

O corpo no cinema de John Cassavetes e sua importância para o trabalho do ator contemporâneo

RODRIGO DESIDER FISCHER

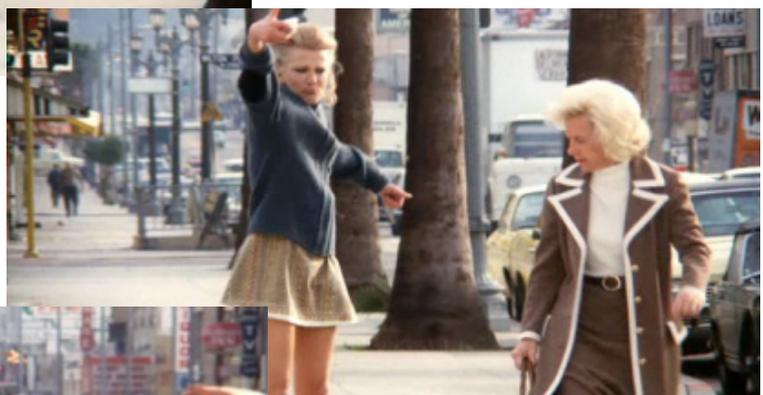
RESUMO: Este artigo pretende investigar o corpo no cinema de John Cassavetes sob a ótica de Gilles Deleuze e identificar sua contribuição para o trabalho do ator contemporâneo. Pretende-se repensar nas potencialidades afetivas do corpo, principalmente dentro de uma estruturação cinematográfica conceituada por Deleuze como “imagem-tempo”. O corpo do ator será visto como gerador de instantes fundamentais para o desenvolvimento de uma obra.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo. John Cassavetes. *Gestus*.

ABSTRACT: The present paper intends to investigate the body in John Cassavetes’ filmmaking under the perspective of Gilles Deleuze and identify its contribution to the craft of the contemporary actor. This work attempts to rethink the affective potentialities of the body, especially in the cinematographic structure conceived by Deleuze as *time-image*. In this sense, the actor’s body will be seen as a generator of fundamental instants for the development of a piece of work.

KEYWORDS: Body. John Cassavetes. *Gestus*.

Mabel está em pé numa calçada, aparentemente inquieta e ansiosa, olhando para o final da rua, provavelmente à espera de alguma coisa. Carros transitam sem parar. Pessoas passam pela calçada. Ela parece nervosa. Parece feliz. Anda de um lado para o outro, mas sempre volta a olhar para o final da rua. Começa a abordar as pessoas que passam: “Ei, que horas são?” As pessoas a ignoram. Ela parece desorientada, desequilibrada. “Ei, que horas são? Ei, estou falando com você! Você tem horas? Estou esperando meus filhos, me diga as horas!” Mabel insiste com as pessoas que passam, anda atrás delas, faz sons estranhos e incomuns com a boca, mas as pessoas seguem seus caminhos. Ignoram a pergunta feita por aquela desconhecida mulher. Ela parece amável e inofensiva. Olha novamente para o final da rua. Parece ver alguma coisa, levanta os braços – não é nada. Abaixa-os e bufa decepcionada. Começa a andar na rua, bem próximo aos carros. De repente, vê um ônibus escolar se aproximando, levanta os braços e dá alguns pulinhos de felicidade. Ela pula ainda mais. Não se importa se alguém a observa. Ela está feliz e eufórica – pula e soca o ar com alegria. O ônibus para. Ela comemora quando vê seus filhos descendo do ônibus. “Vamos, vamos meus amores.” Ela abraça fortemente seus três filhos, um a um. Mãe e filhos vão a pé para casa. Correm e se divertem no caminho. Chegam cansados e sentam na entrada da casa. Conversam um pouco sobre a corrida que acabaram de fazer. Mabel diz: “Posso fazer uma pergunta sobre mim? Quando vocês me veem, vocês pensam: ‘Ah é minha mãe’ ou acham que sou tonta ou má?” Um dos filhos responde: “Não, você é esperta, bonita e nervosa.” Ela o abraça e o agradece carinhosamente.





Gena Rowland no filme *Uma mulher sob influência* de John Cassavetes¹

A descrição acima, de uma cena do filme *Uma mulher sob influência* (1974) de John Cassavetes,² tem o intuito de mostrar que a história em seus filmes é determinada não só pelo enredo ou pelo roteiro, mas também pelas atitudes dos atores em relação às suas personagens. A atuação é também um fator determinante do discurso da obra, concretizando outros caminhos para uma leitura visual, sonora, sinestésica, imagética e cognitiva. Ao assistir um filme de Cassavetes é possível fazer inúmeras leituras não somente por se tratar de uma obra complexa, de uma linguagem ousada ou de um roteiro bem elaborado, mas, sobretudo, por privilegiar o trabalho dos atores. Dessa forma, os atores potencializam a obra e possibilitam que ela alcance mais complexidade, ambiguidade e profundidade de percepção, desencadeando também novos rumos dramaturgicos.

