

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

**Cristiana Magalhães de Carvalho Azevedo**

**Cassavetes sob influência:**  
Estado emocional e imagem cinematográfica

**Juiz de Fora**  
**Julho de 2016**



**Cristiana Magalhães de Carvalho Azevedo**

**Cassavetes sob influência:**

Estado emocional e imagem cinematográfica

Monografia apresentada ao curso de Comunicação – Jornalismo da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Potiguara Mendes da Silveira Jr.

**Juiz de Fora  
Julho de 2016**



Cristiana Magalhães de Carvalho Azevedo

Cassavetes sob influência:

Estado emocional e imagem cinematográfica

Monografia apresentada ao curso de  
Comunicação Social – Jornalismo da  
Universidade Federal de Juiz de fora como  
requisito para obtenção do grau de Bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Potiguara Mendes da  
Silveira Jr.

Aprovado (a) pela banca composta pelos seguintes membros:

---

Prof. Dr. Potiguara Mendes da Silveira Jr. (UFJF) – Orientador

---

Profa. Dra. Erika Savernini Lopes (UFJF) – convidada

---

Profa. Dra. Gabriela Borges Martins Caravela (UFJF) – convidada

Conceito Obtido: \_\_\_\_\_

Juiz de Fora, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 20\_\_\_\_

## RESUMO

A experiência de cada espectador com a imagem é única. A interação observador-imagem é baseada em transferências de ambas as partes. Pensando nisto, Roland Barthes desenvolve dois conceitos: *punctum* e *studium*. Criados exclusivamente para a fotografia, o autor vetou sua aplicação ao cinema por entender que havia importantes diferenças entre a imagem estática e a imagem em movimento. Retomamos tais definições e, não ignorando suas especificidades, recorreremos ao *punctum* na análise do filme *A Woman Under The Influence* (1974), de John Cassavetes. Na obra, observamos possíveis momentos de *punctum*, decorrentes da potência que as imagens carregam. Para entender o estilo do diretor e compreender tal efeito de suas imagens, este trabalho apresenta um histórico de sua filmografia visando observar como ele alcançou um modo de expressão da realidade que toca vigorosamente o espectador. O objetivo é descrever como suas imagens atingem a força e o impacto descritos por Barthes em relação à imagem fotográfica.

**Palavras-chave:** Cinema. *Punctum*. Imagem. Barthes. Cassavetes.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Alhambra (1884), Charlies Clifford .....	31
Figura 2 – Lewis Payne (1865), Alexander Gardner .....	32
Figura 3 – Idiot Children in na Institution (1924), Lewis H. Hine .....	32
Figura 4 – Frame do filme <i>A Woman Under the Influence</i> (1974), de John Cassavetes .....	41
Figura 5 – Frame do filme <i>A Woman Under the Influence</i> (1974), de John Cassavetes.....	45
Figura 6 – Frame do filme <i>A Woman Under the Influence</i> (1974), de John Cassavetes .....	47
Figura 7 – Frame do filme <i>A Woman Under the Influence</i> (1974), de John Cassavetes .....	48
Figura 8 – Frame do filme <i>A Woman Under the Influence</i> (1974), de John Cassavetes .....	49





## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>2 O PROCESSO CRIATIVO DE JOHN CASSAVETES .....</b>	<b>5</b>
2.1 CONTRASTE COM O CINEMA HOLLYWOODIANO .....	7
2.1.1 O Cinema de Hollywood.....	9
2.1.2 Cinema moderno: contestação.....	13
2.2 TÉCNICA PRÓPRIA.....	15
2.2.1 A fotografia.....	17
2.2.2 A <i>mise-en-scène</i> .....	19
<b>3 PUNCTUM: DA FOTOGRAFIA PARA O CINEMA.....</b>	<b>21</b>
3.1 CONTRASTES: DA FOTOGRAFIA PARA O CINEMA.....	24
3.2 TRANSFERÊNCIA: DA FOTOGRAFIA PARA O CINEMA.....	28
3.2.1 O caminho do olhar.....	30
<b>4 A <i>WOMAN UNDER THE INFLUENCE</i>.....</b>	<b>33</b>
4.1 DESCRIÇÃO.....	33
4.2 ANÁLISE DO FILME.....	41
<b>5 CONCLUSÃO.....</b>	<b>50</b>



## 1 INTRODUÇÃO

O nascimento do cinema transforma radicalmente a representação da vida. Com o passar do tempo, ocorrem mudanças estruturais na forma e na linguagem. A associação do tempo à imagem fotográfica faz deste um importante meio de expressão. E os produtores dessas mudanças foram os artistas que exploraram as possibilidades por ele oferecidas com o objetivo de melhor mostrarem suas visões de mundo.

Uma estrutura narrativa se consolida alguns anos depois de seu surgimento como aparato técnico e ganha a força comercial que permanece até os dias atuais: a narrativa clássica, cuja estruturação se expande ao longo do tempo e se torna a forma cinematográfica mais conhecida em todo o mundo. Entretanto, paralelamente, os vanguardistas resistem lutando por uma ferramenta que promovesse formas de expressão artística e de pensamento crítico. É neste sentido que John Cassavetes, na virada dos anos 1950-60, traz seu próprio modo de fazer cinema mediante uma concepção baseada na performance dos atores e das personagens. Sua experiência anterior como ator propicia um olhar sob a performance que busca aproximar-se das atitudes ambíguas inerentes aos comportamentos de pessoas reais que, na maioria das vezes, agem impulsionadas por emoções, anseios e vontades.

Por essa força presente em suas obras, ele foi alvo de críticas em seu tempo, principalmente pelo público norte-americano. Por outro lado, seu estilo virou referência para outros países onde também aconteciam mudanças radicais na forma e na linguagem cinematográfica, e, futuramente, para novos diretores. Ele também é conhecido como o pai do cinema independente norte-americano, por abrir portas para um novo pensamento que mudaria o curso de sua história.

Para entender a potência dos filmes, neste trabalho foram retomados os conceitos de Barthes quanto à potência das imagens. Haveria algo que ultrapassaria o que é visível, na esfera das sensações: o *punctum*. A imagem tem um “*n’importe quoi*” (alguma coisa) que fere, para além das explicações verbais que se baseiam em emoções evocadas na observação dos detalhes. Esse afeto que ela provoca pertence ao espectador e é variável – acontece de formas diferentes em cada um e são explicáveis apenas caso a caso. Algumas delas seriam carregadas de tal potência.

O conceito que dá a base para o *punctum* é o *studium*. Neste, o autor descreve a experiência do observador na esfera da interpretação cultural, política, entre outras. Quer dizer, o *studium* é uma compreensão de certos aspectos na imagem que podem ser compartilhados; na imagem, ele é aquilo que chama atenção pelo choque cultural, geralmente por uma determinada

temática abordada ou por um dado momento histórico. Qualquer imagem contém o *studium*, e, portanto, o *punctum* é o *n'importe quoi* que quebra o *studium*. Contudo, nem toda imagem promove o *punctum*: este, cabe aos olhos do espectador.

Além disso, um histórico das obras do diretor foi feito para ilustrar o desenvolvimento de sua própria linguagem cinematográfica, permeada de críticas do público e pressões dos estúdios cinematográficos. A forma como lidou com os entraves de sua carreira justifica grande parte do desenvolvimento da técnica que construiu para encontrar uma maneira pela qual pudesse se expressar e conseguisse dizer exatamente o que e como gostaria.

Em um primeiro momento, parte de sua insatisfação resultava do modo de atuação vigente no cinema hollywoodiano – no qual estava incluído como ator. Seu primeiro filme surgiu com o pensamento voltado para a performance dos atores (aspecto que continuará sendo fundamental em toda sua carreira). Mesmo diante críticas do público norte americano, chama atenção em outros países e, conseqüentemente, de grandes estúdios e, por isso, é convidado a dirigir alguns filmes sob a demanda dessas corporações cinematográficas. Em seu segundo e, especialmente, em seu terceiro filme, sofre uma grande decepção como diretor – as implicações de trabalhar em grandes empresas de distribuição de filmes afetariam seu trabalho de maneira que mudaria o curso da proposta inicial. A partir desse momento, suas próximas obras voltariam a ter um caráter de experimentalismo em relação à forma cinematográfica, com a assinatura autêntica de Cassavetes.

O processo de comunicação (entre autor e espectador) que acontece nos filmes é complexo, apesar se basearem na observação (a dele) sobre a realidade. Tal complexidade já lhe rendeu problemas com público da época. Analisar seu estilo é entender a potência com que a forma pode representar o mundo: os temas pairam sobre questões cotidianas e relações afetivas comuns, mas expostos de maneira crua, evidenciando movimentos que não são de cunho idealizador.

Ao passo que sua carreira começa a ganhar maturidade, percebe-se um comprometimento cada vez maior em expor essas questões sociais e os aspectos formais fílmicos que fomentam como será feita esta observação. O filme escolhido para a análise, *A Woman Under the Influence* (1974), é uma das obras primas do autor, feito em um momento de desvinculação da pressão dos estúdios. Isso faz com que o filme seja um exemplo de sua autenticidade criativa. A observação da obra será baseada no método que Barthes desenvolveu para examinar as fotografias segundo a ideia do *punctum*: ou seja, o que traz *essa* potência para a imagem?

No segundo capítulo, iremos discorrer sobre o estilo do diretor e a maneira como suas obras são articuladas. No primeiro subcapítulo, *Contraste com o cinema hollywoodiano*, é descrito como os filmes se distanciavam de um sistema de produção que dominava o território norte-americano na época. Ele teve que lidar com os estúdios em um dado momento de sua carreira dos quais, logo em seguida, se desvincularia para trabalhar de acordo com seus princípios. No próximo tópico, será colocado como era este modo de produção hollywoodiano, de forma a entender como funcionava e como interferia no estilo específico do diretor. Em *O cinema moderno: contestação* é mostrado que, naquela mesma época, surgia em vários países um novo modo de pensamento da forma, no qual ele estava incluído devido ao seu potencial criativo que transgrediu regras que dominavam a linguagem. Finalmente, em *Técnica própria*, é discriminado os elementos técnicos que fomentam seu estilo especificamente.

No terceiro capítulo, *Punctum: da fotografia para o cinema*, serão descritos os conceitos de Barthes de *punctum* e *studium*, o propósito do pensamento em relação à imagem fotográfica. A definição do *punctum* é flexibilizada para a imagem cinematográfica em dois subcapítulos: em *Contrastes*, vamos formular a diferença entre a naturezas dessas imagens para que, em *Transferência*, façamos um direcionamento da concepção de *punctum* para a análise do filme. No último tópico, *O caminho do olhar*, observaremos o olhar de Barthes sobre as fotografias para a aplicação do estudo.

O quarto capítulo foi dividido em duas partes: na primeira há a descrição das cenas do filme com suas particularidades, para preparar a leitura para a análise. Foram feitas observações sobre alguns aspectos acerca da articulação das personagens, montagem e fotografia, que criam a potência que a obra carrega. Na segunda parte, faremos a observação do filme e a aplicação do conceito de *punctum*, serão feitos sobre uma imagem (um enquadramento que surge em uma sequência), um corte, que surge em determinado momento que corrobora com o afeto gerado, um plano sequência da personagem principal e uma associação de planos e contra planos da protagonista em relação as outras personagens. A análise será baseada em uma perspectiva única, que pode variar de um observador para o outro, como explicado na ideia que define o *punctum*.



## 2 O PROCESSO CRIATIVO DE JOHN CASSAVETES

John Cassavetes<sup>1</sup> (1929-1989), de origem grega e nascido em Nova Iorque, estreou como diretor em 1959. Ele frequentou a Mohawk College e Colgate College e, em seguida, estudou na *New York Academy of Dramatic Arts*, formando-se em 1950. Anteriormente, já havia trabalhado no cinema como ator<sup>2</sup>; trabalhou nessas duas funções até o final de sua carreira. Foi aclamado por romper com um sistema de produção no coração de Hollywood, não por uma questão orçamentária, mas pela sua autenticidade criativa, inaugurando uma linguagem cinematográfica que influenciaria muitos diretores do movimento underground americano, entre outros, como o Dogma 95 – que tem como proposta dez regras básicas para construir filmes (tais como a proibição de truques fotográficos e captação do som feita simultaneamente à captura da imagem, para fazer oposição às “ilusões” do cinema hollywoodiano), que toma da filmografia do diretor algumas de suas características. Sua experiência no campo da atuação fundamentou alguns dos aspectos de seus filmes. Conhecido pelo “mito do improvisado”, quebrou o *status quo* das práticas vigentes no período, criando assim, através da não-observação dos ritos cinematográficos, sua própria linguagem.

Sua forma de produção é pautada pela performance dos atores: suas personagens são moduladas para ultrapassarem o formal do sistema de atuação clássico; são potentes performaticamente como se, em uma única personagem, houvesse várias. É através delas que seu impulso criativo chega às obras. O fundamento básico dessas personagens é a associação entre elas e os atores que representam os papéis. Desse modo, a subjetividade dos atores se encontra presente na ação, trazendo ambiguidade à performance. O espectador pode observar nas personagens desde a entrega total até o completo desprezo, com mínimos gestos: sensações são distorcidas, não ideologizadas e emoções opostas convivem constantemente no desenvolvimento das narrativas.

Parece ser prioridade para o diretor trabalhar com a confusão dos sentimentos em oposição a uma ação fechada e conclusiva em si, que é o uso do cinema clássico (como veremos na seção 2.1.1). As personagens estão constantemente desorientadas quanto a seus papéis, e são conduzidas à essa indefinição como uma abertura; quase sempre há uma dúvida existencial, por

---

<sup>1</sup> É diretor dos filmes: *Shadows* (1959), *Too Late Blues* (1961), *A child is waiting* (1963), *Faces* (1968), *Husbands* (1970), *Minnie and Moskowitz* (1971), *A Woman Under the Influence* (1974), *The Killing of a Chinese Bookie* (1976), *Opening Night* (1977), *Gloria* (1980) e *Love Streams* (1984), *Big Trouble* (1986).

<sup>2</sup> Foi ator em: *Edge of the city* (1957), *The Killers* (1964), *The Dirty Dozen* (1967), *Rosemary's Baby* (1968), *Husbands* (1970), *Two-Minute Warning* (1976), *Mikey and Nicky* (1976), *The Fury* (1978), *Whose Life Is It Anyway?* (1981), *Tempest* (1982).

não serem designadas à um determinado papel absoluto e, portanto, tendem a uma ansiedade consigo mesmas. Em *Glória* (1980), por exemplo, a protagonista de mesmo nome vive uma relação ambígua de atração e repulsa com Phill, uma criança que se torna órfã logo no início do filme e junta-se à mulher em um caminho que construirão juntos. O relacionamento entre eles alcança variadas configurações: como mãe-filho, mulher-homem, noivo-noiva, amigos, cúmplices. “Como todo vínculo convencional que se dá entre las personas en Cassavetes [...] la figura da madre-hijo es al mismo tempo cuestionada, descartada, transcendida, escandalizada, universalizada y, finalmente, reafirmada en su potencial vital, uno-a-uno.” (MARTIN, 2008, p.117<sup>3</sup>).

A maneira como as personagens são articuladas é fundamental para a exploração da forma e do conteúdo narrativo; em *Shadows* (1959), no início do filme, os três protagonistas encontram três mulheres em um bar e sentam-se juntos. Segundo Martin (2008), o diretor “atomiza” os casais para organizar uma comparação entre eles. Temos três modos de representação das relações nessa cena: o amor jovem, a prostituta e o cliente, a mãe e o filho. A maneira como as personagens estão dispostas em cena – como são enquadradas, por exemplo – constrói significados, trazendo um questionamento ao que se espera, neste caso, do casal ou das atribuições do papel “natural” do homem e da mulher. Cassavetes é um inventor de configurações fílmicas também quando desarticula velhas formas para efeitos narrativos.

Pero, por sobre todo, Cassavetes fue un inventor de formas, y de manera prodigiosa. No hay aspecto alguno de estilo o narración cinemática – actuación, verosimilitud, puesta en escena, *découpage*, mezcla de sonido, música, espacio, luz, ritmo, estructura argumental, montaje, movimiento de cámara, energía, plasticidad – que no haya sido completamente reinventado en y por su obra; no hay una sola articulación fílmica que él no haya desarticulado completamente para luego recombinarla en la búsqueda de su propio idioma y estilo. (MARTIN, 2008, p. 115)<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> “Como todo vínculo convencional que se dá entre as personas em Cassavetes [...], o papel do mãe e filho é ao mesmo tempo questionada, descartado, transcendido, escandalizado, universalizado e, finalmente, reafirmado em seu potencial vital, um a um. ” (MARTIN, 2008, p.117, tradução nossa)

<sup>4</sup> Mas, sobretudo, Cassavetes foi um inventor de formas, e de maneira prodigiosa. Não há aspecto algum de estilo ou narração cinematográfica – atuação, verossimilhança, *mise-en-scène*, decupagem, mixagem de som, música, espaço, iluminação, ritmo, estrutura de argumento, montagem, movimento de câmera, energia, plasticidade – que não tenha sido completamente reinventado na sua obra; não há uma só articulação fílmica que ele não tenha desarticulado completamente para logo recombinar em uma pesquisa de seu próprio idioma e estilo. (MARTIN, 2008, p. 115, tradução nossa)



A construção desse estilo também se consolidou por suas experiências anteriores ao momento em que começou sua carreira como diretor. Sua insatisfação com o modo como se pensava a atuação, enquanto trabalhava como ator, fundamentou grande parte dos conceitos aplicados em suas obras. Por isso, entender quais são os contrastes entre as obras do diretor e o cinema que ocorria naquele momento nos Estados Unidos é tão importante para compreender os aspectos formais que ele propõe.

