

Uma mulher sob influência: a revolta de um corpo contra o espaço doméstico

*A Woman under the Influence: a body's revolt
against the domestic space*

*Une femme sous influence: la révolte d'un corps
contre l'espace domestique*

Maria Chiaretti

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

E-mail: mariachiaretti@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2921-5569>

RESUMO:

O artigo examina o processo de criação e a forma final de *A woman under the influence* (1974), de John Cassavetes, cuja invenção repousa numa poética da instabilidade. A partir de uma discussão mais abrangente das relações entre o método inaugurado pelo cineasta e a fronteira que ele instaura do cinema com outros campos, sobretudo o teatro, procedemos, então, à análise que confronta o filme com uma abordagem feminista. Na análise fílmica, atentaremos para o modo pelo qual o estilo instável dos filmes prolonga, duplica e desdobra realidades dramáticas igualmente instáveis, que ele tendeu a privilegiar.

Palavras-chave: *Análise fílmica. John Cassavetes. Improvisação. Feminismo. Corpo.*

ABSTRACT:

The article examines the creation process and final form of *A woman under the influence* (1974) by John Cassavetes, whose invention rests on a poetics of instability. From a more comprehensive discussion of the relationship between the method inaugurated by the filmmaker and the frontier he establishes between cinema and other fields, especially theatre, we then proceeded to an analysis that confronts film with a feminist approach. In film analysis, we will pay attention to the way in which the unstable style of films prolongs,

duplicates and unfolds equally unstable dramaturgical realities, which he tended to privilege.

Keywords: *Film Analysis. John Cassavetes. Improvisation. Feminism. Body.*

RÉSUMÉ:

L'article examine le processus de création et la forme finale de *A woman under the influence* (1974) de John Cassavetes, dont l'invention repose sur une poétique de l'instabilité. D'une discussion plus approfondie sur le rapport entre la méthode inaugurée par le cinéaste et la frontière qu'il établit entre le cinéma et d'autres domaines, notamment le théâtre, nous sommes ensuite passés à une analyse qui confronte le cinéma à une approche féministe. Dans l'analyse cinématographique, nous serons attentifs à la manière dont le style instable des films prolonge, duplique et déploie des réalités dramaturgiques également instables, qu'il avait tendance à privilégier.

Mots-clés: *Analyse Filmique. John Cassavetes. Improvisation. Féminisme. Corps.*

Artigo recebido em: 19/09/2021

Artigo aprovado em: 03/03/2022

Introdução

Abordando frequentemente pessoas ordinárias da classe média norte-americana, os filmes de John Cassavetes (1929-1989) lançam um olhar atento e solidário sobre suas personagens, em geral, indivíduos desajustados ao *American way of life*. Personagens que exprimem certa desordem e mal-estar da cultura norte-americana, abordada através da relação entre o comportamento de indivíduos singulares e de suas vidas privadas. Optamos por examinar aqui *A Woman under the Influence* (1974), último filme de um ciclo relativamente homogêneo de ficções nas quais Cassavetes aborda frontalmente o universo do casamento: *Faces* (1968), *Husbands* (1970), *Minnie and Moskowitz* (1971).

O filme corresponde a um momento de dupla maturidade, a de seu trabalho como cineasta, como também da sua experiência de vida conjugal com a atriz Gena Rowlands (1930-), sua companheira desde 1954 e sua principal colaboradora. Essas suas vivências o permitiram amadurecer sua abordagem cinematográfica deste universo, que aparecia de passagem em seus primeiros filmes, sem ganhar a centralidade que constatamos neste ciclo em torno do casamento. De fato, antes de *Faces*, seus filmes tematizavam situações conjugais anteriores ao casamento, como *Shadows* (1958-1959) e *Too late Blues* (1961), cujos protagonistas eram solteiros; ou, então, ficavam à margem do casamento, como em *A Child is Waiting* (1963), em que entrevemos traços de uma relação marital entre os pais do protagonista, situação distante do tema principal do filme – a socialização escolar de crianças autistas. Após o ciclo em torno do casamento, Cassavetes ou concentrará sua atenção em outras questões, como a do espetáculo em *The Killing of the Chinese Bookie* (1976) e *Opening Night* (1977); ou se interessará por outras situações do “pós-casamento” e de personagens divorciadas para inventar verdadeiras comédias sem “re-casamento”, como em *Gloria* (1980) e *Love Streams* (1984).

Essa parceria do casal será objeto de atenção quando analisarmos a centralidade do jogo dos atores no filme que privilegiaremos aqui. Em Cassavetes, há um apreço pelo trabalho em equipe, uma propensão a transformar seus colaboradores em uma família e uma tendência a reunir regularmente os mesmos atores e técnicos em seus projetos. *A Woman* inclui não só Rowlands, sua atriz principal, como outro ator, parceiro e amigo, Peter Falk. Vale destacar o nome de Al Ruban, que fotografou *Faces* e *Opening night* e produziu vários dos filmes de Cassavetes a partir de 1968.

Ao longo deste artigo pretendemos demonstrar como *A woman* figura a revolta do corpo feminino contra o espaço doméstico e a originalidade formal que reside neste gesto de Cassavetes e Rowlands. Os surtos de Mabel, personagem da atriz, libertam seu corpo, de forma disruptiva, do trabalho doméstico imposto às mulheres como “atributo natural da psique e da personalidade femininas”, para retomar uma formulação de Silvia Federici (2019, p. 42).