No exemplo descrito, a situação poderia ser resumida simplesmente a uma mãe que espera os filhos voltarem da escola. Entretanto, o diretor e a atriz a ampliam para outras

1. Todas as figuras são capturas de tela do próprio filme.

2. John Nicholas Cassavetes (1929 -1989), além de ator, diretor teatral, dramaturgo e roteirista, é reconhecido principalmente por sua produção enquanto cineasta. Nascido em Nova Iorque, Cassavetes estudou interpretação na American Academy of Dramatic Arts na mesma cidade e atuou em inúmeros filmes, mas foi seu trabalho enquanto diretor de cinema que o transformou numa importante referência para a linguagem cinematográfica, principalmente quando relacionada ao trabalho do ator. Ele é considerado o “pai” do cinema independente nos Estados Unidos por criar um estilo próprio e quase artesanal de trabalho. Trabalho esse que incluía orçamentos reduzidos, produção independente e praticamente a mesma equipe de técnicos e atores em seus diferentes filmes (JOUSSE, 1992, p. 16).

possibilidades e texturas. A cena é tanto tensa quanto prazerosa. Mabel mostra ser tanto uma supermãe quanto uma pessoa louca no meio da rua. Ela está ao mesmo tempo ansiosa, nervosa e feliz com a espera. Certamente, a descrição da cena não é suficiente para que se percebam todas essas nuances. De qualquer modo, a utilização de alguns advérbios como possivelmente ou provavelmente, além do verbo parecer, tentam trazer para a descrição narrativa um pouco da complexidade e da ambiguidade que é mostrada no filme.

A cena foi escolhida como exemplo porque revela, nos próprios diálogos, a obsessão de Cassavetes – observada em todos seus filmes – em apresentar as personagens com extrema multiplicidade; por exemplo, quando Mabel pergunta a seus filhos o que eles acham dela, e um deles responde: “esperta, bonita e nervosa”. Suas personagens estão além de uma personalidade maniqueísta, além do bem e do mal e, principalmente, além de características determinadas pela história, seja do filme ou da própria personagem.

Cassavetes gostava de dizer que ele nunca conseguia entender por que as emoções e os comportamentos em filmes eram tão simples e monótonos, uma vez que o comportamento das pessoas na vida real era infinitamente variado e complexo, com uma mistura de colorações emocionais: raiva misturada com medo ou loucura; prepotência misturada com nostalgia ou incerteza (CARNEY, 2001, p. 217).³

Para ele, o sentimento e as atitudes, para serem verdadeiros e humanos, são sempre transitórios e complexos, nunca rígidos e totalmente precisos. As personagens em seus filmes, utilizando de seus corpos, são responsáveis por levar sentido, sentimento e história para as obras. E, justamente através das atitudes mais ambíguas das personagens, o filme amplia seu significado. Será mostrado mais adiante que o cinema de Cassavetes estaria dentro de uma cinematografia moderna realizada a partir de uma estrutura que Gilles Deleuze chama de “imagem-tempo”.

No caso da cena que foi descrita, não importa necessariamente o que veio antes ou depois, pois ela carrega em si um significado e uma eficácia que bastam. As atitudes de Mabel, ou melhor, as atitudes de Gena Rowlands alcançam uma potência desvencilhada da narrativa, da ação e se colocam num tempo não histórico – sem passado e nem futuro, como será visto no decorrer do texto por meio do conceito deleuziano de “imagem-tempo”. Essas atitudes ou posturas são concretizadas a partir do corpo da atriz que representa Mabel. E é a partir de determinadas ações – atitudes corporais – que a situação ganha complexidade.

O “instante pleno” e as potencialidades do corpo no cinema para Deleuze

Na realidade, a atriz Gena Rowland busca deslocar as posturas sociais engessadas

3. Todas as traduções do livro *Cassavetes on Cassavetes* de Ray Carney foram feitas pelo autor do presente artigo.

de sua personagem por meio da gestualidade, que não está necessariamente presa em seu cotidiano, fazendo transparecer certo estranhamento em suas ações. Ao se fazer uma leitura superficial da cena é possível que haja uma não aceitação das posturas estranhas de Mabel e vê-la apenas como uma maluca andando no meio da rua, gesticulando grotescamente e fazendo barulhos estranhos com a boca. Contudo, é justamente esse estranhamento que enriquece sua personalidade e potencializa suas ações, sua relação com os outros personagens e com o espaço. Quando um gesto de Mabel, independente da história do filme, reverbera de maneira única, múltipla e afetiva, aproxima-se do que Lessing, ao falar da pintura, chamou de “instante pleno” . Para Lessing (1998, p. 222):

A liberdade de se estender tanto sobre o passado quanto sobre o que se segue ao momento único da obra de arte, e, assim, a faculdade de não apenas nos mostrar o que a arte nos mostra, mas também aquilo que ela pode apenas nos fazer adivinhar.

