como for, apesar de terem circulado pouco por aqui, eles nos parecem ecoar de alguma forma em alguns dos trabalhos mais vivos e interessantes do cinema brasileiro contemporâneo de caráter mais independente. Sem nunca reivindicarem seu legado, cineastas como Adirley Queirós, Affonso Uchôa, Marília Rocha, Tiago Mata Machado e Juliana Antunes usam em alguns de seus filmes métodos de trabalho que os aproximam dos nossos dois cineastas, caminhando num equilíbrio instável entre documentário e ficção para criar filmes que estão entre os mais inventivos do cinema brasileiro recente.

5. Anexos:

1) Fotografias do roteiro manuscrito de *L'Amour fou*



2) Fotografias do esquema de "roteiro" de Out 1

	LUNDI	MARDI	MERCREDI	JEUDI	VENREDI	SAMEDI	LUNDI	MERCREDI	VENREDI	SAMEDI
LILI	① séance de Travail A (Gymnastique → Etrole)				⑤ Travail B (Bourse → chambre) Téléphone mpp	⑫ message - Colin	③ Travail Y (compte) Travail Y départ minute	⑮ Travail C (Impo Terre) Travail D (impôts) Travail D	⑮ Travail D (Impôts)	⑮ Travail D (Impôts)
MARIE	Travail A				Travail B					
ÉLAÏNE	Travail A				Travail B					
NICOLAS	Travail A				Travail B					
PQUENTIN	Travail A (son fils)				Travail B					
RENAUD										
THOMAS		③ séance de Travail (A) (Prométhée) Travail K		③ Travail B (Shelly) Travail B						
BÉATRICE										
EDWINE	Travail K			Travail B						
BERNABETTE	Travail K			Travail B						
CYRILAIN	Travail K			Travail B						
MÉLÈNE	Travail K			Travail B						
SARAH										
FRANÇOËNNE										
COLIN										
IGOR (X)	② Terrasses: enveloppis									
COLIN										
FRÉJÉRIQUE										
SOPHIE										
JULIE										
JOSIAQUA										
FÉLIXE										
LISSAHNE										
V.I.P										
LUCIE										
WARDK										
PATRICK										
AUTRES										
FRANÇOËNNE										
COLIN										
FRÉJÉRIQUE										
SOPHIE										
JULIE										
JOSIAQUA										
FÉLIXE										
LISSAHNE										
V.I.P										
LUCIE										
WARDK										
PATRICK										
AUTRES										

	1 LUNDI	2 MARDI	3 MERCREDI	4 JEUDI	5 VENDREDI	6 SAMEDI	7 DIMANCHE	8 LUNDI	9 MARDI	10 MERCREDI	11 JEUDI	12 VENDREDI	13 SAMEDI
LILI	① visite de travail A (gymnastique → école)				③ Travail B (à la piscine)	② Travail B (à la piscine)	④ Travail B (à la piscine)						
MARIE	Travail A				Travail B	Travail B							
ÉLAINE	Travail A				Travail B	Travail B							
NICOLAS	Travail A				Travail B	Travail B							
QUENTIN	Travail A (son Xils)				Travail B	Travail B							
RENAUD													
THOMAS					③ Travail B (Shelly)								
BÉATRICE					Travail B								
EDWINE					Travail B								
BERNADETTE					Travail B								
SYLVAIN					Travail B								
ALYDIE					Travail B								
SARAH													
FRANÇOISE													
COYFÉLÉAZ													
ÉRIQUE PAULINE													
IGOR (X)													
COLIN	② Terrasse: enveloppes				⑩ préparation envoi lettres	⑧ premier message	⑨ message - Colin						
FRÉJÉRIQUE					⑤ bistrot Premier Val	⑥ reconquête Xuite (dinande) avant de la changer							
SOPHIE													
JACQUE													
JOSMARQUE													
FÉDÈRE													
LOUISANE													
V.I.P.													
LUCIE													
WAROK													
PATRICK													
AUTRES					④ premier type	⑤ logeuse	⑥ logeuse	⑦ deuxième vol perd l'argent (contraire)	⑧ deuxième message	⑨ deuxième message	⑩ troisième message: cryptogramme complet	⑪ quatrième message: cryptogramme complet	⑫ quatrième message: cryptogramme complet

Bibliografia

a) Livros, artigos e entrevistas de referência

AGANBEM, Giorgio. “Notas sobre o gesto”. In: *Meios sem fim*. Trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. “Por uma ontologia e uma política do gesto”, *Caderno de Leituras*, nº 76. Belo Horizonte: Chão da Feira, abril de 2018.

AMIEL, Vincent. *Le corps au cinéma: Keaton, Bresson, Cassavetes*. Paris: PUF, 1998.

APRÀ, Adriano (a cura di). *Il cinema di Jacques Rivette*. Pesaro: Quaderno nº 62, Mostra internazionale del Nuovo Cinema, 1974.

ARMAS, Miguel; CHASSEL, Luc (éd.). *Jacques Rivette – textes critiques*. Paris: Post-éditions, 2018.

ASLAN, Odette (éd.). *Le corps en jeu*. Paris: CNRS, 1993.

AUMONT, Jacques et al.. “Le temps déborde – entretien avec Jacques Rivette”, *Cahiers du cinéma*, nº 204, setembro de 1968.

_____. (dir.). *Conférences du collège d’histoire de l’art cinématographique nº 3 - Le théâtre dans le cinéma*. Paris: Cinémathèque française, 1992-1993.

_____. (dir.). *Conférences du collège d’histoire de l’art cinématographique nº 9 - Pour un cinéma comparé: Influences et répétitions*. Paris: Cinémathèque française, 1996.