Um filme sob influência do teatro

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

Uma breve sinopse de *A woman* não dá conta do que o filme de fato é, já que poderíamos descrevê-lo como uma série de encontros e reuniões com família, vizinhos, colegas de trabalho ou estranhos. Encontros que ajudam a dar dimensão aos círculos de influência sobre os quais Mabel está submetida. *A woman* apresenta um arco narrativo-temporal reduzido, que aprofunda a dimensão de confinamento e crise do casal. Com a exceção do período de ausência de Mabel, o filme circunscreve poucas semanas vividas cronologicamente (e filmadas enquanto tal) pelo casal. No verão de 1973, terminada a sua pós-produção, e para decepção de Cassavetes, nenhuma distribuidora aceitou exibi-lo. Segundo Raymond Carney (2001, p. 301), o cineasta organizou uma série de projeções durante alguns finais de semana na Mansão Graystone do American Film Institute em Los Angeles, com a desculpa de que elas se destinavam às distribuidoras, enquanto na realidade elas aconteciam para que os seus amigos mais próximos tivessem a oportunidade de assistir ao filme. Após o sucesso de crítica e de público de *A woman* no Festival de Nova Iorque, as distribuidoras se mantiveram unidas na postura de não o acatar, o que obrigou Cassavetes a fundar a Faces International Films a fim de autodistribuir seus filmes.

A Woman fora originalmente concebido como uma peça – ou melhor, como duas peças independentes, cada uma com três atos –, e não como um filme. Carney (2001) precisa que a primeira peça foi escrita no verão de 1971, a segunda entre fevereiro e março de 1972, e Cassavetes pensava em representá-las em duas noites consecutivas. Segundo Cassavetes, o que o motivou a escrever a peça foi o desejo de dar um papel incrível a Gena Rowlands, sua esposa: “Gena queria fazer uma peça e ela sempre reclamava da Califórnia, ela amava o teatro. Gena queria muito fazer uma peça

na Broadway” (apud CARNEY, 2001, p. 307, tradução nossa).¹ A origem de o filme estar no teatro é um dado importante para pensarmos a circunscrição da narrativa e as escolhas de uma *mise en scène* teatralizada.

Originalmente pensado para um par formado por Rowlands e o ator Ben Gazzara, o projeto das peças não seguiu adiante. Além de questões financeiras, um dos motivos pelo qual o projeto não avançou foi a alegação de Gena, que se dizia incapaz de representá-las durante um longo período, por conta da carga emocional exigida pelo texto. A primeira peça começava com o retorno de Mabel da clínica psiquiátrica e descrevia os dias seguintes. Na segunda, Cassavetes dramatizava as diferenças entre o que Mabel pensava e o que sentia. “Se a primeira é abstrata e teórica, a segunda é profunda e comovedoramente dramática. Se a primeira conta, a segunda mostra” (CARNEY, 2001, p. 227), e foi a partir desta segunda versão do texto que Cassavetes resolveu transformar o que seria uma peça num roteiro de filme. Quando o cineasta se voltou para o projeto cinematográfico de *A woman*, Gazzara já tinha outros compromissos e foi quando convidou seu outro fiel colaborador, Peter Falk. Esta definição prévia dos atores era condição *sine qua non* para Cassavetes avançar na escrita, “eu tenho a pessoa definida na cabeça quando escrevo. Eu gosto sempre de trabalhar com pessoas muito próximas a mim” (apud CARNEY, 2001, p. 311, tradução nossa).²

Parte da improvisação no cinema de Cassavetes reside na liberdade conferida ao jogo dos atores que realizam verdadeiras performances, em espaços que lembram o palco, para uma câmera que ora toma distância, ora é empunhada pelo próprio cineasta. À diferença de *Shadows* ou *Faces*, em que o uso do primeiríssimo plano era uma marca, em *A woman*, Cassavetes lança mão deste procedimento apenas em momentos pontuais. Esta dança entre quem porta a câmera e os atores, somada a situações de descarga emocional impossíveis de serem previstas no roteiro, estimula os atores-personagens a falarem com seus corpos e a criarem uma sintaxe passível de ser apreendida dos seus gestos. Não por acaso, as sequências que implicam em ações de descarga emocional e física de Mabel (durante os seus surtos, sobretudo) estão dentre as mais notáveis de *A woman*. Os gestos pulsionais da protagonista também registrados pela câmera na mão do próprio Cassavetes resultam na expressão mais intensa da personalidade e das paixões da personagem.

CHIARETTI, Maria. *Uma mulher sob influência: a revolta de um corpo contra o espaço doméstico*. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36149>>

Implicado fisicamente no momento da tomada, Cassavetes partilha do posicionamento do cineasta Jean Rouch, que em artigo intitulado “La caméra et les hommes” (‘A câmera e os homens’, 1973), defende que diante das técnicas do direto, ao realizador restaria ser o operador de câmera. Para Rouch (1973, p. 55, tradução nossa),³ “a única maneira de filmar é poder andar com a câmera, é poder conduzi-la até onde ela é mais eficaz, e improvisar para ela um outro tipo de balé, onde a câmera se torna tão viva quanto os registros”. O cineasta é aí o operador, implicando o seu próprio corpo que, através dos seus movimentos, imprime a sua presença nos planos. Nesse sentido, o cinema de Cassavetes, assim como o de Rouch, é tributário do acontecimento que se inventa no curso do seu desenrolar e que, integrando a materialidade da película (imagens tremidas, variações de luz, grão do 16mm/35mm) na sua forma final, reafirma a presença do instante.

A combinação paradoxal do confinamento social da esposa e de sua abertura para novos modos de se relacionar (podemos lembrar quando Mabel passa uma noite com um estranho; ou quando ela aproxima muito o seu rosto ao do amigo de Nick, lhe constrangendo durante o café manhã; ou quando estabelece uma relação de igual para igual ao brincar com as crianças e chega a convidar vizinho para entrar, festejar e dançar) é expressa através da decisão de variar a abertura dos planos e, sobretudo, do privilégio no uso de uma teleobjetiva. Ao optar pelas *long shots*, a um só tempo, Cassavetes afasta a câmera alargando os espaços internos, proporcionando liberdade de movimentação e potencializando o jogo corporal, e dá a ver o desequilíbrio entre os espaços sociais suprimidos de Mabel.