Para o pensador iluminista alemão, o “instante pleno” é aquele no qual a imagem basta em si, quando ela naturalmente contempla o passado e o futuro, não dependendo deles. Um instante que faz pensar e sentir a atemporalidade da imagem representada. É uma imagem valendo por ela mesma, sem dependência histórica, narrativa nem temática. É ser afetado por uma imagem, seja na pintura, teatro ou cinema, simplesmente por ela ter sido capaz de despertar afetos e não por estar inserida num contexto ou numa narrativa. Roland Barthes (1986, p. 96) consegue sintetizar mais claramente a definição desse conceito:

Para contar uma história, o pintor dispõe apenas do instante que vai imobilizar na tela; terá que saber escolher esse instante, assegurando previamente seu potencial de sentido e de prazer: necessariamente total, esse instante será artificial (irreal: não se trata de uma arte realista), será um hieróglifo onde se lerá com um único olhar (com uma única percepção, se passamos ao teatro ou ao cinema) o presente, o passado e o futuro, isto é, o sentido histórico do gesto representado. Este instante crucial, inteiramente concreto e inteiramente abstrato, é o que Lessing chamará (em Laocoon) o “instante pleno”.⁴

Barthes considerou ainda que o “instante pleno” de Lessing ecoava: nos pensamentos de Denis Diderot que o chamou de “instante perfeito”, no conceito de *gestus* de Bertolt Brecht e no plano de Eisenstein. Sendo esse, o ponto de partida do texto “Diderot, Brecht, Eisenstein” (1986) de Barthes que identifica pontos comuns no discurso desses artistas-pensadores. Barthes pensa a representação como recorte, não apenas na pintura assim como também no teatro e no cinema. Para efeito deste artigo é considerado que o recorte de “instantes plenos” ou “perfeitos” é aquilo que artistas como John Cassavetes fazia em seus filmes.

Ao pensar na possibilidade do teatro ou do cinema alcançar esses “instantes plenos” encontra-se nas reflexões de Gilles Deleuze (2006) sobre o corpo no cinema, dados precisos e

4. Todas as traduções do espanhol do livro *El obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos y voces* de Roland Barthes foram feitas pelo autor do presente artigo.

instigantes sobre o tema. Ele identificou o corpo como o principal meio para revelar instantes desconectados de um tempo histórico. Ao se perguntar o que pode um corpo no cinema, Deleuze identificou inúmeras questões que contribuem definitivamente para pensar o corpo do ator e suas interposições tanto no cinema quanto no teatro. Identificou ainda, que determinada cinematografia, principalmente aquela feita a partir do Neorealismo⁵ e da *Nouvelle Vague*,⁶ trabalhava o corpo de uma forma que sua própria expressão já era pensamento. Não que o corpo físico pensasse, mas sim que sua presença animava pensamentos desvencilhados de uma lógica racional. Quando o corpo consegue se libertar de vínculos racionais, ele atinge um estado de sensação, de sentimento e de vivência que acaba por ampliar o pensamento e a expressão. Desse modo, Deleuze, a partir do cinema, começa a pensar nas potencialidades do corpo.

Deem-me um corpo: é a formula do desabamento filosófico. O corpo já não é o obstáculo que separa o pensamento de si próprio, o que tem de ultrapassar para conseguir pensar. É, pelo contrario, no que tem de mergulhar para alcançar o impensado, isto é, a vida. Não que o corpo pense, mas, obstinado, teimoso, força a pensar, e força a pensar o que se esquiva do pensamento, lançar-se-á os pensamentos nas categorias da vida. As categorias da vida são precisamente as atitudes do corpo, as suas posturas (...) É pelo corpo (e não por intermédio do corpo) que o cinema realiza as suas bodas com o espírito, com o pensamento (DELEUZE, 2006, p. 243).

Fundamentado nos pensamentos de Espinoza, Deleuze viu o corpo não como obstáculo do pensamento e da imaginação, mas sim como meio de fazer florescer os mesmos. Nota-se que ele o considera como algo no qual o pensamento mergulha e transcende sua lógica racional. Assim, o corpo deixa de ser refém da história e da razão, atingindo potência capaz de revelar uma expressividade que carregue pensamento, memória, história e sentimento. Para Espinoza (1983, p. 150) “Se o corpo humano foi uma vez afetado simultaneamente por dois ou vários corpos, sempre que, mais tarde, a alma imaginar qualquer deles, recordar-se-á imediatamente dos outros”. Vale lembrar que Espinoza nega não só a ideia de união substancial cartesiana como também a platônica de alma piloto do corpo e ainda o pensamento aristotélico do corpo como instrumento da alma (CHAUÍ, 1995, p. 58). Para Espinoza, não se trata de uma relação hierárquica entre corpo e alma, pois ambos são “isonômicos, isto é, estão sob os mesmos princípios, expressos diferenciadamente”(Ibdem, p. 58). Para Chauí:

5. Neorealismo contempla uma produção cinematográfica do final dos anos 40, principalmente italiana, que estava preocupada em captar o cotidiano das pessoas com extrema simplicidade. Principalmente a vida dos proletariados, camponeses e da pequena classe média. A ideia de cineastas como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica e Luchino Visconti era a de buscar outras formas de apresentar seus filmes, que não seguissem fórmulas clássicas pré-concebidas.

6. *Nouvelle Vague* foi um movimento cinematográfico surgido nos anos sessenta na França, onde a linguagem do cinema transgride, principalmente, os modos narrativos clássicos, estabelecendo outros modos de se fazer e pensar o cinema. Cineastas como Jean Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Jacques Rivette, entre outros, realizaram filmes dentro desse contexto.

O corpo, além de imaginante, é memorioso, fazendo com que nossa alma tome como presente imagens do que está ausente e com elas represente o tempo, isto é, sequências associativas e generalizadoras de imagens instantâneas gravadas em nossa carne (1995, p. 62).