_____. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papirus, 2008.

_____. *Le cinéma et la mise en scène*. Paris: Armand Colin, 2010.

_____. *Limites de la fiction*. Paris: Bayard, 2014.

- AUSLANDER, Phillippe. *From Acting to Performance: essays in modernism and postmodernism*. Londres: Routledge, 1997.
- AZOURY, Philippe. “Liberty Bulle”, *16º Entrevues* – Festival International du Film Belfort, novembro / dezembro de 2001.
- BAILEY, Derek. *Improvisation: Its Nature And Practice In Music*. Cambridge: Da Capo Press, 1993.
- BALÀZS, Béla. *L’esprit du cinéma*. Paris: Payot, 2011.
- BALZAC, Honoré de. *Histoire des Treize: Ferragus – La Duchesse de Langeais, La Fille aux yeux d’or*. Paris: Pocket, 1998.
- _____. “História dos treze”. *A Comédia humana*, vol. 8 – Estudos de costumes, Cenas da vida parisiense. Paulo Ronái (org.), trad. Ernesto Pelanda, São Paulo: Ed. Globo, 1990.
- BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil Classiques, 1984.
- _____. “Sur Racine (1963)”. In: *Œuvres complètes II – Livres, textes, entretiens (1962-1967)*, Paris: Seuil, 2002.
- _____. “Le théâtre de Baudelaire (1964)”. In: *Œuvres complètes II – Livres, textes, entretiens (1962-1967)*, Paris: Seuil, 2002.
- _____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- BAZIN, André. “L’avenir esthétique de la télévision. La TV est le plus humain des arts mécaniques”. *Cahiers du cinéma*, nº 631, fevereiro de 2008.
- _____. *O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BELGRAD, Daniel. *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- BERGALA, Alain. “Le vrai, le faux, le factice”, *Cahiers du cinéma*, nº 351, setembro, 1983.

_____. “La Méthode”, *Cahiers du cinéma*, n° 364, outubro de 1984.

_____(dir.). *Roberto Rossellini: Le cinéma révélé*. Paris: Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2005.

_____. *Godard au travail: les années 60*. Paris: Éd. Cahiers du Cinéma, 2006.

BERLINER, Todd. “Hollywood Movie Dialogue and the ‘Real Realism’ of John Cassavetes”, *Film Quarterly*, vol. 52, n° 3, primavera de 1999.

BLOM, Lynne Anne; CHAPLIN, L. Tarin. *The Moment of Movement: Dance Improvisation*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1988.

BONITZER, Pascal. *Le champ aveugle: essais sur le cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma / Gallimard, 1982.

_____. *Décadrages*. Paris: Étoile / Cahiers du Cinéma, 1985.

BRENEZ, Nicole. *Shadows: John Cassavetes*. Paris: Nathan, 1995.

_____. *De la figure en général et du corps en particulier : l’invention figurative au cinéma*. Paris / Bruxelles: De Boeck Université, 1998.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

BROYER, Anne-Lise; COMMENT, Nicolas; COLAS, Gérald. *Le triboulet: Cinq rencontres avec André S. Labarthe*. Enghien: Filigranes, 2004.

BURCH, Noël. “Fonctions de l’aléa”, *Cahiers du cinéma*, n° 194, outubro de 1967.

BURDEAU, Emmanuel; FRODON, Jena-Michel. “Quelle émotion bizarre d’être devant la caméra”, *Cahiers du cinéma*, n° 607, dezembro de 2005.

CARATINI, Fabienne. “Le fantôme du théâtre dans le cinéma de Jacques Rivette”, *Cinémaction – Le théâtre à l’écran*, n° 93, 4° trimestre de 1999.

CARLES, Philippe; COMOLLI, Jean-Louis. *Free Jazz Black Power*. Paris: Gallimand/Folio, 2000.

CARNEY, Raymond. *American Dreaming: The films of John Cassavetes and the American Experience*. Berkeley: University of California Press, 1985.

_____. “Complex Characters”, *Film Comment*, vol. 25, nº 3, maio / junho 1989.

_____. (dir.). *Autoportraits*. Paris: Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinema, 1992.

_____. *The films of John Cassavetes: Pragmatism, modernism, and the movies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

_____. (ed.). *Cassavetes on Cassavetes*. Londres: Faber & Faber, 2001.

CASSAVETES, John. “What’s wrong with Hollywood”. *Film Culture*, nº 19, primavera de 1959.

_____. “Derrière la caméra”, *Cahiers du cinéma*, nº 119, maio de 1961.

_____. “Introduction to Faces”, *New York Library*, 1970.

_____. Roteiro datilografado de *A Woman Under the Influence*, 1972.

_____. “Le cinéma réaliste est le seul qui m’intéresse”, *L’Avant-scène cinéma*, nº 197, dezembro 1977, p. 5-6.

_____. “Une étrange passion...”, *Positif*, nº 287, janeiro de 1985.

_____. “Peut-être n’y a-t-il pas vraiment d’Amérique, peut être seulement Frank Capra”, *Positif*, nº 392, outubro de 1993.

_____. “Notes sur la réalisation d’un film”, *Positif*, nº 431, janeiro de 1997.

CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

CHASTEL, André. *Le geste dans l’art*. Paris: Liana Levi, 2001.

CHEVRIE, Marc. “Supplément aux voyages de J.R.”, *Cahiers du cinéma*, n° 416, fevereiro de 1989.

COHEN, Lola (ed.). *The Lee Strasberg Notes*. Londres / Nova York: Routledge, 2010.

COLE, Toby & KRICH CHONROY Helen (ed.). *Actors and Acting*. Nova York: Crown, 1970.

COLLET, Jean. *Le cinema en question: Rozier, Chabrol, Rivette, Truffaut, Demy, Rohmer*. Paris: Éditions du Cerf (coll. 7ème Art), 1972.

COMOLLI, Jean-Louis. “Dos à dos”, *Cahiers du cinéma*, n° 205, outubro de 1968.

_____. “Le détour par le direct I”, *Cahiers du cinéma*, n° 209, fevereiro de 1969.

_____. “Le détour par le direct II”, *Cahiers du cinéma*, n° 211, abril de 1969.

_____. *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *Corps et cadre: cinéma, éthique, politique*. Paris: Verdier, 2012.

