Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Centro de Artes Humanidades e Letras

Thiago Ramos Ferreira Oliveira

Shadows: O gene de um estilo

Cachoeira, Bahia

2015

Thiago Ramos Ferreira Oliveira

Shadows: O gene de um estilo

Monografia apresentada como trabalho de conclusão de curso, requisito para obtenção do titulo de Bacharel em Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, sob a orientação do Prof. Dr. Danilo Scaldaferri.

Cachoeira, Bahia

2015

THIAGO RAMOS FERREIRA OLIVEIRA

Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado ***Shadows*: o gene de estilo**, apresentado como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, em 19 de maio de 2015, defendida e aprovada pela banca examinadora abaixo.

Prof. Dr. Danilo Marques Scaldaferri
Orientador
Cinema e Audiovisual – UFRB

Prof. Dr. Adriano Anunciação Oliveira

Cinema e Audiovisual – UFRB

Prof. Dr. Jorge Cardoso Filho

Comunicação Social – UFBA

Cachoeira – BA

2015

Dedico à Cida,
como ela gosta de ser chamada

Agradecimentos:

Agradeço primeiramente a meu orientador, Danilo Scaldaferri, pelo conhecimento compartilhado e pelo tempo e atenção dedicada a este trabalho.

A minha família, namorada e amigos que mesmo diante das dificuldades não deixaram de me apoiar na minha trajetória universitária.

Por fim, agradeço aos “ursos” que são hoje parte indissociável da minha vida e da minha formação humana, política e acadêmica.

Sumário

1. Apresentação 8

2. Shadows: o gene de um estilo 10

2.1. Antes um breve contexto. 10

2.2. Por uma montagem descontínua 15

2.3. O Plano Próximo 25

2.4. O *Close-up* 36

2.5. *Mise en scène* 49

3. Considerações Finais 65

4. Referências Bibliográficas 67

5. Referências da internet 68

RESUMO

O trabalho consiste na realização de uma análise estilística do filme *Shadows*, com objetivo de identificar na estrutura organizacional da obra, as técnicas mais proeminentes utilizadas pelo diretor John Cassavetes, e de que maneira estas técnicas contribuem para determinar o estilo do diretor. Traçaremos um breve contexto sobre o momento histórico em que o filme é lançado e estabeleceremos comparações entre *Shadows* e outras obras do autor, identificando, por aproximação e por oposição, recorrências notáveis em seus filmes, permitindo, assim, melhor compreender certas estratégias próprias à direção de John Cassavetes.

Palavras-chave: Shadows; estilo; Cassavetes

ABSTRACT

The work consists of making a stylistic analysis of Shadows movie, in order to identify the organizational structure of the work , the most prominent techniques used by director John Cassavetes , and how these techniques contribute to determining the director 's style . We trace a brief context of the historical moment when the film is released and will establish comparisons between Shadows and other author's works , identifying , by approximation and opposition , remarkable recurrences in his films, thus allowing better understand certain own strategies to direction John Cassavetes .

Keywords: Shadows; style ; Cassavetes

1. Apresentação

Seguramente, aqueles que tiveram contato com o cinema de forma continuada, e que em meio ao processo de fruição se deram ao trabalho de saber quem estava por trás dos filmes, depararam-se com um fato no mínimo intrigante. Tanto aqueles encantados com as "estreias" tardias que nos eram oferecidas pelo Tela Quente[1], quanto os mais "apressados", que se deslocavam ao cinema mais próximo para ver um lançamento, puderam notar, ainda que instintivamente, características em determinados filmes que lhes remetiam a outros filmes. Algo em determinadas obras parecia conservar padrões, em sua estrutura narrativa, já vistos em filmes anteriores, tais recorrências nem sempre se revelavam com clareza, mas notavelmente estavam lá.

Algumas perguntas frequentes surgem nas mais despretensiosas rodas de conversa: "Você viu aquele filme, Má Educação[2]?" "Sim, achei muito bom, me lembrou daquele outro filme, Tudo Sobre Minha Mãe[3]". Este diálogo é tão comum quanto falar sobre um filme e logo alguém questionar se você viu o "2", ou melhor, a continuação. Mesmo aqueles que não enveredaram pelos caminhos da academia ou tiveram um direcionamento específico para um estudo da arte cinematográfica, são capazes de reconhecer de forma quase espontânea que existe algo em A que também está em B. É sobre esta impressão que este trabalho de caráter monográfico se debruça, hoje, após quatro anos de intenso aprendizado sobre o cinema e seus diversos suportes, consigo identificar com a ajuda de alguns teóricos, o que estava por trás deste mistério, havia ali uma questão de estilo.

Paralelamente aos estudos sobre cinema, a minha condição de espectador foi se refinando e com isso, alguns recortes se fizeram necessário, nem tudo me interessa no cinema e como objeto de estudo, muito menos. Desta forma, as vanguardas, como o cinema dos anos 20, o expressionismo alemão, neorrealismo e *nouvelle vague*, tornam-se cada vez mais, a referência primeira quando se trata de estudar as transformações sofridas na linguagem do cinema ao longo destes mais de 100 anos de existência. Contudo, estabeleço um enquadramento mais restrito dentro deste espectro de possibilidades a fim de que a problematização e as conclusões que apresentarei sobre trabalho estejam dentro de um horizonte possível.

---

[1] Refere-se a um programa de televisão brasileiro destinado a exibição de filmes, veiculado na rede globo de televisão que vai ao ar as segundas-feiras.
[2] Filme de Pedro Almodóvar lançado em 2004.
[3] Filme de Pedro Almodóvar lançado no de 1999.

Feitas as considerações, o "Cinema Independente" dos Estados Unidos me pareceu à opção mais adequada como objeto de estudo, seja porque estabelece um contraponto ao cinema de estúdio que vinha sendo produzido em *Hollywood*, seja porque um dos mais proeminentes dos seus representantes - o cineasta John Cassavetes – me é caro enquanto objeto de estudo e sem sombra de dúvida, um dos mais importantes cineastas do cinema estadunidense dos anos 1960. O fato de grandes nomes como Martin Scorsese, Abel Ferrara, Jim Jarmusch e Tarantino terem sido influenciados por Cassavetes atesta a importância deste diretor. Neste sentindo, meu trabalho avança em direção a um estudo sobre o estilo de direção do cineasta, ressaltando as recorrências em suas obras, analisando aquilo que David Bordwell irá chamar de estilo: "O estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento – e tudo mais que é importante para nós" (BORDWELL, 2008, pág. 58).

Assim, proponho como método uma análise estilística do filme *Shadows*[4], a partir do modelo apresentado pelo autor David Bordwell, almejando identificar as principais escolhas estéticas[5] feitas por John Cassavetes, e refletir de que maneira as circunstâncias históricas interferem nestas escolhas.

> A aparência dos filmes tem uma história; essa história pede análise e explicação, e o estudo desse domínio – a história do estilo cinematográfico – apresenta desafios incontornáveis para qualquer um que deseje entender o cinema (BORDWELL, 2013 B pág. 17).

Este trabalho filia-se a alguns autores que investem em análise de estilo, como Bordwell e Renato Pucci. Interessa a este estudo também a abordagem proposta por Jacques Aumont, especialmente nas obras "A Estética do Filme" e "O cinema e a Encenação" e a investigação do momento da tomada proposta por Fernão Pessoa Ramos, no livro "A imagem-câmera". Perpetrarei um estudo das recorrências nos filmes de Cassavetes, localizando nas suas obras seguintes, (*Faces*) as marcas estilísticas que já estavam presentes no seu primeiro filme, ponderando as técnicas utilizadas e confrontando-as com um título que dirigiu em estúdio sob o "regime" do Cinema Clássico Hollywoodiano (*A child is Waiting* de 1963). Desta forma, pretendo encontrar e destacar o uso de determinadas técnicas do cineasta, contribuindo para os estudos recentes sobre estilo e elucidando algumas atribuições simploriamente direcionadas para uma questão de autoria[6]. "Trata-se, por consequência, de se debruçar sobre os filmes, num corpo-a-corpo analítico, mas sem a ingenuidade da análise às cegas" (PUCCI, 2008, pág.19).

---

[4] Shadows 1959, filme independente realizado pelo cineastas John Cassavetes.

[5] Neste sentindo, faço alusão ao conceito utilizado pelo autor Jacques Aumont para definir os aspectos referentes à imagem cinematográfica. *Esthétique du film*. 1994.

[6] Neste caso, refere-se à política dos autores propostas pelos críticos da *cahiers du cinema* nos 50. "Uma certa tendência do cinema francês" François Truffaut.

Para tanto, estruturei meu trabalho da seguinte forma, no primeiro capítulo, apresentarei um breve contexto da situação do cinema no final da década de 1950 e complementarei elencando suscintamente as mudanças que ocorreram com a chegada do determinou-se mais tarde como "cinema moderno" na década de 1960. Esboçarei um panorama do que trataremos como análise estilística neste trabalho, e a quais linhas teóricas esta análise está filiada. No segundo capítulo, realizarei uma análise imanente, identificando em *Shadows* as técnicas mais proeminentes e suas possíveis marcas estilísticas. Dividirei este capitulo em quatro partes que considero fundamentais, a primeira delas, destinada a discutir abertamente a construção da cena por Cassavetes e o uso da continuidade em *Shadows;* propondo assim, uma reflexão sobre como o diretor realiza sua decupagem. Na segunda parte, discutirei especificamente o uso do plano próximo em *Shadows* e identificarei em outras obras de Cassavetes a predominância deste tipo de plano, e também apresentarei reflexões acerca de possíveis funções e feitos relacionados a este tipo de enquadramento. No terceiro tópico, a abordagem dedica-se ao exame da importância e da função do *close-up* na obra do diretor. No último tópico, tratarei sobre a *mise em scene,* explicando o conceito e identificando como Cassavetes constrói sua cena, propondo uma análise da sua encenação e refletindo sobre a atribuição de "realidade" comumente vinculada a seus filmes. Por fim, encerrarei com minhas considerações acerca da maneira como John Cassavetes funda seu estilo próprio de direção.

2. Shadows: o gene de um estilo

2.1. Antes um breve contexto.

Para iniciarmos nossa análise estilística, traçaremos um breve panorama do que consideramos aqui como uma análise de estilo e sobre qual perspectiva abordaremos nosso assunto. O primeiro ponto é, portanto, ressaltar que quando falamos de estilo neste trabalho, nos referimos ao conceito aplicado ao cinema, pois, sendo este um termo da história da arte, sofre inúmeras mutações e interpretações conforme o deslocamos do seu contexto originário. "A tradição da análise estilística, a observação dos traços percebidos nos detalhes das obras, é um procedimento crítico secular, que, no cinema, se consolida nos anos 50 e atravessa todo o período do sistematismo estruturalista" (XAVIER, 2005, pág. 192).

> Os historiadores de estilo cinematográfico buscam responder a duas questões amplas: que padrões de continuidade e mudança estilística são significativos? Como esses padrões podem ser explicados? O que constituirá um padrão? Quais são os critérios para a significação? Que tipos de explicação podem ser invocados e que tipos de mecanismos causais são relevantes para eles? (BORDWELL, 2013-B, pág. 18).

A discussão sobre a deia de estilo aplicada ao cinema pode referir-se, às poéticas de uma determinada época ou vertentes artísticas - como o cinema mudo, o expressionismo alemão, o cinema soviético, os gêneros cinematográficos, *Noir* ou *Western* - como também, ao estilo de determinados autores, em cujas obras podemos identificar padrões estéticos (Glauber Rocha ou Godard).

Segundo David Bordwell (2013-A), os pioneiros no estudo de estilo no cinema são Erwin Panofsky que escreveu o ensaio *Style and médium in the moving pictures* publicado originalmente em 1937 e Daniel Tabolt que organizou em 1970 o *Film: An anthology*. Em *A arte do cinema* (2013-A), Bordwell propõe quatro passos gerais para se analisar o estilo de um filme, e a partir destas proposições analisaremos *Shadows,* evocando alguns autores importantes que contribuem para compreensão de um estilo, especialmente sobre a *mise em scene*, como Jacques Aumont e Fernão Pessoa Ramos. A premissa básica de Bordwell é a de que façamos a análise a partir da "[...] Textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar [...]." (Bordwell, 2008, pág. 58), em outras palavras, o autor sugere que façamos uma análise imanente da obra, compreendendo o fenômeno estilístico sem atribuir predeterminações exteriores ao objeto analisado, evitando análises *top-down* "aquelas em que se parte de uma concepção teórica para só depois voltar os olhos para as obras especificas." (PUCCI, 2008, pág.18).

> 'Ler' cinema deve ir além da visão impressionista, permitindo a abertura da caixa de ferramentas em três níveis: plano, sequência e filme. Em cada patamar, os procedimentos de análise priorizam traços estilísticos distintos, como ponto de vista, profundidade de campo, luz, movimento de câmera, montagem e cenografia, intriga, gêneros e dispositivos (RAMOS, 2009, pág. 12).

Atento a estas questões, Bordwell indica que o primeiro ponto seria determinar a estrutura organizacional do filme, compreender se trata de um filme narrativo, composto por um enredo que fornece indicadores para construir uma história e entender a causalidade, o tempo e o espaço no seu padrão de desenvolvimento. O passo seguinte seria identificar as técnicas proeminentes usadas pelo autor, como a cor, iluminação, enquadramento, cortes e o uso do som no filme. O terceiro consiste em determinar os padrões das técnicas e perceber como elas são organizadas. Para isto, Bordwell propõe duas maneiras de nos concentrarmos nos padrões estilísticos. A primeira seria refletir sobre nossas reações, assim, Bordwell aponta para importância de percebamos como o cineasta dirige nossa atenção e expectativa. A segunda maneira de examinar padrões estilísticos segundo o autor, seria descobrir de que modo o estilo

reforça padrões de organização formal. O quarto e último passo seria propor funções para as técnicas proeminentes e os padrões que elas formam.

> Escolher uma área de estudo não é automaticamente votar na melhor maneira de estudá-la. Estruturar questões de pesquisa a respeito de processo formais como o estilo não é comprometer-se com a crença de que as explicações decorrentes são inteiramente de ordem formal. É perfeitamente possível descobrir que os fenômenos formais que estamos tentando explicar procedem de causas culturais, institucionais, biográficas e de outros tipos. Na verdade, não podemos prever aonde nos levará uma questão sobre estilo (BORDWELL, 2013-B pág. 19).

Com estas proposições, Bordwell nos convida analista e o instrumentaliza para "dissecar" o filme e a partir dele fazer considerações que contribuam para o entendimento do sistema formal da obra. Desta forma, visa tornar viável elaborar conclusões sobre os filmes e compreender para onde apontam. Neste sentido, nosso trabalho adota uma metodologia que assume como ponto de partida a obra em si.

> É uma abordagem *bottom-up*, ou seja, a partir de problemas relativos a objetivos concretos, com orientação hipotética, e que não se confunde com os estudos que partem de alguma "Grande Teoria" para demonstrar que nela os filmes os filmes se encaixam (PUCCI, 2008, pág. 19).

Ainda que adotando o método analítico proposto pro Bordwell e Pucci, apostamos ser útil, traçar algumas considerações acerca de *Shadows*, para compreendermos melhor o resultado de nosso diagnóstico do filme. Saber o quando, do nascimento do filme nos ajuda a entender a importância de John Cassavetes para "cinema moderno".

> É preciso, de fato, aplicar o modo de pensar relacional ao espaço social dos produtores: o microcosmo social, no qual se produzem obras culturais, é um espaço de relações objetivas entre posições e não podemos compreender o que ocorre a não ser que situemos cada agente ou cada instituição em suas relações de força específicas, e de lutas que têm por objetivo conservá-las ou transformá-las (BORDIEU, 1996, pág. 60-61).

Na década de 30, os filmes eram predominantemente realizados em estúdio, e, na sua grande maioria, conservavam padrões de similaridade devido às limitações de espaço que os estúdios traziam naquele momento. A curta profundidade de campo era uma das mais evidentes. Após Orson Welles lançar *Citizen Kane* (Cidadão Kane, 1941), houve uma grande agitação envolvendo o estilo do filme, devido, a maneira como as técnicas utilizadas, reconfiguram a modo de produção dominante naquele período.

> Para todos os cinéfilos que já haviam atingido a idade da razão cinematográfica em 1946, o nome de Orson Welles identifica-se ao entusiasmo da redescoberta do cinema americano; além disso, resume a convicção, partilhada por toda jovem crítica da época, de que se assistia um renascimento e a uma revolução na arte hollywoodiana. *Cidadão Kane*, foi para este pós-guerra um pouco como *Enganar e*

> *perdoar* para a guerra de 1914-1918, com a única diferença de que o filme de Cecil B. de Mille ilustrava os primórdios de uma arte que, em 1941, já não estava mais em seus balbucios há muito tempo. (BAZIN, 2006, pág. 51)

Cidadão Kane devolve ao cinema de modo enfático, o uso da grande profundidade de campo e o uso dos planos-sequência. Até a década de 50 a predominância ainda é o cinema de estúdio em Hollywood, mas agora se percebe a herança deixada por *Citizen Kane,* como os *travellings* com grande profundidade de campo, os longos planos e a montagem transparente.

