

## **O Colapso Semiótico: experiência, contraste e concretude no cinema de John Cassavetes**

**Robert Avedissian**

### **Estilística dominante**

Os filmes propiciam muito mais que simples entretenimento, são formas simbólicas que operam na mediação do homem com o mundo, com o outro e consigo mesmo. A relação com as obras de ficção, como o cinema, propicia o contato com outras maneiras de existir, escolhas de vida diferentes. Cada obra opera transformações diferentes em cada espectador, pois permite que nos compreendamos na compreensão do mundo projetado por cada filme. Somos nós mesmos que nos formamos a partir do diálogo com a obra. Não é a ficção, portanto, uma estratégia de fuga do real, mas a possibilidade de encontrá-lo numa dada cena de um filme qualquer, pois o cinema, como forma de arte, simboliza uma mediação que nos põe em marcha, que nos insere em caminhos.

O cinema pode ser compreendido como uma dimensão existencial em nossa trajetória de vida, quando nos dispomos a assistir filmes, refletir sobre eles e sobre nossa experiência. De acordo com Walter Benjamin, a experiência produz um saber passível de transmissão. Ela não pode ser individual, pois a vivência se torna experiência no ato da transmissão. Se considerarmos que o cineasta também transmite ao público um saber, uma vivência, e que o enriquecimento ocorre tanto para aquele que transmite como também para aquele a quem a vivência é transmitida, então podemos sugerir que o cinema tem uma capacidade real de produzir experiências legítimas, enriquecendo e emancipando o sujeito.

Para pensarmos o lugar do cinema enquanto experiência, vamos nos voltar para os filmes do diretor, roteirista e ator norte-americano John Cassavetes, os quais servem não como um ponto de chegada, mas como um ponto de partida. Cassavetes foi um dos artistas mais importantes do século XX, a originalidade de seu trabalho foi precisamente o que o condenou à incompreensão e negligência da crítica, afirma Ray Carney, professor de cinema e pesquisador de sua obra. É comum nas belas artes que a arte mais profundamente original pareça feia a princípio. Seria difícil encontrar uma melhor ilustração desse ponto do que a resposta inicial popular e crítica aos filmes: *Os Maridos*, *A Morte de um Bookmaker Chinês*

ou *Noite de Estreia*, de Cassavetes. Críticos apedrejaram seu trabalho ao longo de sua carreira. Os mais gentis o chamavam de “não polido”, “sinuoso”, “difuso” ou “indisciplinado”; os menos caridosos o rotulavam como “sem sentido”, “autoindulgente”, ou “fora de controle”; os que o desconsideravam totalmente o reduziam a simplesmente “terrível” e “completamente sem interesse ou mérito”. Embora pareça quase um milagre alguém ser capaz de manter o senso de humor em face de críticas tão contundentes, Cassavetes frequentemente brincava sobre a resistência a seus filmes. Em uma ocasião em particular, o cineasta imitou um espectador imaginário assistindo a um de seus filmes. Ele escorregou em sua cadeira e agitou seus braços ferozmente em frente ao seu rosto, como se estivesse protegendo seus olhos da fúria de uma explosão atômica, enquanto ria: “Uma experiência nova? Oh, não! Me salve! Tudo, menos isso!”

Cassavetes entendia que seus filmes ofereciam novas formas de experiência. Quando nós os assistimos, somos chamados a participar em novas estruturas intelectuais e emocionais de compreensão. Pelo menos pelo tempo da experiência de visualização (e na medida em que nós nos entregamos a ela, em vez de nos defender dela), nossas consciências são alteradas. Nossa gama de sensibilidades é sutilmente (e algumas vezes nem tão sutilmente) reorganizada, somos feitos para perceber e sentir coisas que não notaríamos em outros casos.

No entanto, não se chega a um novo lugar sem se deixar posições antigas para trás, o processo de ser exposto a novas maneiras de adquirir conhecimento pode trazer um pouco de abalo ao sistema. Isso, claro, quando qualquer artista de ambições grandes o bastante se arrisca a entrar em conflito com o seu público. Essa realmente é uma situação antiga na história da apreciação artística. Marshall McLuhan notou que quando novos sistemas de conhecimento são inicialmente propostos, não parecem como avanços e inovações, eles parecem como caos. A genialidade do trabalho de Cassavetes é a de criar significados de maneira fundamentalmente diferente da maioria de outros filmes americanos. De fato, parece claro que as maneiras de conhecer que os filmes americanos *mainstream* nos acostumaram podem, na verdade, nos atrapalhar a apreciar o que Cassavetes está oferecendo, porque paradoxalmente parecia que quanto mais “cinematicamente alfabetizado” o espectador ou crítico era, mais provável que ele não entendesse o ponto de seu trabalho.

Adiante serão caracterizados alguns dos sistemas de conhecimento que reinam no cinema americano. Em um compasso muito curto (e com certo grau de simplificação), será descrito o que parece ser um sistema incisivo de compreensões cinematográficas incorporadas

por um sistema de expressão estilística dominante, como um prelúdio para indicar alguns dos mais importantes aspectos dos quais o trabalho de Cassavetes diverge ou contrasta. A síndrome estilística aqui descrita se aplica à grande maioria do corpo de trabalho dramático de cineastas com tradição de estúdio, a partir de aproximadamente 1940 até o presente.

Esse estilo dominante engloba o que Ray Carney chama de “uma estética transcendental/simbólica”, ou seja, um conjunto de estruturas semióticas abstratas marcadas por um número de “propensões estilísticas inter-relacionadas, que serão chamadas de suas tendências essencializantes, metaforizantes, subjetivizantes, transcendentais e contemplativas”. No limitado espaço disponível, essas tendências ou signos serão tomados em ordem e de maneira breve.