A *woman* explora a troca e os efeitos das relações de Nick e Mabel com os outros atores sociais, tecendo uma teia de perto e distante, de pessoal e impessoal, e de relações públicas e privadas. Os momentos de solidão do casal são raríssimos (são apenas dois: a primeira vez acontece aos 40 minutos e a segunda ocorre na sequência final, em torno de 2h21min), ao longo de todo o filme ambos se relacionam a todo tempo com mais personagens: os filhos, a família (sogras e sogros), o médico, os vizinhos, os colegas de trabalho de Nick, os frequentadores do bar em que Mabel se refugia no início. As variações do centro focal durante os planos também colaboram e potencializam o tom documental das tomadas. A câmera na mão de Cassavetes, aliada à instabilidade focal da câmera no tripé, integra a instabilidade psíquica de Mabel e acaba por reforçá-la.

Outro aspecto que remete ao teatro digno de nota em *A woman* é o fato de o filme ser dividido em três atos bem demarcados (o que alude ao projeto original de peça): o primeiro se encerra com a internação de Mabel (até 1h23min), o segundo é composto pela vida de Nick e da família durante a sua ausência (de 1h23min a 1h38min) e o terceiro, pontuado pela cartela “seis meses depois”, tem início com o retorno de Mabel até a reconciliação final do casal (de 1h38min a 2h26min). Esta presença também se manifesta em um estilo de atuação forjado por Cassavetes, que conjuga texto escrito e improvisação. Finalmente, não podemos perder de vista a importância primordial do trabalho do ator no seu cinema, talvez o ponto mais relevante em relação ao teatro.

Como inúmeros atores americanos que surgiram nos anos 1950, Cassavetes e Rowlands foram diretamente influenciados pelo Método, técnica de atuação profundamente tributária da herança de Stanislavski (1984), que teve os seus escritos traduzidos nos Estados Unidos em torno dos anos 1920. O método de atuação usado pelos cineastas em Hollywood durante aquela época era uma estratégia que lhes permitia reivindicar o “efeito realista” através de um estilo que dava ênfase na aproximação entre o ator e a personagem, e porque as técnicas do Método eram construídas para delinear um novo tipo de herói romântico masculino. Ao se concentrar na psicologia dos atores, que deveriam criar seus papéis relacionando-os aos aspectos da sua vida social, esta técnica se apoiava nas emoções que derivavam da persona do ator em vez de apoiar a interpretação na linguagem do roteiro escrito.

Apesar de não ter seguido os cursos de Lee Strasberg, Cassavetes estudou na American Academy of Dramatic Arts de Nova Iorque, prestigiosa escola de teatro dos Estados Unidos, que inevitavelmente difundia os ensinamentos de Strasberg (diretor artístico e presidente do Actors Studio desde 1951). Responsável por criar uma técnica de atuação que encorajava os atores a compreender a natureza de seu próprio instrumento e astuto observador do comportamento humano, Strasberg traduziu suas ideias numa disciplina concreta conhecida como “The Method”, a fim de ajudar os atores a desenvolver seu potencial emotivo. Strasberg diz que eles costumavam imprimir os roteiros sem pontuação para que os atores se sentissem livres para parar onde quisessem, encorajando a improvisação: “em todas as nossas produções, nós usávamos improvisação, e um modo mais natural e intenso de fala começou a se desenvolver” (STRASBERG *apud* COHEN, 2010, p. 159, tradução nossa).⁴ Segundo ele, o Método é um amálgama do trabalho de Stanislavski, Vakhtangov, Meyerhold e do Group Theater. Um mesmo fio condutor passa por Stanislavski, Strasberg e Cassa-

CHIARETTI, Maria. *Uma mulher sob influência: a revolta de um corpo contra o espaço doméstico*. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36149>>

vetes: suscitar no ator a sinceridade das emoções (termo usado reiteradas vezes por Stanislavski, em *A preparação do ator* [1984]). Ou fazer com que ele se sinta de tal modo associado à criação de sua personagem, a ponto de ativar suas “memórias das emoções” e encarnar o papel no sentido de que o espectador não consiga mais discernir quem é o ator e quem é a personagem. Com Strasberg, o método de atuação se tornou mais confessional do que coletivo.

Segundo Virginia Wright Wexman (2004), a concepção de improvisação de Stanislavsky, que buscava desenvolver um senso de comunidade entre os atores, foi substituída no Actors Studio por uma forma de improvisação que celebrava largamente a neurose do performer individual. Por conta da tendência de substituir seus sentimentos pessoais por aqueles das personagens que estavam interpretando, os atores do Actors Studio eram moldados para se tornarem estrelas de Hollywood. Quanto mais próximos os atores estivessem de papéis em que poderiam interpretar suas personalidades “reais”, mais fácil seria promovê-los como estrelas. “Em suma, Lee Strasberg transformou uma teoria de atuação socialista e igualitária em uma máquina de criar celebridades” (WEXMAN, 2004, p. 131, tradução nossa).⁵

Provavelmente impensável sem o Método, o registro de interpretação nos filmes de Cassavetes associa sua versão convulsionada e sua antítese. O cineasta conjuga a recusa aos meandros psicologizantes dos atores e a criação de uma narrativa, de um modo de captá-la (de *mise en scène* em última instância) que garante aos atores liberdade para se exprimirem fisicamente. As atuações excessivas de Rowlands e de Falk e a impulsividade com que são lançados um contra o outro são intensificadas pelo modo de o cineasta provocar e registrar seus movimentos corporais e gestuais. Nesse sentido, o seu método de direção de atores e o seu resultado se distanciam dos de cineastas como Nicolas Ray e Elia Kazan, por exemplo – que, ao lado de celebridades como James Dean e Marlon Brando, integraram e fizeram do Método a sua marca por excelência. No cinema de Cassavetes não se trata de buscar um passado traumático para construir o caráter de Mabel, Rowlands expressa uma intensa força centrípeta, capaz de transformar o seu corpo, os seus parceiros de cena, o espaço que a circunda e, conseqüentemente, o modo registrá-la.