Em 1958 é lançado *Touch of Evil*[7] também de Orson Welles, traduzido para o português como (A Marca da maldade), o filme carrega consigo os elementos que estavam presentes em *Citizen Kane*, e nos apresenta o famoso plano-sequencia de 10 minutos na sua primeira cena, bastante debatida no *metièr* cinematográfico. No ano seguinte, fugindo da lógica dos estúdios, John Cassavetes rodava pela segunda vez seu filme inaugural, *Shadows* (Sombras 1959) - uma versão havia sido rodada em 1957, mas a cópia foi perdida. Para alguns a segunda versão da obra foi mais do que um filme de baixo orçamento, ele estabelecia um contraponto ao sistema de produção hegemônico, não apenas por ter sido financiado pelos seus futuros espectadores[8], mas também por contrapor o cinema clássico hollywoodiano em sua linguagem. Para o crítico de cinema da revista contracampo, Bernardo Oliveira, *Shadows* é "[...] uma obra-prima incontestável da história do cinema[9]" e sem dúvida um importante objeto de estudo para teoria cinematográfica. Paulo Santos Lima da revista Cinética, ao escrever um pequeno *paper* intitulado "Cassavetes, o real e o mortal" começa seu texto com o seguinte trecho "Difícil detectar onde foi escoar o estilo de John Cassavetes, que é, ao lado de Orson Welles, o grande cineasta moderno norte-americano[10]".

Ambos os diretores são marcantes na trajetória do cinema estadunidense, cada qual com suas características e premissas. Enquanto *Touch of Evil*, rodado nos estúdios de Hollywood, nos oferece um longo plano-sequência na sua abertura, *Shadows,* na sua introdução de aproximadamente 2 minutos nos apresenta 33 planos com duração média de 3,6 segundos. Chama atenção ainda na sequência, em comparação com o filme de Orson welles, as imagens captadas em teleobjetiva com profundidade de campo curta e a predominância dos planos

[7] Neste caso, citamos *Touch of Evil* por ser o próximo filme de Orson Welles após *Citizen Kane* e trazer um plano sequencia amplamente debatido no métier cinematográfico, e ter sido produzido no mesmo ano de *Shadows*.
[8] Cassavetes recebe doações dos ouvintes de um programa de rádio que ele participa.
[9] http://www.contracampo.com.br/01-10/shadows.html
[10] http://www.revistacinetica.com.br/cassavetespaulo.htm

próximos e *close-ups*. Esta breve comparação nos serviria como um exemplo de dois estilos distintos de se filmar ou começar um filme.

Enquanto fábula, *Shadows* nos apresenta a tentativa de três irmãos viverem da sua própria arte. No caso especifico de Bennie e Hugh, se trata do Jazz; uma música que tem como principal espaço de desenvolvimento, as comunidades negras dos Estados Unidos, marginalizada por uma sociedade conservadora e burguesa. A questão racial está presente no filme, não como tema, mas como uma "realidade", tornando-o mais uma vez, uma obra importante para aquele momento histórico. Entendemos neste trabalho o termo fábula, tal qual os formalistas russos: "[...]a fábula é a sequência dos acontecimentos representados tal como eles teriam se desenrolado na vida; o termo opõe-se a "trama", que remete ao agenciamento particular desses acontecimentos pelo autor." (TOMACHEVISKI 1927 Apud AUMONT, MARIE 2003, pág. 115).

O filme apresenta personagens sem as motivações didáticas do cinema *Star System*, como propõe Bordwell "o filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos" (BORDWELL, 2005, pág. 278). Os indivíduos em *Shadows* estão alheios à estrutura dramática canonizada pelo modelo clássico hollywoodiano. O autor retoma a questão com a seguinte afirmação:

> "[...] O *star system* tem como uma de suas funções a criação de um protótipo de personagem básico que é então ajustado às necessidades particulares de cada papel. O personagem mais especificado é, em geral, o do protagonista, que se torna o principal agente causal, alvo de qualquer restrição narrativa e principal objeto de identificação do público". (BORDWELL, 2005, pág. 279)

Em *Shadows* temos personagens que interagem entre si, mas não sabemos de onde eles vêm e muito menos pra onde eles irão. O que nos é dado está diante da câmera, sem suposições ou metáforas, os personagens não tem uma saga pré-determinada nem ao menos temos como elencar sistematicamente quem é o protagonista.

O filme desdobra-se a partir de três personagens, o primeiro é Bennie, o irmão mais jovem de Hugh, que junto com seus amigos, desfruta de maneira precária, pois carecem recursos, de uma boemia noturna, enquanto procuram para si um propósito para continuarem com sua música. O segundo personagem é o irmão mais velho, Hugh, vivendo a decadência de sua carreira como músico de Jazz e percebendo a necessidade de se sujeitar aos piores trabalhos por dinheiro. A terceira é Lili, irmã mais jovem de Hugh e Bennie, repleta de inquietações e certo niilismo em relação as suas asserções. O único ponto de convergência destes três personagens é a família, é o que os aproxima e o que referencia um lugar comum dentro da fábula. *Shadows* tem uma trama baseada em núcleos distintos e Cassavetes salta de um

personagem a outro como nos solos de trompete num bom Jazz, sua montagem é livre, desliza entres os personagens e nos apresenta fragmentos do cotidiano, a crueza e a dureza da vida diante da câmera que registra as contradições do mundo, *Shadows* é por essência um Jazz, não apenas sobre Jazz.

No período em que o cinema clássico hollywoodiano reforçava seus modelos prontos de filmes e procurava estabelecer-se como uma forma hegemônica de produção, Cassavetes, na contramão, resiste, propondo um cinema independente, permeado de corpos, de personagens cruamente expostos; quase como um instantâneo de uma "verdade". Ao fazer sua crítica sobre *Shadows* para a revista contracampo, Bernardo Oliveira faz a seguinte afirmação.

> É desafiar certa "organização", certa competência que o cinema americano carregava e que neste filme é dissolvida em prol da surpresa, da verdade, da beleza e da força de sentimentos muito próximos e muito distantes do próprio cinema americano. A técnica é importante, tanto para o cineasta quanto para os atores. No entanto funciona como acessório. O que importa é a galeria de personagens e seus movimentos no tempo[11].

O teórico francês Jean Louis Comolli no seu livro Ver e Poder dedica algumas páginas para discutir o cinema de Cassavetes. O texto intitulado "Mais Verdadeiro que o Verdadeiro" reforça a potência do corpo no cinema de John Cassavetes e reclama nossa atenção para a dimensão física de sua obra e a supressão dos espaços frente aos corpos fotografados.

> Eis um cinema do corpo, que machuca o corpo e que é capaz, no gesto seguinte, de acariciá-lo. Esses *filmes de adultos que brincam como crianças* me levam a infância burlesca do cinema (de Chaplin ou Keaton até Totò e Tati, passando pelos de Laurel e Hardy, de Leo McCarey). Eles me fazem redescobrir esta evidencia esquecida de que o cinema é, antes de tudo, uma *arte física*. Como a ginástica, o Boxe, a dança ou o combate amoroso. (COMOLLI, pág. 224)

2.2. Por uma montagem descontínua

Uma vez apresentado um breve contexto do momento em que Cassavetes surge com seu primeiro filme e algumas atribuições comumente direcionadas ao cinema do diretor, propomos realizar uma análise de alguns elementos de *Shadows* que, na nossa interpretação, são agentes responsáveis pela construção do estilo deste cineasta. Crendo que "Toda escolha exclui certas possibilidades" (BORDWELL, 2008, pág. 25), almejamos, portanto, encontrar na obra de Cassavetes, aquelas escolhas recorrentes e constituintes do seu modo dirigir. Para Bordwell, ao analisar estilisticamente um filme, é interessante ao analista, encarar as escolhas

[11] http://www.contracampo.com.br/01-10/shadows.html

do diretor como uma resultante da dialética, problema/solução. Ao realizar suas obras, os cineastas são levados a enfrentar questões que cobram determinados posicionamentos.

> Algumas vantagens do modelo de problema/solução são evidentes imediatamente. Ele nos permite focalizar aspectos específicos do estilo cinematográfico – certos problemas ao invés de todos eles – e ao mesmo tempo reconhecer que padrões de problemas e soluções podem se entrecruzar mutuamente ou com outros fatores (tecnológicos, econômicos ou culturais) (BORDWELL, 2013- B pág. 206).

Na sequencia inicial de Shadows, uma festa acontece, observamos um homem surgir da penumbra, é Bennie, um dos personagens que iremos acompanhar durante o filme. Neste ponto, nós espectadores ainda não sabemos que festa é aquela ou mesmo quem é este personagem, a noite apenas "acontece" diante de nossos olhos. O que percebemos é um personagem deslocado, aparentemente triste, em meio a uma festa extremamente animada. A música diegética está presente durante todo o tempo, em seguida assistimos os créditos iniciais do filme.

Nestas poucas linhas, parece não haver nada de surpreendente que e nos faça dedicar uma atenção especial para esta cena. Do ponto de vista dramatúrgico com certeza não, muitos outros diretos se reservaram o direito de nos revelar informações sobre o que vemos somente no decorrer do filme, podemos citar o próprio Orson Welles ou mesmo Hitchcock como exemplo. Mas, o que nos faz voltar a esta cena inicial é a maneira como Cassavetes resolve filmá-la "a historia do estilo será a história das escolhas dos praticantes, como concretamente manifestada nos filmes" (BORDWELL, 2013-B, pág. 205).

O cinema clássico hollywoodiano configurou certas convenções sobre a maneira de se captar uma cena, sobre como orientar o espectador espacial e temporalmente diante das imagens oferecidas.

> Concretamente, essa impressão de continuidade e de homogeneidade é obtida por um trabalho formal, que caracteriza o período da história do cinema que muitas vezes chamamos de cinema clássico – e cuja figura mais representativa é a noção de raccord. O raccord, cuja existência concreta decorre da experiência de décadas dos montadores do "cinema clássico", seria definido como qualquer mudança de plano apagada enquanto tal, isto é, como qualquer figura de mudança de plano em que há o esforço de preservar, de ambos os lados da colagem, elementos de continuidade (AUMONT, 1995, pág. 77).

Ao passo que Hollywood se solidifica como uma estrutura dominante, aliada a um interesse primeiramente econômico, estas convenções passam a ser seguidas com rigor até o final da década de 1950 no cinema clássico. Por exemplo, uma quebra de eixo na fotografia era entendida majoritariamente naquele momento como um erro de gravação, uma falha no

projeto fotográfico do filme, não haver um deslocamento da câmera de no mínimo 30 graus na mudança de um plano para outro, com certeza era visto com estranhamento e resistência por parte dos realizadores e espectadores da época.

> Houvéssemos feito *Shadows* em Hollywood e nossos comediantes não teriam a mínima chance de revelar seu imenso talento. Lá disporíamos, provavelmente, de maiores facilidades técnicas, mas é um lugar onde todo mundo teme se afastar da convenção (CASSAVETES, 1961[12]).

Se imaginarmos a cena inicial de Shadows, filmada nos moldes dos estúdios hollywoodianos, é provável que tivesse logo no início um *establishment shot*, como definiram os realizadores americanos.

> No sistema do cinema clássico, uma cena comporta, normalmente um plano bem aberto (geralmente um plano de conjunto) situado de preferência no início da cena e que permite ao espectador ter conhecimento do conjunto da situação cênica, à qual os planos mais parciais que compõem a cena serão referidos mentalmente. É esse plano que os operadores americanos batizaram de *establishment shot* - plano que estabelece, que demonstra, que tem valor de prova (AUMONT e MARIE, 2003, pág. 108)

Cassavetes, porém, filma praticamente a cena inteira com planos próximos e *close-ups*, de maneira totalmente fragmentada. Ele capta a cena em teleobjetiva, com pouca profundidade de campo, desorienta-nos em relação ao espaço. Como em qualquer plano, assistimos as pessoas no quadro, dançando e tocando enquanto Bennie se desloca de um ponto a outro, mas não é possível para nós afirmamos que lugar é aquele. Tal desorientação e desinformação acerca do espaço é naquele momento, 1959, uma maneira no mínimo peculiar de se filmar.

Na sequência seguinte, vemos Bennie caminhando pelas ruas de Nova York enquanto fuma seu cigarro. Ele atravessa a rua e segue por uma calçada até escutarmos alguém chamá-lo pelo nome. Encontra alguns amigos, e todos caminham para um bar. Nesta parte do filme, vemos alguns planos gerais que nos ajudam a identificar que os personagens estão em Nova York, mas logo, reaparecem e predominam os planos próximos em teleobjetiva. Nesse ponto, percebemos pela primeira vez como Cassavetes manipula o tempo em seu filme contrariando, os padrões de continuidade então estabelecidos. Tais "contravenções" repetem-se ao longo de *Shadows* com mais ou menos intensidade.

> No cinema clássico, a montagem tem a seu cargo esta continuidade espacial, bem como a unidade temporal. Esta manifesta-se também pelos raccords, que devem dar a sensação de que não houve elipse entre os planos. Os raccords sobre os gestos têm a função de ligar os fragmentos da ação de modo a que não haja hiatos entre eles (AMIEL, 2010, pág. 38).

[12] Entrevista de Cassavetes para *Films and Filming*, Londres, 1961, presente no catálogo Faces do Centro Cultural do Banco do Brasil

Bennie anda pelas ruas e mostra uma nota de 20 dólares em sua mão, e como se fossem adolescentes, seus amigos o agarram e começam uma pequena briga (brincadeira). Há dois momentos nesta cena que interessam a nossa análise. O primeiro, é um curto diálogo entre Bennie e um outro personagem. O amigo com quem Bennie conversa, aparece ao longo dos planos da mesma sequência, trajando figurinos diferentes: num plano (2.1),vestindo um blazer claro, no plano seguinte (2.2), um casaco preto e depois (2.3) está novamente vestindo o blazer mais claro.

2.1 2.2 2.3

O princípio de continuidade no cinema é tão importante que ao longo de sua história, criou-se uma função especifica para cuidar que "erros" como este fossem sanados. O que convencionalmente seria considerado um erro grave de continuidade, para Cassavetes, não foi um problema. Segundo o próprio Cassavetes, o cinema para ele não contava, as pessoas sim. Em entrevista para *Film and Filmings* de Londres, o diretor deixa claro, sua postura diante do fazer cinematográfico.

> A originalidade de *Shadows*, acredito, está na empatia imediata que se produz entre o público e os personagens: ele comunga com eles, e não com proezas pirotécnicas. A maior parte dos espectadores ignora o sentindo da palavra "corte", "fusão", "fusão encadeada" e estou seguro que isto não é um assunto que lhes diga respeito. Aquilo que na profissão, por vezes, chamamos de um belo plano não lhe interessa nem um pouco, pois eles apreciam as pessoas sobre a tela e nós, artistas, deveríamos compreender que a única coisa que realmente interessa é um bom ator. (CASSAVETES, 2006, pág. 11).

No final da década de 50, Jean Luc Godard discutirá politica e esteticamente a continuidade no cinema. Isto está posto em seu filme de estreia *Acossado* (1959), no qual percebemos claramente a intervenção do autor[13], ao subverter a lógica instituída da montagem transparente. Ao longo do filme, através da quebra deliberada do eixo da câmera, dos "*Jump Cuts*", e do uso do fora de campo ao invés do esquema campo/contracampo, Godard expõe o lugar de autoria do diretor sobre a sua obra.

[13] A politica dos autores refere-se ao termo criado pelos jovens críticos cinematográficos da revista *Cahiers du Cinéma* nos anos 50.

> O *jump-cut* por si só não é nada mais do que juntar dois planos descontínuos. Se dois planos reconhecem a mudança de direção, focado em uma ação inesperada, ou simplesmente não mostra a ação em um plano que prepare o espectador para o conteúdo do próximo plano, o resultado do *jump cut* é demonstrar descontinuidade. O *jump-cut* também relembra aos espectadores que eles estão assistindo um filme, o que é chocante. Em ambos os casos, o *jump-cut* requer do espectador a ampliação da aceitação para entrar no tempo da tela que está sendo apresentado ou o sentido de tempo dramático retratado (DANCYGER, 2007, pág.142).

A ruptura declaradamente politica e estética com as convenções do cinema clássico, sobretudo o Hollywoodiano que naquele período era o predominante, deu a Godard um status de cineasta de vanguarda, além de lhe conferir uma importância impar para renovação da linguagem cinematográfica. Vale lembrar, mesmo que a título de curiosidade, que Jean Luc Godard e John Cassavetes são contemporâneos e *Shadows* foi lançado antes de *Acossado*. Perceberemos ao decorrer desta análise, que a quebra de alguns paradigmas que historicamente é atribuída a Godard, talvez pelo caráter político da sua obra, já estava presente em *Shadows*, embora o filme não tenha sido bem recebido nos Estados Unidos e somente anos mais tarde teve reconhecida a sua importância para renovação do cinema norte americano.

