

A PRESENÇA NO CINEMA DE JOHN CASSAVETES PRESENCE IN JOHN CASSAVETES MOVIES

Ana Luiza Fortes Carvalho – Mestrado (PPGT- UDESC)

Resumo | É possível pensar a presença, noção vinculada usualmente ao teatro, no cinema? O presente artigo busca responder essa questão discutindo a possibilidade de pensar a presença nos filmes do diretor estadunidense John Cassavetes, a partir do contato com teorias teatrais e cinematográficas.

Palavras-chave | ator | presença | John Cassavetes

Abstract | Is it possible to think about presence, a concept usually related to theater, in cinema? The following article intends to answer this question discussing the possibility of presence in Cassavetes' Actors, using theatrical and cinematographic theory.

Ana Luiza Fortes Carvalho é atriz dos grupos Dearaque Cia. e (E)xperiência Subterrânea de Florianópolis/SC. Formada em Educação Artística – Artes Cênicas e mestranda em Teatro, sob orientação do Prof. Dr. André Luiz Antunes Netto Carreira.

Ana Luiza Fortes Carvalho Actress of Dearaque Cia. and (E)xperiência Subterrânea de Florianópolis/SC. Graduated in Artistic Theater Education and is completing her Master's study under the direction of PHD André Luiz Antunes Netto Carreira.

A PRESENÇA NO CINEMA DE JOHN CASSAVETES

PRESENCE IN JOHN CASSAVETES MOVIES

Ana Luiza Fortes Carvalho – Mestrado (PPGT- UDESC)

Nick organiza um jantar de boas vindas para Mabel, ela acaba de voltar do hospital psiquiátrico. Sente-se inadequada nessa situação familiar repleta de regras que para ela, mesmo após o tratamento, continuam não fazendo muito sentido. De repente, a explosão. Ela sobe no sofá, canta e dança, indiferente aos olhares perplexos dos convidados (“Mas ela não estava curada?”) e aos pedidos de seu marido para que ela pare de fazer o que está fazendo. Os convidados partem. A situação volta a tornar-se íntima, privada, sem testemunhas, exceto por nós que assistimos ao filme.

É importante destacar que durante toda essa seqüência não vemos Mabel, apenas a ouvimos cantarolar. A câmera insiste em mostrar os olhares dos outros personagens. Queremos ver Mabel. Nosso olhar demanda uma presença que apenas pressentimos. E eis que ela surge. Para em seguida voltar a desaparecer. Como um animal acuado, ela foge. Gritos de crianças, portas batendo. Sangue. Ela volta a subir no sofá. Seu marido, Nick, a derruba com um tapa. As crianças gritam e correm até a mãe.

Mabel deitada no chão, seu rosto expressa sofrimento, ternura e dúvida. Até que ela decide se levantar: *Eu só estou cansada*. Ela leva as crianças para a cama, como corresponde ao seu papel de boa mãe. Um de seus filhos diz que está preocupado com ela. Mabel responde simplesmente: *Não se preocupe. Eu sou uma adulta. Eu estou bem*. Nick diz: *Foi uma noite dura, amanhã será melhor*. Enquanto eles descem as escadas Mabel afirma: *Sabe. Eu sou realmente louca. Eu nem sei como essa confusão toda começou*. Eles descem e começam a arrumar a sala de jantar, recolhem pratos, apagam as luzes e fecham as cortinas. A câmera acompanha esse diálogo silencioso de forma frontal como filmando o final de uma peça de teatro. O show terminou, mas a vida segue. Nada mudou, mas por detrás da cortina Mabel sorri. Enquanto surgem os créditos, o telefone toca.



Figura 2 – Gena Rowlands em *Uma mulher sob influência*



Figura 3 – Gena Rowlands e Matthew Cassel

A situação descrita acima se configura como um fluxo contínuo. Ela se desenvolve não respeitando qualquer lógica clássica de roteiro e de montagem. Não há pausas. Para John Cassavetes importa registrar mais que uma situação verossímil, a busca por uma verdade, que surge da insistência em acompanhar de perto o que fazem os atores. No filme *Uma mulher sob influência* (*A woman under the influence*, 1974) a câmera “persegue” os

personagens enfatizando seus momentos de angústia, medo e felicidade. Ela respira com os atores e ressalta as suas *presenças*. Mas é possível pensar no cinema esse termo tão discutido no campo teatral? O cinema tem a capacidade de construir uma *presença* meta narrativa, que perpassa a ficção para produzir uma sensação de acontecimento *real* no espectador?