O signo essencializante se manifesta em várias tendências estilísticas diferentes, todas tomadas pela premissa de um modelo de expressão de superfície-profundidade, que envolve um redirecionamento sistemático de atenção para longe do que são geralmente considerados como superfícies expressivas desimportantes, e em direção às crucialmente importantes profundidades de motivação, sentimento ou crença. Alguém se move das expressões sociais superficiais, confusas ou acidentais, em direção às essências explicativas duradouras. Esse movimento se tornou uma parte tão grande da linguagem visual do cinema e da televisão que é tido como certo, e por isso raramente questionado pela maioria dos espectadores. Quando uma cena climática em um filme ou drama televisivo usa uma música orquestrada tensa, ou um *close-up* expressivo, ou um efeito de luz para nos dizer o que os personagens estão sentindo mesmo que eles não digam nada; quando uma narrativa se apoia na “psicologia profunda” para explicar porque um personagem disse ou fez alguma coisa – em todos esses casos, o efeito é chamado de essencializante. O espectador é encorajado a traduzir superfícies expressivas transitórias ou instáveis em estados de sentimento e crença estáveis, constantes e confiáveis. Em casos mais complicados, em que os personagens não falam ou manifestam abertamente seus impulsos essenciais, seus filmes falam por eles, através do desdobramento de efeitos estilísticos específicos. Assim como palavras ou ações o fazem em outros casos, a iluminação, música, enquadramento, ritmo de edição, presença de adereços relevantes, ou outros aspectos do estilo do filme traduzem os sentimentos essenciais do personagem em eventos claramente visíveis ou audíveis. Por exemplo, em *Casablanca* um efeito de iluminação chave sobre o cabelo e o rosto de Bergman nos diz que ela sente coisas pelo personagem de Bogart muito antes de ela dizer qualquer coisa sobre isso ou de ousar seguir

seus sentimentos. Em *Psicose*, a iluminação sobre o rosto de Norman Bates, a presença de pássaros empalhados, a iluminação sobre eles, e os ângulos ameaçadores em que eles são fotografados quando Norman e Marion estão em seu escritório, tudo nos adverte sobre Norman independentemente de qualquer coisa que ele diga ou faça. Ainda que essas personagens não conheçam seus sentimentos ou seus estados de ser, seus filmes o sabem; mesmo que eles não possam ou não nos digam como eles se sentem ou o que eles são, o estilo nos diz. As superfícies mutáveis da vida estão ancoradas em significados estáveis e profundos.

Os pássaros empalhados em *Psicose* sugerem o segundo aspecto estilístico ou sócio do cinema transcendental/simbólico. Ele é insistentemente metafórico em seu impulso. *Cidadão Kane*, por exemplo, é apenas a ilustração mais extrema da tendência. Em virtualmente todos os pontos do filme, o espectador é encorajado traduzir do físico para o metafísico, dos objetos do mundo para significações imaginativas, de ações externas e eventos para indicações de estados psicológicos e emocionais. Mesmo nos segundos iniciais do filme, as experiências simples e mundanas se transformam em símbolos grandiosos e imaginativos de algo mais. Virtualmente cada adereço, pedaço do cenário, ângulo de câmera, efeito de iluminação e tensão musical funcionam metaforicamente. É um mundo de metáfora e símbolo imaginativamente ressonante na qual os fatos mais prosaicos e eventos da vida comum são transformados em emblemas de realidades espirituais profundas. Essa metaforização da experiência se infiltra através da maior parte dos que são considerados as maiores obras de arte produzidas no sistema de estúdios. Em filmes completamente distintos entre si, por exemplo, *Psicose*, *2001: Uma Odisséia no Espaço*, *Apocalypse Now*, *Cinzas no Paraíso*, *Blade Runner*, *Veludo Azul*, *Gosto de Sangue*, entre outros. Os eventos, objetos e interações são incansavelmente deslocadas um pouco para o lado para significar algo mais abstrato e geral do que o mero fato.

O desvio metafórico é, na verdade, apenas mais uma instância de um fenômeno mais geral que pode ser chamado de subjetivação da experiência. Objetos e eventos se tornam sinais externos e visíveis de condições internas e espirituais. O conteúdo do mundo é sistematicamente traduzido para o conteúdo da consciência. Cena após cena no trabalho americano de Hitchcock (*Intriga Internacional*, *Um Corpo Que Cai*, *Janela Indiscreta*, *Psicose*) funciona dessa maneira. Quando Hitchcock projeta, ao fundo da cena, ondas batendo na praia atrás de Scotty e Madeline enquanto eles se beijam em *Um Corpo Que Cai*, e edita o som das ondas no filme, é óbvio que ele não está interessado no oceano, mas em uma

representação visível e acústica dos sentimentos em conflito de Scotty. Em *Psicose*, quando Marion Crane dirige até o motel Bates, a tempestade, a noite, o reflexo dos faróis em seus olhos, todos funcionam principalmente como expressões de sua consciência. Ela está em uma tempestade à noite, e não é o tempo externo que estamos vendo, mas o tempo interno.

Embora cenas solitárias ou silenciosas o favoreçam, o signo subjetivizante é operante mesmo em muitas cenas quando mais de um personagem está presente. Considere a sequência de conclusão brilhante em *Casablanca*. O diretor Michael Curtiz leva o momento para fora do reino dos eventos mundanos e para dentro de um reino de plenitude de eventos interiores imaginativos. Em um padrão regular de estilo que é repetido nos momentos climáticos em centenas de filmes, quatro coisas tomam lugar: os personagens são imobilizados; a ação da cena é colocada em pausa; o diálogo é mais ou menos interrompido; e a fotografia alterna para uma série de *close ups* em cortes sequenciais rápidos. A “ação” da cena é quase inteiramente interior. Por dois ou três minutos, o modo expressivo do filme alterna da ação mundana para reação imaginativa, do diálogo pausado e atrapalhado para silêncios amplamente eloquentes, carregados de emoção. Até a aceleração dos motores do avião que pontua a sequência em um momento, realmente só funciona como um tipo de correlato objetivo para a aceleração das emoções dos personagens e dos espectadores. Parafraseando uma linha que Bergman fala mais cedo no filme, este é um mundo em que o som do canhão atirando é o som do coração de alguém batendo forte.

A estilística subjetivizante de Hollywood efetua uma sutil, porém profunda redefinição do relacionamento do ego com o mundo, segundo Carney. Com o maior alcance possível dentro das restrições formais de um trabalho de arte dramática, o “eu” é transformado em um “olho”, e a vida é feita transcendentalmente. Os filmes de Hitchcock são virtualmente máquinas para criar situações narrativas em que as relações visuais e transcendentais tomam o lugar de relações físicas, sociais ou verbais. Ao longo de muitas das cenas principais em *Intriga Internacional*, *Janela Indiscreta*, *Um Corpo Que Cai*, e *Psicose*, os personagens principais são colocados em situações em que apenas uma relação visual/transcendental com os seus arredores está disponível. No limite do possível, eles são silenciados, imobilizados fisicamente, movidos a uma certa distância dos objetos de suas atenções, e confinados às relações visuais com esses objetos. Eles se transformam em globos oculares transparentes, vivendo intensamente através de seus olhos e em suas mentes e emoções, mas abandonando virtualmente qualquer outra maneira de existir no mundo. Esse é obviamente um registro

transcendental, onde os personagens sacrificam possibilidades de relacionamento social ou interação física com as pessoas e objetos na frente deles para serem mais livres para especular, ponderar e pensar sobre eles. Eles mantêm seus envolvimento sociais e suas expressões reduzidas para aumentar suas funções imaginativas. Essa expansão das possibilidades imaginativas tem suporte no ângulo de filmagem subjetivo e na convenção de edição. O ângulo subjetivo de filmagem e edição (que é praticamente universal através do cinema de Hollywood) toma como premissa a crença de que a verdade pode ser expressa através da visão, e na possibilidade de trazer conhecimento à existência a partir da observação. Ver, sentir, conhecer e ser são equiparados. No momento em que essa equação é feita, os personagens são capazes de deixar as complexidades de envolvimento físico e expressão prática para trás.