Apesar de *Shadows* ser um filme anterior a *Acossado*, existe uma diferença básica no cinema de Cassavetes e de Godard que é importante levantarmos para não haver equívocos quanto ao lugar dos dois cineastas. Cassavetes fazia um cinema político do ponto de vista de uma resistência ao sistema de produção vigente nos Estados Unidos, era politico porque fazia oposição a uma força hegemônica consolidada no cinema norte americano. Godard por sua vez, exercia o papel de crítico na *Cahiers du cinema*, e vinha discutindo o lugar do autor no cinema mesmo antes de rodar seu primeiro filme. Filiado às ideias de um cinema de autor, Godard deixa a posição de crítico para assumir o papel de realizador e carrega consigo as questões que defendia, incorporando-as a sua obra na forma de linguagem, ou mesmo de uma subversão do que havia se convencionado enquanto linguagem. Esta trajetória desde a crítica até se tornar realizador, conferiu a Godard um lugar de grande importância para cinematografia mundial. A respeito do diretor de *Shadows*, afirmou Godard, "John Cassavetes era um grande diretor. Não posso me igualar a ele no cinema. Para mim ele representa um certo cinema que é bem superior". (GODARD, The Guardian, 29 de abril de 2005).

> Cassavetes partilhou muitas preocupações com os diretores da *nouvelle vague* francesa. Na verdade, ele foi a *new wave* americana, com uma diferença básica: em vez de trazer um perspectiva de crítico para seus filmes, como os franceses fizeram (Godard e Truffaut eram críticos antes de embarcar na carreira de diretor), Cassavetes trouxe um entendimento de ator (LEVY apud, SUPPIA, PIEDADE,FERRARAZ, 2008, pág. 239)

Voltando a análise da segunda cena de *Shadows*, nota-se que Cassavetes faz algumas passagens de tempo de um plano a outro sem nos orientar claramente sobre esta temporalidade. Convencionalmente, o *fade out* no final de um plano e o *fade in* no início de outro plano são suficientes para nos sugerir uma elipse temporal nos princípios da montagem cinematográfica. O espaço de preto total, seja ele 1 ou 3 segundos entre um plano e outro, é suficiente para nos induzir a aceitar que ali uma passagem de tempo na diegése fílmica; de minutos, dias ou anos, a depender da mudança nos elementos de composição do plano posterior, como defende Noel Burch no livro Práxis do Cinema.

> O terceiro tipo de *raccord* no tempo é, então o segundo tipo de elipse, i e; a elipse indefinida. Esta pode referir-se a uma hora ou um ano e, para "medi-la", o espectador deverá receber ajuda do "exterior": uma réplica, um título, um relógio, um calendário, uma mudança de figurino... É uma elipse "a nível de roteiro", intimamente ligada ao conteúdo da imagem e da ação e que, por seu intermédio, permanece como função temporal autêntica (pois se o tempo do roteiro não é o tempo do filme, os dois podem estar ligados por uma rigorosa dialética) (BURCH, 2008, pág.27).

Cassavetes opta pelo uso da fusão rápida na sua passagem de tempo, o que nos empurra na mesma direção da elipse indefinida, mas nos causa por um momento uma dúvida sobre a duração desta passagem. Sabemos que não é o mesmo momento no filme, mas não conseguimos responder quanto ao tempo que passou. No final da segunda cena temos Bennie e dois amigos correndo para esquerda do quadro durante o dia e usando roupas claras (2.4), há uma fusão rápida (2.5) para um plano frontal destes mesmos personagens vindo em direção à câmera (2.6), usando novas roupas, em um outro espaço e durante a noite. Porém os personagens conversam ainda, sobre o mesmo assunto da cena anterior, os 20 dólares. Esta desorientação que o filme nos causa pode ser comum nos dias atuais[14], sobretudo no cinema experimental, mas em 1959 o efeito causava muito mais estranhamento e oposição aos padrões da época.

2.4

2.5

2.6

[14] Neste caso, refiro-me ao meio cinematográfico, composto por cinéfilos, realizadores e teóricos de cinema. Ainda hoje o modelo do cinema clássico hollywoodiano é predominante e este tipo de efeito pouco usual nos filmes narrativos.

Este tipo de montagem adotada por Cassavetes nos sugere uma liberdade de seus atores para interpretar e refazer diversas vezes a cena. O uso de vários *takes* com notáveis descontinuidades indica que a montagem de Cassavetes preteria a transparência e a invisibilidade ao ritmo e à atuação mais adequados aos efeitos estéticos da cena. Ao percebermos a recorrência deste "método" ao longo da obra, entendemos, portanto, que se trata de um uso deliberado deste procedimento e consequentemente uma marca estilística. O dinamismo na montagem potencializa as atuações e a falta de continuidade não prejudica a fruição da obra, Cassavetes a incorpora no filme e transforma aquilo que seria um defeito aos moldes convencionais, num efeito dinâmico para montagem.

Podemos detectar em algumas cenas o uso deste efeito de maneira mais evidente do que as levantadas aqui anteriormente. Ainda no inicio de *Shadows*, por exemplo, vemos um diálogo entre Hugh, Rupert e um pianista. Na cena, os três estão conversando sobre como Hugh deveria conduzir sua apresentação naquela noite enquanto vão se vestindo. Analisando esta cena percebe-se mais claramente, a maneira como Cassavetes reaproveita seus *takes* e incorpora a falta de continuidade na montagem para ganhar ritmo. Enquanto Ruppert fala, vai vestindo suas roupas para apresentação de logo mais, podemos ver na figura (2.7), o personagem acabando de vestir suas calças, no plano (2.8) ele coloca seu suspensório, temos um *close-up* (2.9) de Hugh e em seguida Ruppert prende o suspensório na calça (3.1), Cassavetes corta para um *close-up* do pianista (3.2) e retorna para um plano de Ruppert sem o suspensório, saindo de um cômodo com uma camisa branca na mão (3.3). A montagem não obedece à expectativa de temporalidade, porém, ganha ritmo e torna a cena muito mais dinâmica valorizando as atuações.

2.7 2.8 2.9

3.1 3.2 3.3

Mais adiante, os personagens estão reunidos em um bar, Bennie segura um cigarro com a mão direita, enquanto sua mão esquerda está fora de quadro no último frame do plano (3.4), no primeiro frame do plano seguinte, observamos o mesmo personagem com a mão esquerda junto ao rosto segurando um saco de gelo (3.5). No último frame deste plano, em que vemos os personagens sentados a mesa (3.6), Bennie ainda está com o saco de gelo junto ao rosto, no primeiro frame do plano seguinte (3.7) seus braços novamente estão fora de quadro.

3.4 3.5

3.6 3.7

Na diegése fílmica, não há um elipse temporal que justifique a descontinuidade nos planos, o que reforça nossa interpretação de o principio que rege a montagem de Cassavetes é a atuação e não as convenções de invisibilidade (por exemplo, *raccord* de movimento). O que interessa nesta cena é acompanhar o lugar destes personagens no mundo, não interessa como efeito para cena se Bennie segura um saco de gelo ou fuma um cigarro, o resultado continua inalterado, não há construção de uma significação através destes elementos, não estão postos

no quadro para evocar um estado psicológico do personagem ou mesmo para estabelecer uma noção de temporalidade, são apenas objetos que auxiliam a atuação e ajudam a compor o quadro "A originalidade e intensidade de sua obra fez dele o cineasta americano mais idiossincrático e o que menos se pôde categorizar" (LEVY apud SUPPIA, PIEDADE e FERRARAZ, 2008, pág. 238- 239).

Mesmo quando Cassavetes assume para o filme, esquemas ortodoxos como o campo/contracampo, o princípio de continuidade é novamente preterido em detrimento da atuação.

> Uma solução simples pode persistir por décadas, sobrevivendo regularmente a outras mais complexas; o campo/contracampo parece ser um desses firmes sobreviventes. Similarmente, a dinâmica de problema e solução pode levar a resultados bem diversos e rivais, todos coexistindo no mesmo momento, nenhum deles surgindo como a solução preferida (BORDWELL, 2013-B, pág.213).

Observando uma cena de diálogo entre Lili e Tony, filmada em campo/contracampo, Cassavetes, embora respeite o eixo e a altura do tripé, o "desprezo" pela rigidez das regras de continuidade continua aparente. Atrás da personagem Lili, em alguns planos nota-se, sem justificava na diegese, a presença de figurantes que desaparecem e reaparecem ao longo da cena (3.8 – 4.7).

3.8

3.9

4.1

4.2

4.3

4.4

4.5 4.6 4.7

Do ponto de vista dramatúrgico não há prejuízo na cena pelo falta de continuidade. O uso recorrente de *close*s e planos próximos imprime no filme a "humanidade" destes personagens, cada plano serve à "presentificação" do corpo no mundo.

Para avançarmos na nossa análise, traremos um último exemplo desta descontinuidade em *Shadows,* Cassavetes radicaliza, mas mantém a unidade estética e narrativa da sequência intacta. Na passagem da cena 12 para cena 13 do filme, vemos os personagens de Tony e Lili sentados no banco traseiro de um táxi decidindo o que farão. Os dois então saem do taxi (4.8). Corta para um plano próximo do taxista (4.9). Cassavetes utiliza o recurso do *fade-out* e *fade-in* para encerrar a cena no táxi e mostrar os personagens já dentro da casa de Lili. Na diegése fílmica, o recurso de *fade* não representa uma longa elipse temporal. Através do diálogo, o espectador é levado a crer que os personagens chegaram a casa de Lili, logo depois de terem deixado o táxi. No entanto, o figurino de Tony e Lili muda radicalmente (5.1).

4.8 4.9 5.1

Não só notamos a diferença nas roupas, como também o penteado de Lili mudou. Certamente, este procedimento contraria o modo tradicional de organizar a continuidade temporal de um filme, segundo o modelo clássico narrativo. Cassavetes conserva o que há de mais visceral na atuação e para isso utiliza os melhores *takes,* não importando se isso lhe custará a continuidade de objetos, figurino ou maquiagem. O que percebemos ao realizar uma análise da montagem de Shadows, é que Cassavetes parece não subjuga-la as convenções típicas do cinema clássico. Notamos que diante das imagens que o diretor capta, seu filtro primordial parece ser a conservação de planos que contenham neles as melhores atuações, não interessando que, para isto, seja necessário romper com algumas convenções ou até mesmo

montar um filme muito diferente do roteiro programado. Apesar de seus filmes serem "[..] equivocadamente tomados como improvisados, são geralmente rodados com base em *scripts* precisos [...]" (LEVY apud SUPPIA, PIEDADE, FERRARAZ, 2008, pág. 240). Mas o que vemos ao assistir *Shadows* é o que parece ser o resultado de uma liberdade do diretor frente ao seu programa fílmico, Cassavetes se permite transgredir seu próprio roteiro, para que tenha dos atores o maior desempenho.

2.3. O Plano Próximo

Antes de perpetrarmos na nossa análise, é interessante ressaltar que o que tratamos por plano próximo neste trabalho é o quadro onde o corpo do personagem, neste caso, o tórax e o rosto ocupem majoritariamente o espaço em quadro. Deste modo, faremos algumas considerações sobre este tipo de plano, para nos orientar em relação à definição do mesmo. É difícil não notar os "planos próximos", ou "primeiro plano" nos filmes de Cassavetes, ele os usa de maneira recorrente e desta forma lhes confere um lugar de grande importância na sua filmografia. Devido à recorrência destes enquadramentos nos seus filmes é mais que natural que dediquemos um tópico deste trabalho para analisarmos e discutirmos estes planos na obra do cineasta, compreendendo seu uso e propondo funções para ele.

Convencionalmente, o Plano Próximo pode ser entendido de três maneiras. A primeira delas diz respeito a distancia do personagem a câmera, deste modo, aquilo que está a uma curta distancia da minha objetiva estaria em plano próximo. É interessante, porém, que assinalamos que toda medida de um plano, está diretamente relacionada o corpo humano como aponta Jacques Aumont "[...] Justamente na medida em que esses tamanhos são determinados com relação ao modelo humano. Pode-se ler, ainda aí, uma repercussão das pesquisas do renascimento sobre as proporções do corpo humano e as regras de sua representação" (AUMONT, 2009, pág. 40).

Outra forma de plano próximo seria através do uso de uma teleobjetiva, o personagem estaria próximo na proporção da tela a partir do conjunto óptico da lente, mas a uma longa distancia da câmera e da objetiva. No primeiro caso, o efeito convencional é que tenhamos uma imagem aproximada com grande profundidade de campo, exceto nos casos onde a abertura do diafragma seja muito grande aumentando a zona de desfoque da imagem. No segundo

exemplo, o que veríamos era uma imagem aproximada com pouca profundidade de campo e com pouco ângulo de visão, característica básica das teleobjetivas. O terceiro modo de interpretação seria entender todo enquadramento que emoldure o personagem do tórax para cima e que tenha pouco ar[15] poderia ser também um plano próximo. Este terceiro modo, é muito mais abrangente uma vez que, desconsiderada a profundidade de campo como um fator narrativo importante. No nosso caso, apesar de entendermos o plano próximo como o enquadramento que o tórax e o rosto ocupem majoritariamente o espaço em quadro, a profundidade de campo é um fator importante e que consideraremos na nossa análise para discutir a *mise en scene*.

> Enquadrar de forma mais ou menos fechada e segundo um eixo determinado significa colocar o espectador a uma distância perceptiva e imaginária do representado. Estas distâncias produzidas pela abertura do plano conjugam-se com uma modulação, igualmente importante, das distâncias internas, as que nascem dos espaçamentos, dos movimentos e das tensões no interior do plano. Velocidades, personagem que se aproxima ou se afasta, lugares respectivos que se modificam entre personagens e relativamente ao cenário, etc., tudo isto forma uma combinatória complexa e mutável, em correlação com a narrativa, e que engendra relações, valores e afecções (GARDIES, 2007, pág. 27).

No caso de Cassavetes esta é a primeira questão, é importante percebermos em qual dos exemplos se encaixa os Planos Próximos do diretor e porque escolher um em detrimento do outro. Se retornarmos ao início de *Shadow,* perceberemos logo na primeira cena qual o tipo de plano o diretor utiliza, a escala varia basicamente de planos próximos a *close-up,* tendo apenas um plano detalhe (neste caso, a câmera começa com um plano detalhe e faz um movimento recompondo o quadro com o personagem num plano próximo), um plano de conjunto e um plano médio. A profundidade de campo é curta e os planos rápidos. Ao observarmos esta primeira cena, notamos que ela é filmada basicamente em teleobjetiva, e ao decorrer do filme isto será uma recorrência. Neste caso, uma interpretação possível é a de que este tipo de lente foi usada para nos aproximar dos personagens, ou mesmo que Cassavetes a usava pra criar um estado de confinamento, representando o estado psicológico de Bennie que se sentia acuado na festa. Outra interpretação cabível seria de o plano próximo em teleobjetiva elucida um afastamento do realizador o com o objeto fotografado. Mas como não partimos de uma análise *topdown*, como diria Renato Pucci, interpretaremos a partir da obra o motivo pelo qual Cassavetes optou por este tipo de lente.

[15] Uma expressão usada no set de filmagem para designar um espaço entre o objeto fotografado e a linha superior do quadro.

No livro Figura traçadas na luz, David Bordwell apresenta o paradigma do problema/solução, que está presente também em outras obras do autor. Neste caso, Bordwell levanta questões sobre o ofício de diretor, sugerindo que no cinema surgem diversas situações onde o diretor deve tomar decisões sobre como resolver um determinado problema e muitas vezes, a maneira como cada diretor resolve estes problemas se torna, por conseguinte uma marca no seu estilo de filmar. Para Bordwell, estas soluções não estão apenas no âmbito da coordenação da equipe ou problemas de natureza interpessoal, mas também problemas de ordem estética, como por exemplo, decidir de que maneira filmar uma cena e porque filmá-la desta ou daquela forma.

> O contexto do oficio de diretor pode ser compreendido como uma situação em que se colocam problemas que os diretores têm de resolver. Esses problemas não são só dificuldades momentâneas de produção, como persuadir o ator principal bêbado a sair de um trailer, mas também questões mais amplas de representação artística. Voltando aos meus exemplos anteriores, como dispor os atores em volta de uma mesa? Como colocar o herói na cena dando destaque a seu punho cerrado? Como mostrar o instante do enfrentamento com seus adversários? (BORDWELL, 2008, pág. 318)

No caso de John Cassavetes, percebemos ao perpetrarmos na estrutura de *Shadows*, que o diretor parece gravar as cenas repetidas vezes e gera uma grande quantidade de *takes*. O que poderíamos atribuir á vários outros diretores como uma pratica comum de set, porém o que nos é interessante é como analisamos anteriormente, a maneira como o diretor prioriza na montagem os melhores fragmentos das atuações, desconsiderando descontinuidade entre um plano e outro como um problema narrativo, assumindo-a como um feito possível na sua obra. Assistindo *Shadows*, passamos despercebidos pela maioria destas descontinuidades e nos perguntar por que? Nos ajuda a responder mesmo que parcialmente o uso do plano próximo em teleobjetiva.