É preciso lembrar que no teatro, afirma-se que essa *presença* provém da noção de que o ato teatral acontece no aqui agora, de forma efêmera e não mediada por nenhum aparato tecnológico, ao contrário do que ocorre no cinema. No entanto, vale questionar: o simples fato de uma pessoa realizar ações frente a outras se qualifica como *presença*? Aqui me interessa discutir um estado de *presença* que não existe *a priori*, mas que se constrói enquanto um lugar diferenciado de enunciação e que pode ou não ocorrer na relação com o espectador.

Por essa razão, é possível pensar em uma *presença* cinematográfica do ator. Visto que certos tipos de cinema parecem buscar e demandar do espectador uma relação de fruição que ultrapassa os limites da ficção, provocando estados emocionais potentes o suficiente para instaurar uma qualidade de presença como a que aponta Hans Ulrich Gumbrecht, no livro *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Nele, o autor indica a produção de um *efeito de presença* como algo que contrapõe o sentido e que produz sensações e afetos que não se explicam racionalmente. Para o autor, esse efeito estabelece com o interlocutor uma relação corporal, quase de incômodo, e se refere a momentos de intensidade em uma obra que transgridem qualquer possibilidade de interpretação. Segundo Gumbrecht, nesses momentos é produzido um impacto que só depois o interlocutor pode chegar a compreender.

No entanto, é interessante notar que, para o autor, não há necessariamente prevalência de uma instância de relação sobre a outra e sim, uma dinâmica que se dá pela tensão entre presença e sentido. Desse modo,

A relação entre efeitos de presença e efeitos de sentido também não é uma relação de complementaridade [...]. Ao contrário, podemos dizer que a tensão/oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido dota o objeto de experiência estética de um componente provocador de instabilidade e desassossego (Gumbrecht, 2010: p. 137).

Ou seja, uma obra usualmente não está dotada apenas de efeitos de presença, mas joga no limite entre essa instância e outra, relacionada à narrativa e a produção de significados.

Apesar de acreditar que é possível identificar o *efeito de presença* em uma obra cinematográfica, reconheço que é necessário compreender as especificidades do campo. Especialmente no que diz respeito ao lugar de mediação da câmera, sendo necessário pensar em um filme simultaneamente a presença como registro de algo que passou no momento da filmagem e como um acontecimento que se dá na relação entre espectador e obra. Embora por um lado, o cinema não conte com o nível de realidade material que o teatro proporciona, por outro, sempre estará associado à produção de uma realidade documental, sustentada pela noção generalizada de que a câmera registra sempre algo que aconteceu *de verdade*.

A esse respeito, Jean-Louis Comolli (2008), afirma que, ontologicamente, desde o primeiro filme todo o cinema se configura a partir de um nó único documental: o da *"inscrição verdadeira"*, que segundo ele, é a única verdade possível ao cinema. Filmando o que se passa *em sua presença* o cinema *filma sempre no presente*. Ou seja, apresenta o registro de um acontecimento que permanece sempre atual na repetição daquele instante. Com o advento do digital é necessário problematizar essa afirmação, visto que este produz uma realidade virtual, não material. No entanto, no que diz respeito ao cinema de Cassavetes a noção da inscrição verdadeira é válida e permite compreender alguns aspectos importantes de seu trabalho com os atores.

Desse modo, vale a pena seguir questionando de que modo o cinema produz *presença*? Como é possível reconhecê-la se não temos o ator diante de nós, em carne e osso, para servir de testemunha de que algo está acontecendo naquele momento? Como criar vínculo com uma imagem que passou por um processo de edição?

Em primeiro lugar é necessário apontar que a *presença* que interessa à minha reflexão nesse ensaio, está relacionada com o lugar de enunciação, com uma escolha do artista, por inserir um gesto na obra. Algo que desloca o seu lugar de produtor de ficção para tornar-se alguém que tem algo a dizer em relação ao mundo, por meio de um objeto artístico.

Esse gesto pode ser percebido na construção de procedimentos que enfatizam a sensação de *presença*, como criação de um elemento vincular, no processo de alguns cineastas, como é o caso do trabalho dos atores nos filmes de Cassavetes.