Apagamento das fronteiras entre cinema e vida

Em certa medida, *A woman* representa um retorno de Cassavetes aos tempos de *Faces*, ou seja, a uma estrutura de produção do filme amador, voltando-se para dentro do ambiente familiar que os finais de *Minnie and Moskowitz* e *Husbands* apenas aludem. *Minnie* termina com uma festa em família no quintal, e *Husbands* com o retorno de Gus para casa (personagem interpretada pelo próprio cineasta). Em *Faces*, Cassavetes revisita o complexo mundo dos adultos, com seus constrangimentos sociais e confinamentos físicos. Mais amadurecido em *A woman*, o cineasta aprofunda a sua pesquisa nas variações e oscilações de tom das situações, que misturam, por vezes na mesma cena, tons de humor/sofrimento, brutalidade/leveza, seriedade/burlesco. Durante os 65 dias de filmagem, os atores trabalharam por um cachê baixo e a equipe, na sua grande maioria composta por amadores, trabalhou com a promessa de pagamento quando o filme entrasse em cartaz. “Fazer o filme era difícil. Quando começamos a filmar, era o inferno. A tensão emocional era tanta que nós nunca saímos, socialmente, por 13 semanas. À noite, nós entrávamos em colapso, fazíamos café e começávamos a conversar sobre trabalho” (CASSAVETES *apud* CARNEY, 2001, p. 321, tradução nossa).⁶

Os relatos dos colaboradores e o resultado final do filme mostram que *A woman* é fundado numa colaboração mútua entre Cassavetes e sua equipe, em que as fronteiras entre trabalho e vida pessoal inexistiam. O comprometimento de todos transbordava para questões de produção do filme. Falk foi um dos financiadores e o ator Seymour Cassel recolheu restos de películas em uma produtora de filmes pornô para que pudessem começar o projeto. Naquela época, Cassavetes lecionava como professor convidado no American Film Institute (AFI) e aproveitou a oportunidade para emprestar equipamentos da instituição e para convidar alguns de seus alunos para compor a equipe. Consta que, no início das filmagens, Cassavetes destituiu seu aluno Caleb Deschanel do posto de diretor de fotografia e convidou Michael Ferris, um jovem operador de câmera, para assumir a câmera principal (Mitchell BNC), enquanto o cineasta assumia as imagens que exigiam câmera na mão e as dos exteriores (Arriflex). Sobre o uso da câmera na mão, ele diz: “eu gosto de usar quando normalmente não é usado, por exemplo, numa cena de atuação, mais do que de ação – para dar fluidez, intensidade. Eu faço isso sozinho, porque na filmagem de câmera na mão o sentimento que você quer não pode ser transmitido para o cinegrafista. É muito delicado” (*apud* CARNEY, 2001, p. 342-343, tradução nossa).⁷

CHIARETTI, Maria. *Uma mulher sob influência: a revolta de um corpo contra o espaço doméstico*. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36149>>

Cassavetes promove uma torção, trazendo a câmera do cinema direto do exterior para o interior, à procura da singularidade dos acontecimentos refletidos nos corpos e nos olhares dos seus atores-personagens. Os efeitos de improvisação se dão justamente neste encontro entre as ações impetuosas, irreflexivas ou até violentas dos atores e a presença de câmera que os provoca, captura e documenta. A *woman* subverte a lógica do direto. A câmera na mão empunhada também por Cassavetes se aproxima do corpo e dos rostos dos atores justamente para criar o sentimento documental da inscrição verdadeira, mudando o estatuto da cena e fazendo-a passar “da dimensão da encenação àquela da experiência vivida”, como diria Comolli (2006, p. 228).

A *woman* narra precisamente situações ficcionais de imprevisibilidade dos gestos e das reações das personagens (reveladas pelo seu temperamento e pelas situações vividas). A presença da improvisação nas interpretações do casal (Mabel e Nick) se dá através de espasmos reveladores de um estado geral de imprevisibilidade que suas personagens encarnam ao mesmo tempo, a questão primordial não é se as personagens estão improvisando, e sim que as personagens da ficção não param de fazê-lo. O cineasta usa primeiros planos, sobretudo no rosto e nos gestos de Mabel, amplificando e destacando principalmente as mãos inquietantes da personagem. Através deste procedimento, Cassavetes cria um efeito de dilatação do tempo, fazendo a cena migrar para o terreno da experiência, da performance, do *happening*.

Os longos planos-sequências-performances de Mabel em surto diante da família são interrompidos por planos fechados de suas mãos histriônicas que manifestam o sufocamento desta mulher sob influências das mais diversas (da câmera, inclusive). Quando a possibilidade de comunicação não é mais suportável, Mabel recorre aos gestos que lembram a coreografia do balé “O lago dos cisnes”.⁸ Não podemos ignorar que os surtos de Mabel acontecem justamente no seio da família e no seu espaço doméstico por excelência, a sala de estar. Um corpo que não se adequa à hierarquia e à divisão de estatuto entre homem e mulher. Chamar atenção pra si com uma coreografia de um pássaro que bate asas para voar é só mais uma metáfora da busca pela liberdade do corpo feminino em pleno anos 1970.

Teatralidade infiltrada

Em Cassavetes, a noção de teatralidade que surge inicialmente para clarificar a reflexão da prática teatral, nos parece operatória. Se, nos estudos do teatro, ela indica uma abordagem reflexiva, no cinema, indica uma prática de miscigenação. Gerstenkorn (1994) divide esta infiltração teatral em dois níveis: em primeiro lugar, a teatralidade pode resultar de um efeito de escritura, a partir de parâmetros da linguagem cinematográfica, tais como enquadramento, cenografia, jogo dos atores, iluminação, decoração e figurino ou ainda a *mise en scène* da palavra; e, em segundo lugar, a teatralidade pode afetar de maneira menos espetacular as estruturas narrativas e as formas dramáticas, especialmente através da divisão em atos, dos repertórios das personagens, das funções dos diálogos, da demarcação do espaço ou da decupagem das cenas.