> Por mais que o espectador possa ser envolvido pelo enredo ou gênero, assunto ou implicação temática, a textura da aparência fílmica depende centralmente das imagens em movimento e do som que as acompanha. O público consegue acesso à história ou ao tema apenas por meio desse tecido de materiais sensoriais (BORDWELL, 2013- B pág. 21).

Ao decidir deixar seus atores livres para atuarem, Cassavetes gera quebras na continuidade da cena, como já discutimos no inicio do texto. Ao fazer esta escolha, ele arrisca criar uma dificuldade na fruição do filme, se há muita descontinuidade temporal e espacial e isto não é deliberadamente um discurso politico que ocupa uma das camadas da obra, como no caso de

Godard[16], por exemplo, há um risco eminente do espectador se descolar do filme e perceber constantemente estas quebras. Convencionalmente no cinema clássico narrativo, poderia ser entendido como um problema. Voltando a David Bordwell, retomamos a noção de problema/solução levantada por ele. Cassavetes faz uma escolha sobre o tipo de atuação que ele deseja, livre de marcações e imposições por parte da câmera e da iluminação, porém, isto gera as situações que levantamos acima, uma vez que a câmera é que está "subjugada" aos atores e não os atores a ela, cada *take* rodado por Cassavetes oferece um espaço e uma encenação muito diferentes dos anteriores, pois, não há marcações para seus atores. É neste momento que este paradigma aparece, de que forma Cassavetes poderia conservar o fluxo na encenação e ao mesmo tempo minimizar os "prejuízos" causados pela falta de continuidade? Ao surgir este problema, o que *Shadows* nos sugere é que a solução adota por ele foi usar o plano próximo em teleobjetiva. Este tipo de enquadramento potencializa as minucias nas expressões dos atores, valoriza os corpos no quadro, porque os aproxima de nós espectadores e ao mesmo tempo suprime o espaço fotografado. Com este procedimento, o direto minimiza os possíveis elementos dispersores causados pela falta de continuidade espacial, como mudanças no cenário e objetos de cena. Só percebemos os "problemas" causados pela espacialidade se já conhecemos de antemão o espaço. Os filmes de Cassavetes vão em direção contrária, raramente sabemos a disposição dos espaços nos seus filmes, obviamente com mais ou menos intensidade de uma obra para outra, mas em *Shadows*, sem sombra de dúvidas há uma desorientação em relação à espacialidade da cena.

Para absorvermos melhor as colocações feitas acerca do uso desta técnica, faremos uma análise comparativa entre a sequência inicial de *Shadows,* obra marco do cinema independente americano, *A Child is Waiting*, terceiro filme do diretor, rodado em estúdio e aos moldes do cinema clássico hollywoodiano e por fim a sequência inicial de *Faces*, filme que marca o retorno de Cassavetes ao cinema independente e também ao estilo de direção proposto em *Shadows*.

Nesta primeira cena de *Shadows*, do total de 33 planos, 16 são planos próximos. Na imagem a seguir, os planos não obedecem a uma ordem cronológica da cena, e nem a numeração adotada por nós neste trabalho, ela caracteriza a exceção, a fim de exemplificar de modo mais geral a quantidade de planos próximos utilizados na primeira sequencia.

[16] Ao realizar seu primeiro filme, Godard agrega elementos de descontinuidade no filme, como um discurso político acerca do lugar do autor no cinema. Sugestão: Ver Acossado 1959 de Jean Luc Godard

Se analisarmos a cena inteira, perceberemos que os outros planos continuam em teleobjetiva, mas são majoritariamente *close-up*, ponto do nosso próximo tópico. Notamos, portanto a cerceamento do espaço, todos os planos estão preenchidos por corpos e mal podemos afirmar qualquer coisa sobre este lugar, nos deixando talvez duas afirmações possíveis, neste lugar há várias pessoas e existe uma porta neste lugar. Mas a questão aqui é, onde fica esta porta? Bennie se desloca de um lugar para qual lugar? Esta desorientação em relação ao espaço deixa-nos menos atentos as minucias da continuidade. Faz com que não questionemos, por exemplo, o personagem de Bennie aparecer segurando um bongo em apenas um plano da sequencia e ele desaparecer da cena nos outros planos, ou mesmo ele estar de óculos em um plano e sem óculos nos outros, mesmo as imagens não nos mostrando o personagem colocando e tirando os óculos. Simplesmente absorvemos que pequenas ações ocorrem entre um plano e outro, e estas pequenas ações como pegar e largar um bongo no meio de uma festa tornam-se irrelevantes.

A terceira cena de *Shadows* fica ainda mais evidente o uso do plano próximo. Nesta cena observamos Bennie e seus amigos chegando ao bar, ele percebem a presença de algumas garotas e sentam-se para flertar com elas. No primeiro plano, temos um plano geral da rua, com os três personagens caminhando em direção à câmera, eles passam por ela e a mesma faz um movimento para direita recompondo o quadro num plano próximo dos personagens (5.2). Temos um corte para o interior do bar num plano de conjunto com bastante profundidade de

campo (5.3), os personagens caminham até o fundo bar, um novo corte muda o enquadramento para um plano de conjunto dos três personagens no primeiro plano do quadro enquanto no segundo está a mesa com as garotas (5.4). Deste ponto em diante temos dez planos próximos recortando toda a cena e sua duração (5.5 – 5.9), colocaremos, porém, apenas seis destes planos para não sobrecarregar o texto com imagens.

5.2 5.3 5.4

5.5 5.6 5.7

5.7 5.8 5.9

Percebemos nestas imagens, bem como na primeira cena de *Shadows*, a maneira como Cassavetes usa o plano próximo, para evidenciar os corpos fotografados. O olhar cabisbaixo de Bennie (5.5 – 5.8), a sobrancelha arqueada e o sorriso de canto da loira que acompanha seu amigo (5.9), o gesto da senhora levando o copo até a boca do personagem (5.7). Todas estas expressões são potencializadas com o uso do plano próximo, o corpo parece ser de fato o elemento que Cassavetes prioriza na sua obra, talvez por isso, Deleuze faz a seguinte afirmação "Cassavetes só guarda do espaço o que se refere aos corpos, ele compõe o espaço com pedaços desconectados que apenas um *gestus* une. É o encadeamento formal das atitudes que substitui a associação das imagens." (DELEUZE, 1985, pág.251).

No cinema, tratamos o espaço da cena que podemos visualizar no quadro como **campo**, e os dados da imagem que não está em quadro, como **fora de campo**. Entendemos que existe uma relação de extensão e interdependência entre estes dois elementos e ambos são responsáveis por construir o que se determinou como **espaço fílmico**. Jacques Aumont apresenta uma noção do que é o fora de campo no seu livro a estética do filme que por oposição determina o que é o campo [...] o fora de campo está, portanto, vinculado essencialmente ao campo, pois só existe em função do último; poderia ser definido como o conjunto de elementos (personagens, cenário etc.) que, não estando incluídos no campo, são, contudo vinculados a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer. (AUMONT, 2009, pág. 24). O fora de campo é potencializado, sobretudo com uso do som diégetico, uma vez que nosso ouvido não faz distinção entre o que está dentro ou fora de campo, absorvemos instintivamente que, por essência este som faz parte de uma mesma unidade espaço/temporal, com exceção para os casos, onde o som é deliberadamente um elemento particular de temporalidade como na *mise en abime*[17].

Destacarmos estas três noções do cinema é profícuo a nossa análise, uma vez que nos instrumentaliza para compreender a decupagem[18] feita por John Cassavetes. Na cena inicial de *Shadows*, ao decidir por planos próximos e *closes*, para compor o seu campo, o diretor nos oferece um recorte pequeno do espaço fílmico, e paralelamente gera uma parcela muito maior de elementos fora campo. Como não temos *establishment shot*, não há uma orientação espacial da cena, não sabemos ao certo quais ações se desenrolam enquanto assistimos ao plano aproximado, dizer que acontece uma festa é uma afirmação muito ampla, e diz respeito muita mais a situação do que a ação. Com isto, as ações secundárias que geralmente servem de suporte ou marcação para os atores, como por exemplo, o bongo que Bennie carrega no terceiro plano da primeira sequencia, se tornam ainda menos importante na construção imaginária que fazemos relacionando o campo e fora de campo. Desta forma, não questionamos o fato do personagem estar com o objeto num plano e alguns quadros depois não estar mais, os planos próximos que sucedem este, não nos revela muito sobre o espaço, mas nos sugerem uma passagem de tempo, e como não temos acesso um plano aberto da ação, qualquer coisa pode ter acontecido ao bongo, caído no chão, entregue a outra pessoa, ou

[17] [...] Narrativa dentro da narrativa, sobre modos variáveis como em literatura, a mais corrente sendo ligado ao *flashback* [...] "Dicionário Teórico e Crítico de Cinema, Jacques Aumont e Michel Marie".

[18] Designa de maneira metafórica a estrutura do filme como seguimento de planos e de sequencia tal como o espectador atento pode perceber. "A estética do filme, Jacques Aumont".

qualquer coisa do tipo. A escolha dos planos próximos ameniza o estranhamento que a falta de continuidade poderia causar, e contribui para imprimir um efeito de "realidade" na cena.

É fundamental nos atentarmos, que quando o diretor opta pelo plano próximo e pelo *close*, está optando por potencializar os corpos no quadro, e seguindo este raciocínio surge uma questão importante para entendermos os elementos que reforçam o efeito de "realidade" no cinema de Cassavetes. Se nós espectadores questionamos comumente se uma ação do personagem parece "real" ou não, dificilmente nos questionamos sobre os corpos fotografados. Numa cena onde um músico toca um instrumento, como o personagem de Charles Bronson em "Era uma vez no oeste", podemos questionar se há verossimilhança na maneira que ele toca a gaita, se existe ali uma aparência de realidade na sua encenação, porém, raramente alguém questionará a "verdade" sobre o seu corpo. O corpo se torna a "o elemento fílmico" com a qual nos identificamos, sendo ele nosso referencial humano, um correlato da realidade. Assim, a maneira como estes corpos performam no espaço fílmico é que imprime de maneira bem sucedida ou não um efeito de "realidade". Se associarmos esta suposição à nossa noção anterior, de que Cassavetes utiliza sempre os melhores *takes* das atuações, encontramos um possível denominador entre a natureza da imagem (no caso um plano aproximado com poucos elementos em quadro), associada a uma boa encenação. Poderia ser mesmo que em caráter hipotético, uma das respostas para o efeito de "verdade" e "realidade" que costumeiramente atribuem a seus filmes.

Se compararmos a cena inicial de *Shadows* ao filme *A child is Waiting*, onde Cassavetes estava subjugado a estruturas maiores que ele, neste caso, os produtores dos de Hollywood, perceberemos como há uma mudança significativa na forma do filme. Logo no primeiro plano de *A child is Waiting*, temos um movimento de travelling in, o enquadramento é um plano de situação de um carro com uma casa ao fundo. O plano é gravado com uma objetiva normal[19] e com uma grande profundidade de campo (6.1). Percebemos no quadro a lenta aproximação da câmera e um suave movimento lateral revelando o personagem dentro do carro, a câmera para e então uma senhora entra pela esquerda do quadro, uma cena bem coreografada. Há neste plano um grande respeito às convenções fotográficas do cinema, como a regra dos terços, equilíbrio das massas, iluminação e movimento de câmera. Não é por acaso que o filme é fotografado por Joseph La Shelle, membro da *American Society of Cinematographers*. Todos

[19]Em fotografia e cinematografia uma **objetiva normal** (ou **lente normal**) é uma lente que reproduz a perspectiva que geralmente parece "natural" ao observador humano em condições normais de visão.

estes elementos da composição de uma "boa" imagem são criticados por Glauber Rocha exatamente quando ele comenta positivamente sobre o primeiro filme de Cassavetes.

> [...] Justamente na hora do cinema e de outras invenciones, surge um filme como *Shadows*, de John Cassavetes, fotografado primitivamente, livre das convenções. A indústria estabeleceu cânones técnicos que mais tarde se transformaram em contrafações estéticas: rosto iluminado, fotografia limpa, fusões perfeitas, sincronização matemática, travellings geométricos e macios. Tais preconceitos encarecem uma produção [...]. (ROCHA, Jornal do Brasil, 1961, pág. 03)

Quase todas as características que Glauber aponta como contrafações estéticas, estão presentes no primeiro plano de *A Child is Waiting*.

6.1

Depois do corte temos um plano conjunto de dois homens (6.2), um deles espera na entrada enquanto o outro sai de dentro de casa. Um novo corte nos leva novamente para o enquadramento anterior (6.3), a ação continua entre a senhora e a criança, através de um *raccord* de olhar (6.4) a câmera corta mais uma vez para os dois homens (6.5). Todos os planos são filmados com objetivas normais e conservam a mesma profundidade de campo. Estes cinco planos já indicam certa mudança na maneira como Cassavetes dirige seu filme.

6.2

6.3

6.4 6.5

A primazia no cumprimento das convenções talvez seja a mais evidente destas mudanças, e logo nos faz pensar que, quatro anos depois de ter rodado seu primeiro filme Cassavetes tenha "aprendido" os princípios de continuidade, e com o alto orçamento permitiu que melhorasse sua direção de arte, podendo assim mostrar muito mais o seu cenário. Porém, mais importante é como ele nos orienta através dos *raccords* de olhar e de movimento sobre o espaço da cena que assistimos. Tal impressão justificaria o movimento de *travelling* e a segurança em fazer planos mais abertos conservando a profundidade de campo onde o cenário e espaço ficam tão evidentes. Claro que isto seria uma noção apressada e posteriormente equivocada sobre a trajetória artística do diretor, isto por que, ao nos depararmos com *Faces,* filme que marca o retorno de Cassavetes ao cinema independente, logo se percebe que o gene estilístico que estava lá em *Shadows*, reaparece brilhantemente em sua obra.

Faces é um filme de 1968 que tem como proposta de fábula, a dissolução de um casal norte americano. A obra é permeada de certo niilismo ao modelo de família americano e aponta para as fragilidades, angústias e as máscaras nas relações interpessoais expostas ao decorrer da trama. Mas o que nos interessa neste filme, é diretamente sua linguagem, o que nos chama a atenção é sem dúvida seu estilo.

Continuando nossa análise comparativa entre *Shadows*, *A child is Waiting* e *Faces*, percebemos o segundo exemplo quase como um acidente na filmografia do diretor, considerado por alguns autores como uma experiência mal sucedida, [...] depois de uma experiência frustrada em Hollywood, com *A canção da esperança* (*Too later Blues*, 1961) e *Minha esperança é você* (*A child is waiting*, 1963), Cassavetes retomaria o controle de seu cinema em Faces (1968) filme do qual se orgulhava por ter contado com apenas um técnico profissional na equipe. (IBID, pág. 286 apud SUPPIA, PIEDADE, FERRARAZ, 2008, pág. 239). Se enquanto obra *Shadows* estava para um Jazz, *A child is Waiting* estava para um clássico 4/4 sem nenhuma variação harmônica.

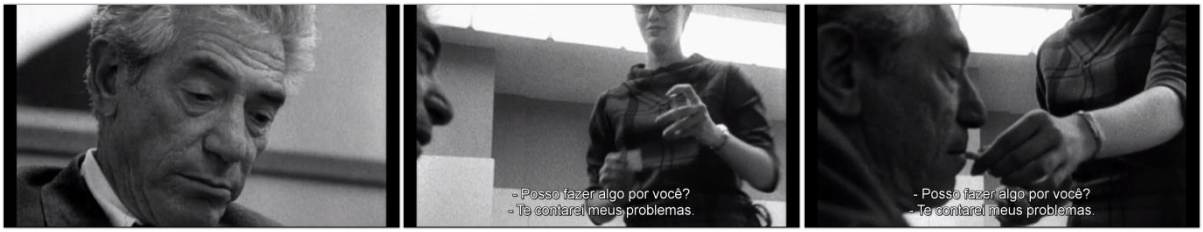
Logo na primeira cena de *Faces,* notamos algumas marcas estilísticas que estavam presentes em *Shadows*. Os planos próximos e os closes, são sem dúvida as mais evidentes, porém, uma mudança significativa toma corpo na sua *mise em scene*, a câmera que antes buscava os personagens de maneira mais tímida, agora performa pelo espaço sem medo de estar em cena. Outro aspecto que mudou no modo de Cassavetes dirigir foi a profundidade de campo dos seus planos, percebemos que agora a câmera está mais intimados personagens e seu estilo de direção mais maduro, a câmera que antes se aproximava em teleobjetiva agora está de fato a uma curta distancia dos personagens. É necessário ressaltar, portanto, que embora Cassavetes tenha incorporado estas mudanças na sua *mise en scene*, o efeito estético que estas técnicas agregam a obra é o mesmo, mas agora, com uma câmera mais fluida e mais próxima, o efeito de "realidade" nas suas obras é potencializado, uma vez que o instante da tomada é o instante do balé entre a câmera e o personagem. Esta postura é mais que natural diante da maneira como Cassavetes enxergava o cinema, para o diretor Cassavetes, "os personagens não deveriam vir da história ou da intriga; a história é que deve ser secretada pelos personagens" (CASSAVETES Apud PIZZINE, Faces, 2006, pág.05).