Esses cineastas desejam estabelecer com o espectador uma relação de honestidade, que permite que ele tome parte ativamente do processo de elaboração do filme. Vale notar, que nesse contexto, a *presença*, apesar de se estabelecer a partir da corporeidade dos atores, faz parte da construção de um *real*, que não diz respeito unicamente a realidade material, configurando-se como algo que a extrapola e a resignifica.

A partir do texto *O real quando menos se espera* (2011), da pesquisadora portuguesa Anabela Moutinho, cabe seguir questionando qual é o *real* possível ao cinema, bem como perguntar que tipo de realismo é admissível na realidade cinematográfica. De forma geral, essa questão parece estar relacionada ao jogo entre ilusão e realidade que o cinema provoca em meio à construção artificial de um efeito de realidade. Segundo a autora, no entanto, alguns cineastas (entre os quais Cassavetes) parecem possuir uma convicção, que ultrapassa os limites da criação desse efeito, de que todos os planos devem ser habitados por vestígios pessoais (e não apenas por personagens e situações verossímeis).

Moutinho aponta que, por mais que esses vestígios possuam aspectos ficcionais ou reais, sejam captados espontaneamente ou cuidadosamente construídos, nesses filmes o ritmo da vida nos é oferecido na sua duração específica: lenta e de algum modo, enigmática. Para a autora, o cinema que nos propõe esses cineastas, com presenças que podem ou não produzir em nós identificação, nos remete à nossa condição humana: solitária e repleta de faltas, mas em última instância partilhável.

Inserido nesse contexto, o cinema de Cassavetes nos permite identificar diversos elementos que possuem semelhanças com o universo teatral, que o identificam como uma obra preocupada em alcançar esse patamar idealizado pelo cinema realista de afetar o espectador de forma oposta à da indústria do entretenimento. O seu cinema configura-se como uma ficção registrada aos moldes do cinema direto. No qual, em dado momento, as cenas se distorcem, a duração se alonga, as ações se repetem e a causalidade se interrompe, reconfigurando o seu "realismo". Ao final de um de seus filmes, a sensação é

de que assistimos algo entre uma peça de teatro e um filme, registrado por uma mise-en-scène documental. Como ocorre na cena final de *Uma mulher sob influência*, descrita no início desse texto.

Sendo assim, vale questionar de que modo a *presença* atravessa os filmes de Cassavetes? Uma resposta possível passa pela disposição do cineasta em deixar brechas em seus filmes que serão ocupadas e, algumas vezes, até perfuradas por aspectos da realidade, que nesse caso, parece ter uma relação direta com o trabalho dos atores.

De acordo com Comolli, Cassavetes produz uma intensa relação física entre câmera e atores. Filma corpos viscerais e inconscientes, habitados por toda espécie de afeto e emoções, e dessa forma, permite o aparecimento de uma experiência particular de atuação no cinema, que se baseia em filmar o exterior para descobrir o interior, aquilo que está oculto.

Para o autor francês, no caso de Cassavetes esse feito se realiza em um ato de aprofundar uma “verdade dos corpos”. Assim todos os ensaios exaustivos têm por objetivo fazer mudar o estatuto da cena, “fazê-la passar da dimensão da encenação àquela da experiência (...)” (Comolli, 2008, p. 03). A cena como experiência, como *performance*, inscreve-se nos corpos dos atores.

A descrição de Comolli situa de forma clara os atores nos filmes de Cassavetes em um lugar bastante próximo de algumas questões discutidas no teatro a partir do século XX. Principalmente no que diz respeito à superação da noção de personagem para dar lugar a um ator-criador, que insere o seu universo pessoal em cena e se utiliza do próprio corpo como material de aproximação do *real*, criando um procedimento que problematiza o lugar da ficção na contemporaneidade.

“A cena como experiência”, apontada por Comolli se refere a um lugar fronteiro no trabalho do ator, em que ele passa a se relacionar com o ficcional da obra a partir de uma dupla perspectiva: uma que se refere a aspectos de significação e outra que diz respeito a uma instância da experiência pessoal ligada ao afeto. Busca-se com isso uma ruptura com a simulação da realidade para se chegar a um lugar distinto, dotado de organicidade e vitalidade.

Ao comentar o desenvolvimento das relações entre ator e personagem no teatro do século XX, o pesquisador italiano Marco De Marinis, apresenta

uma série de pontos que permitem realizar associações entre o teatro e o cinema de John Cassavetes.