A partir dos anos 1950, a ideia de teatralidade ganha novas dimensões, a depender do contexto sociocultural, dos objetos de análise ou da subjetividade de quem a emprega. Na França, dois importantes teóricos dos estudos da imagem – André Bazin e Roland Barthes – são precursores desta retomada. Em “Théâtre et cinéma”, publicado originalmente na revista *Esprit* em 1951, Bazin lança mão do termo apenas duas vezes. Na precisão e na escassez do uso, conseguimos depreender nas entrelinhas qual seria o sentido dado por ele. Lembrando que todo o cinema americano, o burlesco incluído, é impregnado de teatro, Bazin propõe a distinção entre o fato teatral e o fato dramático. Um princípio funda a reflexão de Bazin: se queremos adaptar uma peça de teatro no cinema, não há outra solução do que respeitar absolutamente o texto. Em vez de teatro filmado, a solução está em assumir no filme a fonte teatral, o que Bazin chama de *sobre-teatro*. Ao comentar *Les parents terribles* (*O pecado original*, 1948, de Jean Cocteau), o crítico comenta que Cocteau conserva em sua peça o essencial de seu caráter teatral:

em vez de tentar, como tantos outros, dissolvê-la no cinema, ele utiliza, ao contrário, os recursos da câmera para acusar, salientar, confirmar as estruturas cênicas e seus corolários psicológicos. A contribuição específica do cinema só poderia ser definida aqui por um acréscimo de teatralidade (BAZIN, 2014, p. 171).

Esta proposição, segundo a qual filmar o teatro é documentar uma performance teatral, fará parte da agenda de debate dos *Cahiers*.

Ao contrário de Bazin, em “Théâtre de Baudelaire”, publicado em 1954 na revista *Préface* (apenas três anos mais tarde), Barthes explicita o que entende por teatralidade já no segundo parágrafo, e não cessa de retomá-la ao longo do texto. Mas, em ambos os casos, esta noção não constitui o argumento principal dos artigos: um se concentra no “teatro filmado” e o outro na função dos ensaios teatrais na obra de Baudelaire. Para compreender o teatro baudelaireano, Barthes (1977, p. 58) se pergunta:

O que é a teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é essa espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude da sua linguagem exterior (BARTHES, 1977, p. 58).

Espaço principal da *mise en scène* de *A woman*, a distribuição espacial da casa dos Longhetti evoca a estrutura de um palco teatral, sobretudo nas sequências que se desenrolam no térreo (espaços de convívio por excelência): café da manhã (que tem função de almoço) preparado por Mabel para Nick e os amigos, festa com os vizinhos, repetidos sobe e desce nas escadas, lanche em família e, principalmente, os dois surtos de Mabel. Muitas vezes respeitando uma unidade de tempo e de lugar, as cenas no seu interior dão a ver personagens que se deslocam livremente num certo “cenário”, enquanto outras cumprem o papel de plateia, criando certa reflexividade entre a sala de cinema e a teatral.

A própria circularidade dos espaços da casa, bem como a presença de uma escada que leva para o primeiro andar (onde está localizado o quarto das crianças), conectados por portas de madeira, remete à divisão entre o dentro e o fora de palco. A sala de jantar/quarto se conecta com a cozinha que se conecta com a outra sala da casa. Ou seja, a própria arquitetura do espaço e os enquadramentos reforçam esta impressão. A sala de jantar também cumpre função de quarto do casal, e é separada do salão principal por uma porta de vidro de correr e uma cortina, referência explícita a elementos recorrentes da cena teatral.

A sequência de abertura do filme é encerrada por um “show” de Nick para os colegas de trabalho, que o aplaudem e gritam “Bravo! Bravo!” no fora de campo, enquanto o vemos enquadrado em primeiro plano discutindo ao telefone com alguém que parece lhes obrigar a trabalhar durante a madrugada. A primeira cena de Mabel dentro de casa é construída justamente a partir da uma

entrada pela lateral esquerda do plano. Adentrando o *hall* de casa, o enquadramento de Mabel reforça a profundidade de campo, que inclui a porta de vidro entreaberta (índice da cortina teatral) que separa este espaço do outro cômodo (o quarto) iluminado por trás dela. A sequência de pouco mais de um minuto, interrompida por dois planos em que há dois saltos de ponto de vista dentro do mesmo lugar, é exemplar para pensarmos a presença de uma representação teatral dentro da casa da família. A presença de um suplemento de teatro é reforçada ainda pela irrupção na banda sonora de um trecho da ópera “Aida”, de Verdi, que já havia surgido no primeiro plano do filme. A música tinge a sequência de uma carga trágica, anunciando a decepção de Mabel ao receber a ligação do marido.

A entrada de Mabel na cena em que Nick a apresenta para o restante dos amigos que chegam à sua casa cedo pela manhã para comer é exemplar para pensarmos como a encenação de *A woman* conjuga certa teatralidade advinda do primeiro cinema e consciência moderna do ponto de vista. Em plano-sequência, a câmera assume o olhar de um dos amigos que observa a timidez inicial de Mabel ao cumprimentar aos poucos alguns deles. Esta sua passagem do plano privado para o público figura justamente a essência da sua loucura, ou seja, a sua completa indistinção entre um espaço e outro. Não é por acaso que os dois surtos de Mabel ocorrem nesta mesma sala de estar, espaço de convívio entre a família e o mundo, e não dentro do seu quarto. O indiscernimento dos espaços público/privado também remete à ausência de fronteira nas funções assumidas pelas mulheres até aquele momento: as tarefas domésticas que não são reconhecidas como trabalho, o cuidado com a família, a disponibilidade para a criação dos filhos, e assim por diante.