## 2.1 CONTRASTE COM O CINEMA HOLLYWOODIANO

O que ficou conhecido por “mito da improvisação” é o que há de mais particular em sua filmografia. Esse fundamento da dialética entre ator e personagem, ou seja, o ator coexiste performaticamente com sua personagem, além de uma ambiguidade interessante na esfera da atuação, traz certa semelhança com a realidade do espectador: a partir dos gestos improvisados do ator, ele carrega sua subjetividade em cena, que é real – não-ficcional – em conjunto com o artificialismo da personagem. A partir desse pensamento, construiu-se o estilo. Não havendo uma história “anterior” ao início do filme, ou seja, as personagens erguem suas experiências em cena, diante dos olhos do espectador, a partir das situações vividas e relações com as outras personagens, elas vão experienciando o momento presente. Suas ações não são justificadas por um passado, sua construção psicológica idem.

Não interessam a Cassavetes a subjetividade, as finalidades, intenções ou sentimentos “verdadeiros” das personagens – nunca sabemos exatamente o que pensam ou dizem. Não há história prévia das personagens, explicação sociológica, psicológica ou econômica para o entendimento do filme. Como diz ele, suas personagens não “emanam da história”, ao contrário, são as personagens que constroem a história. (LAMARE, 2009, p.100)

Podemos presumir que tal concepção não buscava se opor a Hollywood, partindo do ponto de vista que ele desenvolve uma linguagem cinematográfica própria, ora divergindo das convenções do clássicas<sup>5</sup>, ora se utilizando de métodos comuns. Mas é notável que seu

---

<sup>5</sup> Estilo cinematográfico baseado em normas narrativas, que nasceu a partir da estruturação datada do início do século vinte, quando David Wark Griffith reúne e aperfeiçoa as primeiras noções de linguagem cinematográfica. Desenvolve-se na Europa, mas, depois das grandes guerras mundiais, torna-se um tipo narrativo usado em larga escala, principalmente nos Estados Unidos, com finalidades voltadas ao entretenimento.

alcance criativo tenha superado um meio ao qual estava submetido, cercado de regras para o fazer cinematográfico que, além de beneficiar a produção em larga escala, “[...] não encoraja os filmes a cultivarem normas intrínsecas idiossincráticas [...]” (BORDWELL, 2005, p.294). Em termos gerais, é possível afirmar que as normas do cinema clássico mudam ao longo do tempo, tendo em vista a demanda dos espectadores – por exemplo: o uso de alguma técnica que passa a fazer sentido ou o desuso de algo que deixa de ser produtivo narrativamente, bem como alguma transgressão de qualquer princípio que pode ser integrado, posteriormente, como regra.

O artificialismo do cinema de arte<sup>6</sup> tem objetivos diferentes do artificialismo do cinema clássico. Burch (1969) abre um terreno de argumentação, no contexto dos anos 60 – auge do cinema moderno – em relação aos limites do “Tema” e a “forma”. Com seu exemplo, “Godard precisava primeiro do tema de *O Demônio das Onze Horas* para dar ‘forma’ a seu filme. Em seguida, a elaboração da obra levou-o a diluir quase totalmente esse tema nos desenvolvimentos que empreendeu.” (BURCH, 1969, p.177-178). Foi uma discussão que dividiu cineastas sobre qual é a relação desses elementos – o tema em função da forma ou a forma em função do tema – fora do âmbito das antigas vanguardas cinematográficas (que nascem quase que paralelamente ao nascimento do cinema). O contexto do cinema moderno é de repensar a máquina de produção fílmica:

Aí está a chave da questão do Tema atualmente. Do momento em que o cinema tem consciência de todos os meios de que dispõe, quando se pode antever a possibilidade de realizarem filmes organicamente coerentes, onde todos os elementos “funcionam” juntos, não se deveria pensar o Tema – ou o elemento que está sempre na base do processo de realização cinematográfica – em função da forma e da realização finais? (BURCH, 1969, p. 169-170)

Independentemente da posição do autor ou de qualquer outro em relação ao tema, o grande passo do cinema moderno é a consolidação do cinema de autoria. Ao se desvencilhar da lógica dos estúdios, aproximar-se de uma representação da realidade e repensar a questão do tempo, os autores associados a essa época ganharam independência para trabalhar temas cotidianos de forma coerente com seu potencial criativo. Eles estão voltados a repensar não só tematicamente as obras, mas a reformular a linguagem cinematográfica, que é particular a cada autor – nesse sentido, cada elemento formal técnico ou abstração será definido de acordo com o estilo individual de cada um.

---

<sup>6</sup> Aqui, entende-se o cinema feito a partir de um pensamento artístico e crítico, ou seja, que pensa na obra como algo para além das regras padronizadoras e que a constrói com a intenção de promover um ponto de vista do artista ou de uma vanguarda.

O próximo tópico descreve o que é o cinema clássico, principalmente sob a ótica da lógica perpetuada em Hollywood. Logo em seguida, entrará em discussão qual foi a função do cinema moderno, que redireciona o fazer cinematográfico na esfera narrativa, concentrando-se mais nas personagens que na história narrada, e leva em consideração o papel do autor, que se tornou fundamental para exercer a atividade como um espaço de expressão criativa.

### 2.1.1 O CINEMA DE HOLLYWOOD

Para entender os contrastes entre Hollywood e Cassavetes é preciso observar a lógica do cinema clássico. A representação da realidade exercida por este pressupõe, a princípio, uma execução da obra em torno da invisibilidade da técnica a partir de uma narrativa estrutural que confere uma característica “naturalista”, conceituada assim por Xavier (1977). A decupagem clássica produz, a partir da técnica e normas de roteirização, uma ideia de representação da realidade que vai ser assimilada como natural. Bordwell (2005) o entende como estrutura narrativa fixa, composta por início, meio e fim, unificados pela lógica causal. Uma personagem definida, ou seja, perfeitamente estruturada e com pouca ou nenhuma ambiguidade, busca atingir seus objetivos específicos, superando obstáculos que os separam de suas metas, que violam o estado inicial da narrativa que deve ser reestabelecido. A estrutura é “espacial e temporalmente fechada, mas causalmente aberta, operando para fazer avançar a progressão causal e abrir novos desenvolvimentos” (BORDWELL, 2005, p.282).

A causalidade é o fundamento que unifica as partes: “as analogias entre personagens, cenários e situações fazem-se certamente presentes, mas no plano denotativo qualquer paralelismo é subordinado ao movimento de causa e efeito.” (BORDWELL, 2005, p. 280). A estrutura fixa é importante para que narração seja efetivamente comunicativa e não-autoconsciente, porém não a descreve como uma “entidade lacrada”. Ou seja, o avançar da sequência depende do passado da obra, conectada causalmente: esse aspecto é chamado de “linearidade”. O método da narrativa clássica, em alguns aspectos, promove a omissão de informações decorrentes, por exemplo, das elipses da montagem clássica em prol dos objetivos comunicacionais<sup>7</sup>, ou seja, os planos são articulados de maneira que as elipses de espaço ou

---

<sup>7</sup> Entende-se que há uma busca de clareza e coerência que é própria da narrativa clássica para o entendimento pleno por parte do espectador. Por exemplo, na montagem: “Os cortes dos planos não têm outro objetivo que o de analisar o acontecimento segundo a lógica matemática ou dramática da cena. É essa sua lógica torna tal análise insensível; o espírito do espectador adota naturalmente os pontos de vista que o diretor lhe propõe, pois são justificados pela geografia da ação ou pelo deslocamento do interesse dramático” (BAZIN, 1991, p. 67).

tempo são incorporadas, apesar de serem verificáveis na realidade do espectador. Essas omissões, principalmente as elipses temporais, são compensadas por outras vias, por exemplo, uma explicação através dos diálogos ou podem cair no esquecimento por não interferir diretamente no andamento da narrativa.

Bordwell (2005) aponta que o início e o final do filme são os momentos chave para entender a busca pela compreensão total da narrativa por parte do espectador, cumprindo o dever comunicacional de uma obra formulada a partir das normas clássicas. Ele responde aos conceitos de “transparência” e “invisibilidade”, sugeridas por Xavier (1997), como “lugares-comuns” na determinação da narrativa clássica, argumentando que alguns gêneros fílmicos podem ocultar em maior ou menor grau as informações: o desenvolvimento estará permeado por essas discretas omissões que serão reveladas dando motivação causal para a continuação da narrativa.

A abertura e o final do filme são caracteristicamente as passagens mais oniscientes, autoconscientes e comunicativas. A sequência de abertura com os créditos e os planos iniciais em geral exibem traços de narração aberta. Porém, uma vez iniciada a ação, a narração torna-se mais velada, permitindo que os personagens em sua interação assumam o controle da transmissão de informações. (BORDWELL, 2005, p. 286)

O que o autor argumenta é que, do ponto de vista do conteúdo, seria muito simplista usar termos como “transparência” e “invisibilidade”, uma vez que os filmes não são uniformemente invisíveis entre si, nem mesmo ao longo de uma única obra. A estrutura pode ser fixa, mas a liberação de informações é controlada pelo narrador ou personagens. Porém, já em termos estruturais, é possível apoiar-se no conceito de Xavier (1977), uma vez que a técnica de um típico filme clássico é voltada a uma interpretada considerada natural.

O que caracteriza a decupagem clássica é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos de montagem e ao mesmo tempo, torná-la invisível. (XAVIER, 1977, p. 24)

Bordwell (2005) propõe a decupagem clássica como “técnica cinematográfica como um veículo para a transmissão de informações sobre a fábula<sup>8</sup> pelo *syuzhet*<sup>9</sup>. ”

<sup>8</sup> “Fábula: Termo do formalismo russo para os eventos narrativos em sequência cronológica causal. (Por vezes traduzido como “história”.) Termo que envolve um constructo do espectador. ” (BORDWELL, 2005, p. 278)

<sup>9</sup> “*Syuzhet*: Termo do formalismo russo que designa a apresentação sistêmica dos eventos da fábula no texto. (Por vezes traduzido como “trama”.) ” (BORDWELL, 2005, p. 278)

(BORDWELL, 2005, p. 291). Diante a explicação dos termos usados pelo autor, pode-se assumir que a técnica envolvida na construção de um filme estará em função da comunicabilidade, que é “a extensão com que a narração retém ou comunica informações sobre a fábula. ” (BORDWELL, 2005, p.278). Isso resulta da busca por uma clareza denotativa, construir o tempo e espaço de maneira coerente e consistente para o espectador. Em relação a câmera e montagem, por exemplo, esses são elementos técnicos que contribuirão para a coerência sob demanda do *syuzhet*.

Hollywood emprega sistematicamente a composição ou o movimento de câmera antecipatórios, reservando espaço no quadro para a ação ou movimento, como a preparação à entrada de um outro personagem. Compare-se a tendência de Godard para fazer o enquadramento completamente subserviente ao movimento imediato do ator com este comentário de Raoul Walsh: “Só há uma maneira de filmar uma cena, aquela que mostra ao público o que acontecerá a seguir”. A montagem clássica tem como objetivos fazer com que cada plano seja o resultado lógico de seu antecessor, e reorientar o espectador por meio de posicionamentos repetidos de câmera. A desorientação temporária é aceitável, somente quando realisticamente motivada. ” (BORDWELL, 2005, p. 292)

Outro aspecto é a falta de ambiguidade, seja da narrativa ou de personagens. “A prioridade conferida à causalidade da fábula e o mundo integral da fábula comprometem a narração clássica com uma apresentação não-ambígua ” (BORDWELL, 2005, p. 289). O paradigma clássico é extremamente codificado, da orientação da iluminação, *mise-en-scène*, enquadramentos e movimentos de câmera, à montagem e todos os outros elementos técnicos. Através da construção histórica da decupagem clássica, como uma das formas mais difundidas no mundo, os códigos foram organizados para serem reconhecidos pelo espectador. Esse conjunto de normas padronizadoras, ao longo do tempo, são combinados e recombinaos de diversas maneiras, de acordo com a necessidade do *syuzhet*. “[...] o estilo e o *syuzhet* raramente adquirem uma condição de proeminência ” (BORDWELL, 2005, p. 294). O que diferencia está na esfera fabular, isto é, são as diferentes “histórias”.

Todd Berliner (2010) reúne quatro convenções que fundamentam os diálogos no cinema Hollywoodiano, que reforçam a ideia da efetividade da comunicação do sistema narrativo clássico através da fala das personagens. Com isso, ele dispõe o funcionamento da lógica comunicacional nos filmes de Cassavetes e o que resulta disso na esfera da performance.

O primeiro ponto destacado é que “Separate characters’ individual contributions to a dialogue in a Hollywood film unify into an overriding narrative purpose”<sup>10</sup> (BERLINER, 2010, p.80). Assim, apesar das diferenças entre as personagens, mesmo que elas falem de maneira a enfatizar a distinção de suas perspectivas e objetivos, elas se juntam em ritmos e repetições e o diálogo se une por um propósito maior. Ou seja, as falas buscam dar sentido para a narrativa. Não só o diálogo, verificado por Berliner (2010), mas também as ações e o comportamento das personagens, como pode ser visto em Bordwell (2005), tem o mesmo objetivo. Esse aspecto é, em geral, mais reforçado pelo protagonista, que carrega a responsabilidade de dar andamento a trama: é chamado de “agente causal”.

O segundo fundamento, de acordo Berliner (2010), é que “characters in Hollywood movies communicate effectively and efficiently through dialogue.”<sup>11</sup> (BERLINER, 2010, p. 80). A comunicação entre elas não deixa lugar para desentendimentos; as ideias ficam claras e todas as informações que devem ser passadas são compreendidas perfeitamente. A contribuição para o entendimento da cena é dada diretamente e são eliminados quaisquer tipos de digressões que podem confundir o que precisa ser falado. De uma outra perspectiva, não apenas na esfera narrativa, mas também pela construção da personagem, essas tendem a ser menos complexas no sistema clássico. Para uma definição mais formal, Candido (1998) cita Foster, para recordar os conceitos sobre os tipos de personagens: as planas, aquelas com uma dimensão que mais se aproximam da reprodução de estereótipos; e as esféricas, de caráter mais complexo. A personagem plana se vale de uma única “ideia” ou “qualidade”; Candido, então, descreve a personagem esférica sob a ótica deste raciocínio: “[...] concluímos que suas características se reduzem essencialmente ao fato de terem três, não duas dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade, e, em consequência, mais capazes de surpreender” (CANDIDO, 1998, p. 63)

No terceiro fundamento, Berliner (2010) explica que “Whereas real people tend to adjust what they are saying as they speak, movie characters tend to speak flawlessly”<sup>12</sup> (BERLINER, 2010, p. 82). Existe uma sincronia com o que se quer dizer com que se fala, uma assertividade que funciona para fluir a comunicação entre personagem e espectador. Como se

---

<sup>10</sup> “Contribuições de diferentes personagens em um diálogo de um filme hollywoodiano, que se unificam primordialmente para o propósito da narrativa.” (BERLINER, 2010, p.80, tradução nossa)

<sup>11</sup> “As personagens dos filmes de Hollywood se comunicam efetivamente e eficientemente através do diálogo” (BERLINER, 2010, p. 80, tradução nossa).

<sup>12</sup> Enquanto as pessoas reais tendem a ajustar o que elas falam ao que estão dizendo, as personagens dos filmes tendem a se expressar perfeitamente” (BERLINER, 2010, p. 82, tradução nossa).

os diálogos funcionassem como enunciados que não devem ser mal interpretados para o bom andamento da história e a total compreensão de quem a observa. Deve-se pensar esses fundamentos como normas devidamente elaboradas que foram reunidas ao longo da história do cinema narrativo clássico para chegar a esse conjunto de proposições, e que podem sofrer desvios. As transgressões, se bem-sucedidas, podem tornar-se regras ou ainda colaborar com o propósito da narrativa, como será destacado no próximo fundamento.

O quarto e último fundamento, baseia-se na incorporação da “quebra da regra” em função da progressão da narrativa. “When a film violates movie dialogue convention, the transgression serves the causal progress of the narrative”<sup>13</sup> (BERLINER, 2010, p. 83). Mesmo que ocorra desvio dessas convenções, esse está a serviço do andamento lógico-causal da narrativa. A falha de comunicação entre os personagens se transformará, em algum momento do filme, em motivação causal para outros acontecimentos.

