

ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema
Instituto Politécnico de Lisboa



**HOMENS SOB INFLUÊNCIA: A MASCULINIDADE EM
'HUSBANDS' (1970), DE JOHN CASSAVETES**

DISSERTAÇÃO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJETO CINEMATOGRAFICO
ESPECIALIZAÇÃO EM REALIZAÇÃO E DRAMATURGIA

JOÃO LUCCA REAL PIOVAN

OUTUBRO, 2021

ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema
Instituto Politécnico de Lisboa



**HOMENS SOB INFLUÊNCIA: A MASCULINIDADE EM
'HUSBANDS' (1970), DE JOHN CASSAVETES**

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico - especialização em Realização e Dramaturgia, realizada sob a orientação científica de Prof. Dra. Graça Castanheira

JOÃO LUCCA REAL PIOVAN

OUTUBRO, 2021

Dedicatória

Gostaria de dedicar algumas breves palavras para minha família.

Aproveito para dedicar este texto e agradecer meu pai Marco e minha mãe Valéria: primeiro, por me ensinar desde cedo a inestimável importância do amor e fazer-me senti-lo desde a mais tenra idade. Tenho certeza que é esse amor que me faz amar todas as coisas que encontrei pelo meu caminho desde então, desde as pessoas, os lugares e até o cinema; depois, por acreditarem que a educação é um bem inestimável e, por isso, terem proporcionado tantas oportunidades que transformaram a pessoa que eu sou de maneira profunda e definitiva.

Dedico também este trabalho à minha avó Iolanda, por todo amor e cuidado que ela teve pela sua família. Carinho que se traduziu em cuidados por todo tempo em que teve para tal. Vó, um beijo com todo amor e saudade para você. Obrigado por tudo que a senhora fez por todos nós por tanto tempo. Espero que este trabalho, assim como todo trabalho que faço, encha a senhora de orgulho. Na sua figura, agradeço a todos os antepassados e familiares, tanto os que tive a sorte de conhecer, quanto os que conheci apenas através das memórias de outros. Me sinto fruto dessa luta familiar por uma vida digna e sinto também que este trabalho é resultado desse esforço de gerações.

Agradecimento

Para a realização deste texto, gostaria de agradecer à todo o corpo discente de ESTC pelo aprendizado durante a duração do mestrado, em especial à duas figuras fundamentais para este texto: primeiro ao professor Vitor Gonçalves pelos incontáveis aprendizados em sala de aula, desde seu generoso olhar sobre o cinema até seu generoso olhar pelo humano; depois à professora Graça Castanheira pela confiança e apoio conferido a mim durante a escrita deste trabalho, além das valorosas trocas acontecidas ao longo do processo.

Depois, gostaria de agradecer às dezenas ou centenas de colegas que acumulei no percurso de estudo e trabalho com cinema, pois é a companhia dele que faz esta jornada menos solitária e mais estimulante. É também a coragem de todos eles que me inspira a prosseguir. Agradeço a companhia deles profundamente, aqui vão alguns dos muitos nomes que poderia citar: Aloísio Corrêa, Bruno Pinheiro, Cauê Dias Baptista, Davi Jun, Enrico Alchimin, Felipe Sato, Igor Yamawaki, Raffaella Rosset, Thaís Orchi, Renan Bucker, Matheus Nery, Marcus Melo... Entre tantos outros por quem nutro tanto carinho pessoal quanto admiração profissional.

Por último, agradeço aos cineastas brasileiros que trilharam esta tortuosa estrada, sempre tão esburacada e mal tratada, mas que criaram uma cinematografia tão singular quanto admirável, lançando-se para uma empreitada capaz de redefinir o conceito de “aventura”. Espero poder manter viva essa história através do meu trabalho.

RESUMO

Realizado no ano de 1970, o filme *Husbands* é a quinta longa metragem do realizador e ator John Cassavetes. No filme, um trio de homens de meia idade vive o luto causado pela morte de um quarto amigo. Nesse processo de crise, revelam valores de sua interioridade através de um conjunto particular de escolhas da realização. O trabalho dedica-se à identificação e reflexão sobre a particular configuração de masculinidade vivida pelas personagens Harry (Ben Gazzara), Gus (John Cassavetes) e Archie (Peter Falk) através de conhecimentos sociológicos, antropológicos e psicológicos. O trabalho percorre as extensas estâncias da realização cinematográfica analisando o valor expressivo decorrente de suas escolhas, assim como modo de produção, e refletindo sobre diferentes aspectos revelados pelas personagens conjugadas com a questão da masculinidade. Ao final, revelamos o intrínseco e transparente jogo entre realizador e obra, como é o caso Cassavetes, assim como os mecanismos colocados em prática para a produção de uma obra singular como *Husbands*.

Palavras-chave: Realização, Masculinidade, Cassavetes, Performance, Autoria

ABSTRACT

Directed in 1970, the film *Husbands* is the fifth feature film by director and actor John Cassavetes. In the film, a trio of middle-aged men are mourning the death of a fourth friend. In this process of crisis, they reveal values of their interiority, intensely figured through the choices of direction. The work is dedicated to the identification and reflection on the particular configuration of masculinity experienced by the characters Harry (Ben Gazzara), Gus (John Cassavetes) and Archie (Peter Falk) through sociological, anthropological and psychological knowledge. The work covers the extensive areas of filmmaking, analyzing the expressive value resulting from director's producing choices and reflecting on different aspects revealed by the characters in conjunction with the issue of masculinity. At the end, we reveal the intrinsic and transparent interplay between director and work, as is the case with Cassavetes, as well as the mechanisms put into practice for the production of a unique work such as *Husbands*.

Keywords: Film directing, Masculinity, Cassavetes, Performance, Authorship

Lista de abreviaturas

AADA: American Academy of Dramatic Arts

ÍNDICE

I. Introdução.....	11
A infância.....	11
Primeiras influências.....	11
A juventude.....	13
Cassavetes, o ator.....	14
Cassavetes, o cineasta.....	15
Husbands.....	19
A realização.....	22
II. A vulnerabilidade de Harry.....	25
A distância.....	25
O confronto.....	28
Finalmente, o amor.....	29
Entre a dominação e a vulnerabilidade.....	32
A separação.....	35
A viagem para Londres.....	39
Um novo Harry.....	44
III - Uma comédia: Gus e o humor.....	48
Qual comédia?.....	48
A comédia grega.....	49
O realismo, a sociedade e os seus limites.....	51
O comportamento bem humorado.....	54
O chiste freudiano.....	55
O humor de Gus em seu encontro com Mary.....	58
A expressão do ator.....	62

O gesto da realização.....	64
IV. Os esportes, o jogo e Archie.....	65
Uma obsessão compartilhada.....	65
A coletividade.....	67
Entre os maridos.....	69
As relações jocosas.....	72
Como um time.....	75
Archie tenta se expressar.....	79
O corpo.....	81
V. A Liberdade.....	85
Vivendo o trabalho.....	85
O “chamado para a aventura”.....	88
A viagem.....	89
De volta aos EUA.....	93
Um outro Harry.....	94
O preço da liberdade.....	95
VI. Conclusão.....	99

ÍNDICE DE IMAGENS (frames do filme)

- Fig. 1 - Archie pede fogo para Harry.
- Fig. 2 - Harry atende ao pedido, ao longe.
- Fig. 3 - Archie e Gus conversam entre si.
- Fig. 4 - Harry age para integrar a conversa.
- Fig. 5 - O espaço ocupado por Archie.
- Fig. 6 - A invasão de Harry.
- Fig. 7 - Enquanto Archie e Gus estão caídos e passam mal, Harry projeta-se sobre eles.
- Fig. 8 - Harry senta-se distante de Gus e Archie.
- Fig. 9 - Harry olha para Gus.
- Fig. 10 - Em seguida, Harry olha para Archie.
- Fig. 11 - Harry explode aos risos.
- Fig. 12 - Um casamento em decomposição.
- Fig. 13 - A dominação de Harry.
- Fig. 14 - A submissão de Annie.
- Fig. 15 - Harry na relva com os amigos.
- Fig. 16 - Rostos preocupados.
- Fig. 17 - Archie e Julie, ao fundo, Pearl.
- Fig. 18 - Pearl se aproxima de Harry.
- Fig. 19 - Quarto, espaço de intimidade, transformado em espaço público.
- Fig. 20 a 23 - Rostos anônimos no funeral.
- Fig. 24 e 25 - Os maridos brincam pelas ruas de NY.
- Fig. 26 - Gus visto por trás, fora de foco.
- Fig. 27 - Mary sob ataque de Gus.
- Fig. 28 e 29 - Mary e Gus se revezam na luta entre o casal.
- Fig. 30 a 33 - Variações na configuração do trio de amigos.
- Fig. 34 - Archie, Gus e Harry se contrapõem a Leola.
- Fig. 35 - Gus e Archie conversam no banheiro do bar.
- Fig. 36 - A exibição física dos amigos Archie, Harry, Gus e Stuart.
- Fig. 37 - Archie em seu escritório. Fotografia dos filhos em primeiro plano.
- Fig. 38 - Os três amigos deitam-se no chão da casa de banho.

Fig. 39 - Gus e Archie refletem sobre seu retorno aos EUA.

1. Introdução

A infância

Nascido em Nova Iorque em 9 de dezembro de 1929, John Nicholas Cassavetes é filho de dois imigrantes gregos. Seu pai, Nicholas Cassavetes, chegou nos Estados Unidos em 1908. Era um homem apaixonado pela cultura grega e pelos grandes filósofos e dramaturgos, como Platão e Sófocles. Costumava lê-los para seu filho no idioma original e tinha um intenso interesse no exercício de reflexão sobre a sociedade norte-americana que, naquele momento estava sendo constituída, munido do pensamento e dos ideais herdados pelos clássicos gregos. Inevitavelmente, desde muito cedo, constatou a iminente decadência de tal sociedade. Sua mãe, Katherine Demetri, é lembrada como uma mulher extremamente amorosa, extrovertida e animada. Tida como uma mulher de grande carisma, sonhava em ser atriz quando jovem (algo que, surpreendentemente, viria a concretizar em dois filmes do filho). Possuía opiniões fortes, às quais gostava de expressar e ampla consciência política.

O ambiente familiar dos Cassavetes era marcado por um intenso e recíproco carinho entre seus membros, todos muito próximos e constantemente estimulando a expressão individual dos filhos. As lembranças da vida doméstica incluem rotineiros encontros com familiares e amigos ao redor da mesa. Mesmo nas eventuais dificuldades financeiras, John e seu irmão Nicholas cresceram alheios às crises pelas quais a família passava. Idas ao cinema eram comuns e, mesmo quando não eram possíveis, passavam a noite contando histórias. John costumava ler poesias e atuar para a família com apenas cinco anos de idade.

Primeiras influências

Seu interesse por filmes se manifestou quando ainda era jovem, especialmente pelas figuras masculinas que povoavam o *cinema noir*, um conjunto de filmes que se tornou popular nos Estados Unidos por retratar, através de uma estética sombria e estilizada, o submundo marginalizado presente nas cidades modernas americanas, representado como um lugar de extremo perigo e violência, desprovido de sentimentalismos e habitado por tipos explosivos e *femme-fatales*, sempre dispostos a resolver suas intrigas através de gestos impetuosos em tramas ardilosas.

I grew up on guys that were *bigger than life*. Greenstreet, Bogart, Cagney, Wallace Beery. Those were my favorite guys. I'd think, God, what a wonderful life they had – to have an opportunity *to stand up there in front of people, in front of a camera, to express yourself and be paid for it, and say things and have it mean something to the audience*. Cagney was my idea of a star. He could take a bad film and make it good. I'll never forget the violence of Public Enemy. I loved it! I didn't care how many people got killed. But Cagney played a man you didn't want to see die. He was my childhood idol, the guy most responsible, I suppose, for getting me into films; I loved him. *He always portrayed an average guy who could somehow knock down giants*. He was almost like a savior to all the short guys in the world, of whom I am one. As a kid, I idolized him just because he was short – and tough. One of my favorite movies is Angels with Dirty Faces. I remember seeing it as a kid and crying. It was a great, enigmatic movie. Cagney went to the electric chair and you never knew if he was a coward or a hero. I felt such compassion for someone I liked who had to die. I think all things relate to death in our limited time. That's an unspoken thing with all people. *You can defeat fear through humor, through pain, through honesty, bravery, intuition, and through love in the truest sense*. Captains Courageous, Gunga Din, High Sierra and Dick Powell musicals were others that really got me. Those movies were better than the current ones. *They understood feeling.*¹ (Carney 2001, 9, ênfase minha)

A admiração de Cassavetes por estas personagens capazes de, apesar de tudo, enfrentar o mundo, diz muito sobre o homem que viria a ser, mas também são reveladores sobre a ideia de masculinidade que o influenciou desde muito cedo e que, em alguma medida, viveu e que representou em seus filmes. Sobre estes tipos durões descritos como heróis para o jovem Cassavetes, a autora Megan E. Abbot realizou um estudo específico em seu livro *The Street Was Mine: White Masculinity in Hardboiled Fiction and Film Noir*, trazendo uma reflexão do autor Robert Sklar que busca atualizar, nos *hardboiled types*, a figura mítica do cowboy americano.

Robert Sklar, in his work on the careers of film tough guys James Cagney, Humphrey Bogart, and John Garfield, argues that the cowboy of nineteenth-century American

mythology is replaced, beginning in the late 1920s, with the “city boy.” While Sklar’s “city boy” is a broader term—it includes such filmic types as the gangster, the boxer, or the city beat reporter, and is characterized largely as *any urban type fully embodied by Cagney, Bogart, and Garfield*—his reflections on the relationship between such hardboiled types and the cowboy tradition is apt. Both the cowboy and the city boy or the tough guy *wrestle with the tension between individualism and community responsibility*, but there is also a significant difference. The cowboy is characterized through his relationship to the past, and his persistent ahistoricity, which dooms him as a “man whom time and change must ultimately defeat.” In sharp contrast, the city boy is a “contemporary,” a recognizable type, who changes with the city he inhabits. *Likewise, the tough guy ultimately is a figure of modernity, from his up-to-the-minute speech to his fast, unsentimental lifestyle* (Abbott 2002, 6, ênfase minha)

A juventude.

Como o fascínio por essas figuras masculinas possivelmente influenciou o cinema de Cassavetes é algo que poderemos investigar e especular, mas ao jovem *Cassy*, como era carinhosamente chamado, fica claro sua inclinação pelos gestos de rebeldia: não se importava em contrariar seus colegas ou professores. Sentia uma espécie de prazer em quebrar as regras, confrontando as expectativas da banal vida americana que o rodeava, principalmente em Port Washington, uma comunidade conservadora de classe média alta localizada em Long Island, onde graduou-se no *high school*. Sentia que mesmo os jovens já viviam uma vida planejada desde muito cedo, sem espaço para descobertas ou mudanças de direção. Cassavetes possuía um gênio endiabrado, gostava de cometer pequenos delitos pelas ruas e incitava seus colegas a fazer o mesmo.

Dentro de sua própria família, era visto como um jovem desinteressado pelos estudos formais, indisciplinado e sem qualquer tipo de ambições concretas, diferentemente de seu irmão mais velho Nicholas John, que logo cedo enveredou pela carreira militar. John Cassavetes sempre foi um apaixonado por esportes como futebol, basquete, baseball e softball. Amava assistir tanto quanto praticar e praticava com um fervor singular pela vitória: uma intensa paixão que se manifestava pelo seu senso competitivo.

A formação de sua personalidade passa por um detalhe singular. Aos quatorze anos, Cassavetes tinha aproximadamente 1,52m de altura, algo que se demonstrava um empecilho para as aventuras amorosas. Teve, então, que desenvolver outras habilidades sociais: tornou-se um jovem extrovertido, simpático e com gosto pelas piadas. Por ter estado sempre a mudar de escolas, seja pelas mudanças provocadas pelos diferentes empregos de seu pai ou seja pelas expulsões que provocava, passou a ter facilidade em conhecer novas pessoas. Espontaneamente, passou a criar habilidades para uma futura carreira que jamais imaginaria.

I used to size up what different people wanted from me. Once, when I couldn't break through to a really tough bunch of kids, I told them, 'Go ahead, try to break my hand by squeezing it!' Well, they didn't know it, but I was double-jointed and nobody could break my hand that way. The trick worked, and I was accepted. Other times, I'd work up routines. *By doing all those things I inadvertently trained myself to be an actor.* (Carney 2001, 11, ênfase minha)

Cassavetes, o ator.

A ideia de estudar atuação, na verdade, partiu de amigos. Cassavetes ingressou na *American Academy of Dramatic Arts (AADA)* aos vinte anos, mais seduzido pela promessa de garotas do que por qualquer interesse que tivesse no campo. Era uma forma de ganhar tempo em um período de decisões que, em tese, viriam a definir o seu futuro. Além disso, ir à academia significava ter independência ao se afastar de Port Washington, mais precisamente, aportando em Nova Iorque. Esta decisão, de ir para a *AADA*, foi apoiada pelos seus pais, apesar de certo ceticismo.

