



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

ANA LUIZA RODRIGUES PEDROSA

**A ARTE COMO EXTENSÃO DA VIDA REAL:
NARRATIVA CINEMATOGRAFICA E NARRATIVA
HISTORIOGRAFICA NO TRABALHO DE JOHN CASSAVETES.**

Brasília, dezembro de 2020



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

ANA LUIZA RODRIGUES PEDROSA

**A ARTE COMO EXTENSÃO DA VIDA REAL:
NARRATIVA CINEMATOGRAFICA E NARRATIVA
HISTORIOGRAFICA NO TRABALHO DE JOHN CASSAVETES.**

ORIENTADOR: PROFº. DR. DANIEL BARBOSA ANDRADE DE FARIA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do grau de licenciado/bacharel em História.

Brasília, dezembro de 2020

**A ARTE COMO EXTENSÃO DA VIDA REAL:
NARRATIVA CINEMATOGRAFICA E NARRATIVA HISTORIOGRAFICA NO TRABALHO DE
JOHN CASSAVETES.**

Banca Examinadora

Prof. Dr. Daniel Barbosa Andrade de Faria – PPGHIS/UnB
(Orientador)

Profa. Dra. Michelle dos Santos
(Membra)

Profa. Miriam Silvestre Limeira
(Membra)

The greatest location in the world is the human face.

John Cassavetes

Dedico este trabalho ao meu pai.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família, a minha mãe Adriana, e as minhas irmãs Nina e Letícia, por aguentarem meus humores nesse período de apreensão e meus monólogos intermináveis sobre cinema. Agradeço ao meu pai pela sua curiosidade incessante.

Agradeço aos meus amigos que me acompanham desde a época da escola, com quem compartilho traumas, sonhos, e músicas favoritas: Gabriel, Malu e Déborah.

Agradeço aos novos amigos que a UnB me proporcionou, que me fizeram companhia naqueles corredores lotados, nas salas estufadas e nos *happy hours* insalubres: Dani, Erin, José, Siqueira, e Gabriela. Agradeço a todos os meus amigos pela parceria pessoal e intelectual que precisei na feitura deste trabalho.

Agradeço aos professores e professoras que conheci na UnB que fizeram eu me sentir confortável para compartilhar anseios e ideias, e que me ensinaram a pensar historicamente. Dentre esses agradeço meu orientador, Daniel Faria, que na sua compreensão e paciência me ajudou a produzir algo que fosse a minha cara, sem mais nem menos.

RESUMO

Este trabalho consiste numa análise da narrativa cinematográfica criada pelo cineasta norte-americano John Cassavetes em dois de seus filmes - “Uma Mulher Sob a Influência” (1974) e “Noite de Abertura” (1977) - com o intuito de exercitar a possibilidade proposta por Ricardo Borrmann no artigo “Cinema, imagem e história na leitura de Carlo Ginzburg sobre o livro póstumo de Kracauer” de construir uma narrativa histórica mais próxima de uma narrativa cinematográfica. Isso é feito a partir de uma investigação do realismo (como conceituado por André Bazin no livro “O que é cinema?”) utilizado por Cassavetes para criar a ilusão de imprevisibilidade, que coloca em prática a filosofia do diretor da arte como extensão da vida real - descrita em sua autobiografia “Cassavetes on Cassavetes”, editada por Ray Carney.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa; historiografia; análise fílmica; John Cassavetes; realidade.

ABSTRACT

This essay consists of an analysis of the cinematic narrative created by north american filmmaker John Cassavetes in two of his films - *A Woman Under the Influence* (1974) and *Opening Night* (1977) - with the intention of exercising the possibility propositioned by Ricardo Borrman in his article "Cinema, image, and history in a reading of Carlo Ginzburg of the posthumous book by Sigfried Kracauer" of constructing a historical narrative closer to a cinematic narrative. This is done through the examination of realism (as conceptualized by André Bazin in "What is cinema?") used by Cassavetes in these films to create the illusion of unpredictability that puts into practice the director's philosophy of art as an extension of real life - described in his autobiography "Cassavetes on Cassavetes", edited by Ray Carney.

KEY WORDS: narrative; historiography; film analysis; John Cassavetes; reality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – A NARRATIVA DE CASSAVETES	6
CAPÍTULO 2 – CONSTRUINDO O REALISMO	14
2.1. MONTAGEM E CINEMATOGRAFIA	
2.1 ROTEIRO E PERFORMANCE	
CAPÍTULO 3 –NARRATIVA HISTORIOGRÁFICA E NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA	22
CONSIDERAÇÕES FINAIS	27
FONTES	30
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	31

INTRODUÇÃO

A escolha desse tema foi relativamente simples. Eu sabia que queria falar sobre cinema, e queria que fosse algo socialmente relevante. Os filmes de Cassavetes brilharam como um sinal de néon na minha cabeça. Desde que eu vi “Uma Mulher Sob a Influência” pela primeira vez, o filme nunca me deixou. Por algum motivo eu simpatizava com aquela mulher dona-de-casa, mãe de três filhos, tentando ter a aprovação de seu marido temperamental - mesmo eu mesma sendo uma adolescente cursando o ensino médio e procurando a aprovação de homem nenhum. Era sobre a loucura e alienação, sobre como nos sentimos incompreendidos pelos que nos cercam e ainda sim buscamos a aprovação abstrata de que estamos vivendo corretamente.

O que Cassavetes fez foi mostrar a urgência e o desespero de alguém incapaz de se adequar. Assistir aqueles personagens fazerem escolha errada após escolha errada é enfiador e cativante ao mesmo tempo. A impressão é que, por mais que você saiba que aquele filme foi escrito e editado, as coisas acontecem e não te dão tempo para pensar, como na vida real.

Eu segui assistindo o resto de sua obra e me surpreendendo com as sensações indecifráveis que ela me causava - esses filmes eram difíceis de assistir, longos, tristes - mas ao mesmo tempo eles me deixavam com vontade de viver. Além disso, as histórias que os cercam eram tão interessantes quanto os filmes em si - a história de amor entre John Cassavetes e Gena Rowlands, a morte precoce do diretor advinda de uma cirrose no fígado, a luta do casal para fazer esses filmes, a virada da crítica a respeito desses filmes que na época foram tão massacrados e hoje fazem parte do cânone.

No momento da escolha (e agora também) eu considerava Cassavetes não apenas como um excelente escritor-diretor, mas como um ídolo do artista independente, um rebelde lutando contra o *status quo* - e isso abriria ainda mais espaço para pesquisa. Além de cobrir minhas exigências, o tema tinha a vantagem de ter um número considerável de discussões críticas e acadêmicas que eu pudesse explorar.

No entanto, a direção da pesquisa - de terminar com uma comparação entre a narrativa historiográfica e a narrativa cinematográfica - foi uma que eu tive que construir ao longo da escrita. Esse exercício consistiu em examinar os escritos de estudiosos de Cassavetes, principalmente Ray Carney, juntando-os com os conceitos de Bazin sobre a teoria do *auteur* e

o significado do realismo no cinema, para ao fim, responder uma proposta que pudesse comparar o cinema e a história na perspectiva da narrativa.

Para entender os mecanismos narrativos apresentados por Cassavetes, escolhi dois filmes: *A Woman Under the Influence*, de 1974 e *Opening Night*, de 1977. O motivo dessa escolha é que esses filmes se complementam para discutir a noção de realidade proposta por Cassavetes. Ray Carney comenta: “*Opening Night* é o outro lado de *A Woman Under the Influence*, sobre uma mulher só, sem responsabilidade para ninguém além de si mesma, com a necessidade de se juntar com outras mulheres”¹.

O filme de 1977 em muitos aspectos é um comentário sobre a experiência da atriz Gena Rowlands no filme de 1974 - Cassavetes comenta que a confusão entre ator e personagem demonstrada em *Opening Night* reflete o que Rowlands viveu quando fazia *A Woman Under the Influence*². Além disso, ambos os filmes exploram a ideia de um indivíduo alienado, alguém cujas ações são consideradas irracionais por aqueles que o cercam - julgamento que Cassavetes recebeu ao longo de sua carreira por querer produzir seus filmes de maneira independente.

Cassavetes postula que seus filmes não são produtos, que eles não foram feitos para ganhar dinheiro e sim para explorar alguma faceta da experiência humana. A discussão sobre o cinema como arte traz a teoria do cinema autoral (*auteur*) postulando que o que torna o cinema arte é a presença de um autor, alguém que unifica as ideias numa visão singular. A teoria surgiu com o crítico francês André Bazin na década de 1940 para descrever os filmes da *nouvelle vague* e, na década de 1960, o americano Andrew Sarris cunhou o termo “*auteur theory*”. Em “*Notes on the Auteur Theory in 1962*”, Sarris apresenta três premissas que definem a teoria:

[...] a primeira premissa da teoria do *auteur* é a competência técnica de um diretor como critério de valor [...] A segunda premissa da teoria do *auteur* é a personalidade distinta do diretor como um critério de valor [...] A terceira e última premissa da teoria do *auteur* se preocupa com o significado interior, a glória derradeira do cinema com uma arte.³

¹ Ray Carney. “Cassavetes on Cassavetes”. Faber and Faber Limited, 2001. p. 413

² Ibid. p.

³ “[...] the first premise of the auteur theory is the technical competence of a director as a criterion of value. [...] The second premise of the auteur theory is the distinguishable personality of the director as a criterion of value. [...] The third and ultimate premise of the auteur theory is concerned with interior meaning, the ultimate glory of the cinema as an art.” Andrew Sarris. “Notes on the Auteur Theory in 1962”. *Film Culture*, v. 27, 1962, pp. 1-8, tradução nossa.

Ele explica que essas premissas funcionam como círculos concêntricos, o de fora sendo a técnica, no meio o estilo, e o de dentro a “personalidade” - o que faz cada pessoa (ou cada diretor) o que ela é.

A contrapartida seria considerar o cinema um meio essencialmente colaborativo, sendo o diretor apenas mais uma pessoa na produção. Isso se torna evidente nas produções dos filmes de Cassavetes, e como ele trabalhava com os outros artistas - atores, cinematógrafo, compositor - consciente de suas individualidades e incorporando isso nos filmes.

