

Investigações sobre fotogenia: produção de afetos no cinema de John Cassavetes

Rodrigo Desider Fischer¹

1 Doutorando na linha de pesquisa Processos composicionais para a cena, do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília. Ator desde 1995, é diretor do Grupo Experimental Desvio há dez anos e professor da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes.
rodrigofischer01@yahoo.com.br

Resumo

O presente artigo tem como objetivo investigar o conceito de fotogenia no cinema e de compreender como a fotogenia, enquanto dispositivo cinematográfico, é alcançada nos filmes de John Cassavetes. Partindo das inquietações de Walter Benjamin, que identifica uma nova configuração nas artes com a reprodutibilidade técnica, este artigo pretende ampliar o conceito de fotogenia no cinema relacionando-o com sua capacidade de produzir afetos.

Palavras-chave

cinema; fotogenia; afeto; percepção; John Cassavetes.

Abstract

The main goal of this paper is to investigate the concept of the photogeny within the production of films, and to understand how the photogeny, as a cinematographic device, is achieved in movies by John Cassavetes. Considering Walter Benjamin's aspiration that identifies a new configuration in arts with mechanical reproduction, this paper aims to expand the photogeny's concept within the movies relating it to its ability to produce affections.

Keywords

cinema; photogeny; affect; perception; John Cassavetes.

Se analisarmos a história da arte e a relação da produção artística com seus apreciadores (recepção), perceberemos que ela comumente esteve num patamar em que a autenticidade e a irreprodutibilidade foram postas como fundamentais para garantir o valor e a admiração de uma obra, seja na literatura, nas artes visuais, na música ou no teatro. Com o advento da fotografia e do cinema, uma nova configuração se estabelece e é esse o pretexto de Walter Benjamin com seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Para Benjamin (1980), o surgimento da fotografia serviu como base para estabelecer uma nova relação entre a arte, sua produção e sua recepção. Neste sentido, foi a fotografia que permitiu a reprodução infinita das imagens, transgredindo a relação de unicidade, autenticidade e historicidade que a relação arte-apreciador determinava, mesmo entendendo que a possibilidade de cópia sempre existiu.

Para Benjamin (1980, p. 10), "com a fotografia, o valor de culto começa a recuar em todas as frentes, diante do valor de exposição". O valor de culto estaria ligado mais às obras irreprodutíveis e autênticas, enquanto a exposição estaria próxima de obras possíveis de serem reproduzidas. Ou seja, a partir do surgimento da fotografia, o valor de uma obra, tanto de produção quanto de percepção, configura-se de outra maneira, coerente com seu período histórico. Para Benjamin (1980, p.12):

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente.

A nova configuração é permeada pela ideia de reprodução que a fotografia e o cinema implicam. Com o surgimento das técnicas de reprodução, a arte abandona seu caráter mágico e místico para se aproximar de seu receptor, enquanto o autêntico cede lugar para o reproduzível. A era da reprodutibilidade

técnica entende e configura uma nova relação com a arte, aproximando-se mais do homem e, de certo modo, destruindo o caráter mágico e "aurático" da obra de arte, rompendo com a dicotomia distância/proximidade. Se, por um lado, a reprodução permite o acesso e a aproximação, por outro lado, esvazia o culto, a magia ou mesmo a aura da obra. Benjamin (1980) entende esse fenômeno não como uma perda, no sentido negativo, mas sim como uma nova configuração.

O pensamento estético de Walter Benjamin conecta aquilo que ele chama de aura na arte também ao valor da experiência. Já a arte "pós-aurática", como o cinema e a fotografia, estaria ligada à atrofia dessa experiência, pois ela não admite que o espectador capture resquícios do fazer artístico. A experiência seria aquilo que nos acontece e o que nos toca, e não apenas aquilo que passa, pois todos os dias muitas coisas passam mas poucas coisas nos passam ou ficam e nos afetam verdadeiramente.

