

**Loucura e insurreição do corpo feminino em *L'Amour fou* (Jacques Rivette) e *A Woman Under the Influence* (John Cassavetes)**

Por Maria Chiaretti\*

**Resumo:** O artigo examina, em perspectiva comparatista, o modo pelo qual os longas *L'Amour fou* (Jacques Rivette, 1968) e *A Woman Under the Influence* (John Cassavetes, 1974) figuram a experiência da loucura de suas protagonistas. Cada um a seu modo, os filmes inventam um estilo capaz de enfrentar o material dramático da instabilidade psíquica feminina. Trata-se então de discutir em ambos o nexo entre tal estilo e a revolta do corpo feminino contra o cerceamento do espaço reservado às mulheres até então.

**Palavras-chave:** cinema comparado, loucura, corpo, performance, instabilidade

**Locura e insurrección del cuerpo feminino em *L'Amour fou* (Jacques Rivette) y *A Woman Under the Influence* (John Cassavetes)**

**Resumen:** El artículo examina, desde una perspectiva comparada, la forma en que los largometrajes *L'Amour fou* (Jacques Rivette, 1968) y *A Woman Under the Influence* (John Cassavetes, 1974) retratan la experiencia de la locura de sus protagonistas. Cada una a su manera, las películas inventan un estilo capaz de afrontar el material dramático de la inestabilidad psíquica femenina. Se trata, pues, de discutir el nexo entre este estilo y la rebelión del cuerpo femenino contra la restricción del espacio reservado a las mujeres hasta entonces.

**Palabras clave:** cine comparativo, locura, cuerpo, performance, inestabilidad.

**Madness and insurrection of the female body in *L'Amour fou* (Jacques Rivette) and *A Woman Under the Influence* (John Cassavetes)**

**Abstract:** The article examines, from a comparative perspective, the way in which the films *L'Amour fou* (Jacques Rivette, 1968) and *A Woman Under the Influence* (John Cassavetes, 1974) portray their protagonists' madness. In their own way, these films create a style that represents female psychic instability which opens the discussion of the interconnection between their aesthetics and the revolt of the female body against the spatial restrictions experienced by women.

**Key words:** comparative cinema, madness, body, performance, instability.

**Fecha de recepción:** 21/07/2021

**Fecha de aceptación:** 04/11/2021

## O gesto compartilhado

Podemos dizer que os cinemas de Jacques Rivette e John Cassavetes se desenvolvem num período em que o *inacabamento*, para retomarmos uma noção de Dominique Païni (1997), era uma questão comum aos artistas modernos. Segundo o autor, o que distingue o século XX dos precedentes é o modo com que tal inquietação se inscreve na matéria das obras e na consciência dos artistas. Se a história cinematográfica é mais curta em relação à das outras artes, o cinema também foi marcado, com algum atraso, pelas transformações estéticas desencadeadas pela arte moderna. Em cem anos, ele parece ter alcançado a atualidade das questões modernas da arte, e nesse sentido podemos identificar certo sincronismo entre a emergência de modos de narrar inovadores da *nouvelle vague* e no *Nouveau Roman* de meados dos anos 1950 na França, assim como a emergência do cinema direto e do *happening* nos Estados Unidos.

Separados pelo oceano Atlântico, Rivette e Cassavetes logo cedo tiveram clareza de sua vocação de cineastas. Rivette foi o primeiro dos críticos dos *Cahiers du cinéma* a arriscar a realização (*Aux quatre coins*, 1949), e Cassavetes deu o passo poucos anos depois de se graduar na escola de artes dramáticas (as filmagens de *Shadows* datam de 1957). Em meados dos anos 1950, os cineastas circulavam por ambientes distintos. Enquanto o crítico Rivette frequentava assiduamente as sessões do pródigo circuito exibidor parisiense (Cinemateca Francesa à frente) e realizava seus primeiros curtas ao lado dos assim chamados “jovens turcos”,<sup>1</sup> Cassavetes atuava num punhado de séries e shows da televisão americana. Enquanto Rivette realizava seu primeiro longa na condição de influente crítico dos *Cahiers du cinéma* (importante para a construção de um novo cânone cinematográfico que incluía Hawks, Hitchcock, Mizoguchi, Lang, Preminger, Renoir e Rossellini, entre

---

<sup>1</sup> Apelido dado por Bazin ao grupo dos críticos recém chegado aos *Cahiers*: Maurice Schérer (Éric Rohmer), Jacques Rivette, Claude Chabrol et Jean-Luc Godard.

outros), Cassavetes trazia na bagagem, ao dar o salto, sobretudo os métodos aprendidos na televisão (filmagens rápidas, limitações espaço-temporais, jovens atores, uso de equipamentos mais leves) e os exemplos de um cinema ficcional poroso ao documental, que se constituía como alternativa a Hollywood.<sup>2</sup>