O crítico Richard Brody acrescenta mais uma camada à teoria do *auteur*, afirmando que “se o autorismo fosse apenas o reconhecimento de padrões arcanos através do trabalho de uma diretor, o conceito teria uma vida curta e obscura. Mas de fato, seu poder vem de sua inspiração de artistas”⁴. Ou seja, seu poder vem do reconhecimento de uma visão de um artista por trás de um filme.

Autorismo é o modo de crítica pelo qual diretores em desenvolvimento identificam aqueles cineastas já estabelecidos em quem eles se enxergam - [e enxergam] o futuro dessa forma de arte - refletido. Não é uma questão de enxergar padrões, mas de enxergar diretores (como presentes e segurando no outro lado da tela) e se identificando com eles - não por auto-negação, mas por uma afinidade eletiva e simpatia imaginativa⁵.

“Simpatia imaginativa” é um conceito que trata de inspiração. O legado de diretores “autorais” está em suas marcas estilísticas e técnicas apresentarem uma visão original que inspira quem assiste seus filmes a produzirem sua própria arte.

Podemos considerar Cassavetes um diretor autoral porque, por mais que seu trabalho seja profundamente colaborativo, o produto final corresponde à visão de um indivíduo - podemos ver isso no modo como Cassavetes infunde seus filmes com uma filosofia de vida profundamente pessoal. Os integrantes da produção trabalham com certa independência, que é até exigida pelo diretor, mas o que eles fazem só estará no filme se for aprovado por Cassavetes.

⁴ Richard Brody. “Andrew Sarris and the ‘A’ word”. The New Yorker, 19 de junho de 2012. Disponível em <<https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/andrew-sarris-and-the-a-word>>

⁵ “Auteurism is the mode of criticism through which burgeoning directors identify those established filmmakers in whom they see themselves - and the future of the art form - reflected. It isn’t a matter of seeing patterns but of seeing directors (as if present and holding forth on the other side of the screen) and identifying with them - not by self-abnegation but by elective affinity and imaginative sympathy.” Id, tradução nossa.

Na questão trazida por Richard Brody sobre a “simpatia imaginativa” isso fica ainda mais claro: a influência de Cassavetes no cinema independente americano é incalculável. A forma como o diretor abordou a produção cinematográfica - auto-financiando e algumas vezes auto-distribuindo seus filmes - tornou clara a noção de que o cinema não poderia e nem iria ser detido pelas grandes estúdios hollywoodianos e que, qualquer um, com a ajuda de alguns amigos, poderia fazer um filme.

Entender esses filmes como obras autorais talvez seja fundamental para colocá-los em paralelo com estudos historiográficos e colocar as ideias de Cassavetes a par com os escritos de historiadores e acadêmicos em geral. A partir disso, como a narrativa dos filmes de Cassavetes e sua filosofia sobre a arte podem nos dar ferramentas para uma interpretação histórica?

A propósito de examinar os possíveis diálogos entre a escrita da história e o cinema, faço, no presente trabalho, um exercício comparativo entre a narrativa historiográfica e a narrativa cinematográfica. Para isso, utilizo o trabalho de John Cassavetes, artista que foi singular em expressar suas considerações sobre a arte como uma extensão da vida real. E sob a ótica do teórico francês do cinema André Bazin a respeito do realismo no cinema, observo o significado dessa estética em dois filmes de Cassavetes, a fim de demonstrar como o diretor constrói uma narrativa cinematográfica diferente de outros filmes e o que isso significa.

O trabalho é dividido em três capítulos. O primeiro explora como Cassavetes cria uma narrativa cinematográfica única, a começar pela produção independente, cercada de problemas pessoais e financeiros que existiam por causa da aparente falta de interesse da indústria cinematográfica por esses filmes. A causa desse desinteresse é explicada pela proposta de Cassavetes de realizar filmes que refletissem problemas humanos de forma complexa e realista. Como bibliografia, recorro principalmente o artigo de Ray Carney intitulado “*The Adventure of Insecurity, The Films of John Cassavetes*”⁶, onde o autor discorre sobre como a narrativa de Cassavetes subverte os elementos narrativos comuns aos filmes americanos naquela época para construir algo novo.

O segundo capítulo consiste em uma averiguação dos aspectos dos filmes que os tornam “realistas”: o roteiro, a performance, a direção e a montagem. Como Cassavetes, sua equipe e seu elenco, constroem a ilusão de imprevisibilidade. Para falar sobre isso, uso como bibliografia o livro de André Bazin “O que é cinema?”⁷ para conceituar o realismo como

⁶ Ray Carney, “The Adventure of Insecurity, The Films of John Cassavetes”. Co C Carney Cassavetes Consulting, 1999.

⁷ André Bazin. “What is Cinema?”. University of California Press, 2005 [1967].

estética cinematográfica; e o artigo “*Hollywood Movie Dialogue and the ‘Real Realism’ of John Cassavetes*”⁸ escrito por Todd Berliner para falar sobre a construção do roteiro. Também neste capítulo, mostro como a ambiguidade do trabalho do diretor criou uma divisão na crítica de seu trabalho, e como ele responde essas críticas no filme *Opening Night*.

O terceiro capítulo finalmente consiste na comparação entre a narrativa historiográfica e a narrativa cinematográfica, proposta por Cassavetes, encarando o trabalho do diretor como uma proposta historiográfica. O diálogo é construído com a proposta que o autor Ricardo Borrmann faz baseando-se em Ginzburg e Kracauer de aproximar essas duas narrativas⁹. Aponto para a interpretação de Cassavetes de que a realidade não é meramente observada por nós, mas que ela é construída na sua interpretação. Além do artigo de Ricardo Borrmann, me apoio nos escritos de André Bazin que discutem o advento da fotografia e o surrealismo.

⁸ Todd Berliner. “*Hollywood Movie Dialogue and the ‘Real Realism’ of John Cassavetes*”. *Film Quarterly*, v. 12, i. 3, primavera de 1999, pp. 2-16.

⁹ Ricardo Borrmann, “Cinema, imagem é história na leitura de Carlo Ginzburg sobre o livro póstumo de Siegfried Kracauer”. *Simbiótica*, Ufes, v. único, n.6, junho de 2014. pp. 144-155.

1. A NARRATIVA DE CASSAVETES

Para analisar a estrutura narrativa dos filmes, é necessário identificar como elas são construídas, desde a pré-produção e concepção do filme até o processo de distribuição e reação da crítica. Essa análise é feita com o intuito de demonstrar como a concepção de arte de Cassavetes produz uma organização específica do processo da produção cinematográfica, que é inseparável da narrativa cinematográfica do produto final.

Ao falar sobre a produção dos filmes, utilizarei como fonte principal o livro *Cassavetes on Cassavetes*¹⁰, que é uma espécie de autobiografia editada, em que Ray Carney é o “co-autor”, intercalando seus comentários com as falas de Cassavetes. Para escrever o livro, Carney entrevistou Cassavetes e vários de seus colaboradores (Peter Falk, Ben Gazzarra, Elaine May, etc.) durante um longo período de tempo. O texto é dividido em doze capítulos, que relatam a vida pessoal e a produção dos filmes do diretor.

No capítulo sobre *A Woman Under the Influence*, Carney expõe as falas de Cassavetes sobre as dificuldades de ter o filme financiado e distribuído; o processo criativo do diretor - como ele trabalha com a equipe e os atores; sua opinião sobre a indústria cinematográfica; e algumas divagações filosóficas sobre arte e vida. Para demonstrar como a estrutura narrativa e temática do filme é intrínseca às dificuldades enfrentadas pelo diretor para fazer o filme, começarei analisando a pré-produção.

Antes de se tornar um filme, *A Woman Under the Influence* foi imaginado como uma peça, mas Cassavetes explica que Gena Rowlands temia ser impossível fazer o papel diariamente durante meses: “Ela temia que teriam que levá-la para um sanatório se ela ficasse tão tensa durante um longo período de tempo. Então eu disse, bom, vamos tentar fazer um filme.”¹¹

Ray Carney comenta que Cassavetes deliberadamente deixa de mencionar que, além da dificuldade enfrentada por Rowlands, o diretor não conseguiu financiamento para produzir a peça na Broadway. E sua decisão de fazer um filme também não desapareceu com os problemas, nenhum estúdio mostrou apoio.

¹⁰ Ray Carney. “Cassavetes on Cassavetes”. Faber and Faber Limited, 2001.

¹¹“She feared they would take her to a sanitarium if she became that keyed up over a long period of time! So then I said, well, all right, let’s try to make it a movie.” Ray Carney. “Cassavetes on Cassavetes”. Faber and Faber Limited, 2001. pp. 307-308.

Apesar de negar em entrevista, ele abordou vários estúdios para o financiamento, mas nenhum quis tocar no projeto. Foi dito a Cassavetes que não só a narrativa era muito “pra baixo” e que o confinamento dos personagens a apenas um cenário parecia um tanto “não cinematográfico”, mas que sua recusa de usar uma equipe aprovada pelo estúdio (não apenas por motivos financeiros, mas por causa de sua experiência em *Husbands* e *Minnie and Moskowitz*) fez o apoio ser absolutamente impossível.¹²

Interessante notar que Cassavetes afirma ter conseguido financiamento, sendo que não tinha conseguido. Talvez numa tentativa de justificar a existência do filme que queria fazer, ao mesmo tempo se afirmando como um tipo de herói independente negando a ajuda dos grandes estúdios. O fato é que nenhum estúdio se propôs a financiar o filme, e para conseguir o dinheiro para fazer o filme, Cassavetes precisou auto-financiar - hipotecou sua casa, e Peter Falk contribuiu com o salário que recebia da série *Columbo*¹³. Ele teve ajuda do Instituto Americano de Cinema (AFI)¹⁴ - não é claro de que modo, mas o Instituto é agradecido nos créditos do filme, o mais provável é que eles proporcionaram os equipamentos. Além disso, recebeu doações de rolos de filme e comida para a equipe. Sem se comprometerem com um estúdio, o maior obstáculo de Cassavetes para alcançar sua visão era a falta de dinheiro.