O que é mais importante do que a postura imaginativa de um personagem é, contudo, a do espectador. O espectador é colocado em quase exatamente a mesma posição imaginativa de um dos personagens nesses filmes. Ele é movido para uma leve distância do que vê para que consiga entrar em um relacionamento especialmente liberado e imaginativamente enriquecido com isso. Assim como o personagem, ele é encorajado a manter o mundo a uma certa distância imaginativa, por assim dizer, facilitando a liberdade de especular, ponderar e pensar sobre os objetos de sua atenção. Ele dá um passo atrás, imaginativamente falando, dos eventos fenomenais, e entra em uma relação conceitual ou intelectual com eles. Em uma palavra, o espectador assume uma relação essencialmente contemplativa com a experiência. E por ser mantido em uma distância específica e crucial, a relação do espectador com o que é visto se torna um pouco desconectada e abstraída.

Essa convenção de filmagem e edição subjetiva, segundo constata Carney, é apenas uma maneira em que trabalhos nessa tradição cultivam uma relação fundamentalmente contemplativa com o que é visto, no entanto, cineastas inteiramente menos devotos ao ângulo e à edição subjetivizantes que Hitchcock criaram o mesmo efeito de diversas outras formas. As sublimidades visuais do trabalho de Kubrick, a insistência metafórica do trabalho de Welles, a carga mitopoética do trabalho de Coppola, a preciosidade fotográfica do trabalho de Lynch ou de De Palma, o maneirismo narrativo do trabalho dos irmãos Coen, todos são formas de mover o espectador para uma posição imaginativa levemente distanciada das experiências apresentadas. Na verdade, o projeto narrativo inteiro do modo transcendental/simbólico de produção cinematográfica, como foi sendo descrito, é uma

maneira de dispor o mundo em certa distância imaginativa. Enquanto a experiência é estetizada ou generalizada, as tendências ou signos essencializantes, metaforizantes e subjetivizantes, cada uma delas, muito levemente, relaxam as pretensões do mundo visível e audível e induzem o espectador a um estado moderado de abstração. Quando é permitido ao leitor contemplar a significância imaginativa abstrata e a significância psicológica de eventos, adereços e efeitos estilísticos, o espectador é libertado de responder mais intimamente. Ele é movido para uma distância levemente meditativa da experiência. O resultado, embora alcançado, é mudar a natureza da experiência. Quando conceitos substituem percepções, o mundo é subitamente sugado de um pouco de seu conteúdo sensorial, sua particularidade espinhosa, sua imprevisibilidade, sua mutabilidade. Sendo feitas para ilustrar pontos abstratos, as arestas da experiência perceptual são arredondadas e sua aspereza é amaciada.

No entanto, é da essência da obra de Cassavetes (e, indubitavelmente, a fonte de muito de seus problemas com a audiência e crítica) recusar entender a experiência de tais formas. Seus filmes simplesmente rejeitam essencialização, metaforização, subjetivação, abstração e formas contemplativas de conhecimento e relacionamento. Maneiras sensorialmente concretas de conhecimento substituem formas metafóricas ou abstratas. Percepções substituem concepções. Uma intensidade de envolvimento com a experiência suada, agressiva, hostil, toma o lugar da distância contemplativa que a outra classe de filmes cultiva.

### **Contraste e Experiência**

As tendências ou signos essencializantes e metaforizantes dos filmes dentro da tradição transcendental/simbólica inevitavelmente clarificam, domam e estabilizam as potenciais confusões de experiência perceptual em determinados aspectos. Considerando isso como algo já bem estabelecido no cinema, podemos afirmar que Cassavetes simplesmente rejeita aquela compreensão de experiência. No seu trabalho, nós observamos os personagens não da maneira que observamos a nós mesmos, mas do modo que observamos os outros, ou seja, emprestando o termo da psicanálise, numa pulsão escopofílica. Nós olhamos para seus personagens, espiamos suas ações e falas, mas não conseguimos ler seus corações e almas. Por mais que tentemos, não conseguimos nos mover para dentro e assumir um ponto de vista vantajoso, de dentro para fora, como fazemos em muitos outros filmes. Não há acesso às simplificações e âmagos explicáveis, a motivos, intenções ou sentimentos “verdadeiros”. Nós nunca vemos através dos olhos dos personagens, e eles quase nunca nos dizem suas intenções ou demonstram significantes claros. Somos colocados, mais ou menos, na mesma situação de

quando estamos fora da sala de cinema: em superfícies ambíguas de leituras incertas e opacas. É negado aos espectadores o acesso à “profundidade” intencional, e se pede a eles que naveguem em superfícies expressivas variáveis (e potencialmente desconcertantes). Como uma ilustração, considere a cena próxima ao início de *Faces*, em que dois homens, Freddie e Richard, competem pela afeição de uma garota chamada Jeannie. Em vez de permitir que o espectador redirecione sua atenção a eventos superficiais para esclarecer lacunas imaginativas, Cassavetes força-o a se agarrar a superfícies expressivas não analisadas e não explicadas. O espectador é colocado na posição de não saber direito quem são os personagens, porque eles estão se comportando daquela maneira, ou exatamente como interpretar suas expressões específicas. Além disso, os personagens continuam mudando: eles são bons em um momento e desagradáveis no momento seguinte, atenciosos em um ponto, egocêntricos em outro. A consequência é forçar o espectador a abandonar a tentativa de rastrear o comportamento expressivo de volta a um conjunto reduutivo de intenções, sentimentos e atitudes “essenciais” (isto é, se a situação proposta não fizer o espectador sair correndo do cinema em desconcerto). Assim o processo de visão é alterado completamente. Enquanto os outros tipos de filme nos encorajam a criar um túnel e passar por debaixo de instabilidades perceptuais e fantasias expressivas, Cassavetes nos mantém nas superfícies fenomenais da vida quase ao ponto de sobrecarga sensorial. Nós surfamos em uma onda de experiência sensorial instável.