Em geral, os filmes fundamentados a partir do cinema narrativo clássico se propõem a seguir normas extrínsecas à obra, ou seja, regras que são impostas anteriormente, que apoiam o entendimento pleno da narrativa. Sua proposta é de comunicabilidade livre de ruídos e por isso pode existir um espaço menor para a criação, uma vez que a inovação pode sempre ser ou não acolhida. Se pensarmos nas obras de Cassavetes, apesar de seu meio de atuação ser o mesmo onde o cinema clássico é produzido em larga escala, essas questões não se aplicam.

### 2.1.2 CINEMA MODERNO: UM OLHAR SOBRE A NARRATIVA

O cinema moderno surge, entre as décadas de 1960 e 1980, com a clara intenção de contestar o conjunto de regras que definiam o padrão até então. Tais regras são direcionadas em função do estilo artístico do autor, com o objetivo de tornar o ato fílmico em algo que expresse verdadeiramente o pensamento e dê respaldo para a expressão única de cada artista, e que fuja de servir apenas como entretenimento. Essa noção de autoria faz com que as vanguardas que surgem nesse período se diferenciem muito entre si, inclusive em relação a cada cineasta, mesmo dentro de um mesmo país. Algumas delas, especificamente, mantêm uma certa unidade estilística, mas diferenciam-se na esfera da expressão entre cada um dos diretores.

Determinadas noções como a articulação do tempo e da imagem, da decupagem, plástica da imagem e montagem são repensadas, criando novos significados. Principalmente

---

<sup>13</sup> “Quando um filme viola as convenções dos diálogos, essa transgressão serve para o progresso causal da narrativa.” (BERLINER, 2010, p. 83, tradução nossa)

em relação à percepção do tempo: busca-se uma nova analogia com a realidade concreta, também dando mais relevância à personagem que a trama. As tramas podem ser de caráter mais simples que as do cinema clássico, por exemplo, mas encontram-se personagens mais complexas, levando mais em conta seus problemas existenciais.

A noção de “acaso”<sup>14</sup> está muito em voga na arte contemporânea. Mas, como todas as modas, encobre uma preocupação mais séria, que esclarece singularmente uma das tendências fundamentais do pensamento artístico atual: o conjunto de métodos utilizados para contestar a unicidade tradicional da obra de arte ocidental, para questionar o papel de demiurgo sagrado e intocável até então desempenhado pelo artista. Mas, além de seu caráter de vanguarda, essas tendências refletem uma impaciência muito difundida, apesar de confusa, diante de uma tradição solidamente ancorada, a da obra “fechada”, em oposição à obra “aberta” que elas representam. (BURCH, 1967, p.131)

Sobre o acaso, Burch está se referindo ao conjunto de circunstâncias que interferem no fazer cinematográfico. Ele afirma que o “acaso” sempre foi algo inerente ao cinema, desde seus primórdios, e que o primeiro passo do controle da forma artística foi a luta contra o acaso; este será retomado como forma principalmente no período moderno, mas também é observado na vanguarda russa da década de 1920, quando os autores expunham a apreensão imagética da câmera a realidade (o aleatório), com a interferência posterior da montagem.

Um aspecto que interferiu muito nas diferentes formas criadas no período moderno, e que incentivou a exploração das ferramentas de criação que o cinema dispõe, foi a inauguração de novos temas para as obras cinematográficas, que colocaram em xeque as antigas conjunturas do clássico. Os temas fílmicos a partir desse momento passam a distorcer a forma fazendo com que o autor começasse a procurar outros meios pelos quais ele faria mudanças no âmbito da linguagem, para expressar-se segundo sua própria sensibilidade e da maneira como ele percebe o mundo.

Não é possível definir um estilo comum aos cineastas deste período, pela diversidade de modos de pensamentos que surgiam. O que os une é basicamente a noção de autoria. Alguns dialogam em determinadas características devido a aproximação de pensamento entre eles ou por alguma questão tratada na esfera temática, até mesmo citando uns aos outros por admiração de um certo estilo de expressão da obra.

Foi nesse período que Cassavetes começou a produzir suas próprias obras baseadas na forma como ele entedia o cinema: uma ferramenta através da qual ele se expressaria,

---



principalmente através das personagens, algo que mostraria ao mundo como ele é, expondo a sociedade para ela mesma, como ele conceitua, em entrevista: “I am trying to show the inability of people to recognize that society is ridiculous. Hardly anyone obeys the mores, but they respect them. If they are exposed breaking the mores their lives can collapse”. (CARNEY, 2001, p. 110)<sup>15</sup>

## 2.2 TÉCNICA PRÓPRIA

Seu primeiro filme, *Shadows* (1959), apesar da desaprovação do público norte-americano, teve uma repercussão positiva no exterior e chamou atenção de alguns estúdios em Hollywood. De caráter experimental, nasceu a partir de sua insatisfação com o sistema de direção de atores de sua época; sua experiência como ator fez com que ele levasse em consideração principalmente a performance sob uma nova perspectiva. Logo em seguida, ele dirige o filme *Too Late Blues* (1961), nos estúdios da Paramount. Ele definiu este trabalho como uma experiência artística frustrada (CARNEY, 2001, p. 114), apesar de ter mantido a temática que abordara em *Shadows* (1959) – o jazz e o racismo da época. “I think that *Too Late Blues* was potentially a hell of a lot better picture than I made it. I’m not copping any pleas. ” (CARNEY, 2001, p. 116)<sup>16</sup>

Apesar da experiência imediata como diretor em um grande estúdio, seu terceiro filme, *A Child is Waiting* (1963), foi realizado em parceria com a MGM. Este, porém, foi o que causou a ruptura com o sistema de criação imposto pelas companhias de distribuição cinematográficas. Além do processo de filmagem, que já teria sido permeado de regras exigidas pelos produtores, sem o consentimento de Cassavetes, o filme passou por uma reedição para redirecionar a abordagem sobre o tema (trata-se de um filme sobre crianças com deficiências mentais), a fim de torna-lo mais sentimental.

This was especially painful because it was on a subject I cared about – retardation. *A Child Is Waiting* wasn’t about a fictitious world: it’s a reality for a lot of people. I had seen the great difficulty adults have in facing their children’s retardation, but the kids’ problems are different. Their difficulty is finding acceptance, acceptance to do the

---

<sup>15</sup> Eu estou tentando mostrar a incapacidade das pessoas de reconhecer que a sociedade é ridícula. Dificilmente alguém obedece à moral, mas a respeita. Se eles são expostos quebrando os costumes, suas vidas podem entrar em colapso.” (CARNEY, 2001, p. 110, tradução nossa)

<sup>16</sup> Eu acho que *Too Late Blues* era potencialmente um filme muito melhor do que o que eu fiz. Eu não estou me atendo a nenhum fundamento ” (CARNEY, 2001, p. 116, tradução nossa).

same things normal kids do. The picture as released seemed to me a betrayal of those kids and also of their parents, who let us use their kids. At first I wasn't going to make a scene about it, because I didn't want to hurt anybody. But then I realized that truth is important; I needed to know that if I made a film about a sensitive subject like mental retardation, the people I made the film about would know I had done it to the best of my ability, with no copping out. (CARNEY, 2001, p. 124)<sup>17</sup>

Essas experiências reforçaram sua vontade de trabalhar de uma maneira independente, não por uma questão financeira, mas pela ordem estrutural da criação que é imposta por este sistema. O que o diretor levava em consideração para a elaboração de sua obra é o que ele quer dizer com ela, e isso casou conflito com os interesses financeiros dos produtores de Hollywood. Então ele faz *Faces* (1986), seu quarto filme e segundo de maneira independente. A produção acumula algumas dívidas, o que o leva a fechar um contrato com Columbia para filmar *Husbands* (1970). Confiando que tinha um grande filme nas mãos, a Columbia fecha um contrato que ele aceita sob a condição de que teria acesso à edição e que trabalharia nela até que ficasse satisfeito (CARNEY, 2001, p. 242). O filme foi duramente criticado, por isso o estúdio impôs uma lista de mudanças na edição pelo estúdio.

As críticas aos filmes de Cassavetes feitas pelo público norte americano da época aconteciam sempre por julgarem algumas cenas fortes demais ou por não compreenderem sua proposta de expressão. Muitas pessoas saíram das salas de cinema em *Husbands* (1970), devido à cena na qual dois personagens vomitam por estarem bêbados. A persistência de Cassavetes para fazer um filme que expressasse algo pessoal teve que lidar com duras pressões de empresários aos quais ele foi submetido, e com a repressão do público que não aprovava o estilo do diretor na época.

Hollywood is like when you walk in a hotel room that you think is yours and isn't, and someone says very kindly, 'Will you have a seat?' and you sit – but you're in the wrong room. Everyone here at the studio is behind me one hundred per cent. I'm going to direct a picture and no one has interfered with the script. I've cast the picture the way I want it. I have my own cameramen, the musicians are my choice to do the important music, but I still don't belong here. Everybody here smiles and says, "Go

---

<sup>17</sup> Isso foi especialmente doloroso porque trata-se de um tema com o qual eu me importo – retardamento. *A Child is Waiting* não foi sobre um mundo fictício: é uma realidade para muitas pessoas. Eu já tinha visto a grande dificuldade que adultos tem de enfrentar com crianças com retardamento mental, mas os problemas das crianças são diferentes. Sua dificuldade é encontrar aceitação, aceitação para fazer as mesmas coisas que crianças normais fazem. O filme como foi lançado parece para mim uma traição com essas crianças e também com seus pais, que nos deixaram usar seus filhos. No começo, eu não ia discutir sobre isso, porque eu não queria que ninguém se machucasse. Mas depois eu percebi que a verdade é importante; eu precisava saber que se eu fizesse um filme sobre um assunto tão sensível como o retardamento mental, as pessoas que fizessem o filme comigo saberiam que eu fiz isso com toda minha capacidade, sem medo. (CARNEY, 2001, p. 124, tradução nossa).

ahead.” But they don’t understand and they don’t care what I am *saying* in my picture. Paramount has me here because they think I’ll make money, not because they think I’ll create a worthwhile picture. It’s just another picture to them. To me it is life. I think my movie will be important to the times we live in. I want to make pictures that express a viewpoint on the inability of people to live – not survive, but to live. The function of movies is to illuminate and clarify our emotions and ideas. It’s important. (CARNEY, 2001, p. 112)<sup>18</sup>

Em *Shadows* (1959), fica clara a diferenciação do processo criativo de Cassavetes com o que acontecia naquele momento nos Estados Unidos. Ele buscava evidenciar as relações sociais com uma abordagem mais bruta, porque acreditava que deveria mostrar as coisas como elas acontecem e, principalmente, ele tinha o cinema como uma ferramenta para *dizer alguma coisa*. Depois dessa ruptura com os estúdios de Hollywood, seus próximos filmes passam a ser independentes ou, segundo sua fala, “filmes pessoais”.

Al Ruban associou-se à Cassavetes em 1957, formando uma parceria que duraria até o fim de sua carreira, colaborando como produtor, diretor de fotografia, montagem, entre outras funções que exerceu nos filmes, desde *Shadows* (1959). Juntos eles criaram a *Faces Distribution Corporation*, que distribuiu a maior parte das obras; *Shadows* (1959), *Faces* (1968), *A Woman Under the Influence* (1974), *The Killing of a Chinese Bookie* (1976) e *Open Night* (1977).

De *Husbands* (1970) a *Open Night* (1977) consolida-se um período de maturidade como diretor. Em seu primeiro filme, de caráter experimental, já estava presente um tipo de pensamento que, adiante, expressou com desenvoltura um estilo próprio. A partir de seu distanciamento dos estúdios, ele buscou fazer filmes através dessa autenticidade. Todas as etapas do fazer cinematográfico, fotografia, montagem, iluminação, direção de arte, entre outras, estarão em conformidade com o seu modo de ver o mundo e as relações humanas.

---

<sup>18</sup> Hollywood é como quando você entra dentro de um quarto de hotel que você pensa que é seu e não é, e alguém fala de maneira generosa, ‘Você quer se sentar?’ E você se senta – mas você está na sala errada. As pessoas daqui do estúdio estão me dando apoio. Eu vou dirigir o filme e ninguém interferiu com o script. Eu construí o elenco do filme do jeito que eu queria. Eu tenho meu próprio operador de câmera, os músicos são minhas escolhas para fazer a música importante, mas eu ainda não pertencço a esse lugar. Todo mundo aqui sorri e diz, ‘vá em frente’. Mas eles não entendem e eles não se importam com o que eu estou dizendo no meu filme. Paramount me recebeu aqui porque eles pensam que eu farei dinheiro, não porque eles pensam que eu criarei um filme que vale a pena. É apenas outro filme para eles. Para mim é vida. Eu penso que meu filme será importante para o tempo que nós vivemos. Eu quero fazer filmes que expressam um ponto de vista da incapacidade das pessoas de viver – não sobreviver, mas viver. A função do filme é iluminar e clarear nossas emoções e ideias. Isso é importante. (CARNEY, 2001, p. 112, tradução nossa).

### 2.2.1 A fotografia

Martin (2008) destaca na fotografia de Cassavetes, especificamente em *Minnie and Moskowitz* (1971), o uso de planos master<sup>19</sup> no lugar de planos excessivamente fragmentados. “El plano maestro funciona para él como una unidad altamente volátil – escenificado y orquestado para estar abierto a las olas o vectores que vengan desde cualquier dirección, que choquen entre sí, y que se disparen en diferentes trayectorias” (MARTIN, 2008, p. 115)<sup>20</sup>. Esse também é o estilo em *A Woman Under the Influence* (1974) e, segundo Jonathan Rosenbaum (1988 apud Martin, 2008), esses planos funcionam como “hipótesis, conjeturas o preguntas”<sup>21</sup>, ou seja, são um princípio dinâmico que abre mais espaço para o pensamento, sem direcionar o espectador forçadamente a uma interpretação premeditada pelo diretor. Todo lo que ingrese a escena debe alterar su dirección y su desenlace.” (MARTIN, 2008, p.115)<sup>22</sup>

Especialmente na quarta produção de Cassavetes, sendo a segunda de forma independente, *Faces* (1968), a fotografia torna-se sintomática para com o tema tratado. Ou seja, não é mais uma questão de planos abertos – com foco fílmico voltado mais precisamente para a performance dos atores –, mas torna-se parte da compreensão da temática abordada. O filme trata do processo de separação lento de um casamento, após o marido conhecer uma prostituta em um bar. Logo depois, a mulher sai para uma boate e acontece de encontrar um rapaz com quem tem um relacionamento de uma noite. A fotografia baseia-se, majoritariamente, em primeiros planos, seguidos de planos em conjunto e raramente planos gerais. A potência da imagem é construída através dos semblantes: olhares e expressões faciais compõe o lento processo da construção das relações entre as personagens.

Em *Minnie and Moskowitz* (1971), a presença dos frequentes movimentos de câmera abre a percepção para planos de duração mais longas também conversando com a temática abordada: a movimentação de dois personagens que, aparentemente antagônicos (ela, uma mulher elegante que trabalha em um museu, e ele, um rapaz que trabalha em um estacionamento), se encontram várias vezes e se frequentam durante o filme. O deslocamento das personagens e o encontro entre eles, na maior parte das vezes, acontecem nas ruas.

---

<sup>19</sup> Plano master é uma sequência de filmagem em um único plano de toda a ação contínua dentro do cenário.

<sup>20</sup> “O plano master funciona para ele como uma unidade altamente volátil - encenado e orquestrado para estar aberto para as ondas ou vetores que vêm de qualquer direção, colidem uns com os outros, e que disparam em caminhos diferentes ” (MARTIN, 2008, p. 115, tradução nossa).

<sup>21</sup> “Hipóteses, conjeturas ou perguntas” (MARTIN, 2008, p.115, tradução nossa).

<sup>22</sup> “Tudo que entra em cena deve alterar sua direção e efeito. ” (MARTIN, 2008, p.115, tradução nossa).

Contudo, não há qualquer “mirabolância” na fotografia do diretor. A câmera funcionará como observadora, e os planos e movimentos estarão em função do desenrolar da ação. Uma das falas emblemáticas de Cassavetes é que a iluminação e os movimentos de câmera devem estar em função da personagem, não ao contrário: ou seja, fundamentado na performance dos autores, a observação cumpre seu papel de observação, e as marcações em cenas devem ser feitas para a câmera e iluminação para que o ator seja livre em sua performance.