Michel Serres (1993, p.71) chama de *mestiço instruído* aquele que é capaz de combinar sua erudição à experiência, possibilitando assim que as coisas nos atravessem:

Que é preciso frequentar as bibliotecas, é certo; convém, com certeza, tornar-se erudito. Estude, trabalhe, sempre ficará alguma coisa. E depois? Para que exista depois, quero dizer, algum futuro que ultrapasse a cópia, saia das bibliotecas e corra o ar puro; se continuar lá dentro, nunca escreverá nada além de livros feitos de livros. Tal saber, excelente, contribui para a instrução, mas o objetivo desta é alguma coisa que não está nela mesma. Do lado de fora, você tem outra chance. (SERRES, 1993, p. 71)

Para Serres (1993), a experiência não estaria ligada ao acúmulo de conhecimento ou informação. É nesse sentido também que Benjamin (1980) observa a atrofia da experiência com a reprodutibilidade técnica das artes, já que elas são capazes de bombardear informações, mas imprecisas na retenção da experiência. Outro autor que dialoga com o pensamento de

Serres e Benjamin é o especialista em filosofia da educação Jorge Larrosa, que contrapõe informação e experiência. Conforme Larrosa (2001), a informação é quase contrária à experiência. Na era da informação, nós nos preocupamos intensamente em estar bem informados, dominar tudo, mas, no fundo, essas informações podem ser supérfluas e de certo modo impossibilitam realmente a experiência. Para Larrosa:

A primeira coisa que gostaria de dizer sobre a *experiência* é que é necessário separá-la da informação. E o que gostaria de dizer sobre o *saber de experiência* é que é necessário separá-lo de saber coisas, tal como se sabe quando se tem informação sobre as coisas, quando se está informado. É a língua mesma que nos dá essa possibilidade. Depois de assistir a uma aula ou a uma conferência, depois de ter lido um livro ou uma informação, depois de ter feito uma viagem ou de ter visitado uma escola, podemos dizer que sabemos coisas que antes não sabíamos, que temos mais informação sobre alguma coisa; mas, ao mesmo tempo, podemos dizer também que nada nos aconteceu, que nada nos tocou, que com tudo o que aprendemos nada nos sucedeu ou nos aconteceu (LARROSA, 2001, p. 23).

Larrosa (2001) explica nesse texto, intitulado *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, que o homem dentro dessa sociedade da informação tem se preocupado em acumular mais informação e conhecimento do que experiência real. Do mesmo modo, Benjamin (1980) observa que a fotografia e o cinema esvaziaram o estado de aura e de experiência das artes.

Benjamin (1980) quer dizer que, no cinema, o público não se dirige mais à obra exposta na tela com uma atitude de culto e contemplação, ou com o intuito de se afetar, mas principalmente com uma atitude de distração. E essa relação pura de entretenimento destruiu qualquer tentativa da arte cinematográfica em trazer essa característica que ele chama "aurática", no sentido da obra ser singular e estar distante por mais perto que esteja. Contudo, muitos teóricos ainda insistem em conferir ao cinema uma aura que,

para Benjamin (1980), não passa de uma característica burguesa em impor o cinema entre a categoria das grandes artes.

Mas será mesmo que o cinema não alcança essa potência? Sem dúvida, estabelece-se uma nova configuração entre a arte e sua recepção na era da reprodutibilidade técnica. Mas não seria possível afirmar que a arte cinematográfica alcança um impacto que estaria muito próximo daquilo que Benjamin (1980) chamou de aura das artes, mesmo que não seja de uma maneira geral? Se pensarmos no alcance quantitativo que o cinema tem ou simplesmente na sua capacidade de afetar, podemos afirmar que ele pode sim trazer um estado especial de fruição. Num sentido geral e de massa, o cinema permanece numa camada que almeja apenas o entretenimento, mas uma grande parcela dos realizadores de cinema almejam uma produção mais intensa, única, "aurática" ou de afeto.