Por conseguinte, é possível pensar que o corpo do ator, assim como o corpo de qualquer outra pessoa, carrega memórias, imaginações e sensações que podem se transformar em material criativo para seu trabalho ou se converter em expressividade. Importa destacar que essa perspectiva de pensar o corpo do ator e sua capacidade de armazenar memória não é nova dentro da história do teatro. Basta lembrar, por exemplo, de Jerzy Grotowski que via no corpo do ator e sua ação física a possibilidade de trazer a tona memórias, pensamentos e sentimentos guardados inconscientemente pelos atores. Todavia o que se delimita até aqui é uma perspectiva de pensar o corpo como fonte criativa para o ator e não a psicologia ou a história de sua personagem, na qual o cinema é o catalisador do discurso.

Deleuze chegou à conclusão que não se trata mais de quem é a personagem e sim o que ela pode com seu corpo. Para o filósofo francês pensar o corpo é pensar a vida e a arte. Ou seja, será por meio daquilo que o corpo de uma personagem pode ou não que a trama poderá se desenvolver. Isso não a exclui e sim amplia sua possibilidade de desenvolvimento. Ideia que leva a repensar a dramaticidade tanto do cinema quanto do teatro, na qual um tema ou um enredo não seja o condutor das possibilidades afetivas de uma obra, e sim, a que o corpo com suas inúmeras maneiras de afetar e ser afetado desencadeie outras dramaticidades.

No cinema, Deleuze teve tal percepção a partir de uma cinematografia inserida dentro de um conceito que ele chamava de “imagem-tempo”. E considera que a imagem cinematográfica estaria regida por dois sistemas distintos: a “imagem-movimento” e a “imagem-tempo”. O primeiro enquadraria principalmente o cinema clássico, operado por um encadeamento de imagens, que subordina os cortes a esse encadeamento (DELEUZE, 2006, p. 273). No cinema clássico de “imagem-movimento” o tempo sempre depende do movimento, aparecendo apenas na montagem das imagens, em que os planos sucessivos dão uma ideia temporal e lógica. Para Deleuze (2006, p. 273):

Segundo a analogia matemática, os cortes que repartem duas séries de imagens são racionais, no sentido em que constituem ora a última imagem da primeira série, ora a primeira imagem da segunda (...) Em suma, os cortes racionais determinam sempre relações comensuráveis entre séries de imagens e constituem por isso toda a rítmica e harmonia do cinema clássico, ao mesmo tempo que integram as imagens associadas numa totalidade sempre aberta. O tempo é, pois, essencialmente o objeto de uma representação indireta, segundo as relações comensuráveis e os cortes racionais que organizam a sequência ou o encadeamento das imagens-movimento.

A partir da ideia lógica de compor orgânica e ritmicamente as imagens em movimento o cinema clássico delimita seu traçado sensório-motor. Um esquema que busca iludir o espectador com uma continuidade de movimento por meio de cortes racionais e de

encadeamento dos acontecimentos narrados, no qual “a ‘imagem-movimento’ está ligada fundamentalmente a uma representação indireta do tempo” (Ibdem, p. 346). É com essa mesma disposição de “imagem-movimento” que a maior parte do cinema comercial e hollywoodiano também se estrutura.

Já o cinema moderno tem em sua base um esquema que Deleuze chamou de “imagem-tempo”. Segundo o autor, esse sistema foi inaugurado com o neorealismo italiano e com a *nouvelle-vague* francesa, e tem como essência a temporalização da imagem. As imagens não dependem da sucessão de planos, possuem autonomia individual. Em um cinema que não se define pelo todo a cada parte isolada, a cada imagem, é capaz de gerar sentido, ou seja, gerar afeto.

Já não há cortes racionais, mas apenas irracionais. Já não há, pois, associações por metáfora ou metonímia, mas reencadeamento sobre a imagem literal; já não há encadeamento de imagens associadas, mas apenas reencadeamento de imagens independentes. Em vez de uma imagem depois da outra, há uma imagem mais a outra, e cada plano é desenquadrado em relação ao enquadramento do plano seguinte (Ibdem, p. 274).

No cinema clássico a pergunta é – Como as imagens se encadeiam? já no moderno, O que a imagem mostra?. No cinema de “imagem-tempo” são as analogias de tempo que determinam a montagem e “em vez de um movimento físico, trata-se, sobretudo, de uma deslocação no tempo” (Ibdem, p.59). É importante ressaltar que Deleuze posicionou o cinema a partir desses dois modos de estruturação e que entre uma forma e outra existem inúmeras transições possíveis. Apesar de delinear o conceito de “imagem-tempo” como o que condiz com a modernidade e possibilita uma abordagem filmica complexa, para o autor “não se pode dizer que, uma vale mais do que a outra, seja mais bela ou mais profunda. Tudo o que se pode dizer é que a ‘imagem-movimento’ não nos dá uma ‘imagem-tempo’” (Ibdem, p. 346). Em um sentido ideológico, pode-se afirmar que o cinema moderno é, ou deveria ser, mais inquieto no sentido de investigar melhor as potências da imagem e os novos signos que invadem a tela (Ibdem, p.347).