Como lembra Albert Elduque (2018), a importante sequência do café da manhã na sala de jantar (que também é o quarto do casal) enraíza o cinema de Cassavetes em uma forte tradição hollywoodiana. Este recurso cênico da refeição à mesa “serve como cenário de articulação entre o indivíduo e a comunidade, entre a norma e a rebelião, entre o diálogo formal e os silêncios impostos pelo pai de família” (ELDUQUE, 2018, p. 319). Nesta sequência, Mabel, sentada à cabeceira, parece presidir a mesa do café, realizando uma série de atos, gestos e expressões que exprimem o jogo atoral da personagem. Quando Mabel interage e mimetiza as expressões dos presentes, ela acaba assumindo um papel de atriz e criando uma relação interna de jogo, que é duplicada pelo registro fílmico.

A sala de jantar volta a ser transformada em palco durante a sequência do lanche em família que sucede o retorno de Mabel e na última sequência do filme, em que o casal termina arrumando a cama a fim de retomarem a vida, apagando todas as luzes da casa e fechando a cortina, gesto que sela ostensivamente o encerramento da representação. Em *A woman*, a atuação de Rowlands não remete a um modelo a ser reproduzido, ela se vê investida por uma interpretação completamente singular, que transborda a *mimesis* do que seria uma mulher esquizofrênica. A representação da loucura, aqui, foge dos estereótipos do cinema de gênero. Como diria Thierry Jousse (1989, p. 180), em *Cassavetes*, “pantomimas grotescas, extravagantes, transbordantes, em que a teatralização dos corpos não reenvia exatamente a uma referência teatral, mas que se torna uma espécie de propriedade ontológica do corpo que propulsa literalmente a teatralidade no cotidiano”.

Nesse sentido, em *A woman*, a essência do teatro é reinvestida no cotidiano doméstico dos casais e o teatro íntimo das representações privadas retém teatralidade. Em certas sequências do filme, sobretudo aquelas que se desenrolam no espaço íntimo do casal, o cineasta parece retomar o princípio do cubo cenográfico. Nesta questão que o cinema enfrentou desde cedo para dele tirar proveito ou mimetizar, atualizada por Griffith através do princípio de *raccord* de adjacência, o ponto de vista sobre a ação é determinado pelo dispositivo do cubo. Evocando a estrutura do palco italiano e oferecendo certa frontalidade ao olhar do espectador, “esta forma usa como vetor o próprio corpo do ator em movimento” (AUMONT, 2010, p. 30, tradução nossa).⁹

Em *A woman*, descobrimos uma produção relacionada ao olhar que postula e cria um outro espaço, dando lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção, como diria Josette Féral (2015, p. 86) a respeito da teatralidade. A improvisação durante o segundo surto de Mabel, em que a degradação do casamento se estende à degradação do próprio corpo da atriz, resulta em gestos imprevisíveis que prolongam os anseios de um teatro que se faz em ato. Nesta sequência, travestidos de fantasias burlescas, os atores encenam uma regressão infantil que termina na reconstrução de um relacionamento que havia sido acabado de ser colocado em xeque.

Como observa Nicole Brenez (1998), *A woman* também se organiza segundo uma estrutura dupla de simultaneidade. O filme trata da relação de influência entre marido e esposa, mas, ao mesmo tempo, sem que prevaleça uma dimensão sobre a outra, ele expõe a parceria de uma atriz e de seu diretor. Esta estrutura dupla afirma em si algo da função do ator; seu trabalho não é uma metáfora,

CHIARETTI, Maria. *Uma mulher sob influência: a revolta de um corpo contra o espaço doméstico*. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36149>>

distante da vida ou um reflexo vazio de substância, mas é justamente o que anima a vida, como desejo de relação e de troca. O filme impede explicitamente o fechamento de Rowlands em sua personagem; a duplicidade que ela carrega é relevada em uma réplica de Mabel na última sequência. No momento em que o casal desce as escadas, depois de terem colocado as crianças para dormir após um duro fim de noite que resultou no segundo surto de Mabel, ela se volta para Nick com um tom voz que carrega uma naturalidade surpreendente: “Você sabe, eu sou realmente louca”.

Irrupção de um corpo real, o de Gena Rowlands, essa mudança vocal age para afastar definitivamente o referente: pois o choque provocado pela passagem súbita a um corpo real reenvia o conjunto da ficção ao registro da representação, não assistimos à aparição da presença, somente ao espetáculo magistral da plenitude criativa (BRENEZ, 1998, p. 260, tradução nossa).¹⁰

Loucura e trabalho doméstico

A loucura de Mabel parece integrar a revolta do corpo feminino contra o cerceamento do espaço reservado à mulher até a virada dos anos 1960. Agredindo a esposa fisicamente, o personagem de Falk reproduz um gesto típico dos homens que estavam acostumados a viver naquela lógica que oprimia as mulheres até então. O homem é o provedor e a mulher deve permanecer dentro de casa sem participar do universo do trabalho e continuar dependendo financeiramente e emocionalmente do marido. Como escreve Federici:

Devemos admitir que o capital tem sido muito bem-sucedido em esconder nosso trabalho. Ele criou uma verdadeira obra-prima à custa das mulheres. Ao negar um salário ao trabalho doméstico e transformá-lo em um ato de amor, o capital matou dois coelhos com uma cajadada só. Primeiramente, ele obteve uma enorme quantidade de trabalho quase de graça e assegurou-se de que as mulheres, longe de lutar contra essa situação, procurariam esse trabalho como se fosse a melhor coisa da vida (as palavras mágicas: “sim, querida, você é uma mulher de verdade”). Ao mesmo tempo, o capital também disciplinou o homem trabalhador, ao tornar “sua” mulher dependente de seu trabalho e de seu salário, e o aprisionou nessa disciplina, dando-lhe uma criada, depois de ele próprio trabalhar bastante na fábrica ou no escritório. De fato, nosso papel como mulher é sermos servas felizes e, sobretudo, amorosas da “classe trabalhadora”, isto é, daqueles estratos do proletariado aos quais o capital foi obrigado a conceder mais poder social (FEDERICI, 2019, p. 44).