The camera is therefore freed to follow performance, ignoring the “preconceived notion of angles or blocking”, or the storyboard approach of “Spielberg, Hitchcock or Scorsese” (22). Cassavetes’ plan to dig beneath the surface of the “didactic and simplistic” drama exemplified by *Edge of the City* succeeds to expose the primitive heart beneath the civilized veneer of the middle classes; his cinema reaches this visceral intensity through restless, handheld camerawork, the use of real locations and a commitment to the performance above the ‘sense’ of the scene. (FURZE, 2015, p. 77)<sup>23</sup>

### 2.2.2 A *mise-en-scène*

A partir da observação entre o cinema clássico hollywoodiano e dos filmes de Cassavetes (como descritos na seção 2.1.1), Berliner (2010) pontua o contraste entre os diálogos em ambos os estilos. “Digressive and inefficient, Cassavetes’ dialogue is an emblem for his narrative aesthetic as a whole” (BERLINER, 2010, p. 93)<sup>24</sup>. Ele destaca que o diretor é lembrado pelo “mito da improvisação” quando o fato é que seus diálogos se distanciam do cinema convencional e se aproximam do que seria adequado com a realidade. O diálogo não está a serviço da progressão da narrativa, muitas vezes a comunicação entre as personagens está focada no desvio desta. A conversa entre as personagens pode se basear em irrelevâncias, assuntos claramente destoantes da narrativa corrente, sem foco claro que se encadeia por “[...] mental association to another, the speech mimics the rambling quality of thought” (BERLINER, 2010, p. 86)<sup>25</sup>. Eles se mostram mais efetivos na comunicação indireta das emoções – ansiedade,

<sup>23</sup> A câmera está, portanto, livre para seguir a performance, ignorando a “noção preconcebida de ângulos ou bloqueios”, ou a abordagem de *storyboard* de “Spielberg, Hitchcock ou Scorsese” (22). O plano de Cassavetes de cavar abaixo da superfície do drama “didático e simplista” exemplificado por *Edge of the City* obtém sucesso ao expor o coração primitivo sob o verniz civilizado da classe média; seu cinema atinge esta intensidade visceral através da inquietação, com câmera na mão, o uso de locações reais e o compromisso com a performance acima do “sentido” da cena (FURZE, 2015, p. 77, tradução nossa).

<sup>24</sup> “Digressivo e ineficiente, o diálogo em Cassavetes é emblemático por sua estética narrativa como um todo” (BERLINER, 2010, p. 93, tradução nossa).

<sup>25</sup> “[...] associações mentais, o discurso imita a qualidade desconexa do pensamento”. (BERLINER, 2010, p. 86, tradução nossa).

alegria, tristeza – que na disposição de informações importantes para o andamento da narrativa. “Cassavetes resisted efficiency, conclusiveness or anything in his dialogue that would betray a clear-cut narrative purpose.” (BERLINER, 2010, p. 87)<sup>26</sup>

Ele também explica como é alcançado essa impressão de improvisação de seus diálogos na performance dos atores: mesmo que o ator, desesperado, pergunte para o diretor o que ele quer buscar naquela cena, Cassavetes se recusa a dizer – este caso aconteceu, relatado por Gena Rowlands em entrevista (CARNEY, 2001, p. 97), quando foi atriz em *A Woman Under the Influence*. Por isso a ambiguidade entre ator e personagem: a performance tem que buscar uma excelência que não está apenas escrita no roteiro, mas vem também a partir do trabalho do ator – o diretor disse em entrevista que já houve brigas entre eles e seus atores: eles totalmente compromissados com a palavras escritas em roteiro, buscando lembra-las em perfeita ordem e Cassavetes, aos gritos, responde que isso não o interessa, mas a afetividade que a cena trará. O ator está participando efetivamente da cena, junto com sua personagem. O uso de atores não profissionais nos filmes é fundamental para atingir esse nível performático: assim ele evita a confiabilidade dos atores profissionais e valoriza a indecisão do amador.

Como dito, a câmera de seus filmes terá um aspecto particular em cada uma de suas obras, mas há um aspecto em comum em todos: ela está em função da performance do ator. Ele inaugura uma técnica de câmera na mão combinada com atuação improvisada no seu primeiro filme, *Shadows* (1959). A ambiguidade entre ator e personagem leva a performances não previstas nos ensaios ou com intuição da movimentação de atores. Em *A Woman Under the Influence*, a câmera passeia entre panorâmicas, close-ups e, principalmente, em planos fixos, à espera das reações da protagonista, Mabel.

O diretor observa profundamente e representa a família com todas as suas particularidades; as famílias em *A Woman Under Influence* (1974), em *Glória* (1980) ou em *Husbands* (1970) podem parecer caóticas, por estarem expostas todas as suas particularidades, o modo como são articuladas as relações, sem qualquer ilusão a uma representação dissimulada ou ideologizada. Segundo Martín (2008), existem “[...] muchas variedades de neurosis, histeria, represión o transferencia somática que dinamizam cada segundo del cine de Cassavetes” (MARTIN, 2008, p. 124)<sup>27</sup>. São esses os aspectos psicológicos de suas personagens que são destacados.

---

<sup>26</sup> Cassavetes resiste a eficiência, assertividade ou qualquer coisa que faça seu diálogo trair a clareza do propósito narrativo” (BERLINER, 2010, p. 87, tradução nossa).

<sup>27</sup> “[...] muitas variedades de neuroses, histeria, repressão ou transferência somática que dinamizam cada segundo do cinema de Cassavetes” ((MARTIN, 2008, p. 124, tradução nossa).

Cassavetes já havia declarado em entrevista (CARNEY, 2001, p. 370), em resposta a uma das críticas sobre a representação da personagem Mabel, que acredita que existem pessoas que são mentalmente desequilibradas e outras que “simplesmente não sabem o que fazer”. A demanda externa a Mabel a pressiona a saber o que fazer. Sua representação não tem como objetivo a chegar a um consenso, a um julgamento final contra seu comportamento. É um recorte de uma realidade familiar, com suas idiossincrasias. E a câmera, principalmente nos momentos dos planos fixos, faz com que o espectador fique na posição de contemplação. E nada, nenhum movimento dá a resposta da cena, mas o envolve na observação. As cenas são construídas em torno de um certo êxtase, onde as personagens estão vivenciando suas ações em extremo – egos muito eletrificados, sendo essas ações ora demasiadamente prolongadas, ora incompletas, soltas. A insistência das personagens de Cassavetes estão calcadas nessa ansiedade pela vida, algo que as move para frente com um comportamento extremo. Mabel, que no início do filme está voltando de um hospício e ainda retorna no meio da narrativa, exerce uma instabilidade exemplar: ela polariza o que há de energético à sua volta e expressa o que há em todas as personagens com que convive.

Conclui-se que o “mito da improvisação” se baseia somente na coexistência entre personagem e o ator que a interpreta no desenrolar as cenas. Isso começou a ser dito depois de seu primeiro filme, *Shadows* (1959), em que aparece escrito, no final, “THE FILM YOU HAVE JUST SEEN WAS AN IMPROVISATION” (o filme que você acabou de ver foi uma improvisação). Não quer dizer que as cenas não sejam ensaiadas, que os diálogos não estejam pré-estabelecidos. Quer dizer que, em cena, pode surgir um comportamento que venha do ator que interfere na representação da psicologia da personagem, e é isso que impulsiona seu estilo.





### 3 PUNCTUM: DA FOTOGRAFIA PARA O CINEMA

Roland Barthes (1915-1980), a partir de sua análise sobre a fotografia, desenvolve conceitos relativos ao impacto gerado no observador, questionando a relação afetiva entre este espectador e a peça fotográfica. Fotografia, para ele que se refere ao tipo analógico, representa uma forma que nunca se distingue de seu referente e não tem linguagem definida – o que ela representa é desordenado (como a realidade se comporta diante da objetiva) do ponto de vista da classificação e sua interpretação acontece no nível do particular.

... ah, se ao menos a Fotografia pudesse me dar um corpo neutro, anatômico, um corpo que nada signifique! Infelizmente, estou condenado pela Fotografia, que pensa agir bem, a ter sempre uma cara: meu corpo jamais encontra seu grau zero, ninguém o dá a ele (talvez apenas minha mãe? Pois não é a indiferença que retira o peso da imagem – [...] –, é o amor, o amor extremo). (BARTHES, 1980, p. 24)

A partir de sua observação sobre a forma, ele lança as ideias de *Studium* e *Punctum*. O primeiro, derivado do “studare”, do latim, atua na esfera cultural, do comum e é sempre codificado. O *punctum*, é o elemento que quebra o *studium*, do latim “pungere”, pensando como algo que fere, que perfura, que tem pungência, não codificável. *Punctum* atua no nível da sensibilização do espectador. É o acaso que fere. Ambos podem ser observados em uma única peça fotográfica, sua presença cabe aos olhos do *Spectator*.

O *studium* é entendido como esse interesse “polido”, sobre qual seria a “intenção do fotógrafo” (BARTHES, 1980, p. 48). Os elementos da ordem do *studium* são aqueles culturalmente codificados, que o autor define como “afeto médio” – do interesse político, cultural. Também faz a diferença entre o “choque fotográfico” e o *punctum*, sendo que o choque não gerará o trauma, mas será constituído pelas “surpresas”, derivadas das habilidades do *Operator*, observadas pelos *Spectator* – tais como o “raro”, “apreensão do gesto”, “proeza”, “contorções técnicas”, “o achado”. Aquilo que é reconhecível do ponto de vista do *to like*<sup>28</sup> promove o *Studium*.

O *punctum* é o detalhe, algo que comove, mas não é passível de explicação. “Certos detalhes poderiam me ‘ferir’. Se não o fazem é sem dúvida porque foram colocados lá

---

<sup>28</sup> O ponto de vista do *Punctum* está na ordem do *to love*, segundo Barthes. A diferenciação é feita a partir dos interesses: o *Studium*, que apreende as surpresas, o *Punctum* é algo pessoal, intransmissível.

intencionalmente pelo fotógrafo” (BARTHES, 1980, p. 75). O *punctum*, que quebra o *studium*, inquieta o observador, deixando de lado o político ou cultural e elevando a experiência afetiva que excede a linguagem.

A fotografia, por ser uma leitura privada (ou seja, cada *Spectator* terá uma relação diferente com o objeto, que é invisível, pois o olhar está direcionado para a representação do referente), causará efeitos e projeções diferentes a cada leitor: segundo o autor, “ela me anima, eu a animo”, ou ainda: “Última coisa sobre o *punctum*: quer esteja delimitado ou não, trata-se de um suplemento: é o que acrescento à foto e *que todavia já está nela*. ” (BARTHES, 1980, p. 85).

Barthes é enfático quando restringe a aplicação dos conceitos sobre a imagem cinematográfica. Ele parte de três premissas principais: a velocidade dos fotogramas, a tela do cinema *versus* enquadramento da fotografia e a diferença fundamental entre a pose do cinema (no caso, a *mise-en-scène*) em relação à pose fotográfica.<sup>29</sup>

O uso desses termos no presente trabalho diz respeito à essência do conceito. Os contrastes impostos entre Fotografia e Cinema serão redirecionados para a aplicação da ideia de *punctum* e *studium* na análise do filme, por remeterem aos conceitos de afetação espectral, no caso específico para o cinema. A premissa que será assumida para a pesquisa é que o Cinema em questão, tanto quanto a Fotografia, são atividades de participação ativa do espectador, de projeção, e o sentido desses conceitos é adequado para o debate.

Os termos de Barthes já foram redirecionados antes, para fins de pesquisa, para outras formas além da fotografia. Furze (2015), por exemplo, faz um cruzamento do termo *punctum* com o conceito do visceral<sup>30</sup>, para analisar o cinema de Cassavetes e Cronenberg, sobre o poder da imagem cinematográfica apresentada.

A experiência cinematográfica vivida pelo espectador, segundo Furze (2015), a relação que se obtém diante da tela do cinema, vai além daquilo que está sendo mostrado através das imagens concretas. O visceral obtido através dos efeitos explícitos de violência, por exemplo (bem como certos gêneros fílmicos que buscam esse tipo de efeito físico do espanto ou desagrado, como o terror), são constituídos de elementos que podem ser compreendidos pelo

---

<sup>29</sup> Serão desenvolvidos no próximo tópico.

<sup>30</sup> Em um primeiro momento, o autor pontua um conceito de “visceral” no cinema apontando como aquilo que tem um efeito no espectador e exemplificando com cenas de violência a causa e efeito. Logo em seguida ele argumenta como o efeito visceral pode ser atingido por outras vias (menos explícitas) na imagem cinematográfica.

espectador, quando os elementos são revelados.<sup>31</sup> Mas, a tela visceral buscada pelo autor não é aquela explícita imageticamente, mas pungente.

The visceral screen screens what is unable to be fully comprehended by the viewer's logical, sensory faculties (primarily the eyes) but is nonetheless undeniably present as an aspect of the filmed image. In this way the word 'screen' can be understood as operating a dual function: both revealing the image for what it is (in the sense that a movie is screened for an audience); and concealing the full meaning of that image from the audience, [...] (FURZE, 2015, p.40)<sup>32</sup>

A chamada *tela visceral* não se propõe a fazer um sentido ou ser determinada por uma lógica, mas a filtrar a realidade concreta do espectador, permeada por ideologias, a partir da análise dessa mesma realidade para representá-la, oferecendo uma experiência completa de uma alternativa que não é influenciada por tais ideologias.

A partir dessa hipótese sobre a experiência do espectador com o filme observado, partiremos para os contrastes que Barthes (1980) coloca em relação à fotografia e o cinema. Logo em seguida, os conceitos serão redirecionados e contextualizados a partir do respaldo de outros teóricos do cinema, para que possamos efetivar a adaptação deles à leitura da imagem cinematográfica.

### 3.1 CONTRASTES: DA FOTOGRAFIA PARA O CINEMA

O primeiro argumento usado na restrição dos conceitos de Barthes em relação ao cinema se baseia na velocidade em que os fotogramas passam, para dar o movimento da exibição de um filme: enquanto espectador, é impossível encontrar o seu *punctum*, em consequência da velocidade das “várias fotos” que transitam perante seus olhos, numa sequência sem intervalos. O autor, nesse momento, questiona o grau de participação do espectador na atividade fílmica.

---

<sup>31</sup> Poderíamos, talvez, relacionar *essa* primeira ideia paralela do visceral, assim chamada pelo autor, com um dos conceitos de Barthes (1980): o que mostrado na fotografia, de maneira codificada, da esfera do choque, que pode ser facilmente identificado e que foi intencionalmente colocada pelo diretor, atua na esfera do *studium*.

<sup>32</sup> A Tela Visceral exibe o que é incapaz de ser totalmente compreendido pela lógica do espectador, pelas faculdades sensoriais (principalmente com os olhos), mas é, no entanto, inegavelmente presente como um aspecto da imagem filmada. Desse modo, a palavra “tela” pode ser entendida como operadora dual: ambas revelando a imagem como ela é (no sentido como um filme se apresenta para uma audiência); e ocultando o significado pleno daquela imagem da audiência, [...]” (FURZE, 2015, p.40, tradução nossa).

Será que no cinema acrescento à imagem? – Acho que não; não tenho tempo: diante da tela, não estou livre para fechar os olhos; senão, ao reabri-los, não reencontraria a mesma imagem: estou submetido a uma voracidade contínua; muitas outras qualidades, mas não *pensatividade*; donde o interesse, para mim, do fotograma (BARTHES, 1980, p. 85-86).

Depois ele parte do princípio que no cinema há a tela, e na fotografia, enquadramento. A diferença se baseia na ideia de que a personagem da imagem em movimento sai do enquadramento e continua a viver criando um “campo cego” que duplica incessantemente a visão parcial. Na fotografia, ao contrário, a personagem é imóvel, ela não *sai*, tudo morre de maneira absoluta: o “campo cego” encontra-se na criação e adivinhação do *punctum* e, é nesse ponto que reside a expansão do quadro fotográfico. O noema da fotografia é “*Isso-foi*”, uma vez que se “estende entre o infinito e o sujeito” (BARTHES, 1980, p. 115). A fotografia, segundo o autor, dá mais espaço para o pensamento e reflexões do espectador.

Ainda aqui, de um ponto de vista fenomenológico, o cinema começa a diferir da Fotografia; pois o cinema (ficcional) mistura duas poses: o “*isso-foi*” do ator e do papel, de modo que (coisa que eu não experimentaria diante de um quadro) jamais posso ver ou rever em um filme atores que sei que estão mortos, sem uma espécie de melancolia: a própria melancolia da Fotografia. (BARTHES, 1980, p. 119)

A terceira argumentação é o que ele entende como um dos pontos de ruptura fenomenológica entre o cinema e a fotografia. Ele opõe a pose, natural da fotografia, com o conjunto da *mise-en-scène*, relacionado ao cinema.