Em fins dos anos 1950, o cinema se transformava sob o impacto de equipamentos mais leves e baratos, que foram lhe franqueando a sincronia entre som e imagem. As novas ondas não foram exclusividade do velho continente, pois o mar também estava agitado no terceiro mundo - Argentina, Brasil, Cuba – e fora dele (Estados Unidos, Quebec, Japão). Em 1959, data crucial para o cinema moderno, Cassavetes lançava seu primeiro longa (*Shadows*) e Rivette montava o seu (*Paris nous appartient, Paris nos pertence*, 1960), enquanto iam surgindo filmes de seus colegas: *À bout de souffle* (*Acosado*, Godard, 1961), *Hiroshima mon amour* (*Hiroshima meu amor*, Resnais, 1959), *Les 400 coups* (*Os incompreendidos*, Truffaut, 1959); e também alguns clássicos de cineastas modernos mais maduros, como *Aventura* (*L'avventura*, Antonioni, 1960), *A doce vida* (*La dolce vita*, Fellini, 1960), *Nazarin* (Buñuel, 1959).

Reelaborando motivos e temas do cinema hollywoodiano,<sup>3</sup> sistema que ruía exatamente na mesma década em que realizava grande parte de seus filmes (anos 1960), Cassavetes carrega no seu próprio corpo a função de disparador dos excessos e das instabilidades refletidas na forma fílmica. Já o cineasta francês escolhe, por seu turno, a boa distância para registrar as mutações da Europa e da França, sobretudo a partir de 1968, criando um novo modo de atuação. Como assinala o crítico Marc Chevrie (1989) a propósito das interpretações dos atores em Rivette, o cineasta cria atores “médiuns”, ou seja, atores extremamente hábeis para jogar o jogo com as regras propostas por ele,

---

<sup>2</sup> Pensamos em nomes como Lionel Rogosin, Morris Engel e Shirley Clarke.

<sup>3</sup> Crise no casamento (*Faces*), encontro amoroso inusitado (*Shadows* e *Minnie and Moskowitz*), road movie (*Husbands*), intrigas de gangsters (*The Killing of a Chinese Bookie*).

suficientemente abertos para improvisar os seus personagens e capazes de manter indefinidamente uma conversa qualquer.

Rivette e Cassavetes criaram um método de trabalho compartilhado com os seus colaboradores que promovia uma considerável experimentação formal. Em seus filmes, os gestos dos personagens – impensados e intempestivos (Cassavetes) ou na fronteira entre o real e o alucinatório (Rivette) –, ao invés de estabelecerem um discurso ou um comportamento racional e ordenado, tendem a nos dizer mais e melhor sobre sua subjetividade, e a nos franquear um acesso mais fundamental a ela. À diferença de Cassavetes, Rivette inseriu a *indecibilidadade*, para retomar uma noção de Païni (1997), no seio dos seus roteiros, na *mise en scène* e na filmagem. Quando e porque cortar ou deixar durar uma cena está sempre em jogo no cinema de Rivette. A instabilidade das filmagens nos dois cineastas, que inclui influências da improvisação, do *happening* e da teatralidade em seu arsenal de procedimentos formais, resulta em filmes igualmente instáveis, capazes de representar a contento experiências de instabilidade capturadas por sua *mise en scène*.

No artigo “Notas sobre o gesto”, o filósofo italiano Giorgio Agamben examina o papel essencial do cinema de reapropriar e registrar os gestos de uma sociedade que os perdeu. Partindo da hipótese de que no fim do século XIX a burguesia ocidental havia perdido seus gestos, Agamben recorre a Gilles Deleuze para argumentar que o elemento nodal do cinema seria o *gestual*, não a imagem, e que “o cinema reconduz as imagens à pátria do gesto” (2015: 58). Segundo sua afirmação, a fim de compreendermos a centralidade do gesto, seria preciso inscrevê-lo na esfera da ação. Recorrendo à *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles, Agamben conclui que, “se o fazer é um meio em vista de um fim e a práxis é um fim sem meios, o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta meios que, como tais, se subtraem ao âmbito da medialidade, sem se tornarem, por isso, fins” (2015: 59). Em suma, o gesto *torna visível um meio como tal*.

Como o ser-na-linguagem não é algo que possa ser dito em proposições, o gesto é, em sua essência, sempre gesto de não ter êxito na linguagem, é sempre *gag* no significado estrito do termo, que indica, antes de tudo, algo que se coloca na boca para impedir a palavra, e também a improvisação do ator para suprir um vazio de memória ou uma impossibilidade de falar. Daqui não só a proximidade entre gesto e filosofia, mas também entre filosofia e cinema. O “mutismo” essencial do cinema (que nada tem a ver com a presença ou com a ausência de uma trilha sonora) é, como o mutismo da filosofia, exposição do ser-na-linguagem do homem: gestualidade pura. (2015: 60-61).