Porém, o que parecia um obstáculo se tornou uma marca política e estética dos filmes. Quem trabalhasse no filme teria que estar disposto a não receber recompensa monetária pelo seu trabalho. Dessa forma, tanto a equipe quanto o elenco podem ser divididos em duas categorias: a primeira consiste em amigos e família de Cassavetes; e a segunda em estudantes de cinema em busca de experiência profissional. Porém, ao ler os relatos de quem trabalhou nos filmes, esses motivos aparecem como secundários frente a uma motivação maior - eles acreditavam no trabalho que estavam fazendo: a exploração de problemas humanos através do cinema.

É difícil datar quando Cassavetes se tornou a lenda do cinema independente que é considerado hoje. A crítica de *A Woman Under the Influence* foi bastante dividida na época, assim como a de *Opening Night*, apesar de os filmes serem indicados a prêmios grandes como Oscar e Globo de Ouro (muitos filmes indicados a esses prêmios caem no esquecimento). A partir dos anos oitenta, *Gloria* e *Love Streams* ganharam prêmios importantes no Festival de Cinema de Veneza e no Festival Internacional de Cinema de Berlim, respectivamente. Em

¹²“Though he later denied it in interviews, he did approach several studios for financing, but none would touch the project. Cassavetes was told not only that the narrative seemed too ‘down-beat’ and the confinement of the characters to a single set was ‘uncinematic’, but that his refusal to use a studio-approved union crew (not only for financial reasons but because of his experiences on *Husbands* and *Minnie and Moskowitz*) made support absolutely impossible.” Ibid., p. 308, tradução nossa.

¹³ Ibid., p. 310.

¹⁴ Ibid., p. 310.

1986, Cassavetes ganhou da Associação de Críticos de Los Angeles um prêmio pela sua carreira.

É importante notar a cronologia para analisar a criação da mitologia que cerca o diretor em relação ao seu *status* como um dissidente e como alguém capaz de inspirar profundamente não apenas as pessoas que ele trabalhou, mas toda uma geração de cineastas. As entrevistas realizadas por Ray Carney para o livro *Cassavetes on Cassavetes* aconteceram no final da vida do artista (meados a fim dos anos oitenta), quando a crítica estava reavaliando seus filmes, que estavam ecoando fortemente no cinema americano e mundial (*world cinema*).

Ray Carney publicou *Cassavetes on Cassavetes* em 2001, e em 2000, no seu texto “*The Adventure of Insecurity: The Films of John Cassavetes*”, o autor afirma que existe uma ignorância a respeito dos filmes de Cassavetes:

É apenas natural imaginar como um grupo de filmes poderia ter caído na ignorância tão completamente, tanto comercialmente quanto criticamente. Parte da explicação é simplesmente a economia aterrorizante da distribuição e publicidade de filmes na América.¹⁵

Opening Night também foi completamente auto-financiado, Cassavetes explica que o filme foi uma de suas mais difíceis produções, mas que o “risco vale a pena”:

Estou jogando na sorte fazendo esse filme. Eu não tenho dinheiro. Eu vou para o banco e faço um empréstimo. E espero. Mas o que não é arriscado em fazer filmes? É sempre arriscado quando é original. Ninguém pensou que seria fácil. Nós pensávamos que íamos fracassar porque era um projeto ambicioso. Mas isso torna as coisas mais envolventes e interessantes. Então tudo que você pode fazer é trabalhar duro nisso, e se você não tiver sucesso é doloroso, mas é excelente poder falar que você tentou.¹⁶

O que o diretor quer dizer aqui é que para fazer algo original é preciso estar ciente de que o projeto pode não dar certo. Cassavetes poderia ter ficado na obscuridade, funcionando como referência apenas para aqueles obcecados por cinema, mas além do talento e do trabalho

¹⁵ “It is only natural to wonder how a group of films could have fallen into the crack so completely, both commercially and critically. Part of the explanation is simply the terrifying economics of film distribution and publicity in America.” Ray Carney, “The Adventure of Insecurity, The Films of John Cassavetes”. Co C Carney Cassavetes Consulting, 1999, p. 103, tradução minha.

¹⁶ “I’m taking a gamble making the film. I don’t have any money. I just go to the bank and borrow it. And hope. But what isn’t risky about movies? It’s always risky when it’s original. Nobody thought it would be easy. We thought we might fail because it was such an ambitious project. But that makes things even more involving and interesting. So all you can do is work hard at it, and if you don’t succeed it’s painful, but it’s great to be able to say you’ve tried to do it.” Ray Carney. “Cassavetes on Cassavetes”. Faber and Faber Limited, 2001, p. 418, tradução minha.

duro, os caminhos da história são incertos. Quantos grandes cineastas não caíram no esquecimento? Por que Cassavetes se tornou uma referência tão importante do cinema independente? Ele não é um diretor popular como Steven Spielberg, Stanley Kubrick, Quentin Tarantino, nem como Goddard, mas ele faz parte de um cânone de grandes cineastas que inovaram o meio cinematográfico.

Se ele não tivesse se tornado o “pai do cinema independente americano” a interpretação dessa fala poderia ser diferente, e na época ele certamente não sabia do impacto que teria. Ele parece estar tentando se convencer da sua própria fala de que o risco vale a pena, evidenciado antes quando ele mente que algum estúdio estaria disposto a financiar *A Woman Under the Influence*.

Isso não quer dizer que ele não acreditava nos seus projetos, se não acreditasse não teria percorrido a distância que ele mesmo se exigia. Mas ao olharmos para essas falas é possível enxergar em Cassavetes uma incerteza. Ele queria ser reconhecido, ele achava que seus filmes eram bons, mas temia que as pessoas não enxergassem isso.

Cassavetes estava buscando ativamente fazer algo que nunca tinha sido visto antes. Isso pode ser observado na preferência por operadores de câmera que fossem amadores, por exemplo.

Estudantes do AFI (Instituto Americano de Filmes) consistiam na maior parte da equipe quando *A Woman Under the Influence* começou a ser filmado. O preço era certo, uma vez que Cassavetes os teria de graça. Como eles eram estudantes, presumivelmente eles estariam abertos a trabalharem e a novas maneiras de pensar. Mas, ironicamente, a maioria deles acabou sendo “muito profissional” para os seus métodos.¹⁷

A contratação do estudante do Instituto Americano de Cinema, Caleb Deschanel¹⁸ para trabalhar como cinematógrafo do filme durou algumas semanas, onde ele e Cassavetes pareciam discordar sobre tudo. Ray Carney comenta que um dos motivos da demissão do cinematógrafo era que sua captura era “bonita demais”.¹⁹ Deschanel comenta sobre a visão de Cassavetes sobre cinematografia:

¹⁷ AFI students made up the majority of the crew when *A Woman Under the Influence* began shooting. The price was right, since Cassavetes could get them for nothing. As they were students, presumably they would be eager to work and open to new ways of thinking. But, ironically, even most of them turned out to be ‘too professional’ for his methods. *Ibid.*, p. 347, tradução minha.

¹⁸ Caleb Deschanel é conhecido hoje por ter trabalhado como cinematógrafo em *A Paixão de Cristo*, *O Patriota*, ambos dirigidos por Mel Gibson, e *O Rei Leão*, animação da Disney - sendo indicado a seis prêmios Oscar.

¹⁹ Ray Carney. “Cassavetes on Cassavetes”. Faber and Faber Limited, 2001, p. 347, tradução minha.

Eu acho que John queria puxar o filme do seu cérebro e o expor dessa forma ao invés de se preocupar com o que era necessário para gravar algo em filme através de uma câmera... Ele nunca aceitou que o filme é uma habilidade a ser dominada para poder funcionar como uma obra de arte.²⁰

A demissão consistiu em mais um problema financeiro na produção do filme, uma vez que quase toda a equipe de estudantes foi embora junto com Deschanel. A resposta de Cassavetes foi contratar um aprendiz do departamento de câmera para chefiá-lo, Michael Ferris. Ele e Cassavetes seriam os encarregados da cinematografia. Mesmo Ferris não tendo nenhuma experiência, o diretor confiou nele para que fizesse o trabalho.

O compositor da trilha sonora do filme, Bo Harwood, um músico inexperiente a quem Cassavetes pediu que fizesse a trilha sonora no piano, não tinha um piano e nem sabia tocar, mas o diretor falou que ele podia aprender. O que se sucedeu foi a transposição da música da guitarra para o piano e a prática de alguns métodos experimentais para criar os efeitos sonoros. Nesse trecho, Harwood se surpreende com a escolha de Cassavetes de manter suas gravações no corte final, ao invés da gravação com músicos profissionais.

De acordo com Harwood, na raras ocasiões em que por algum motivo ele tinha os recursos para *mixar* seleções musicais de calibre profissional e apresentá-las a Cassavetes, quando Harwood finalmente viu o filme em sua versão final no cinema, ele invariavelmente descobriu, a sua surpresa (e constrangimento), que Cassavetes tinha, no fim, usado as gravações do escritório ao invés das feitas no estúdio. Ele simplesmente não gostava de coisas muito polidas.²¹

Podemos ver a partir desses dois casos, que mesmo quando apresentado com opções de trabalhar com profissionais com experiência, o diretor fazia a escolha pelo trabalho amador. Isso possibilita uma abordagem “fresca” do conceito de cinematografia ou composição, uma vez que os artistas inexperientes proporcionavam uma visão não afetada pelas demandas da indústria cinematográfica *mainstream*. Além disso, Cassavetes tinha maior influência sobre eles do que teria sobre profissionais experientes. Deschanel, por exemplo, foi insistente sobre sua visão de cinematografia, mas Michael Ferris, sem uma visão estabelecida, era mais aberto a sugestões.

²⁰ “I think John would just as soon pull the film through his brain and expose it that way as worry about what it took to record something on film through a camera . . . He really never accepted film as a craft that is mastered in order to make it work as art.” Ibid., p. 347, tradução minha.