Para Deleuze & Guattari (1997, p. 213), afetos não são sentimentos pessoais de ordem interior, mas sim forças que nos atravessam, que cruzam nossos corpos, produzindo assim uma espécie de entrelaçamento entre o corpo e o mundo. O afeto é um lugar de fusão, indeterminado e impessoal, que ultrapassa a distinção entre sujeito e objeto. Para Deleuze & Guattari:

O afeto não é a passagem de um estado vivido a um outro, mas o devir não humano do homem. Ahab não imita Moby Dick e Pentésiléia não "se comporta como" a cadela: não é uma imitação, uma simpatia vivida, nem mesmo uma identificação imaginária. Não é a semelhança, embora haja semelhança. Mas, justamente, é apenas uma semelhança produzida. É antes uma extrema contigüidade, num enlaçamento entre duas sensações sem semelhança ou, ao contrário, no distanciamento de uma luz que capta as duas num mesmo reflexo (Deleuze & Guattari, 1997, p. 218).

O termo afeto é mais apropriado que emoção ou sentimento porque a emoção só pode ser pensada a partir da dimensão afetiva que ela carrega. Ela é determinada a partir de inúmeros laços e encontros, mas ainda presa a uma

significação. Já o afeto não é preso nem ao objeto nem ao sujeito, ele é móvel e ultrapassa essa distinção. Ou seja, a emoção é aquilo que nos move, já o afeto é o próprio movimento, um trânsito contínuo. Reconhecer nossos afetos é presentificar o conhecimento intuitivo que temos do mundo, estabelecendo assim uma ordem que não se estabelece apenas no exterior ou interior, mas nesse constante movimento de vai-e-vem.

Poeticamente, os afetos podem ser chamados como *paixões da alma* que se movimentam entre a razão e a emoção, entre o sujeito e o objeto, alcançando assim um estado potente e latente. Essa condição de afeto é impulsionada principalmente pela arte. Para Deleuze & Guattari (1997, p. 217), o objetivo da arte “é arrancar o afeto das afecções, como passagem de um estado para o outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações”. Nesse sentido, é possível afirmar que o caráter de afeto das artes se aproximaria daquilo que Benjamin (1980) chamava de *aura* das artes. O afeto e a aura seriam estados sublimes propiciados pela arte. Não um estado de identificação, mas algo além disso.

Para responder à pergunta levantada anteriormente, se o cinema alcançaria uma potência próxima daquela que Benjamin (1980) observava nas artes autênticas e irreprodutíveis, é possível responder que sim, mas com o termo que Deleuze & Guattari (1997) definem como afeto, alcançando uma nova configuração entre a arte e sua recepção.

Inspirando-se nos pensamentos de Henri Bergson, Deleuze (2009, p. 138) entende ainda a constituição de afeto como “conjunto de unidade refletora imóvel e de movimentos intensos expressivos”, e é principalmente o rosto humano que possui essa capacidade. Para Deleuze:

O rosto é essa placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial da sua mobilidade global e que recolhe ou exprime ao ar livre todos os tipos de pequenos movimentos locais que o resto do corpo mantém habitualmente escondidos (Deleuze, 2009, p. 138).

E, no cinema, o rosto, enquanto imagem, é por si só um grande plano², já que para captar o rosto é preciso uma grande aproximação da câmera. Deleuze (2009) lembra que o cineasta Sergei Eisenstein sugeria que o grande plano seria capaz de dar uma leitura afetiva de todo o filme. Nesse sentido, Deleuze (2009) e outros autores identificam o *close up*, primeiro plano ou o grande plano como o elemento máximo para a produção de afeto no cinema ou como o elemento que mais propicia aquilo que alguns autores definem como fotogenia, como veremos mais adiante. Para Deleuze:

O grande plano levou o rosto até essas regiões onde o princípio da individuação deixa de reinar. Elas não se confundem por se parecerem, mas por terem perdido a individuação, como perderam a socialização e a comunicação. É a operação do grande plano. O grande plano nem desdobra um indivíduo nem reúne dois: suspende a individuação. Nesse ponto já não reflete nem sente nada, apenas experimenta um medo surdo. Absorve dois seres, e absorve-os no vazio. E no vazio ele é em si mesmo o fotograma que arde, com o Medo por único afeto: o grande plano-rosto é ao mesmo tempo a face e seu apagamento (DELEUZE, 2009, p.155).