Recorremos a Agamben para defender nossa escolha de aproximar Rivette e Cassavetes cujo cinema nos parece sustentar e exhibir seu caráter de meio justamente por sua aposta gestual. Neste artigo discutiremos o modo pelo qual os longas *L'Amour fou* (1968) e *A Woman under the influence* (1974) conjugam estilo e revolta do corpo feminino contra o espaço restrito reservado às mulheres até então. O gesto compartilhado pelos filmes, portanto, de figurar a experiência da loucura de suas protagonistas, Claire (Bulle Ogier), de um lado, e Mabel (Gena Rowlands), de outro.

### O amor em crise

Terceiro longa de ficção de Rivette,<sup>4</sup> *L'Amour fou* recobre três semanas em que transcorreram os ensaios, registrados por uma equipe de TV encabeçada por André S. Labarthe, de uma peça (*Andrômaca* de Racine)<sup>5</sup> dirigida por Sébastien (Jean-Pierre Kalfon), tumultuados pela crise do seu relacionamento

---

<sup>4</sup> Os longas de ficção antecedentes são: *Paris nous appartient* (*Paris nos pertence*, 1958-60), *La Religieuse* ou *Suzane Simonin, la Religieuse de Denis Diderot* (*A religiosa*, 1966). O terceiro longa da filmografia de Rivette é o documentário *Jean Renoir, le Patron* (*Jean Renoir, o Patrão*, 1966).

<sup>5</sup> Tragédia do teatro clássico francês, no original *Andromaque* (1667). Segundo Paulo Rónai, In: *Andrômaca de Racine*, Ibid., Racine modificou substancialmente o episódio da *Andrômaca* de Eurípedes para escrever a sua tragédia, conferindo à personalidade de Hermione complexidade e relevo. “O ardor da paixão fremente que a queima, suas oscilações entre amor mais violento e o ódio mais feroz fazem de Hermione, sobretudo quando representada por uma atriz de talento, uma das grandes amorosas do teatro e a verdadeira heroína da peça”, p. 17.

com a atriz Claire (Bulle Ogier). Filmado no verão de 1967, finalizado e exibido em sessões privadas em 1968,<sup>6</sup> o filme foi lançado em janeiro de 1969 com uma duração original de 252 minutos. Filmado entre o inverno de 1972 e a primavera de 1973, *A Woman* também gira em torno de uma crise vivida por um casal, desta vez de origem operária, da assim chamada *American working-class*, formado por Mabel Longhetti (Gena Rowlands), uma mãe e dona de casa instável psicologicamente, e seu marido Nick Longhetti (Peter Falk), um operário submerso pelo trabalho e inábil para lidar com esposa e filhos (Tony, Angelo e Maria). O filme poderia ser resumido como um pouco mais do que dois momentos na vida do casal Longhetti separado pelo período de 6 meses em que Mabel passou internada em um hospital psiquiátrico.

*L'Amour fou* e *A Woman* subvertem, cada um a seu modo, a lógica do direto. A câmera na mão empunhada por Cassavetes se aproxima do corpo e dos rostos dos atores justamente para criar o sentimento documental da inscrição verdadeira, mudando o estatuto da cena e fazendo-a passar “da dimensão da encenação àquela da experiência vivida” como diria Comolli (1969). Cassavetes promove uma torsão, trazendo a câmera do cinema direto do exterior para o interior, a procura da singularidade dos acontecimentos refletidos nos corpos e nos olhares dos seus atores-personagem. Os efeitos de improvisação se dão justamente neste encontro entre as ações impetuosas, irreflexivas, ou até violentas dos atores e a presença de câmera que os provoca, captura ou toma certa distância para “apenas” documentar. O recurso da câmera na mão em *A Woman* provoca um efeito contrário àquele almejado em *L'Amour fou*. No filme de Rivette, os rostos dos atores destacados e granulados pela matéria do 16mm nos ensaios, transforma o registro documental em ficção. Destacar o rosto parece ralentar e fragmentar o tempo real da ação mudando o estatuto da cena: se as tomadas do fundo do teatro em 35mm dão a impressão de experiência vivida ou da possibilidade de

---

<sup>6</sup> In Cacá Diegues, *Vida de cinema: antes, durante e depois do cinema novo*, São Paulo, Objetiva, 2014. O cineasta estava exilado em Paris à época e conta ter sido convidado para uma dessas sessões do filme.

integrar a ideia de descoberta, de acidade e de acaso, o que é filmado a partir da câmera de Becker em 16mm no palco acrescenta algo da ordem da representação, estabelecendo uma relação formal com o registro.