Esse é um mundo em que a experiência é opaca. Não há nada além de superfície. Não há quaisquer essências esclarecedoras, metáforas explicativas ou profundezas privadas de subjetividade a partir das quais nós podemos entrar nos personagens e nos eventos para simplificá-los. Não existe nenhum segredo explanatório, nenhuma pista reveladora, nenhuma explicação profunda. O que nós vemos e ouvimos é, no sentido mais profundo, tudo o que “existe”, ou seja, atrás dos fenômenos nus não há nada. Cassavetes constata: “Eu não farei filmes com pistas sutis. Nos meus filmes há uma competição com a audiência para ficar à frente dela. Eu quero quebrar os seus padrões. Eu quero sacudi-la e retirá-la daquelas verdades rápidas, manufaturadas”.

O cineasta parece protelar informações, ou seja, ele não clarifica o contexto, retendo categorias de compreensão que simplificariam o que vemos, pois nos permitiriam adentrar numa condição intelectual preestabelecida. Parece que o objetivo é prevenir que o entendimento social e externo estreite nossa reação à possibilidade espiritual oferecida pelo



filme. Cassavetes tenta imergir o espectador numa dimensão de tamanha intensidade e afrontamento que é difícil saber o que pensar, ou o que fazer dela. Mas esta é a questão: o andamento nervoso do filme desarma o julgamento. O espectador nunca é capaz de elevar-se acima da confusão perceptual para organizar o que está acontecendo em termos de um conceito. As experiências que Cassavetes apresenta continuam fugindo de qualquer esquema de compreensão dentro das quais nós poderíamos contê-las. Cassavetes apresenta corpos e expressões quase continuamente em movimento. A verdade não pode ser resumida esquematicamente, porque ela não é estática, ela nunca vai parar de se mover por tempo suficiente para que seja feito um *storyboard* dela, para que seja iluminada, ou resumida em uma única imagem.

Enquanto a tradição transcendental/simbólica nos leva até as nossas cabeças, Cassavetes nos chama para a realidade de nossos corpos. Sua verdade é encarnada, representada, atuada. Verdade atuada é diferente das verdades metafórica, essencial ou subjetiva porque ela está ancorada no corpo. No trabalho de Cassavetes, o significado não passa a existir intelectualmente ou abstratamente (e assim capaz de ser comunicado por um efeito de iluminação ou uma tensão musical na trilha sonora). O significado não é transcendental, ou seja, não vai além do que é visto ou possivelmente imaginado. Ele é representado em uma transação expressiva prática entre dois ou mais personagens. Os atores de Cassavetes devem criar essas existências a partir do “fazer”. Bogart e Bergman podem comungar imaginativamente ao final de *Casablanca* sem dizer ou fazer coisa alguma. Significado é abstrato nesses filmes, ele pode ser o produto de uma ação de olhar, pensar ou sentir; mas para o trabalho de Cassavetes “significar” alguma coisa, os atores devem falar, gesticular, mover-se e interagir fisicamente.

A distinção aponta para uma diferença fundamental no funcionamento do ator nos dois tipos de filmes. De acordo com Carney, no cinema americano *mainstream* (e especialmente o trabalho dos profissionais virtuosos do modo simbólico/transcendental de expressão como Hitchcock, Lang, Welles, Sternberg, Kubrick, Malick, Spielberg, Lynch e os irmãos Coen), o ator *não* é o gerador fundamental e controlador do significado; o cineasta o é. Os significados mais importantes nesses trabalhos são criados em separado do corpo do ator e são estilisticamente impostos sobre ele (com uma orquestração de música para estabelecer o clima, um efeito de luz expressivo, um efeito de edição, ou de alguma outra forma). O ator é o recipiente mais ou menos passivo de significados criados e manipulados pelos não-atores na

produção: o diretor, o operador de câmera, o editor, o *designer* do *set*, o diretor musical e o roteirista. No trabalho de Cassavetes, os movimentos, gestos, posturas, expressões faciais e tons de voz do ator são a fonte fundamental de significado. Mesmo uma análise simples do trabalho de Cassavetes percebe isso quando o chama de um “cinema de atores”. O significado era representado, em vez de ser criado, como no cinema americano *mainstream*, no que é geralmente chamado de maneiras mais “puramente cinematográficas”.

Em vários momentos dos filmes de Cassavetes, os personagens nos convencem que estão improvisando seus próprios textos como alternativas aos textos impostos a eles. Uma vez que suas narrativas não são conduzidas pelos acontecimentos (com cada acontecimento ditando um alcance bastante estreito de reações pelos personagens que, então, tornam-se mais ou menos funções semióticas do enredo), os personagens podem em certa medida controlar o rumo e o ritmo das cenas do filme.

É raro para um diretor usar a atuação – os rostos, corpos e movimentos de indivíduos – e não o ímpeto da narrativa, o significado abstrato das falas dos personagens, ou o estilo visual e acústico, para carregar o significado. Na grande maioria dos filmes de Hollywood, os personagens são meros agentes causais que impulsionam uma narrativa preestabelecida. As representações dos personagens não rompem com as estruturas semióticas abstratas, mas se espelham nelas, ou seja, servem aos signos convencionais da narrativa. No trabalho de Cassavetes, a atuação funciona diametralmente no caminho oposto. Ela não se entrelaça aos efeitos estilísticos extrapessoais, mas se afasta deles. A atuação introduz instabilidade semântica numa cena, interrompe e racha os significados abstratos, complica a interpretação, desacelera o processo de leitura. Os personagens de seus filmes não são personagens semioticamente congelados no lugar. Eles são livres para se moverem e mudar, e o fazem enfaticamente. O significado não é herdado ou definido por entendimentos culturais preexistentes, mas é criado sob nova forma, e revisado minuto a minuto pelo sujeito ator/personagem, numa série de movimentos independentes através e contra estruturas preexistentes. O sujeito é emancipado como um agente livre, um criador de significados independente. Cassavetes concede aos seus personagens o poder para fazerem as coisas nas suas vidas, da mesma maneira que concede aos seus atores o poder para fazerem suas atuações. Isso mostra um desafio expressivo que virtualmente todos os outros filmes escolheram evitar. Em trabalhos tão diferentes uns dos outros como *Janela Indiscreta, 2001: Uma Odisséia no Espaço, Apocalypse Now* e *Gosto de Sangue*, a atuação é quase inteiramente

o que atores talentosos chamam de “indicação”, significando que, na verdade, não se usa o rosto, corpo e voz para criar o significado, mas sim que a pantomima é envolvida por uma expressão que os aspectos não-atuados do filme (o diálogo, iluminação, música, eventos narrativos, etc.) passam a persuadir o espectador a interpretar de uma maneira particular.