My mother said, 'An actor?!' But my father – he was very disappointed about my leaving college – said, 'At least it's something, let him be something!' Then he gave me this very solemn look and I thought, 'Oh my God, I'm really going to get it.' And he said, '*That's a very noble thing to do.* Do you know what kind of responsibility that is? *You are going to be representing the lives of human beings.* You will speak for all the people who have *no voice.*' (Carney 2001, 14, ênfase minha)

A admissão na *AADA* foi o primeiro passo no caminho da atividade a qual John Cassavetes dedicaria a sua vida: a atuação. Não foi um começo fácil: levariam alguns anos até o seu primeiro trabalho profissional, pelo qual batalhou diariamente, realizando visitas aos estúdios e profissionais de *casting*. Após conseguir inserir-se no ramo, primeiramente como figurante e depois com papéis de destaque, passou a ser intensamente requisitado para participar de séries de televisão, chegando a realizar mais de 25 *shows* de TV por ano. Depois, iniciou uma prolífica carreira no cinema, à qual acumularia quase uma centena de créditos enquanto ator.

Surgiria também, eventualmente, uma certa insatisfação com a arte cênica. A monotonia e as limitações advindas da transformação de uma atividade expressiva e passional em uma atividade profissional, ausente do entusiasmo que preenchia o jovem ator, foram minando o interesse na prática. Cada vez mais, a representação se tornava uma atividade burocrática, na qual o que realmente contava eram os pagamentos. Como veio a dizer em retrospecto, as experiências satisfatórias como ator, na TV ou no cinema, contava-se em uma mão.

I can count on the fingers of one hand the parts that I've really enjoyed. An actor always has got to play a part from a standpoint of economics, and there just isn't any other part to play, you know. You're only offered a certain amount of parts and you have to play what you're offered eventually – otherwise you sit around twiddling your thumbs. Of all the experiences I've had, I think there were only five or six where it really was pleasurable. I must have given three good performances in my whole time on television. I did a hundred shows. I made one good film, in my life, out of six. (Carney 2001, 14, ênfase minha)

Cassavetes via uma contradição entre o que se pedia dos atores e o que de fato realizavam: a ânsia pelo realismo enquanto modelo de atuação hegemônico se expressava em dezenas de papéis absolutamente iguais. Afinal, ele mesmo acabou sendo marcado por um tipo específico de papel, o gangster. Ofereceram dezenas de papéis similares à Cassavetes que se via limitado, incapaz de oferecer interpretações originais e únicas. Assim, sentia represar

sua capacidade criativa, sua possibilidade de interpretar um papel de forma original e singular.

Cassavetes, o cineasta

Neste momento de sua trajetória, Cassavetes se une com Burt Lane, um colega ator cuja amizade remonta aos tempos da *AADA*, e, juntos, criam um pequeno curso de atuação no início do ano de 1956. Em um espaço alugado, convidam atores e não atores para praticar atuação, prometendo-lhes a chance de apresentar-se a algumas pessoas influentes da mídia. Esta empreitada, apesar de não correr exatamente como planejada (Cassavetes pouco aparecia no curso e, quando aparecia, causava mais atribulações do que ensinamentos para os pupilos, apesar deles terem se inscrito muito pela possibilidade de estar em contacto com a jovem estrela) foi fundamental para a primeira empreitada de Cassavetes na realização: a longa metragem *Shadows* (1958).

Além disso, o *workshop* de Cassavetes e Burt Lane também correspondia à uma resposta do ator ao seu desejo de rivalizar com o conceito dominante de atuação no mercado cinematográfico e teatral norte americano: o *método do Actor's Studio*, uma adaptação das teorias da atuação de Constantin Stanislavski trazidas para os Estados Unidos por Lee Strasberg, que propõe uma abordagem de motivação psicológica, a partir do universo sentimental ou afetiva do ator.

Cassavetes considerava o método demasiadamente empostado e artificial, pouco realista e já ultrapassado no final dos anos 50. A investigação psicológica do ator, buscando memórias que pudessem auxiliar no seu desempenho em cena, causava um descolamento dos seus parceiros de cena e da situação que estavam vivendo, assim entendia o ator. Na visão de Cassavetes, atuar deveria remeter à diversão, à exuberância do ator em cena. O palco era mais um *playground*, do que uma igreja, como encarava Strasberg. Além disso, cultivava um ressentimento particular por não ter sido aceito pelo curso, como alguns relatos informais dão conta (Carney 2001, 52).

Unindo esta insatisfação com todas condições que cercavam o ator na indústria norte-americana com a sua natural impulsividade e inquietação, John Cassavetes se lança ao âmbito da realização como uma possibilidade de reencontrar a capacidade de expressão autoral. A entrada de Cassavetes a este campo, o qual este trabalho se debruça, se dá pelo

ponto de vista da atuação. Esta ideia é central para a compreensão de seu projeto cinematográfico, como teremos a oportunidade de observar profundamente através de exemplos concretos. Para Cassavetes, a realização deve ser capaz de acomodar e de privilegiar o gesto expressivo do ator, mesmo com pouca ou nenhuma experiência com o campo da atuação como é o caso dos jovens atores de *Shadows*, encontrados durante as experimentações criativas de sua própria oficina de actores e que, através de um longo processo de improvisação, foram não apenas actores, como tanto incomodava Cassavetes, mas também colaboradores da história que viveram em cena.

A partir deste ponto de vista podemos adentrar a obra do realizador e destacar, resumidamente, quais foram as suas contribuições que acabaram por lhe consagrar a alcunha de ‘pai do cinema independente norte-americano’. Qual a gravidade do gesto criativo capaz de gerar tamanho impacto e influência? Antes ainda, qual é seu gesto, propriamente dito? Podemos dizer que a realização de *Shadows* traz consigo elementos que apontavam para uma renovação da prática cinematográfica que estava sendo gestado contemporaneamente na Europa, com as teorizações críticas da *Cahiers du cinéma* e que culminaria em uma geração vanguardista do cinema francês chamada *Nouvelle Vague*, composta por jovens críticos cinéfilos como Jean Luc Godard, François Truffaut, Éric Rohmer, Jacques Rivette e Claude Chabrol.

Apesar das particularidades de cada um desses realizadores, que trilharam trajetórias extensas e absolutamente peculiares com a realização de seus filmes, certamente estavam envolvidos por uma efervescente modernidade, influenciados em algum grau pelas inovações trazidas pelo Neo-realismo Italiano, como o próprio Cassavetes explicitamente afirma. A atitude de cineastas como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica e Luchino Visconti que, a grosso modo, tomaram a realidade do pós-guerra italiano enquanto cenário para seus dramas e empregaram técnicas modernas de registro cinematográfico capazes de conceder mais liberdade na captação de sons e imagens.

I adore the neo-realists for their humaneness of vision. Zavattini is surely the greatest screenwriter that ever lived. Particularly inspirational to me when I made *Shadows* were *La Terra Trema*, *I Vitelloni*, *Umberto D* and *Bellissima*. The neo-realist filmmakers were not afraid of reality; they looked it straight in the face. I have always

admired their courage and their willingness to show us *how we really are*. It's the same with Godard, early Bergman, Kurosawa and the second greatest director next to Capra, Carl Dreyer. *Shadows* contains much of that neo-realistic influence. (Carney 2001, 61, ênfase minha)

Mas Cassavetes, como sua trajetória denuncia, não era nenhum teórico do cinema. Apesar de compartilhar com esses jovens uma grande paixão pelo cinema e um enorme interesse na sua prática, seu impulso repousava em uma ideia particular de expressão (talvez, um tanto em conformidade com a ideia de *autoria*, desenvolvida simultaneamente pelos *Cahiers*) dada pelo campo da atuação. Compartilhava também uma pulsão criadora notável, uma energia capaz de mobilizar pessoas e superar dificuldades técnicas, um dos principais empecilhos da realização cinematográfica, em busca da concretização de seu projeto particular.

Shadows began as a dream in a New York loft on 13 January 1957. I dreamed up some characters that were close to the people in the class, and then I kept changing the situations and ages of the characters until we all began to function as those characters at any given moment. *One particular improvisation exploded with life*. It was about a black girl who passes for white. It was a basic melodramatic situation in which she was seduced by a young man, who then realized that she was colored. I chose a situation like this so that the actors would have something definite and emotional to react to. *The wild dream grew that this improvisation could be captured on film*. Until dawn that morning, the dreamers talked.” (Carney 2001, 55, ênfase minha)

O processo de produção de *Shadows* é descrito como “amador e fora da lei”, tendo utilizado técnicas de filmagem documentais com câmeras 16 mm para registrar os atores pelas ruas de Nova Iorque, as quais não tinham autorização para filmar e, por causa disso, as abordagens policiais não foram poucas. Para financiar o filme, Cassavetes chegou a pedir dinheiro em um programa de rádio, obtendo a soma de U\$ 2,500. Os equipamentos foram alugados ou emprestados. É a este espírito empenhado na concretização da obra a que o

termo *independente* se refere. Um homem que, em conflito com diversos âmbitos de produção (a indústria cinematográfica, o método de atuação, os mecanismos de repressão sociais...) prossegue empenhado no seu empreendimento artístico e expressivo através de um caminho aberto e explorado por si próprio.

Intrinsecamente, todas estas escolhas de produção resultam em um particular projeto estético, marcado por uma certa precariedade na forma de filmar e na falta de uma limpidez sonora, algo que Cassavetes batalhou com os recursos encontrados para resolver. A leitura feita pela crítica europeia era de que o filme articulou ideias inovadoras, abraçando a improvisação influenciada pela predominante cena do *jazz* nova-iorquino e capaz de tratar temas socialmente sensíveis. Dados que foram lidos à luz da história do cinema como flertes com a ideia de modernidade cinematográfica, que seria completamente materializada com os filmes feitos pela *Nouvelle Vague*.

A priori, o interesse do realizador estava em registrar um processo experimental de construção narrativa. Deste gesto acalorado e apaixonado, completamente avesso à política do *establishment*, Cassavetes foi alçado ao patamar de fundador de um impulso rumo à aventura, ao ânimo e à teimosia. Sempre cercado por colaboradores, amigos e tendo a sua esposa, a atriz Gena Rowlands, como parceira fundamental, Cassavetes escreveu, dirigiu e produziu doze filmes dentro desse modo de produção independente, no qual financiava seus filmes da forma como podia, recorrendo frequentemente à créditos bancários e hipotecas.

Husbands

Nesta carreira que percorre quase três décadas, *Husbands* (1970) é a obra que inicia um período de maturidade de sua filmografia, na qual, durante um período de dez anos, produziu cinco filmes de inegável vigor artístico, sendo o mais celebrado destes *A Woman Under the Influence* (1974), protagonizado por Rowlands em uma paradigmática performance e que se tornaria a epítome de Cassavetes enquanto cineasta. *Husbands*, no entanto, ocupa um lugar de menos destaque na obra do realizador: um fracasso econômico em seu lançamento, acumulou *reviews* negativas de críticos de destaque na indústria norte-americana, como Roger Ebert e Pauline Kael, que descreveria o filme como “pueril”, “banal”, “agonizantemente lento”, “errático”, contendo performances “monótonas” e

alegando que os métodos aplicados pela realização eram “clichés instantâneos” (Ebert, 1970, n.pag).

Já Ebert iniciaria seu texto crítico assim:

John Cassavetes' *Husbands* is *disappointing* in the way Antonioni's *Zabriskie Point* was. It shows an important director *not merely failing, but not even understanding why*. *Husbands* has all the confidence of Cassavetes' masterpiece, *Faces*, but few of the other qualities of the film that preceded it. It has good intentions, I suppose, but it is an artistic *disaster* and only fitfully interesting *on less ambitious levels*.

(<https://www.rogerebert.com/reviews/husbands-1970>) (o ênfase é meu)

Sobre este filme específico, o qual este trabalho se dedicará a observar e analisar, o que podemos concordar com estas críticas é que se trata de um filme absolutamente singular dentro das suas intenções e na configuração encontrada para expressar o seu conteúdo narrativo. No entanto, contrariamente aos apontamentos críticos aqui trazidos, há uma convicção de que a radicalidade e capacidade de representação encontrada proporciona uma experiência cinematográfica relevante e digna de atenção, uma vez que é capaz de produzir uma forma absolutamente particular de expressão.

Husbands acompanha os dias e as noites seguintes à morte de Stuart, amigo íntimo do trio formado por Harry (Ben Gazzara), Archie (Peter Falk) e Gus (John Cassavetes). Profundamente abalados, estes três homens de meia idade partem em uma intensa jornada em busca da vida que ainda lhes resta e da liberdade que lhes é possível, tentando digerir o luto que sentem. Emendam noites em bares, pequenas competições esportivas, retorno ao trabalho e uma viagem para Londres. Nesta maratona, Harry (Gazzara) se separa de sua esposa, aprofundando ainda mais a crise existencial que vivem e fazendo com que surjam questionamentos sobre a vida que construíram e os valores que celebram.

A partir deste conteúdo narrativo, desenvolvido através de encontros entre o trio de atores durante um extenso período anterior ao início das filmagens, Cassavetes parte para o seu campo de interesse: uma ode à presença. Seu fascínio reside em registrar com proximidade a forma como esses atores são capazes de representar o profundo universo

emocional onde estes homens mergulham. Em seguida, reconfigurar essa experiência de crise em uma forma sensível, uma vivência específica do tempo capaz de transmitir algo da verdade vivida no momento da ação. Cena por cena, presenciamos gestos, falas e conflitos que são capazes de revelar os valores que defendem e como estes são postos sob ataque pelas circunstâncias. Presenciamos indiscriminados gestos de violência e de carinho, pequenos segredos que permanecem inacessíveis em um tumultuado fluxo de emoções como ciúmes, insegurança, euforia, vulnerabilidade, amor, hostilidade, bom humor e ansiedade. Entre eles, encontram fonte inesgotável de compreensão e acolhimento, mas também de pequenas intrigas e desconfianças que vão surgindo e contaminando a união do trio.

Pois apesar desta configuração de uma irmandade, à qual o próprio título “*Maridos*” sugere, as repercussões que cada um destes homens vivem deste conflito existe na esfera do particular e do íntimo. Se por um lado a morte de Stuart provoca em Gus (Cassavetes) e Archie (Falk) a necessidade de refletir sobre as construções sobre as quais baseiam suas vidas, como seus respectivos casamentos e seus trabalhos, tentando formular hipóteses para um certo mau estar que os assola, Harry (Gazzara) enfrenta uma crise ainda mais profunda. Desta forma, o último experimenta uma transformação ainda mais profunda, em que a balança entre liberdade e submissão, valores presentes no cotidiano destes homens, encontra sua mais drástica configuração. Opta pela opção mais radical: o total abandono da vida cotidiana em prol da aventura, vivendo um surto da hipermasculinidade em uma outra realidade: um Don Juan perdido entre prazeres num país estrangeiro.

É nessa composição particular das componentes da realização, na qual o centro gravitacional é habitado pelo trio de atores, que Cassavetes é capaz de criar um retrato singular destas personagens masculinas e, por consequência, da própria ideia de masculinidade vivida por cada um deles (que, por vezes, não parece ser muito diferente da sua própria). Será o objetivo deste trabalho identificar aspectos capazes de revelar qual é esta configuração específica e particular sobre a ideologia masculina, inserido a um período histórico, a um contexto social e racial.

Partiremos então desta atmosfera radical, construída por um conjunto de forças criativas e sem uma proposição teórica anterior, na qual estes homens vivem sua espontaneidade em conjunto, para uma reflexão íntima e criativa acerca da identidade masculina. A análise, desta forma, terá o compromisso de ter como ponto de partida a própria

materialidade fílmica. Ou seja, a partir da experiência vivida pelas personagens capturada pelo realizador e organizada pela montagem, ser capaz de refletir de forma aprofundada e expandir esta reflexão através de conexões externas, criando um ensaio embasado em uma interpretação pessoal e íntima a respeito do tema em questão. O interesse nesta matéria se dá pela absoluta singularidade da concepção de mise-en-scene proposta por Cassavetes e pela escassez de abordagens similares.

Espera-se então, encontrar hipóteses capazes de responder às seguintes perguntas: Dentro da representação masculina de *Husbands*, quais são as influências sob as quais estes homens sentem a necessidade de agir desta forma particular? Qual é o conjunto de forças que constitui estas personagens? Quais os valores lhes interessam? Em uma primeira vista, as respostas parecem existir em algum lugar subterrâneo, uma vez que a distância a qual o filme nos mantém das personagens é por vezes de uma proximidade absoluta, constringendo-nos a permanecer ao lado destes homens em seus diversos momentos, tanto de euforia como de melancolia. Estamos vivendo a crise juntos, presenciando os excessos, os medos, as dores e, principalmente, uma sufocante ansiedade que parece lançá-los em uma perseguição pela vida.