Espaço principal da *mise en scène* de *A Woman*, a distribuição espacial da casa dos Longhetti evoca a estrutura de um palco teatral, sobretudo nas sequências que se desenrolam no térreo (espaços de convívio por excelência): café da manhã preparado por Mabel para Nick e os amigos, festa com os vizinhos, repetidos sobe e desce nas escadas, lanche em família, e, principalmente, os dois surtos de Mabel. Muitas vezes respeitando uma unidade de tempo e de lugar, as cenas no seu interior dão a ver personagens que se deslocam livremente num certo “cenário” delimitado pelas paredes, enquanto outros cumprem o papel de plateia, criando uma certa reflexividade entre a sala de cinema e a teatral. A própria circularidade dos espaços da casa, bem como a presença de uma escada que leva para o segundo andar (onde está localizado o quarto das crianças), conectados por portas de madeira, remete à divisão entre o dentro e o fora do palco. A sala de jantar/quarto se conecta com a cozinha que se conecta com a outra sala da casa. Assim como em *L'Amour fou*, a própria arquitetura do espaço e os enquadramentos reforçam esta impressão. Em *A Woman*, a sala de jantar também cumpre função de quarto do casal, e é separada do salão principal por uma porta de vidro de correr e uma cortina, referência explícita a elementos recorrentes da cena teatral.

Em *L'Amour fou* e em *A Woman*, os cineastas privilegiam os momentos filmados em plano-sequência ou com poucos cortes em um espaço demarcado, restrito e fechado do apartamento em um, ou da casa em outro. Neles, percebemos o “processo, a produção relacionada ao olhar que postula e criar um outro espaço, dando lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção” como diria Férral (2011) a respeito da teatralidade. A improvisação final do casal no desfecho de *L'Amour fou*, em que a degradação do casamento se

estende à degradação do próprio apartamento, resulta em gestos imprevisíveis que prolongam os anseios de um teatro que se faz em ato. Nesta sequência, travestidos de fantasias burlescas, os atores encenam uma regressão infantil que termina na construção de um cenário/cabana com os escombros do cenário que acabaram de destruir. As pantomimas extravagantes criadas por Sébastien e Claire não se baseiam numa referência obrigatoriamente advinda do teatro, mas a movimentação do corpo no espaço e sua presença indicam uma espécie de propriedade essencial do ator teatral. Em poucas palavras, o que é projetado no teatro se revela no filme. Rivette critica e se interroga constantemente sobre as passagens do teatro ao cinema. É através do teatro que ele pensa o cinema e tenta formalizar o limite entre a cena teatral e a cena cinematográfica, que estou qualificando aqui de teatralizada. Como diria Chevie sobre a verdade do palco em Rivette, “para o ator: procurar a verdade pela mentira; para o realizador: multiplicar a mentira do cinema através do teatro. A única verdade é a realidade bruta, registrada, do que o ator faz em cena ou em frente à câmera.” (1989: 89)

Em *L'Amour fou*, Sébastien e Claire não parecem encarnar personagens, o que vemos no filme são seres humanos que existem antes de representar. Temos um sentimento semelhante em *A Woman*, nas sequências dos gestos desajustados de Mabel, seja no café da manhã entre amigos, seja na festa com as crianças do vizinho no quintal, seja ainda nos seus surtos em que o espaço se organiza entre os que assistem de um lado e a hiper-expressividade do corpo da atriz do outro. Em uma de suas primeiras críticas na *Gazette du Cinéma*, ao comentar o *Under Capricorn* (Sob o Signo de Capricórnio, Hitchcock, 1949), Rivette parece descrever os efeitos provocados por ambos os filmes: “O corpo do ator, que no teatro só é o suporte abstrato do gesto e do verbo, encontra aqui toda sua realidade carnal”.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> “Under Capricorn”, *Gazette du Cinéma*, nº 4, outubro de 1950, p. 2.



Cassavetes consegue fazer com que seus atores carreguem um acréscimo de subjetividade, instigando e construindo personagens que possuem uma abertura ilimitada à essência de um outro, o que também vale para um reconhecimento da subjetividade intrínseca do próprio ator. Mabel personagem e Rowlands atriz aceitam, acolhem, escutam o outro, e figuram ao longo do filme uma série de gestos que indicam o seu desejo.

### **A revolta do corpo contra o espaço doméstico**

Anunciada no título *L'Amour fou*, e explicitada em *A Woman*, a dimensão da loucura estará no coração dos dois filmes, e será figurada nos momentos mais expressivos de ambos. Questão pouco salientada pelos estudiosos e pela crítica, a loucura de Claire e Mabel parece integrar a revolta do corpo feminino contra o cerceamento do espaço reservado à mulher até a virada dos anos 1960. Por outro lado, a violência do espaço doméstico e social impingida à mulher é reforçada por uma completa incompreensão da parte dos protagonistas masculinos Sébastien e de Nick, que encontram na violência, o único modo de lidar com os distúrbios das suas companheiras.