COMOLLI, Jean-Louis; LEBLANC, Gérard; NABORNI, Jean. *Les années pop – Cinéma et politique: 1956-1970*. Paris: BPI / Centre Georges Pompidou, 2001.

COOK, David A.. *American cinema in the shadow of Watergate and Vietnam*, Vol 9: 1970-1979. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 2000.

DANEY, Serge; NARBONI, Jean. “Entretien avec Jacques Rivette”, *Cahiers du cinéma*, n° 323/324, maio de 1981.

DANEY, Serge. “Revoir L’Amour fou”, *Libération*, 11 de agosto de 1981. In: *La Maison cinéma et le monde: 2*. Paris: POL, 2002.

_____; NARBONI, Jean. “Entretien avec Jacques Rivette”. *Cahiers du cinéma*, n° 327, setembro de 1981.

_____. “Jacques Rivette: Le Pont du Nord”, *Libération*, 26 de março de 1982. In: *La Maison cinéma et le monde: 2*. Paris: POL, 2002.

_____. “Jacques Rivette, Out 1: Le Spectre”, *Libération*, 18 de fevereiro de 1983. In: *La Maison cinéma et le monde: 2*. Paris: POL, 2002.

_____. “Entretien avec Jacques Rivette”, *Microfilm*, emissão de rádio em 05 de março de 1989. Disponível em < <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/microfilms-jacques-rivette-12-1ere-diffusion-05031989> > Último acesso em fevereiro de 2019.

_____. “Entretien avec Jacques Rivette”, *Microfilm*, emissão de rádio em 12 de março de 1989. Disponível em < <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/microfilms-jacques-rivette-22-1ere-diffusion-12031989> > Último acesso em fevereiro de 2019.

DAMISCH, Hubert. *Ciné Fil*. Paris: Seuil, 2008.

DE BAEQUE Antoine; TESSON, Charles. *La Nouvelle Vague*. Paris: Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1999.

DE PASCALE, Goffredo (a cura di). *Jacques Rivette*. Milão: Il Castoro, 2003.

DE RAYMOND. Jean-François. *L'Improvisation – Contribution à la philosophie de l'action*. Paris: Vrin, 1980.

DELAHAYE, Michel. “L'idée maîtresse ou le complot sans maître”, *Cahiers du cinéma*, nº 128, fevereiro de 1962.

DELAHAYE, Michel; RIVETTE, Jacques. “Le départ pour Mars – entretiens avec Shirley Clarke”. *Cahiers du cinéma*, nº 205, outubro de 1968.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: A Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. “Qu’est-ce que l’acte de création ?”, Conferência dada na Fundação Fémis – 17/05/1987. Disponível em < <https://www.webdeleuze.com/textes/134> > Acesso em fevereiro de 2019.

_____. “Les trois cercles de Rivette”, *Cahiers du cinéma*, nº 415, fevereiro de 1989.

_____. *A imagem-tempo: Cinema 2*. São Paulo: Ed Brasiliense, 1990.

DESCHAMPS, Hélène. *Jacques Rivette: théâtre, amour, cinéma*. Paris: L’Harmattan, 2001.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. *Film theory: An introduction through the senses*. Abington e Nova York: Routledge, 2010.

ELSAESSER, Thomas; HORWATH, Alexander; KING, Noel. *The Last Great American Picture Show – New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004.

EYDT, Emmanuelle. “Opening Night de Cassavetes: le cinéma, le théâtre et la vie”, *Cinémaction – Le théâtre à l’écran*, nº 93, 4º trimestre de 1999.

FÉRAL, Josette (dir.). *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Quebec: Hurtubise, 1985.

_____. *Além dos limites: Teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Sílvia. “Teatralidades contemporâneas”. In: *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FIANT, Antony. “André S. Labarthe: Jacques Rivette et son temps”, *Trafic*, nº 108, inverno de 2018.

FISCHER-LICHTE, Erika. “Theatricality: a key concept in theatre and cultural studies”, *Theatre Research International*, vol 2, nº 2, verão de 1995.

_____. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Londres e Nova York: Routledge, 2008.

- FRAGNE, Pierre-Henry; MOUELLIC, Gilles & VIART, Christophe (dir.). *Filmer l'acte de création*. Rennes: PUR, 2009.
- FRAPPAT, Hélène. *La lettre du cinéma n° 11*. Paris: Editions P.O.L., outono de 1999.
- _____. *Jacques Rivette, secret compris*. Paris: Ed. Cahiers du cinéma, 2001.
- _____. “L’angle du hasard”, *Cahiers du cinéma*, n° 715, novembro de 2015.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis*. Nova York: Harper, 1974.
- _____. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- GUÉRIN, Marie-Anne; STRAUSS, Frédéric. “Dialogues avec Bulle Ogier”, *Cahiers du cinéma*, n° 491, maio de 1995.
- HARCOURT, P. “On Jacques Rivette (The Early Films)”, *Ciné-tracts* (Montreal), vol. 1, n° 3, outono-inverno, 1977-1978.
- ISHAGHPOUR, Youssef. *Cinéma contemporain: de ce côté du miroir*. Paris: La Difference, 1986.
- JAMES, David E.. *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. New Jersey: Princeton University Press, 1989.
- JACOBS, Diane. “John Cassavetes”. In *Hollywood Renaissance: The new generation of filmmakers and their works*. Nova York: Delta, 1980.
- JOHNSTONE, Keith. *Impro: Improvisation and the Theatre*. Aylesbury: Eyre Methuen, 1981.
- JOUSSE, Thierry. *John Cassavetes*. Paris: Étoile/Cahiers du Cinéma, 1989.