²¹ “According to Harwood, on the rare occasions when for some reason he had the resources to mix a few professional-caliber musical selections and presented them to Cassavetes, when Harwood finally saw the finished film in a theater, he would invariably discover to his surprise (and embarrassment) that Cassavetes had, in the end, used the office recordings rather than the studio ones. He just didn’t like things that were too smooth or polished.” Ibid., p. 350, tradução minha.

Após o árduo processo de produção dos filmes, que incluía problemas de financiamento e de pessoal, era preciso partir para a distribuição. O mercado de distribuição de filmes enxergava os filmes que Cassavetes lhe oferecia como irrelevantes comercialmente. A maior chance que o diretor tinha de ter seus filmes distribuídos era a aclamação dos críticos. Isso foi o que o crítico da *Variety* disse a respeito de *Opening Night*:

Deve-se questionar se mais do que algumas poucas pessoas estariam interessadas no esforço, se audiências já não viram o suficiente de personagens de Cassavetes... Ele já fez esses filmes antes e poucos pareciam interessados.²²

Portanto, Cassavetes, mesmo desinteressado no processo de distribuição, se viu obrigado a entrar nesse campo altamente especializado: “quem quer um filme que fique trancado num cofre?”²³

Os mesmos problemas foram enfrentados na pós-produção de *A Woman Under the Influence*, que demorou para encontrar um público. Os distribuidores profissionais se baseiam nos filmes que já fizeram sucesso antes para escolher quais filmes distribuir depois, e os filmes de Cassavetes não eram parecidos com outros filmes para que se pudesse fazer uma previsão. Na primeira impressão os críticos não pareciam gostar e o público também não, afirmando que os filmes eram muito longos, deprimentes, pretensiosos e, principalmente, que não tinham finais satisfatórios, e as resoluções para os problemas não eram apresentados. Além disso, Cassavetes cita que o comentário dos distribuidores sobre *A Woman Under the Influence* era que “as pessoas não se interessavam por problemas femininos”²⁴.

Mas, mesmo assim, o filme se tornou um sucesso (dentro das expectativas de um filme auto-financiado e auto-distribuído), e foi indicado ao Oscar nas categorias de melhor atriz e melhor diretor.

Entrou nos livros de história como uma das primeiras e mais importantes histórias de sucesso de filmes independentes, e foi o maior sucesso comercial da carreira de Cassavetes - eventualmente lucrando seis milhões de dólares nos Estados Unidos e valor igual nos mercados externos.²⁵

²² “One must question whether more than a handful of moviegoers are interested in the effort, whether audiences have not already seen enough of Cassavetes’ characters...He’s made these films before and not many seemed interested in them” *Ibid.*, p. 428, tradução minha.

²³ *Ibid.*, p. 426, tradução minha.

²⁴ *Ibid.*, p. 350, tradução minha.

²⁵ “It entered the history books as one of the first and most important crossover independent film success stories, and the biggest commercial success in Cassavetes’ career – eventually grossing \$6 million in the United States and an equal amount in foreign markets.” *Ibid.*, p. 365, tradução minha.

As dificuldades encontradas no fazer e na distribuição dos filmes são inseparáveis dos filmes em si. Cassavetes poderia fazer compromissos para que recebesse o apoio de grandes produtoras e distribuidoras - como encurtar os filmes, ou escrever um final que agradasse esses empresários - mas ele não fez. Isso significaria uma perda de sentido. Se o diretor desse um final “satisfatório” a *A Woman Under the Influence*, esse não seria o filme que é.

Esses problemas de financiamento e distribuição aconteciam exatamente por esse motivo: a estrutura narrativa dos seus filmes era profundamente diferente das produções dos estúdios hollywoodianos - o tipo de realismo que Cassavetes empregava consistia em um diálogo, e consequentemente estrutura fílmica, que pareciam sem direção. Ray Carney identifica os elementos narrativos que constituem a maioria dos filmes americanos convencionais:

Individualismo: o enredo gira em torno de uma busca pessoal liderada por um personagem principal. Ele ou ela age em maior parte sozinho, ou com a assistência de alguns aliados (mais comumente um parceiro romântico);
Competição: a narrativa é organizada em torno de conflitos e confrontamentos entre indivíduos ou entre um indivíduo e uma instituição;
Materialismo: recompensas ou penalidades práticas são o resultado da competição entre personagens em oposição; fama, dinheiro, poder, ou sexo são as recompensas para o comportamento arriscado do personagem.²⁶

E em seguida explica como Cassavetes subverte esses elementos: os personagens são sempre membros de grupos, nunca estão sozinhos; a interação social é a chave para o sucesso desse grupo; as qualidades que lhes são demandadas são sensibilidade e abertura emocional; e o seu sucesso é medido pelo seu crescimento emocional²⁷.

Carney explica que a falta de apoio financeiro e a má recepção da crítica que deixou os filmes de Cassavetes na obscuridade aconteceu porque o diretor, na tentativa de mostrar que os problemas internos dos personagens são os que movem o enredo (e não os problemas externos), cria uma experiência cinematográfica surpreendente, onde é impossível saber qual decisão esses personagens irão tomar ao longo do filme. Isso exige do espectador um olhar energético, ativo.²⁸

²⁶ “Individualism: the plot revolves around a personal quest led by one main character. He or she acts largely alone, or with the assistance of a few allies (most commonly, a single romantic partner); Competition: the narrative is organized around conflicts and confrontations between individuals or between and individual or an institution; Materialism: practical rewards or penalties are the outcome of the competition between the opposed characters; fame, money, power, or sex are the payoffs for the individual’s risk-taking behaviour”. Ray Carney, “The Adventure of Insecurity, The Films of John Cassavetes”. Co C Carney Cassavetes Consulting, 1999, p. 104, tradução minha.

²⁷ Ibid., p. 105.

²⁸ Ibid., p. 111.

A impessoalidade da verdade nos filmes do Hitchcock, por exemplo, onde ver (a pista) é saber (a verdade) - é destruída pela proposta de Cassavetes. Para o diretor, não existe uma “verdade impessoal”, pois ele parte do princípio de que os sujeitos não sabem a verdade nem sobre si mesmos - suas intencionalidades são confusas porque, de fato, eles não sabem o que querem.

Gena Rowlands disse uma vez que a diferença entre os filmes de seu marido e os filmes de outras pessoas era que, em outros filmes, os personagens parecem estar seguindo um plano, enquanto que nos filmes de Cassavetes, eles fazem seus planos e continuam mudando-os ao longo do filme.²⁹

Cassavetes faz o exercício de tentar negar a teleologia da narrativa ficcional - algo impossível de realizar, uma vez que o filme foi escrito e será editado - mas, nessa tentativa, ele consegue criar uma ilusão de imprevisibilidade, copiando o que ele acredita ser a vida real. E é nesse espaço de confusão, criado pela complexidade das interações sociais fruto de conflitos internos, que a arte deve existir.

²⁹ Ibid., p. 110.

2. CONSTRUINDO O REALISMO: ATUAÇÃO, DIÁLOGO, MONTAGEM E CINEMATOGRAFIA

I seem to have lost the reality of the... reality.

Para criar a ilusão de imprevisibilidade, Cassavetes faz uso de um conjunto de truques, estabelecendo uma estética que podemos chamar de “realista”. Para discutir o conceito de realismo e como ele é trabalhado no cinema, escolhi como bibliografia o livro “*O que é cinema?*” do teórico do cinema André Bazin, selecionando o capítulo “A Evolução da Linguagem Cinematográfica”, onde o autor discorre sobre as mudanças na linguagem fílmica ocorridas ao longo da história do cinema focando nos efeitos da montagem; e textos de Todd Berliner e Ray Carney, que falam respectivamente do diálogo e da atuação nos filmes de John Cassavetes. Portanto divido a análise do realismo em quatro eixos: montagem, cinematografia, roteiro e performance.

2.1. MONTAGEM E CINEMATOGRAFIA

No capítulo “Evolução da Linguagem do Cinema” no livro “*O que é cinema?*”, André Bazin analisa os elementos técnicos e subjetivos considerados fundamentais para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. O autor examina o estilo da montagem no cinema mudo e o advento dos filmes sonoros, a aparente maturidade do cinema das décadas de 1930 e 1940, e a revolução do conteúdo fílmico no final da década de 1940 que demandou uma nova forma.

Analisando o desenvolvimento da linguagem cinematográfica desde a década de 1920, com o cinema mudo, até a década de 1950, com o neorealismo italiano, o autor tem como principal elemento de pesquisa as mudanças no estilo de montagem, que ele define como “[...] a criação de uma noção de sentido não objetivamente contida nas imagens em si, mas na sua justaposição”³⁰.

Bazin afirma que os diretores do cinema mudo Erich von Stroheim, F.W. Murnau, e Robert Flaherty colocam em dúvida a noção de que “o expressionismo da montagem e da imagem constituem a essência do cinema.”³¹ ao mostrarem a quase desnecessária função da montagem em seus filmes. Flaherty faz isso ao mostrar em tempo real a caça de Nanook;

³⁰ André Bazin. “*What is Cinema?*”. University of California Press, 2005 [1967], p. 25.

³¹ *Ibid.*, p. 26.

Murnau não adiciona nada à realidade, apenas revela sua profundidade estrutural; e em Stroheim “a realidade se revela como um suspeito confessando sob a incansável examinação do comissário de polícia”³². Esses três exemplos ilustram como podemos achar em um cinema não expressionista a função dispensável da montagem.

Na década de 1930, o cinema, que nessa época Bazin localiza como centrado nas produções hollywoodianas, parece ter alcançado uma maturidade tanto em sua forma quanto em seu conteúdo. Por maturidade, o autor quer dizer uma linguagem que funcionava em questão de mercado - os estúdios sabiam quais histórias contar e *como* contá-las de forma que as pessoas poderiam compreender e se identificar. Nesse período, a linguagem cinematográfica parece estagnar no quesito técnico.