Realizado em um momento de florescimento da segunda onda feminista, o filme poderia ser lido pelo prisma da revolta de um corpo contra a violência do espaço doméstico. O filme paradigmático sobre esta questão da experiência feminina segue sendo *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce*,

1080 Bruxelles (Chantal Akerman, 1975), que retoma com radicalidade dramática e estilística um motivo já presente, em chave burlesca, no primeiro curta de Akerman (*Saute ma ville*, 1968), uma espécie de recusa radical da cineasta adolescente ao papel de dona de casa eficiente. Conferindo tempo integral aos rituais dos trabalhos domésticos (desembalar as compras, descascar batatas, lavar a louça, arrumar a casa etc.), Akerman atribui materialidade ao tempo da mulher.

A woman também dá ensejo para pensarmos questões que preocupavam os movimentos feministas. Apesar da ausência de posições claramente ideológicas nos conflitos de gênero, podemos enxergar uma tomada de posição através do modo com que o filme é atravessado pela potência da performance da atriz. *A woman* traz motivos semelhantes aos de *Jeanne*, como a repetição dos gestos de Mabel e seu aprisionamento ao ambiente doméstico. O filme figura a rebelião do corpo contra o espaço da casa de família e a violência que ele impinge ao corpo feminino. Em sequências que emulam os gestos transgressores do *happening*, o potencial plástico do corpo da atriz desestabiliza a ficção, atravessando os filmes de uma literalidade absoluta do corpo feminino como um modo de figuração e uma presença existencial. Os surtos carregam aspectos da arte da performance, como diria Féral (2015), são momentos em que o tempo se alonga e se dissolve à medida que os gestos “dilatados, repetitivos, exasperados” parecem muitas vezes matar o tempo; “gestos multiplicados ao infinito, infinitamente recomeçados e sempre diferentes, desdobrados por uma câmera que os registra e os reenvia” (FÉRAL, 2015, p. 154).

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

Os dois surtos de Mabel, que acontecem no meio e no fim do filme, respondem ao modo violento com que Nick lida com a personalidade da esposa. A loucura da esposa é tematizada pelo marido logo na sua primeira fala do filme, quando o colega de trabalho o aconselha a ligar para casa dizendo que Mabel é muito sensível, ao que Nick responde: “Ela é incomum, e não louca. Essa mulher cozinha, faz a cama, arruma a casa, lava o banheiro. O que tem de louco nisso tudo? Eu não entendo o que ela está fazendo, eu admito isso”. O fato de Nick não retornar justamente na noite reservada para ficarem a sós, dispara a primeira sequência-*happening* de Mabel no filme. Em uma cena típica de uma personagem cassavetiana, Mabel entra em um bar, se embebedada, cantarola “I

get a kick out of you" (1936) de Cole Porter, interpela desconhecidos e exige das outras personagens a mesma disponibilidade de se expor ao ridículo. Este gesto de Mabel demonstra a sua capacidade de se abrir para o outro, o que será justamente interpretado como sinal de sua loucura. A abertura e a sinceridade da personagem ocupam a centralidade do projeto estético de Cassavetes. Mabel é uma espécie de síntese do seu cinema, calcado na intensidade do registro das experiências de criação dos atores-personagens.

Em torno de 1h06min de filme, logo após Nick ter violentamente expulsado o vizinho e seus três filhos que haviam sido convidados por Mabel para uma festa no quintal, diante do marido extremamente exaltado e que aos berros diz que ela será internada, Mabel começa a dar sinais de crise. Durante toda a sequência que dura 17 minutos, a câmera oscila entre planos abertos e fechados no rosto e nos punhos de Mabel que ganham uma expressividade suplementar com os primeiros planos. A organização do espaço se dá com uma divisão muito clara entre aquele destinado à performance de Mabel, o lado da sala de estar e o do "público" (Nick, a sogra, o psiquiatra), o *hall* de entrada. Como se estivesse num palco, Mabel responde às acusações da mãe de Nick, que grita: "Essa mulher é louca! Essa mulher é louca!", elencando cinco pontos que ela tem para oferecer ao marido: "1) amor; 2) amizade, 3) nosso conforto, 4) eu sou uma boa mãe, 5) eu sou sua. Esses são meus 5 pontos". Vemos o gesto do cineasta se materializar nos gestos de *mise en scene* que se prolongam nos gestos da atriz. A atenção a suas mãos, que ora estão estridentes, ora enumeram nos cinco dedos os motivos do seu amor por Nick, ora fazem o sinal da cruz para o médico que tenta sedá-la, ora se fecham para tentar se proteger, inscrevem a implicação física do corpo de Rowlands no seio do surto. Como diria Gilles Mouëllic (2011), neste cinema marcado pela instabilidade, cada decisão tomada durante o processo de criação parece destinada a liberar nas locações forças imprevisíveis, a fazer de cada tomada um acontecimento em si e não a representação de uma cena. Esta relação com o presente implica em temporalidades singulares, possibilidades originais de viver o tempo, em que a atuação do improvisador (esteja ele diante, ao lado ou atrás da câmera) se desdobra no interior de uma temporalidade em que o instante prevalece.

Em uma sequência que dura cerca de 10 minutos, o segundo surto de Mabel antecede a sequência final do filme (2h12'), e também é desencadeado pela impaciência com que o marido lida com a sua volta da clínica. Mabel exprime o seu sofrimento retomando os mesmos gestos da dança de "O lago dos cisnes" que fizera quando da festa no quintal. Num gesto de liberdade que nos faz lembrar

a gestualidade da coreógrafa e bailarina Isadora Duncan, podemos pensar a dança como catalisadora dos momentos de crise de Mabel. Ao transformar afeto em corpo, Mabel tenta se matar cortando os pulsos no banheiro e, impedida pela família, corre para se refugiar novamente no alto do sofá.