O que é compreendido nas ideias de pose (que é o que funda a natureza da fotografia<sup>33</sup>), e a escolha do enquadramento compartilham alguns aspectos do que é a *mise-en-scène*. “...na Foto, alguma coisa *se pôs* diante do pequeno orifício e aí permaneceu para sempre (está aí meu sentimento); mas no cinema, alguma coisa *passou* diante desse mesmo pequeno orifício: a pose é levada e negada pela sequência contínua das imagens...” (BARTHES, 1980, p. 118). O corpo não encontra o “grau zero” na fotografia; o *Spectator* é levado à interpretação do conteúdo sob uma determinada ótica. Ele argumenta que são fenomenologias diferentes, mesmo que o cinema seja derivado da fotografia. Segundo este pensamento, a diferença

---

<sup>33</sup> A pose para a fotografia é aquilo que impede a imagem de coincidir-se com a pessoa fotografada, aquilo que fundamenta o artificialismo fotográfico. A pose torna-se base para fotografia porque, segundo o autor, posar para uma objetiva não é um exercício natural, ou seja, as personagens da fotografia colocam-se pensadamente diante da câmera; e o peso do registro, sua imobilidade, seu encontro com a morte, também criam as barreiras que impedem com que a fotografia alcance aquilo que Barthes chama de “grau zero” do corpo – a neutralidade.

consiste em que enquanto na imagem imóvel algo “*se pôs*” diante da objetiva, na imagem em movimento algo “*passou*”.

Todas essas conjecturas, porém, desconsideram a unidade da imagem que a sequência de fotogramas promove. Que a imagem, entre um fotograma e outro, aponta para trás (vetor de memória) e para a frente (vetor de antecipação dos atos). O tempo está inserido e é inseparável da lógica da forma cinematográfica. Na perspectiva da cronologia das formas artísticas, podemos dizer que “o cinema vem a ser a consecução do tempo da objetividade fotográfica” (BAZIN, 1991, p.24), ou seja, é somada a inserção da dimensão temporal à lógica da objetividade da fotografia. “Resumindo: tanto pelo conteúdo plástico quanto pelos recursos da montagem, o cinema dispõe de todo um arsenal de procedimentos para impor aos espectadores sua interpretação do acontecimento representado ” (BAZIN, 1991, p.68). Isso quer dizer que a inserção do tempo abre diferentes possibilidades de interpretação que são inerentes a sua forma: a comparação entre as interpretações de fotografia e cinema torna-se infundada, mas, ainda assim, as aplicações dos conceitos devem ser adaptadas para a forma da percepção cinematográfica.

No cinema, cujo material é fotográfico, a foto, no entanto, não tem essa completude (felizmente para ele). Porquê? Porque a foto tirada em um fluxo, é empurrada, puxada incessantemente para outras vistas; no cinema, sem dúvida, sempre há referente fotográfico, mas esse referente desliza, não reivindica em favor de sua realidade, não declara sua antiga existência; não se agarra a mim: não é um *spectro*. Como o mundo real, o mundo fílmico é sustentado pela presunção de “que a experiência continuará constantemente a fluir no mesmo estilo constitutivo”; mas a Fotografia rompe “o estilo constitutivo” (aí está seu espanto); ela é desprovida de futuro (estão aí seu patético, sua melancolia); nela não há qualquer protensão, ao passo que o cinema é protensivo, e por isso de modo algum melancólico (o que ele é então? – Pois bem, é simplesmente “normal”, como a vida). Imóvel, a Fotografia reflui da apresentação para a retenção (BARTHES, 1980, p. 133-134).

Câmera Clara, livro escrito em 1980 em que Barthes disserta sobre esses conceitos, não é um tratado científico, como o próprio autor o descreve. Trata-se da perspectiva pessoal, em que imprime a sua visão sobre a fotografia, enfatizada pela metodologia que escolheu para selecionar as fotos que analisa: são selecionadas a favor da sua experiência de encontro com o *punctum*. O autor menciona, inclusive, que algumas peças fotográficas podem não provocar esse encontro com o *punctum*, e permanecerem apenas no nível do *studium*, do “interesse-médio”, polido, cultural. A concepção estruturalista do cinema por Barthes (1980) também é compartilhada por Christian Metz (2012). Os dois autores veem o cinema do ponto de vista semiológico. Voltando para a estrutura cinematográfica, Metz (2012), por outro lado, perceberá

um corpo narrativo na imagem em movimento, de forma que contrapõe uma das ideias pela qual Barthes (1980) veta o uso dos conceitos de *punctum* e *studium* em relação à imagem cinematográfica, no tocante à movimentação dos fotogramas no cinema. Antes disso, para ambos os autores, fotografia não se trata de uma forma que contém traços narrativos. A crítica de Barthes (1980) não é voltada à narratividade do cinema, mas à movimentação: apesar de apontar que a fotografia não tem potencial narrativo e concebê-la como “*Isso-foi*”, em algumas das peças analisadas que aponta vetores de passado e de futuro, sem conexão direta com tipos narrativos cinematográficos.<sup>34</sup>

A premissa trabalhada por Metz (2012) é de que o cinema é linguagem e é um erro percebê-lo como língua, pois as imagens, que são universais, não são codificadas ao ponto de tomarem significados fechados em si. O autor critica alguns modelos de pensamento em relação ao cinema que “se sentem na obrigação de manusear as imagens ‘como as palavras’ e de organizá-las conforme as regras de uma pseudo-sintaxe [...]” (METZ, 2012, p. 57). Portanto, potencializa-se como forma de expressão o fato de que o cinema se configura como linguagem. O autor também trata da estrutura do plano como uma unidade: usando as ferramentas da linguística, ele relaciona a imagem com uma frase<sup>35</sup> e a sequência com o discurso. A sequência, por carregar a atualização da imagem, totaliza a unidade discursiva da narrativa.

Na lógica cinematográfica, com a inserção da dimensão temporal, é impossível constatar sentido apreendendo-se no suporte – a sequência de fotogramas impressas em um filme, dividindo-o como imagens individuais. O cinema é possível apenas com a composição desses fotogramas que, em sequência, fornecem a ideia do movimento. A análise da imagem cinematográfica, em qualquer circunstância de estudo, deve ser tomada dessa premissa.

Tarkovski<sup>36</sup> (2010) tem uma perspectiva mais sensível para definir o cinema que incorpora o tempo logo no primeiro momento: um novo princípio estético que “esculpe o

---

<sup>34</sup> A fotografia, seja no nível do *punctum* ou do *studium*, pode remeter a um passado em relação ao contexto. Por exemplo: quando ele analisa a foto de duas crianças, ele aponta no curativo no dedo da menina, alguns questionamentos do seu passado (BARTHES, 1980, p. 79). Outra fotografia, de um homem que foi registrado à espera no corredor da morte de um presídio, o autor afirma: “Ele está morto e vai morrer”. (IDEM, 1980, p. 143). Ele está morto porque tudo está morto no âmbito da fotografia, qualquer que fosse. Ele vai morrer está em relação ao conteúdo da foto: ele está à espera da morte, isso ainda vai acontecer. Essa fotografia será exposta na seção 3.2.1.

<sup>35</sup> Por exemplo: “Um primeiríssimo plano de revólver não significa “revólver” (unidade léxica puramente visual) –, mas significa *no mínimo*, e sem falar das conotações, “Eis um revólver”. Ele carrega consigo uma espécie de *eis* [...]. Mesmo quando o plano é uma “palavra”, ainda é uma palavra-frase, como em algumas línguas.” (METZ, 2012, p. 85).

<sup>36</sup> Foi um diretor russo que criou a teoria chamada “Esculpir o tempo”, em que o tempo é compreendido como a verdadeira característica do cinema; ele propõe a experiência fílmica com tempos longos, poucos cortes, para ampliar a percepção do passar deste tempo. Fazer o cinema é observar o tempo e alterá-lo, sob a perspectiva do

tempo”. “A força do cinema, porém, reside no fato de ele se apropriar do tempo, junto com aquela realidade material à qual ele está indissolúvelmente ligado, e que nos cerca dia após dia e hora após hora” (TARKOVSKI, 2010, p. 71-72). O autor fala da perspectiva de cineasta, portanto, entender o cinema dessa maneira faz parte do seu estilo e pensamento cinematográfico.

A percepção da imagem em movimento, se apreendendo a ela somente como fotos em sequência, “não faz sentido”: da mesma maneira que a foto é invisível para o *Spectator* (o sujeito se atém ao referencial fotográfico, à imagem, e não à forma, segundo Barthes), as fotos dispostas de maneira sequencial também não são observadas: O tempo é indissociável da lógica cinematográfica.

Não que a imagem cinematográfica possa ser dividida e segmentada contra a sua natureza temporal; o tempo presente não pode ser dela removido. A imagem torna-se verdadeiramente cinematográfica quando (entre outras coisas) não apenas vive no tempo, mas quando o tempo também está vivo em seu interior, dentro mesmo e cada um dos fotogramas (TARKOVSKI, 2010, p. 78).

Partindo dessa sequência argumentativa, concluímos que o cinema deve ser interpretado sem o peso da análise particular da fotografia. Agora, o encaminhamento da discussão será direcionado para a forma de análise da imagem que irá fundamentar a aplicação da essência do *punctum* como potência na imagem cinematográfica.

### 3.2 TRANSFERÊNCIA: DA FOTOGRAFIA PARA O CINEMA

Neste tópico será definido o que é a imagem cinematográfica e como será feita a adaptação dos conceitos escritos por Barthes (1980). O ponto de partida aqui será entender sua interpretação como independente da leitura das outras formas artísticas (como a música, fotografia, teatro, literatura), apesar de estas estarem incluídas no ato cinematográfico.

Bazin (1991) projeta a história da representação através da imagem, descrevendo que, sob a forma de arte, existiu uma obsessão pelo alcance da representação realista do mundo. Os primeiros passos foram a defesa contra o tempo: a morte é a vitória do tempo, portanto, o registro imagético baseia-se na salvação – pela aparência.<sup>37</sup> Muda-se o status da arte ao passo

---

autor. Seu primeiro filme foi lançado em 1956, e o último em 1986, período caracterizado pela ampliação do pensamento cinematográfico pela concepção do cinema de autoria (como foi visto na seção 2.12).

<sup>37</sup> Os estudos foram partidos das primeiras manifestações de representação através da imagem. Ele baseia a sua argumentação na origem da pintura e escultura que, segundo o autor, descobririam o “‘complexo’ de múmia”.

que ela evolui paralelamente ao desenvolvimento da civilização: agora o objetivo deixa de ser “a sobrevivência do homem e sim, em escala mais ampla, a criação de um universo ideal à imagem do real, dotado de destino temporal autônomo.” (BAZIN, 1991, p. 20)

Em resumo, a fotografia é um acontecimento que muda o curso das formas das artes plásticas. Ela apreende o mundo objetivamente, libertando a pintura da obsessão alcance do real – de acordo com o autor, por mais realista que a pintura seja, sempre terá um grau de participação subjetivo do artista, se tornando mais livre para atingir sua autonomia estética.

O tempo, na fotografia, não tem consecução. A foto “embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção” (BAZIN, 1991, p. 24). O cinema será, então, a realização do tempo na perspectiva fotográfica.

A forma constitui uma linguagem. Dá um passo à frente da fotografia pela associação do tempo. Os fatos não são apenas suportados como eles são, mas também pela duração do tempo no qual estão inseridos. Muda-se a experiência da relação com a representação do mundo concreto.

Por *imagem*, entendo de modo bem geral tudo aquilo que a *representação* na tela pode acrescentar à coisa representada. Tal contribuição é complexa, mas podemos reduzi-la essencialmente a dois grupos de fatos: a plástica da imagem e os recursos da montagem. [...]. Na plástica, é preciso compreender o estilo do cenário e de maquiagem, de certo modo até mesmo da interpretação, aos quais se acrescentam a iluminação e, por fim, o enquadramento que fecha a composição. Quando à montagem, [...], que ela constituía o nascimento do filme como arte: o que o distingue realmente da simples fotografia animada. Na realidade, enfim, uma linguagem (BAZIN, 1991, p. 67).

A partir dessa percepção da imagem em movimento – sua plasticidade e os recursos da montagem, ampliam-se os recursos que irão determinar a interpretação dos acontecimentos que serão representados. O cinema é a forma artística mais completa: ele integra as percepções das artes anteriores, porém adicionando a dimensão temporal de maneira concreta. Até mesmo as intenções representativas da imagem cinematográfica se diferem, em alguns aspectos, das outras formas de interpretação.

A questão dos empréstimos de adaptação entre cinema, teatro e literatura é contemplada na discussão que Bazin (1991) abre sobre a reivindicação do espaço dessa arte como independente. O que deve ser levado em conta é o pouco tempo da constituição que forma tem historicamente em face das outras, inclusive apontando algumas adaptações a essas graças ao advento da linguagem cinematográfica. Ele se encontra como uma arte em plena evolução. Até porque, como chama atenção o autor, deveria ser levado em conta que a existência da arte



cinematográfica é anterior a sua própria essência. É natural que seus primeiros passos se espelhem nas formas mais próximas, até que se encontre verdadeiramente sua particularidade. “Virá talvez o tempo das ressurgências, isto é, de um cinema de novo independente do romance e do teatro. Talvez, porém, porque os romances serão escritos diretamente em filmes”, ou ainda “Apropriam-se deles [outras formas artísticas] porque precisa, e porque desejamos reencontrá-los através dele.” (BAZIN, 1991, p. 104).

O fato do cinema ser impuro<sup>38</sup>, não significa que olharemos para ele sob a ótica das outras formas. A interpretação dos acontecimentos através da imagem cinematográfica reivindica seu próprio espaço: a organização de todas as percepções de outras instâncias artísticas está subordinada ao ritmo temporal inserido na lógica fílmica. Como anteriormente visto com apoio de Tarkowski (2010), o tempo é indissolúvel.

Nesse sentido, podemos compartilhar da ideia de Barthes (1980), por entender que seus conceitos podem ser flexibilizados para outras esferas artísticas; sabendo que o cinema não é “arte composta” (ou seja, o peso da interpretação da fotografia não cabe ao exame de uma obra cinematográfica), este produzirá outros efeitos que não excluem a ideia de *punctum* (algo que fere) e *studium* (conhecimento de mundo), mas elevam seus conceitos a outro patamar de análise. Queremos propor outra perspectiva de *punctum*, para a experiência com a forma cinematográfica.

O que iremos observar na obra analisada são as potenciais imagens, momentos, que são compatíveis com a ideia de *punctum*: como Cassavetes que, a partir do seu estilo cinematográfico, traz tal potência à imagem. Antes, é preciso entender qual foi o método de observação das fotos analisadas por Barthes, para termos uma compreensão mais ampliada para, enfim, aplicar o conceito.

Podemos estender o *punctum* para os estudos de cinema, lastreados no que Magno (2009) elucida em relação à atividade espectral e à arte. A adição que é trazida para a obra, pelo olhar do observador (e isso acontece porque ele se leva para a arte), a corrompe com sua subjetividade para a interpretação dos elementos que nela contém.

Dissemos que a obra-de-arte tem lugar de analista (ou melhor, que tem lugar de análise). Daí já não caber analisá-la. Seu público, este não pode mais do que escutá-la: ouvido ao seu silêncio (e grito) que promove, nesse público, a sua própria fala, fala do público e não dela [...]. Daí o público da obra-de-arte [...] tanto falar e falar, pensando dar conta dela: mas é só de si mesmos que falam e re-falam ouvindo o silêncio dela e as pontuações que seus próprios discursos dela sofrem.

---

<sup>38</sup> Termo usado por Bazin (1991) no estudo da origem do cinema e a relação com as outras formas artísticas.

Ou, como dizia Duchamp, “the viewers are those who make the painting”. Porque “a pintura”, o poeta a des-fez, ou fingiu fazer isto, com esse grito de silêncio diante do qual é a verdade do público, não da obra, que se tem a dizer. Assim toda e qualquer manifestação sobre o que seja obra-de-arte não atinge jamais a obra enquanto tal, seja crítica, analítica, semiótica, historicista ou qualquer outra essa manifestação. O público não pode ocupar outro lugar que não de analisando (MAGNO, 2009, p. 95-96).<sup>39</sup>

Segundo supomos, essa atividade espectral, concebida por Magno (2009), pode ser relacionada com o que Barthes (1980) diz sobre o encontro do observador com o *punctum*. Independentemente da forma artística examinada, o indivíduo está sujeito a adicionar seu histórico no que vê, elevando o patamar da interpretação para uma fala que diz mais sobre si do que propriamente sobre a obra.

### 3.2.1 O CAMINHO DO OLHAR

Os recursos que Barthes (1980) usa para explicar os conceitos são baseados na observação de fotografias e descrição do onde ou do que para ele faz ocorrer de *punctum*. Este percurso, como ele as descreve, é fundamental para nossa análise do filme. Em um primeiro momento, ele selecionou exemplos de imagens em que ele percebia o *punctum*. A partir disso, alguns procedimentos são tomados ao observá-las. Vamos discorrer sobre alguns exemplos das peças selecionadas e como ele as descrevem.

Para ilustrar o ponto de vista pessoal do *punctum*, temos como primeiro exemplo o olhar de Barthes (1980) sobre a foto *Alhambra* (1854), de Charles Clifford. Aqui, não há o detalhe que promove o sentimento, mas a totalidade do conteúdo. É mostrada uma antiga casa, grande, com uma pessoa sentada com suas costas apoiadas no muro, uma rua deserta e uma pessoa sentada ao fundo. Ele explica a sensação de querer estar lá, ele encontra naquele lugar uma identificação que desconhece.