Agredindo-as fisicamente, os personagens reproduzem um gesto típico dos homens que estavam acostumados a viver naquela lógica que oprimia as mulheres até os anos 1960. Apesar de os cineastas e os especialistas não comentarem abertamente sobre uma relação causal entre sociedade patriarcal e loucura feminina, os filmes sugerem que os atos desajustados das duas respondem, de alguma forma, à inadequação de ambas aos papéis sociais que lhes são reservados tacitamente, e acabam por serem atualizados pelo horizonte de expectativas amorosas de seus companheiros. A forma com que Rivette e Cassavetes encontram para figurar a paranoia ou o excesso controlador masculino e o desajuste psíquico feminino é colocando o corpo das atrizes à prova em sequências que evocam o *happening* e a arte da performance.



Figs. 1-2 Sébastien agride Claire em *L'Amour fou*.



Figs. 3-4 Nick agride Mabel em *A Woman Under the Influence*.

Realizados em um momento de florescimento da segunda onda feminista, a meu ver, os filmes também podem ser lidos através do prisma da revolta de um corpo contra a violência do espaço doméstico. O filme paradigmático sobre esta questão da experiência feminina segue sendo *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975), que retoma com radicalidade dramática e estilística um motivo já presente, em chave burlesca, no primeiro curta de Akerman (*Saute ma ville*, 1968), uma espécie de recusa radical da cineasta adolescente ao papel de dona de casa eficiente. Segundo B. Ruby Rich, em *Jeanne Dielman*, “a cineasta realiza o que a teoria cultural feminista pede: ela inventa uma nova linguagem capaz de transmitir verdades indizíveis anteriormente.” (1983: 51)

Os gestos precisos da personagem feminina Jeanne Dielman (interpretada por Delphine Seyrig) simultaneamente – naturalizados pela ficção e desnaturalizados pela duração – são captados por um enquadramento que mimetizam a sua imparcialidade e previsibilidade. Um discurso formalmente feminista pode ser depreendido da qualidade e do interesse desse olhar controlado da câmera.

Realizados por homens, adotando focos narrativos que alternam o ponto de vista dos maridos e o das esposas, *L'Amour Fou* e *A Woman* também retratam, cada um a seu modo, o espaço doméstico claustrofóbico e restritivo das mulheres. Apesar de Rivette ser um cineasta reconhecidamente generoso em suas colaborações com as atrizes, não defendemos que os cineastas estivessem imbuídos de uma consciência feminista ao realizarem os filmes. Provavelmente os dois estavam atentos à alienação da mulher em sociedades marcadamente patriarcais (norte-americana e francesa), mas é inegável que o diálogo profícuo e a criação colaborativa entre os cineastas e as atrizes – Bulle Ogier e Gena Rowlands – dão ensejo para pensarmos *L'Amour Fou* e *A Woman* sob o prisma das questões que preocupavam os movimentos feministas. Os dois filmes trazem motivos semelhantes aos de *Jeanne*, como a repetição dos gestos de Mabel, ou a prisão dos gestos domésticos de Claire (arrumar a mesa, guardar algo na geladeira, mudar os sapatos de lugar).

Apesar da ausência de posições claramente ideológicas nos conflitos de gênero, podemos enxergar uma tomada de posição através do modo com que os filmes são atravessados pela potência da performance das atrizes. Claire (Ogier) e Mabel (Rowlands) são personagens habitadas por um sentido de ambivalência que recebe tratamento formal a altura, as duas dependem das suas relações e, ao mesmo, querem se libertar delas. Assim, com o filme de Akerman, a progressão rigorosa e cronológica dos eventos é determinante para acompanharmos o rompimento da “ordem” em que os gestos disruptivos das mulheres respondem.

Os dois filmes irão figurar a rebelião do corpo contra o espaço doméstico e a violência que ele impinge ao corpo feminino. Em sequências que emulam os gestos transgressores do *happening*, o potencial plástico dos corpos das atrizes desestabiliza a ficção, atravessando os filmes de uma literalidade absoluta do corpo feminino como um modo de figuração e uma presença existencial.

A loucura provocada por suas relações conjugais é manifestada nos corpos de Claire e de Mabel de modo distinto, apesar de as duas serem acometidas de uma regressão infantil. A progressão do distúrbio psíquico se dá, nos dois casos, através de uma infantilização crescente das personagens. Claire tenta roubar um cão na casa de um estranho, compra uma série de bugigangas numa saída de casa, e passa cada vez mais tempo reclusa dentro de casa. Mabel é excessivamente carinhosa com os amigos de Nick, brinca com as crianças como se fosse uma delas, e durante os surtos, dança em cima do sofá, um gesto que lembra uma certa transgressão infantil de subir onde não se deve.