O método das ações físicas, criado por Constantin Stanislavski e considerado procedimento chave no desenvolvimento teatral posterior, por exemplo, tem como característica principal o deslocamento do desenvolvimento de um papel a partir do texto para posicionar o sujeito ator como ponto de partida da criação. Aspecto esse que podemos relacionar ao trabalho desenvolvido por Cassavetes com seus atores. Visto que, segundo De Marinis, essa característica se relaciona também ao feito de suscitar sensações interiores nos atores que depois serão exteriorizadas, comentário que encontra paralelo com o pensamento de Comolli, descrito anteriormente, a respeito do esforço do cineasta estadunidense em filmar o exterior para revelar o interior, aquilo que está oculto e que se relaciona com o processo particular da atuação em sua obra.

Ainda de acordo com De Marinis, outra mudança importante que as ações físicas suscitam no trabalho do ator, é a criação de uma autonomia criativa, que força os limites entre ator e personagem. De modo que:

o personagem se converte para o ator em um simples instrumento, um meio, como todos os demais dos quais se serve, para ativar e modelar seu próprio processo expressivo (De Marinis, 2005: p. 36, minha tradução).

Aspecto perceptível no processo de Gena Rowlands na criação de Mabel. Fica evidente no filme que não há uma correspondência naturalista entre ação e narrativa. Tampouco existe uma linha de personagem linear ou causal, mas sim, uma ênfase na expressividade da atriz naquela determinada situação ficcional. Nesse sentido, de acordo com De Marinis, ao analisar o teatro de Jerzy Grotowski, é possível notar que nesses casos,

o personagem é construído pelo diretor, não pelo ator e serve para manter a mente do espectador ocupada, para que o espectador possa perceber (...) o processo oculto do ator (Richards, Thomas apud De Marinis, 2005, p. 37, minha tradução).

De fato, o trabalho de Cassavetes em elaborar um trabalho cuja ênfase não se encontra na narrativa, que apenas cumpre a função de criar uma linha cronológica palpável, com certo grau de continuidade, é reflexo do seu desejo em valorizar o que os atores realizam frente à câmera.

A busca por esse tipo de procedimento (relacionado à lógica das ações físicas), para De Marinis, diz respeito especificamente a uma tentativa de responder a seguinte pergunta: “como (e o que) fazer para que a ação em cena seja real, isto é, obviamente não realista, mas eficaz, crível, sincera (...)?” (De Marinis, 2005: p. 47, minha tradução).

O próprio pesquisador responde, afirmando que as ações físicas representam a tentativa do artista em levar vida à cena, vida verdadeira, autêntica, ao trabalhar com aquilo que se considera a verdade primária do ator: sua realidade corporal. Em direção à construção de uma *presença total*, conforme descrita por Stanislavski, que se baseia na realização de uma ação real (crível), a partir de uma dialética entre exterioridade (precisão do movimento) e interioridade (justificação interior).

O crítico de cinema Ruy Gardnier inicia uma reportagem especial sobre John Cassavetes na revista *Paisá* com a seguinte citação de José Lino Grünewald:

Os atores não estão para representar, mas representam para estar. [...] Os personagens se dão a conhecer através do filme e não em virtude do rótulo generalizante para um determinado conteúdo abstrato (Grünewald apud Gardnier, 2006: p. 14).

Segundo Gardnier, essa característica apontada por Grünewald em relação ao filme *Acosado* (1960), de Jean Luc Godard, é pertinente também para pensar o cinema de Cassavetes. Especialmente no sentido de caracterizar um tipo de experiência cinematográfica que coloca o espectador como alguém que acompanha a trajetória dos personagens sem entender de todo suas ações e sentimentos. Esse gesto, para Gardnier, aproxima o espectador da cena, pois cria espaços de incerteza que ele pode preencher.

Em seguida, Gardnier utiliza uma expressão para descrever os personagens nos filmes de Cassavetes que vai ao encontro da problemática que proponho em relação à existência de uma presença cinematográfica. Ele afirma que nos filmes do cineasta “os personagens são muito mais **presenças físicas**, movimento, energias, do que propriamente essências, psicologias, estabilidades” (GARNIER, 2006, p. 14). Presenças essas que importam muito mais que a narrativa e que colaboram para a sensação de que o cinema de Cassavetes possui características que o aproximam do feito teatral. Seus filmes são repletos de demonstrações de que, apesar da mediação da câmera,

o que importava era captar o acontecimento vivo, privilegiando de acordo com Gardnier, “os momentos mais do que o todo, as ações mais do que as significações, a vibração mais do que a coesão.” (Gardnier, 2006, p. 15). Para o crítico:

Todo ser humano protagonista de um filme de Cassavetes é acima de tudo desejante. Que transborda de vida e movimento, uma energia que é ao mesmo tempo excessiva e autodestrutiva, mas na qual está impressa a maravilha que é sentir-se vivo (Gardnier, 2006, p. 15).