Quando Kubrick acompanha uma tomada de uma estação espacial com a música de Strauss em *2001: Uma Odisséia no Espaço*; quando Hitchcock usa a música de Bernard Herrmann na trilha sonora, e reflete luz sobre o rosto de Janet Leigh durante a cena em que ela dirige na chuva em *Psicose*, o leitor recebe uma expressão do significado do momento ou dos personagens, independentemente das expressões reais, práticas, pessoais e corporais dos atores. Em contraste, para saber o que Richard e Freddie “são” em *Faces*, nós temos que observar os rostos e as expressões corporais de John Marley e Fred Draper, e escutar suas vozes com cuidado e sensibilidade extraordinários. Nada mais nos diz o significado que eles transmitem.

Enquanto o ponto de vista e edição subjetivos apresentam a experiência em termos de olhares rápidos e visões, eles oferecem um modelo de experiência quase impalpável, não-sensorial, desligado da realidade. Declarações abstratas de ideias, crenças ou intenções são permitidas como substitutos para expressões corporais intrincadas. Enquanto a verdade hollywoodiana existe fora de ou anterior a suas expressões particulares, a verdade de Cassavetes não pode ser arrancada de expressões faciais, corporais e vocais específicas.

A estética contemplativa era, para Cassavetes, uma estética de afastamento da vida, era negar o que há de valor na experiência. Era renunciar ao mundo da ação, fugir da vida dos sentidos. Levando o mundo até as nossas mentes, o mundo de ações é drenado de importância, pouco a pouco. Quando a verdade vaza do reino dos eventos e migra para dentro do intelecto e aos estados emotivos não expressos, perde-se virtualmente tudo o que Cassavetes considera como verdadeiro.

Para Cassavetes, a verdade não é uma relação intelectual, um signo, mas um curso de ação. Significado não é uma clarificação conceitual, intelectual ou transcendental da desordem da experiência, mas uma maneira de viver e se mover no meio dessa desordem. O significado não é um fenômeno mental, mas está ancorado em gestos e expressões sociais de nós mesmos, e não pode ser abstraído de nossos verdadeiros tons. Os trabalhos de Cassavetes se recusam permitir que seus personagens cogitem uma relação intelectual ou transcendental com os eventos em suas vidas, e que seus espectadores cogitem uma relação intelectual ou

transcendental com os personagens ou eventos na tela. Pede-se a ambos que abracem o mundo, e não se elevem sobre ele. Exige-se que os personagens vivam e se expressem no espaço, tempo e no corpo, e que o espectador aprenda como sentir e saber naquelas mesmas maneiras.

O compromisso de Cassavetes em ancorar seus filmes nas expressões corporais e na realidade sensorial faz com que a expressão pessoal se torne muito mais complexa. A consciência não pode ser expressa sem peso ou trocada sem fricção entre personagens, ela deve se revezar entre os personagens (e entre os personagens e o espectador) em uma série de atos de tradução com atritos, propensos a erros, imperfeitos. Significados atuados inerentemente desafiam apropriação conceitual (assim como eles o fazem em um trabalho de dança). Significados incorporados são mais polivalentes e temporariamente efêmeros do que significados apresentados fora do corpo. Cassavetes força o espectador a caminhar através de algo mais parecido com os dados sujos, não analisados e crus. Ele mantém as imperfeições, ruídos e erros de uma interação expressiva.

A experiência no trabalho de Cassavetes é áspera, cheia de calos e espinhos. Ele pede que seus personagens arregacem as mangas e sujem suas mãos. A beleza dos atos de comunhão imaginativa dos personagens, em *Casablanca*, é substituída por um confronto agitado de corpos em movimento e colisão em *Faces*. As sublimidades visuais de *2001: Uma Odisseia no Espaço* são substituídas pela confusão das expressões falhas, físicas e verbais, em *Assim Fala o Amor*.

Cassavetes emprega uma linguagem do corpo e do rosto que é muito mais complexa e fluida do que a linguagem dos trabalhos transcendentais/simbólicos. Esse método de Cassavetes, então, muda o modo com que nós assistimos a um filme, muda o que conta como conhecimento nele, como nós nos sentimos sobre o filme, e como o usamos. As verdades criadas no tempo e no espaço e encaixadas no corpo são necessariamente verdades essenciais. O significado é recebido (tanto pelos espectadores e pelos personagens) com interrupções e atrasos, e requer atualizações e correções contínuas. A verdade sensorialmente concreta não tem nada da generalidade e autoridade da verdade abstrata. Cassavetes nos lembra que erros (e atividades de correção de erros) estão na natureza de toda a experiência, e que fazer e decodificar significados são processos imperfeitos. Ele nos lembra que vivemos a vida densamente, que antes tinha sido diluída em essências, metáforas ou padrões, e que não podemos nos elevar acima da densidade sem fundamentalmente trair as verdades da

experiência sentida. É por isso que Cassavetes se recusa a oferecer compreensões estilísticas em signos ao alcance das mãos. Seu enquadramento favorito em um momento climático é o de meia distância que inclui mais do que um personagem, no qual nós não sabemos exatamente para onde olhar, o que nós devemos ver, ou quais conclusões nós devemos tirar. Cassavetes não dá ênfases, direciona a nossa compreensão ou impõe sua opinião sobre o que nós vemos e ouvimos. O seu mundo não é cortado em pedacinhos mastigáveis para consumo intelectual imediato. Ele quer restaurar a densidade perceptual e a complexidade cognitiva que a estética transcendental/simbólica oculta, a polivalência emocional e a fragmentação que ela unifica. Ele quer compelir seus espectadores a lidarem com as realidades temporais que essa estética transcendental/simbólica omite. Ocupando-se disso, ele está disposto a colocar o espectador em uma experiência onde a curva de aprendizado pode ser muito íngreme por um bom tempo. É claro, Cassavetes sabe que isso pode expulsar do cinema os poucos espectadores que querem as suas experiências mais fáceis do que aquelas que ele oferece. Esses espectadores querem que os digam o que notar, pensar e sentir, para que não os peçam que trabalhem pesado, vivam tão intensamente, por si mesmos.