Considerações finais

Em *A woman*, o corpo se torna um modo de figuração e de presença absoluto. O corpo de Mabel/Rowlands nunca se fixa nem se estabiliza. Nos seus longos planos-sequências-performances, o corpo manifesta a necessidade de um outro, captado pela câmera na mão de Cassavetes que a acompanha e que com ela se relaciona. O método do cineasta de negar aos espectadores qualquer distanciamento intelectual emerge com clareza: somos surpreendidos pelo desenrolar desse momento intenso vivido pela família. Na duração dos planos somos convocados a partilhar as angústias do casal, o sofrimento de Nick e seu desajuste, também digno de nota. A excentricidade e a loucura de Mabel é justamente o que a torna uma mulher imprescindível e o que torna possível a continuidade de um amor como o deles. Retomada a posição de normalidade e, portanto, de dona de casa, o filme se encerra com a última frase da protagonista: "é preciso comprar comida para esta casa". O corpo de revolta, mas o ponto final, é dado pela continuidade do status da mulher presa ao lar. Nesse sentido, não há redenção. A luta ainda precisará continuar por muitos anos para que as mulheres alcancem direitos e igualdade.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **Le cinéma et la mise en scène**. Paris: Armand Colin, 2010.
- BARTHES, Roland. O teatro de Baudelaire. *In*: _____. **Ensaio crítico**. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?**. São Paulo: Ubu, 2018.
- BRENEZ, Nicole. **De la figure en general et du corps en particulier: L'invention figurative au cinema**. Paris; Bruxelas: De Boeck Université, 1998.
- CASSAVETES, John. **A woman under the influence** [Uma mulher sob influência]. Direção: John Cassavetes. Los Angeles: Faces International Films, 1974. 1 DVD (146 min.), son., color., 35mm. Cópia consultada: DVD The Criterion Collection.
- CARNEY, Raymond. **American Dreaming: The films of John Cassavetes and the American Experience**. Berkeley: University of California Press, 1985.
- CARNEY, Raymond (ed.). **Cassavetes on Cassavetes**. Londres: Faber & Faber, 2001.
- COHEN, Lola (ed.). **The Lee Strasberg Notes**. London; New York: Routledge, 2010.
- COMOLLI, Jean-Louis. Le détour par le direct I. **Cahiers du cinéma**, n. 209, feb. 1969.
- COMOLLI, Jean-Louis. Le détour par le direct II. **Cahiers du cinéma**, n. 211, apr. 1969.
- COMOLLI, Jean-Louis. Mais verdadeiro que o verdadeiro: O cinema de John Cassavetes e a ilusão da vida. *In*: GUIMARÃES, César; CAIXETA, Rubens (org.). **Ver e poder - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 224-229.
- ELDUQUE, Albert. Generos fluidos: familias, amores, sueños. *In*: MONTERO, José Francisco (org.). **John Cassavetes: interior noche**. Barcelona: Trayectos Shangrila, 2018. p. 310-333.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FEDERICI, Sílvia. **O ponto zero da revolução**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- GERSTENKORN, Jacques *et. al.* **Cinéma et théâtralite**. Lyon: Universidade Lumière/Lyon 2 e Aleas Editeur, 1994.
- JOUSSE, Thierry. **John Cassavetes**. São Paulo: Nova fronteira, 1992.
- MOUËLLIC, Gilles. **Improviser le cinéma**. Crisnée: Éditions Yellow Now, 2011.
- ROUCH, Jean. La caméra et les hommes [1973]. *In*: TOFFETTI, Sergio (a cura di). **Jean Rouch, le renard pâle**. Torino: Centre Culturel Français de Turin/Museo Nazionale del Cinema di Torino, 1991. p. 53-63.
- STANISLAVSKY, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

WEXMAN, Virginia Wright. Masculinity in Crisis: Method Acting in Hollywood. In WOJNICK, Pamela Robertson (ed.). **Movie Acting, The film reader**. New York: Routledge, 2004. p. 127-144.

pós:

NOTAS

1 "Gena wanted to do a play. She was always complaining we're living in California, she loves the theater and everything. Gena really wanted to do a play on Broadway."

2 "I have a definite person in mind when I write, which is why I like to work with people who are very close to me."

3 "Pour moi, la seule manière de filmer est de marcher avec la caméra, de la conduire là où elle est le plus efficace, et d'improviser pour elle un autre type de ballet où la caméra devient aussi vivante que les hommes qu'elle filme."

4 For all of our productions, we utilized improvisation, and a more natural and intense way of speaking began to evolve."

5 "In short, Lee Strasberg transformed a socialistic, egalitarian theory of acting into a celebrity-making machine."

6 "Making the picture was tough. Once we began shooting, it was hell. The emotional strain was so great that we never went out, socially, for thirteen weeks. No movies, no parties, no home entertaining, nothing. At night we'd collapse, make coffee, then start talking about the work."

7 "I like to use it where it wouldn't ordinarily be used – for example in an acting scene rather than in an action sequence – for fluidity, for intensity. I do it myself, because on hand-held shooting the feeling you want can't be transmitted to a cameraman. It's too delicate."

8 Balé em quatro atos composto por Tchaikovsky, entre 1875-1876, cuja célebre coreografia, de Marius Petipa e Lev Ivanov, data de 1895.

9 "[...] en outre, elle utilise comme vecteur le corps de l'acteur lui-même, dans son déplacement."

10 "L'irruption d'un corps réel, celui de Gena Rowlands, à la faveur de ce décrochement vocal agit de sorte à éloigner définitivement le référent : car le saisissement provoqué par le passage subit d'un corps vrai renvoie l'ensemble de la fiction au registre de la représentation, nous n'avons pas assisté à l'apparition de la présence, seulement au spectacle magistral de la plénitude créative."