Figs. 5, 7, 9 (direita) – Fotogramas de Claire (Ogier) em *L'Amour fou*.  
 Figs. 6,8,10 (esquerda) Mabel (Rowlands) em *A Woman Under the Influence*.

## A performance da loucura

Em *L'Amour fou*, sentindo-se cada vez mais abandonada pelo companheiro, Claire parece renunciar à linguagem e se fecha em casa, passando por uma regressão radical: um retorno silencioso, melancólico, fatigado. É como se tudo lhe escapasse, seu papel na peça, seu papel na vida, seu desejo, sua identidade. Claire procura e tropeça nas palavras, e o corpo de Ogier parece carregar o fracasso da atriz que encarna. A partir do abandono dos ensaios da parte de Claire, ela passa a criar uma desconfiança e um ciúme constantes de Sébastien em relação às outras atrizes.

A primeira indicação do seu desequilíbrio é a ameaça de Claire com uma agulha que se aproxima do olho de Sébastien na manhã seguinte de um jantar que fizeram para Marta (a atriz que seria a sua substituta na peça). Em uma noite, quando ela pede para se separar e pergunta a Sébastien “porque ele não se livra dela já que ela é louca”, Sébastien lacera a sua roupa com uma lâmina de barbear em uma passagem que adianta a destruição do apartamento pelo casal, sequências que funcionam como uma pausa na narrativa e que parecem inscrever em *L'Amour fou* um diálogo com a arte do *happening* e da performance, conceitos que surgiram nos anos 1960 no universo da arte, assim descritos por RoseLee Goldberg:

Ao contrário do teatro, o performer é o artista, raramente um personagem como um ator, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa tradicional. A performance pode ser uma série de gestos íntimos ou um teatro visual de grande escala, com duração de alguns minutos a muitas horas; pode ser performado apenas uma vez ou repetidas vezes, com ou sem um roteiro preparado, improvisado espontaneamente ou ensaiado ao longo de muitos meses. (1998: 8)

Posicionada no final da segunda semana do tempo diegético do filme (2h47), a sequência em que Sébastien lacera as suas roupas, dura três minutos. A sua

performance silenciosa é filmada em plano-sequência, com apenas duas rápidas cenas do rosto de Claire que primeiro olha assustada para em seguida pedir que ele pare com a ação. Sébastien começa rasgando a roupa que está vestindo com uma lâmina, violentando o seu próprio corpo e colocando-o em risco. Seus gestos ganham intensidade com a passagem do tempo, transbordando do seu corpo para o espaço do quarto, Sébastien passa a rasgar as roupas que estão atrás dele com uma tesoura. A repetição e a exasperação que ele imprime no próprio corpo parece tentar figurar a dor que uma possível perda de Claire acarretaria. A sua declaração de amor é justamente submeter o seu próprio corpo ao preço de uma violência que pode lhe custar a vida.

A suspensão da narrativa se dá em torno de 3h13 e dura pouco mais de vinte minutos e acontece justamente quatro dias depois da performance de desesperada de Sébastien. A sequência se inscreve na continuidade narrativa, através da extensão temporal e da fisicalidade da improvisação dos atores, emulando as características da performance: a crueza, o desprezo ao texto, exploração do corpo e abandono do enredo. Segundo depoimento de Ogier, gravada no último dia de filmagem, a sequência foi totalmente improvisada. “Houve muita improvisação neste filme, mas uma ‘improvisação prevista’: o esquema da cena era combinado antes, mas não o momento em que quebramos a parede com um machado. Lá, nós fizemos o que queríamos, era muito livre.” Sébastien liga para sua assistente Michèle cancelando o ensaio, debaixo dos lençóis com Claire, em um momento de amor expresso entre os dois. Em um corte, Claire já vestida observa Sébastien, ainda de cueca, rascunhar o seu rosto, seus seios e seus pelos pubianos por cima do papel de parede do quarto. No momento seguinte, os dois fantasiados com chapéus e roupas improvisadas passam a riscar as paredes e seus próprios corpos. Trocando poucas palavras, os gestos do casal seguem num crescendo até o momento em que passam a rasgar o papel de parede, primeiro com a tesoura e depois com as próprias mãos.