Nos primeiros instantes da cena inicial de *Faces*, o personagem de Forst, desce algumas escadas (6.6) até chegar numa espécie de escritório onde há uma pequena sala de projeção (6.7). A câmera segue o personagem pelo espaço, de repente temos um corte para um plano com três mulheres (6.8) que logo se levantam e caminham em direção a uma mesa, a câmera avança na direção delas, transformando um plano de conjunto num plano próximo. Um novo corte acontece, temos um plano geral com o personagem Forst caminhando até o primeiro plano e se sentando, as três mulheres estão no segundo plano (6.9). Antes que Forst termine de se sentar um novo corte para um close do personagem (7.1), a seguir um plano médio de uma das secretárias, ela caminha rapidamente em direção à câmera até o quadro se tornar um plano próximo (7.2) e se afasta novamente, neste ponto temos um novo close de Forst (7.3). A cena continua, a secretária vai até a mesa, deixa alguns papeis, traz um cigarro (7.4) e coloca na boca de Forst, novamente temos um plano médio da secretária que se transforma em um plano próximo no momento de acender o cigarro (7.5).

6.6 6.7 6.8

6.9 7.1 7.2

7.3 7.4 7.5



Nesta cena temos diversas passagens como esta, quando a câmera não faz o movimento em direção aos atores enquadrando o personagem num plano próximo ou *close*, os atores fazem este movimento em direção à câmera proporcionando a cena uma predominância deste tipo de plano. Através da *mise em scene*, Cassavetes imprime nos seus filmes um efeito de "realidade" que por vezes o leva a ser categorizado como cinema "realista".

No próximo tópico deste capítulo, dedicaremos algumas páginas para analisar o uso do *close* na obra de John Cassavetes, pois, assim como o plano próximo, são signos indiciais do seu método de direção, e se usamos o termo "método", é por que o próprio John Cassavetes denomina assim o seu processo de direção, contrariando a noção equivocada de uma direção baseado no improviso "A verdadeira diferença entre *Shadows* e outros filmes é que Shadows emana de seus personagens, enquanto nos outros filmes os personagens emanam da narrativa. Não penso que se possa falar de improvisação, mas apenas de um método." (CASSAVETES, 2006, pág.11[20]).

2.4. O *Close-up*

No livro Figuras Traçadas na Luz, David Bordwell faz algumas considerações interessantes sobre o uso do *close-up* na história do cinema. Neste trabalho, trataremos por *close-up*, o plano dedicado a enquadrar a face dos personagens, onde o espaço do quadro seja

[20] Citado por Pizzine, Joel. Catálogo Faces, CCBB, 2006.

predominantemente preenchido por um rosto. Este tipo de plano já havia aparecido ainda no cinema mudo, unanimemente atribuído a D.W Griffith por seu uso expressivo. Segundo Bordwell, esta técnica se difundiu no cinema Hollywoodiano por volta dos anos 1960, devido às inovações tecnológicas introduzidas pela Panavision que trouxe formato de filmes anamórficos e largos, possibilitando aos cineastas utilizarem o *close-up* e ainda assim conservar parte do ambiente, o que antes era complicado pelo aspecto de imagem em 4/3. As afirmações sobre o uso do *close-up* no cinema, sobretudo em relação à *mise em scene* são controversas, seja porque ele limita o olhar do espectador enquanto uma ferramenta narrativa, ou mesmo pela maneira como fragmenta a encenação. E sobre isto, Steven Spielberg faz a seguinte declaração sobre o *close-up:*

> Gostaria que os diretores esquecessem um pouco o *close-up*. Adoraria que os diretores confiassem no espectador para editar o filme com os olhos, como se faz, às vezes, no teatro, onde o espectador seleciona quem olhar no decorrer de uma cena que tem dois personagens, quatro personagens, seis personagens. Há tanto corte e tanto close-up sendo filmado hoje... É bem fácil para os diretores. É muito fácil colocar alguém em frente de uma parede e filmar em primeiro plano, ele diz sua fala e você passa para a tomada seguinte. (SPIELBERG apud BORDWELL, 2008, pág.45).

Com esta afirmação Spielberg sugere que o uso do *close-up* é um tipo de plano impositivo e na maioria das vezes um facilitador de um trabalho de composição. Obviamente que esta é apenas uma observação sobre o uso desmedido do *close-up* no cinema clássico narrativo sem uma motivação estética, servindo apenas para direcionar o olhar do espectador e tolhendo a possibilidade do mesmo escolher para qual elemento da cena olhar. Mais adiante, Spielberg dirá que o formato de tela larga como descrevemos acima, o levou a filmar em *close-up* também, o que nos faz pensar que o mesmo reconsiderou a sua própria fala. "o que me levou a filmar em close-up, foi a mudança para o formato de tela larga". (BORDWELL, 2008, pág. 52)

O *close-up* foi amplamente utilizado no cinema como um barateador nos custos de produção de um filme, "[...] Por exemplo, as cenas de Hal Hartley são filmadas predominantemente em planos médios e *close-ups* (portanto economizando dinheiro com cenários e iluminação) [...]" (BORDWELL, 2008, pág.55).

É muito natural observarmos ainda hoje filmes independentes de baixo orçamento utilizar muitos *close-ups*, assim como os filmes universitários, os quais dispõem do aparato técnico das Universidades, mas não contam com um orçamento para cenário e figurino, por exemplo. Esta talvez fosse uma afirmação cabível ao cinema de Cassavetes, uma vez que produzia

filmes sem financiamento da inciativa privada e de forma independente. Para Bordwell as limitações históricas podem ser também o aporte financeiro com que a obra conta para ser realizada, podendo até mesmo estabelecer um estilo comum de decupagem quando falamos de cinema universitário por exemplo. "[...] podem ser "escolhas livres" que realizam realmente as intenções do diretor, ou podem ser "escolhas forçadas", nascidas de limites externos, como tempo, dinheiro ou falta de poder". (BORDWELL, 2008, pág. 69)

Dwight Macdonald criticava os filmes que tinham uma interferência muito grande do diretor, ou filmes que eram "superdirigidos", afirmando ele, segundo as palavras de Bordwell que Tony Richardson era incapaz de compor uma cena claramente em frente da câmera e então era forçado a utilizar demais o *close-up*. Estas diversas atribuições que levantamos sobre uso do *close-up* fazem sentindo quando inseridas num contexto adequado, mas será que elas se adequam ao cinema de Cassavetes?

Quando o formato de tela larga e anamórfico foram difundidos na década de 1960, *Shadows* já havia sido lançado e o uso dos *close-ups* no filme é uma predominância. O filme de Cassavetes é anterior ao "*Close-up* Panavision" e seu formato é o clássico 4:3, filmado com uma Arriflex 16mm. Portanto, seria estranho associarmos os *close-ups* de Cassavetes meramente uma onda tecnológica. Sobre a provocação de Dwight Macdonald á Tony Richardson, é provável fosse uma característica bem especifica do diretor, este exemplo também é estranho ao cinema de Cassavetes, pois, no seu filme *A Child is Waiting*, citado anteriormente citado no tópico sobre o plano próximo, fica claro que o diretor tem total tranquilidade para dirigir uma cena com grande profundidade de campo e planos abertos como o plano geral e plano de conjunto.

Na figura (7.6) podemos ver claramente uma composição com grande profundidade campo em três níveis, no primeiro plano o garoto aguarda enquanto o diretor da escola vai buscar o carrinho, num segundo plano temos a senhora segurando na porta do carro e no terceiro plano Clarck o diretor do colégio, a ação se desenvolve, o diretor pega o carrinho e caminha em direção ao garoto, temos ainda uma moldura criada pela porta aberta do carro, a câmera faz um movimento de *tilt* e enquadra o diretor no segundo plano (7.7). Na imagem figura (7.8), o diretor da escola está em pé no primeiro plano do quadro, com alguns figurantes sentando a mesa numa reunião, ao fundo temos uma personagem que observa os quadros na parede. O quadro é um plano geral da sala e tudo está em foco. O diretor Clarck continua a ação

caminhando em direção a câmera, ele irá receber a professora Jean, a câmera recua num *travelling-out*, mas mantém o foco em todos os planos do quadro (7.9).

7.6

7.7

7.8

7.9

Ainda que de forma rasa, dos questionamentos acerca do *close-up* que foram feitos no primeiro parágrafo deste tópico, aquele que poderíamos ainda insistir ao falarmos do cinema de Cassavetes seja, a limitação externa, neste caso o dinheiro. Mas esta é também, uma informação externa a obra, se torna, portanto, imprecisa e frágil. É arbitrário afirmar que quanto maior o orçamento de um filme, menor será o numero *close-ups*. Ao analisar como John Cassavetes utiliza o *close-up* em *Shadows*, notamos que este argumento não se sustenta como resposta para esta questão, Cassavetes parece escolher seus planos de maneira deliberada, não há uma real imposição para que ele decida pelo *close-up*, do ponto de vista econômico. A sua decisão perpassa por um caráter puramente estético, num cinema do corpo, do instantâneo, do *gestus*, o *close-up* é um elemento fundamental para nos oferecer uma maior aproximação com estes personagens e seus corpos.

David Bordwell faz uma análise de uma cena do filme (*Jerry Maguire* 1996) no livro Figuras Traçada na Luz, onde o autor afirma que os cineastas intensificaram o principio de continuidade pelo emprego de planos mais aproximados e planos únicos. Nesta análise, Bordwell aponta que na sequencia há 22 planos médios até a cintura ou até o ombro e diz

"ainda mais surpreendente, mais da metade dos planos da cena são *close-up* de Jerry, Dorothy ou Ray. O plano americano, outrora a solução mais usada pelos diretores de Hollywood, foi substituído por vários graus de enquadramento mais aproximados" (BORDWELL, 2008, pág. 50). Outro exemplo possível pode ser encontrado 28 anos antes, Cassavetes comporia a primeira cena do seu filme *Faces* com aproximadamente 56 planos, onde 25 destes são *close-ups*, e ainda mais, longe da convenção do clássico campo/contracampo.

Existem outras questões importantes sobre o uso do *close-up,* no cinema. Comumente seu uso é associado a um efeito de identificação dos espectadores com os personagens, isto se dá pela maneira como reconhecemos algumas expressões que são essencialmente oriundas de nossos gestos faciais e pela distancia que o personagem fica de nós quando está em *close-up*.

> O rosto é parte do corpo na qual mais nos fixamos, pois é a região que mais concentra informações. Há razões para acreditar que o rosto, por ter evoluído parcialmente pela pressão de transmitir informações socialmente pertinentes, agora funciona como um teatro dos estados da alma, em constante mutação. Pelo menos seis expressões faciais básicas (felicidade, supresa, medo, tristeza, raiva, nojo ou desprezo) parecem ser reconhecidas em uma grande variedade de culturas. Outras expressões, como levantar as sobrancelhas por ceticismo ou arrogância parecem mais localizadas. (BORDWELL, 2008, pág. 64)

Se o rosto é parte do corpo na qual mais nos fixamos, porque é a região onde se concentra mais informações, em Cassavetes isto é levado ao extremo, nada mais natural que em um cinema do corpo, o *close-up* ser uma das técnicas mais proeminentes. No seu livro, "Por um cinema sem limites" Rogério Sganzerla abarca uma teoria unitária sobre a ruptura da lógica dramática, que diferencia o cinema moderno do cinema clássico, tradicional, e faz o seguinte comentário sobre o cinema de John Cassavetes.

> John Cassavetes diferenciou o cinema moderno e o tradicional dizendo que "aquele que emana dos personagens enquanto neste os personagens provem do enredo". A matéria prima do cinema moderno é o ator. Daí a predominância atual do close-up, de cenas longas e diálogo abundante, além do interesse pelos gestos fundamentais: andar e falar e se possível amar (SGANZERLA, 2006, pág. 23[21]).

Sganzerla identifica que o *close-up* é um recurso estético filiado a uma tradição de cinema moderno, e assim como Paulo Santos Lima na sua crítica par revista cinética, atribui este título de cinema moderno as obras de John Cassavetes. Analisaremos, portanto, como estas marcas emanam da obra de Cassavetes, e quais características no uso dos seus *close-ups* reforçam esta impressão compartilhada por Sganzerla e Paulo.

[21] Catálogo Faces, CCBB,2006.

Na cena onze de *Shadows*, os personagens de David, Lili e Tony caminham descompromissados por um parque. David é produtor do livro que Lili está escrevendo, e está meio deslocado por que percebe que está havendo uma aproximação entre Lili e Tony, uma certa aura de ciúmes invade a cena, mas o efeito principal é a aproximação de Lili e Tony que mais adiante irão ficar juntos. Durante o filme, Cassavetes faz o uso do *close-up*, mas há sempre um pequeno pedaço de corpo que nos sugere às vezes um plano próximo, embora o rosto seja predominante no quadro. Nesta cena, os personagens de Lili e Tony estão ficando cada vez mais íntimos, Cassavetes intensifica o uso dos *close-ups* e faz recortes mais definidos dos rostos dos personagens. Em certo momento da cena, um personagem aparece e começa a conversar com David (o produtor), Lili e Tony começam a correr pelo parque deixando David para trás, ele percebe e corre depressa atrás dos dois personagens, é uma cena que expõe a fragilidade do personagem de David acometido pelo ciúme que sente de Lili, e realça o momento da aproximação de Lili e Tony. A partir deste ponto, os planos vão passando de planos gerais de Lili e Tony correndo pelo parque (8.1) para planos médios (8.2) até novamente chegar ao plano próximo (8.3). Cassavetes gradativamente elimina os outros elementos do espaço fílmico que poderiam concorrer com a encenação dos atores.

8.1 8.2 8.3

Ao fim desta cena, Lili e Tony caminham pela calçada e a personagem da garota começa a falar um pouco sobre sua vida pessoal e como se sente em relação as suas asserções sobre o futuro, aqui Cassavetes passa a usar predominantemente o *close-up* para reforçar a aproximação destes dois personagens. (8.4 – 9.3)

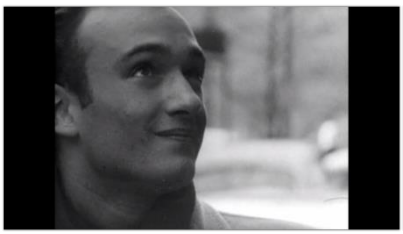
8.4 8.5 8.6

8.7

8.8

8.9

9.1



9.2

9.3

Neste caso, podemos notar que o *close-up*, não é usado como uma estratégia para poupar gastos, ou mesmo, para sanar uma incapacidade de compor uma cena em planos mais abertos como plano geral. O uso do *close-up* nesta cena, cumpri a função de intensificar a relação do espectador com estes dois personagens, assim, como a relação de Tony e Lili se intensifica. Cassavetes nos torna íntimos destes "corpos" porque precisamos nos identificar com eles, para que o efeito da sua próxima cena se torne mais "realista". Lili se deita com um homem pela primeira vez, é o momento do filme onde temos mais a exploração dos corpos, é o momento do corpo nu, mesmo que nos seja induzido a imaginar, ao invés de realmente expor.

Na cena seguinte, vale ressaltar que notaremos pela primeira vez o uso expresso da iluminação no filme, que até este momento no trabalho não foi alvo de análise devido a seu caráter extremamente uniforme. Segundo o próprio Cassavetes este tipo de iluminação permitia que seus atores pudessem transitar sob os refletores sem ter de obedecer a marcações precisas de luz.

> [...] em *Shadows*, buscávamos algo inusitado; arriscando improvisar, não somente nos diálogos, mas também nos movimentos. O próprio operador de câmera improvisava, acompanhando os comediantes debaixo de um campo de luz intencionalmente uniforme, o que permitia ao ator se deslocar para onde e quando melhor lhe parecesse. (CASSAVETES, 2006 , pág. 11[22])

No último plano da cena do parque, Lili decide subir até o apartamento de Tony, ambos se olham por alguns instantes e então entram por uma porta, neste momento temos um corte em fusão para um plano onde esta iluminação expressiva se destaca. Tony está no primeiro plano

[22] Entrevista para *Films and Filming*, Londres, 1961, presente no catálogo Faces de Cassavetes do CCBB.

de costas para câmera, e Lili está de frente pra ele em meio às sombras, apenas com uma iluminação recortando seu rosto e seu busto em meio à escuridão (9.4). Lili entra caminha em direção à câmera e revela para o espectador que a escuridão se trata do lado exterior do quarto de Tony. Neste momento a câmera na mão faz um movimento frontal e panorâmico para direita enquadrando os personagens em plano próximo (9.5).