Em uma breve análise dos comportamentos da câmera, podemos afirmar que dois procedimentos são marcantes na configuração de *Husbands*: uma proximidade física que nos torna íntimos das reações das personagens, mas aparentemente opaca em relação a uma compreensão da ordem das motivações interiores (somos sempre surpreendidos pela próxima explosão, o próximo fluxo de pensamento, de sensações). E conjuga-se a isso uma tendência clara em evitar enquadramentos sofisticados, no sentido de expressar através de símbolos a interioridade das personalidades. Contam-se nos dedos os planos que parecem ter essa intenção. Pelo contrário: os planos e as imagens, em sua maioria, procuram valorizar a desorganização e o desequilíbrio.

Estes são apenas alguns dos dados que podemos brevemente eleger e usar como ilustração do gesto analítico ao qual este trabalho se dedicará, pois, em verdade, devemos, nesse tipo de trabalho investigativo, buscar sempre uma aproximação com o conteúdo narrativo em cena em conjugação observando o material fílmico quadro a quadro, segundo por segundo, como cada gesto se manifesta no interior da dramaturgia da cena. *Husbands*, através de sua proposta radical de realização, possui em cada momento uma miríade de gestos, emoções e revelações que, uma vez materializadas, oferecem um rico material de

análise sobre a intimidade destas personagens e, por consequência, reveladores a respeito sobre a forma como vivem a sua masculinidade.

A realização

Essa capacidade de dar forma e criar uma representação é a tarefa da realização e o interesse fundamental deste trabalho. Portanto, nos dedicaremos em observar, destacar e analisar esta função em suas variadas manifestações, pois entendemos que a ideia de ser um realizador ultrapassa a tarefa de organizar o espaço cênico, comandando a relação entre câmera e personagens, sendo ela em movimento ou estática, próximo ou distante, e direcionando as diferentes equipes técnicas (nomeadamente, a fotografia, a arte e o som) em uma visão coerente. Mesmo sendo todas essas tarefas de extrema importância, o realizador é capaz de desenvolver o projeto cinematográfico de seu ponto inicial até o final do processo cinematográfico, ou seja, desde sua concepção (a ideia inicial, a escrita de um argumento...) passando pela sua viabilização comercial, ou seja, a produção que encontra financiamento em suas variadas possibilidades, o *casting* em busca dos atores que fazem parte do elenco até os momentos finais da atividade, nas decisões dos cortes e da montagem, nos testes de público.

Mas em todas essas diferentes esferas (desde a pré produção até a finalização) nas quais o trabalho da realização se debruça, como é evidentemente o caso de Cassavetes e de tantos outros realizadores, a sua empreitada é a de criar uma forma singular de representação, capaz de traduzir um sentimento íntimo e particular em um potente registro filmico. Essa capacidade de expressão subjetiva torna-se tão poderosa quanto o domínio das diferentes componentes que compõem o projeto cinematográfico. Tomando apenas a constituição do próprio material filmico, evidência concreta do trabalho da realização à qual temos contato direto, podemos nomeadamente reconhecer elementos reveladores da intenção do realizador em manifestações tais quais: na escolha das cores, sejam elas advindas da luz ou dos objetos, figurinos e cenário; do som, seja ele diegético e extradiegético; da distância entre a câmera e personagens e, por consequência, do tamanho deles em quadro; da planificação, ou seja, dos diferentes recortes espaciais capturados pela câmera no interior da cena; da movimentação dos atores no espaço; da duração dos planos e das cenas que orientarão um ritmo; das orientações dadas aos atores no momento da gravação; dos enquadramentos propriamente ditos...

Essa enorme variedade de decisões as quais me limito a citar as mais evidentes, devem ser capazes de produzir uma imagem justa, concentrada, equivalente a um sentimento, uma sensação, uma ideia ou um pensamento o qual habita o íntimo do cineasta e o fascina ou o assombra. Eis a delicada e complexa tarefa do realizador: tornar palpável e concreta construções que habitam somente a subjetividade enquanto uma abstração. Entre tantas componentes, encontrar as mais necessárias, as mais justas, entre tantas pressões conflitantes na prática cinematográfica, como os limites orçamentários, as influências externas, os modismos passageiros... Permanecer atento ao ímpeto que o fez, em primeiro lugar, iniciar sua empreitada: aventurar-se em fazer um filme.

Fica evidente, portanto, que a realização não é uma prática fragmentada, que se limita a tomar decisões dentro de uma estrutura que já foi definida com antecedência, mas o realizador é o próprio criador das estruturas, pois é ele quem é capaz de realizar uma eleição dos elementos práticos que constituem a feição cinematográfica e que impactarão concretamente no resultado final, no conteúdo imagético, na evidência da imagem. Cabe ressaltar que esta é uma visão particular da prática cinematográfica, definitivamente influenciada pelo conceito de autoria no cinema desenvolvida pelos críticos da *Cahiers du cinéma*, na qual o diretor possui em sua atividade uma importância capital, inicialmente desconsiderada e depositada sobre outras áreas, como os argumentistas ou os produtores.

Era justamente a capacidade de diretores norte americanos em conseguir driblar as superestruturas dos estúdios para criar filmes pessoais, como foi celebrado na obra de Alfred Hitchcock, Oscar Welles, Nicholas Ray e Anthony Mann, entre os cineastas estadunidenses, que se tornou o paradigma da política dos autores e fez florescer a toda a celebração ao redor da ideia de autoria na prática cinematográfica, que desaguarda no *cinema de autor*, expressão fundamental da arte no continente europeu e que viria a, de alguma forma, rivalizar com o *sistema de estúdios*, fenômeno fundamentalmente americano mas replicado no mundo todo e que valorizava a exploração do cinema de gênero (os *westerns*, os *noir*, os romances dramáticos, etc...) e o uso de estrelas populares como forma de atrair público. A ideia é que de alguma maneira essa proximidade estilística entre filmes do mesmo gênero e do reconhecimento dos rostos dos atores e atrizes facilitava a relação entre espectador e filmes. No entanto, essa equação não é de forma alguma excludente, tal qual foi o próprio ponto de partida da reflexão crítica da *Cahiers du cinéma*, ao enxergar a possibilidade de expressão

íntima mesmo sob um regime altamente comercial e popular de produção cinematográfica através da realização.

É sobre essa peculiar capacidade da realização que o trabalho se debruça, pois acredita e apoia. Dirigir um filme é uma forma de expressão íntima que encontra na reorganização do mundo sua manifestação plena. Produzindo imagens que, desde as primeiras memórias, passando pelos desejos do inconsciente até os pontos de vista amadurecidos, são influenciadas pelas crenças capazes de orientar uma visão de mundo e, na maioria das vezes, uma postura de ação para vencê-lo, ser derrotado ou simplesmente apaziguar esta relação. No caso Cassavetes, veremos como toda bagagem que traz desde sua infância, seus gostos e suas crenças pessoais se manifestam concretamente em escolhas no âmbito da realização, em sua reorganização do mundo e, portanto, em sua escrita cinematográfica.

I. A vulnerabilidade de Harry

A distância

Em um breve resumo do conteúdo narrativo do filme *Husbands*, podemos identificar um particular protagonismo do personagem Harry, vivido por Ben Gazarra. É ele quem, narrativamente, possui uma jornada mais complexa e que acaba tendo um arco narrativo que se completa em um sentido mais tradicional, uma personagem que passa por uma profunda transformação na duração do filme. Começaremos por identificar as particularidades do seu ponto de vista, o que, cena após cena, configura sua condição enquanto personagem e sua relação com seus parceiros, elemento fundamental para compreender sua intimidade e seu modo de agir. Passaremos por alguns momentos específicos onde podemos reconhecer a dinâmica de conflito que vai sendo instaurada na relação de Harry com Archie e Gus.

Desde a primeira cena - o enterro de Stuart - começa a se desenhar especialmente uma desconfiança e um sentimento de distanciamento entre Harry, Gus e Archie. Ao caminharem por uma longa e reta via, Harry acompanha uma senhora que não sabemos exatamente quem é, mais à frente, enquanto Gus e Archie, mais atrás, iniciam um diálogo quase expositivo sobre a ética sob a qual vivem. Harry se limita a olhar desconfiado para a dupla e, quando chamado, atende-os com um olhar vagaroso, quase ressentido. O uso de uma lente de longa distância reforça a ideia de afastamento entre Harry, Gus e Archie.



Fig. 1 - Archie pede fogo para Harry



Fig. 2 - Harry atende ao pedido, ao longe.

Um outro sutil exemplo da distância que se constrói entre Harry dos outros dois amigos através do uso da espacialidade cênica pode ser encontrado na cena em que o trio está no metrô de Nova Iorque. Enquanto Archie e Gus falam sobre a decadência dos esportistas

com o avançar das idades, uma metáfora para a sua própria condição enquanto homens que estão envelhecendo e que, agora, enfrentam a ameaça da morte a rondar-lhes. Harry, diferentemente de seus amigos Archie e Gus, não é um homem ligado aos esportes. Logo, nesta sequência, em que o que se debate são as decepções e as idealizações da prática esportiva, Harry é colocado ao fundo da cena, sentado no ponto mais distante da câmera. Em certo momento, a movimentação espacial da dupla bloqueia e esconde Harry do nosso campo de visão, configurando concretamente o isolamento da personagem.



Fig. 3 - Archie e Gus conversam entre si.



Fig. 4 - Harry age para integrar a conversa.

O que é interessante para nossa pesquisa é identificarmos como Harry reage e se comporta para se defender deste sentimento de alienação que vai se tornando cada vez mais palpável a partir do seu ponto de vista e que irá, ao final do filme, ser concretizado com a sua decisão de permanecer em Londres e não voltar com os amigos para os Estados Unidos. Cabe ressaltar, brevemente, a própria intenção da realização em estimular esse estado paranóico de Harry (Gazzara) como elemento próprio da condução na direção de atores.

Gazzara's character was continually frozen out by me and Falk – and Benny was really getting personally paranoid about it. In a three-person relationship there's always one guy on the outside, and during the picture, Benny was usually it. It was amazing to watch the turmoil, to encourage it, to feed the battle that was raging between Archie and Peter. (Carney 2001, 213, o ênfase é meu)

O momento mais intenso desse conflito entre os amigos, quando as sutilidades ficam de lado e partem para uma discussão explícita, ocorre após uma longa sequência na qual acompanhamos o trio participando de uma competição de canto em um bar, Archie e Gus se encontram na casa de banho do estabelecimento. As paredes pretas do espaço confundem-se indistintamente com seus onipresentes ternos escuros. Após a segunda noite de abusos alcoólicos, os dois homens expressam a exaustão física: enquanto Archie vomita na privada e Gus lava seu rosto, Harry invade o espaço pela primeira vez, suspeito sobre o momento particular entre seus amigos. Esta cena, tão tumultuada, é rica pela quantidade de pontos de vistas e necessidades expressas pelos atores em cena que precisaremos isolar e identificar o drama que cada um dos personagens enfrenta.

Archie, entre vômitos, tenta articular alguma ideia capaz de verbalizar o seu mau-estar, que não é o da ordem física, o qual de fato consegue lidar, mas da ordem sentimental. Existe um sentimento incomodando-lhe após a morte de Steve, mas que não consegue muito bem racionalizar e expressar verbalmente. Possivelmente, um sentimento que supera o próprio luto. Gus tenta auxiliar o amigo, completando seu raciocínio: ‘é a culpa’, sem deixar exatamente claro à qual culpa ele está se referindo e, de alguma forma, Gus não parece tão interessado em manter o diálogo com o amigo. O discurso é interrompido por Harry, ao invadir o espaço de intimidade dos dois amigos.

Esse espaço escuro, confuso e claustrofóbico que as personagens habitam poderia muito bem ser interpretado como uma representação simbólica de seu mundo interior. Talvez essa seja uma das intenções da realização para propor esta configuração específica ao espaço. No entanto, o que salta é a complexidade das relações estabelecidas entre os homens e os dados reveladores de seus gestos. Enquanto Archie e Gus tentam, pela primeira vez, uma reflexão consciente sobre o seu luto, Harry vive uma condição de completa insegurança. Em seu discurso, defende-se: “Primeiro, éramos quatro. Agora somos três e vocês querem ficar sozinhos”, enquanto deixa o espaço, proclama ironicamente: “*Wonderful, wonderful!*”. Seu desespero, posteriormente, é flagrantemente expresso por seus gestos: espanca a porta do banheiro para que lhe deixem entrar. Estar sozinho, para ele, é motivo de completo pavor mas, em contrapartida, a proximidade dos amigos é algo capaz de lhe prover tranquilidade e segurança.

Neste momento, a dinâmica de distanciamento de Harry é figurada pela exclusão espacial provocada pelos diferentes compartimentos à disposição na casa de banho. Primeiro, pelo box, depois pela porta trancada que permite o acesso à casa de banho. De qualquer forma, sua violência é expressa tanto fisicamente (em certo momento, arremessa a mesma porta que o afasta contra a cabeça da Gus) quanto psicologicamente, ao permanecer ouvindo o diálogo íntimo de seus amigos. Intimidade que será, posteriormente, objeto de deboche por parte de Harry.

A cena é interrompida mais duas vezes pelas invasões de Harry, sendo que no segundo momento age mais uma vez buscando o protagonismo, ocupando o que há de disponível do espaço em cena. Archie, enquanto protagonista desta cena em sua busca por uma resposta para a situação que enfrentam, ocupa o primeiro plano de uma opressiva e obscura composição, na qual bloqueia boa parte do plano, reforçando uma ideia de indefinição e literal falta de clareza. Harry adentra o espaço e ocupa aquele primeiro campo cênico, no que os colegas abandonam o espaço e, por consequência, o amigo. Seu desejo por pertencimento, por protagonismo, é concretamente encenado, opondo-se assim à necessidade de criação de um espaço íntimo por parte de Archie e Gus.



Fig. 5 - O espaço ocupado por Archie



Fig. 6 - A invasão de Harry.

O confronto

A terceira e última invasão de Harry desencadeia uma violenta reação. Mais uma vez, ele demonstra uma incompreensão com a necessidade dos amigos estabelecerem um diálogo íntimo. Ele questiona qual a necessidade deles terem um '*private moment*', no que Gus responde que conversavam sobre Stuart. Harry não acredita: sua suspeita é que estão a dizer

algo sobre ele, o que culmina no ápice da sua raivosa reação. O desenrolar da discussão, que passa por alguns conceitos interessantes a respeito das noções de liberdade e de submissão que as personagens vivem, chega à uma acusação que causa um total descontrole em Harry: Archie o acusa de ser um falso (*phony*). Harry inicia então uma briga generalizada.

Essa acusação, que irrompe uma série de ações violentas, diz respeito à uma ética pessoal desses homens, na qual a falsidade se opõe à liberdade e a um modo de vida que pressupõe a capacidade de não se submeter completamente ao trabalho e ao convívio familiar. Não ser falso é ser indomável, capaz de realizar as mais impensadas ações e satisfazer os mais sórdidos desejos. E nesse sentido que, mais a frente, aprofundaremos na questão do modo como essas personagens vivem a liberdade e também nos aspectos capazes de ameaçar as suas próprias autonomias.

A violência provocada por Harry é uma forma básica de impor o seu desejo e de resolver suas necessidades mais íntimas, inclusive revelador de sua mentalidade altamente egocêntrica, demasiado absorto em suas emoções para perceber as emoções dos seus amigos. Sua dominação é, de certa maneira, potencializada pela própria realização no tratamento como a personagem se relaciona com os outros atores em dois âmbitos principais. Primeiro, por uma questão de *casting* que potencializa a expressão de dominação a qual Harry exerce sobre o grupo é a altura da personagem que, interpretado por Ben Gazzara (1,80 m), é dez centímetros mais alto do que John Cassavetes (1,70) e Peter Falk (1,68). E, para além disso, a própria forma como Harry se posiciona em relação espacialmente aos seus pares em cena: sempre expressando sua influência através do posicionamento, realçando sua altura, ou mesmo de seus furiosos olhares, gestos e falas.



Fig. 7 - Enquanto Archie e Gus estão caídos e passam mal, Harry projeta-se sobre eles.

Finalmente, o amor

Passando mais adiante mas ainda dentro desta sequência no bar, Harry faz uma ligação para sua casa e tenta falar com sua esposa, mas não é atendido. Sua reação é destruir a cabine telefônica com pontapés, tanto uma expressão de seu temperamento explosivo quanto uma resposta à acusação de ‘falsidade’. Enquanto isso, Archie e Gus se entreolham, julgando através de olhares as atitudes explosivas de seu amigo, mas também compartilham de uma fraternal preocupação com o comportamento do amigo. Harry senta-se à distância da dupla, em mais uma demonstração espacial da relação do trio neste momento.