O grande plano do rosto o transforma em matéria-prima de afeto, transformando o rosto em estados subjetivos, numa entidade complexa com pontos de fusão e ebulição, “sem individuação das personagens ou das coisas” (DELEUZE, 2009, p. 160). Para ele, é preciso tratar o afeto como “entidade espiritual complexa: o espaço branco das conjunções, reuniões e divisões, a parte do acontecimento que não se reduz ao estado de coisas, o mistério desse presente recomeçado” (p.167). A concretização do afeto pode ser então um rosto ou um “equivalente de rosto (um objeto rostizado)” (p.151). De qualquer modo:

2 DELEUZE (2009) prefere o termo *grande plano*, que na linguagem cinematográfica é também conhecido como *primeiro plano* ou *close up*.

O afeto é impessoal e distingue-se de todo o estado de coisas individuado: o que não o impede de ser singular e de poder entrar em combinações ou conjunções singulares com outros afetos. O afeto é indivisível e sem partes; mas as combinações singulares que forma com outros afetos formam por sua vez uma qualidade indivisível que só se dividirá mudando de natureza. O afeto é independente de todo o espaço-tempo determinado; mas isso não o impede de ser criado numa história que o produz como o exprimido e a expressão de um espaço ou de um tempo, de uma época ou de um meio (DELEUZE, 2009, p.153).

Contudo, podemos ver que Deleuze (2009) não limita o grande plano do rosto como único elemento propulsor de afeto, mas também aos objetos, que podem ser equivalentes de rostos. Assim como Deleuze (2009), outros autores afirmam que, no cinema, uma parcela das imagens pode ter essa capacidade de gerar afeto. Ou, como preferem outros autores, imagens que podem ter um potencial fotogênico. Mas quais e como seriam os dispositivos fotogênicos do cinema? A origem de fotogenia é composta da palavra "luz" (*phôs*) somada à raiz grega (*gen*) engendrar. Tudo que engendra ou gera a luz é fotogênico e a fotogenia pode manifestar-se de diferentes maneiras. Trata-se de um dispositivo exclusivo da fotografia e, conseqüentemente, do cinema. Em fotografia ou no cinema, a fotogenia é conhecida como uma qualidade estética que transforma a aparência e, ao mesmo tempo, faz emergir algo que se encontra na profundidade das realidades que ela revela (FONSECA, 2010)³.

Para a maioria dos autores pesquisados, como Jacques Aumont, Jean Epstein, Luis Delluc e Marcel Martin, o objetivo da fotogenia seria o de mostrar um encanto eventualmente ausente da realidade filmada. A fotogenia seria a aptidão de revelar algo das categorias íntimas dos seres, das coisas e do mundo. Seria uma capacidade mágica de aflorar, a partir da imagem, a ausência ou a poesia da imagem. Luis Delluc⁴ (apud MARTIN, 2003, p. 26) definiu a fotogenia como "esse aspecto poético extremo dos seres e

3 Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/18792>> Acesso em: 10 de junho de 2011

4 Luis Delluc (1890-1924), foi um cineasta e crítico francês que resgatou a palavra fotogenia, presa ainda a fotografia, para o cinema. Elegeu-a como especificidade da primeira arte moderna, o cinema, segundo ele, a arte do futuro. Assim, a fotogenia passa a ser considerada como aspecto poético das coisas que somente o cinema pode revelar como consequência da potente orquestração dos planos e de suas sucessões.

das coisas e das almas que cresce sua qualidade moral pela reprodução cinematográfica”. Definição muito próxima da de Jean Epstein (apud AUMONT, 1993, p. 322), que acrescenta: “todo aspecto que não for majorado pela reprodução cinematográfica não será fotogênico, não fará parte da arte cinematográfica [...] O aspecto fotogênico de um objeto é resultante de suas variações no espaço-tempo” (EPSTEIN apud AUMONT, 1993, p. 323). Nesse sentido, o foco do discurso cinematográfico está mais nas imagens responsáveis por despertar afetos e menos numa narrativa histórica.