Os gestos cada vez mais ousados dos atores que degradam o espaço por excelência ao convívio íntimo de um casal são desdobrados por uma câmera que toma distância e parece querer apenas registrar, com neutralidade como dizia Rivette. A intervenção no espaço do quarto transborda para o restante da casa quando os dois decidem destruir a machadadas a parede que o separa da sala de estar. Na sala, não por acaso, investem a onda violenta contra a tv que também acaba sendo destruída, levam a cama para a sala e armam uma espécie de oásis para descansarem. A sequência chega ao fim quando Claire diz a Sébastien que não quer mais vê-lo, ele se levanta primeiro para fazer uma ligação, enquanto ela vem logo atrás, passando por ele, se retirando do plano pelos fundos do quarto escuro. O plano final, delimitado pelo batente da porta do quarto, é exemplar para ilustrar a teatralidade e a alegoria da separação com o fim da performance. O espaço do apartamento se transforma num palco que irá figurar a destruição do amor e da loucura partilhada pelos dois. Trabalhando com o seu corpo, como um artista com sua tela, os performers Sébastien e Claire irão se explorar, manipular, brincar, jogar, para enfim se libertar um do outro. Quando o casal experimenta uma série de atitudes, sentimentos e posturas na sequência do quarto, Rivette parece criar (inventariando gestos) uma teatralidade específica do cinema, totalmente diferente daquela do teatro.





Figs. 11-16 *Happening* do casal em *L'Amour fou*.

Em *A Woman*, a loucura de Mabel também transita entre ela e o marido, justamente nos momentos em que seu corpo parece querer se libertar do círculo de influência de Nick, enquanto reafirma a todo tempo o seu amor por ele. *A Woman* traz para dentro de casa problemas que os filmes anteriores

deixaram de fora. As dramatizações de si de *Shadows*, a infidelidade de *Faces*, o grupo basbaque de *Hubands*, os momentos de violência sexual e a brutalidade de *Minnie and Moskowitz* são trazidos para a sala de estar, para o banheiro, para a sala de jantar. Nada é evitado, omitido, reprimido. Mabel, Nick e nós passamos por isso tudo, e o milagre é que sobrevivemos através do amor.

Os dois surtos de Mabel, que acontecem no meio e no fim do filme, parecem responder ao modo violento com que Nick lida com a personalidade da esposa. Assim como as sequências de *L'Amour fou*, os surtos de Mabel carregam aspectos da arte da performance, como diria Féral (2015), são momentos em que o tempo se alonga e se dissolve à medida que os gestos “dilatados, repetitivos, exasperados” parece muitas vezes matar o tempo. “Gestos multiplicados ao infinito, infinitamente recomeçados e sempre diferentes, desdobrados por uma câmera que os registra e os reenvia.” (2015: 154)

A loucura e o papel da esposa são tematizados pelo marido logo na sua primeira fala do filme, quando o colega de trabalho o aconselha a ligar pra casa dizendo que Mabel é muito sensível, ao que Nick responde: “Ela é incomum e não louca. Essa mulher cozinha, faz a cama, arruma a casa, lava o banheiro. O que tem de louco nisso tudo? Eu não entendo o que ela está fazendo, eu admito isso.” O fato de Nick não retornar justamente na noite reservada para ficarem a sós, dispara a primeira sequência-happening de Mabel no filme. Em uma cena típica de uma personagem cassavetiano, Mabel entra em um bar, se embebeda, cantarola Cole Porter, interpela desconhecidos e exige dos outros personagens a mesma disponibilidade de se expor ao ridículo. A personagem de Mabel é uma espécie de síntese do seu cinema, calcado na intensidade do registro das experiências de criação dos atores-personagens.

Em torno de 1h06 de filme, logo após Nick ter violentamente expulsado o vizinho e seus três filhos que haviam sido convidados por Mabel para uma

festa no quintal, diante do marido extremamente exaltado e que aos berros diz que ela será internada, Mabel começa a dar sinais de crise. Durante toda a sequência que dura 17 minutos, a câmera oscila entre planos abertos e fechados no rosto e nos punhos de Mabel que ganham uma expressividade suplementar com os primeiros planos. A organização do espaço se dá com uma divisão muito clara entre aquele destinado à performance de Mabel, o lado da sala de estar e o do “público” (Nick, a sogra, o psiquiatra), o hall de entrada. Como se estivesse num palco, Mabel responde com o corpo às acusações da mãe de Nick, que grita “Essa mulher é louca! Essa mulher é louca!”. Vemos o gesto do cineasta se materializar nos gestos de *mise en scène* que se prolongam nos gestos da atriz. A atenção às suas mãos, que ora estão estridentes, ora enumeram nos cinco dedos os motivos do seu amor por Nick, ora fazem o sinal da cruz para o Dr. que tenta sedá-la, ora se fecham para tentar se proteger, inscrevem a implicação física do corpo de Rowlands no seio do surto. Como diria Mouëllic (2011), neste cinema marcado pela instabilidade cada decisão tomada durante o processo de criação parece destinada a liberar no set forças imprevisíveis, a fazer de cada tomada um acontecimento em si e não a representação de uma cena. Esta relação com o presente implica temporalidades singulares, possibilidades originais de viver o tempo, em que a atuação do improvisador (esteja ele diante, ao lado, ou atrás da câmera), se desdobra no interior de uma temporalidade em que o instante prevalece.