Os novos caminhos do cinema foram traçados pela revolução dos temas. Bazin aponta principalmente para o crescimento das escolas nacionais que tentaram se distanciar de Hollywood, como os cinemas italiano e inglês. Contrapondo os conceitos de estilo e assunto, o autor afirma: “[...] um novo assunto demanda nova forma, e uma maneira tão boa de compreender um filme quanto entender o que ele está dizendo para nós é saber como ele está dizendo”³³.

Percebendo que impactos esses novos caminhos tinham na montagem, Bazin resume a função dessa técnica antes de 1938: em primeiro lugar “a verossimilhança do espaço no qual a posição do ator está sempre determinada, mesmo quando o *close up* elimina o décor”; e em segundo lugar, “o propósito e os efeitos do corte são exclusivamente dramáticos ou psicológicos”. Logo, a montagem serviria para enfatizar certos aspectos da realidade - os cortes eram feitos de forma a parecerem invisíveis, naturais.

Bazin aponta Cidadão Kane (1941, dir. Orson Welles) como uma virada estilística da linguagem cinematográfica por exercer o que ele chama de *depth of field*, traduzindo livremente, “profundidade de campo”. Ao assistir o filme podemos ver o que o autor está falando - ao invés da câmera se manter estática em um ou dois atores, a câmera em Cidadão Kane alcança um campo muito maior, incluindo quase sempre mais de um ator e o ambiente que o cerca. A consequência é uma diminuição no número de cortes durante a cena: se todos os elementos estão visíveis na imagem, não é necessário cortar para mostrar o que está fora de cena. A situação se desdobra organicamente, e a atenção do espectador varia pelos elementos.

Imagine uma cena de diálogo onde os atores se olham de frente, se essa cena não tiver profundidade de campo será necessário cortar de acordo com a fala de cada ator - isso seria o

³² Ibid., p. 27.

³³ Ibid., p.30.

shot-reverse-shot. Ator A fala, corte, ator B fala, corte, ator A fala, etc. O que o diretor faz aqui é direcionar a atenção do espectador apontando em que elemento ele precisa prestar atenção.

Na cena de Cidadão Kane em que os pais de Charles Foster Kane estão conversando sobre seu filho dentro de casa, não há cortes. Isso ocorre porque a imagem mostra ao mesmo tempo quatro personagens, três dentro de casa conversando e, visto pela janela, o jovem Kane brincando na neve. A conversa se desenrola organicamente, e vemos tanto quem fala quanto quem escuta. Ao fazer isso, Welles e o cinematógrafo Gregg Toland criam uma experiência ativa para o espectador. É possível prestar atenção em qualquer dos elementos da cena e extrair um entendimento do diferente do acontecimento. Não há uma maneira singular de enxergar a cena, e conseqüentemente não há uma interpretação singular do filme como um todo.

Bazin conclui que a profundidade do campo apresenta uma estrutura filmica mais realista do que a proporcionada com a montagem analítica, e conseqüentemente exige uma “atitude mental mais ativa por parte do espectador”³⁴. O autor caracteriza a montagem como um truque, algo que está tentando nos enganar, e conclui: “pela sua própria natureza, a montagem exclui a ambigüidade de expressão”³⁵. Portanto, podemos concluir que o que Bazin assinala como o início de um novo período na história do cinema é o realismo produzido pela eliminação da montagem na produção da profundidade do campo.

Para pintar o retrato do casal operário³⁶ que descende à loucura em *A Woman Under the Influence*, Cassavetes, com seu desejo de mostrar a vida real e os problemas adultos, optou por *takes* longos, onde os atores têm liberdade de movimento e a câmera acompanha a cena como se o operador não soubesse o que fosse acontecer, como se ele se surpreendesse com cada fala e movimento. Essa aparente imprevisibilidade, que espelha o comportamento do casal durante o filme, gera no espectador um senso de desconforto e ambigüidade que, ao longo da história que culmina com a internação de Mabel, escala à urgência e ao desespero.

Apesar de o filme seguir o roteiro quase palavra por palavra (comentarei como ele é escrito para dar a impressão de improviso no próximo tópico), o diretor dá aos atores liberdade de movimento, ou seja, diferentemente do que acontece normalmente numa filmagem, os atores não têm marcações, e o operador da câmera, que por vezes era o próprio Cassavetes, realmente não sabe fisicamente o que vai acontecer.

³⁴ Ibid., p. 35-36

³⁵ Ibid., p. 36.

³⁶ Operário no sentido de “*blue collar*”, expressão americana utilizada para descrever aqueles que fazem trabalho manual.

Isso gera momentos reais de espontaneidade. Na cena em que Mabel volta para casa de sua internação e sua família está lá para recebê-la, ela se prepara para se sentar, mas ela erra a cadeira e cai no chão. Esse momento não estava planejado, Gena Rowlands realmente errou a cadeira e os outros atores vieram a sua ajuda. Cassavetes continuou filmando e os atores mantiveram seus personagens.

A ambiguidade sobre a realidade da situação se estende para o conteúdo do filme. Pode-se enxergar nas críticas da época que *A Woman Under the Influence* causa uma frustração nos espectadores, principalmente os especializados em cinema, por não ter uma “causa” clara. O filme foi usualmente interpretado ou como uma vitimização da mãe de família pelo seu marido machista e violento, ou como a exaltação de uma heroína feminista injustiçada, indo ao encontro do movimento de liberação das mulheres que aconteceu na década de 1970 nos Estados Unidos.

A crítica da americana Pauline Kael para a revista *The New Yorker* em 1974 a respeito do filme exemplifica a questão tanto pela sua insistência quanto pela relevância da escritora como uma crítica de cinema fundamental nos Estados Unidos.

Seu talento especial - que liga seu trabalho ao de Pinter - é o de mostrar sofrimento intenso de causas sem nome; Cassavetes e Pinter ambos nos dão uma visão do ator do sofrimento humano. Aparece como realismo metafísico: nós vemos as tensões e os jogos de poder, mas nunca sabemos o porquê de nada [...] Mabel Longhetti é bombardeada porque ela sempre quer agradar todo mundo, para que ela possa ser considerada mais uma vítima-heroína para a “liberação feminina” - mas apenas para aquelas mulheres que estão dispostas a aceitarem *spin offs* de livros como arte³⁷

Kael, apontando para a aparente vitimização da personagem de Mabel pelo seu marido violento, falha em perceber que a complexidade da situação está em notar que Nick também é um “esquizofrênico”, como ela menciona anteriormente sobre Mabel. Ele está tentando navegar sua realidade da maneira que as pessoas à sua volta acham mais adequada - tanto quanto ela, ele está preocupado em agradar aqueles que o cercam, incerto se aquilo é o correto a se fazer. A performance de Peter Falk funciona porque ele, junto com o roteiro e direção de Cassavetes, nos permite enxergar Nick como mais do que um vilão, mas como um homem

³⁷ His special talent - it links his work to Pinter's - is for showing intense suffering from nameless causes; Cassavetes and Pinter both give us an actor's view of human misery. It comes out as metaphysical realism: we see the tensions and the power plays but never know the why of anything. [...] Mabel Longhetti is bombed out because she has always wanted to please everyone, so she can be considered one more victim-heroine for 'women's liberation' - but only by women's liberationists who are willing to accept text book spin offs as art."Pauline Kael, *The New Yorker*, 9 de dezembro de 1974.

com diferentes humores, atitudes, tão carinhoso quanto violento, que está navegando diversas relações interpessoais da maneira que ele conhece.

Apesar dos inúmeros relatos a respeito da rixa pessoal entre Cassavetes e Pauline Kael³⁸³⁹ que poderiam servir para julgar a crítica como alguém com uma vendetta pessoal, sua avaliação do filme não é sem fundamento. Por mais que eu discorde, considero a interpretação válida, dependendo do que se valoriza na experiência cinematográfica. O que Kael escreveu perdura até hoje, numa era em que Cassavetes é considerado canônico - no filme de 2020 de Charlie Kaufman, *I'm Thinking of Ending Things*, a protagonista recita os escritos de 1974 sobre *A Woman Under the Influence* como se fossem dela, o que pode ser interpretado no contexto do filme tanto como uma consideração honesta sobre Cassavetes quanto uma tentativa da personagem de parecer intelectual, ou os dois.

Na música de 1999 da banda pop punk feminista *Le Tigre*, intitulada *What's Yr Take on Cassavetes*, a discussão sobre o que pensar do diretor americano varia entre “gênio, misógino, messias, e alcóolatra”.

What's Yr Take on Cassavetes?
What's Yr Take on Cassavetes?
What's Yr Take on Cassavetes?
What's Yr Take on Cassavetes?
Misogynist? Genius? Misogynist? Genius?
Misogynist? Genius? Misogynist? Genius?
What's Yr Take on Cassavetes? [x4]
Alcoholic? Messiah? Alcoholic? Messiah?
Alcoholic? Messiah? Alcoholic? Messiah?⁴⁰

A opinião popular a respeito de Cassavetes é ambígua, e se baseia na maior parte das vezes em *A Woman Under the Influence*, seu filme de maior sucesso, indubitavelmente ambíguo. Isso acontece porque o realismo do filme funciona - não há claros vilões, heróis, motivações, resoluções, assim como na vida cotidiana.

Apesar da distância entre *A Woman Under the Influence*, de 1974 e *Citizen Kane*, de 1941, pode-se afirmar que Cassavetes constrói o realismo sobre o qual Bazin comenta: aquele que produz ambiguidade de interpretação gerada a partir da profundidade de campo e da montagem não manipuladora.

³⁸ Manohla Dargis. “John Cassavetes, Laughing Last.” *The New York Times*, 26 de setembro de 2004. Disponível em <<https://www.nytimes.com/2004/09/26/movies/john-cassavetes-laughing-last.html>>

³⁹ Richard Brody. “Personal Criticism”. *The New Yorker*, 3 de agosto de 2009. Disponível em <<https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/personal-criticism>>

⁴⁰Le Tigre, *What's Yr Take on Cassavetes*, 1999. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ti87_X52wmk&ab_channel=MrsJimmyFranco87>

2.2. ROTEIRO E PERFORMANCE

Opening Night serve como uma resposta tanto à crítica quanto aos questionamentos que Cassavetes faz a si mesmo sobre a utilidade de um filme como *A Woman Under the Influence*. Com a produção de 1977, o diretor escreveu um filme que analisa seu envelhecimento e aparente descontentamento com a vida que parece inevitavelmente surgir ao passar dos anos. Com isso, através da lente que é Myrtle naquele universo teatral, ele responde questões sobre a sua filmografia, sua filosofia sobre a vida e sobre a arte.