9.4 9.5

Os personagens começam a se beijar e andar pelo quarto, Cassavetes faz um longo plano sequência em plano próximo de toda a ação, é o plano mais longo do filme. Ele não faz isso por acaso, ele filma este momento num plano longo, e isto intensifica o momento dramático do filme. Podemos perceber nas expressões de Lili, que ela não está totalmente confortável naquela situação, descobriremos posteriormente que Lili ainda é virgem, portanto, toda esta tensão se justifica. Esta dilatação da experiência de Lili nos afeta, por que estamos muito próximo dos personagens e não há cortes entre um plano e outro. No fim do plano sequencia, Tony pega uma garrafa de bebida e encosta Lili na parede, ela rejeita a bebida, Tony recua e puxa Lili para próximo dele, aqui neste ponto temos uma nova fusão (9.6) para um plano médio de uma espécie de totem acima da cama de Tony (9.7), a iluminação que antes estava uniforme e clara, agora está repleta de zonas sombreadas novamente. Cassavetes faz um *tilt*[23]para baixo mostrando um pedaço do corpo de Tony deitado na cama, e continua até chegar num *close-up* de Lili no primeiro plano (9.8). Em seguida um corte seco para um outro *close-up* Lili com Tony no ao fundo (9.9).

[23] Movimento de câmera vertical, é realizado no próprio eixo do tripé movendo sua cabeça para cima ou para baixo.

9.6

9.7

9.8

9.9

Nesta passagem, Cassavetes nos sugere que houve uma elipse temporal e após construir toda a tensão no plano-sequencia, o primeiro plano que eles nos oferece dos personagens, é o rosto de Lili (9.8). Notamos neste plano a expressão no rosto da jovem, nossa identificação com a personagem é quase imediata, mesmo não sabendo neste momento que Lili era virgem, mas nos questionamos sobre sua experiência no momento que a câmera enquadra seu rosto. Existe algo no seu olhar que acusa certa insatisfação e que ao mesmo tempo nos comove, algo parece não estar tão bem e nos espectadores percebemos isso.

Este tipo de enquadramento é recorrente na obra de Cassavetes, um *close-up* realça as pequenas expressões no rosto dos atores e percebemos a partir da linha do olhar que o personagem está pensando em algo, que não nos é dito, mas simplesmente sugerido. Em *Faces*, temos um *close-up* muito parecido com o da personagem de Lili. Os olhos das duas personagens indicam que ambas olham pra dentro de si, que existe algo que está sendo pensando naquele exato momento (10.1 – 10.2). Sobre as atitudes do corpo, Deleuze diz o seguinte,

> Não que o corpo pense, mas, obstinado, teimoso, ele força a pensar, e força pensar aquilo se furta ao pensamento, a vida. A vida não será mais forçada a comparecer diante das categorias do pensamento, o pensamento é que será lançado nas categorias vida. As categorias da vida são, precisamente, as atitudes do corpo, suas posturas (DELEUZE, 1985, pág.246).

Cassavetes afirmava que o cinema para ele não importava, as pessoas sim, diante desta colocação de Deleuze, entendemos, portanto, que um cinema do corpo é essencialmente um cinema da vida, e Cassavetes vê a vida de perto, porque a enquadra majoritariamente em planos próximos e *close-ups*. Podemos perceber nestes dois planos o quanto eles remetem a esta afirmação de Gilles Deleuze, o pensamento lançado nas categorias da vida, o pensamento enquanto um gesto ou um não gesto, e com sua câmera, Cassavetes enquadra corpos, portanto, enquadra os possíveis pensamentos. E seguindo esta linha, o *close-up* é em primeira instância o enquadramento que melhor traduz para o cinema esta categoria da vida, pois, está próximo o suficiente para "presentificar" esta ação, para captar não o tempo do filme, mas sim o tempo do corpo.

10.1 10.2

Em *Faces*, há uma cena especifica onde a Maria Forst está na cozinha preparando um drink (10.3). Richard Forst entra pela porta e no mesmo plano diz que quer o divorcio (10.4), sua esposa começa a rir descompassadamente, temos um corte seco para um plano próximo de Forst (10.5), a câmera o acompanha e ele caminha em direção ao balcão da cozinha, a câmera re-enquadra o personagem com as costas em primeiro plano e Maria Forst no segundo plano (10.6). Enquanto ela sorri devido a fala do marido, Cassavetes faz um *zoom-in* até alcançar um *close-up* da personagem, neste momento a tensão na cena aumenta (10.7 – 10.9). A personagem Maria Forst não diz se quer uma palavra e ainda assim, para o efeito da cena, nos é suficiente. Temos um novo corte com Maria em primeiro plano e Richard no segundo plano (11.1), ele sai de quadro e então Cassavetes faz um novo *close-up* de Maria (11.2).

10.3 10.4 10.5

10.6 10.7 10.8

10.9 11.1 11.2

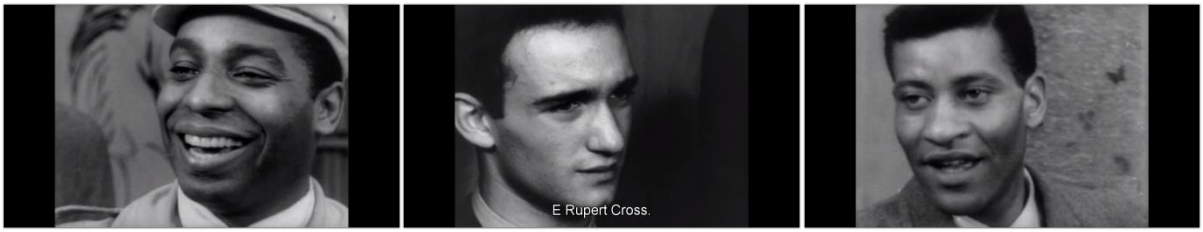
Esta cena expõe as contradições destes personagens, porque sucede outra cena onde os dois brincam e se divertem na cama. Este trecho que analisamos esboça certa característica da nossa humanidade, sorrimos e choramos pelos mesmos motivos em contextos diferentes. Em Cassavetes se trata especificamente de Richard Forst e Maria Forst. A cena se desenrola e no momento de conflito o que o diretor nos oferece é o silencio e o rosto de Maria fotografado em *close-up*. Como é comum nos filmes de Cassavetes, não sabemos quase nada sobre Maria, mas certamente percebemos as nuances de suas expressões e reconhecemos por identificação, não o que ela pensa, mas o que a personagem sente. Estas expressões são realçadas, quando Cassavetes decide pelo *close-up*, ele elimina os outros elementos que poderia concorrer com a personagem no quadro, o que lhe interessa é o gesto, "o gesto pontua e acentua a fala e, algumas vezes, dispensa palavras, como em signos culturalmente específicos." (BORDWELL, 2008, pág. 63).

Existe outro momento bem especifico em *Shadows*, onde Cassavetes utiliza o *close-up* como forma de nos sugerir algo sobre a cena que não está dito nos diálogos, mas que nos faz perceber que algo está subentendido através da encenação. Na diegése fílmica, esta cena acontece depois que Lili e Tony transam, ela resolve ir embora e o jovem a leva até sua casa. Neste momento da narrativa, Lili e Tony estão na casa da jovem quando de repente a porta se abre. Hugh irmão de Lili acaba de chegar e traz consigo seu produtor e amigo Rupert Cross. A jovem Lili se adianta e vai cumprimentar o irmão que acaba de chegar de viagem (11.3), enquanto ambos se abraçam, o diretor insere *close-up* de Tony observando a ação (11.4), algo no olhar de Tony está diferente, não podemos afirmar com precisão o que é, mas Cassavetes dedica um plano do seu filme, para que nós espectadores fiquemos com esta impressão. Após

cumprimentar o irmão, Lili apresenta Hugh a seu namorado (11.5). Hugh é um homem negro e muito simpático e cumprimenta Tony de maneira bem sorridente (11.6). A cena começa, porém, a tomar outro rumo, Cassavetes faz um close-up da reação de Tony ao cumprimentar Hugh, e suas expressões nos dizem pouco, mas reforçam nossa primeira impressão sobre seu olhar em relação a chegada de Hugh e Rupert (11.7). Neste momento a jovem apresenta também Rupert, que além de produtor é também um grande amigo da família (11.8).

11.3 11.4 11.5

11.6 11.7 11.8



Após este momento de apresentações, Cassavetes insere um *close-up* de Lili, percebemos uma suave mudança no olhar da jovem, naquele momento o plano nos sugere que ela percebeu algo na expressão Tony, ele não nos diz o que é, mas alguma coisa parece diferente, e nós espectadores confirmamos isto, através da maneira que Lili olha para Tony (11.9). No plano seguinte, Hugh e Rupert fitam o olhar no namorado de Lili, a personagem tenta desconversar, mas parece haver um desconforto por parte do irmão e do amigo em relação à postura de Tony (12.1). Mais uma vez Cassavetes corta para um *close-up* do jovem namorado, e intensifica através do *close-up* a maneira como o jovem olha para Hugh e Rupert (12.2).

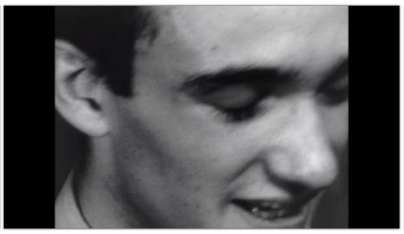
11.9 12.1 12.2

No próximo quadro, temos o personagem de Rupert centralizado no segundo plano observando Tony, enquanto Lili e seu irmão conversam no primeiro plano (12.3).

Repentinamente o personagem de Tony diz que tem um compromisso e deve ir embora, Cassavetes faz um *close-up* de Tony ainda mais próximo do espectador (12.4). Neste momento, os personagens de Hugh e Lili virão a cabeça rapidamente para Tony e mudam suas expressões, Cassavetes mostra a reação de ambos com um *close-up* de cada personagem (12.5) e (12.6). Novamente temos um corte seco para um close-up de Tony com uma expressão debochada (12.7), e então ele sai da casa e antes que fosse embora é impedido por Lili (12.8).

12.3

12.4



12.5

12.6

12.7

12.8

O diretor cria toda a tensão nesta cena, através das pequenas expressões dos atores. O olhar de Tony é o único dado que temos de seu desconforto ao saber que o irmão de Lili é negro. O conflito se estabelece de maneira muito sutil, não temos explicitamente um confronto direto, mas as coisas se estabelecem no campo da percepção. Hugh e Rupert percebem que Tony está desconfortável por estarem ali, e Lili parece desconfortável por ambas as partes, afinal, ela está apaixonada por Tony, mas ama sei irmão Hugh. Se nos permitirmos imaginar esta cena filmada em planos gerais e/ou planos de conjunto, teríamos uma situação corriqueira de chegada dos personagens de Hugh e Rupert e o fato de Tony decidir embora de repente, estaria muito suspenso do ponto de vista narrativo. Saberíamos que algo o incomodou, mas, os motivos estariam soltos na nossa interpretação, quando Cassavetes decide fragmentar a ação em vários planos, na sua maioria *close-ups*, ele estendo o tempo da cena e através dos gestos faciais nos induz a imaginar que motivo seria este. Quando percebemos as nuances nas expressões destes personagens associamos através da justaposição dos planos ao que o incomodo se refere. Neste sentindo, o close-up é fundamental para que possamos interpretar que existe uma questão racial em jogo, mesmo que nenhuma palavra sobre isto tenha sido

mencionada na cena. Quando confrontamos os fenótipos de Hugh e Rupert com o de Tony entendemos mesmo que por uma simples sugestão do direto, que o problema tenha relação com a cor de pele e os traços afrodescendentes dos personagens. Mais adiante em outras cenas do filme, ao comentar com seu irmão Bennie sobre o ocorrido, Hugh revela que havia ali uma questão racial.

A partir desta análise, entendemos, portanto, que o uso do *close-up* na obra de Cassavetes, faz parte de um processo de escolhas deliberadas. Ao analisarmos *Shadows*, percebemos o *close-up* como um catalisador entre gesto dos atores e nossa percepção do gesto. Cassavetes o utiliza como um efeito de intensidade para cena seja uma intensidade afetiva, como quando nos aproxima da intimidade de Lili no momento que a garota perde a virgindade, ou uma intensidade dramática, quando nos oferece uma tensão entre os personagens de Tony e Hugh num conflito sustentando pela intolerância racial. Segundo Bordwell, "[...] a arte cinematográfica passou despercebida pelos espectadores. O que nos lembramos de um filme? Alguns cenários, os rostos dos atores, os momentos de emoção e humor, uma fala ou gesto surpreendentes." (BORDWELL, 2008, pág. 29). Em John Cassavetes esta colocação é amplificada através do estilo de direção, ele nos aproxima nos insere na ação como se fosse o momento do agora, e certamente nos recordamos dos atores, pois, estão presentes no quadro todo tempo, um cinema visceral que expõe os corpos e nos aproxima constantemente deles através de suas imagens.

2.5. *Mise en scène*

As atuais pesquisas sobre estilo no cinema se debruçam perpassam pelos estudos da *mise en scene*, isto porque, se há uma competência que envolve integralmente o diretor do filme, esta parece ser a *mise en scene* de uma obra cinematográfica Ao pesquisarmos sobre o cinema de Cassavetes, nos deparamos com diversas afirmações sobre seus filmes que, historicamente lhe foram atribuídas por críticos de cinema, realizadores e pesquisadores da sétima arte. "Na filmografia de John Cassavetes, temas urgentes, como a explosão da violência, a incomunicabilidade entre humanos, a presença social da mulher, a falência e o racismo" (PIZZINE, 2006, pág.01). "Buscando adaptar a linguagem cinematográfica de improvisação do jazz, retrata o cotidiano de jovens negros na cidade de Nova York. Considerado uma tentativa de transpor a literatura beat para o cinema" (SGANZERLA, 2006, pág.23). Entre todas as coisas que se dizem e cercam o cinema de John Cassavetes, existem duas muito recorrentes, que do ponto de vista da *mise en scene* interessam bastante ao nosso trabalho.

A primeira afirmação é sempre sobre o índice de "realidade" de seus filmes, que constantemente é atribuído a seu trabalho, como um certo excesso de "verdade" nas imagens que produz, e quando dizemos excesso, com certeza é no melhor sentido da palavra. A outra firmação é a de que este índice de "realidade" dos seus filmes é oriundo da liberdade que Cassavetes dava aos seus atores para realizar a cena. Ambas as afirmações apontam para um caráter estético da sua obra, e a segunda, diretamente para o modo como Cassavetes trabalha a *mise en scene*.

Exporemos algumas visões de críticos e realizadores sobre o cinema de Cassavetes, para averiguarmos como o seu cinema causa quase que unanimemente estas impressões. No livro Cinema mundial contemporâneo, contém um capitulo escrito por Alfredo Suppia, Lúcio Piedade e Rogério Ferraz, denominado "O cinema independente Americano", em que os autores trazem algumas citações sobre o cinema de John Cassavetes, oriundas de alguns teóricos de cinema e críticos de filmes. Há uma citação do crítico Emanuel Levy fazendo a seguinte afirmação:

> Um realismo poderoso conforma a obra de Cassavetes: a matéria-prima na tela confere uma aparência de cinema *vérité*. Seus personagens, a maioria conversadores obsessivos no limiar da histeria, revelam-se em pequenas palavras. Cassavetes habita nos sentimentos amontoados e confusos que perfuram os desejos e as frustações que definem a experiência americana. Desconfiados de estilo fixo, os filmes de Cassavetes violam o enquadramento elegante e o ritmo fluente de Hollywood. Seus filmes são, com frequência, equivocadamente tomados como improvisados, mas são geralmente rodados com base em *scripts* precisos, com técnicas de câmera austeras e planos longos, com o objetivo de expor as instabilidades da vida da classe média. (LEVY apud SUPPIA, PIEDADE, FERRARZ, 2008, pág. 240).

Um pouco mais adiante os autores citam novamente o crítico, e ele reforça a ideia de um realismo no cinema de Cassavetes.

> Muitos cineasta iconoclastas que começaram a trabalhar nos anos 1960 e 1970 têm influenciado o cinema *indie* contemporâneo. Dentre eles, os mais proeminentes são John Cassavetes no realismo dramático, Robert Altman com suas estratégias irreverentes em constante mutação, e Martin Scoresese no gênero policial-*noir* (sic) (LEVY apud SUPPIA, PIEDADE, FERRARZ, 2008, pág. 242)

Nesta segunda afirmação, Levy se refere ao cinema de Cassavetes quase como uma categoria de gênero "realismo dramático". Paulo Santos lima quando escreve sua crítica para revista cinética, nomeia seu texto como "Cassavetes, o real e o mortal". Ele discorre sobre onde este foi desaguar o estilo do diretor e a quem seus filmes influenciaram.