Essa foto antiga (1854) me toca: simplesmente porque tenho vontade de viver *aí*. Essa vontade mergulha em mim a uma profundidade e segundo raízes que não conheço [...] Ora, Freud diz do corpo materno que ‘não há outro lugar do qual possamos dizer com tanta certeza que nele já estivemos’. Tal seria, então, a essência da paisagem (escolhida pelo desejo): *heimlich*, despertado em mim a Mãe (de modo algum inquietante) (BARTHES, 1980, p. 63-65).

---

<sup>39</sup> O autor fala do ponto de vista da psicanálise. Trata-se do encontro do indivíduo com a obra de arte. Ele não consegue se desvincular do que observa, ou seja, o espectador retoma seu repertório para falar sobre aquilo que está vendo e, querendo falar sobre peça artística, está falando de si.



Figura 1: Alhambra (1884), de Charles Clifford  
 Fonte: Barthes, 1980, p. 64

Em outro exemplo, o autor entende que, assim como algo na imagem pode ferir, existe o espaço para a compreensão do tempo na fotografia e esse tempo que também pode se destacar como *punctum*. “Esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema (“*isso-foi*”), sua representação pura” (BARTHES, 1980, p. 141). Em *Lewis Payne* (1865), por Alexander Gardner, há um homem sentado em sua sela, com as mãos algemadas, esperando seu enforcamento. “A foto é bela, o jovem também: trata-se do *studium*. Mas meu *punctum* é: *ele vai morrer*” (BARTHES, 1980, p.142). A imagem está jogando a morte para um futuro, muito embora tudo nela está morto, enquadrado e parado no tempo. É essa ambiguidade do tempo que desperta sua inquietação.

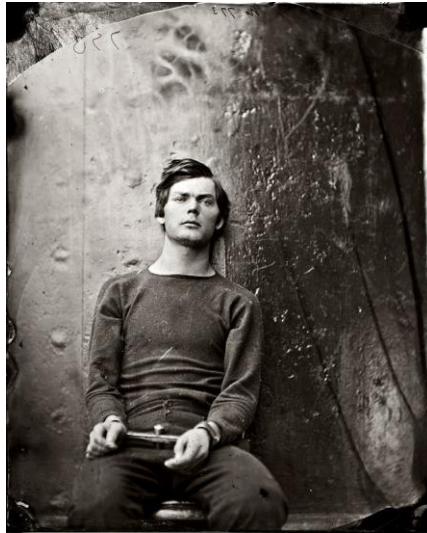


Figura 2: Lewis Payne (1865), por Alexander Gardner  
 Fonte: Barthes, 1980, p. 143

Em uma terceira perspectiva de observação do punctum pelo autor, ele mira nos detalhes imagéticos que podem o remeter para o passado.



Figura 3: *Idiot Children in an Institution* (1924), Lewis H. Hine  
 Fonte: Barthes, 1980, p. 79

Na fotografia a cima, *Idiot Children in an Institution* (New Jersey, 1924), Barthes (1980) admite deixar de lado o que há de cultural – não se atendo ao grotesco ao qual a imagem evidencia, pelo choque da diferença dos perfis dessas crianças, em referência ao que é considerado normal (corpos humanos dentro da proporção comum) –, mas sua atenção está

voltada aos detalhes que permanecem ali, pungindo. “Desprezo todo saber, toda cultura [...] vejo apenas a imensa gola Danton do garoto, o curativo no dedo da menina...” (BARTHES, 1980, p. 78). Qual seria a vida anterior daquela menina que, por alguma eventualidade, machucou-se nas mãos? Aquela gola imensa, o que aquilo diz sobre o menino? São os detalhes que falam nesse momento.

Como pôde ser constatado diante estes exemplos, o *punctum* pode assumir vários aspectos, surgir de diferentes maneiras. Na forma fílmica, vamos observar outras perspectivas que estão ausentes da fotografia: um gesto, um diálogo, um corte entre sequências, uma cena de longa duração, um campo e contra campo, entre outras maneiras que a imagem em movimento propicia. E ainda observar aspectos que são comuns entre as duas formas: um olhar, um enquadramento, um detalhe... as possibilidades são incontáveis porque, como indicado por Barthes (1980), cabe aos olhos do espectador.

A observação do filme tomará como pressuposto algumas das possibilidades de interpretação da imagem; mesmo que a observação seja exclusiva de cada ponto de vista. Será uma tentativa de procurar em Cassavetes alguns possíveis momentos de *punctum* que, assim como descreve Barthes (1980), não foram colocadas ali pelo autor (neste caso, seria da esfera do *studium*), mas que surgem porque há potência na imagem e na temática abordada, por efeito de seu estilo cinematográfico.



## 4 *A Woman Under the Influence*

### 4.1 DESCRIÇÃO

Lançado em 1974, o filme foi produzido de maneira independente, com uma pequena equipe de estudantes, e foi distribuído pelo próprio diretor. O texto do roteiro foi originalmente escrito para ser uma peça teatral. Como não foi aceito para encenação, foi adaptado para o cinema. Até alguns meses antes de filmar, não havia dinheiro suficiente para o início da produção. Cassavetes então vai ao *American Film Institute* e convida alunos e profissionais a se juntar ao projeto. (CARNEY, 2001, p. 317). Mediante tais dados, podemos ver que, sem maiores interferências externas (como vimos, em relação à pressão de produtores e distribuidoras), essa obra serve de modelo para entender a autenticidade criativa do diretor.

*A Woman Under the Influence* (EUA, 147 min.) exhibe o relacionamento de Mabel Longhetti, interpretada por Gena Rowlands, e Nick Longhetti, interpretado por Peter Falk, impressos neste cotidiano particular. Eles têm uma vida tipicamente de classe média, em Los Angeles. Ela é dona de casa e sofre com oscilações de humor; o começo do filme é sobre sua volta de uma longa estadia em uma instituição psiquiátrica. O marido trabalha no ramo de construção. Eles se amam, é um amor desarticulado, não ideologizado: os altos e baixos são exibidos em seus extremos porque fazem parte da lógica cotidiana do casal. É evidente a adoração que Nick mantém por Mabel, mas ambos têm temperamentos idiossincráticos bem nítidos que interferem na expressão do amor que um sente pelo outro.

Mabel é uma mulher permanentemente perdida. Pode ser interpretada como uma mulher desequilibrada, está sempre em conflito. Ela vive momentos de total descolamento da realidade estabelecida, que facilmente sai de um estado de “perturbação” para “sanidade”. É uma mulher presa dentro dos confinamentos de sua posição tanto como esposa e mãe, ainda desesperada para individualizar estes papéis e criar um modo de vida que é exclusivamente agradável para ela. Constantemente incentivada por seu marido para “ser ela mesma”, paralelamente se encontra o tempo todo cerceada pelas pessoas ao seu redor, tornando-se vítima de sua própria personalidade. Exigem que Mabel siga algum papel estabelecido, que ela se encontre nela mesma. Ao trabalhar a cumplicidade entre as personagens – principalmente entre ela e seu marido ou ela e seus filhos quando separada de seu marido, o diretor também deixa clara a conexão do espectador com a personagem. Portanto, temos a percepção de um certo delírio coletivo, não só de Mabel, que é levada à internação por seu comportamento, mas de

todos ao seu redor, família, amigos, marido, filhos. A noção e a desconstrução do conceito de família estão sempre presentes nos filmes: “[...] pero la familia llega a significar muchas cosas tanto en una realidad como en un ideal.” (MARTIN, 2008, p.118)<sup>40</sup>

Logo no início, ocorre um desencontro. Mabel está em casa depois de longo período de internação e ele está trabalhando em uma mineradora, mas prometeu que seria uma noite em que ficariam juntos. Ela manda as crianças para casa de sua mãe e fica à espera do marido. No trabalho, Nick conversa com um dos seus amigos que lhe sugere que deveria ligar para Mabel, para avisar que não conseguiria ir para casa. Seu colega, então, faz um comentário acerca da lucidez da mulher, dizendo que Mabel é “delicada e sensível”. O marido a defende.

NICK: Mabel is not crazy, she is unusual. She is not crazy, so don't say she's crazy. This woman cooks, sews, makes the bed, washes the bathroom. What the hell is crazy about that? (Diálogo em *A Woman Under the Influence*, 1974)<sup>41</sup>

Ele liga, desolado, para avisar que não poderá voltar essa noite, e então ela sai de casa. Volta com um homem com quem passa uma noite, inclusive, o chamando pelo nome do marido. Pela manhã ele a deixa, confuso, e um pouco depois volta o marido com alguns de seus amigos da obra para um jantar inesperado.

No jantar, Nick, seus amigos e Mabel se unem para fazer um espaguete. Mabel, que parece querer lidar com a situação de uma maneira casual, faz tentativas de comunicação com as pessoas. Quando ela começa a agir conforme sua personalidade, é cerceada pelo marido: ela se levanta, vai até a um dos amigos de Nick, passando sua mão pelo rosto e dizendo para o marido que aquele é um rosto que ela considera bonito. Nick grita com sua mulher, mandando-a se sentar. A situação torna-se constrangedora. O telefone toca, é a mãe de Nick reclamando de dores, todos os homens se levantam, colocam seus pratos na cozinha e vão embora. Mabel fica transtornada com a situação e ocorre uma briga entre eles.

MABEL: “I was trying to be nice... I like your friends... I'm a warm person... I was.. I'm not one of those stiff's that you like with their noses up in the air, bung, bung, with

---

<sup>40</sup> “[...], mas a família chega a significar muitas coisas tanto em uma realidade como em um ideal” (MARTIN, 2008, p. 118, tradução nossa).

<sup>41</sup> Mabel não é louca, ela é incomum. Ela não é louca, então não diga que ela é louca. Essa mulher cozinha, costura, faz a cama, lava o banheiro... O que há de louco nisso? (Diálogo em *A Woman Under the Influence*, 1974, tradução nossa).



their noses up in the air [...] I know how to treat those guys. I want them to feel... I love those guys. I love them” (Diálogo em *A Woman Under the Influence*, 1974)<sup>42</sup>

Nick responde dizendo que não entende o que ela diz, que ela não fez nada de errado. A briga continua até que Mabel muda totalmente de humor e, calmamente pergunta: “Eu não fiz nada de errado? ”. E eles se encaram carinhosamente. Mabel então o pede para que diga quem ele deseja que ela seja. Eles continuam se encarando carinhosamente e se deitam juntos na cama.

As próximas cenas mostram a chegada das crianças no dia seguinte, mas, logo em depois vão para a escola. Quando seus filhos e sua mãe entram na casa, Mabel, que está sozinha com seu marido, se assusta, e fica extremamente desconfortável com a situação. Ela apressa os filhos para saírem para a escola. Assim que todos saem, Mabel fica ansiosa com a volta deles. Antes disso, ela promete para as crianças que irá preparar uma festa para quando chegarem do colégio, convidando alguns de seus colegas para passarem a tarde juntos.

De volta do colégio, eles recebem em casa os filhos do Mr. Jensen. Mabel não aceita que o senhor não queira entrar em sua casa, insistindo para tomar uma xícara de chá, e ele, constrangido, entra. Pode-se imaginar que, assustado pelo comportamento de Mabel, ele aceite o convite quase que para examinar o local e com quem está deixando seus filhos. No jardim, as crianças e Mabel dançam ao som da música Lago dos cisnes, quando Nick liga para casa e o filho passa o telefone para mãe, e ela fala sobre a festa que está acontecendo.

MABEL: Hello, Nick? Hello. It’s working. Oh, I’m sorry, I’m out of breath. It’s working! Listen, I’m a great mother, I not only... I not only love our kids, I love the Jensen kids, I love Mr. Jensen. Oh, they’re all wonderful, they’re beautiful. I’m never gonna be mean again, never. Yeah, Mr. Jensen. Oh he was such a stiff when he came over, but I got him loosened up. You know, I got him dancing, and I got him singing. Hello? Hello? (Diálogo em *A Woman Under the Influence*, 1974)<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Eu estava tentando ser boa... eu gosto dos seus amigos... eu sou uma pessoa calorosa... eu estava... eu não sou como uma das madames que você gosta com narizes empinados, bung, bung, com narizes empinados [...] Eu sei como tratar aqueles caras. Eu quero que eles se sintam... Eu amo aqueles caras, eu amo eles”. (Diálogo em *A Woman Under the Influence*, 1974, tradução nossa).

<sup>43</sup> Alô, Nick? Oi. Está funcionando. Me desculpe, eu estou sem ar. Está funcionando! Ouça, eu sou uma ótima mãe, eu não apenas... eu não apenas amo nossos filhos, eu amo os filhos de Jensen, eu amo o Mr. Jensen. Oh, eles são maravilhosos, eles são lindos. Eu nunca mais serei má novamente, nunca mais. Sim, Mr. Jensen. Ele estava muito tenso quando ele chegou, mas eu fiz ele se soltar. Você sabe, eu fiz ele dançar, eu fiz ele cantar. Alô? Alô? (Diálogo em *A Woman Under the Influence*, 1974, tradução nossa).

Não fica claro como a ligação é interrompida: Nick poderia ter desligado. Mabel volta ao jardim enquanto as crianças sobem para fazer fantasias, e começa um diálogo com Mr. Jensen. Ele se diz preocupado porque pensa que ela está agindo estranhamente, e não tem certeza se compreende ou não seu comportamento. Ele começa a se preparar para ir-se quando percebe as crianças vestidas em fantasias, como Mabel tinha orientado a fazerem. Nick e sua mãe chegam em casa e assustam com Maria (filha do casal), nua, correndo pela casa. Nick e Mr. Jensen entram em conflito violento e, finalmente, ele vai embora.

Nessa cena, Mabel se examina duas vezes: dizendo ao telefone para Nick como ela está sendo uma mãe maravilhosa, e não vai ser “má” novamente e, depois, em conversa com Mr. Jensen sobre a impressão que lhe é causada sobre a festa das crianças – ela muda sua expressão assim que ele fala sobre sua insegurança em relação a Mabel. A partir daí, começa seu percurso de volta à internação.

Na saída do Mr. Jensen, na cena anterior, Nick agride Mabel dando-lhe um tapa no rosto – a sua dificuldade de comunicação com a mulher, desesperante, adicionada com a pressão da mãe (que quer a saída de Mabel da casa), resultam, não unicamente nessa cena, em situações de violência física. Também acontece um embate verbal, quase físico, entre Nick e Mr. Jensen. Sua mãe insiste, de maneira agressiva, que Mabel saia, segundo ela, pelo bem das crianças. Nesse momento, todos estão contra Mabel. Nick chama seu médico para interna-la. É uma cena longa, com conflito verbal e corporal entre as personagens: Mabel, Nick e sua mãe, o médico e os filhos. Nesse momento, ela tem seu maior colapso nervoso: muitas gesticulações, uma tentativa desesperada de comunicar seus sentimentos e vontades, tentando convencer Nick que eles se amam; ela suplica ao marido para que a deixe ficar em casa, pede ao médico para que tire a sogra de sua casa (ela a refere como “essa mulher”, como uma estranha). A cena termina com um corte brusco, com o médico segurando um papel nas mãos dizendo: “Mabel, I have a piece of paper that says...” (Diálogo em *A Woman Under the Influence*, 1974)<sup>44</sup>. Não é apresentado o conteúdo do documento, mas assume-se que ali está seu diagnóstico psiquiátrico; Mabel está sem saída e esse corte abrupto assume essa situação.

Uma das características de Mabel é sua expressão: ela sempre se manifesta com seus sentimentos à flor da pele, gestualmente ou verbalmente. A partir de sua exposição emocional, ficam evidentes os temperamentos dos outros personagens. Ela torna-se o fluxo emocional das pessoas ao seu redor. Seu marido tem um comportamento muito próximo ao

---

<sup>44</sup> “Mabel, eu tenho esse papel que diz...” (Diálogo em *A Woman Under the Influence*, 1974, tradução nossa).

dela, muito embora ele tenha a legitimação da insanidade da mulher para proteger-se contra tal interpretação dos que estão em volta.

Seis meses depois, Mabel está de volta do hospital psiquiátrico. Sua estadia não é exibida no filme, mas sugerida através dos diálogos anteriores e a duração é indicada por um intertítulo (seis meses depois). Nick decide dar uma festa de boas-vindas à mulher, convidando muitos de seus amigos para sua casa, alguns que mal a conheciam. Então a mãe sugere que ele mande todos embora, a presença deles poderia afetar negativamente Mabel. Todos saem e nesse momento o carro de Mabel chega. Alguns a cumprimentam – a câmera está dentro do carro, apontada para janela quando eles começam a chegar, sugerindo um sentimento de confusão da mulher em relação à presença de todas aquelas pessoas a cumprimentando.