Para o cineasta Andrei Tarkovski,⁷ o cinema também deveria ser realizado tendo como princípio o tempo determinado em cada quadro e não o que é artificialmente criado pelo princípio de montagem. Para ele:

A imagem cinematográfica nasce durante a filmagem, e existe no interior do quadro. Durante as filmagens, concentro-me na passagem do tempo no quadro, para reproduzi-la e registrá-la. A montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme; no interior de cujos vasos sanguíneos pulsa um tempo de diferentes pressões rítmicas que lhe dão vida (...) Não aceito os princípios do “cinema de montagem” porque eles não permitem que o filme se prolongue

7. Andrei Tarkovski (1932 - 1986) foi um cineasta russo com uma produção imersa num cinema que prioriza o tempo de cada quadro como fator afetivo. É esse pretexto que ele desenvolve em seu livro *Esculpir o tempo*, leitura fundamental para pensar o cinema moderno. Filmes como *Sacrifício* (1986) ou *Nostalgia* (1983) revelam o modo como ele trabalha o tempo.

para além dos limites da tela, assim como não permitem que se estabeleça estabeleça uma relação entre a experiência pessoal do espectador permitem que se estabeleça uma relação entre a experiência pessoal do espectador e o filme projetado diante dele (TARKOVSKI, 2010, p.135 – 140).

Portanto, o posicionamento de Tarkovski é um pouco mais radical que o de Deleuze. Talvez porque o primeiro fosse um cineasta e isso possivelmente impossibilitava que sua reflexão se distanciasse de sua ideologia artística. Tarkovski criticava o cinema de montagem principalmente porque a combinação de dois conceitos (planos), gerando um terceiro, seria incompatível com a natureza do cinema (Ibdem, p.136). Isso porque a natureza do cinema é a fragmentação por meio de fotogramas. Para ele “o fluxo do tempo, registrado no fotograma, é o que o diretor precisa captar nas peças que têm diante de si na moviola”⁸ (Ibdem, p.139). Para o cineasta russo era imprescindível que a arte cinematográfica ampliasse o tempo para além da imagem exposta no quadro.

De que modo o tempo é sentido numa tomada? Ele se torna perceptível quando sentimos algo de significativo e verdadeiro, que vai além dos acontecimentos mostrados na tela; quando percebemos, com toda clareza, que aquilo que vemos no quadro não se esgota em sua configuração visual, mas é um indício de alguma coisa que se estende para além do quadro, para o infinito que se vê – pelo menos, se for um verdadeiro filme. Sempre descobriremos nele mais reflexões e ideias do que as que ali foram conscientemente colocadas pelo autor (Ibdem, p. 140).

Tarkovski explica, a seu modo, como se deve captar aquilo que Deleuze chamou de “imagem-tempo” e com isso, elucida o sentido de pensar o tempo no quadro do cinema. Por conseguinte, o tempo de cada quadro é capaz de ampliar sua forma de percepção, fazendo com que a imagem afete não só pelo que aparentemente mostra, mas principalmente pelas questões e percepções que se estendem além do quadro. Esse é um princípio considerado pela maioria dos cineastas que construíam seus filmes permeados pelo tempo no quadro, no qual o sentido e a percepção se dilatam.

Dentro desse pensamento cinematográfico que os “instante plenos” são alcançados, principalmente por obras que priorizam o tempo não historicizado de cada quadro, o corpo torna-se o principal aliado para capturar a “imagem-tempo”. O corpo em si já pode ser considerado uma expressão natural de “imagem-tempo”, pois sustenta uma potência afetiva e atemporal e o tempo não necessita de um encadeamento racional. Logo, a história de uma personagem ou mesmo sua justificativa psicológica, por exemplo, tornam-se dispensáveis. O corpo do ator naturalmente armazena dimensões de tempo em que atitudes podem alcançar “instante plenos”, carregados de um potencial afetivo.

Na verdade, as imagens podem ser regidas por atitudes corporais das personagens nas quais a expressão não precisa necessariamente de uma intriga anterior, mas que isoladamente

8. Moviola é a marca de um equipamento de montagem cinematográfica de 35mm, na qual ficou conhecida como um sinônimo de mesa de montagem.

seja capaz de afetar. Mais do que simples atitudes corporais, as ações desses corpos no espaço ganham a força de um acontecimento. Para o professor de filosofia Cláudio Ulpiano,⁹ “o acontecimento é aquilo que traz (em si) o antes e o depois. O *acontecimento* é o *corpo* pensado como “instante pleno” e inclui nele, sempre, o antes e o depois”.¹⁰ O conceito que melhor apresenta o corpo e suas atitudes com a proporção de um acontecimento é o conceito de *gestus social* de Bertolt Brecht, que foi também apropriado por Deleuze para falar do corpo no cinema.