- KOVÁCS, András Bálint. *Screening modernism: European art cinema, 1950-1980*. Chicago / Londres: University of Chicago Press, 2007.
- KROHN, Bill. “Prologue: The Unknown Hitchcock”. In: *Hitchcock at work*. Londres: Phaidon Press, 2003.
- LABARTHE, André S.. “La chance d’être femme”, *Cahiers du cinéma*, n° 125, novembro de 1961.
- _____. “Une manière de vivre: Entretien avec John Cassavetes”, *Cahiers du cinéma*, n° 205, outubro de 1968.
- _____. *Essai sur le jaune cinema français*. Lézignan-Corbières: Cinergon, 2010.
- _____. *La saga - Cinéastes, de notre temps: Une histoire du cinéma en 100 films*. Paris: Capricci, 2011.
- LABORDE, Denis. “Enquête sur l’improvisation”. In: FORNEL, Michel de; QUÉRÉ, Louis (éd.). *La logique des situations: Nouveaux regards sur l’écologie des activités sociales*. Paris: EHESS, 1999.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind, São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LÉVY, Denis. “Théâtralité et cinéma moderne”, *Cinémaction – Le théâtre à l’écran*, n° 93, 4° trimestre de 1999.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (dir.). *Jacques Rivette – critique et cinéaste. Études cinématographiques*, n° 63. Paris: Lettres Modernes Minard, 1998.
- MAGNY, Joël et. al. “Côte cour, côte jardin”, *Cahiers du cinéma*, n° 416, fevereiro de 1989.
- MARCORELLES, Louis. “Interview: Roger Leenhardt with Jacques Rivette”, *Sight and Sound*, vol. 32, n° 4, outono de 1963.
- MARGULIES, Ivone. *Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*. São Paulo: Edusp, 2016.

- MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague e Godard*. Campinas: Papirus, 2011.
- MARSOLAIS, Gilles. *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Laval: Les 400 coups, 1997.
- MEKAS, Jonas. *Movie Journal: The rise of new american cinema 1959-1971*. Nova York: Collier Books, 1972.
- MONACO, James. *The New Wave – Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. Nova York: Oxford University Press. 1976.
- MONTERO, José Francisco (coord.). *John Cassavetes: Interior noche*. Barcelona: Trayectos Shangrila, 2018.
- MORREY, Douglas; SMITH, Alison. *Jacques Rivette*. Manchester: Manchester University Press, 2010.
- MOUËLLIC, Gilles. *Jazz et Cinéma*. Paris: Éditions Cahiers du cinéma, 2000.
- _____ ; CLEDER, Jean (éd.). *Nouvelle vague nouveaux rivages – Permanences du récit au cinéma (1950-1970)*. Rennes: PUR, 2001.
- _____. *Improviser le cinéma*. Crisnée: Éditions Yellow Now, 2011.
- MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo”. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Graal / Embrafilme, 2003.
- NEGRI, Antonio; GUATARRI, Félix. *As verdades nômade* – Por novos espaços de liberdade. Trad. Mario Antunes Marino e Jefferson Viel, 1ª edição, São Paulo: Ed. Politéia, 2017.
- NINEY, François. *L'Épreuve du réel à l'écran: essai sur le principe de réalité documentaire*. Paris / Bruxelles: De Boeck Université, 2002.
- NOGUEZ, Dominique. *Une renaissance du cinéma: Le cinéma underground américain*. Paris: Klincksieck, 1985.

- OGIER, Bulle. *Autoportrait* - 8ème Festival International de Films de Femmes de Créteil. Créteil: Maison des arts, 1986.
- OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.
- OLIVEIRA, Luís Miguel (org.). *Jacques Rivette: O segredo por trás do segredo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa / Museu do cinema, 2008.
- PAINI, Dominique. *Le cinéma, un art moderne*. Paris: Ed. Cahiers du Cinéma, 1997.
- _____. “Une constellation ‘miraculeuse’: Rivette-Rossellini-Matisse-Langlois”, *Trafic*, nº 100, Paris: P.O.L., 2016.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Ed. Papirus, 2000.
- PASOLINI, Pier Paolo. “O cinema de poesia”. In: *Empirismo herege*. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PIERRE, Sylvie. “Autour du vide”, *Cahiers du cinéma*, nº 205, outubro de 1968.
- RABINOWITZ, Lauren. *Points of Resistance: Women Power and Politics in the New York Avant-garde Cinema 1943-71*. Chicago: University of Illinois Press, 1991.
- _____. “Choreography of Cinema: An Interview with Shirley Clarke”. In: *Afterimage*, dezembro de 1983, pp.8-11.
- RACINE, Jean. *Andrômaca de Racine em Francês e Português*. Trad. de Jenny Klabin Segall, São Paulo: Ediouro, 1975
- _____. *Andromaque*. Paris: Nathan Poche, 2012.
- RANCIÈRE. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

REIS, Francis Vogner dos; OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos; ARAÚJO SILVA, Mateus (org.). *Jacques Rivette – Já não somos mais inocentes*. São Paulo: CCBB, 2013.

RENOIR, Jean. *Écrits (1926-1971)*. Paris: Ramsay Poche Cinéma, 2006.

REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. *Pour le cinéma "moderne": du lien de l'art au monde*. Paris: Éditions Yellow Now, Paris, 1994.

RICH, B. Ruby. "Up Against the Kitchen Wall, Chantal Akerman's meta-cinema", *Village Voice*, 29 de março de 1983.

_____. "In the Name of Feminist Film Criticism". In: ERENS, Patricia. *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington: Indiana University Press, 1990.

RIVETTE, Jacques. "Nous ne sommes plus innocents", *Bulletin intérieur du Ciné-club du Quartier Latin*, janeiro de 1950.