A última sequência do filme, a reunião com a família depois do retorno de Mabel, recupera quase que as mesmas situações que ocorriam antes de sua segunda internação. Confusa, ela chega à sua casa buscando não se emocionar muito, se conter emocionalmente. Seu reencontro com os filhos foi intenso e ela reforçava, verbalmente, que estava tentando se manter calma. Todos vão à mesa para jantar: Mabel, Nick, as crianças, os pais e as mães, Dr. Zepp (o médico) e outras duas mulheres da família. Ela expressa, gentilmente, que preferia que todos fossem embora, ela gostaria de estar a sós como seu marido. Todos recusam, dizendo para ela que estavam festejando sua volta, que estão ali para se divertir. O momento de maior tensão acontece quando Mabel, trêmula, começa a contar uma piada. Ela é interrompida pela mãe de Nick, que começa a dizer incansavelmente que já conhecia a piada. E todos pedem a Mabel que interrompa a piada, pois ela poderia se exaltar emocionalmente. Ela então apoia-se no marido, buscando sua aprovação, e continua. Quando termina, as crianças sobem na cadeira, batendo palmas e fazendo barulho, enquanto Nick levanta-se, gritando, mandando que todos mantenham uma “conversa normal”. Mabel começa a contar detalhes da sua estadia no hospital e o marido volta-se para ela pedindo para que ela “seja ela mesma”.

Essa cena do filme ilustra um comportamento que se repete desde o início da narrativa. Mabel tenta comunicar, é reprimida por outros personagens e retomada pelo marido que sempre diz para ser ela mesma. Existe uma comoção geral sobre a insanidade de Mabel pelas outras personagens, todas tentam adequar um discurso que, por vezes, gera opressão ao comportamento da mulher.

Mabel começa a estressar-se, ainda na mesa, continuando a insistir para que todos fossem embora. Quando se acalma, volta-se para o pai, pedindo apoio:

MABEL: Dad, Will you stand-up for me?<sup>45</sup>

PAI: I don't know what you want me to do. Honey, I... I don't understand this game.<sup>46</sup>

O pai não entende o que a filha pede, se levanta: Mabel o diz que não é isso que ela quer dizer, pede para que ele se sente e repete a pergunta. Existe uma questão comunicacional entre ela e as personagens. Mabel tem uma grave crise, todos começam a ir embora mediante a situação. Ela corre para sala, sobe no sofá e começa a cantarolar Lago dos Cisnes, enquanto dança. Todos saem, assustados com a cena.

Começa um embate entre Nick e Mabel. A primeira vez que ele tenta tira-la de cima do sofá, ela sai correndo, fazendo gestos como quem estivesse repelindo sua presença, corre ao banheiro e pega uma lâmina, cortando as mãos. Ele consegue tirar de suas mãos o objeto, e ela então escapa, voltando correndo ao sofá. As crianças, o tempo todo, estão defendendo a mãe: seja segurando o pai ou agarrando a mãe, e ela continua dançando. Até que Nick bate em seu rosto e ela cai. As crianças ficam ao redor da mãe, enquanto o marido a ameaça, dizendo que irá matar a ela e as crianças. Elas começam a correr pela casa, enquanto Nick tenta as colocar na cama. Tudo se acalma quando Nick diz a Mabel que as crianças só se acalmariam se a mãe as colocassem na cama para dormir.

A sequência final, apesar do conflito anterior, torna-se calma. Eles colocam os filhos para dormir, olhando um para o outro, com carinho. Mabel, nas escadas, olha para o marido e diz que não sabe sequer como começou aquilo tudo. Nick cuida da ferida dela nas mãos. Ela pergunta: “Você me ama?”. Ele fica reticente, olhando para ela, e diz “Agora vamos limpar essa bagunça.”. Eles começam a retirar as coisas da sala, abrem a cama onde eles dormem (que fica na sala de jantar), fecham as portas e a câmera passa a observa-los através da cortina. Percebemos que estão conversando, sorrindo, mas não ouvimos nada, apenas a trilha sonora com o aparecimento dos créditos finais.

As cenas que compõem o filme não são rigidamente conectadas causalmente ao longo de toda narrativa. Elas parecem como fotografias, lado a lado; contando cada uma sua própria história. Elas se conectam através das personagens, que vivem o enredo. Quer dizer, a história não ganha continuidade através dos acontecimentos: por exemplo, o homem que Mabel

---

<sup>45</sup> “Pai, você irá me apoiar?” (Diálogo em *A Woman Under The Influence*, 1974, tradução nossa). O termo *stand-up*, segundo a fala de Mabel, significa dar apoio. Em uma tradução literal, significa “ficar de pé”, por isso, o pai fica confuso com o pedido da filha.

<sup>46</sup> “Eu não sei o que quer que eu faça. Meu bem, eu... eu não entendo esse jogo”. (Diálogo em *A Woman Under The Influence*, 1974, tradução nossa).

leva para casa não encontra Nick de manhã. Sua presença não é importante para o andamento da narrativa, mas sim para a representação do fluxo da personalidade da mulher. Assim como a estadia da mulher no hospital psiquiátrico também não é mostrada. Mabel, e também as outras personagens que convivem com ela, estão constantemente ansiosas e isso vai se acumulando de uma situação para a outra. Essa vivência não precisa ser conectada narrativamente, mas é exposta imagetivamente através do impulso das personagens mediante a situação em que são colocadas.

Outro exemplo da ausência dessa conexão causal entre as cenas é quando Nick vai à praia logo após a saída de Mabel ao hospital. Nessa cena, ele espera passar um tempo com seus filhos. Um de seus colegas de trabalho, Vito, os acompanha até a praia. Berliner (2010) usa essa cena como um exemplo para ilustrar como os diálogos entre as personagens podem não concatenar uma ideia em função da narrativa. A conversa entre Nick e Vito apresenta mais sobre suas situações emocionais das personagens que a continuação narrativa para o filme. Nick está ansioso e Vito quer tornar o passeio algo confortável, mas não percebe que Nick gostaria de fato que ele parasse de falar.

Nick and Vito's conversation slides from topic to topic without any unified purpose. [...] Although each sentence resonates with sentences that precede (words repeat and ideas meld into one another), the lines do not add up to any coherent story. Lacking a clearly identifiable focus and progressing from one mental association to another, the speech mimics the rambling quality of thought. (BERLINER, 2010, p. 86)<sup>47</sup>

Uma ocasião importante para a análise das relações entre pai e filhos dessa cena é a volta de todos ao carro: Nick decide ir na traseira com as crianças, reforçando sua vontade de estar junto deles, enquanto Vito dirige. Nesse momento, ele abre uma cerveja e seus filhos pedem para experimentar. Sem rodeios, ele passa a lata para as crianças, que seguem o caminho bebendo junto com o pai; sempre na lata que ele está bebendo. Essa mistura das identidades dos papéis sociais entre as relações afetivas, nesse caso entre Nick e seus filhos, é uma característica das personagens de Cassavetes que está presente na maior parte de seus filmes. Fica claro que as relações, não apenas de Mabel com as outras pessoas, mas também entre as outras personagens, são complexas, indo contra qualquer idealização possível. Ou seja, não é mostrada a representação comum e esperada dessas relações.

---

<sup>47</sup> A conversa de Nick e Vito desliza de um tópico para sem qualquer propósito unificado. [...] Embora cada frase ressoe com frases que precedem (palavras repetir e ideias fundir-se uns aos outros), as linhas não se somam a qualquer história coerente. Na falta de um foco claramente identificável e progredindo de uma associação mental para outra, o discurso imita a qualidade desconexa do pensamento. (BERLINER, 2010, p. 86, tradução nossa).

O filme é composto de dez situações diferentes; Mabel esperando o marido, as cenas no trabalho de Nick, a noite que Mabel passa com um estranho, o almoço com os amigos do marido, a festa com as crianças e os filhos de Mr. Jensen, a volta de Mabel ao hospital psiquiátrico, o tempo que Nick passa com as crianças na ausência da mulher, depois o retorno da mulher à casa e a sequência final do conflito seguido de harmonia entre o casal. São todas elas, porém, organizadas em blocos de longas sequências.

Trata-se de uma história que é comum como algo que possa ocorrer cotidianamente, com pessoas comuns, de uma maneira particular – a forma como é observada no filme. Com todas as relações evidenciadas, constrangimentos surgem, situações de conflito, destrinchadas ao máximo a ponto de revelar através dos detalhes: os gestos expressivos que Mabel faz, os olhares de Nick, a ansiedade da sogra, o desespero dos filhos. As situações que encontramos na narrativa são comuns: almoço, festa de criança no jardim, ida a praia com os filhos, que, ampliadas e observadas através da forma fílmica, ganham maior proporção. Ali estão todas as crises das personagens; o filme não pretende uma elaboração narrativa, mas, podemos assumir, busca aprofundar-se na psicologia das personagens.

A montagem que pontua as relações de Mabel com as outras personagens acontece, na maior parte das vezes, em campo e contra campo. Uma acentuação da distância, em alguns momentos: Mabel-médico, Mabel-sogra, Mabel-marido. Com Nick e as crianças, especialmente, também funciona para acentuar a conexão pessoal entre eles. Mabel-Nick é uma relação que oscila durante a narrativa – mesmo em uma mesma cena, os humores são mutáveis, de um olhar de carinho entre eles para uma briga monumental.

A influência, sugerida no título do filme como sobre a mulher, vem de todos os lados. Mabel polariza todas as personagens: não é apenas influenciada pelo marido. Ela também influencia, talvez através de sua personalidade que traz à luz as personalidades das outras personagens. Podemos assumir isso diante à volta de Mabel ao hospital, um pouco adiante da metade da narrativa, quando não observamos a estadia dela. O que é exibido mantém-se, na maior parte do tempo, no contexto de dentro da casa, pois é o que interessa: não é sobre a doença mental que ela possa talvez ter, mas sobre a forma como diferentes percepções das pessoas se relacionam com ela e com o casal. Em relação ao casal, Nick está em harmonia com o temperamento de sua esposa, de sua maneira própria, de acordo com sua personalidade. Apesar de diferentes, eles se compreendem no meio do caos desse relacionamento.

O que queremos apreender aqui em relação ao conceito de afetação no cinema, extraído de Barthes (1980), é como o filme atinge tal potência para representar tanto da realidade concreta: a própria experiência com a realidade pode ser controversa, única a cada

pessoa. Mas algo fez com que a experiência com este filme perdurasse pelo tempo. Até os dias atuais é uma obra que afeta, que fere em diferentes âmbitos emocionais, cada espectador.

#### 4.2 ANÁLISE DO FILME

Trataremos agora da personagem protagonista, Mabel, uma vez que nas cenas selecionadas ela é o alvo da identificação, recortado a partir da iluminação, enquadramento, movimentação de câmera ou corte. Mesmo Mabel sendo a personagem central de tais momentos, isso não quer dizer que o *punctum* do espectador não possa ser encontrado em outra personagem ou em outro detalhe; são infinitas as maneiras como essa experiência pode acontecer.

Selecionamos os seguintes elementos: primeiro, um plano que surge no meio de uma sequência. Neste, observamos, majoritariamente, a iluminação, levando em conta a narrativa e o estado emocional da personagem. Existe um contraste com a sequência anterior que vamos examinar, pois esta gera um impacto. Será considerada a fala da personagem, por participar da construção dessa atmosfera emocional.

A segunda circunstância selecionada será um plano sequência dentro de uma cena, na festa que acontece no jardim com as crianças. Neste quadro, Mabel está em plano médio (mostrada da cintura para cima, com os braços esticados). Ela está indo na direção de Mr. Jensen, que, logo em seguida, percebemos seu olhar de preocupação com o comportamento da mulher. Vamos avaliar a totalidade da imagem, o que aquilo pode afetar a perspectiva do espectador, mediante o que é mostrado do estado emocional da personagem e da situação presente.

No terceiro exemplo, iremos observar os enquadramentos de Mabel, na cena em que ela está cercada de pessoas que tentam levá-la de volta ao hospital psiquiátrico. Existe um padrão de observação da mulher, em contraste com as outras personagens, que propicia a uma forte identificação com o espectador: ela está sozinha. Podemos perceber isso, e mais, podemos sentir, através desses recortes, seu desespero, sua ansiedade por qualquer tipo de apoio que ela possa conseguir, seja de seu marido ou de seu médico.

No quarto e último exemplo, observaremos como um corte pode gerar um choque, demonstrando a impotência da personagem. O corte não somente ilustra uma ideia, mas é um detalhe que nos leva a percepção de uma angústia, a força que a incerteza pode nos trazer. A câmera, por si só, já faz o trabalho de identificação com a personagem, pois Mabel está solta: a performance foi levada a uma esfera que dificilmente identificaríamos, sem quaisquer tipos de

juulgamentos. O fato de ela perder o controle de seu comportamento poderia nos levar a indicá-lo como pouco usual, se não fosse um recorte fotográfico que nos expõe de forma a entrarmos em seu universo.

O primeiro quadro analisado é aquele que surge na cena em que Mabel manda as crianças para a casa da mãe. Uma das primeiras sequências do filme.



Figura 4: Frame do filme *A Woman Under the Influence* (1974), de John Cassavetes

Na sequência anterior, ela parece muito ansiosa com a situação, entregando para a mãe algumas coisas das crianças; ela corre, perde o sapato no meio do jardim, claramente muito preocupada com a saída das crianças. Ela diz, enfaticamente, para a mãe ligue a qualquer situação.

MABEL: Wait a minute, mother! Mom, listen. If anything happens... anything. I mean, if they're impossible, I want you to call me. I don't care if it's day or night. Do you understand? You hear what I'm saying, ma? Because I don't want any slip-ups on this. I don't want you getting chickenshit and not calling me. I don't want you saying, "Oh, Mabel's having a wonderful time. I don't want do disturb her", while one of my kids is lying there bleeding. Okay?<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Espere um minuto, mãe! Mãe, escute. Se algo acontecer... qualquer coisa. Quero dizer, se eles estiverem impossíveis, quero que me ligue. Pode ser de noite ou de dia. Você entendeu? Você está ouvindo o que eu estou dizendo? Não quero você com medo e não me ligando. Não quero você dizendo "Mabel está se divertindo muito,



Esse diálogo acontece no ambiente externo da casa, enquanto sua mãe está no carro junto das crianças. Está extremamente iluminado (é uma cena diurna), carregado de informações: as crianças correndo, Mabel aflita, a mãe buscando as crianças de carro, muitas falas entre as personagens. A câmera está quase sempre em movimento, se não, as personagens estão. Essa ocasião é mostrada com muitos planos. Ou seja, presenciamos muitos cortes, que expressam esse momento de agitação.

Logo em seguida, Mabel volta para dentro da casa, ainda agitada, repetindo várias vezes para si mesma que não deveria ter feito aquilo (ou seja, não deveria ter deixado as crianças irem). Quando ela entra, o quadro ilustrado acima é a primeira imagem que aparece. Alguns elementos podem despertar a ideia de *punctum* no espectador. Ela entra: a primeira coisa que faz é olhar para a porta, que lhe atinge com essa iluminação no rosto. Percebemos um quadro vazio: apenas ela e os móveis da casa. Neste momento, quando entra, ela sequer atinge a metade do quadro. Assim que entra, já vai direto para a janela da porta.

É um quadro (e a sequência deste plano continua dessa maneira), em que ela está só. Não há diálogos, nem movimento de câmera. *Como se* ela procurasse, ali fora, as marcas deixadas pelos filhos. Como poder ser observado, há três pontos de luz: no primeiro ambiente do quadro (parte da sala de estar, só percebemos as paredes que dividem para o outro cômodo), em seu rosto, e no cômodo de trás (onde é a sala de jantar e o quarto do casal). A maior parte da ação, nesse plano, é no ambiente mais escuro. Neste plano, a maior parte do tempo ela se mantém no cômodo mais escuro.

O fato de que a única luz do rosto dela é aquela que vem de fora, porém ela existe, no escuro, olhando para o jardim, sugere algo. A identificação com o espectador está todo nela neste momento; ela está abalada, arrependida, ansiosa. Procura por algo que deixou ir embora. A solidão bate nela, naquela luz que a toca no rosto. “Eu não deveria ter deixado eles irem”.

Este quadro se repete mais tarde nessa cena: depois de perambular pela casa, de tirar da caixa uma camisola e colocá-la em cima da cama (provavelmente, quando Nick chegasse para passar a noite). Ela pega um relógio na sala de estar (que tem uma corrente), fica girando em suas mãos e volta para a porta, com a mesma luz tocando seu rosto, a câmera fixada no mesmo enquadramento e coloca o relógio nos ouvidos, olhando para fora.

---

não quero incomoda-la”, enquanto uma das minhas crianças está no chão sangrando. Ok? (Diálogo em *A Woman Under the Influence*, 1974, tradução nossa).

O plano sequência, mostrado nos quadros abaixo, está inserido na cena da festa no jardim. O filho de Mabel atende o telefonema do pai, a chama para receber. Ela vai, conversa com o marido sobre a festa, quando a ligação acaba (não sabemos se caiu ou Nick que desligou). A mãe orienta as crianças a subirem para o quarto, para fazerem e vestirem fantasias. Depois, ela volta só, para o jardim, onde Mr. Jensen está esperando e observando os acontecimentos.