O ponto principal de *Opening Night* é a inabilidade da atriz Myrtle Gordon, interpretada por Gena Rowlands, de fazer o papel que lhe é proposto na peça “*The Second Woman*” - escrito por Sarah Goode (feita por Joan Blondell) e dirigida por Manny Victor (Ben Gazzara). Myrtle não consegue fazer a peça propriamente por dois motivos: ela não se enxerga no problema do envelhecimento proposto pela dramaturga e busca uma maneira de universalizar esse problema; e o fato da peça não ter esperança - ela é sofrimento do começo ao fim. Myrtle se sente torturada psicologicamente pela frieza da peça, e é assombrada por uma menina que pode ou não representar sua juventude perdida.

A peça no filme, “*The Second Woman*”, é uma representação de outros filmes de Cassavetes, principalmente *A Woman Under the Influence*. Gena Rowlands é representada tanto como Myrtle Gordon, a atriz que é assombrada pela personagem, quanto por Dorothy Victor (interpretada por Zohra Lampert), a esposa do diretor, entediada com o marido que só se preocupa com o trabalho. E John Cassavetes é representado tanto por Maurice, um ator coadjuvante, cínico, descontente, quanto por Manny Victor, o diretor da peça, tentando conter os nervos de sua atriz principal. Ao pé da letra pode-se afirmar que todos os personagens do filme são uma faceta de Cassavetes.

Tanto em *A Woman Under the Influence* quanto nesse filme, existe uma metáfora sobre como Cassavetes é entendido (ou não entendido) por aqueles que o cercam, principalmente a indústria cinematográfica. Em *Cassavetes on Cassavetes*, o diretor afirma que *Opening Night* seria em primeiro lugar sobre a dramaturga. Essa ideia original nos leva a concluir que Cassavetes queria analisar o seu próprio trabalho como roteirista. O papel de Sarah Goode, interpretado por Joan Blondell⁴¹, é o de alguém que quer falar sobre seus

⁴¹ A primeira escolha de Cassavetes para o papel de Sarah Goode era Bette Davis, tanto pela sua austeridade (que rivalizaria a personagem de Gena Rowlands), quanto pelo seu papel em *All About Eve*, outro filme sobre uma atriz lidando com o seu envelhecimento. A atriz não pôde fazer o papel, que ficou com a muito mais afável Joan Blondell.

problemas com o envelhecimento, sobre a vida que deixou de seguir para poder ter a vida que têm.

Como podemos ver pelo olhar de Myrtle, a peça é absolutamente deprimente e sem esperança. Acredito que era isso que Cassavetes suspeitava sobre seu próprio trabalho. Ele queria mostrar pessoas em conflito, sofrendo sem saber por onde sair, mas ele não oferece uma resolução, ou pelo menos não à primeira vista. *Opening Night* mostra o diretor encarando de frente o que ele acha que há de errado com o seu trabalho - o seu medo de envelhecer é o medo de se tornar cínico, de perder a graça, como Manny Victor diz a Myrtle Gordon: “você costumava ser engraçada”.

No artigo “*Hollywood Movie Dialogue and the ‘Real Realism’ of John Cassavetes*”, Todd Berliner escreve que o interesse de Cassavetes é mostrar a teatralidade da vida real. Em *A Woman Under the Influence*, Mabel está tentando cumprir o seu *papel* como esposa, por exemplo, e em *Opening Night* esse assunto se torna explícito - o filme é literalmente sobre a inabilidade de uma atriz de fazer o seu papel em uma peça de teatro. O autor afirma que, mais do que qualquer outro filme do diretor, *Opening Night* define a estética de sua obra: “don’t bother about the distinctions between reality and fiction, between actor and role, or between script and improvisation; none of those categories holds up.”⁴²

Se observarmos uma das primeiras cenas em *A Woman Under the Influence*, por exemplo, a cena em que Mabel, Nick e seus colegas de trabalho estão sentados na mesa, comendo o macarrão que prepararam. Mabel está tentando fazer o papel de “esposa” - tentando agradar Nick e seus amigos, mas acaba deixando todos desconfortáveis por sua falta de filtro social. A cena termina com Nick gritando com Mabel para que deixe um de seus colegas em paz.

Essa cena foi uma das poucas do filme a usar improvisação, e não completamente. Havia diálogo escrito, mas Cassavetes pediu que os atores se comportassem como se comportam normalmente quando numa situação parecida. Os atores não sabiam o que fazer e foram gravados trinta *takes* para que houvesse material significativo. A razão de parecer improvisado - Cassavetes explica - é que tudo era corriqueiro, e não tinha diálogo inteligente (afiado).

Eu realmente acredito que quase todo mundo consegue atuar. O quão bem uma pessoa pode atuar depende em quão livre ela é e se as circunstâncias são tais que ela pode revelar o que ela sente. Eu não acho que existe um truque

⁴² Todd Berliner. “*Hollywood Movie Dialogue and the ‘Real Realism’ of John Cassavetes*”. *Film Quarterly*, v. 12, i. 3, primavera de 1999, p. 11.

na maneira que eu dirijo: eu contrato pessoas que eu gosto, pessoas nas quais eu sou interessado e converso com eles não como atores, mas como pessoas.⁴³

Para atingir um nível de realismo nas performances, Cassavetes escrevia o roteiro com atores específicos em mente, fazendo com que o pensamento dos personagens se traduzisse na linguagem do ator que o interpretava. Os maneirismos da linguagem do ator eram incorporados no roteiro. Fazer isso era possível a partir da proximidade entre Cassavetes e seus atores, ele costumava gravar as conversas que tinha com Peter Falk, Gena Rowlands, muitas vezes sem eles saberem, para montar as cenas a partir de situações naturais.

Durante as filmagens, Cassavetes utilizava várias táticas para capturar performances naturalistas. Uma delas era filmar os atores antes de estarem preparados, uma vez que a ciência da câmera criava tensão na performance. Outra era não permitir que os atores falassem sobre suas vidas pessoais no *set*. Além disso, uma das características fundamentais na maneira em que Cassavetes capturava performance, era que os atores tinham liberdade de movimento, ou seja, havia uma espontaneidade no aspecto físico da performance.

⁴³ "I really believe almost anyone can act. How well they can act depends on how free they are and whether the circumstances are such that they can reveal what they feel. I don't think there's any great trick to my directing: I just get people I like, people I'm interested in, and talk to them on the basis of their being people rather than actors." Ray Carney. "Cassavetes on Cassavetes". Faber and Faber Limited, 2001, p. 317, tradução minha.

3. NARRATIVA CINEMATOGRAFICA E NARRATIVA HISTORIOGRAFICA

O processo de se libertar de fórmulas de resposta a fim de aprender como construir significados em uma atividade de improvisação momento a momento pode ser considerado como o enredo principal de todos os filmes de Cassavetes⁴⁴

A imprevisibilidade da ação na estética realista do cinema de Cassavetes obriga o espectador a ficar na ponta dos pés, incapaz de prever o que vai se suceder ao longo do filme. Ao mesmo tempo, capaz de manter a coerência. Ao rever e analisar os filmes, percebe-se que o que Cassavetes fez foi uma espécie de laboratório da vida real a partir de um esforço independente para produzir um cinema que levantasse questões que não seriam respondidas facilmente, ou simplesmente sem solução.

Essa imprevisibilidade acontece tanto à frente quanto por trás das câmeras - os problemas de financiamento, locação, pessoal, faziam a equipe questionar se aquele processo teria um final ou acabaria precocemente, se na próxima semana eles ainda teriam um emprego ou não. “Existe uma parábola sobre ser um cineasta independente implícita em todos os seus filmes”⁴⁵ afirma Ray Carney. Podemos observar isso nos filmes analisados: em *A Woman Under the Influence* e em *Opening Night* vemos uma pessoa considerada desequilibrada por aqueles ao seu redor porque ela está tentando fazer algo que eles não compreendem. Cassavetes lutou durante a sua carreira inteira para ser levado a sério e não ser considerado o “doido do cinema independente”.

O que ele queria provar era que o cinema e a arte no geral não eram um “lugar de conforto”, ou um “outro mundo” imaginário, mas um local de engajamento extremo com a experiência fora dos filmes⁴⁶ - a experiência da vida real. A recompensa, Carney afirma:

é um estado de empoderamento no qual os sentidos não são impostos ou recebidos de uma experiência externa, mas são feitos ao decorrer de um relacionamento ativo e impetuoso com essa experiência.⁴⁷

⁴⁴ “The process of breaking free from formulas of response in order to learn how to make meanings in a moment by moment activity of improvisation might be said to be the masterplot of all Cassavetes’s films.” Ray Carney, “The Adventure of Insecurity, The Films of John Cassavetes”. Co C Carney Cassavetes Consulting, 1999, p. 116, tradução minha.

⁴⁵ Ibid., p. 120.

⁴⁶ Ibid., p. 119.

⁴⁷ “The reward is a state of empowerment in which meanings are not imposed or received from outside experience but are actually made in the course of an active, passionate relationship with it.” Ibid., p. 116.