_____. "Génie de Howard Hawks", *Cahiers du cinéma*, nº 23, maio de 1953.

_____. "L'art de la fugue" (sobre *I confess* de Alfred Hitchcock), *Cahiers du cinéma*, nº 26, agosto/setembro de 1953.

_____. "La Masque" (sobre *Madame de...* de Max Ophuls), *Cahiers du cinéma*, nº 28, novembro de 1953.

_____. "L'âge des metteurs en scène", *Cahiers du cinéma*, nº 31, janeiro de 1954.

_____. "L'Essentiel" (Sobre *Angel Face* de Otto Preminger), *Cahiers du cinéma*, nº 32, fevereiro de 1954.

_____. "Entretien avec Jean Renoir" (por Rivette e François Truffaut), *Cahiers du cinéma*, nº 34, abril de 1954 e nº 35, maio de 1954.

_____. "Lettre sur Rossellini", *Cahiers du cinéma*, nº 46, abril de 1955.

_____. "Six personnages en quête d'auteurs, débats sur le cinéma français", *Cahiers du cinéma*, nº 71, maio de 1957.

_____. “Nouvel entretien avec Jean Renoir” (por Rivette e François Truffaut), *Cahiers du cinéma*, n° 78, dezembro de 1957.

_____. “Mizoguchi vu d’ici”, *Cahiers du cinéma*, n° 81, março de 1958.

_____. “Hiroshima notre amour”, *Cahiers du cinéma*, n° 97, julho de 1959.

_____. “De l’abjection” (sobre *Kapô* de Gillo Pontecorvo), *Cahiers du cinéma*, n° 120, junho de 1961.

_____. “Entretien avec Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet”, *Cahiers du cinéma*, n° 123, setembro de 1961.

_____. “Les dix meilleurs films de l’année 1962”, *Cahiers du cinéma*, n° 140, fevereiro de 1963.

_____. “Entretien avec Roland Barthes”, *Cahiers du cinéma*, n° 147, setembro de 1963.

_____. “Entretien avec Pierre Boulez”, *Cahiers du cinéma*, n° 152, fevereiro de 1964.

_____. *Roteiro datilografado - L’Amour fou*, 1967.

_____; DELAHAYE, Michel. “Le départ pour mars – entretiens avec Shirley Clarke”, *Cahiers du cinéma*, n° 205, outubro de 1968.

_____; NARBONI, Jean; PIERRE, Sylvie. “Montage”, *Cahiers du cinéma*, n° 210, março de 1969.

_____. *Roteiro de Out 1: noli me tangere* (Manuscrito do esquema dos encontros dos personagens), 1970.

ROSENBAUM, Jonathan (org.). *Rivette: texts and interviews*. Londres: BFI, 1977.

_____. “Obituary: John Cassavetes”. *Sight and Sound*, vol. 58, n° 2, primavera de 1989.

- _____. *Placing Movies: the practice of film criticism*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1995.
- _____. *Movies as Politics*. Berkeley Los Angeles: University of California Press, 1997.
- SANDBFORD, Mariellen R. (ed.). *Happenings and Other Acts*. Londres/Nova York: Routledge, 1995.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. “Le retour au théâtre”, *Communications – Parcours de Barthes*, n° 63, 1996.
- _____. “L’invention de la théâtralité”, In: *Critique du théâtre: de l’utopie au désenchantement*. Belfort: Éditions Circé, 2000, p. 53-71.
- _____. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. Nova York: Routledge, 2003.
- SIETY, Emmanuel. “Quelques bêtes dans la jungle – La reencontre dans le films de Jacques Rivette”. In AUMONT, Jacques. *La rencontre: Au cinéma toujours l’inattendue arrive*. Rennes: P.U.R., 2007.
- SILVA, Mateus Araújo (org.). *Jean Rouch 2009 – Retrospectivas e colóquios no Brasil*. Balafon: Belo Horizonte, 2009.
- SITNEY, P.A.. *Visionary film: The American Avant-Garde 1943-2000*. Nova York: Oxford University Press, 2002.
- TOFFETTI, Sergio; GIUFFRIDA, Daniela (dir.). *Jacques Rivette: La règle du jeu*. Turim: Centre Culturel Français de Turin / Museo nazionale del cinema di Torino, 1992.
- VILLAIN, Dominique. *Le montage au cinéma*. Paris: Ed.. Cahiers du cinéma, 1991.
- VVAA. “Dossiê Rivette”, *Filmcritica*, n° 247, agosto / setembro de 1974.
- VVAA. “Dossier John Cassavetes”, *Positif*, n° 377, junho de 1992.

VVAA. “Hommage à Jacques Rivette”, *Cahiers du Cinéma*, nº 720, março de 2016.

WILES, Mary M. *Jacques Rivette: Contemporary Film Directors*. Urbana / Chicago / Springfield: University of Illinois Press, 2012.

WOJCIK, Pamela Robertson (ed.). *Movie Acting, The film reader*. New York: Routledge, 2004.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Graal / Embrafilme, 2003.

_____. *O Discurso Cinematográfico - A Opacidade e a Transparência (4ª ed)*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. “Allégorie historique et théâtralité chez Glauber Rocha”, *IdeAs – Idées d’Amérique*, nº 7, primavera / verão de 2016.

b) Arquivo consultado

. *Fonds Jacques Rivette – Bibliothèque du Film, Cinémathèque Française*, Paris, França.
Arquivo consultado em julho de 2016.

c) Artigos e entrevistas sobre os filmes

Jacques Rivette

. *L’Amour fou*

AUMONT Jacques; COMOLLI, Jean-Louis; NARBONI, Jean; PIERRE, Sylvie. “Le temps déborde – Entretien avec Jacques Rivete”, *Cahiers du cinéma*, nº 204, setembro de 1968.

BABY, Yvonne. “Entretien avec Jacques Rivette - Dans *L'Amour fou*, le vrai c'est sujet c'est la durée”, *Le Monde*, 02 de outubro de 1968.

CERVONI, Albert. *Cinéma 68*, n° 130, novembro de 1968.

COHN, Bernard. “Entretien sur *L'Amour fou* avec Jacques Rivette”, *Positif*, n° 104, abril de 1969.

DANEY, Serge. “Revoir *L'Amour fou*”, *Libération*, 11 de agosto de 1981.