A suposição de Aumont (1993) sobre os fatores que motivam a fotogenia no cinema alinha-se às ideias de Delluc, de Epstein e também de Deleuze (2009), este último preferindo usar o termo “imagem-afecção”, que seriam aquelas imagens com potenciais fotogênicos e capazes de produzir afetos. Para Aumont (2004), o cinema revela algo da interioridade dos sujeitos e dos objetos filmados. O pensador francês diz que “filmar um ser humano e principalmente seu rosto é aprender algo a seu respeito (sua interioridade, sua alma, seu psiquismo)” (AUMONT, 2004, p. 70). A fotogenia, de certo modo, veiculou um anseio estético de uma forma que não apenas revela algo, mas também esconde. Essa dupla qualidade alimenta um ideal da imagem que permite, ao mesmo tempo, sermos nós mesmos e outro. Permite vermos e sentirmos algo além da identificação e da objetivação, nos elevando a um estado de afeto intimamente subjetivo e sublime. Essa produção fotogênica, para a maioria dos autores que debatem a fotogenia, é potencializada principalmente com o primeiro plano, grande plano ou *close up*.

Vale lembrar do filme *A Paixão de Joana D`Arc*, do cineasta dinamarquês Carl Theodor Dreyer, que Deleuze (2009, p. 164) define como um filme “afetivo por excelência”. Outros autores o definem como fotogênico, justamente por trabalhar muito com o primeiro plano das personagens. Nesse filme, fica muito claro que existe uma representação histórica, política e social das personagens (Joana, o bispo, os juízes), mas existe ainda uma outra camada por trás disso que exprime algo mais interno e subjetivo, além do histórico.



Figura 1 – *A Paixão de Joana D`Arc*, de Carl Theodore Dreyer (1928)⁵

A imagem acima tenta trazer um pouco da força que as imagens de primeiro plano do filme exprimem, algo além do próprio estado das coisas e dos seres. Mais à frente veremos como a produção fotogênica é ampliada em outros registros do cinema, priorizando os filmes do cineasta norte americano John Cassavetes.

Podemos entender então que o cinema vai além de suas imagens projetadas, pois essas podem adquirir uma potência que intensifica seu próprio estado interior. O sublime no cinema não está mais próximo da experiência apaziguadora do belo ou de elevação (aura), como foi observado por Walter Benjamin (1980), mas está sim na intensificação de uma sensação a partir da imagem, ou melhor, na produção de afetos a partir da imagem, considerando ainda o afeto como um componente emocional ligado a uma experiência, seja ela uma representação ou não. Nesse sentido, podemos afirmar que grande parte do cinema considera o sujeito/espectador na sua dimensão subjetiva.

5 Figura disponível em: <<http://artandcultureofmovies.blogspot.com/2010/03/balazs-close-up-and-dreyers-passion.html>> Acesso em 29 de junho de 2011.

O cinema pode ser compreendido como um fenômeno que produz, a partir de sua imagem objetiva, interferências subjetivas em seu receptor. Se entendermos a percepção do espectador em seu estado interior, ao confrontar-se com a imagem objetiva, ele se projeta e alcança uma conexão com a obra que vai além da própria identificação. Essa relação de afeto entre a obra e o espectador é aumentada pelo fenômeno que nomeamos como fotogênico no cinema.

Sem querer entrar no campo semiótico sobre o conceito de percepção ou de recepção, seria importante, ao menos, delimitar o entendimento aqui sobre percepção. Para Fayga Ostrower (2004, p. 12), percepção seria “a elaboração mental das sensações”. Ou seja, a percepção é o modo como organizamos nosso pensamento por meio dos sentidos, atribuindo assim algum significado para o que percebemos. Como diz Hans-Georg Gadamer (1985, p. 46), “perceber não é colecionar várias e diversas impressões sensoriais, mas quer dizer, como a palavra mesmo diz em alemão, ‘tomar como verdadeira’. Isto significa, porém: o que se oferece aos sentidos é visto e tomado como algo”.