Enquanto cineastas na tradição transcendental/simbólica usam metáforas e compreensões essenciais para esclarecer e decifrar significados, Cassavetes nos mergulha no meio de uma balbúrdia de não-significados, significados conflitantes e possibilidades não resolvidas. As decomposições estilísticas e realces da experiência nessa tradição aceleram e facilitam a leitura, enquanto Cassavetes a desacelera e a complica. Ele trabalha para atrasar a compreensão pelo maior tempo possível porque, na sua visão, compreensão é uma forma de conclusão da experiência. Em qualquer momento, é quase impossível saber exatamente o que estamos vendo, a sua importância, ou o seu significado – se é que significa algo.

Cassavetes teve uma noção diferente de individualidade/ego se comparado aos cineastas trabalhando na tradição americana *mainstream*. No trabalho de Cassavetes, o ego é expandido em um grau que simplesmente não é encontrado na maioria dos filmes. Ele é fluido e mutável. Essa situação é diferente de qualquer um dos filmes *mainstream* mencionados até aqui. Dadas as suas tendências simplificadoras e essencializantes, está na natureza desses trabalhos que eles apresentem os personagens com identidades mais ou menos fixas, resolvidas, identidades estáveis e protegidas de mudança.

Para Cassavetes, o ego é algo eternamente em construção. Todas as figuras principais de Cassavetes comunicam poderosamente a impressão de individualidade no processo. Suas

identidades são flexíveis e, ao menos parcialmente, não-formuladas. A consequência é não apenas fazer as expressões, de momento a momento, de um personagem muito menos previsíveis, mas fazer as relações dele ou dela muito mais voláteis com outros personagens. Interações entre personagens se tornam genuinamente abertas, deixam de ser mecânicas, tornam-se imprevisíveis. Os personagens principais de seus filmes ilustram um grau extremo de consciência, sensibilidade e suscetibilidade a outros. Eles são abertos a influências externas e propensos a fazer ajustes em suas posições, como se suas identidades não fossem só deles, mas compartilhadas com outros. Seus egos são macios e permeáveis; outros os alcançam, os afetam, os alteram, e às vezes até os habitam. Suas identidades são vulneráveis, suscetíveis a violação ou deformação.

A síndrome do ego isolado e atômico e a interação que não interage é geral por toda a filmografia americana (embora seja necessário que Cassavetes nos tenha deixado totalmente conscientes do quanto ela é predominante). Na maioria esmagadora de filmes de estúdio, mesmo quando os personagens estão conversando entre si de maneira mais passional, eles quase nunca se permitem, de fato, que sejam influenciados uns pelos outros. Eles não se permitem ser vulneráveis ao ponto de vista do outro, ou seja, bloqueiam o ego contra ruptura e mudança. O ego se torna uma posição a ser definida, mantida; mas nunca a ser aberta, nunca a se permitir que seja invadida ou habitada por outro. Cassavetes deixa para trás esse modelo capitalista de identidade contida em si mesma e protegida de maneira competitiva. Na medida em que alguns de seus personagens realmente tentem buscar refúgio em identidades fixas e formuladas, suas narrativas são bolas de demolição projetadas para derrubar as paredes que eles ergueriam em volta de si mesmos. O que importa não é controlar a cena, mas reagir aos outros dentro dela. Os personagens são estrelas cujo principal objetivo não é estrelar, mas interagir, tratando suas relações com os outros como oportunidades de real colaboração.

Esse não é um mundo fácil de se viver. Na verdade, é o mais difícil dentre os mundos possíveis. Na abertura de si mesmo a ser movido e iluminado pelas interações com outros, uma pessoa se abre igualmente para a mágoa e sofrimento. O ego sem barreiras é um ego vulnerável, sem defesas. O ego não terminado está continuamente em perigo de se despedaçar em suas costuras. Interações que são abertas como as do universo de Cassavetes imaginam esses egos se tornando assustadoramente instáveis. O universo de Cassavetes é um universo arriscado. A vida se torna perigosa de uma maneira que não acontece no outro tipo de filme. Ela também se torna extremamente estimulante e excitante para qualquer um corajoso o

bastante para encarar os seus desafios.

Uma grande inspiração do cinema de Cassavetes é a sua concepção de que as aparentes restrições sobre nossas expressões e limitações, em nossas liberdades, podem ser estímulos supremos para a atuação criativa. Ele nos mostra que podemos encontrar nossa melhor liberdade exatamente nessas condições. Nós a encontramos não por sair de um estado de ação em direção a um estado de meditação ou visão, nem por deixar realidades corpóreas para trás, mas por mergulhar em um mundo de ações práticas e de expressões que funcionam dentro de seus acarretamentos complexos. Isso deixa questões importantes ainda a serem respondidas. Como podemos realmente nos expressar dentro do tempo e do espaço? Como podemos moldar nossos destinos no reino dos sentidos e no corpo? Como podemos ter uma relação não-conceitual, não-contemplativa com a experiência? Como podemos abrir radicalmente nossos egos e as relações com os outros sem destruir ambas? Para entender essas coisas, nós devemos nos voltar para os filmes. Nós devemos permitir John Cassavetes a se tornar nosso professor.

### **Concretude e Ação**

Cassavetes não concebe o papel do artista e a função da arte como sendo socialmente marginalizada, ou seja, o artista e suas criações não são colocados em uma distância calculada das experiências da vida comum, cultivando um estado de separação meditativa ou transcendental das formas e das forças da existência mundana. Para o cineasta, a expressão artística não apenas ocorre no mundo, mas extrai seus materiais e formas de organização diretamente das atividades da vida cotidiana. A expressão artística é removida do reino da consciência refinada e restaurada para entrar em contato com a experiência vivida em toda a sua desordem e contingência expressiva.

A localização do significado, para Cassavetes, transita da mente para o corpo – de serem ilustradas como ideias, crenças e visões para atos de falar, se mover e atuar. A verdade se transforma em uma forma de agir, em vez de uma forma de saber. Ela se torna ativa e pragmática, e não passiva e transcendental. Esse aspecto do trabalho de Cassavetes foi uma das coisas que mais bloqueou sua apreciação pela crítica. Precisamente porque os significados em seus filmes estavam *em* corpos, parecia não haver significado algum neles. Quando os críticos procuraram por visões, ideias, símbolos, metáforas ou abstrações – os tipos de figurações alegóricas generalizadas que saltam de trabalhos como *Cidadão Kane*, *2001: Uma Odisseia no Espaço*, *Psicose*, – e foram incapazes de encontrá-los, eles simplesmente

supuseram que não havia nada lá. Os críticos não poderiam imaginar que esses corpos, expressões faciais e tons de voz representavam um tipo completamente diferente de significado.