JOUVET, Pierre. “*L'Amour fou* – Jacques Rivette”, *Cinématographe*, n° 70, setembro de 1981.

LEGRAND, Gérard. “Notes sur *L'Amour Fou*”, *Positif*, n° 104, abril de 1969.

MEKAS, Jonas. “Movie journal”, *Village Voice*, 26 de outubro de 1972.

PIERRE, Sylvie. “Le film sans maître”, *Cahiers du cinéma*, n° 204, setembro de 1968.

_____. “Liste des films sortis le 1er janvier”, *Cahiers du cinéma*, n° 209, fevereiro de 1969.

SIMSOLO, Noël. “Entretien avec Jacques Rivette”, *La revue du cinema – Image et son*, n° 226, março de 1969.

VALOT, Jacques. “Bulle Ogier: Actrice-puzzle”, *La revue du cinema*, n° 447, março de 1989.

. *Out 1*

BASSAN, Rafaël. “Out 1: Le Spectre – Les utopistes sont parmi nous”, *La revue du cinéma*, n° 382, abril de 1983.

BOZON, Serge. “Tout ce que les acteurs font deux fois”, *La Lettre du cinéma*, n° 2, verão de 1997.

CLARENS, Carlos; COZARINSKY, Edgardo. "Interview with Jacques Rivette". *Sight and Sound – International Film Quarterly*, Vol. XLIII - n° 4, outono de 1974.

DANEY, Serge. "Out 1", *Libération*, 18 de fevereiro de 1983.

DE GREGORIO, Eduardo; EISENCHITZ, Bernard, FIESCHI, Jean-André. "Entretien avec Jacques Rivette", *La Nouvelle Critique*, Nouvelle serie, n° 63, abril de 1973.

HUGUES, John. "The Director as Psychoanalyst: An Interview with Jacques Rivette", *Rear Window* 1, primavera de 1975.

LOUIS, Paul. "Out 1: Le Spectre", *Positif*, n° 160, junho de 1974.

LOURIS, Claude. "J. Rozier, P. Thomas, M. Pialat, J. Eustache, J. Rivette. Les cinéastes qui pennent temps", *Télérama*, n. 1243, 10 de novembro de 1973.

ROSENBAUM, Jonathan. "Work and play in the house of fiction", *Sight and Sound*, vol. 3 / n° 4, outono de 1974.

THIRARD, P.L. "L'écriture de Dieu", *Positif*, n° 160, junho de 1974.

. *Céline et Julie vont en bateau*

ADAIR, Gilbert; ROSEMBAUM Jonathan; SEDOFISKY, Lauren. "Interview with Jacques Rivette", *Film Comment*, setembro / outubro de 1974.

LEGRAND, Gérard. "Un film est un complot", *Positif*, n° 162, outubro de 1974.

LENNE, Gérard. "Céline, Jacques et Julie: Il existe encore des enfants", *Écran 74*, n° 29, outubro de 1974.

MILNE, Tom. "Céline et Julie vont en bateau", *Monthly Film Bulletin*, vol. 43 / n° 511, agosto de 1976.

TOURNÈS, Andrée. "Un dans trois, Rivette", *Jeune cinéma*, n° 81, setembro/outubro de 1974.

WOOD, Robin. "Narrative pleasure: two films of Jacques Rivette", *Film Quarterly*, vol XXXIV, n° 1, outono de 1981.

John Cassavetes

. *A Woman Under the Influence*

BOURDE, Yves. "Il y a un problème de l'amour: entretien avec John Cassavetes", *Le Monde*, 15 de abril 1976.

CIMENT, Michel & HENRY, Michel. "Entretien avec John Cassavetes", *Positif*, n° 180, abril de 1976.

CLOUZOT, Claire. "Brève rencontre avec John Cassavetes", *Écran*, n° 47, 15 de maio 1976.

COMBS, Richard. "A Woman Under the Influence", *Sight and Sound*, n° 1, inverno de 1975/76.

BRENEZ, Nicole. "Die for Mr. Jensen", *L'Avant Scène Cinéma*, n° 411, abril de 1992.

GRANT, Jacques. "Une femme sous influence: ici va l'amour", *Cinéma 76*, n° 209, maio de 1976.

JORDAN, Isabelle. "Le mime et le geste", *Positif*, n° 180, abril de 1976.

MICHELI-RECHTMAN, Vannina. "La folie au féminin", *Positif*, n° 581-582, julho de 2009.

POLACK, Jean-Claude. "Cassavetes, une folie en trompe-l'œil – à propos d'Une femme sous influence", *Trafic*, n° 12, outono de 1994.

ROSENBAUM, Jonathan. "A Woman Under the Influence", *Monthly Film Bulletin*, vol. 43, n° 504, janeiro de 1976.

ROTTENBERG, Pierre. "Une femme sous influence", *Cahiers du Cinéma*, n° 273, janeiro / fevereiro de 1977.

SATRAUSS, Frédéric. “Deux”, *Cahiers du Cinéma*, n° 455/6, maio de 1992.

PECK, Agnès. “Une femme sous influence: folie de femme”, *Positif*, n° 377, junho de 1992.

. *Opening Night*

GAVRON, Laurence. “John Cassavetes à Los Angeles”, *Positif*, n° 205, abril 1978.

GIAVARINI, Laurence. “You can make it”, *Cahiers du cinéma*, n° 455-456, maio de 1992.

KATZMAN, Lisa. “Moment by moment”, *Film Comment*, vol. 25, n° 3, maio / junho 1989.

SABOURAUD, Frédéric. “Opening Night”, *Cahiers du cinéma*, Hors Série, n° 17 - 100
films pour une vidéothèque, dezembro de 1993.

VVAA. “Opening Night”, *L'Avant Scène Cinéma*, n° 443, junho de 1995.