Pode-se observar uma atitude historiográfica no trabalho de Cassavetes - a noção de que a interpretação do passado não é impessoal, e que a sua construção surge a partir das demandas do presente. O diretor quer dizer que não somos meros observadores da realidade, mas que somos nós quem a construímos: “nós nos fazemos conforme avançamos [no tempo]”.⁴⁸

Enquanto o outro tipo de filme nos oferece significados estáticos, abstratos e atemporais, os [filmes] de Cassavetes são continuamente sujeitos à perda ou à decadência de maneira que visões, imaginações ou sonhos não são. O que é trazido à existência no espaço e tempo e com a cooperação de outras pessoas está sempre em perigo iminente de ser perdido no espaço, tempo, e interação social.⁴⁹

Ricardo Borrmann propõe a possibilidade de uma narrativa historiográfica mais próxima de uma "narrativa cinematográfica" a partir de uma noção introduzida por Carlo Ginzburg num ensaio sobre um livro de Kracauer. Essa noção seria a “exploração de recursos flaubertianos de um discurso não linear, fragmentário, com cortes, planos sequência e close-ups.”⁵⁰ Cassavetes, sem indícios de que estava propositalmente tentando se aproximar do discurso historiográfico, faz o mesmo caminho a partir de outro ponto. Borrmann tenta chegar à narrativa cinematográfica a partir da história, e Cassavetes tenta (sem a intenção) chegar à narrativa historiográfica a partir do cinema.

Ambos buscam, de sua forma, criticar o historicismo - para Cassavetes não há leis que regem o comportamento humano, e a ação não pode ser duplicada, demonstrando a impossibilidade de explicações teleológicas. Borrmann cita a recusa de Kracauer “a qualquer forma de totalidade” e afirma sua crença “que as coisas mais significativas se manifestam naquilo que é aparentemente pequeno e insignificante”⁵¹.

Cassavetes, propõe uma crítica à certeza e à verdade impessoal da imagem por meio da linguagem cinematográfica, colocando a imprevisibilidade como regra da vida e a ação como o local da arte.

André Bazin, no capítulo “A Ontologia da Imagem Fotográfica”⁵² traça as ambições das artes plásticas ao longo da história. Com o advento da perspectiva na pintura, ele afirma

⁴⁸ Ibid., p. 116.

⁴⁹ While the other kind of film offers us meanings which are static, abstract and atemporal, those in Cassavetes's work are continuously subject to loss or decay in a way that visions, imaginations or dreams are not. What is brought into existence in space and time and with the cooperation of other people is always in imminent danger of being lost in space, time and social interaction. Ibid., p. 115.

⁵⁰ Ricardo Borrmann, “Cinema, imagem é história na leitura de Carlo Ginzburg sobre o livro póstumo de Siegfried Kracauer”. *Simbiótica*, Ufes, v. único, n.6, junho de 2014. p. 153

⁵¹ Ibid., p. 153.

⁵² André Bazin. “What is Cinema?”. University of California Press, 2005 [1967].

que essa modalidade fica dividida em duas ambições: “a expressão espiritual de realidade, onde o símbolo transcende o modelo”; e a outra “puramente psicológica, [...] a duplicação do mundo exterior”⁵³.

O fato de que a pintura sempre parte da subjetividade da mão humana não permite que o realismo da pintura seja mais do que puramente psicológico. Sobre o advento da máquina fotográfica, que mecaniza o processo de captura da realidade, o autor afirma:

Pela primeira vez uma imagem do mundo é formada automaticamente, sem a intervenção criativa do homem. A personalidade do fotógrafo entra no processo apenas na sua seleção do objeto a ser fotografado e por meio do propósito que ele tem em mente.⁵⁴

Não acredito aqui que o autor quer dizer que a fotografia seja uma imagem objetiva da realidade, mas que ela tem mais credibilidade nesse aspecto do que a pintura. O poder da fotografia, que surge através da mecanização do processo de captura, está no poder psicológico da crença do espectador de que aquilo é a realidade: “um desenho fiel pode até nos dizer mais sobre o modelo, mas apesar das sugestões da nossa inteligência crítica, ele nunca terá o poder irracional de arrancar a nossa fé.”⁵⁵ De fato, é impossível duplicar o mundo exterior e, no trabalho de Cassavetes, fica evidente que é necessário uma equipe de indivíduos extremamente talentosos e esforçados para criar a ilusão de realidade no cinema.

Bazin conclui que, nesse caminho, “o cinema é a objetividade no tempo” - dessa forma, Cassavetes remove o estilo que permite interpretar *close-ups*, ângulos de câmera, olhares subentendidos, como dicas. Mostrando que a realidade é muito mais frágil do que a imaginação, ele busca se aproximar da objetividade mostrando que ela é mais efêmera do que a subjetividade, uma vez que as coisas acontecem e não podem ser recuperadas, reproduzidas, compreendidas por inteiro.

Afinal, a fotografia não é mero espelho da realidade, assim como os arquivos tampouco são. É necessário reconstruí-los de forma que façam algum “sentido” e possam produzir conhecimento sobre o passado. Esta reconstrução deve partir de um auto estranhamento, que faça com que os “pré-conceitos” sejam abandonados ou tornados conscientes, levando o historiador a se interessar e buscar compreender aquilo que não consegue, de início, captar. A fotografia pode possibilitar esse movimento de auto estranhamento⁵⁶

⁵³ André Bazin. “What is Cinema?”. University of California Press, 2005 [1967]. p. 11.

⁵⁴ Ibid., p. 13.

⁵⁵ Ibid., p. 14.

⁵⁶ Ricardo Borrman, “Cinema, imagem é história na leitura de Carlo Ginzburg sobre o livro póstumo de Siegfried Kracauer”. *Simbiótica*, Ufes, v. único, n.6, junho de 2014. p. 149.

O cinema de Cassavetes se aproxima da proposta de Borrmann por demonstrar o estranhamento, o questionamento, a necessidade de observar de perto o que se considera “objetivo” - a fonte, ou a realidade que a câmera é capaz de capturar. Quando Cassavetes afirma, filme após filme, que a arte é uma extensão da realidade, ele quer dizer que somos nós quem a construímos. Sob a estética realista, Cassavetes não demonstra a artificialidade do cinema, mas a artificialidade da vida real.

Cassavetes nem sempre mascara a arte dos seus filmes, assim ele às vezes lembra sua audiência de que ela está assistindo um filme. Seu objetivo, porém, não é o de apontar a falsidade da representação cinematográfica, como é o objetivo de cineastas como Robert Altman e Brian de Palma quando eles expõem o artifício de seus filmes. Pelo contrário, para Cassavetes, arte é uma extensão da vida real. Por isso eu quero dizer que não apenas o enredo e personagens dos filmes de Cassavetes são plausíveis ou que eles imitam a realidade, mas que um filme de Cassavetes em si frequentemente parece não se diferenciar de eventos naturais da vida real e que não é sempre possível distinguir entre um filme de Cassavetes como um filme e os eventos ficcionais por eles retratados. Assim, seus filmes parecem ao mesmo tempo altamente reais e altamente artificiais.⁵⁷

Cassavetes é bom em demonstrar a realidade porque ele é bom em demonstrar seu artifício. Durante seus filmes, mais do que outros, a presença da câmera é sentida - ela se movimenta, ela se faz presente - nós sabemos que aquilo é um filme, e ao mesmo tempo nos deixamos surpreender. A estranheza de *Opening Night*, um filme que tem no enredo uma história de fantasma, não é exatamente realista, mas é feito nesse molde. O que Bazin fala sobre os artistas surrealistas se aproxima dessa proposta:

O surrealista não considera seu propósito estético e o efeito mecânico da imagem em nossas imaginações como coisas separadas. Para ele, a distinção lógica entre o que é imaginário e o que é real tende a desaparecer. Toda imagem deve ser vista como um objeto e todo objeto como uma imagem. Assim, a fotografia ranqueia mais alto na ordem da criatividade surrealista porque ela produz uma imagem que é a realidade da natureza, isto é, uma

⁵⁷ Cassavetes does not always mask the art of his films, and thus he sometimes reminds his audiences that they are watching a movie. His goal, however, is not to point out the falsity of cinematic representations, as is the goal of such filmmakers as Robert Altman and Brian de Palma when they expose their films' artifice. On the contrary, for Cassavetes, art is an extension of real life. By that I mean not merely that the plots and characters of Cassavetes' films are plausible or that they mimic reality, but that a Cassavetes film itself often seems no different from a natural, real-life event and that one cannot always distinguish between a Cassavetes film as a film and the fictional events depicted in it. Hence his movies seem at once highly real and highly contrived. Todd Berliner. "Hollywood Movie Dialogue and the 'Real Realism' of John Cassavetes". *Film Quarterly*, v. 12, i. 3, primavera de 1999, p. 8.

alucinação que também é um fato. O fato que a pintura surrealista reúne truques de ilusão com atenção meticulosa aos detalhes fundamenta isso.⁵⁸

A partir disso, na prática do realismo em filme, o diretor molda a realidade e a escreve com imagens. Bazin conclui no capítulo “A Evolução da Linguagem do Cinema”:

[...] na era do cinema mudo, a montagem evocava o que o diretor queria dizer, na montagem de 1938, ela descrevia. Hoje nós podemos dizer que enfim o diretor escreve em filme. A imagem - sua composição plástica e a maneira que ela é posta no tempo, porque é fundada em um nível muito maior de realismo - têm a sua disposição mais meios de manipular a realidade e de modificá-la de dentro para fora. O cineasta não é mais competidor do pintor e do dramaturgo, ele é, finalmente, igual ao romancista⁵⁹

⁵⁸ “The surrealist does not consider his aesthetic purpose and the mechanical effect of the image on our imaginations as things apart. For him, the logical distinction between what is imaginary and what is real tends to disappear. Every image is to be seen as an object and every object as an image. Hence photography ranks high in the order of surrealist creativity because it produces an image that is a reality of nature, namely, an hallucination that is also a fact. The fact that surrealist painting combines tricks of visual deception with meticulous attention to detail substantiates this. André Bazin. “*What is Cinema?*”. University of California Press, 2005 [1967]. p.??, tradução minha.

⁵⁹ “[...] in the silent days, montage evoked what the director wanted to say; in the editing of 1938, it described it. Today we can say that at last the director writes in film. The image - its plastic composition and the way it is set in time, because it is founded on a much higher degree of realism - has at its disposal more means of manipulating reality and of modifying it from within. The filmmaker is no longer the competitor of the painter and the playwright, he is, at last, the equal of the novelist.” Ibid., p. 11.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os filmes de Cassavetes expressam a luta diária dos relacionamentos do indivíduo com o outro e com ele mesmo, as falhas de comunicação, a alienação, e como a conexão humana é capaz de sanar esses problemas, sem curá-los. Para mostrar isso por meio da linguagem cinematográfica, o diretor acreditava ser preciso recorrer a novos métodos de produção e estruturas narrativas.