> [...] E em *The Killing of a Chinese Bookie*, fotografado em colorido artificialíssimo e com fusão (ou confusão) ator-personagem (com Gazzara bebendo, improvisando e sendo algo entre Cosmo e Gazzara) levada ao além, o tom "realista" típico do

> cinema *cassaveteano* se confirma. Sim, "realista", porque o cinema de Cassavetes se faz único menos por uma estética completamente consoante com seu projeto cinematográfico que pela certeza de que está registrando algo verdadeiro, real[24].

Ao fazer sua crítica sobre Shadows para contracampo, Bernardo Oliveira também sugere que o cinema de Cassavetes remete a vida "real".

> O importante em *Shadows* é fazer os atores bailarem na nossa frente, sem sabermos que se trata de um improviso. Deste modo eles figuram como profundos intérpretes de um texto, por si só, surpreendente. Suspeitamos de certos cacos, endossados pela câmera desordenada, pela música confusa e retumbante, pelos atores titubeantes "como na vida real[25]".

Estas afirmações apontam para um lugar comum nas leituras das obras de Cassavetes, algo parece ser inerente a seus filmes, a impressão de "realidade" e "verdade" que elas produzem no espectador. Acerca desta impressão, o assessor de cinema do departamento nacional do SESC, Marcos Aurélio Lopes Fialho faz, também, algumas considerações quando trata de questões relacionadas à *mise en scene* na obra de Cassavetes.

> A *mise-en-scène* em Cassavetes encosta sem culpa e traumas na teatral, é por isso mesmo intensa, profunda e marcadamente humana, não é jamais cerebral, mas sempre vital. A câmera deve seguir o ator, assim como no teatro este é peça chave e emergencial de sua concepção artística. A tal aproximação já mencionada da câmera, faz parte do processo de criação cinematográfica de Cassavetes, pois ela nervosamente segue, às vezes persegue mesmo, os atores, elementos irradiadores de todas as tensões dramáticas presentes em seu cinema. Para Cassavetes o cinema devia, em primeira e última instância, expressar o ser humano como ele se apresentava na vida, isto é, em suas contradições e desintegrações sociais, tanto no mundo do trabalho e do casamento quanto no próprio domínio das artes[26].

Sob este aspecto, Bordwell propõe uma incursão no pensamento acerca da *mise em scène* cinematográfica. No quarto capítulo do seu livro mais recente lançado no Brasil -A Arte do Cinema- ele apresenta sistematicamente os elementos que considera constituintes desta noção. Segundo o autor, o termo em francês significa "por em cena", palavra aplicada a princípio à prática teatral, e é usada para expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro fílmico. A *mise en scène*, portanto, inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento dos personagens. Alguns teóricos incluem também na *mise en scène* o movimento de câmera, consideramos fundamental incluir na análise acerca da *mise en scène* em Cassavetes, o estudo sobre o modo como o diretor estabelece a relação entre a movimentação da câmera e a sua interação com os personagens dos seus filmes.

---

[24] http://www.contracampo.com.br/01-10/shadows.html

[26] http://www.sesc-se.com.br/atividades/295-mostra-de-filmes-john-cassavetes-cinema-independente-norte-americano

Uma distinção importante há de se fazer antes de começarmos analisar a *mise em scène*, o conceito de **realismo** no cinema**.** Esta noção pressupõe certo programa de efeitos nos quais encadeados garantem ao filme uma capacidade de representar o "real". Alguns aspectos podem ser encontrados em filme determinados realistas, como um tipo de montagem transparente onde prevalece a invisibilidade dos cortes, cronologia, continuidade temporal e espacial, certo tipo de iluminação verossímil, cenário e maquiagem fazem parte deste programa.

> Num extremo, há o efeito-janela, quando se favorece a relação intensa do espectador com o mundo visado pela câmera - este é construído, mas guarda a aparência de uma existência autônoma. No outro extremo, temos as operações que reforçam a consciência da imagem como um efeito de superfície, tornam a tela opaca e chamam a atenção para o aparato técnico e textual que viabiliza a representação. (XAVIER, 2005, pág. 09).

Nos filmes de Cassavetes, não cabe a utilização deste conceito para determinar a potência do "real" nos seus filmes, em tais obras, a "impressão de realidade" advém de outras "técnicas", bem diferentes daquelas consagradas pelas narrativas mais tradicionais com o objetivo de apagar a presença da instância realizadora e "conduzir" o espectador à famigerada sensação de estar diante de uma "janela aberta" ao mundo "real". Bordwell ao analisar a *mise en scene*, nos convida exatamente a relativizar a ideia de realismo no cinema: "noções de realismo variam de acordo com as culturas, ao longo do tempo, e até mesmo entre indivíduos" (Bordwell, 2015, pág. 206).

O realismo foi e ainda é um tema muito discutido nas teorias do cinema. "De todos os problemas da teoria do filme um dos mais importantes é o da *impressão de realidade* vivida pelo espectador diante do filme" (METZ, 1994, pág. 16). Desde a invenção do dispositivo até os dias atuais, tal questão ocupa lugar central quando se pensa em determinadas narrativas audiovisuais nas quais o diálogo com o real se faz saliente através dos seus procedimentos poéticos.

Bazin em *O cinema, Ensaios* (1991), logo nas primeiras páginas põe em pauta a questão: "André Mauraux escrevia que 'o cinema não é senão a instância mais evoluída do realismo plástico que principiou com o Renascimento e alcançou a sua expressão limite na pintura barroca'" (BAZIN, 1991, pág. 20). E mais adiante, "a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo" (p. 21).

> No caso da ficção realista é fundamental, portanto, compreender o que há de artifício do lado da imagem (que inclui tanto o aspecto técnico – enquadramento, profundidade de campo etc. – mas também o dramatúrgico – do plano sequência e da *mise-en-scène)* para a produção de um efeito de real do lado do espectador. O realismo não está comprometido em "reproduzir a realidade tal como ela é" (ALVARENGA e LIMA, 2010, pág. 268).

É pensando as narrativas audiovisuais subordinadas as suas linguagens que encararemos a questão do realismo, ou melhor, da produção dos efeitos de real; tendo em vista que o êxito em se provocar uma impressão de realidade é sempre tributário de certos programas estéticos.

Jacques Aumont aponta no seu livro a "Estética do Filme" uma distinção entre realismo e os materiais de expressão do cinema. Embora em alguns momentos Bordwell e Aumont trilhem caminhos um pouco diferentes ao tratarem da *mise en scene*, existe algo que converge no modo como pensam sobre ela. Aumont diz o seguinte "O "realismo" dos materiais de expressão cinematográfica não passa do resultado de um enorme número de convenções e regras, convenções e regras que variam de acordo com as épocas e as culturas" (AUMONT, 2009, pág. 135). Aumont reforça a argumentação de Bordwell segundo a qual a noção de realismo está diretamente associada ao seu contexto histórico e social.

Retomar algumas características, presentes em Shadows, que já foram analisadas por nós nos tópicos anteriores, e refletirmos sobre elas nos ajuda a entender um pouco o processo de construção da *mise en scene*, por Cassavetes. No início deste tópico levantamos algumas características sobre o que a noção de "realismo" compreende enquanto conjunto de um programa estético. A partir daí, podemos levantar questões sobre *Shadows*. Quando falamos de "realismo", entendemos como explicitado acima com Bordwell e Aumont, que existe um conjunto de convenções e regras que nos orientam para categorizar um filme como "realista" ou não. Uma destas premissas é exatamente a capacidade que um filme tem de reproduzir o movimento e a duração, bem como restituir o ambiente sonoro de uma ação ou de um lugar. Mostramos nos tópicos anteriores, como, majoritariamente, críticos e teóricos de cinema atribuem um caráter "realista" à *Shadows*. A partir disso, e dialogando com o primeiro tópico deste trabalho; se *Shadows* é um filme que assume na sua narrativa várias quebras de continuidade espacial e temporal, descontinuidade dos objetos de cena e figurino, por exemplo, como pode ser amplamente vinculado a uma categoria de filme "realista"? Tentar

encontrar respostas para esta pergunta, talvez seja um caminho adequado para compreendermos o estilo de John Cassavetes.

No intuito de demarcar nossos limites analíticos, é importante ressaltar que não consta entre os nossos objetivos empreender um estudo abrangente acerca da trajetória dos "realismos cinematográficos". Trazemos ao texto à questão, pois a sensação, ou impressão, de realismo costuma ser um efeito muito citado diante da fruição das obras que compõem o *corpus* do nosso trabalho.

Quando falamos em filmes (neste caso, refiro a uma tradição ficcional) assimilamos mesmo que instintivamente que existe um programa a ser cumprido em relação aos materiais de expressão do cinema, para que o filme seja "bem-sucedido". Se pretendemos numa cena, revelar a face de um criminoso, e para isso temos que iluminar o rosto do personagem, é interessante que o ator ao realizar a ação, esteja sob o foco de luz, onde o espectador possa ver seu rosto. Caso isto não aconteça, e o ator permaneça na área escura do quadro, entende-se convencionalmente que ocorreu uma falha no programa do filme. Naturalmente a cena iria ser rodada novamente gerando outro *take* da ação, e assim sucessivamente até que o diretor alcance o efeito desejado.

Se voltarmos a Bordwell, entendemos que este é um caso recorrente quando um diretor tem de decidir como conduzir a *mise en scene*, um exemplo clássico do problema/solução, proposto pelo autor. Se para minimizar o **problema** o diretor decide que a **solução** será iluminar todo o ambiente sem deixar zonas de sombra, é provável que a ato de iluminar o rosto do ator seja resolvido, mas pode perder a expressividade que a cena teria se o ator surgisse da sombra e seu rosto fosse vagarosamente se revelando para o espectador. A cena cumpriria o mesmo papel em ambos os casos, "revelar para o espectador, o rosto do criminoso", porém, os estilos seriam completamente diferentes.

É neste sentido, que propomos nossa investigação sobre *Shadows* e o modo como Cassavetes trata a *mise en scene*. Ao assistirmos *Shadows*, percebemos na superfície tangível do filme algumas características importantes sobre o estilo de direção de John Cassavetes que podem ser conhecidas por aqueles que estão dispostos a um olhar mais cuidadoso e atento. Um destes aspectos é a iluminação, elemento fundamental da *mise en scene*. Percebemos durante o filme, que há uma iluminação muito uniforme em *Shadows*, com exceção da cena em que Lili e

Tony transam na casa do rapaz. A luz passa despercebida por nós, pelo fato de ser uma constante no filme. Este tipo de iluminação contribui pouco enquanto um elemento expressivo e narrativo durante o filme, mas por ouro lado, ela garante duas coisas importantes: uma delas é uma maior dinâmica do ponto de vista da produção (para preparar os ambientes, ela barateia os custos do filme e economiza tempo, é muito comum em produções de baixo orçamento o uso deste tipo de iluminação homogênea). Outro ponto interessante no uso deste tipo de iluminação é que ela facilita bastante a continuidade de luz entre os planos. Um exemplo disto seria: em uma locação (quarto ou sala), com o teto branco, usar um único refletor, de boa potência, apontado para o teto, sendo responsável por toda iluminação da cena.

No caso de Cassavetes, apesar do dinheiro sempre ser um argumento possível, uma vez que o filme contou com um baixíssimo orçamento, nenhuma destas duas alternativas parece dar conta. Em *Shadows*, assistimos os personagens transitando pelo ambiente e uma câmera que vai em busca do ator, ela parece seguir o personagem procurando o melhor enquadramento, na maioria das vezes, com movimentos muito suaves, mas sempre a serviço da encenação. Nos meios convencionais de produção, como grandes estúdios, geralmente os aspectos da cinematografia estão hierarquicamente acima da encenação. Os atores de cinema além de realizar uma boa interpretação, devem ter consciência do que está em quadro, para se orientarem espacialmente na cena. Para ajudar a guiar estes atores, várias marcações são colocadas no set de filmagem, enquanto encena, o ator tem que estar atento para respeitar estas marcações ou irá prejudicar alguns dos aspectos da cinematografia, seja um movimento de câmera, um enquadramento, iluminação ou som. Portanto, garantir uma iluminação uniforme para todo ambiente, retira dos atores a responsabilidade de estarem limitados pelas marcações, deixando com que eles estejam muito mais concentrados quando encenam e contracenam.

Em uma das cenas iniciais de *Shadows*, vemos o personagem de Bennie entrar por uma porta, a câmera o enquadra num plano médio, e quando o personagem avança, a câmera o segue num movimento de panorâmica para esquerda (12.9 – 13.1).

12.9 13.1

O personagem de Bennie passa pela câmera e ela o segue, este movimento de câmera é muito comum no cinema clássico narrativo, mas a maneira como a câmera re-enquadra o personagem é questionável, mas, não atentaremos a este detalhe agora, este trecho é importante, apenas para entendermos que quando dizemos que a câmera procura os personagens, isto se realiza, com movimentos muito comuns do cinema clássico, assim como através de movimentos de câmera na mão ainda recentes na década de 1959.

O que nos interessa nesta cena, começa a partir do momento em que, Bennie passa pela porta e temos um corte para o interior do ambiente. A câmera está estática, é vemos um plano com grande profundidade de campo, logo no primeiro plano, algumas dançarinas cantam e circulam pelo espaço, ao fundo temos a porta por onde Bennie entrará. (13.2). O personagem atravessa a porta, para e observa as dançarinas. Um fato curioso acontece, Bennie esta com o cabelo grande e usando um óculos diferente do plano anterior, é um mero detalhe, mas, certamente uma quebra na continuidade do filme. Ao entrar, Bennie para em frente a uma porta, a câmera então busca o personagem, ela passa pelas garotas dançando e avança em direção a Bennie até enquadrá-lo num plano médio (13.3- 13.6). A câmera em *Shadows* parece performar junto aos atores, ela não se esconde, não mascara sua presença, ela se desloca até onde a ação acontece, e parece nos oferecer imagens, de fato, num tempo presente.

13.2 13.3 13.4

13.5 13.6 13.7

Sobre os planos de Bennie, é interessante percebermos, principalmente nas figuras (13.4) e (13.5) que uma luz projeta a sombra do personagem na parede. Se esta luz que preenche o ambiente viria do teto na diegese, o ângulo da sombra está inverossímil, pois, não há nada que justifique uma luz quase frontal iluminar o personagem (13.5). No decorrer da cena, esta luz não é justificada, não sabemos a natureza desta luz. Percebemos ao comparar a iluminação do plano (13.5) e do plano (13.7) são de natureza bem diferente, embora façam, parte de um mesmo ambiente. Esta incoerência em relação ao modo de representação de um lugar (neste caso o elemento de continuidade de luz, que garantiria uma unidade aos planos) seria um principio que negaria a noção de "realismo" atribuída a Cassavetes. No próximo quadro, temos um plano próximo, de Hugh, Rupert e um empresário conversando sobre negócios. Este plano é importante para entendermos como Cassavetes conduz a encenação (13.7).

Em verdade, a predominância da luz uniforme em *Shadows* permite que a câmera de Cassavetes transite pelo espaço em direção aos atores, sem gerar intempéries como, limitar a locomoção da câmera em virtude de um refletor aparecendo em quadro, rosto de um ator ficando sub-exposto devido ao movimento da câmera ou mesmo uma sombra do operador aparecendo na cena.

Podemos perceber na maioria das cenas de Shadows este tipo de iluminação priorizando a encenação, mas existe algo que é importante ser colocado, para que possamos avançar na nossa análise. Uma atuação livre, não é necessariamente um improviso, e não retira dos atores um compromisso com o tipo de *mise en scene* proposta pelo diretor, em *Shadows* percebemos isto, a partir do modo como Cassavetes realiza a composição dos seus quadros.

Acima no texto, pontuamos a importância de um plano (13.7) para entendermos um pouco o modo como Cassavetes trabalha a *mise en scene* em *Shadows*. Nesta cena, Bennie procura seu irmão Hugh, para pedir um dinheiro emprestado. Apesar da liberdade que os atores têm parar encenar, percebemos como eles estão precisamente afinados com o tipo de composição que Cassavetes propõe, e também como estão conscientes do lugar da câmera. Há um plano nesta sequência em que Hugh, Rupert e o empresário, estão conversando sobre o acordo feito entre

eles, na diegese Hugh terá de apresentar as dançarinas num espetáculo que aparecerá mais adiante no filme, porém, ele está insatisfeito com isso e Rupert tenta contornar a situação. É a primeira vez no filme que vemos estes personagens e descobrimos nesta cena que Rupert é o agente de Hugh.

Percebamos como Cassavetes compõe o quadro, ainda sabemos pouco sobre os personagens, porém, notamos nesta cena, como Rupert tem influência sobre Hugh. Cassavetes dispõe no quadro o empresário e Hugh conversando no primeiro plano e Rupert aparece centralizado entre eles (13.8). Notaremos ao fim da cena, que Hugh é o artista, mas Rupert consegue persuadi-lo para que aceite o trabalho.