Fig. 8 - Harry senta-se distante de Gus e Archie

A seguir, Harry pergunta, histericamente, se os amigos irão trabalhar hoje. Em sua frustração, explode e começa a gritar. Em mais uma demonstração de sua imposição, de sua busca do exercício de seu poder em face dos seus pares, Harry decide voltar para casa e arrasta Archie e Gus com eles. Carregando cada um dos homens ao seu lado, arrasta-os para fora. O gesto que poderia ser interpretado como violento, na verdade torna-se uma expressão do amor que os une. Em seu trajeto, o qual a câmera acompanha em um movimento panorâmico lateral, aproximam-se tanto da objetiva que acabam tornando o foco cada vez mais impreciso e precário.

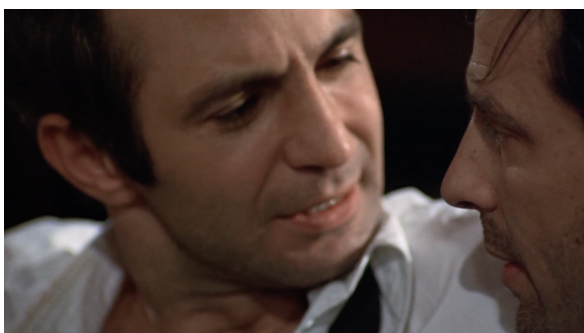


Fig. 9 - Harry olha para Gus.



Fig. 10 - Em seguida, Harry olha para Archie.

Nesta configuração que combina violência e amor, a câmera se perde entre os rostos dos três homens, navegando entre eles através de uma confusão focal que sugere, ao mesmo tempo, uma união tão intensa do trio que é incapaz de definir os limites existentes entre suas individualidades. Formam, entre si, uma massa amorfa de afetividade literalmente unida à força. É esse espaço de acolhimento, apoio e compreensão quase incondicional que Harry buscava violentamente ao longo de toda esta cena e o qual ao não obter, ao não ser capaz de habitar o seu íntimo, rebelava-se em um transtorno e reações que podem ser descritas como infantis. A nós, espectadores, cabe observar a todos esses gestos com uma proximidade opressiva, capaz de nos tornar íntimos dessa fraternidade tal qual como um quarto amigo, sendo puxado, abraçado e mantido próximos independente de nossa vontade.

Nesse contexto, Harry faz uma das declarações mais reveladoras sobre a natureza da relação que esses homens compartilham: *“It’s like I’ve been telling my wife for years: aside from sex, and she’s very good at it, goddamn it, I like you guys better”*. Em outras palavras, a natureza misógina desta ideia de que a esposa, a mãe de seus filhos, possui como único predicado a capacidade de satisfação de seus desejos sexuais de seu marido enquanto em todos os outros campos e pontos de vista, são seus amigos quem são capazes de satisfazer suas necessidades emocionais e afetivas, expressas sempre através de gestos ambíguos, sejam eles violentos ou humorados, seus desejos que percorrem um complexo caminho antes de serem vividos e expressos.

Dando sequência a este momento de embriagadas revelações, Harry declara seu amor por ambos. Beija Archie no rosto, no que Gus acusa Harry de ser homossexual pelos seus gestos de afeto contínuos. A reação a essa sugestão é uma grande explosão: O rosto de Harry, visto com proximidade, alcança uma enorme proporção no plano, uma gigantesca emoção capaz de ser figurada somente nesta política de abertura à espontaneidade que rege a autoria de Cassavetes. Harry ri descontroladamente, sugere com certa ironia concordar com Gus: *“Fairy Harry! I wouldn’t be surprised, I’d be better off!”*. Tamanha sua euforia possivelmente infere qualquer coisa sugestiva a respeito da sua sexualidade que permaneceu oculta até então. A potência da cena é concluída quando, entre risos, Archie olha Harry no fundo dos olhos e diz, a despeito de tudo que aconteceu até ali: *“You’re amazing. Amazing!”*. Então, aceitam acompanhar Harry até a sua casa.

Assim encerra-se uma longuíssima sequência, de quase meia hora e que se inicia na competição de canto. Por quantas emoções passamos nesse meio tempo? Quantos turbulentos caminhos e ruidosas expressões encontramos até esse momento de pacificação? Mesmo sendo tão comunicativos, esses três homens parecem sempre estar a se debater, trombar e, de certa forma, surpreender quando buscam o diálogo, suprimindo a clareza por uma linguagem própria e particular, cheia de singularidade. Nos aprofundaremos nesse tema mais tarde.



Fig. 11 - Harry explode aos risos.

Entre a dominação e a vulnerabilidade.

Retomando o ponto de vista de Harry, toda essa sequência é fundamental para compreendermos a razão da insegurança e suspeita que habita Harry durante todos estes momentos: o que está em jogo, o que é passível de ser perdido é um espaço de segurança o qual estes homens criaram e habitam. A morte de Stuart foi, definitivamente, um golpe que esta convivência sofreu e o qual Harry sente estar ameaçado. Suas armas para se defender desta ameaça são algumas, como a chantagem emocional e a invasão da intimidade dos amigos, mas principalmente a sua capacidade de imposição e intimidação através da força. É através da sua virilidade que ataca, ou melhor dizendo, defende-se da ameaça que ronda e

tenta conquistar seus objetivos em cena. O principal deles, por mais contraditório que pareça, é se sentir acolhido e amado.

Esta complexa combinação entre dominação e vulnerabilidade oferece uma interessante e rica caracterização sobre a personagem Harry, interpretada por Ben Gazzara. O dado da vulnerabilidade é objeto de profundo interesse nesta pesquisa uma vez que diametralmente oposto aos valores tradicionalmente identificados pela masculinidade, como a virilidade, a dominação e a contenção emocional. Aliás, esta última interpretada de forma única, pois se há algo de particular nos homens de Cassavetes é uma constante agitação que deriva em uma capacidade expressiva opulenta, mas esta também capaz de despistar seus dramas íntimos. Neste breve momento em que o trio se permite aprofundar intensamente em suas angústias particulares, identificamos uma outra vivência emocional, submersa e obscurecida de suas facetas públicas.

Pierre Bourdieu em seu livro *A Dominação Masculina*, descreve os fundamentos simbólicos pelos quais as categorizações que compreendem as ideias de masculino e de feminino foram construídas a partir de interpretações arbitrárias das características fisiológicas de ambos os sexos. Esta investigação sociológica e antropológica possui como objeto de estudo a sociedade Cabília, tribo isolada localizada na Argélia, cuja organização social possui características predominantemente androcêntricas ainda preservadas em suas tradições. Bourdieu identificou, nesta sociedade, uma organização cósmica dicotômica na qual o masculino e o feminino se organizavam de forma completamente opostas. Essa mesma organização, segundo ele, constrói estruturas de pensamento enraizadas na sociedade ocidental contemporânea e são capazes de justificar as práticas concretas de dominação masculina nos mais diferentes âmbitos: no universo do trabalho, doméstico ou afetivo.

Neste jogo de oposições, cabe ao masculino, que logo de cara ocupa a posição de positivo em contraposição à negatividade feminina (a própria interpretação do órgão sexual feminino como uma inversão do masculino é um dos dados dos quais essa ideia é derivada), o lugar da autoridade, da sobriedade, da extroversão, da ocupação das discussões e participações públicas e, finalmente, a posição de superioridade sobre a mulher (também uma interpretação da própria posição masculina durante o ato sexual em sua configuração tradicional). De forma que, a mulher, neste quadro esquemático, adquire o valor da emocionalidade, inferioridade, infantilização, introversão e restringimento. Esse jogo de

‘oposições pertinentes’ que se complementam prolonga-se indefinidamente, contrapondo direita e esquerda, fora e dentro, dia e noite, seco e úmido, sol e lua, fogo e água... Sempre tornando masculino e feminino elementos ao mesmo tempo opostos e complementares, tocando-se mas permanecendo contingenciados em seus diferentes pólos. Neste sentido, a complexidade dos homens de *Husbands* é interessante para nós ao ser capaz de representar uma singular composição da masculinidade.

Pois se simultaneamente podemos encontrar alguns valores análogos aos que as personagens de *Husbands* vivem, também ficamos em face de seu ponto oposto: O que é que escondem? Qual a natureza dessa vulnerabilidade que tentam ocultar? Como o fazem e como a realização manifesta esses gestos? Bourdieu, em seu livro, trata sobre essa particular condição masculina, que parece afetar o trio, mas principalmente Harry, nas cenas que acabamos de revisitar:

O privilégio masculino é também uma cilada *e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade*. Na medida em que ele tem como sujeito, de fato, um coletivo — a linhagem ou a casa — , que está, por sua vez, submetido às exigências imanentes à ordem simbólica, o ponto de honra se mostra, na realidade, como um ideal, ou melhor, como um sistema de exigências que está votado a se tornar, em mais de um caso, inacessível. A virilidade, entendida como capacidade reprodutiva, sexual e social, mas também como aptidão ao combate e ao exercício da violência (sobretudo em caso de vingança), é, acima de tudo, uma carga. Em oposição à mulher, cuja honra, essencialmente negativa, só pode ser defendida ou perdida, sua virtude sendo sucessivamente a virgindade e a fidelidade, *o homem “verdadeiramente homem” é aquele que se sente obrigado a estar à altura da possibilidade que lhe é oferecida de fazer crescer sua honra buscando a glória e a distinção na esfera pública*. A exaltação dos valores masculinos tem sua *contrapartida tenebrosa nos medos e nas angústias* que a feminilidade suscita: fracas e princípios de fraqueza enquanto encarnações da vulnerabilidade da honra, da h’urma (o sagrado esquerdo feminino, oposto ao sagrado direito, masculino), sempre expostas à ofensa, as mulheres são também fortes em tudo que representa *as armas da*

fraqueza, como a astúcia diabólica, *thah'raymith*, e a magia. *Tudo concorre, assim, para fazer do ideal impossível de virilidade o princípio de uma enorme vulnerabilidade*. É esta que leva, paradoxalmente, ao investimento, obrigatório por vezes, em todos os jogos de violência masculinos, tais como em nossas sociedades os esportes, e mais especialmente os que são mais adequados a produzir os signos visíveis da masculinidade e para manifestar, bem como testar, as qualidades ditas viris, como os esportes de luta. (Bourdieu 2020, 89, o ênfase é meu)

A reflexão trazida pelo autor a respeito desta vida tensa do comportamento masculina encontra ressonância significativa no comportamento de Harry. Uma vez acuado, apavorado com a hipótese de exclusão da sua fraternidade, o homem vive com grande intensidade a experiência da vulnerabilidade causada pela sugestão da solidão, da insegurança e do ciúme vivido nas sombras da relação que, progressivamente, é construída por Gus e Archie. Mais adiante, sua crise se aprofundará ainda mais com o término de seu casamento. Diante desse conjunto de opressões, resta-lhe nos gestos de violência uma forma de expressão de sua fragilidade. A violência é a linguagem capaz de superar os medos e expressar suas necessidades emocionais, ambos entendidos como manifestações de uma certa fraqueza, pois são vistos como incompatíveis com a expressão plena da masculinidade. Mesmo quando abraça os amigos e declara-lhes seu amor, seus gestos são de dominação e seu comportamento violento, inclusive contendo expressões misóginas e homofóbicas.

A interpretação de que esse conjunto de valores emocionais deve ser ocultado, ou que, quando revelados explicitamente (o amor de Harry pelos amigos) acabam sendo censurados pelos colegas, deriva da conotação negativa (portanto, inerentemente feminina) que foram submetidos durante esse processo histórico. O medo, o amor, a insegurança, o pavor e o ciúme que identificamos através das ações de Harry pertencem ao espaço das experiências tidas como femininas nas estruturas simbólicas compreendidas por Bourdieu. Ao homem, cabe a 'tensão e contensão' ao lidar com sua intimidade psíquica, enquanto às mulheres, compreendidas enquanto detentoras das 'armas da fraqueza', possuem a inteligência emocional necessária para lidar com as questões de ordem íntima e, conseqüentemente, a liberdade e a naturalidade da sua expressão. A comunicação entre os homens, como trataremos, segue por caminhos intrincados, avesso à clareza e íntimo ao prosaico. Estabelece

uma linguagem verbal e não verbal que, entre eles, é facilmente decifrado mas que para nós, espectadores externos, necessita de algum trabalho de tradução.

A separação

Podemos identificar, em *Husbands*, como a intensidade da experiência emocional proporcionada pela direção de atores de Cassavetes é capaz de acolher essa fascinante contradição vivida por Harry: a personagem mais violenta, mais extrovertida, mais apta à dominação, ser também a mais vulnerável, insegura e frágil. A violência da dominação é a maneira pela qual é capaz de mediar seus desejos com o mundo e o ápice dessa expressão particular da personagem vivida por Ben Gazzara é vista na sequência a seguir, quando o trio resolve voltar para casa do amigo para que ele possa se vestir e ir para o seu trabalho. Como já indicado pela ligação não atendida por sua esposa na cena no bar, algo não está a correr bem em seu ambiente doméstico. Quando chegam à casa, Harry encontra a sogra, com quem conversa brevemente e deixa o espaço para reencontrar os amigos. No entanto, o olhar de Archie denuncia a presença da esposa na casa. Harry, então, retorna para o seu interior.

Antes de avançar aos acontecimentos posteriores ao retorno de Harry ao interior de sua residência, proponho uma pequena pausa para pensar a interpretação visual da casa onde Harry habita com sua esposa, sogra e filhos. Quais os valores são revelados pela configuração visual do ambiente e o que ele nos diz sobre esta relação? O espaço da casa, do ponto de vista estético da realização, não sugere ser um espaço de intimidade, acolhimento ou plenitude. A casa possui as paredes claras com detalhes entre os vermelhos e amarelos, mas estes tons não são capazes de transmitir calor, vida e acolhimento. Pelo contrário, realça a frieza que predomina no ambiente. As flores sobre a mesa da sala não possuem uma beleza particular, mas algo de fúnebre: prestes a murchar, parecem trazidas do velório que acompanhamos na cena inicial do filme. Elas anunciam o encerramento desta relação. As personagens envolvidas neste espaço, Harry, sua esposa e sua sogra, possuem entre si uma relação de tensão e desconfiança revelados pelos seus olhares tensos, incapazes de estabelecer um contato visual direto, constroem uma relação que culmina em um momento de intensa violência.



Fig. 12 - Um casamento em decomposição.

Após uma breve discussão em que sua esposa diz que não se sente confortável perto do marido, sugerindo o fim da relação, Harry sobe as escadas até o quarto e apanha seu passaporte. Ao descer, caminha decididamente até a esposa e a coloca contra a parede. Beija-a à força, no que a esposa se defende com um chute. Em seguida, ela busca na cozinha uma faca com a qual ameaça o marido. Sua mãe a desarma e Harry aproveita para usar de sua superioridade física para tentar impor sua vontade - ou necessidade - emocional. Nesse sentido, o conteúdo narrativo da cena - uma separação na qual o marido tenta demover da esposa a intenção de encerrar a relação - é expressa, primeiramente, de uma tentativa de convencimento através de um discurso emotivo e racional e depois de um comportamento explícito da dominação física e subjugação do outro, de seu oponente: Harry coloca sua esposa de joelhos e a obriga a dizer que o ama.



Fig. 13 - A dominação de Harry



Fig. 14 - A submissão de Annie

Essa configuração revela visualmente a oposição entre superioridade masculina e subjugação feminina a qual Bourdieu identifica. Harry, esgotando a via do diálogo, parte para sua reconhecida disposição física para alcançar seu objetivo em cena. Annie (Meta Shaw Stevens), sua esposa, defende-se como pode: usa sua própria capacidade de resistência ao agredi-lo com um chute e ao empunhar a faca. Neste momento, completamente dominada pelas mãos que prendem seus dois pulsos, cede ao desejo do marido, dizendo-lhe, por duas vezes, que o ama também. No que ele a solta, no entanto, esbofeteia-o. O que ocorre a seguir é uma sequência violenta, em que Harry agride não só a sua esposa como a sua sogra e só é parado graças à intervenção de Gus e Archie.

Um pequeno detalhe deste momento de intervenção de Gus e Archie: Harry, ao arremessar Gus ao chão após ele segurá-lo pelas costas, provoca uma trepidação na câmera. O valor da materialidade é capaz de desestabilizar o próprio registro fílmico, eis um indício do significado de ‘realismo’ em Cassavetes: a realidade material é compartilhada indistintamente entre atores/personagens e a realização, sujeito às trepidações e reverberações causados pelos gestos, movimentos e quedas dos atores em cena. Elege-se, assim, uma preferência entre a presença das mecânicas materiais do mundo (a trepidação, o solavanco, a evidência da operação da câmera em seus movimentos, a inconstância do foco...) sobre uma pretensa fluidez ou apagamento destes vestígios, como comumente acontece em outros projetos cinematográficos.