A partir daí, Cassavetes fez o possível e o impossível para que seus filmes fossem expressões fiéis de sua visão, entrando em conflito com toda e qualquer pessoa que não acreditasse nela. Através do trabalho amador, do auto-financiamento, do marketing de boca a boca, o diretor conseguiu não apenas realizar esses filmes, mas compartilhá-los com o mundo.

Apesar da reação inicial da crítica, seus filmes são hoje considerados clássicos, formativos para o cinema americano e mundial, não apenas pela sua produção independente, mas por expressar uma maneira singular de fazer filmes. Cassavetes entrega uma maneira de pensar, de se considerar o mundo - não há regras pré-estabelecidas, nós construímos a realidade enquanto a experienciamos.

É aí que se situa a conexão com a representação da realidade e escrita da história. O diálogo que se propõe com o cinema de Cassavetes é a de observar o seu trabalho como proposta historiográfica fundamentalmente anti-totalizante. O truque de Cassavetes de produzir algo altamente realista e ao mesmo tempo não esconder sua artificialidade põe em xeque interpretações historicistas a partir da perspectiva de que não há leis que permitam a compreensão de acontecimentos históricos.

O propósito deste estudo é o de analisar o que a História pode aprender com o cinema. Qual a potência filosófica desse veículo? Que novos modos de pensar ele pode construir? Neste caso utilizei o trabalho de Cassavetes para explorar as possibilidades, mas acredito que o cinema tem inúmeros caminhos teóricos a oferecer.

Os caminhos do cinema, mais especificamente seu caminho revolucionário, é proposto por Walter Benjamin em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”⁶⁰, que introduz o capítulo do livro que inicia a discussão sobre o cinema afirmando que a os conceitos na teoria da arte a ser introduzida “diferenciam-se dos mais correntes por serem completamente inutilizáveis para os fins do fascismo.”⁶¹

⁶⁰ Walter Benjamin. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Márcio Seligmann-Silva (org. e prefácio); tradução Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2019.

⁶¹ Ibid., p. 54.

Márcio Seligmann Silva descreve a exigência de Benjamin sobre a politização da arte, que é elaborada

na forma de uma teoria do cinema como técnica que nos ensina é treinar a lidar com os choques é aparelhos que dominam nosso cotidiano. ao estudar a relação do ator com a câmera como exercício de conquista de sua humanidade, ao tratar do cinema como um meio de testar nossas capacidades que nos ensina a sobreviver em uma sociedade que exige sempre cada vez mais de seus membros, Benjamin projeta no cinema uma capacidade catártica positiva de libertação.⁶²

Observa-se no panorama do cinema atual a presença massiva dos filmes de super-herói, o monopólio de grandes empresas sob a produção cinematográfica, e o domínio das plataformas de *streaming*. O cinema deixou de ser um evento, não é preciso mais esperar para que um filme entre em cartaz, existe um catálogo infinito de filmes sendo produzidos em massa para o consumo de dentro de casa.

Em 2019, Martin Scorsese⁶³ escreveu uma coluna no *New York Times*⁶⁴ para explicar porque havia afirmado que filmes da Marvel “não são cinema” e sim um tipo de “parque de diversões” visual. O que o diretor quer dizer sobre essas franquias não serem cinema é que esses filmes não são arte, e eles não são arte porque não partem da visão de um artista, no caso o diretor do filme. Richard Brody⁶⁵ explica a crítica de Scorsese:

Scorsese não está investindo contra a fantasia, mas contra um sistema de produção que submerge a autoridade do diretor num sistema de ditames e decisões feitas de cima para baixo - um sistema onde o diretor é mais um funcionário do que um criador.⁶⁶

Preocupa-se portanto com a forma que estamos lidando com a indústria cinematográfica, que tipo de filmes a sociedade demanda, e o que isso quer dizer sobre como se enxerga o cinema. Benjamin aponta para o perigo do cinema sob o capitalismo, e como esse controle cerceia seus potenciais revolucionários⁶⁷.

⁶² Ibid., pp. 36-37.

⁶³ Scorsese era amigo de Cassavetes e retirou seu filme do Festival de Cinema de Nova Iorque para que Cassavetes pudesse entrar com *A Woman Under the Influence* para retribuir pelo fato de Cassavetes ter feito propaganda de um de seus filmes um tempo antes.

⁶⁴ Martin Scorsese. “I said Marvel Movies aren’t cinema. Let me explain.” *The New York Times*, 4 de novembro de 2019. Disponível em <<https://www.nytimes.com/2019/11/04/opinion/martin-scorsese-marvel.html>>

⁶⁵ Crítico de cinema da revista *The New Yorker*.

⁶⁶ Richard Brody. “Martin Scorsese 's radical attack on Marvel movies”, *The New Yorker*, 7 de novembro de 2019. Disponível em <<https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/martin-scorsese-avenges-the-auteur>>

⁶⁷ Walter Benjamin. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Márcio Seligmann-Silva (org. e prefácio); tradução Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2019, p. 38.

O esforço desse trabalho também é o de olhar para o cinema para além do entretenimento, algo que Cassavetes abominava. Ele dispara sobre a necessidade de fazer filmes que gerem dinheiro:

Agora a maior questão é ‘pode um filme fazer cem milhões de dólares?’ Quem diabo liga? Se você está pensando desse jeito, você não está fazendo filmes, você está fazendo dinheiro. Se é nesse ponto que chegamos, deixe o público olhar para fotos de dinheiro, coloque dinheiro na tela, depois estupe, caguem, defequem nele - porque é basicamente isso o que todo mundo está fazendo. Eu não sou uma pessoa brava, mas eu fico com raiva quando vejo pessoas de extraordinários talento e habilidade serem abusados tão terrivelmente pelos maiores que contaminam tudo⁶⁸

Introduzindo a monografia com a teoria do *auteur* como proposta por André Bazin e Andrew Sarris - que afirma que o cinema como arte exige a presença de um autor que unifique suas ideias numa visão singular - partiu-se para uma exploração do que torna os filmes de Cassavetes singulares. O realismo intenso, a ambiguidade de interpretação, a imprevisibilidade dos acontecimentos. Essas características refletem a visão do diretor da arte como extensão da vida real - a arte não como local de conforto, mas como espaço de ação. Isso é criado a partir da construção dos elementos técnicos do filme (roteiro, montagem, direção): a fala dos personagens é escrita com base nos atores que os interpretam; o movimento de câmera espontâneo gerado pela falta de marcação dos atores; a montagem que permite que os eventos se desenrolem livremente. A ilusão de imprevisibilidade abre espaço para uma discussão historiográfica - a exigência de um espectador energético, que encare e interaja ativamente com os acontecimentos. A situação de estranhamento gerada pela experiência de assistir os filmes aqui analisados é um espaço ideal para a interpretação histórica, pois permite fugir de conceitos pré-estabelecidos e de verdades impessoais.

⁶⁸ Now the big question is, ‘Can a picture make a hundred million?’ Who the hell cares? If you’re thinking that way, you’re not making films, you’re making money. If that’s what it’s come to, let the audience look at pictures of money, put money on the screen, and then rape it, shoot it, defecate on it – because that’s basically what everyone is doing. I’m not really an angry person, but I get angry when I see people of extraordinary talent and ability abused so terribly by the majors who defile anything. p. 365-366.

FONTES

UMA Mulher Sob a Influência. Direção de John Cassavetes. Faces International Films. Estados Unidos, 1974. DVD (147 min.).

NOITE de Abertura. Direção de John Cassavetes. Faces International Films. Estados Unidos, 1977. DVD (144 min.).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAZIN, André. *What is Cinema?* University of California Press, 2005 [1967].
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Márcio Seligmann-Silva (org. e prefácio); tradução Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- BERLINER, Todd. *Hollywood Movie Dialogue and the 'Real Realism' of John Cassavetes*". *Film Quarterly*, v. 12, i. 3, primavera de 1999.
- BORRMANN, Ricardo. Cinema, imagem é história na leitura de Carlo Ginzburg sobre o livro póstumo de Siegfried Kracauer. *Simbiótica*, Ufes, v. único, n.6, junho de 2014.
- BRODY, Richard. *Andrew Sarris and the 'A' word*. *The New Yorker*, 19 de junho de 2012.
- _____. *Personal Criticism*. *The New Yorker*, 3 de agosto de 2009.
- _____. *Martin Scorsese's Radical Attack on Marvel Movies*. *The New Yorker*, 7 de novembro de 2019.
- CARNEY, Ray. *Cassavetes on Cassavetes*. Faber and Faber Limited, 2001.
- _____. *The Adventure of Insecurity, The Films of John Cassavetes*. Co C Carney Cassavetes Consulting, 1999.
- C.F. SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das. *Historiofotia, tropologia e história: além das noções de imagem nos escritos de Hayden White*. *História (São Paulo)* v. 33, n. 2, p. 489-513, jul./dez. 2014.
- DARGIS, Manohla. *John Cassavetes, Laughing Last*. *The New York Times*, 26 de setembro de 2004.
- KAEL, Pauline. *The New Yorker*, 9 de dezembro de 1974.
- LIM, Dennis. *Opening Night: The Play's the Thing*. *The Criterion Collection*, 25 de outubro de 2013.
- SARRIS, Andrew. *Notes on the Auteur Theory in 1962*. *Film Culture*, v. 27, 1962, pp. 1-8.
- SCORSESE, Martin. *I said Marvel Movies aren't cinema. Let me explain*. *The New York Times*, 4 de novembro de 2019.
- VIERA, Maria. *The work of John Cassavetes: Script, Style and Improvisation*. *Journal of Film and Video* Vol. 42, No. 3, Problems in Screenwriting, Outono de 1990, pp. 34-40.