A atualização do *gestus* dentro do cinema e do teatro contemporâneo

Para Deleuze (2006, p. 251), a atitude do corpo no cinema deveria ser “como uma ‘imagem-tempo’ que põe o antes e o depois – a série do tempo; já o *gestus* é outra ‘imagem-tempo’, é a ordem ou o ordenamento do tempo, a simultaneidade de suas pontes, a coexistência das suas escolhas”. No cinema de “imagem-tempo”, a ação do corpo no espaço deveria ser pensada como um acontecimento, como *gestus*. Introduzido primeiramente por Brecht, o conceito de *gestus* teria uma dimensão mais social e política, daí a denominação *gestus social*. Para ele nem todo gesto é social, somente o é aquele “significativo para a sociedade, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade” (BRECHT, 1978, p.194). A importância do *gestus* é maior por mostrar as contradições da sociedade, em que um gesto ou uma frase da personagem poderia trazer um significado não observado na obra como um todo. Para Gerd Borheim (1992, p.283):

O mundo dos gestos acasala-se com a diversidade de contradições, assim como a contradição preponderante encontra o seu perfil inevitável no *gestus*. A gestualidade, incluída aí na fala, termina sendo, em consequência, o lugar preciso em que as contradições se fazem ver. Gestos e *gestus* transmitem as contradições em realidade teatral.

Brecht pensava o *gestus* como uma atitude corporal em seu sentido completo, incluindo a fala. Por exemplo, qual dessas frases seria mais impactante ao ser escutada: “arranque o olho que te incomoda” ou “quando teu olho te incomodar, arranque-o” (BRECHT, 1978, p.193)? Para Brecht, é a segunda opção, “o que nos é primeiramente revelado é o olho, a primeira parte da frase comporta o ‘gesto’ preciso supor algo; por fim, como que de surpresa, vem o conselho libertador da segunda parte da frase”. (Ibidem, p.193). Assim, estende a noção de *gestus* também para a fala.

9. Cláudio Ulpiano (1932 – 1999) foi um filósofo brasileiro que desenvolveu ampla pesquisa sobre o trabalho de Deleuze e que fez ainda inúmeras reflexões sobre cinema a partir de uma ótica deleuziana.

10. Texto disponível em: <<http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=130>> Acesso em 15 de janeiro de 2012.

Brecht diferenciou gestos de *gestus*. Todos os *gestus* podem ser também gestos, mas nem todos os gestos são *gestus*.

Por *gestus* não se deve entender simples gesticular; não se trata de movimentos de mão para sublinhar ou comentar quaisquer passagens da peça, e sim de atitudes globais. Toda a linguagem que se apoia no ‘gesto’, que mostra determinadas atitudes das pessoas que falam em relação às outras, é uma linguagem gesto (BRECHT, 1978, p. 91).

A explicação do autor deixa claro qual é o lugar do *gestus* na obra, pois não o reduz a uma simples gesticulação. O que também pode ser caracterizado como *gestus* é a retirada de uma atitude dentro de um contexto específico e transportá-la para outro, alcançando assim um estado de estranhamento e conseqüentemente de destaque, fazendo com que se reflita sobre a atitude tomada. Seria como uma espécie de choque de valores. O *gestus* é a expressão impessoal do corpo além da história. Para Deleuze, “o *gestus* é o desenvolvimento das próprias atitudes e, a esse nível, opera uma teatralização direta dos corpos, muitas vezes muito discreta, visto que se torna independente de qualquer papel” (2006, p.247). O importante aqui é pensar que o *gestus* pode gerar sentido e afeto, independentemente se ele está inserido dentro de um contexto ou se é coerente com a personagem ou uma trama pré-determinada. Isoladamente, pode contemplar a expressão necessária para o “instante pleno” da obra. Para Barthes a “ideia de ‘instante pleno’ é o *gestus* social” (1986, p. 97).

O mais interessante da noção de *gestus* é a sua possibilidade de extravasar posturas sociais engessadas e propor estados onde os corpos já não são manipulados ou disciplinados, encontrando *gestus* que ao mesmo tempo representam o coletivo e o individual. Seriam expressões de sentimentos e pensamentos íntimos, que, de alguma forma, reverberam no coletivo. A principal função do *gestus*, tanto para o teatro quanto para o cinema contemporâneo, é a de fazer com que os corpos encontrem seus devires humano e íntimo, rescindindo com qualquer postura disciplinada e automática. Desse modo, o corpo do ator abriria espaço para que o pensamento e naturalmente o tempo o atravessasse de um modo não histórico, levando a cena ou o plano representado a uma potência de “instante pleno”.

É dessa forma que o corpo no cinema de Cassavetes se apresenta. Os atores em seus filmes claramente abrem a possibilidade para que seus corpos não se confortem em expressões automáticas ou cotidianas. A relação dos corpos, dos atores e conseqüentemente das personagens estão numa zona de afetação que gera uma expressividade absolutamente intensa, ambígua e viva. O *gestus* corporal intensifica o modo como os corpos se afetam e a partir desse encontro é que nasce o espetáculo. As personagens ganham vida a partir daí, considerando ainda que num processo de criação de Cassavetes as personagens não são construídas apenas pela trama ou por uma psicologia implícita no roteiro, mas, sobretudo, pelo encontro dos corpos com o espaço e com o tempo.