É por meio da percepção que uma pessoa decodifica e estabelece suas impressões sensoriais, atribuindo a ela algum significado ou entendimento. Seria a organização das informações colhidas por meio dos sentidos, sem esquecer que, consciente ou inconscientemente, conectamos nossa memória ou nossas projeções com o objeto de fruição/contemplação, que no caso aqui é o cinema. Para Edgar Morin (apud XAVIER, 1983, p. 146), “as nossas percepções são trabalhadas e confundidas pelas nossas projeções”. Para ele, ao contrário de inúmeras teorias realistas que viam o cinema como algo que registra a realidade e a restitui como tal, o cinema tem uma capacidade de aflorar algo mais subjetivo da imagem, fazendo nascer o imaginário e sensações próximas do sonho, pois “a essência do sonho é a subjetividade” (p. 147). Para Morin (apud Xavier, 1983, p.160):

Tudo se passa como se o filme desenvolvesse uma nova subjetividade consigo e arrastasse a do espectador. O cinema é precisamente esta simbiose: um sistema que tende a integrar o espectador no fluxo do filme. Um sistema que tende a integrar o fluxo do filme no fluxo psíquico do espectador.

Essa habilidade do cinema em fazer aflorar algo a partir da imagem objetiva, como sensações próximas aos sonhos, ou como vimos anteriormente, a partir da imagem-afecção, como prefere Deleuze (2009), não é algo intrínseco ao cinema. Essa capacidade pode ser algo potencializado pelo dispositivo fotogênico e manipulado, consciente ou inconscientemente, pelo realizador da obra.

Se pensarmos na gênese da imagem em movimento, perceberemos que ela é marcada profundamente pela ambivalência, pois a imagem cinematográfica é ao mesmo tempo a reprodução exata e objetiva da realidade filmada, assim como essa atividade se orienta sob o ponto de vista do realizador, que de alguma maneira manipula o olhar da câmera (MARTIN, 2003, p. 21). Para Marcel Martin:

A ambiguidade da relação entre o real objetivo e sua imagem fílmica é uma das características fundamentais da expressão cinematográfica e determina em grande parte a relação do espectador com o filme, relação que vai da crença ingênua na realidade do real representado à percepção intuitiva ou intelectual dos signos implícitos como elementos de uma linguagem (MARTIN, 2003, p.18).

Desse modo, a projeção da imagem na tela é determinada pelo olhar do diretor do filme. É ele quem opta por aquilo que será projetado e induz como aquilo será recebido a partir de sua linguagem e estética. Mesmo um documentário, que mais se aproximaria da realidade filmada, é em si determinado a partir do olhar do diretor. Alguns pensadores do cinema chegam a afirmar que nunca existirá de fato um documentário pois as imagens são

sempre contaminadas pelo olhar de quem as capta e por quem as manipula numa montagem⁶, aproximando-se assim da ficção.

Com essa reflexão podemos deduzir que o diretor de cinema possui, ou deveria possuir, essa capacidade de contaminar positivamente a recepção de seus filmes. Se partirmos do pressuposto de que a fotogenia é um qualidade estética que transforma o objeto ou sujeito filmado, fazendo surgir algo mais profundo da imagem filmada, podemos entender que esse fenômeno é encontrado de inúmeras maneiras nos filmes, conduzido principalmente pelo olhar do diretor. Aqui, tentarei entender especificamente de que maneira o cineasta John Cassavetes produzia esse efeito fotogênico em seus filmes. Ou melhor, de que maneira, ao assistir seus filmes, podemos identificar o modo como ele alcança aquilo que podemos chamar de potencial ou vigor fotogênico.

Ao pensar no cinema de John Cassavetes⁷, a característica que chama mais a atenção é o trabalho dos atores em seus filmes e a apresentação de suas personagens com uma incrível potência afetiva. É possível observar nos filmes de John Cassavetes que seus atores alcançaram um nível de entrega, transparência, ambiguidade, potência e presença raramente vistos, tanto no cinema como no teatro. Lembro perfeitamente da sensação que tive ao assistir pela primeira vez ao filme *Faces*, de John Cassavetes, que ora me suscitava admiração, identificação e entusiasmo; ora despertava constrangimento, estranhamento e desprezo. Sensações híbridas e constantemente ambíguas, que me remetem ao conceito de afeto trazido por Deleuze (2009).

Ao assistir a um filme de Cassavetes, nós somos convidados a interagir, a pertencer e a ser cúmplice da realidade vivenciada de suas personagens. É

6 Montagem é um processo de pós-produção que consiste em selecionar, ordenar e ajustar os planos de um filme. Usa-se também a nomenclatura edição, porém, no cinema prefere-se utilizar o termo montagem, que amplia seu significado para uma função, não apenas mecânica, mas também artística.