Filmografia

a) Principal

Jacques Rivette

. *L'Amour fou (Amor louco)*

França, p&b, 1968, 35mm, 250'

Versão consultada: cópia disponível na internet quando da exibição do filme num canal de tv francês

Roteiro: Marilù Parolini e Jacques Rivette

Diálogos: Improvisados pelos atores

Direção de fotografia: Alain Levent (35mm), Étienne Becker (16mm)

Som: Bernard Auboury (35mm), Jean-Claude Laureux (16mm)

Montagem: Nicole Lubtchansky

Música original: Jean-Claude Eloy

Produção: Georges de Beauregard (Sogexportfilm)

Distribuição: Cocinor

Filmagem: julho-agosto 1967

Primeira cópia: início de maio de 1968

Lançamento: 15 de janeiro de 1969

Atores principais: Bulle Ogier (Claire), Jean-Pierre Kalfon (Sébastien / Pirro), Josée Destoop (Marta / Hermione), Michèle Moretti (Michèle), Célia (Andrômca), André S. Labarthe (diretor de tv).

. *Out 1: Noli me tangere*

França, cor, 1970, 16mm, 760'

Versão consultada: Restauração em 2k disponível no box de dvd's Carlotta Films

Roteiro: Suzanne Schiffman e Jacques Rivette

Diálogos: Improvisados pelos atores

Co-direção: Suzanne Schiffman

Direção de fotografia: Pierre-William Glenn

Som: René-Jean Bouyer

Montagem: Nicole Lubtchansky

Música original: Jean-Claude Drouet

Produção: Stéphane Tchalgadjeff (Sunchild Productions)

Distribuição tardia em dvd e blu-ray: Carlotta films

Filmagem: abril-maio 1970

Primeira projeção pública: Le Havre, Maison de la Culture, 9-10 de setembro de 1971.

Atores principais: Juliet Berto (Frédérique), Jean-Pierre Léaud (Colin), Michèle Moretti (Lili), Michael Lonsdale (Thomas), Bulle Ogier (Pauline / Émilie), Bernadette Lafont (Sarah), Jean Bouise (Warok), Jacques Doniol-Valcroze (Étienne), Hermine Karagheuz (Marie), Pierre Baillot (Quentin), Marcel Bozonnet (Nicolas / Arsenal / Papa / Théo).

John Cassavetes

. *A Woman Under the Influence* (Uma mulher sob influência)

EUA, cor, 1974, 35mm, 146'

Cópia consultada: Dvd The Criterion Collection.

Roteiro: John Cassavetes

Diretor de fotografia: Mike Ferris, John Cassavetes

Som: Bo Harwood

Montagem: John Cassavetes, Tom Cornwell

Música original: Bo Harwood

Produção: Sam Shaw

Distribuição: Faces International Films

Filmagem: 1972

Lançamento: 1974

Atores principais: Gena Rowlands (Mabel Longhetti), Peter Falk (Nick Longhetti), Katherine Cassavetes (Mama Longhetti), Lady Rowlands (Mãe de Mabel), O.G. Dunn (Garson Cross), Eddie Shaw (Doutor Zepp), Mario Gallo (Harold Jensen).

. *Opening Night (Noite de estreia)*

EUA, cor, 1978, 35mm, 144'

Cópia consultada: Dvd The Criterion Collection.

Roteiro: John Cassavetes

Diretor de fotografia: John Cassavetes, Al Ruban

Som: Bo Harwood

Montagem: John Cassavetes, Tom Cornwell

Música original: Bo Harwood

Produção: Al Ruban

Distribuição: Faces International Films

Filmagem: 1977

Lançamento: 1978

Atores principais: Gena Rowlands (Myrtle Gordon), John Cassavetes (Maurice), Bem gazarra (Many Victor), Joan Blondell (Sarah Goode), Zohra Lampert (Dorothy Victor), Paul Stewart (David Samuels), Laura Johnson (Nancy Stein)

b) Secundária

Jacques Rivette

. *Paris nous appartient (Paris nos pertence)*

França, p&b, 1960, 35mm, 140'

Cópia consultada: Dvd Lumière Classics

Atores principais: Betty Schneider (Anne Goupil), Giani Esposito (Gérard Lenz), Françoise Prevost (Terry Yordan), Daniel Croheim (Philip Kauffman), François Maistre (Pierre)

. *Jean Renoir le Patron*

França, p&b, 1966, 16mm, 1ª parte: 94 minutos, 2ª parte: 90 minutos, 3ª parte: 70'

Cópia consultada: Cópia digital da ORTF

Três filmes para a série *Cinéastes, de notre temps*: “La recherche du relatif”, “La Direction d’acteurs”, “La règle et l’exception”

. *Out 1: Spectre*

França, cor, 1971, 16mm, 260'

Cópia consultada: Restauração em 2k disponível no box de dvd's Carlotta Films
Versão alternativa de *Out 1: noli me tangere* montada por Denise de Casablanca

. *Céline et Julie vont en bateau (Célie e Julie vão de barco)*

França, cor, 1974, 16mm/35mm, 185'

Cópia consultada: Dvd Potemkine Films

Roteiro: Juliet Berto, Dominique Labourier, Bulle Ogier, Marie-France Pisier e Jacques Rivette, dialogando com Eduardo de Gregorio

Diretor de fotografia: Jacques Renard

Som: Paul Lainé

Montagem: Nicole Lubtchansky

Música original: Jean-Marie Sénia

Produção: Les Films du Losange e Renn Productions (Claude Berri) com seis co-produtoras

Distribuição: NEF

Filmagem: agosto-setembro de 1973

Primeira cópia: maio de 1974

Lançamento: 20 de setembro de 1974

Atores principais: Juliet Berto (Céline), Dominique Labourier (Julie), Bulle Ogier (Camille), Marie-France Pisier (Sophie), Barbet Schroeder (Olivier), Nathalie Asnar (Madlyn)

. *Le Pont du Nord*

França, cor, 1981, 16mm/35mm, 127'

Cópia consultada: Dvd Potemkine Films

Atores principais: Bulle Ogier (Marie Lafée), Pascale Ogier (Baptiste), Pierre Clémenti (Julien), Jean-François Stévenin (Max)

John Cassavetes

. *Shadows*

EUA, p&b, 1959, 16mm/35mm, 82'

Cópia consultada: Dvd The Criterion Collection.