Percebemos que há, por debaixo desta vontade de manutenção do casamento, algo profundo sendo revelado a respeito da sensibilidade de Harry: uma intensa vulnerabilidade, um desespero inequívoco diante da hipótese de solidão e uma certa insegurança em relação à sua individualidade fora desses espaços de convivência (as amizades, o casamento) em

oposição ao seu comportamento tão duro, difícil e reativo, como representado nas cenas comentadas. Esses valores em oposição parecem carregar uma carga compensatória entre a afirmação da sua expansiva masculinidade e a intensa vulnerabilidade que parece habitar uma camada profunda de sua psicologia. Seu sorriso ao ouvir que a esposa lhe ama, mesmo que sob esta opressiva condição, confirma uma espécie de necessidade de ser amado que ele vai tentar satisfazer a qualquer custo.

Uma vez terminada essa cena do embate entre marido e mulher, quando Harry é finalmente contido pelos seus amigos na escada de sua casa, o trio volta a se reunir na parte externa da casa. Harry, terminando de se vestir, comenta, sentado na relva, que sente muito frio e, de maneira irônica, conclui: *'It must be emotional!'*. O tom debochado e irônico transmite a ideia de que uma existência psicológica mais profunda, para Harry, é apenas uma hipótese risível, inexistente em sua forma de se compreender e se relacionar com o mundo, por tanto, digno de chiste. Por extensão, toda a dimensão da fragilidade interna, à qual endereçamos a pouco, também o é. Em oposição, o 'frio' ao qual Harry endereça seu mal estar pertence à categoria do sensível, da manifestação sensorial que transpõe-se ao sintoma psíquico, toda a emoção da briga que acabou de ocorrer.

Harry é pacificado pelos seus amigos e se encontra novamente nesse lugar do afeto: em um longo plano no qual Harry, entre seus amigos Gus e Archie, é enquadrado em uma configuração idílica, deitados no gramado de casa enquanto conversam. Eles repreendem levemente Harry pelas agressões que acabara de cometer. Afinal, a sua forma de reagir agressivamente à sua esposa pode prejudicá-los na relação com as suas próprias esposas. O que Harry acaba por revelar-lhes, na verdade, é o seu plano para o futuro: com o passaporte em mãos, viajar pelo mundo e não voltar nunca mais para aquela casa.



Fig. 15 - Harry na relva com os amigos.

A viagem para Londres

Desta dissolução da relação entre Harry e sua esposa, o filme se encaminha para sua segunda metade e última aventura. Harry propõe e convence os amigos a uma viagem para Londres. Ainda no avião, instala-se um mal estar. Afinal, como soubemos há pouco, existe uma hierarquia entre as prioridades na vida dos homens: acima dos amigos, está a família, mesmo que esse paradigma seja diversas vezes contestado. Esse é o argumento de Gus para repreender Harry após a série de agressões provocadas contra sua sogra e esposa. Harry, no entanto, diferentemente de seus colegas, agora é um homem livre para, por exemplo, apanhar um avião e ir para Londres, ou como ele diz, para a “África, Rússia ou China”. Gus e Archie, no entanto, embarcam e iniciam a viagem uma expressão extremamente culpada por estarem abandonando, durante um período maior de tempo, suas esposas, filhos e casas.

Observando as próximas cenas a partir deste ponto de vista, Harry é quem aparenta tranquilidade, uma certa altivez, confiança e ainda mais segurança nos gestos. É ele quem toma as iniciativas do trio nos diálogos. Mais adiante, após uma rodada de jogatina no cassino, o trio se aventura na conquista de mulheres que por ali se encontram. Logo, arranjam-se Archie, Gus e Harry com Julie (Noelle Kao), Mary (Jenny Runacre) e Pearl (Jenny Lee Wright), respectivamente, e voltam todos juntos ao quarto de hotel. Essa entrada

no aposento é figurada em um longo plano - quase estático - no qual a câmera se ocupa apenas de realizar pequenos movimentos laterais, tanto para a direita, quanto para a esquerda, que reenquadram a movimentação das seis personagens em cena.

Entre eles, uma atmosfera de certa apreensão e tensão predomina (o que justifica esse específico comportamento da câmera e da *misè-en-scene*) em contradição à frequente agitação, embriaguez e clima de camaradagem que impera entre os homens. Possivelmente, essa mudança de comportamento é derivada de dois fatores em jogo: a proximidade com estas mulheres até certo ponto desconhecidas e que altera a dinâmica natural entre os homens que acompanhamos até aquele momento, e a iminente consumação das relações que configuram a infidelidade conjugal.

O que é claro, no entanto, é que este não é mais o caso de Harry e, apesar disso, o que de fato ocorre e é figurado ao longo deste plano que possui quase sete minutos de duração, é uma composição interessante do espaço. Entre as diversas ações produzidas pelas personagens (Gus pede comida ao telefone, depois indica a casa de banho à Mary; Archie tenta criar uma intimidade com Julie), há também uma intensa troca de olhares e também desencontros destes mesmo, indicando o desconforto com a situação. Os espelhos ao fundo amplificam nossa capacidade de olhar, enriquecendo a experiência do espectador no plano único e reforçando a possibilidade de vasculhar a experiência vivida por cada ator em cena.

Harry, nosso ponto de vista de maior interesse neste momento, parece estar, desde o primeiro momento dessa cena, consideravelmente mais alterado do que seus pares. Quando entra no quarto, seu olhar parece perdido e seus gestos vagarosos. Deita-se na cama, ocupando o primeiro plano de forma curiosa: seu extenso corpo ocupa a parte interior do quadro, quase sempre com seu rosto permanecendo no extracampo. Quando a câmera desliza lateralmente, navega por esta extensão física que é, ao mesmo tempo, protagonista e paisagem do plano. Finalmente, de fora do quadro, ouvimos seus soluços. Harry chora e literalmente geme de tristeza e angústia. O que vemos são as expressões preocupadas em direção ao homem, até que Pearl avança até ele e a câmera acompanha seu movimento, finalmente enquadrando e revelando o rosto de Harry.



Fig. 16 - Rostos preocupados



Fig. 17 - Archie e Julie, ao fundo, Pearl



Fig. 18 - Pearl se aproxima de Harry.

Inédita, esta reação de Harry é um primeiro indício explícito da vulnerabilidade que expressa. Pearl pede que o homem sente-se e inicia uma massagem em seus ombros, no que ele comicamente lhe responde: *“My wife used to that for me”*, causando uma constrangedora reação na mulher. Em seguida, ela o guia até o quarto onde passarão a noite juntos e vivem uma pequena cena que explora, finalmente, o espaço íntimo de Harry. Apesar de pequena, a cena toca em pontos sensíveis de sua subjetividade de modo complexo.

Sentados sobre o leito, Harry e Pearl conversam em posição de igualdade. Ele começa a falar sobre o seu casamento, no que Pearl parece estar, ao mesmo tempo, constrangida e aberta para ouvir o desabafo do homem. Ele prossegue, tateando as palavras como alguém que se encontra no breu total. Diz que é muito ‘estranho’ o que sente: algo desconhecido. Ela pergunta o que é estranho, enquanto ele parece investigar, dentro de si, o que é este sentimento que o incomoda, encontrando eco na similar situação vivida por Archie no bar. Finalmente, encara a mulher e responde: “Eu me sinto desleal”, “Eu me sinto como se meu coração estivesse em pedaços” ressaltando, ironicamente, essa expressão que soa tão clichê.

Pearl escuta atentamente, enquanto Harry toca seu rosto e lhe diz: *“You're terrific, a wonderful girl”*.

É de alguma forma comovente finalmente ver Harry sem suas defesas, exercendo gestos de carinho (o delicado toque no rosto de Pearl) em oposição aos seus gestos de violência e finalmente se abrindo, expondo sua fragilidade a olhos nus. Possivelmente, essa cena pode sugerir uma certa capacidade de diálogo com as mulheres que cruzam o caminho de Harry, em oposição à truculência que vive entre seus pares masculinos. Mais uma vez, valores em oposição com capacidade de caracterizar e definir os gêneros feminino e o masculino. É sensível que Pearl, para além da beleza física que a caracteriza, se apresenta como disponível para ouvir o que inquieta o homem que acabou de conhecer. Nesse sentido, os elogios de Harry ganham esse duplo sentido, entre o aspecto estético e da disponibilidade emocional que ela expressa. Esta pequena cena, filmada com proximidade (dois grandes planos dos rostos) e com uma espécie de calor emocional advinda da intimidade criada, é interrompida por um violento carro que dispara pelas ruas chuvosas de Londres. Esse respiro encontrado para expor a vulnerabilidade de Harry dura pouco e a própria operação da montagem faz questão de reiterar a excepcionalidade deste momento ao terminá-lo bruscamente.

No dia seguinte, Archie e Gus se despedem das mulheres com quem passaram a noite. Posteriormente, em uma cena decisiva, conversam sobre o que farão de suas vidas nesse momento crepuscular da viagem. Sentem-se compelidos a avançar sobre a aventura que vivem, entre amigos, de forma definitiva. Não é o que concluem após uma discussão em que, racionalmente, avaliam tudo que está em jogo em suas vidas. Neste momento, o que decidem é que retornarão aos EUA.

Archie e Gus juntam-se então para comunicar à Harry de sua decisão (cabe ressaltar que ambos já estão preparados para serem recebidos com a sua típica virulência e precisam reunir alguma coragem para informá-lo de sua decisão) mas, ao encontrar o amigo em seu quarto, ele afirma que já esperava essa decisão; mais surpreendente ainda é que encontram um grupo de mulheres bebendo e fumando em seus aposentos. Este encontro entre homens e mulheres, diferentemente do que ocorreu na noite anterior, possui um certo caráter celebratório e fantástico, envolto por uma fumaça que emana dos diversos cigarros em cena. Em mais uma cena em que diferentes necessidades, desejos e emoções entram em combate,

Harry parece concretizar sua transformação final. Essa mudança em sua vida, causada pela morte do amigo Stuart e, posteriormente, pelo término de seu casamento, o fazem decidir por ficar em Londres.

Um novo Harry.

Mas não é só uma mudança geográfica. Harry, durante todo este encontro, parece encontrar uma nova personalidade para si: uma expressão do seu lado “sofisticado” e “amante”, como ele próprio se definiu em outros momentos do filme (em dado momento durante a cena no cassino, Harry desdenha do dinheiro perdido dizendo que “*We're lovers, we don't need no money.*”). Trajado com uma camisa de babados, flertando com um certo estilo romântico e combinando com a decoração de seu quarto que conta com velas vermelhas e taças de champagne, Harry baila sozinho enquanto entoa a canção “Dancing in the Dark”, composta por Arthur Schwartz, escrita por Howard Dietz e interpretada por diversos cantores e cantoras de grande expressão, entre eles Frank Sinatra, Ella Fitzgerald, Diana Krall e Fred Astaire. A letra segue assim:

Dancing in the dark,
‘Till the tune end
We’re dancing in the dark,
And it soon ends.
Were waltzing in the wonder
Of why were here;
Time hurries by,
We’re here and gone.
Looking for the light
Of a new love
To brighten up the night.
I have you to love,
And we can face the music together;
Dancing in the dark.

Esta valsa cósmica parece ser capaz de evocar uma vasta gama de elementos que acomete o trio de homens - e não somente Harry. O vislumbre romântico do tempo, que agora é percebido como terrivelmente acelerado e, portanto, valioso, urge o convite à dança. Dançar é uma forma de libertação, mesmo diante dessa noite escura que os envolve: a noite escura da incerteza daquilo que os aguarda em um futuro próximo, do inevitável final. Para iluminar esta noite, resta-lhes o amor: será o amor entre eles ou o amor efêmero das mulheres que cruzam seus caminhos? A canção assume essa dubiedade entre a urgência do romantismo e a necessidade de um apaziguamento existencial. É a essa inspiração que Harry agarra-se no modo que irá enfrentar suas vulnerabilidades e defender-se da morte, literal e simbólica, dali em diante, até o momento final de sua participação em cena.

Esta espécie de surto o qual Harry performa parece corresponder ao encontro de uma nova persona a ser interpretada: o amante latino, o Don Juan em terras estrangeiras, uma performance de hipermasculinidade inspirada em uma excêntrica e utópica ideia de vida. Afinal, se não pode mais ser identificado como um marido em decorrência do fim de seu casamento, ou sequer enquanto amigo, uma vez que eles voltarão aos Estados Unidos, resta-lhe criar uma nova identidade. Para Harry, a individualidade é um pesadelo onde se encontra vulnerável, como vimos durante sua trajetória, e estar sozinho é estar indefeso contra os fantasmas que habitam sua intimidade. Em dada altura desta cena, Diana, a mulher com quem Harry dança, pergunta-lhe se quer que ela vá embora. Harry diz que não, completa dizendo que, se elas se forem, vão ser substituídas por outras. Assume, através dessa fala, sua completa dependência condicionada à presença do outro.

O espaço deste quarto de hotel, em que a cena se desenrola, possui uma peculiar qualidade fragmentária que é tão marcante em toda filmografia Cassavetes. Não compreendemos bem o que aconteceu nesse quarto, agora adornado com flores, velas e baldes de champanhe. As personagens se movem em uma dança sensual entre si, enquanto a câmera docemente as acompanha. Estamos sempre tão próximos dos rostos que não compreendemos exatamente bem o espaço que esses personagens habitam. Em contraposição, podemos perceber em cada olhar e respiração as alterações no universo íntimo das personagens. Os desfoques, os planos desestabilizados e os movimentos de câmera pouco sutis parecem empenhados em representar a instabilidade emocional que os personagens habitam.

Nesta cena o espaço nos é revelado em sua completude somente ao final - contrariamente ao que é comumente ensinado nos manuais de direção, preocupados com o estabelecimento espacial das personagens em cena a fim de promover uma melhor compreensão por parte do espectador. O espaço que é revelado parece ser capaz de concretizar a visão de Archie no consultório de Gus: Harry está passando por uma profunda mudança. A alteração da organização dos móveis do quarto de hotel concretiza visualmente esta mudança íntima de Harry: seu quarto agora é a contra-imagem do bar que frequentaram mais cedo no filme, possuindo a qualidade da clareza (o espaço é invadido pela luz solar, refletido nas paredes e toalhas brancas), mesas longas e adornadas com flores, champanhe em oposição à cerveja barata. Sua vida privada e pública se tornam indistintas, o quarto se parece com um bar e a sua casa é agora um hotel.



Fig. 19 - Quarto, espaço de intimidade, transformado em espaço público.

Concretizada sua transformação, podemos contemplar o arco narrativo de Harry plenamente resolvido: o trio se desfez, como vem sendo anunciado desde a primeira cena do filme e Harry encontra uma resposta para suas aflições íntimas (a suspeita sobre as amizades, a insatisfação com o trabalho, o fim de seu casamento): a experiência da virilidade em sua expressão plena e a supressão total da ideia de intimidade. O que virá a seguir, para Harry, não sabemos, mas a resposta que foi capaz de formular foi no sentido de uma intensificação

“do ideal impossível da virilidade” que, como posto por Bourdieu, é também “o princípio de uma enorme vulnerabilidade”. Neste caso, é a estação final desta personalidade tão peculiar e complexa construída para a personagem de Ben Gazzara. Opõe-se, nesta construção, à investigação racional de seu universo íntimo e uma forma de experiência do mundo fundamentalmente sensível, apegada às sensações e à exploração emocional. Em consonância, está o projeto estético de Cassavetes, sempre tão interessado na dimensão física da atuação, lidando com as performances dos atores com proximidade na maioria dos momentos, ou permitindo que a câmera receba o impacto físico dos atores em cena, como destacado, e sempre atento ao espontâneo, possibilitando composições contraditórias e portanto exuberantemente complexas.

Nesse percurso, compreendemos as diversas vulnerabilidades vividas pela personagem Harry e a forma como ele responde a essas necessidades, sempre mediada pela sua compreensão da masculinidade particular. Harry lida com seu sofrimento e sua fragilidade através de gestos capazes de ocultar esses sentimentos, nomeadamente sua expansividade, violência e rudeza. Nesse determinado sentido, esses homens de Cassavetes não correspondem ao modelo de masculinidade de *contenção* e *austeridade* emocional colocados por Bourdieu. No entanto, tampouco difere no aspecto de que, subterraneamente, ocultam em si tanto quanto esse modelo de supressão das necessidades e vulnerabilidades emocionais. São camadas de gestos, fluxos emocionais e expressões violentas que ocultam e buscam suprimir o sofrimento que realmente os aflige. De maneiras particulares, o mesmo se aplica com Gus e Archie como veremos a seguir.

III - Uma comédia: Gus e o humor

Qual comédia?