Figura 5: Frame do filme *A Woman Under the Influence* (1974), de John Cassavetes

Depois de sua decepção com o telefonema e a saída das crianças, ela volta para o jardim, cantarolando, suavemente, Lago dos Cisnes. Antes, ela e as crianças dançavam com essa música que era ambiente, colocada por Mabel em um pequeno rádio. Ela, sozinha, continua a cantarolar, ainda está tocada com a festa. Aparecem alguns cortes neste plano sequência: um *close-up* de Mr. Jensen, presenciando os movimentos de Mabel, claramente preocupado em deixar suas crianças na casa.

Por outro lado, Mabel está em sintonia com essa situação. A câmera a acompanha na saída da cozinha para o jardim, movimentando-se de acordo com caminho que ela traça. Ainda nessa sequência, ela começa um diálogo com Mr. Jensen.

MABEL: What's your name again?

MR. JENSEN: Harold.

MABEL: Harold! Your first name? Seu primeiro nome?

MR. JENSEN: Harold!

MABEL: Harold? Oh, you poor thing... You can't name somebody Harold... Hey, would you dance with me? Hum?

Mr. Jensen: I'm worried about the kids, about leaving them here with you.

MABEL: Which kids?

MR. JENSEN: About the... My kids, leaving them here. And the reason I'm worried is that you've been actin' a little strange. I wonder if you've been aware of that or not.<sup>49</sup>

Logo após este diálogo, Mabel muda de humor. Sua feição, antes alegre, passa para um semblante fechado. Ela oscila emocionalmente em toda a cena – ansiedade, felicidade, desolação e prostração.

Essa sequência ilustrada pelas imagens, por outro lado, nos leva a entender outra sensação que Mabel poderia estar sentindo: é transferida para o espectador, através das imagens, uma emoção diferente de todas as outras. Ela dança, ao som de sua própria voz, com uma leveza assistida apenas nesse momento do filme. *Como se* existisse aqui toda a certeza que ela poderia ter, toda sua vontade de vida, uma espontaneidade. Uma *tranquilidade* que se destoa de qualquer outro comportamento que observamos na personagem: ela está focada, traçando seu próprio caminho, e todo o resto da imagem, desfocado.

No terceiro exemplo, verificaremos o padrão nos planos que mostram Mabel em relação às outras personagens. Desde a saída de Mr. Jensen, começa uma grande cena. Vamos observar a partir da presença do médico na casa. Antes de sua chegada, percebemos Nick furioso com a situação da festa e a presença de Mr. Jensen, e sua mãe estimulando este seu sentimento contra sua esposa, apoiando a ideia da volta de Mabel à internação.

Essa sequência ilustra o comportamento da câmera em relação as personagens. Na maior parte do tempo, Mabel está enquadrada como na segunda figura. Esse modo de retratar da personagem contribui para identificarmos seu estado emocional: sempre ansiosa, agora ela tenta encontrar uma maneira de se livrar do seu destino de ser tirada de casa. Oscilante, ela busca um comportamento ideal para convence-los que está bem, que ama seu marido e seus filhos, e que, portanto, deve permanecer ali.

---

<sup>49</sup> Diálogo original: MABEL: Qual é mesmo seu nome?/ Mr. Jensen: Harold./ Mabel: Harold! Seu primeiro nome?/ Mr. JENSEN: Harold!/ MABEL: Hum? Oh, coitadinho... Não se pode colocar este nome em alguém.... Ei, você dançaria comigo? Hum?/ MR. JENSEN: Eu estou preocupado com as crianças, com deixa-las aqui com você./ MABEL: Quais crianças?/ MR. JENSEN: Sobre as... minhas crianças, deixa-las aqui. E o motivo da minha preocupação é que você tem se comportado estranhamente. Eu gostaria de saber se você sabe disso ou não. (Diálogo em *A Woman Under the Influence*, 1974, tradução nossa).

No outro lado, vemos as outras três personagens, Nick, o médico e a sogra, sempre juntos, tentando controlar a mulher, cada um à sua maneira. O marido, a princípio distante, tende a manter um contato afetivo, ora a repreendendo, ora a abraçando e demonstrando seu amor. A sogra, por sua vez, mantém uma postura agressiva, provocando a insanidade de Mabel para provar ao filho e ao médico que ela não poderia permanecer na casa. Chama-a de louca, acusa-a de deixar os filhos passarem fome, de que não “oferece” nada ao marido, portanto, não teria condições de permanecer. O médico, como personagem que não faz parte do círculo familiar, funcionará de outra maneira. Tenta conversar calmamente com Mabel, mas ela não é seu único problema – passa a ter que controlar o comportamento da sogra e do marido, que estão no mesmo fluxo de Mabel.



Figura 6: Frame do filme *A Woman Under the Influence* (1974), de John Cassavetes

O primeiro quadro da sequência funciona como contextualização do posicionamento das personagens nos próximos; depois, começa a separação das personagens: quando Mabel aparece junto das outras personagens, se destoa por estar fora de foco. No primeiro momento, há pouca ou nenhuma conexão da mulher com os outros. Ela está sozinha, defendendo-se contra seu destino.

O *punctum*, aqui, surge na associação das imagens e eclode no corte da cena (será o próximo exemplo analisado). A situação na qual a mulher se encontra, desenvolve uma expectativa e um *desespero* com o caminho que se é traçado pelas outras personagens. Suas verdadeiras vontades estão ali, latentes – ela está prestes a perder totalmente o controle a qualquer momento, mas permanece firme no intuito de convence-los de que estão errados sobre ela.

Essa associação nos leva a pertencer ao seu momento. Estão sendo marcadas a solidão e a angústia que sente, quando é retratada isoladamente. O plano-e-contraplano cumpre uma função de identificação, de sua luta contra o mundo. Performativamente, está nos gestos. Quando Mabel passa para o local onde as outras personagens estão, ela abre-se para seus instintos.



Figura 7: Frame do filme *A Woman Under the Influence* (1974), de John Cassavetes

O conflito entre essas personagens, demonstrado nessa cena, resume o estado emocional permanente durante toda a obra. A ansiedade de Mabel está exposta; ela tenta manter o controle nas outras situações, seguindo o fluxo das outras personagens: quando espera por seu marido durante a noite, no almoço com os amigos de Nick, na festa, fica nítido que o comportamento da mulher está sob influência das pessoas ao seu redor, na tentativa de ajustar sua personalidade com as dos outros.

Neste quarto e último exemplo analisado, observaremos o corte no final da cena em que Mabel está sendo conduzida ao hospital psiquiátrico. Depois de algumas tentativas dos demais para acalmar Mabel –, ela expressa sua pior crise nervosa de todo o filme – ela sobe correndo para o quarto das crianças, onde já está a mãe de Nick, para protegê-las. Começa um embate corporal entre a sogra, Mabel e o médico, revelado apenas quando Nick sobe as escadas até o quarto (ele está na sala até então, e a câmera permaneceu com ele desde a subida de todos até o quarto).



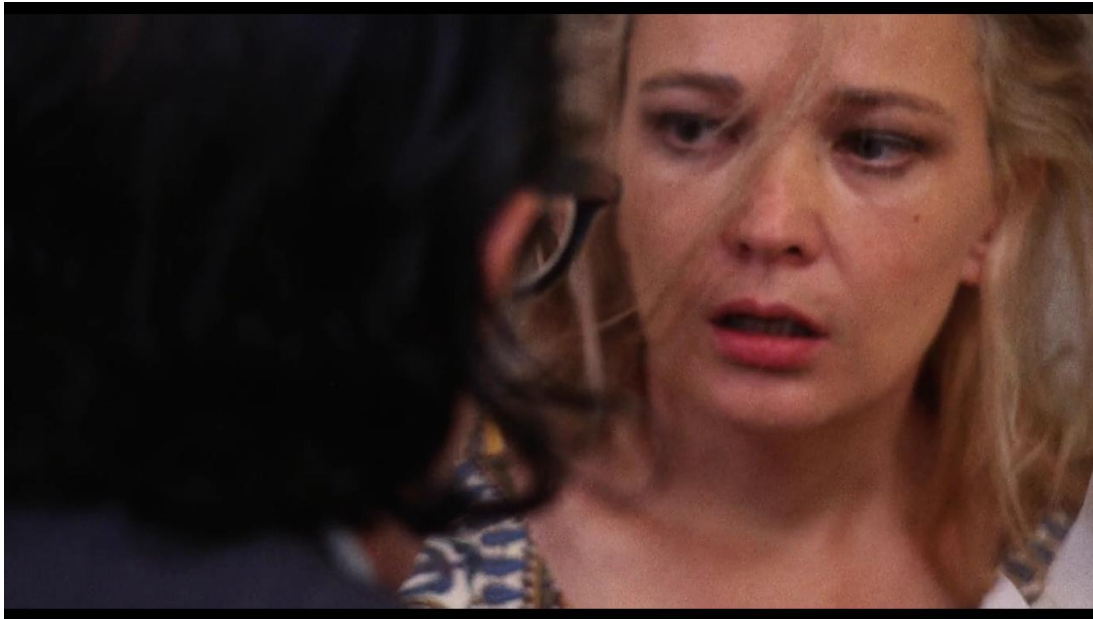


Figura 8: Frame do filme *A Woman Under the Influence* (1974), de John Cassavetes

Quando Nick interfere na briga, tira da mulher as crianças que estavam a agarrando, o médico diz para Mabel que tem um papel em suas mãos, que aquele papel diz alguma coisa: não é possível definir o que é. Poderia ser um diagnóstico. O fato é que algo fica muito claro nesse momento: Mabel não pode fazer nada. Está legitimada a sua volta ao hospital psiquiátrico. O olhar da mulher ao perceber seus filhos sendo levados de seus braços pelo marido, que se volta para o médico, que tenta a orientar o que fazer, é um olhar único. Pela primeira vez podemos perceber a mulher mergulhada em desespero, paralisada (não há nada mais que ela possa fazer), portanto, impotente.

Esse conjunto de sensações estão expressas não somente nos gestos e olhares das personagens, mas também formalmente. A frase do médico é interrompida abruptamente. Mabel, eu tenho um papel aqui que diz...”, logo em seguida, o corte. A fotografia, até então, era composta majoritariamente por planos longos. Esse corte destoa-se por deixar o espectador na mesma situação emocional que Mabel se encontra: o sentimento de impotência. Não saberemos o que foi dito, não veremos como será sua ida. Essa sensação de incompletude se torna real, depois de um jogo de câmera, que especificamente nessa cena, evolui de planos gerais, para planos médios até chegarmos nesse primeiro plano de Mabel. Se olharmos para os planos anteriores a este, perceberemos que Mabel está sempre em contra plano, ou seja, sempre está só, raramente com o marido ou o médico, quando eles tentam a conter fisicamente: ela está só, todos se movem contra a vontade dela de ficar em casa. Cria-se um jogo de identificação com

Mabel, que é cortado, bruscamente. Nem o espectador, nem Mabel têm mais controle (de antecipação), do que lhes ocorrerão.

Os exemplos descritos tratam-se da experiência espectral com a imagem cinematográfica. Essa experiência não pode ser predeterminada ou pré-orientada pelo diretor, caso contrário, não atingiria a potência que Barthes (1980) descreve. A projeção pessoal do espectador induz a inúmeras interpretações e completam quaisquer lacunas; quer dizer, a abertura que a obra se propõe a conceder é precisamente manter alguns espaços sem conclusões premeditadas: a realidade concreta do observador não é fechada ou autoexplicativa, isso possibilita que sua participação seja ativa no processo de interpretação do filme, por sua identificação da abertura ser condizente com sua vivência.





## 5 Conclusão

O conceito de *punctum* apoia a ideia de que há atividade do espectador no entendimento da obra, segundo sua projeção: a potência está na abertura dos significados. Para concluirmos essa ideia, visando analisar o filme de John Cassavetes, *A Woman Under the Influence*, fizemos uso de outras teorias relativas ao cinema, que fundamentam a transferência do conceito da fotografia para a imagem em movimento.

Trouxemos autores como Martin e Lamare (2009) para compreender a lógica das obras. Ambos as percebem como questionadoras dos princípios-padrão que permanecem em grande parte dos conteúdos fílmicos (da época e do meio), aos quais o diretor não se submete: as relações exibidas são transcendidas e, exatamente por isso, os temas são tratados como cotidianos, por aproximar-se tanto da realidade concreta das relações sem qualquer tipo de ideologização.

Logo depois, evocamos Berliner (2010), seguindo esse pensamento, que contrapõe a forma de Cassavetes às normas padronizadoras do cinema clássico, dissecando seu estilo para compreender o alcance performático. Para justificar o contraste entre essas formas apontadas, utilizamos da sistematização do cinema clássico concebido por Bordwell (2005), e aprofundamos nas questões que afastam o diretor dessa maneira do fazer cinematográfico para sustentar seu estilo próprio. Também contextualizamos o período do cinema moderno, que se encaixa no tempo do diretor, que é fundamentado na autoria: ou seja, o processo criativo do autor é prioridade e faz do ato cinematográfico autêntico.

Ainda perseguindo o encontro no *punctum* no filme selecionado, fizemos um exame da filmografia do diretor, para entender sua proposta e o caminho que percorreu para consolidar o estilo que consagrou sua carreira. Essa análise se baseou no histórico traçado por Carney (2001) que, em entrevista com o diretor, organiza os fatos históricos e contextualiza todas as questões. As experiências com estúdios e com o experimentalismo corroboraram para a construção de um procedimento único, que carrega o aperfeiçoamento segundo seu ponto de vista. Observamos o estilo em função da fotografia e *mise-en-scène*, por serem determinantes para a aplicação do conceito.

Depois da exposição do conceito de *punctum* e de todas as conjecturas que o completam, passamos para uma análise dos tipos de imagem: parada (fotográfica) e em movimento (cinematográfica). A postura de Barthes é muito clara na restrição do conceito para a imagem cinematográfica. Porém, para a presente pesquisa, flexibilizamos a ideia para adaptar ao contexto desejado. Para isso, utilizamos o pensamento de Bazin (1991), para conceituar o

que é a imagem cinematográfica e o que ela representa historicamente em relação às formas artísticas. Depois, com Tarkovski (2010), usamos seu conceito do *esculpir o tempo*, que fundamenta o cinema em torno de sua dimensão temporal, que é indissociável e, portanto, deve ser levada em conta para a interpretação da imagem. Também citamos MD Magno (2009), para entender a atividade espectral na peça artística, em qualquer uma das formas: a projeção individual no olhar sobre a obra é inevitável.

Levamos em conta o procedimento de análise das fotografias por Barthes (1980), para delimitar a avaliação dos elementos selecionados no filme. O autor descreve sua experiência pessoal com as imagens, quais sensações e pensamentos elas o provocaram no momento da observação. Não se trata de uma avaliação formal, mas de elucubrações na tentativa de elucidar algo da esfera emocional.

O “mito do improviso” que paira sobre seu trabalho é um dos motivos para a potência encontrada na imagem: o complexo ator-personagem, traz, além do texto que já impacta por si só, uma subjetividade inerente de quem faz a performance; essas duas entidades coexistem. Por tanto, a espontaneidade do ator é algo que não foi colocado propositalmente pelo diretor, e isso está de acordo com a ideia de *punctum* por Barthes (1980).

Todas as análises, baseadas nos planos, cortes ou o quadro apreendido, também são espontâneas, segundo o modo de pensamento concebido pelo diretor. Os elementos formais estão em função da performance, que contém a instintividade inerente do ator. Portanto, o conjunto técnico passa a ser improvisado, uma vez que a atuação é livre de marcações e este a acompanha dentro de seu próprio fluxo.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. **Câmera Clara**: nota sobre fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BAZIN, A. **O Cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERLINER, T. Killing de Writer: Movie Dialogue Conventions and John Cassavetes. In: JAECKLE, J. (Org.) **Film Dialogue**. New York: Columbia University Press, 2010.
- BORDWELL, D. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, F. P. (Org.) **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. A.; GOMES, P. E. S. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CARNEY, R. **Cassavetes on Cassavetes**. Estados Unidos: Faber and Faber Inc., 2001.
- FURZE, R. **The Visceral Screen**: between the cinemas of John Cassavetes and David Cronenberg, a barthesian perspective. Chicago: University of Chicago Press, 2015.
- LAMARE, V. O corpo no cinema de John Cassavetes. **Trivium**: Estudos Interdisciplinares História, Memória, Escrita. Rio de Janeiro, Edição 1, p. 98-108, 2009. Disponível em: <https://www.uva.br/trivium/edicao1/artigos-tematicos/9-o-corpo-no-cinema-de-john-cassavetes.pdf>.
- MAGNO, MD. **Senso contra Censo**. Rio de Janeiro: Novamente, 2009.
- MARTIN, A. **¿Qué es el cine Moderno?** Chile: Uqbar Editores, 2008.
- METZ, C. **A Significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- TARKOVISK, A. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Martins Fontes, 2010.
- XAVIER, I. **O Discurso Cinematográfico**: opacidade e transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.