Os filmes de Cassavetes ofereciam significados que não eram abstratos, extraídos e contemplativos, mas ativos, incorporados e físicos. *Casablanca* nos eleva acima de nossos corpos para o reino das almas; *Uma Mulher Sob Influência* nos lembra não apenas que nossas almas possuem corpos, mas que nossos espíritos podem ser expressos apenas na matéria. O caráter abstrato de uma apresentação intelectual ou simbólica contradiria a concretude do conhecimento. Os significados de Cassavetes não são entregues ao espectador como abstrações e metáforas. Eles existem em atuação, e somente na atuação. Eles não serão dissociados dos corpos, rostos e vozes que os trazem até nós. Um dos maiores propósitos de Cassavetes é fazer com que o momento carregue significado de maneira concreta e particular.

O estilo do cineasta nos mostra o que parece e faz sentir como estando *em* uma experiência, confundidos e envolvidos emocionalmente por ela, respondendo intelectualmente a ela (e ajustando a própria resposta) conforme ela vai acontecendo. Seu trabalho de câmera e edição não são magistrais e equilibrados, mas experimentais e alertas – percebendo, comparando e questionando. Ele não desliza pelo mundo, mas pula dentro dele, examinando e explorando-o. Sua edição pula de maneira instável no espaço, comparando respostas e pontos de vista dos personagens, estudando o que está acontecendo a partir de diferentes ângulos e perspectivas.

Do outro lado da equação, filmes como *Cidadão Kane*, *Psicose*, *Vestida Para Matar*, e *Gosto de Sangue* podem fornecer satisfações cognitivas óbvias que o trabalho de Cassavetes não oferece. Welles, Hitchcock, De Palma e os irmãos Coen não apenas garantem que eles façam perguntas para as quais eles já saibam as respostas; como também perguntas que possuem respostas – curtas, oportunas e definitivas sobre o assunto. Assistir a seus filmes é um pouco como fazer palavras-cruzadas; aos poucos as coisas vão fazendo sentido. Agora, assistir aos filmes de Cassavetes é como abrir caminho em uma selva; não apenas você não sabe para onde está indo, mas se está mesmo indo a lugar algum. Os problemas de seus personagens não são rastreados a origens discretas, causas ou intenções; esses problemas também não são corrigíveis por meio de uma série especificável de eventos, ações ou afirmações. “O filme é uma investigação das nossas vidas. O que somos. Quais são nossas responsabilidades na vida – se há alguma. O que estamos procurando. Porque eu iria querer



fazer um filme sobre algo que eu já entendo?”, diz o cineasta.

Os personagens de Cassavetes são tão complexos, confusos e polivalentes quanto as pessoas do lado de fora dos filmes. Seus vícios e virtudes estão tão confusos entre si que não podem ser separados. O bom, o ruim e o repulsivo dos personagens estão todos emaranhados demais para permiti-los que sejam encaixados em um único nicho psicológico ou intelectual. Cassavetes nos mostra que amor genuíno pode se expressar de formas odiosas e atormentadoras (Mabel Longhetti em *Uma Mulher Sob Influência*), que integridade profissional e idealismo profissional podem ser tão cruéis que se tornam indistinguíveis de arrogância e autodestruição (Myrtle Gordon em *Noite de Estreia*), e (no caso de Cosmo em *A Morte de um Bookmaker Chinês*) que um personagem pode ser tanto heroico quando patético, forte e fraco ao mesmo tempo. Com figuras tão complexas como essas, mesmo exibições repetidas não nos permitirão sentar confortavelmente e relaxar em uma posição clara de juízes. Não podemos colocá-los em nossos bolsos intelectualmente e dizer que os conhecemos. Como pessoas na vida, eles continuam surpreendendo, desapontando, deleitando e nos desconcertando apenas por meio de nossas avaliações sobre eles.

Os personagens nos filmes de Cassavetes, independente das pressões que sofrem, são fortes o bastante para manterem suas visões de possibilidades. Suas energias são suficientes para o desafio que enfrentam. Eles não abandonam suas demandas de amor ou seus pontos de vista de autoexpressão, não importa o quanto absurdo ou impossível pareçam. A energia até mesmo do mais maluco e condenado dos personagens de Cassavetes diante um obstáculo esmagador é muito mais inspiradora do que as vitórias fáceis dos heróis americanos. Essa é a mais profunda conexão entre esses personagens e seu criador, e é por isso que os trabalhos de Cassavetes merecem um lugar permanente em qualquer história futura de uma grande experiência expressiva americana.

### **Retorno à Vida**

Fazer um filme era, para Cassavetes, não uma exibição de poder e maestria, mas, ao invés disso, um ato de humildade. Ele não envolvia disposição virtuosa e organização magistral, mas exploração paciente e descoberta experimental. Como ele mesmo frequentemente dizia, para seus atores, sua equipe e seus espectadores, era uma questão de perguntar as questões para as quais não se tinham as respostas, e se manter carinhosamente aberto, pronto para cruzar com outras perguntas a qualquer momento.

O enredo principal do trabalho de Cassavetes – para ele, seus atores, seus personagens,

e seus espectadores – era um antivirtuoso: mover-se para longe de posições de poder e controle em direção a lugares de medo e incerteza. Por isso as narrativas em si são quase sempre sobre a perda de controle, sobre colapsos nervosos. Permitir-se o desapego, perder controle, era parte de aprender qualquer coisa. O resto era o que Cassavetes chamava de meros artifícios e brincadeiras com a expressão, e não formas de descoberta. O cineasta apresenta realidades ardilosas demais para que sejam entregues de bandeja de acordo com um cardápio previamente organizado. Ele apresenta experiências complexas demais para serem reduzidas a fórmulas expressivas. O resultado é uma arte de descobertas legítimas.

Para Cassavetes, o cinema não era sobre a vida, nem algo que acompanha e analisa a vida, ele *era* a vida. Cada troca de diálogo, cada movimento de câmera ou mudança de foco, cada corte nos diz que fazer um filme era uma maneira de explorar as possibilidades, de questionar sobre a vida, e de a reavaliar, não de refletir sobre ela à distância. Não se pode sentar e pensar sobre a dança, tem que se levantar e dançar. Os engajamentos da ação substituem os desengajamentos da contemplação como um jeito de se mover pela vida. As coisas eram compreendidas não por sentar e ponderar sobre algo, mas por encarar uma situação e trabalhar com algo do princípio ao fim. Enquanto outros filmes nos oferecem os luxos de visões extracorpóreas, posições contemplativas, renúncias à ação e várias outras fugas do mundo de eventos e expressões práticas, Cassavetes nos mostra possibilidades de maestria por envolvimento, e o que temos a ganhar se formos corajosos ou audaciosos o bastante para pularmos de nossas poltronas e correremos para abraçar o mundo.