13.8

O empresário avisa que outros podem fazer o papel que Hugh está rejeitando, ainda há uma discordância entre as partes, e então o empresário sai do campo pela esquerda do quadro. Este tipo de composição irá se repetir diversas vezes em *Shadows*, o diretor conduz o foco da nossa atenção para reforçar algo sobre os personagens, e faz isso através da *mise en scene*. Num outro momento um pouco mais adiante, temos o mesmo princípio de composição e encenação, Hugh e Rupert conversam de frente um para o outro (13.9), Bennie se aproxima para falar com o irmão, mas não interrompe a conversa; a maneira como Cassavetes faz a entrada de Bennie no quadro, nos mostra como os atores e o diretor tem uma grande consciência do lugar da câmera (14.1-14.2). Bennie para exatamente no centro do quadro, Cassavetes muda o foco de nossa atenção para ele, porque o que interessa neste momento é

apresentar a relação de Hugh e Bennie, então dirige nosso olhar para o ponto de maior importância no plano.

13.9 14.1 14.2

Podemos notar novamente este tipo de composição, quando o empresário entra no quadro novamente e então Hugh se torna o assunto de maior importância. Bennie está conversando com o irmão sobre o dinheiro que quer emprestado (14.3), então o empresário e Rupert entram em quadro, novamente Cassavetes direciona nosso olhar através da *mise en scene*. O empresário entra em quadro e fica ao lado de Bennie (14.4), Rupert dá a volta por trás de Hugh e se posiciona do lado direito do quadro, todos estão com os rostos virados para Hugh, criando assim uma perspectiva central que conduz nosso olhar para o personagem (14.5).

14.3 14.4 14.5

Disporemos algumas imagens de *Shadows* que nos ajudam a identificar esta recorrência na obra de Cassavetes. Este tipo de plano próximo e *mise en scene*, formado por uma tríade aparece como uma marca estilística no seu filme. (14.6- 15.2).

14.6 14.7 14.8

14.9 15.1 15.2

Aumont ao discutir a encenação no cinema, aponta que o "[...] autor do filme o é autor de sua encenação." (AUMONT, 2011, pág.75). Deste modo, ao analisar a encenação dos atores na maneira como Cassavetes constrói sua *mise en scene*, nos permite identificar como funciona seu programa de efeitos, e se identificamos uma marca neste programa, sua natureza nos sugere que existe ali, uma operação racional, ou melhor, uma escolha deliberada.

> Falar de encenação a propósito de cinema é, pois, instalarmo-nos na contradição ou, pelo menos, na duplicidade: por um lado, a cena e a sua organização, o teatro, a peça, os actores, o espaço, os trajectos, os pontos de vista, em suma, toda uma topografia ou uma topologia do mundo da ficção, toda uma série de gestos narrativos e expositivos, por outro, uma ciência, uma arte, uma sensibilidade e, por que não, uma qualidade específica, que não estará apenas ligada ao êxito técnico (AUMONT, 2011, pág. 10).

Podemos perceber em Cassavetes que muitas das suas cenas, carregam consigo uma espécie de tríade que permite ao diretor fazer uma composição com perspectiva e oferecer maior movimento na sua encenação. Se notarmos nas imagens (14.6 – 15.2), percebemos que Cassavetes sempre gera situações nas quais a ação se desenvolve a partir de três personagens, é sempre um jogo de conversa e ações em que há uma espécie de trítono[27], uma dissonância que gera movimento na cena. Se a partir deste estilo de encenação em *Shadows*, compararmos com suas obras posteriores, percebemos que há em quase todas elas um gene de *Shadows*. Em *Faces*, a segunda sequência do filme é bastante longa e se estrutura basicamente entre três personagens, Richard Forst, Gena Rowland e um terceiro personagem, que ao encerrar a cena desaparece do filme. Nesta cena, os três estão embriagados, vindo de algum lugar que não sabemos o qual é, nem onde é, e vão para uma casa que mais tarde descobriremos que é da personagem de Gena. Eles entram na casa, conversam sobre coisas aleatórias, brincam e cantam como crianças e depois um momento de tensão é criado, um personagem vai embora, Gena e Forst ficam na casa e a cena se encerra (15.3 – 15.4).

[27] A título de esclarecimento, o trítono é o intervalo entre alturas de duas notas musicais que possua exatamente três tons inteiros, o efeito denominado do trítono consiste, numa das mais complexas dissonâncias possíveis na musica ocidental, ele causa sensação de movimento, e geralmente é explorado em momento de tensão da música.

15.3

15.4

Em *Husbands*, filme que Cassavetes roda depois de *Faces*, isto perpassa do nível da cena, para estrutura do filme. Está na fábula, no enredo, e na *mise en scene*. *Husbands* é um filme no qual três grandes amigos se encontram num enterro, porque um deles acaba de perder o irmão, após o enterro eles resolvem sair como nos velhos tempos. Neste filme, praticamente todas as ações do filme se desdobram a partir destes três personagens. Nos os assistimos comendo, bebendo, sorrindo, brigando e amando, mas tudo se estrutura a partir destes três homens (15.6 – 15.8).

15.6

14.7

15.8

Mesmo quando o diretor nos apresenta um drama familiar do personagem de Ben Gazzara, seus amigos os esperam do lado de fora da casa. E do no interior da residência, as ações acontecem entre Bem, sua esposa, e um terceiro elemento que garante este movimento na cena que é sua sogra (15.9 – 16.1).

15.9

16.1

No filme (*A Woman under the influence* 1974), Cassavetes no oferece uma história um pouco mais narrativa do ponto de vista dramatúrgico, nesta obra, sabemos quem são os personagens, o que eles fazem, identificamos neles as marcas do seu caráter, é possível que cobremos ou esperemos determinadas posturas destes personagens, porque neste filme conhecemos seus perfis psicológicos, e, sobretudo seu caráter. O que Cassavetes conserva do seu estilo neste filme, são principalmente os planos próximo e os *close-ups*, que identificamos neste trabalho como marcas estilísticas. Planos como estes que colocaremos abaixo são muito recorrentes neste filme, assim como em Shadows (16.2. 16.7).

16.2

16.3

16.4

16.5

16.6

16.7

A respeito da encenação, ele conserva nas cenas de tensão entre o casal Mabel e Nick, sempre um terceiro elemento que confere movimento a cena, seja a mãe da personagem de Mabel que hora cumpre esta função, ou mesmo seu psiquiatra (16.8 – 16.9). Quando há uma cena de briga entre Nick e Mabel, isto ocorre quando um terceiro personagem leva seus filhos até a casa de Mabel para brincar com os filhos dela, a ação se desenvolve entre Nick, Mabel e um terceiro personagem que "convenientemente" aparece nesta cena e logo depois desaparece do filme. (17.1).

16.8

16.9

17.1

John Cassavetes vem do teatro e parece conservar na sua encenação aquilo que chamamos aqui de trítono, para ganhar movimento. Poucas vezes veremos seus personagens encenando sozinhos, ele prioriza que estejam sempre contracenando com outros personagens, não apenas porque o tema dos seus filmes quase sempre se resume às relações interpessoais, mas porque parece ser um elemento que permite mais liberdade na movimentação da sua câmera. Enquanto encenam, seus personagens se movimentam muito pelo espaço, eles conversam, pulam, giram, se sentam e levantam novamente, e a câmera percorre o espaço, em busca destes personagens, o diretor cria movimento através do balé entre os corpos no espaço e a câmera.

> Caracterizamos a imagem-câmera como um todo formado pela tomada e pela presença de um sujeito nessa circunstância, sustentando uma máquina com o nome de câmera. A circunstância da tomada e a câmera lá existem pela e para fruição de um espectador. A câmera pertence ao mundo como coisa e há algo na tomada que abre espaço para que o sujeito espectador possa vir ao encontro de sua presença. O momento da tomada é de abordagem delicada. Sendo o momento detonador do processo que vai desembocar na fruição espectatorial, pede uma atenção maior, uma atenção que realce as particularidades que permitem o processo de fruição e o lançamento do olhar espectador em direção à sua circunstância. (RAMOS, 2012, pág. 72).

A câmera não se intimida, ela performa junto aos atores, e percebemos não apenas como ela capta a ação, mas também como ela tenta captar. Enquadramentos que cortam os rostos dos atores enquanto eles se movimentam, diversas correções de foco durante o plano sugerem para nós espectadores uma "presentificação" daquele momento, o momento da tomada salta as nós espectadores, quando percebemos a câmera de Cassavetes numa tentativa constante de encontrar um plano "O momento formador da imagem-câmera, a tomada, é estrutura determinante na exploração das potencialidades decorrentes da rápida consecução das unidades de extensão denominadas planos" (RAMOS, 2012, pág. 13).

> Ao abordarmos a relação da câmera com uma situação efetiva de mundo, eludimos, para poder realçar com mais ênfase, uma determinação central: o fato de que a câmera, em recuo ou se inserindo como presença mais ou menos interferente, é necessariamente manipulada por um sujeito. Não se trata de um detalhe técnico, mas de algo que determinará, em seu núcleo, o posterior processo de fruição. A relação da câmera com o sujeito que detona seu mecanismo constitui a alma, o umbigo da representação na forma de imagens-câmera em movimento (AUMONT, 2011, pág. 76).

Parece-nos interessante e assertivo, refletir sobre *Shadows*, como um filme que contém uma "impressão de realidade" do que determinar ao filme uma categoria "realismo".

> Já não estamos em 1910 com Griffith, nem em 1915 com Louis Feuillade, e a encenação já não é a produção de planos-quadros, estáticos e duradouros, que

> produzem uma coreografia elaborada; em espirito, a coreografia não desapareceu, mas contaminou a câmera, e é a mobilidade do conjunto-corpos cinematografados e aparelho cinematográfico, que rege os olhares (e as emoções). (AUMONT, 2012, pág. 22).

O dispositivo "câmera", sempre está evidente nas tomadas de John Cassavetes, a observamos correr pelo espaço atrás dos personagens, a vemos perder o foco no meio do plano, uma câmera subjugada à encenação, capaz de correr e balançar se preciso for, para que consiga captar o momento importante da atuação, da inscrição dos corpos no tempo, como a proposição de Comolli.

> O corpo e suas temporalidades [...], suas ligações e desligamentos, sua singularidade extrema, sua autonomia relativa, ele traz consigo sua liberdade. É, evidentemente, tudo isso que está em jogo no corpo filmado, e que continua em jogo no corpo filmado/montado. Há uma violência exercida sobre o corpo figurado quando o fragmentamos, quando o cortamos (COMOLLI, 2007, pág. 34).

Um fragmento do tempo e do espaço fílmico, onde o dispositivo e o sujeito da câmera, em sua potencia revela para nós espectadores o momento da tomada.

> O sujeito da câmera existe em potência, existe para e pelo espectador quando atualizado pela fruição. As sensações e afetos do sujeito espectador se sobrepõem aos mecanismos pelos quais o sujeito-da-câmera consegue se alçar da tomada e se lançar em sua direção, instaurando o modo da fruição espectatorial da imagem-câmera. É a presença na tomada que o traço suspenso no suporte revela (RAMOS, 2012, pág. 17).

3. Considerações Finais

Ao perpetrarmos na estrutura organizacional de *Shadows*, levantamos alguns dados que nos permitiram seguir um caminho que consideramos produtivo em direção a respostas, ainda que não definitivas[28], sobre o "estilo realista" ou a "impressão de realidade" – expressão que nos parece mais adequada - na obra de John Cassavetes.

Após analisarmos o conjunto de técnicas que compõe sua obra e separadamente entender que tipo de função elas cumprem em Shadows pudemos identificar como elas formam sistemas que se repetem ao longo do filme e que reverberam nas suas obras posteriores, permitindo que localizássemos *Shadows*, na filmografia do diretor, como um gene de um estilo que se estende ao logo de sua carreira.

Ao analisarmos Shadows, notamos no filme, bem como na maioria das obras de Cassavetes, algumas estratégias que acreditamos ter responsabilidade na construção da impressão de realidade. Uma destas estratégias, nos parece ser um elemento dramatúrgico, uma trama com poucas informações. Nós espectadores sempre estamos suspensos na narrativa cassavetiana, raramente sabemos quem são estes personagens, o que eles fazem, de onde eles vem, qual é o seu perfil psicológico ou seu caráter. São personagens mutantes, que nos parecem sempre imprevisíveis a todo o momento. Desta forma, pouco podemos cobrar, ou mesmo expectar sobre tais personagens, pois, não há uma referência de como eles devem ou podem agir, não há como cobrar de uma personagem que ele represente bem um advogado milionário, se não sabemos que ele é milionário e muito menos advogado, não há um referencial ao qual podemos nos apoiar, apenas assistimos os atores encenarem e acabamos o filme, sem saber muito bem quem são aqueles personagens, mas certamente nós vimos o que eles fizeram.

Se transpusermos esta noção para o campo da imagem, retomamos uma questão que abordamos no tópico sobre o plano próximo. Assim como os personagens, em *Shadows*, temos poucas referências sobre o espaço fílmico, Cassavetes nos oferece majoritariamente em *Shadows*, planos muito próximos e *close-ups*, dos personagens. O corpo é pra nós o elemento de maior de identificação com a nossa "realidade[29]", até mesmo a escala de planos que usamos no cinema tem como referência o corpo do ator. Dificilmente nos questionamos sobre

[28] Entendemos que esta é uma leitura possível da obra, porém, não encerra o universo de possibilidades acerca da do filme, podendo ser atribuída a Shadows leituras outras, que podem complementar ou opor a análise feita por nós, por este motivo, utilizamos o termo provisório.

[29] Neste sentido, nos referimos a Shadows, podemos certamente fazer um filme sobre prédio, onde nenhum corpo humano aparece e isto nos referenciar imediatamente a nossa realidade.

a “realidade” de um corpo, questionamos sobre suas ações ou mesmo sua subjetividade, mas certamente o corpo é o que parece nos conferir em primeira instância um índice de realidade.

Se relacionarmos estes dois princípios (uma estrutura dramatúrgica que nos oferece poucas informações sobre o universo representado, e planos que nos referenciam majoritariamente ao corpo e pouco nos orienta sobre o espaço fílmico) com a maneira que Cassavetes conduz a encenação, o resultado parece ser aquilo que atribuímos como “realidade” na obra do autor e que confere a ele um estilo próprio de direção.

Um cinema, em que os atores não se condicionam às imposições de um aparelho cinematográfico, mas ele é que se desdobra em busca do momento da ação e, por conseguinte também age. Um cinema onde o tempo do filme é o tempo dos corpos no plano. Um cinema sobre pessoas que se relacionam com pessoas; fortes, frágeis, ridículas, humanas. Um cinema do movimento, do trítono musical. Um filme moderno, que tem como seu elemento primordial o ator.

Shadows pode ser considerado um filme moderno, porque não precisa de uma história para que o filme se realize, necessita apenas de que as pessoas vivam suas vidas, pois “[..] o cinema pra mim não importa, as pessoas sim” (CASSAVETES, CCBB, pág. 04).

4. Referências Bibliográficas

ALVARENGA, Nilson Assunção e LIMA, Marília Xavier. **A volta do real e as forma do realismo no cinema contemporâneo: o trauma em Caché e a A fita Branca; o abjeto em Anticristo; e banal em Mutum**. Em questão, Porto Alegre, v.16, n.2, p.267---281 jul./dez. 2010.

AMIEL, Vincent. **A estética da Montagem**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. Dicionário Teórico e Crítico de cinema. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. – Campinas, SP: Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**; tradução Marina Appenzeller; revisão técnica Nuno Cesar P. de Abreu – Campinas, SP: Papirus, 1995 – (Coleção ofício de Arte e Forma).

BAPTISTA, Mauro, MASCARELLO, Fernando (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo** – Campinas, SP: Papirus, 2008. – (Coleção Campo Imagético).

BAZIN, André. **O cinema–ensaios**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1991.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**; tradução Luís Carlos Borges. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013-B.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: **a encenação no cinema**; tradução: Maria Luiza Machado Jatobá. –Campinas, SP: Papirus, 2008 (coleção campo imagético).

BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**; tradução: Roberta Gregoli. – Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 20013-A.

BURCH, Noel. **Práxis do Cinema**; São Paulo, SP: Perspectiva (Coleção Debates).

BOURDIEU, Pierre. ***As regras da arte*: *gênese, estrutura e campo literário***. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida. Cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2009.

JULLIER, Laurent, MARIE, Michel. **Lendo as Imagens do Cinema**; tradução de Magda Lopes. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PIZZINI, Joel (orgs.). - **Faces de Cassavetes**; Rio de Janeiro, RJ: Centro Cultural Banco do Brasil.

RAMOS, Fernão Pessoa, organizador. **Teoria contemporânea do cinema**. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A imagem-câmera**– Campinas SP: Papirus, 2012. – (Coleção Campo Imagético)

RAMOS, Fernão Filho. In: *Apresentação à edição brasileira*. JULIER, Laurent e MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**, São Paulo, Paz e Terra, 2005.

5. Referências da internet

http://www.contracampo.com.br/01-10/shadows.html

http://www.revistacinetica.com.br/cassavetespaulo.htm

http://www.sesc-se.com.br/atividades/295-mostra-de-filmes-john-cassavetes-cinema-independente-norte-americano