7 Dirigiu os seguintes filmes: *Shadows (Sombras)*, 1959; *Too late blues (A canção da esperança)*, 1961. *A child is waiting (Minha esperança é você)*, 1963; *Faces (Faces)*, 1968; *Husbands (Os maridos)*, 1970; *Minnie and Moskowitz (Assim fala o amor)*, 1971; *A woman under influence (Uma mulher sob influência)*, 1975; *The killing of a chinese bookie (A morte de um bookmaker chinês)*, 1976; *Opening night (Noite de estreia)*, 1978; *Gloria (Glória)*, 1980; *Love streams (Amantes)*, 1984; *Big trouble (Um grande problema)*, 1986.

um cinema que mobiliza o olhar, o corpo e a alma de quem assiste. Uma das suposições é de que a peculiar condução de Cassavetes poderia cooperar com essa qualidade em seus atores, alcançando assim a potência fotogênica que buscamos em seus filmes.

John Nicholas Cassavetes (1929-1989), além de ator, diretor teatral, dramaturgo e roteirista, é reconhecido principalmente por sua produção enquanto cineasta. Nascido em Nova Iorque, Cassavetes estudou interpretação na American Academy of Dramatic Arts na mesma cidade e atuou em inúmeros filmes⁸, mas foi seu trabalho enquanto diretor de cinema que o transformou numa importante referência para a linguagem cinematográfica, principalmente quando relacionada ao trabalho do ator. Ele é considerado o “pai” do cinema independente nos Estados Unidos por criar um estilo próprio e quase artesanal de trabalho. Trabalho esse que incluía orçamentos reduzidos, produção independente e praticamente a mesma equipe de técnicos e atores em seus diferentes filmes.

O cinema de Cassavetes, com toda sua radicalidade e inventividade de linguagem, sempre foi, acima de muitas coisas, um cinema fundamentado no trabalho de ator. Para ele, o ator era a força criativa fundamental de seus filmes e a beleza de seu cinema se concentrava principalmente nessa ideia. Era comum escutar em seus depoimentos que se o trabalho do ator era bom, o filme também era.

É possível perceber que o ator, no cinema, pode se tornar refém de toda maquinaria cinematográfica, cujas preocupações habitualmente estão mais voltadas, por exemplo, para a fotografia ou para a captação de som. Nesse contexto, o ator fica limitado a restritas marcações que, se não forem consideradas, podem atrapalhar o andamento da filmagem e prejudicar determinados planos pensados milimetricamente pelo diretor. Nos filmes de Cassavetes, a preocupação não é a de captar um belíssimo plano, colocando o

8 *Os doze condenados (The Dirty Dozen)*, de Robert Aldrich (1967); *O Bebê de Rosemary (Rosemary's Baby)*, de Roman Polanski (1968); *A Fúria (The Fury)*, de Brian de Palma (1978); *Tempestade (Tempest)*, de Paul Mazurski (1982).

ator como mais um elemento de composição. Sua preocupação é a de encontrar vida no trabalho dos atores e captar esses instantes, pois quando concretizados, pulsam poesia e beleza. A composição dos quadros do cinema de Cassavetes é “pintada” com a humanidade de seus atores, libertando-os de qualquer aprisionamento ou engessamento.

Nesse sentido, Cassavetes consolidou um esquema de direção dando mais liberdade ao ator, desde o momento de criação da personagem até o momento do set de filmagem. Para isso, ele subverteu diversas estruturas rígidas do cinema e incluiu em seu trabalho novas perspectivas como ensaios exaustivos com os atores, improvisação do ator como material colaborador para o roteiro e a utilização de mais câmeras no set para captar toda a movimentação e gestualidade do ator. Apesar de ensaiar exaustivamente com seus atores antes de filmar, Cassavetes privilegiava o momento da filmagem como único, flagrando instantes preciosos quando o ator se relaciona com a cena proposta, estabelecendo, de certo modo, sua personagem naquele instante. Vale recorrer ao crítico francês Thierry Jousse:

Os personagens de Cassavetes estão à procura da própria liberdade, inatingível e sorrateira. Só têm uma idéia na cabeça: existir a todo custo. A existência ou, mais exatamente, o estado existencial, é a vida desembaraçada das suas aparências ilusórias, do social e sua representação; é o indivíduo preso na miséria da pura existência. Como para o fluxo do amor, a questão é menos filosófica que cinematográfica. O estado existencial só pode revelar-se no instante, e o instante é um puro problema de direção que Cassavetes se obstina a delimitar em cada um dos seus filmes. A matéria do cinema de Cassavetes é o instante, ou o puro acontecimento, seu surgimento, sua duração, sua intensidade (JOUSSE, 1992, p.113).

É aceitável ponderar que, para Cassavetes, a subjetividade, a história e os sentimentos “verdadeiros” das personagens não seriam o grande estímulo e o interesse para seus atores. Para ele, pouco importava a história prévia ou alguma justificativa psicológica de suas personagens. Suas personagens não procedem

da história, mas, ao contrário, a história é que emana dessas personagens. Elas constroem suas histórias em cena, na relação que estabelecem com as outras personagens, a partir da situação em que elas se encontram e, principalmente, a partir de sua experiência real daquele momento, daquele instante.

A força cinematográfica do cinema de John Cassavetes é reconhecida principalmente pelo impacto que a atuação alcançava. Em seus filmes, os atores apresentam uma imagem de suas personagens com uma carga dramática e ambígua que remete o espectador para além da imagem objetiva. Nesse sentido, é possível reconhecer o dispositivo fotogênico de seus filmes, pois é a partir dessas imagens que o espectador tem a sensação afetiva.

Basta assistirmos algumas imagens de Gena Rowlands interpretando Myrtle Gordon no filme *Opening Night* ou no filme *Faces* para percebermos a capacidade que ela tem de produzir afetos no espectador que contempla sua imagem. Claro que essa capacidade é a união da força interpretativa que a atriz alcança com o olhar de John Cassavetes. Gena Rowlands, esposa de Cassavetes e principal atriz de seus filmes, é a figura que melhor exemplifica a capacidade de afeto que sua imagem produzia.

A imagem a seguir, apesar de não estar em movimento, idealiza demonstrar o potencial afetivo que a imagem da atriz Gena Rowlands atuando pode produzir.



Figura 2 – *Faces*, de John Cassavetes (1968)⁹

Ao analisar a obra de John Cassavetes, podemos ver claramente que a fotogenia não será determinada apenas pela estética luminosa do objeto ou do sujeito fotografado/filmado, mas também a partir de uma percepção totalmente subjetiva determinada pelo grau de afeto que possui a imagem. É nesse sentido que pretendo, numa outra ocasião, investigar minuciosamente as obras de Cassavetes a fim de identificar as imagens-chave que carregam essa carga afetiva, identificando essas imagens como fotogênicas.

Considero que a investigação realizada nesse artigo conseguiu delimitar mais claramente o conceito de fotogenia, identificando como imagens fotogênicas aquelas capazes de produzir afetos ou aquelas com esse potencial.

9 Figura disponível em: <http://oldhollywood.tumblr.com/post/186158908/gena-rowlands-in-faces-1968-dir-john> Acesso em 29 de junho de 2011.

Referências

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

AUMONT, Jacques. *A teoria dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2004.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução". In: ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter; HABERMAS, Jurgen; HORKHEIMER, Max. *Os pensadores: Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento: Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvin, 2009.

FONSECA, Raquel. *A fotogênica como fundamento do desejo de transformação da aparência*, 2010. Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/18792>> Acesso em: 10 de junho de 2011.

GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

JOUSSE, Thierry. *John Cassavetes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Universidade de Barcelona, 2001. Disponível em: < http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf> Acesso em 20 de junho de 2011.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

SERRES, Michel. *Filosofia mestiça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema* / Org: Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

Documentos Audiovisuais:

A Paixão de Joana Darc, de Carl Theodor Dreyer, 1928.

Faces, de John Cassavetes, 1968.

Opening Night, de John Cassavetes, 1977.