Por mais que existisse um roteiro para determinar a trama Cassavetes deixava espaço para que a partir da teatralização dos corpos surgissem outras possibilidades em seu filme. A cena nasce no momento do encontro entre os corpos, que experimentam variadas posturas, independentes de qualquer código estabelecido, levando a um estado de devir contínuo, ambíguo

e flutuante. Como foi visto até agora, o tempo nesse cinema está no corpo, que é simultaneamente passado e futuro. Desfazendo a história, o que prevalece no cinema de Cassavetes é o corpo num estado alterado, num estado espetacular que predispõe o acontecimento do *gestus*. Antes de ser uma personagem, trata-se de um corpo com competências de inferências e interferências. Ou seja, se a história nasce das personagens e as mesmas são restringidas às suas atitudes corporais como um acontecimento, possivelmente provocará a espetacularidade do *gestus* que servirá para compor uma imagem caracterizada por um “instante pleno”.

O cinema de Cassavetes está interessado em captar a beleza do instante em que os corpos se encontram. Se a fotogenia está ligada a um momento especial que é inexplicavelmente belo, os planos mais fotogênicos de Cassavetes são justamente aqueles em que o *gestus* transparece. Um exemplo que sintetiza claramente como Cassavetes deixava espaço no seu trabalho, para que os atores buscassem acontecimentos que fossem além do que fora determinado e o *gestus* pudesse transparecer é uma cena improvisada do filme *Husbands* (1970) na qual eles cantam e bebem num bar.

A cena acontece um pouco depois dos três amigos Gus, Archie e Harry saírem do enterro de um quarto amigo. Com intuito de esquecer a dor, decidem beber num bar. Embalados pelo álcool, eles cantam e se divertem com uma espécie de jogo onde todos que estavam na mesa deveriam cantar. Além dos três, mais quatro ou cinco pessoas participam da brincadeira. Archie, Gus e Harry comandam a brincadeira: “Ok, quem é o próximo?” pergunta um deles. Uma das pessoas que está na mesa diz “Não sou nenhum Joe, mas talvez um *soul* original”. Eles aguardam que ele cante. Ficam atentos e ansiosos. Ele canta belissimamente. Um dos três comenta “Foi espantoso. Próximo”. Outra pessoa começa a cantar timidamente, mas parecia cantar com a alma. Eles gostam e o acompanha como um coro. Outras duas pessoas ainda cantam e eles adoram. Uma inclusive cantou estranhamente, mas não importava se a canção estava desafinada ou algo do tipo, pois para eles, importava mesmo que fosse cantada com a alma. Eles bebem e se divertem. “O concurso vai continuar”. Uma mulher, chamada Leola começa a cantar, mas não agrada aos três. Um diz: “Terrível. Terrível”. Outro ainda diz: “Irreal. Sem paixão. Mais uma chance”. Ela canta novamente, mas eles a interrompem. Um deles grita e faz gestos (ou *gestus*) como se quisesse de alguma maneira mobilizar, transformar a mulher que estava cantando. “Com a alma, com paixão”. Ela recomeça. “Pior. Sem sentimento”. Ela recomeça. “Não, muito afetado! Muito afetado! Sério, tem que vir do coração, do coração. Nós não estamos criticando, mas você não está falando com a gente, não está falando com essas pessoas, não está falando com ninguém”. Ela recomeça. “É impossível. Está errado. Não tem sentimento. Está faltando calor”. Um deles, mais inquieto ainda com a falta de sentimento na canção começa a tirar a roupa por indignação. Eles extrapolam qualquer conveniência daquele espaço e pela intensidade com que eles se relacionam, só poderiam nascer atitudes, acontecimentos e *gestus* carregados de paixão.





John Cassavetes, Ben Gazzarra e Peter Falk no filme Husbands¹¹

A situação dessa cena sintetiza como o cinema de Cassavetes clamava para que a vida, o sentimento, o calor, a verdade, a paixão e fundamentalmente o amor invadissem a relação entre as personagens de seus filmes. Suas personagens estavam atrás dessa paixão e sua função como diretor era a de propiciar esse encontro. As ações dos atores deveriam ser movidas por paixão, no seu sentido mais amplo e complexo. Se o trabalho do ator não tivesse constantemente o calor da paixão pela vida, não servia para seu filme. Não só o discurso da cena insiste nessa busca, mas também a própria estrutura dela, considerando que ela foi inteiramente improvisada, como revela o próprio Cassavetes (apud Carney, 2001, p. 230):

A cena do bar/canção foi a mais longa improvisação em todo o filme. Nós tínhamos escrito a cena, mas não era muito boa. Ela não estava clara. Todos contratados para participar da cena estavam no bar esperando para filmar e então eu disse “Vamos improvisar a cena aqui. Coloquem cervejas e whiskie sobre a mesa”. Eu não sabia o que iria fazer. (...) Dei a cada ator uma canção. Eu disse “Que música você sabe? Esse é o espírito da cena. É uma cena para cantarmos. Eu não quero ninguém sem levar a sério suas músicas. Se vocês se colocarem e realmente cantarem as músicas, nós teremos uma boa cena (...) E então, enquanto as pessoas cantavam, algo aconteceu – porque todos sabiam porque estavam lá. Nós sabíamos o que queríamos deles e eles corresponderam do mesmo jeito. Eles se revelaram e se expuseram realmente ao cantar suas canções.