O filme *Husbands* possui, em seu próprio subtítulo, a descrição que o define como “uma comédia sobre a vida, a morte e a liberdade” (“*a comedy about life, death and freedom*”). Este é um detalhe que, por muitas vezes, permanece ignorado: afinal, a experiência do filme parece propor o exato oposto do que esperamos de uma comédia, na maneira como a entendemos atualmente, em que o termo está ligado a algumas ideias associadas à leveza e ao humor. Pessoalmente, as pouco mais de duas horas de duração do filme são capazes de provocar cansaço, fadiga e uma certa opressão física no espectador: ou seja, nada que se pareça com os efeitos da comédia.

Há um comum entendimento de que a diferença entre o drama e a comédia pode ser fundamentalmente compreendida através da distância: enquanto no drama acompanhamos tudo de perto, observando a consequência das ações cometidas pelas personagens e como ela impacta na narrativa com um certo peso dramático, na comédia as ações não possuem grandes consequências e não são capazes de ressoar dramaticamente. Pelo contrário: são capazes de aliviar a tensão instaurada, liberando-a através da quebra de expectativa entre a causa e o seu efeito.

Como exemplo, podemos lembrar o gênio do humor Buster Keaton: ao vê-lo ser atropelado por um carro, caindo de uma alta janela ou esmagado pela sua própria casa (entre tantos malabarismos miraculosos que só ele seria capaz de dar vida) vemos fazê-lo tudo de longe, sem ter de lidar com as consequências efetivas que esses eventos provocariam em um mundo cuja gravidade fosse mais próxima do nosso. Pelo contrário: causam o espanto e a graça através das capacidades físicas e inventivas do artista. Ninguém se espanta com a proximidade da morte ou com os graves acidentes, os quais inevitavelmente sobrevive. No entanto, caso estivéssemos lidando com um outro tipo de registro, por exemplo, o registro dramático, esses mesmos acontecimentos poderiam ser interpretados por um viés eminentemente trágico.

Através desse ponto de vista sobre a comédia, que parece compreender bem nossa interpretação contemporânea sobre o gênero, como poderíamos enquadrar *Husbands*? Em um primeiro momento, esta ideia apresentada de ‘comédia’ não se parece muito adequada, uma

vez que o regime de registro do filme privilegia a proximidade das personagens, muitas vezes suprimindo a percepção do espaço que as personagens habitam; os diferentes cenários que percorrem. Além disso, os seus gestos possuem um sensível grau de relevância para a trama, gerando consequências definitivas na vida das personagens, como é, por exemplo, o fim do casamento entre Harry, sua decisão de partir para Londres e a aventura que vivem lá. Conjugando esses dois aspectos, percebemos que essa específica definição da comédia pode não ser completamente adequada para o nosso objeto de interesse, apesar do humor estar intensamente presente no filme, em diversas e diferentes interpretações, como veremos neste capítulo.

A comédia grega

Busquemos então outras definições de comédia que possam elucidar o uso desta específica palavra de forma tão eminente, afinal, logo no título da obra. Retornando à tradição grega, tão cara à Cassavetes por influência de seu pai, podemos encontrar uma outra definição capaz de elucidar as intenções de definir este filme como uma comédia e que, possivelmente, trará mais afinidade ao seu particular projeto de cinema.

A comédia grega foi um gênero dramático criado na Grécia antiga por volta do século V a.C. e que, em oposição à tragédia grega que se ocupava dos grandes temas (as intrigas entre os homens e os deuses) e era tido como uma manifestação artística elevada e mais digna de nobreza, se caracterizava como o gênero ocupado pelos homens comuns: dedicava-se a investigar suas emoções, satirizar as figuras de poder (humanas ou divinas), criticar os costumes, os hábitos, a moral e as instituições políticas da época. Aristófanes foi o mais importante expoente da antiga comédia grega e se tornou notória sua rivalidade com Eurípedes, principal representante da tragédia grega, sendo criticado em textos do autor explicitamente. Aristófanes se opunha às classes mais abastadas, de proprietários de terras e influentes na democracia grega, responsáveis pela participação da Grécia na Guerra do Peloponeso, enquanto Eurípedes era um defensor do tradicionalismo e, em alguma medida, da influência dos poderosos sobre a democracia grega. Essa oposição de forças esclarece o tom subversivo que caracteriza a comédia grega.

Entre as diferentes peças escritas por Aristófanes, duas podem ser interessantes para compreender as temáticas as quais estes textos dramáticos se debruçaram. Em *Pluto*, ou

Um Deus Chamado Dinheiro, Crêmilo, em companhia de seu escravo Caríon, consulta um oráculo para tentar compreender o motivo de sua pobreza, tendo em vista a honestidade com a qual sempre viveu sua vida. O oráculo pede para Crêmilo seguir o primeiro homem que encontrarem após deixar a consulta. Eis que deparam-se com um velho cego e moribundo que, quando confrontado, revela ser Pluto, deus da riqueza, feito cego por Zeus e por isso incapaz de identificar um homem honesto de um homem corrupto, abençoando riquezas sem mais possuir o dom do discernimento.

Outra interessante peça de Aristófanes para o nosso estudo é *Lisístrata*, texto em que narra a insurreição das mulheres contra as constantes guerras entre Atenas e Esparta. A solução encontrada pela protagonista, a forte figura feminina de Lisístrata, é uma greve de sexo. Ela une todas as mulheres da região - não apenas de Atenas - e, trancadas em um templo, iniciam uma guerra entre os gêneros. As mulheres expõem as insatisfações com sua posição enquanto esposas, limitadas aos ambientes domésticos e aos cuidados familiares. A tensão torna-se crescente enquanto os desejos vão se afluando, provocando tensões em todas as cidades, até culminar em um acordo de paz entre as partes e o final da guerra.

Essas duas peças de Aristófanes representam um interessante ponto de entrada na antiga comédia grega: ambas trazem um olhar apurado para a sociedade grega que, tratadas de forma tão particular, conseguem ressoar contemporâneas passado quase três mil anos de suas encenações. Em ambas, um certo desconforto com o estado das coisas é combatido por seus protagonistas: Em *Pluto*, a redistribuição do dinheiro parece ser capaz de retirar a “classe média” do período de sua enfadonha situação social e em *Lisístrata*, o sexo é a arma das mulheres alcançarem a superação de seu status de inferioridade em prol de uma participação mais ativa na sociedade, caminhando para uma posição mais justa. Vejamos o trecho de *Pluto*, a seguir.

Entram CRÊMILLO e PLUTO na casa de CRÊMILLO. Entra em cena o CORO, composto de camponeses, trazido por CARÍON.

CARÍON

Dirigindo-se ao CORO.

Vocês, que tantas vezes comeram o mesmo alho que meu senhor, amigos e conterrâneos apaixonados pelo trabalho, venham depressa e se apresentem! Não é hora de demorar; vocês chegam no momento certo em que têm de estar aqui para nos ajudar.

CORIFEU

Você não viu que há muito tempo nós avançamos com entusiasmo, tanto quanto se pode esperar de homens cansados, envelhecidos? Mas talvez você ache bom que a gente corra, antes de nos dizer por que motivo seu senhor nos chamou para virmos até aqui.

CARÍON

Se eu não disse nada antes, a culpa é de vocês, porque vocês não ouvem bem. Meu senhor garante que vocês vão viver dias felizes, livres de uma vida insossa e cheia de privações.” (Aristófanes 2003, 19)

Nesse momento, o Coro verbaliza a condição a qual os homens ‘honestos’ se veem pertencentes: injustiçados pela condição social que engendra-os, ameaçados pela percepção da passagem do tempo (“*cansados, envelhecidos*”) e, finalmente, simboliza-os enquanto cidadãos gregos desprovidos de individualização, pertencentes ao anonimato. É a visão da coletividade que comenta e participa dos dramas gregos e da qual, no caso da antiga comédia, surgem os protagonistas cujas ações fazem a progressão da narrativa. Nos festivais em que tanto as comédias quanto as tragédias eram apresentadas, o júri formado para cada um dos gêneros era especificamente escolhido: enquanto nas tragédias era formado por nobres, na comédia eram escolhidos arbitrariamente entre o público que acompanhava as performances. As distinções entre tragédia e comédia ultrapassam o âmbito das características dramáticas: eram questões de classe.

O realismo, a sociedade e os seus limites

Por esse ângulo, uma nova definição de comédia surge e se faz mais adequada para a construção narrativa de *Husbands*: uma observação sobre a vida comum de três homens que

apanham, diariamente, o transporte público para chegar em seus trabalhos, vivem com suas esposas em casas ordinárias e, ocasionalmente, reúnem-se à beira da piscina ou à mesa de um bar para se divertir. Homens eleitos entre seus pares anônimos, destacados por um gesto da realização, aqui compreendido como relação intrinsecamente estabelecida entre a formulação do conteúdo narrativo e a sua forma de expressão. A intenção de registrar a vida das ‘pessoas comuns’ sempre foi uma preocupação cara ao cinema de Cassavetes, seja a vida doméstica de um casal (*A Woman under the Influence*), as aventuras de um grupo de jovens periféricos (*Shadows*), os dramas familiares de dois irmãos (*Love Streams*) ou uma história de amor (*Minnie and Moskowitz*), mas também atingidos por um profundo sentimento de inadequação perante os padrões e expectativas sociais que as cercam.

Formalmente, a expressão do desejo de aproximação do real acontece por algumas operações presentes no filme. Tomemos, por exemplo, a chegada do trio de protagonistas ao enterro de Stuart: enquanto o padre comanda a cerimônia elogiando o falecido amigo, Harry, Gus e Archie misturam-se entre os familiares, amigos e conhecidos do homem. Cassavetes enquadra-os indistintamente ao meio desses rostos anônimos, os quais não sabemos quem são e não acompanhamos a trajetória ao longo do filme, mas que, de alguma forma, compartilham do mundo comum de nossos protagonistas. Essa mesma operação encontra similaridade com outras situações que ocorrem em outras sequências ao longo do filme, como por exemplo na cena da competição de canto no bar, no qual o trio se mistura a um grupo de figurantes aos quais são conferidos algum destaque e certa relevância. A crença no ator e em sua potência expressiva contribui para esse interesse da realização nos rostos desconhecidos, que retribuem a confiança trazendo uma valorosa autenticidade capaz de potencializar o próprio material fílmico.





Fig. 20 a 23 - Rostos anônimos no funeral.

Outra operação capaz de corroborar com o estatuto de *realismo*, tão celebrado quando comentamos o cinema de Cassavetes, pode ser encontrado nas diversas sequências em que o trio de atores é inserido diretamente nas ruas de Nova Iorque, seja correndo de maneira comicamente competitiva, seja brigando de forma infantil. O comportamento dos atores atrai diversos olhares de passantes e reforça a vontade de incluir os personagens na realidade concreta, em uma proximidade com o mundo real que deságua no registro documental da performance. Nesse sentido, o termo *performance*, ou *happening*, ganha uma relevância especial. Protagonistas se tensionam na relação com o coro, observante de suas ações e formulando uma relação sempre muito tensa pois, como é comum nos filmes de Cassavetes, estamos experimentando uma interpretação que habita e, constantemente, atravessa o limiar entre a normalidade e a loucura.



Fig. 24 e 25 - Os maridos brincam pelas ruas de NY.

No artigo ‘*Os Fluxos do Amor*’, de Ruy Gardnier, o autor expõe de forma interessante a relação existente entre as ideias de performance e linguagem em Cassavetes, evidenciando essa contradição entre a inclusão das personagens em um ambiente realista e seu comportamento radicalmente selvagem e agressivo, energias tensionadas e criadoras de potentes momentos criativos:

A loucura, ou de qualquer forma o comportamento anti-social, pode ser o ponto de partida para o happening, aliás desenvolvido de forma até esquemática: existe um momento zero de normalidade, onde o personagem opera tranqüilamente; de uma hora para outra, ele começa a praticar um certo tipo de delírio, um ato contínuo, uma performance que segue até os seus limites até que algo a faça parar. Esse algo às vezes é a realidade, às vezes é a polícia da razão. Nesse sentido, Cassavetes estabelece uma antinomia essencial entre arte e poder instituído: a arte pára no momento em que um outro valor da sociedade, o valor dos mecanismos de controle, passam a fazê-la parar. A cultura contra a arte. A partir do lugar da arte, Cassavetes estabelece uma relação interessante com a loucura: o lugar da arte é o lugar do louco, é o lugar daquele que não fala a fala da sociedade. A linguagem passa a representar na arte um papel puramente experimental, uma quase-fala; de qualquer forma, uma fala desligada dos moldes de comunicação da linguagem social. (Gardnier, 2007, n.pag)

Uma vez incluídos em uma realidade tangível e concreta, *Husbands* aproxima seus protagonistas de uma existência mundana e de uma certa capacidade de reflexão a respeito dos aspectos que compartilham no universo social que habitam, dividindo os mesmos anseios, sonhos e frustrações existente entre seus pares. Tal como Crêmilo, Harry, Gus e Archie são homens saídos de uma camada específica de classe e, por isso, compartilham de valores, crenças, expectativas e um notável ressentimento de classe que, curiosamente, é semelhante ao que podemos identificar em *Um Deus Chamado Dinheiro*. Se são nossos protagonistas, é porque a trajetória que empregam é capaz de fazê-los destacar-se de seu meio e de nos dizer algo a respeito da realidade que habitam, de seus valores e de uma ansiedade por transformação, seja ela interior ou exterior.

Por esse ponto de vista, encontramos uma certa afinidade entre as intenções existentes na comédia grega e o filme: ao observar com atenção o convívio social, as peças tinham a capacidade de despertar na plateia a capacidade da dúvida e da reflexão sobre diversos aspectos do contexto que habitavam e de sua própria condição individual. Cassavetes herda, assim, um pouco daquela que era a postura de seu pai, imigrante grego apaixonado pelo exercício da reflexão crítica sobre a sociedade americana, oscilando sempre entre uma participação ativa - sua própria inclusão - e a condição de um *outsider*. Apesar dessa dubiedade, também aquela a qual Cassavetes experimentou dentro do próprio cinema norte americano, pontua-se sempre um apreço pela rebeldia e pela capacidade de provocar.

O comportamento bem humorado

Deixando de lado a discussão a respeito da ideia de comédia, entraremos na questão específica do humor. Uma personagem em particular oferece uma interessante ‘expressão da linguagem’, como exposto no trecho trazido de Gardnier, afinal, é impossível não reparar nas convulsivas risadas de Gus: espasmos que ocorrem em uma constância desesperadora. Essa forma de dar vida para a personagem oferece a oportunidade de identificação de um tipo específico de humor pois, mesmo diante de uma situação de tremenda instabilidade existencial e identitária, a personagem vivida pelo próprio realizador reage consistentemente da mesma maneira. Estamos diante de um fenômeno singular: Gus, constantemente agindo entre algo infantil e cômico, dá forma a uma experiência física da comédia através de pequenas *gags* introduzidas ao longo do filme. A questão que podemos colocar, mais uma vez, é: o que este homem está a esconder e o que verdadeiramente se manifesta através da sua performance tão desesperada do humor?

Tomemos por exemplo a viagem de trem que o trio apanha para o trabalho, cena seguinte à separação de Harry: Após esta manifestação de descontrole do amigo, à qual ele ainda manifesta um certo abalo emocional, Gus performa um truque com seu cigarro. Primeiro, propositadamente deixa-o cair por duas vezes. Depois, em referência ao comentário que Harry faz sobre as suas mãos e unhas sujas, coloca sua mão quase inteira dentro da boca, em uma brincadeira saturada de uma desconcertante infantilidade. Em seguida, cheira a mão suja de saliva e faz o mesmo com Archie. Archie ri-se imenso junto de Gus, enquanto Harry fica cada vez mais irritado com as brincadeiras do amigo. Por último, Gus encolhe-se na

poltrona, retraindo seu pescoço. A cena acaba em um corte para o trio nas ruas, implicando uns com os outros.

Nessa cena específica, Gus parece utilizar sua capacidade e habilidade para o humor físico como uma possível forma de reaproximação de Harry, mesmo efetivamente ocasionando o oposto, ou o aparente oposto: Harry fica cada vez mais colérico pelas palhaçadas do amigo. No entanto, o que se constata é que na vivência desses homens o afeto e a agressividade são expressões gêmeas: ao provocá-lo, Gus instiga Harry a participar de seu jogo, de sua performance, retirando-o do estado melancólico causado pela separação consumada na cena anterior. Seria esse efeito final de suas brincadeiras uma manifestação consciente ou inconsciente para Gus?

O chiste freudiano.