Na visão de arte de Cassavetes não existe debate, significado ou ponto a provar. Há apenas exploração e o ato de seguir em frente, sem algum fim ao processo de experiência, e nenhum objetivo a cumprir. É por isso que ele era indiferente a filmes como produtos acabados. Para Cassavetes, os filmes não são relevantes, o que importa é o fazer, o aprendizado, o crescimento e as descobertas ao longo do caminho. O trabalho em si (como uma série de personagens, posicionamentos, ângulos de câmera e escolhas de edição) era apenas as marcas deixadas para trás conforme o artista se movia em meio a um conjunto de experiências desafiadoras e estimulantes. O cineasta afirma: “Minha vida? Não é muito excitante. A excitação é a obra. Eu vivo através dos meus filmes. Eles são minha vida”. O filme é o registro histórico de um conjunto de escolhas.

O que o presente texto se dedicou a demonstrar é o que, para a inspeção mais atenta, os filmes se tornam novamente – não corpos de conhecimento codificado, não uma série de

pontos de vista, mensagens ou declarações sobre a experiência, mas exemplos das experiências em si. Isso é ter o filme não como *sobre* o pensamento, ou como relatando as conclusões às quais o pensamento chegou, mas como um ato de pensamento em si – como uma grande performance de jazz ou de dança são atos de pensamento. Os filmes de Cassavetes são gravações capturadas de andamentos de eventos. Seus trabalhos são encenações do que é viver no mais alto grau de consciência, em um nível de engajamento e suscetibilidade que poucas pessoas jamais atingem em suas vidas. Para um espectador ágil o suficiente em acompanhar suas voltas e reviravoltas, seus desvios enérgicos, os filmes se tornam exemplos inspiradores de alguns dos caminhos mais excitantes e exigentes que podem ser tomados através da experiência. É como se Cassavetes trilhasse seu caminho em meio a uma selva de experiências e nós fôssemos deixados para trás estudando o registro de movimento da trilha que seus passos deixaram. Isso para dizer que os filmes são registros de movimentos. Eles não concedem significado como um produto, mas fornecem exemplos inspiradores de energia, inteligência e agilidade emocional necessária para ter experiências do mais significativo tipo.

Os filmes de Cassavetes ensinam a alegria de permanecer em movimento, os prazeres de patinar interminavelmente para frente nas superfícies escorregadias da vida. A câmera do cineasta é um olho que tudo observa, um ouvido que tudo absorve, prestando atenção a todos, respeitando os sentimentos de todos, e não estereotipando ninguém. A filmagem e edição de Cassavetes se move, de face em face, pelo ambiente, respeitando cada perspectiva individual, não descartando nenhuma. O roteiro espirituoso e gracioso de Cassavetes força o espectador a abandonar posições categóricas em relação às cenas e personagens. Uma das qualidades mais consistentes e notáveis do trabalho de Cassavetes é a sua qualidade de não fazer julgamentos. O estilo do cinema de Cassavetes evita julgamentos categóricos, amplia perspectivas, importa-se até com aqueles que não querem ou não merecem importância. É um estilo de cuidar, um estilo de amar. Oferece o que somente pode ser chamado de uma experiência espiritual exultante.

Conforme um espectador assiste a seus filmes, ele participa ativamente no mesmo processo de explorar, aprender, questionar e mudar de opinião que o cineasta participou quando os fez. Se formos ágeis e fortes o bastante, nos moveremos através dessas experiências da mesma maneira que nos movemos através da vida, do melhor modo que conseguimos. Os próprios filmes são a coisa mais próxima da vida vivida com o máximo de

intensidade; eles nos permitem viver experiências que são frescas, crescentes, e que se alteram. É por isso que, no fim das contas, nos lembramos deles apenas para sermos capazes de esquecê-los. Vamos a eles apenas para deixá-los para trás, nos movendo além deles em nossas próprias experiências. Os filmes nos trazem de volta à vida.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Rogério de; FERREIRA-SANTOS, Marcos. *O cinema como itinerário de formação*. São Paulo: Képos, 2011.

BARTHES, Roland. *Saindo do cinema*; In. *Psicanálise e Cinema*. Tradução: Pierre André Ruprecht. São Paulo: Global Editora, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza*; In. *Magia e técnica, arte e política – Obras Escolhidas – volume 1*. São Paulo: Editora Brasiliense. 8ª edição, 2012.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Tradução: João Wanderley Geraldi. Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas. In. *Revista Brasileira de Educação*, Jan/Fev/Mar/Abr 2002 n° 19.

CARNEY, Ray. *The Films of John Cassavetes: Pragmatism, Modernism, and the Movies (Cambridge Film Classics)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

DEWEY, John. *Arte como Experiência*. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DEWEY, John. *Experiência e Natureza*. Tradução: Murilo Otávio Rodrigues Paes Leme. (Col. *Os Pensadores*). São Paulo: Abril Cultural, 1980.

FANTINI, João Angelo. A invenção do Espectador e as novas subjetividades - da Renascença ao Cinema 3D, dos Games ao Cíberspaço. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/280733216\\_A\\_inveno\\_do\\_Espectador\\_e\\_as\\_novas\\_subjetividades\\_da\\_Renascena\\_ao\\_Cinema\\_3D\\_dos\\_Games\\_ao\\_Ciberespao?showFulltext=1&linkId=55c3bf7f08aea2d9bdc1c5fc](https://www.researchgate.net/publication/280733216_A_inveno_do_Espectador_e_as_novas_subjetividades_da_Renascena_ao_Cinema_3D_dos_Games_ao_Ciberespao?showFulltext=1&linkId=55c3bf7f08aea2d9bdc1c5fc) . 2013. Acesso em Janeiro/2015

FANTINI, João Angelo. *Imagens do Pai no Cinema: Clínica Contemporânea*. São Carlos. Edufscar, 2009.

FINE, Marshall. *Accidental Genius: How John Cassavetes Invented the American Independent Film*. New York: Miramax Books, 2007.

MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media*. New York: McGraw-Hill, 1964.

METZ, Christian. *O significante imaginário*; In. *Psicanálise e Cinema*. Tradução: Pierre André Ruprecht. São Paulo: Global Editora, 1980.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.