11. Todas as figuras são capturas de tela do próprio filme.

Nesse caso específico, o próprio improviso propiciou que as atitudes dos atores fossem mais livres e espontâneas, como característica intrínseca da improvisação, possibilitando que os atores concretizassem gestos mais íntimos e verdadeiros, uma vez que os mesmos não foram racionalmente estabelecidos. Será que o trabalho de improvisação realmente favorece uma gestualidade mais conectada com a verdade do ator? Como o conceito de verdade é extremamente complexo, é possível afirmar, pelo menos, que a improvisação desmecaniza o gesto e potencializa sua capacidade de produzir afeto.

Cassavetes criou uma estrutura na cena do bar que propiciava a reação dos atores, que não sabiam delimitar até que ponto a reação era da cena ou deles mesmos. O maior pesquisador sobre o trabalho do diretor, o estadunidense Ray Carney, diz que as ações na cena eram todas duvidosas. Quando os atores John Cassavetes (que além de dirigir fazia um dos amigos), Peter Falk e Ben Gazzarra, que interpretavam Gus, Archie e Harry, criticavam ou elogiavam os atores-cantores, não era possível saber exatamente se os comentários vinham dos três homens atores ou de seus personagens. Isso era o mais interessante no processo: os sentimentos reais não estavam distantes dos sentimentos das personagens (CARNEY, 2001, p. 230).

Na realidade, Cassavetes sempre partia do princípio de que as emoções, os sentimentos e os pensamentos eram sempre do próprio ator, independente da personagem que ele fazia. Para ele (Ibdem, p. 210):

Um ator não pode de repente negar ou rejeitar uma parte de si mesmo sob o pretexto de fazer uma personagem particular, mesmo que fosse isso que ele gostaria de fazer. Você não pode pedir para alguém esquecer de si mesmo para tornar-se outra pessoa. Se lhe pedirem para fazer Napoleão num filme, por exemplo, você não pode realmente ter as emoções e os pensamentos da personagem, mas apenas os seus próprios.

Nesse aspecto, seu trabalho priorizava a espontaneidade do ator e sua reação em relação aos outros atores e ao espaço. Era o *gestus* do próprio ator, movido principalmente pela espontaneidade, que fazia surgir as mais belas imagens de seu cinema. Ele dizia: “Eu acredito na espontaneidade porque acredito que predeterminar demais as coisas pode ser destrutivo para o trabalho. Porque mata o espírito humano” (Ibdem, p.231). A beleza de seu método com os atores era justamente em não distinguir os sentimentos reais dos sentimentos “artificiais” produzidos para a cena, pois era isso que dava autenticidade para o trabalho dos atores e possibilitava que seus corpos reagissem, o que acaba por revelar o *gestus* de seu cinema. Essa era sua maneira de abrir espaço no cinema para que o ator ocupasse e levasse uma história que só o corpo seria capaz proporcionar:

Quando Cassavetes diz que as personagens não têm de vir da história ou da intriga, mas a história ser segregada pelas personagens, ele resume a exigência de um cinema dos corpos: a personagem é reduzida às suas próprias atitudes corporais, e o que tem de sair é o *gestus*, isto é, um espetáculo, uma teatralização ou uma dramatização que vale para qualquer intriga (DELEUZE, 2006, p. 247).

Com isso, John Cassavetes alcança um cinema de corpo e permite que o trabalho dos seus atores se potencialize e produza as histórias de seus filmes. É um dos poucos cineastas que tem essa preocupação rigorosa com o trabalho dos atores. Pelo menos no sentido de encontrar uma maneira com que eles se sintam desbloqueados para criar e para permitir que seus corpos despertem sentimentos, memórias e pensamentos. Seu cinema concretiza o sonho de que o ator, com seu corpo, deve ser responsável por ampliar o discurso de qualquer obra, seja ela teatral ou cinematográfica.

Analisar o corpo no cinema, principalmente no trabalho de Cassavetes, por uma ótica deleuziana, abre inúmeras possibilidades de se pensar o trabalho do ator na contemporaneidade, seja no teatro ou no cinema. Cabe não só aos diretores, mas, acima de tudo aos próprios atores que se posicionem melhor em relação ao seu trabalho, conscientizem-se da importância dele para a obra e que encontrem o caminho para que seu corpo esteja preparado para revelar e encontrar o *gestus* ideal à sua expressão.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *El obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós, 1986.
- BORNHEIM, Gerd. Brecht: *A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CARNEY, Ray. *Cassavetes on Cassavetes*. New York: Faber and Faber, 2001.
- CHAUÍ, Marilena. *Espinosa: uma filosofia da liberdade*. São Paulo: Moderna, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A “imagem-tempo”*. Lisboa: Assírio & Alvin, 2006.
- ESPINOZA, Benedictus de. *Pensamentos metafísicos; Tratado da correção do intelecto; Tratado político; Correspondência*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- JOUSSE, Thierry. *John Cassavetes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São

Paulo: Iluminuras, 1998.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Rodrigo Desider Fischer é doutorando na linha de pesquisa Processos composicionais para a cena do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília com o projeto “Uma poética entre o cinematográfico e o teatral: o trabalho do ator nas obras de John Cassavetes”. Professor de projetos de diplomação e montagens do Bacharelado em Artes Cênicas na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes. Email: rodrigodesiderfischer@gmail.com.br