Essa forma de manifestação velada de uma intenção pode ser pensada à luz da psicanálise freudiana. Na sua elaboração teórica de 1905, *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, Freud enfatiza que existem, nas piadas e nas manifestações bem humoradas, a mesma capacidade de manifestação do inconsciente de forma velada que os atos falhos, ou seja, um equívoco na fala, na memória, em uma atuação física, provocada hipoteticamente pelo inconsciente. No artigo *Humor e Psicanálise*, da psiquiatra Marília Brandão Lemos Morais, uma breve introdução ao tema pode ser encontrado:

O que o discurso freudiano vai enfatizar na técnica do chiste e do seu efeito humorístico são os mesmos mecanismos da *condensação e deslocamento*, pelos quais o inconsciente se apresenta, *como nos sonhos, atos falhos e sintomas*. Se o chiste está estruturado como uma formação do inconsciente, é por isto mesmo um trânsito para que alguma coisa da ordem do recalcado abra passagem e se mostre, sem pagar o preço neurótico da angústia ou do padecimento dos sintomas. *O humor atua como álibi de alguma verdade do sujeito que, até então, não fora capaz de ser dita*. “Numa brincadeira pode-se até dizer a verdade”, enuncia Freud no seu livro “Os chistes e sua relação com o inconsciente”. (...) Esta verdade se diz através de um sentido insólito brotado do non-sense, do paradoxo, do absurdo, ao qual se segue uma revelação de

sentido, que é sempre surpreendente e fugaz, seguido da descarga do riso. *Qualquer tentativa de explicar ou aprisionar esta verdade num discurso formal levaria à perda do seu sentido humorístico, fazendo dela um saber triste ou sério.* Por meio do atalho do humor, diferentemente, o sujeito assiste, *ao mesmo tempo em que tangencia a sua própria divisão, sua condição sexuada e mortal.* (Lemos Morais 2007, n.pag. ênfase minha)

Nesse sentido, o humor parece ser uma ferramenta para expressar o carinho, cuidado e preocupação, sem assumir propriamente a intenção do gesto, que um homem tem pelo outro: uma forma de retirá-lo de um estado de apatia e desolação e fazê-lo retornar ao seu estado de ‘normalidade’. São através dessas vias escusas e complexas - por que não labirínticas? - que a comunicação se dá no interior desta fraternidade. Fraternidade essa que constantemente se confunde entre personagens e atores, em ambos os casos capazes de instituir uma *linguagem* particular, que só parece fazer sentido no seio dessa intensa ligação que os une. Este, no entanto, é só um dos exemplos possíveis do sentido que pode ser encontrado no humor vivido por Gus que permanece sempre tão desesperado quanto desesperador, explosivo e visceral, como suas cartunescas risadas que ecoam por toda a duração do filme.

Em um outro ponto de vista para a experiência do humor, podemos retornar ao âmbito da crise primária que acomete esses homens: a morte de um de seus pares os coloca numa posição de vulnerabilidade inerentemente humana que é o medo da morte (“*sua condição sexuada e mortal*”). Retornando a cena que inicia o filme - o funeral de Stuart - podemos perceber que o trio protagonista não se sente confortável neste momento de despedida. Saem de lá juntos em um táxi reclamando de toda a formalidade da cerimônia, de seus símbolos por demais pesados, carregados de significados que em nada remetem ao falecido amigo. Decidem, talvez inconscientemente, despedir-se do colega à sua própria maneira. Essa recusa pela formalidade se expressa formalmente, como vemos pela atitude da câmera em relação aos enquadramentos, mas também pelo comportamento. O que é o humor senão uma recusa explícita da solenidade e de toda sua inerente seriedade? Um atalho linguístico que se expressa de forma tortuosa, por vezes secreta, mas sempre espontânea, celebratória sobre as diversas possibilidades da vida sobre a morte.

Retomo aqui uma pequena anedota a qual pode ajudar a enriquecer as possíveis relação entre humor e morte, a qual as personagens parecem habitar. Em uma entrevista concedida à TV, o compositor brasileiro Tom Jobim rememorou uma história que presenciou quando estava na casa do maestro Heitor Villa Lobos, um dos inventores da música brasileira moderna. Villa Lobos, já com idade avançada e sofrendo de um agressivo câncer, recebia uma jovem jornalista e lhe concedia uma entrevista. Em dada altura, a repórter lhe pergunta: “Maestro, no atual momento, o senhor está compondo?” ao que ele lhe responde: “Não, no momento estou decompondo!” (<https://www.youtube.com/watch?v=54VNMBOTtvk>)

Este pequeno desvio é um exemplo desta capacidade do humor em sublimar as dores psíquicas e se tornar um instrumento de defesa do homem contra a finitude. É evidente que, contra a morte, não há defesa eficaz: todo homem é e está completamente vulnerável frente a sua inevitabilidade. Isso, no entanto, não o impede de oferecer qualquer resistência. Em certo sentido, é o que Harry, Gus e Archie estão fazendo em todos estes momentos após a perda de Stuart. Eles não só estão tentando *sobreviver*, mas arrancar algo além da vida, vivendo uma busca por algo mais; um desejo a mais ou um prazer a mais que sejam capazes de experimentar. Alguma forma de retornar à juventude através de todos esses encontros que ocorrem durante a duração do filme.

Retomando o artigo da psicanalista Marília Brandão Lemos de Moraes, a autora explora brevemente alguns pensamentos que relacionam esta tensa relação que o humor estabelece entre vida e morte a partir de uma análise do pensamento freudiano:

O criador da psicanálise utilizava os chistes e o humor em seus textos e em sua vida. Se o humor consiste numa forma inteligente de *lidar com a dor e o sofrimento e ainda tirar prazer disto*, na sua própria vida observamos isto, em duas situações descritas por Peter Gay (e citadas por Daniel Kupermann). Por exemplo, em 1938, na época de deixar a Áustria dominada então pelo nazismo, após a prisão e interrogatório de sua filha Anna, Freud foi obrigado a assinar um documento para a Gestapo dizendo que não havia sofrido maus-tratos. Após assiná-lo, ele acrescentou de próprio punho: “Posso recomendar altamente a Gestapo a todos”. Esta tirada de humor foi, no início, interpretada por Gay como uma tentativa inconsciente de suicídio, uma vez que a ousadia do médico vienense punha em risco sua própria vida, caso as autoridades

nazistas reconhecessem ali uma fina ironia. *Mas, num segundo tempo, o mesmo Gay reconhece que esta atitude demonstrava uma grande coragem e vitalidade de Freud e “seu senso de humor irreprimível”*. Esta ambigüidade, que aponta tanto para a vida como para a morte, revela a ambivalência e o paradoxo próprios do registro do tragicômico e do humor negro, nesta estranha proximidade da angústia e do riso. *Ou de como o humor pode ser um último véu a cobrir e descobrir o horror*. É famoso o chiste de humor negro escrito por Freud, o do condenado à morte que numa segunda-feira pela manhã, ao ser levado para execução, comenta: “É, a semana está começando otimamente”. *É o humor enquanto afirmação do desejo diante da adversidade e da morte*. Humor lúcido e trágico, ao mesmo tempo triunfal, alegre, ou seja, o humor freudiano, em sua associação íntima com a morte, é tragicômico. (Lemos Morais 2007, n.pag, a ênfase é minha)

O humor de Gus em seu encontro com Mary

Não é difícil perceber como o riso se torna um instrumento de enfrentamento às adversidades que esses homens atravessam e, simultaneamente, uma afirmação da vida. O riso desesperado é como um sintoma dessa existência tão tensa e que é capaz de encontrar algum alívio através desta elétrica sintonia que os une. O humor é como um atalho que só o trio compartilha, caminho secreto produzido por um sentimento que só eles conhecem. Gus, possivelmente, é a personagem que melhor representa as diferentes potências e formas de se utilizar do humor como um instrumento de linguagem. Sua relação com Mary, nos seus diferentes momentos, é um exemplo interessante de como a realização é capaz de configurar essa dualidade entre humor e morte, e também do amor e da violência.

O primeiro encontro entre Gus e Mary é marcado por um charmoso flerte por parte do homem. Ao abordá-la no balcão do bar do cassino, Gus é capaz de envolvê-la através de pequenos truques, falam sobre signos (ele finge que ela acertou o seu signo de primeira: *capricórnio*) e sobre idiomas (Gus mais uma vez finge, com todo o humor da farsa, ser capaz de falar múltiplos idiomas românticos, como o italiano e o francês). Toda essa graciosa e, até certo ponto inocente, manifestação do humor é capaz de conquistar a mulher com quem Gus passa a noite junto.

Em seguida o trio retorna aos seus aposentos acompanhado do trio de mulheres. Após pedirem comidas e bebidas ao hotel, Gus e Mary se encontram juntos no quarto do homem. Aos poucos, essa leveza do humor que os uniu vai se dissolvendo e se transformando em um jogo absolutamente desconcertante. Primeiro, sentados e ainda distantes, um certo desentendimento vai se construindo entre o casal. Ela diz que não gosta de sua rudeza americana e nem dos seus amigos, os quais chama de idiotas e gozadores. Gus levanta-se e cruza o quarto na direção de Mary. Ela, em um salto (um corte), agarra o pescoço de Gus e o joga na cama. Inicia-se um sádico jogo de agressão e humor, o qual nunca conseguimos perceber bem onde começa um e o outro acaba.

Com uma certa dose de sadismo, acompanhamos o casal agarrando-se, sufocando-se, em constantes inversões entre dominador e dominado e entre submissão e conquista. A câmera acompanha esses movimentos tão violentos quanto infantis, como duas crianças que brincam com força demasiada. Esse caos instalado é absorvido pela câmera: nossa proximidade dos gestos já nos torna incapazes em distinguir de quem são os corpos e quais são membros que vemos, agora enquadrados com demasiada proximidade em caóticos enquadramentos. A impressão do perigo é reforçada pelo lenço que envolve o pescoço de Mary, constantemente tensionado em meio a tantos movimentos, ameaçando sempre seu enforcamento. Tudo isso em uma prolongada experiência do tempo, a qual é capaz de comportar essas constantes alterações entre morte e vida, amor e violência, loucura e infantilidade, sexo e abuso... Uma dubiedade comportada pela mise-en-scene e nunca completamente esclarecida pelo filme.



Fig. 26 - Gus visto por trás, fora de foco



Fig. 27 - Mary sob ataque de Gus

Atuar é instaurar um happening, uma realidade que só se torna possível graças a uma atitude deliberada do ator em inventar uma persona e perseguir todos os seus limites. (Gardnier, 2007, n.pag.)

Esta cena especificamente parece ser um desses momentos ímpares na filmografia de Cassavetes em que sentimos a realização “perseguir um limite”. Acompanhamos um ponto extremo na capacidade do ator em sua capacidade de expressão, compreendido de uma forma intensa totalmente acatada e permitida pela realização. Felizmente, ao assumir o controle da totalidade dos processos cinematográficos, Cassavetes propõe aos atores a possibilidade de produzir livremente linguagem pois é a eles quem a câmera, a montagem e a realização servem. Ao capturar suas pulsões no prolongamento do tempo, reforça a possibilidade de riqueza nas diferentes interpretações possíveis através da liberdade que lhes é conferida. Ao todo, são sete minutos de duração dedicados a esse jogo entre Gus e Mary.

Para além desses aspectos comentados, essa cena também é capaz de materializar uma crença ideológica particular de Cassavetes sobre a natureza da relação entre o homem e a mulher: sua semelhança com um campo de batalha.

What life, including marriage, is all about is *women versus men*. There is a constant and, I think, a *lovely war* going on. Men and women are basically different. Women are the protectors – men can't have children and don't have the instinct for motherhood – and men protect the protectors. Men are built for adventure. *It makes for unhappiness in a marriage when women don't understand the basic differences between them and that men do need adventure*. In *Husbands* the story is about three men who *are seeking the adventure they need*, not only an extramarital thing. While sex is marvelous, it's not related to the rest of what marriage is. Sex is an animal thing. (...) *These three men are searching for immortality and they want to relive a love that they dreamt of when they were younger*. These feelings are then displaced onto women who just can't deal with it. This is absolutely a man's story.” (Carney 2001, 263, o ênfase é meu)

Cassavetes ao fazer tais afirmações inclui-se num certo pensamento justificado pela diferenciação da formação biológica entre o homem e a mulher para justificar ações, comportamentos e necessidades, tal qual identificado por Bourdieu em *A Dominação Masculina*. Nesse jogo de oposição, homem e mulher habitam campos opostos, vivendo entre si uma relação tensa sempre. O humor então, a partir desse ponto de vista, surge como uma máscara capaz de suavizar toda essa selvageria pulsante existente na intimidade de Gus e seus desejos de dominação. Mary e Gus revezam suas posições de dominação e submissão de forma esquemática: uma hora um está por cima, depois o outro.



Fig 28 e 29 - Mary e Gus se revezam na luta entre o casal.

A próxima cena é capaz de situar a natureza da relação que é vivida entre Gus e Mary e como o humor é eficiente no estabelecimento da comunicação. Na manhã seguinte, uma torrencial chuva castiga Londres enquanto os amantes vão tomar café em um pequeno estabelecimento. Mary começa a instigar Gus a agir com a mesma intensidade que agiu na noite anterior, mas agora o homem deixa de corresponder: aos poucos a sua realidade particular vai se tornando mais palpável. É um homem casado que em breve deve retornar para sua casa, consciente de que aquela noite passada foi apenas uma aventura. Então, todo aquele charme da noite anterior desaparece.

Mas para Mary aquela intensidade pareceu significar algo mais e, por isso, exige do homem uma resposta: uma risada, uma piada.. Mas ele já não é mais capaz de performar aquela mesma figura noturna. Ela tenta, tal qual Gus fez com Harry, retirá-lo daquele estado de torpor, mas de maneira direta, sem buscar subterfúgios. *“Oh Gus, you're so laconic! C'mon, wake up! Do something, make me laugh!”*. Conforme ela lhe indica o que quer com mais firmeza, tudo que ele é capaz de responder soa como uma dispensa: *“I hate aggressive*

women”. Progressivamente, a relação vai se desencontrando. Mais adiante, ela interroga-lhe perguntando se ela gosta dela, Gus recorre ao chiste, a ironia: “*I’m crazy about you*” e, depois: “*Mary, what you want me to do? To say ‘will marry me?’*”. Finalmente, Mary levanta-se e abandona Gus sozinho.

Este diálogo é exemplar de uma outra possibilidade de uso do chiste: enquanto ferramenta de manifestação do inconsciente, Gus utiliza a ironia para dispensar Mary, expressando seu desejo de forma indireta, como é particularmente comum nas diversas expressões linguísticas entre estes homens. Se antes o humor era agressivo e com um objetivo claro - a conquista - agora ele é defensivo e evasivo. Como dito no artigo “Humor e Psicanálise”, “O humor atua como álibi de alguma verdade do sujeito que, até então, não fora capaz de ser dita”, dentro dessa espontaneidade celebrada e vivida pelas personagens, a linguagem dos homens dificilmente é estruturada com clareza, lógica, transparência e precisão, pelo contrário: é caracterizada pela tortuosidade, pela busca de subterfúgios e imprecisões. Ou seja, uma certa limitação na capacidade de expressão.

A expressão do ator.

Sobre a questão da fala, é relevante ressaltar o interesse de Cassavetes em trabalhar em prol de uma ideia de diálogo estritamente naturalista e distante das ideias tipicamente trabalhadas no cinema norte-americano, que privilegiam uma expressão clara, rica em significados explícitos e também no chamado subtexto. Cassavetes possuía algumas práticas de trabalho direcionadas a facilitar esse trabalho de tornar as falas próximas de diálogos reais, como por exemplo o uso de um gravador para registrar diálogos reais e anotações realizadas diariamente no ambiente doméstico.

What happens in family relationships, if you were really to ever put a tape recorder to your emotions – *forget about what’s being said!* Most of the arguments between men and women are based upon *somebody’s inability to express what they really mean*. When a man and a woman get together, they fight about the television – turn it on, turn it low, turn it up – drinking, etc. *The things that really count are very rarely expressed*, no matter how long a marriage goes on, no matter how long the love goes on.” (Carney 2001, 340, o ênfase é meu)

Despreocupado em ilustrar teses, Cassavetes interpreta o papel do realizador como alguém que se debruça no processo de cavar e permanecer atento às suas próprias descobertas ao longo do processo, despreocupado com ilustrar um roteiro ou uma tese particular. Observa atentamente a vida ao seu redor e como ela se revela, tentando transpor seus achados na vida durante o momento da encenação. Em última análise, se há afinidades ou aproximações entre diferentes saberes, como a psicanálise ou a sociologia, possivelmente estamos na presença de confirmações entre diferentes investigadores da alma humana que acabaram esbarrando em algo tão particular sobre a psique que esta acaba por revelar-se universal e relevante.

Neste processo de investigação da realidade, torna-se indistinguível também saber onde começa evidente deleite destes três homens - convertidos em amigos através do próprio processo de filmagem, interessados em compartilhar cenas e expressarem suas capacidades enquanto atores - e personagens. O humor que é gerado deriva quanto de suas atuações e quanto do intenso prazer que sentem por estarem juntos? Essa indistinção entre ator e personagem, tão pertinente na obra de Cassavetes, é relevante de seus processos no âmbito da realização e valiosa enquanto dado e pensamento a respeito da compreensão que possuem sobre a masculinidade.