Atores principais: Ben Carruthers (Ben), Lelia Goldoni (Lelia), Hugh Hurd (Hugh), Anthony Ray (Tony), David Pokitillow (David), Rupert Crosse (Rupert), Davey Jones (Davey).

. *Faces*

EUA, p&b, 1968, 35mm, 129'

Cópia consultada: Dvd The Criterion Collection.

Atores principais: John Marley (Richard Forst), Gena Rowlands (Jeannie Rapp), Lynn Carlin (Maria Forst), Seymour Cassel (Chet), Fred Draper (Freddie), Val Avery (Jim McCarthy), Dorothy Gulliver (Florence).

. *Husbands* (Sub-título: Uma comédia sobre vida, morte e liberdade)

EUA, cor, 1970, 35mm, 140'

Cópia consultada: Dvd Sony Pictures.

Atores principais: Ben Gazzara (Harry), Peter Falk (Archie), John Cassavetes (Gus), Jenny Runacre (Mary Tynan), Jenny Lee Wright (Pearl Billingham), Noelle Kao (Julie), Leola Harlow (Leona)

. *The Killing of a Chinese Bookie* (*A morte de um bookiemaker chinês*)

EUA, cor, 1976-1978, 135 minutos.

Cópia consultada: Dvd The Criterion Collection.

Roteiro: John Cassavetes

Diretor de fotografia: John Cassavetes, Frederick Elmes (não creditado por restrição sindical)

Som: Bo Harwood

Montagem: John Cassavetes

Música original: Bo Harwood

Produção: Al Ruban

Distribuição: Faces International Films

Lançamento: Cópia lançada em 1976 com 135' e remontada em 1978 com 108'

Atores principais: Bem Gazzara (Cosmo Vitelli), Azizi Johari (Rachel), Meade Roberts (Mr. Sophistication), David Rowlands (Lamarr), Marty Reitz (Al Ruban).

* Os dados dos filmes de Rivette citados aqui constam, sobretudo, na filmografia revisada pelo ele próprio do livro de Hélène Frappat, *Jacques Rivette, secret compris* (2001); já os de Cassavetes constam na filmografia elaborada por Raymond Carney, disponível em *The films of John Cassavetes: Pragmatism, Modernism and the Movies* (1994).

Outros filmes

- . *Fantômas* (1913-4); *Les Vampires* (1914), *Judex* (1916, p&b) – Louis Feuillade.
- . *Boudu sauvé des eaux* (*Boudu salvo das águas*, Jean Renoir, França, p&b, 1932, 81’).
- . *The Southerner* (Jean Renoir, EUA, p&b, 1942, 92’).
- . *A Star is Born* (*Nasce uma estrela*, William A. Wellman, EUA, p&b, 1937, 111’).
- . *All About Eve* (*A Malvada*, Joseph L. Mankiewicz, EUA, p&b, 1950, 138’).
- . *Edge of the city* (Martin Ritt, EUA, p&b, 1956, 85’).
- . *Moi, un noir* (*Eu, um negro*, Jean Rouch, Costa do Marfim/França, cor, 1958, 70’).
- . *L’avventura* (*A Aventura*, Michelangelo Antonioni, Itália, 1960, 143’).
- . *Chronique d’un été* (*Crônica de um verão*, Jean Rouch e Edgar Morin, França, p&b, 1960, 90’).
- . *Une femme est une femme* (*Uma mulher é uma mulher*, Jean-Luc Godard, França, 1961, 84’).
- . *The Connection* (Shirley Clarke, EUA, p&b, 1961, 103’).
- . *The Trial* (*O Processo*, Orson Welles, 1962, 119’).
- . *O necem jinem* (*Alguma coisa de outro*, Vera Chytilová, República Tcheca, p&b, 1963, 90’).
- . *The Dirty Dozen* (*Os doze condenados*, Robert Aldrich, EUA, cor, 1966, 149’).
- . *The Chelsea Girls* (Andy Warhol, EUA, p&b, 1966, 210’).
- . *La Chinoise* (*A Chinesa*, Jean-Luc Godard, França, cor, 1967, 92’).

- . *Les Idoles* (Marc'O, França, cor, 1967, 105').
- . *Saute ma ville* (Chantal Akerman, Bélgica, p&b, 1968, 13').
- . *Petit à petit (Pouco a pouco, Jean Rouch, Niger/França, p&b, 1968-70, versão curta 92'/ versão longa 80' + 77'+83')*
- . *Cinéastes de notre temps: John Cassavetes* (André S. Labarte e Hubert Knapp, França, p&b, 1969 (remontado em 1998), 48').
- . *Cinéastes de notre temps: Rome is Burning – Portrait of Shirley Clarke* (André S. Labarte e Noel Burch, p&b, 1970 (remontado em 1996), 16 mm, 54').
- . *Tourou et Bitti – Les tambours d'avant (Tourou e Bitti – Os tambores de outrora, Jean Rouch, Níger, cor, 1971, 9')*.
- . *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, França/Bélgica, cor, 1975, 201').
- . *Cinéma, de notre temps: Jacques Rivette le veilleur [Le Jour: 70' e La Nuit: 54']* (Claire Denis, com a colaboração de Serge Daney, França, cor/p&b, 1990, 35mm, 124').
- . *Cinéma, cinémas – Rivette: histoires des titres* (Claude Ventura, França, Antenne 2, cor, episódio exibido em 05 de março de 1989, digital, 20').
- . *Les mystères de Paris: 'Out 1' de Jacques Rivette revisité* (Robert Fischer, Wilfried Reichart, França, cor, digital, 2015, 110').