Em uma sequência que dura cerca de 10 minutos, o segundo surto de Mabel antecede a sequência final do filme (2h12), e também é desencadeado pela impaciência com que o marido lida com a sua volta da clínica. Mabel exprime o seu sofrimento retomando os mesmos gestos da dança do Lago dos cisnes que fez quando da festa no quintal. Num gesto de liberdade que nos faz lembrar a gestualidade da coreógrafa e bailarina Isadora Duncan, podemos pensar a dança como catalisadora dos momentos de crise de Mabel. Transformando afeto em corpo, Mabel tenta se matar cortando os pulsos no

banheiro e, impedida pela família, corre para se refugiar dançando novamente no alto do sofá.

Em *A Woman*, o corpo se torna um modo de figuração e de presença absoluto, o corpo de Mabel nunca se fixa nem se estabiliza. Nos seus longos *planos-sequência-performances*, o corpo manifesta a necessidade de um outro, captado pela câmera na mão de Cassavetes que a acompanha e que com ele se relaciona. O método do cineasta de negar aos espectadores qualquer distanciamento intelectual emerge com clareza: somos surpreendidos pelo desenrolar deste momento intenso vivido pela família. Na duração dos planos somos convocados a partilhar as angústias do casal, o sofrimento de Nick e seu desajuste, também digno de nota. A excentricidade e a loucura de Mabel é justamente o que a torna uma mulher imprescindível e o que torna possível a continuidade de um amor como o deles. Retomada a posição de normalidade e, portanto, de dona de casa, o filme se encerra com a frase última frase da protagonista: “é preciso comprar comida para esta casa.”

*L'Amour fou* e *A Woman* reatam com o impulso renovador de *Paris nous appartient* e *Shadows*, mas superam, cada um a seu modo, as insuficiências e limitações do método de trabalho e dos resultados estéticos dos filmes que sucederam estes longas iniciais. Os filmes conjugam materiais dramáticos propícios à experimentação, à instabilidade e à improvisação, notadamente nos momentos de libertação do corpo feminino do espaço doméstico. A consolidação desta conquista formal se beneficiou de uma integração original do método de trabalho em equipe, do protagonismo do trabalho dos atores, da influência do teatro e da teatralidade ao programa cinematográfico de ambos.

### **Bibliografia**

Agamben, Giorgio (2015). “Notas sobre o gesto” in: *Meios sem fim*. Belo Horizonte: Autêntica.  
Aprà, Adriano (a cura di) (1974). *Il cinema di Jacques Rivette*. Quaderno n° 62, Pesaro: Mostra internazionale del Nuovo Cinema.

Carney, Raymond (1994). *The films of John Cassavetes: Pragmatism, modernism, and the movies*. Cambridge: Cambridge University Press.

\_\_\_\_\_ (ed.) (2001). *Cassavetes on Cassavetes*. London: Faber & Faber.

Chevrie, Marc (1989). "Supplément aux voyages de J.R.". *Cahiers du cinéma*, nº 416, fevereiro.

Comolli, Jean-Louis (1969). "Le détour par le direct I". *Cahiers du cinéma*, nº 209, fevereiro.

\_\_\_\_\_ (1969). "Le détour par le direct II". *Cahiers du cinéma*, nº 211, abril.

\_\_\_\_\_. (2012) *Corps et cadre: cinéma, éthique, politique*. Paris: Verdier.

Féral, Josette (2015). *Além dos limites: Teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva.

Goldberg, RoseLee (1988). *Performance Art: from futurism to the present*. London: Thames & Hudson.

Mouëllic, Gilles (2011). *Improviser le cinéma*. Crisnée: Éditions Yellow Now.

Paini, Dominique (1997). *Le cinéma, un art moderne*. Paris: Ed. Cahiers du Cinéma.

Reis, Francis Vogner dos, Luiz Carlos Oliveira Júnior e Mateus Araújo Silva (org.) (2013). *Jacques Rivette – Já não somos mais inocentes*. São Paulo: CCBB.

Rich, B. Ruby (1983). "Up Against the Kitchen Wall, Chantal Akerman's meta-cinema". *Village Voice*, 29 de março de 1983.

---

\* Doutora em Meios e Processos Audiovisuais na ECA-Universidade de São Paulo (sob orientação de Ismail Xavier), mestre em teoria e história do cinema pela Université Paris 8 Vincennes | Saint-Denis. É pesquisadora e programadora de cinema e artes visuais. E-mail: [mariachiaretti@gmail.com](mailto:mariachiaretti@gmail.com)