Esse elemento confere aos filmes um elemento de imprevisibilidade e risco, construído a partir do excesso e do jogo com as emoções. Nunca se sabe para onde os seus personagens irão, o que nos faz esquecer, inclusive, que se trata de uma ação filmada e, portanto, já fixada. Nessa característica reside o mérito de Cassavetes em produzir uma obra que constrói espaços de significação que pouco se relacionam com uma lógica narrativa tradicional, para privilegiar a esfera da experiência compartilhada com o espectador.

Nesse sentido, é possível realizar um cotejo com o pensamento de José Sanchez (2002) quando ele afirma que o real é o que se vê. Não é o que dizem. Nesse sentido, a presença de uma qualidade reclama a presença de outra qualidade. E eu como espectador ao ver e reconhecer uma presença de qualidade em um ator, produzo outra qualidade. Ou seja, o que o ator faz me obriga como espectador a fazer. Me posiciona em cena enquanto sujeito. Trata-se de um tipo de obra que mobiliza, que desloca uma condição de previamente determinada de recepção.

A existência de uma cena mimética que esconde o procedimento para que o espectador “veja” uma fatia da vida, estimula a criação de um movimento artístico oposto que se pretende *vivo* por si, pois almeja que a *vida* esteja existindo naquele momento, gerando uma ideia de continuidade.

No teatro do século XX, de acordo com De Marinis, ficou claro que essa busca estava necessariamente relacionada à ideia de enfatizar justamente uma forma artificial, que pudesse eliminar do ator uma falsa espontaneidade, rompendo com seus estereótipos, automatismos etc. Por outro lado, no entanto, segundo o pesquisador italiano,

para conquistar a qualidade da verdadeira espontaneidade, que pode convencer e seduzir o espectador e predispor ele

a uma experiência verdadeira (estética, cognitiva, espiritual) a artificialidade e os contrastes técnicos apesar de serem necessários, não são suficientes. Para ser real em cena é fundamental que a ação física seja também verdadeira, isto é, orgânica, baseada em uma correspondência exterior/interior da parte do ator (De Marinis, 2005: p. 48, minha tradução).

Em uma dialética constante entre processo artificial e processo espontâneo que cria uma relação direta com o espectador. Nesses casos, a obra parece emergir de uma relação de dupla autoria: o artista que fala do seu procedimento e o vivencia e o espectador que constrói nos espaços vazios a sua própria experiência a partir de determinado acontecimento artístico.

Na obra de Cassavetes, a aproximação ao teatral, por meio do processo dos atores, é um dos elementos que reconfigura a representação e aproxima o espectador do acontecimento gerado pelo filme, suscitando questões. A partir daí, o verdadeiro torna-se incorporado, não é mais uma simulação da realidade. O *real* no contexto cinematográfico, assim como no teatral, deve ser pensado como o lugar dos afetos e da possibilidade de voltar a confiar em algo, em uma época dominada pela desconfiança generalizada e pela apatia em relação ao mundo e às coisas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FILMOGRÁFICA

CASSAVETES, John. **Uma mulher sob influência**. Estados Unidos: Faces Distribution, 1974 (146 min.).

COMOLLI, Jean-Louis. Mais verdadeiro que o verdadeiro: o cinema de John Cassavetes e a ilusão da vida. In: **Ver e poder** – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

DE MARINIS, Marco. **En Busca del Actor y del Espectador: Comprender el Teatro II**. Buenos Aires: Galerna, 2005.

GARDNIER, Ruy. Um desequilíbrio constitutivo. In: **Revista Paisá**. Ano II – N° 8. São Paulo: Algo Mais Editora. 2006.

GUMBRECHT, Hans, Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto. 2010.

MOUTINHO, Anabela. **O real quando menos se espera**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/moutinho-anabela-real-quando-menos-se-espera.pdf>> Acesso em: 20 de agosto de 2011.

SANCHEZ, José A. **Dramaturgias de la imagen**. 3.ed. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2002.