The job that has to be done here is for three men to investigate themselves – honestly, without suppression. It’s very difficult for someone to reveal themselves. It’s very difficult to say what you really mean, because what you really mean is painful. I can’t help being like most everybody else sometimes, pushing down what I feel so far that even when I hear my own feelings described, it sounds alien, foreign, unconnected. The most terrifying thing for me is to face myself utterly and truthfully. While working on Husbands, I was forced to ask myself questions I never asked myself before. Ben and Peter had to do the same thing. We had to open ourselves up and look at ourselves, and we all have hangups. Is it really better to be a man-child or to be a man? I don’t know. The minute you settle down and say, ‘That’s it. I’m closing shop. I know what I am,’ then you’re a man, no longer a man-child. And none of us are really all that open, and we’re a little defensive. So the three of us would sit down and talk and improvise and give ourselves a problem by putting ourselves in a real situation

and trying to find out the honest answers. And I'd write the scene, and rewrite, and we'd improvise again. Every actor – every good actor – does this or tries to do this with every part he plays. *What we have given to the film as actors has been what we are. Where we have failed is when we couldn't reach ourselves and the essence of what we really feel, or we were too shy or inhibited to let it out.* Husbands is about feelings and sentiment, and sentiment is selfish. We try to prove that selfishness is important, a way to stay sensitive. (Carney 2001, 222, o ênfase é meu)

O gesto da realização

Retornando ao assunto inicial do capítulo, a interpretação particular da comédia em Cassavetes parece explorar a potência dos aspectos mencionados (como a inserção das personagens no mundo, as mecânicas de linguagem usadas por ela e as escolhas de enquadramentos) com o objetivo de inserir seu drama em um contexto absolutamente realista, na qual cada gesto é absolutamente provido de gravidade e consequência. Esses procedimentos tornam-se ainda mais interessantes quando nos deparamos com a intenção de figuração descomprometida com formulações teóricas definidas *a priori*, e portanto capaz de observar os gestos, as emoções e as ambições humanas com diligência e interesse.

Logo, esta interpretação particular de comédia, pode ser compreendida como análoga aos termos da antiga comédia grega, um território muito próximo da nossa realidade e habitado por seres extremamente complexos. Harry, Archie e Gus vivem nesse tenso espaço entre suas fragilidades íntimas e exterioridades grosseiras, vislumbrando constantemente o “*terror por trás dos véus do humor*” e ansiosos por uma experiência libertadora, uma luta pela mudança na sua condição, tal qual Crêmilo e Lisístrata. Compartilham com a sociedade que vivem valores como “vida, morte e liberdade”, mas mais do que isso: o trio utiliza todo esse sentido da experiência masculina como combustível para sua performance, interpretando esses valores através de seu modo de agir, através de diálogos, gestos e cacoetes, como a risada.

É no âmbito da realização que acompanhamos essa experiência existencial (que em outras mãos poderia ter se transformado em meras caricaturas da mediocridade) em algo impactante: extremamente sensível e visceral; bem humorada e violenta na mesma medida. Para além da influência formal, a ideia de realismo também se dá nos termos daquilo que é

reconhecível. Gus, Harry e Archie se projetam nos homens que cruzamos todos os dias pelas ruas, cerca de cinquenta anos depois do filme. Algo certamente inquietante pois, se os vemos nas ruas, frequentemente também nós mesmos compartilhamos dos mesmos medos e angústias e reconhecemo-nos. Compartilhamos essa experiência tão violenta, habitando um purgatório das banalidades, em que nada sugere uma distância, mas o seu contrário: sempre uma proximidade ameaçadora nos une e nos espanta, que nos faz rir, chorar e se reconhecer.

II. Os esportes, o jogo e Archie.

Uma obsessão compartilhada.

Husbands, em sua primeira meia hora, é marcado pelo signo da competição: após a cena inicial no funeral, quando Harry, Archie e Gus se despedem de Stuart, o trio inicia uma maratona de jogos que incluem basquete, natação, corridas e uma série de outros esportes que mimetizam pelas ruas de Nova Iorque. Mais do que isso: expressam verbalmente a fascinação que os jogos exercem sobre eles. Quando, por exemplo, estão no metrô, Archie fala apaixonadamente sobre seus esportes favoritos, lista-os com uma excitação hiperbólica: “*I love baseball, I love golf, I love pool, I love track, I love ping pong, I love volleyball, I love badminton... What else is there? Lacrosse! Now that's a hell of a game*”

A cena prossegue com uma série de afirmações sobre o que é a vida de um atleta, na interpretação destes personagens: frequentemente cercados por outros homens, estão sempre se “sentindo bem”, realizando esportes e tomando cervejas com seus pares. Ou seja, uma vida idealizada, capaz de induzir a insatisfação e o arrependimento por não terem a chance de fazer parte. Essa amargura é expressa por Gus ao dizer que tinha tudo para se tornar um jogador de basquete, menos a altura. A conversa, sutilmente, expressa uma certa percepção (e decepção) com a percepção dos efeitos da passagem do tempo que lhes acomete, distanciando-os da juventude e de um momento da vida que lhes parecia pleno de possibilidades, de vigor e de excitação.

Neste momento, no entanto, vamos focar sobre essa obsessão desses homens com os esportes e com a lógica da competição particular que é vivida em cena em diversos momentos. O que a competição lhes proporciona de tão sedutor e excitante para influenciar seus comportamentos de forma tão clara, evidente e explícita? A cena em que estão no bar, por exemplo, poderia ser encenada apenas como um momento de liberdade e descontração, mas é desenvolvida ao redor de uma competição de canto, ou seja, uma disputa com regras, avaliações e constantes enfrentamentos.

A noção de esporte, dentro de *Husbands*, pode ser pensada em dois ramos: na sua escala coletiva, ou seja, no contexto habitado pelo trio de protagonistas que, juntos, formam um organismo, uma equipe, uma fraternidade que atua em conjunto e na sua experiência

individual, ou seja, a prática física reverberando na escala subjetiva e sendo capaz de produzir efeitos nos personagens, uma maneira de sublimação de sua escala subjetiva.

A coletividade

Começando pelo primeiro ponto, comentaremos sobre o específico contexto social - ao qual as personagens do filme e nós mesmos não escapamos - caracterizado pelo fenômeno coletivo dos esportes enquanto um entretenimento de massas amplamente midiático e difundido pelos meios de comunicação. É interessante pontuar a própria afinidade de Cassavetes com os esportes desde a sua infância, como é comum e inclusive incentivado como espaço de desempenho, socialização e participação masculina.

The young Cassavetes was a sports fanatic – the kind of boy who idolized sports heroes, memorized team statistics and studied the preceding day’s results in the paper every morning. Even as an adult, the sports section was the only part of the paper he read. When the family lived in the city, the boy would frequently cut school to go to Ebbett’s Field and watch the Brooklyn Dodgers play (days that are paid homage to in the Yankee Stadium shots at the beginning of Gloria). Cassavetes had a lifelong love of the sport, at one point in the seventies attempting to persuade a group of friends to form a consortium to buy the Pittsburgh Pirates. Basketball was another passion for both the boy and the man who, as an adult, was often one of the noisiest and most passionate fans at Lakers games. Cassavetes liked to play sports as much as he liked to watch, and played football, basketball, baseball or softball on pick-up teams throughout his life. What he lacked in ability he more than made up for in drive and passion. Everyone who played with him commented on his fierce competitiveness and desire to win. (Carney 2001, 8, o ênfase é meu)

Enquanto homens incluídos no contexto contemporâneo do esporte, fértil em imagens produzidas com um alto grau técnico e intensamente reproduzidas pelos meios de comunicação modernos, não fica difícil imaginar qual a impressão causada pela imagem de um esportista. Com evidência, esta construção imagética encontra paralelo com uma certa

idealização da figura masculina que celebra a plena capacitação do homem através do aprimoramento e posse de uma série de ícones de dominação, sejam eles financeiros, físicos ou emocionais. Valores celebrados como “paixão”, “competitividade” e “ambição” são expressos através de um comportamento capaz de configurar uma plena masculinidade e o esporte parece ser o palco ideal para afirmar estas potências.

Além dos jogos infantis, a prática de esportes diversos por crianças e adolescentes também representa, por vezes, *uma forma de construir socialmente a identidade masculina*, podendo-se relacionar os "feitos esportivos" e o desempenho individual em atividades esportivas em geral como possíveis parâmetros para *uma "mensuração" da masculinidade* entre meninos, uma maneira de instituir uma espécie de *"hierarquia" da masculinidade pela via do desempenho individual nas práticas esportivas* (Gilmore, 1994: 110). Segundo Gagnon (1981), a valorização social da força física, (mesmo que atualmente o valor "força física" seja cada vez menos necessário nas atividades cotidianas) ainda hoje encontra-se presente na educação dos meninos, *freqüentemente reforçadas pelo incentivo paterno a que seus filhos tornem-se fortes e testem-se a si mesmos nas diversas práticas esportivas, competindo fisicamente com outras crianças*. Desta noção de competitividade desenvolvida desde a infância surge, segundo este autor, a noção da força física como uma das medidas da masculinidade. (Gastaldo 1995, 121-122, o ênfase é meu)

Força física e coragem física tornam-se identificadas com força moral e coragem moral, e a determinação de lutar com outros garotos pelos próprios direitos é um *emblema da masculinidade* (Gagnon, 1981: 142-3)

Concretamente, vemos o trio em ação esportiva em dois momentos: o primeiro se dá em uma quadra de basquete. Gus e Archie começam a ação fazendo alguns arremessos nas cestas localizadas em ambos os lados da quadra, atravessando-a repetidas vezes. Erram e acertam. Em seguida, Harry se une a dupla, ainda trajando a roupa social que vestia no enterro de Stuart. Aos poucos, a brincadeira do trio vai ganhando intensidade e,

consequentemente, competitividade. Esta cena é filmada em um único plano geral com duração de quase dois minutos, no qual a câmera acompanha a movimentação dos jogadores com movimentos panorâmicos tanto para a esquerda quanto para a direita, valorizando a extensão do espaço e o esforço físico envolvido nessa constante movimentação.

A segunda sequência, quando nadam na piscina, possui um caráter muito mais fragmentado. São oito planos que se seguem em menos de um minuto, mas parecem produzir um mesmo efeito de cansaço consequente da prática de atividades físicas. As pequenas elipses inseridas na sequência parecem condensar uma pequena narrativa: o trio mergulha e, às braçadas, seguem para um mesmo lado. Aos poucos, cada um vai seguindo para uma direção particular (terceiro, quarto e quinto planos da cena) e busca recuperar o fôlego e não somente isso: buscam, através de olhares perdidos, os amigos no interior da piscina. O último plano, com Gus a apoiar-se na escada lateral, condensa esse misto de estafa e desolação.

Muito pode ser dito sobre esta sequência. Poderíamos dizer, por exemplo, que o trio tenta compensar a morte de Stuart através dessa expressão de vida e vitalidade que é o esporte. Essa análise pode até fazer sentido simbólico, mas quando adentramos ao interior das cenas e da situação dramática, dois aspectos chamam nossa atenção: toda a atenção dedicada à observação da expressão física das personagens e uma certa interdependência que se torna evidente na relação entre os homens que formam entre si essa amizade.

Entre os maridos

Retomando a questão do afastamento de Harry, aqui encontramos mais algumas das particularidades que acabam por sutilmente o isolar. Nesse conjunto de cenas, descobrimos que Harry não é exatamente um homem interessado por esportes. Ele mesmo revela esse dado em diálogo após a cena em que jogam basquete: ele diz que não compreende bem o conceito de *'jogar para vencer'*. Mesmo com esses indícios de uma individualidade que o diferencia e, assim, sutilmente ameaça essa vida em grupo, Harry ativamente defende sua posição como parte deste coletivo, suprimindo suas crenças particulares em prol da participação dos jogos em que atuam. Como o trabalho da realização cria uma forma capaz de representar esta particular maneira de existência coletiva? Quais são as imagens capazes de registrar a dinâmica dessas relações?

Não são poucos os momentos em que o filme se ocupa de criar e reiterar o registro do trio como uma unidade, posicionando-os juntos no plano e reconfigurando os corpos no espaço de forma a comportar suas ações e reações, olhares e gestos que vagam pela excêntrica relação que cultivam. Esse ecossistema que habitam é repetidas vezes composto e recomposto ao longo do filme, sendo capaz de criar um iconografia particular, um rico material simbólico que registra suas silhuetas masculinas, caracterizadas por suas roupas sociais, suas dimensões físicas e gestos.



Fig. 30 a 33 - Variações na configuração do trio de amigos.

A exploração das diversas possibilidades de composição deste trio de personagens em quadro acaba, por um efeito de reiteração e variação, por compor um sistema de imagens potente, capaz de representar a singularidade da relação. Em diferentes escalas, distâncias e posições, acompanhamos novas maneiras de colocar em quadro as relações estabelecidas entre as três figuras masculinas no espaço, sempre de forma orgânica (como é caro à Cassavetes). No entanto, sua insistência com essa possibilidade de registro do conjunto é tão notável, uma vez que sua realização não privilegia um certo formalismo estático, enfatizando formas absolutamente equilibradas em quadro, mas o seu oposto: há um interesse pelo assimétrico, o orgânico e, principalmente, o instável. Entre todas essas movimentações,

retornamos sempre a esse estado de conforto e segurança: o trio reencontrado, harmonicamente co-existindo no plano.

Não é incomum, por exemplo, que dentro das movimentações das personagens em cena, uma delas escape dessa configuração, vagueie pelo extracampo, mas logo retornando ao quadro, seja pelo trabalho da câmera que se ocupa em reencontrar a personagem em um movimento, seja pela própria reaproximação do ator ao campo e, conseqüentemente, à proximidade de seus amigos. Nesse sentido, atuam como astros que orbitam um centro gravitacional ao qual sentem-se constantemente atraídos. Mas o que há nesta convivência de tão atrativa e sedutora? Algo de tão irresistível no interior deste corpo que o trio forma, um organismo particular formado por esses três homens?

Olhando especificamente para a cena em que o trio se encontra no bar, podemos observar como as personagens agem dentro do contexto da competição envolvendo não somente eles, mas outros. É um momento interessante para pensar seus comportamentos em um contexto social, no qual outras figuras estão envolvidas além dos três homens. Em uma longa mesa com uma dezena de pessoas sentadas, os homens comandam uma competição de canto. O bar é escuro e a identidade da maioria dos participantes permanece oculta. Mal podemos ver suas faces, na realidade. Uma depois da outra, engajam em uma competição na qual cantam canções e são julgadas pelo trio de homens.

Esse momento é mais um em que a configuração ator/personagem se confunde. A cena inicialmente foi gravada como um momento de diálogo em que as personagens (Gus, Harry e Archie) bebiam, cantavam e refletiam sobre o 'sentido da vida' (Carney 2001, 229) mas o resultado desagradou Cassavetes, que optou por refilmar a cena completamente. Reuniu os atores e os extras no set e pediu que cada um deles escolhesse uma canção e a cantasse da forma mais séria que pudesse. Diversas vezes, no entanto, esse pedido não era totalmente atendido pelos participantes, gerando reações furiosas por parte dos jurados, incluindo o realizador/personagem Cassavetes/Gus.

Now, with Peter and Ben we know what it's about, because we've gone through and shared this, so now we start to work. But the extras didn't know. So a few times I had to stop and say, 'Look, that's bullshit! Forget it. Don't you dare make fun of this! If not – then get the hell out of here.' Now, obviously, I might do that in the take, so that

there's actually a fourth *character who's the director in the scene*. And then as the people sing the songs, something happened – because we know why we're there. *We know what we want out of those people, and they respond in kind – once they put in revealing themselves and exposing themselves in terms of really singing a song.* (Carney 2001, 230, o ênfase é meu)

O mais expressivo momento de 'correção' é quando a atriz Leola Harlew canta a canção *'It Was Just a Little Love Affair'* com um ar de leviandade e timidez, sendo constantemente interrompida e instruída pelo trio, ansioso por mais seriedade, mais entrega, mais paixão e mais dedicação na sua forma de cantar. Esses pedidos vão se intensificando, o trio se levanta de suas cadeiras e antagonizam com a atriz/personagem de forma cada vez mais expansiva, medindo forças de maneira desproporcional, ou melhor, proporcional na dinâmica particular que se estabelecem entre os amigos, mas um tanto desconfortável quando aplicada a uma personagem externa. Afinal, em todos esses gestos de agressão entre os homens, esconde-se também um gesto de intimidade, muitas vezes invisível para os espectadores externos e, portanto, ainda tornam-se ainda mais violentos.

As relações jocosas

O ensaio *'The Joking Relationship'* do antropólogo Radcliffe-Brown, analisa a natureza das 'relações jocosas': um conjunto de características que permeiam relações de proximidade entre indivíduos comuns em diferentes sociedades. Um comportamento que encontra ressonância na forma como esses amigos vivem a sua amizade, mas também se relacionam com o mundo exterior, principalmente quando estão unidos em suas coletividades.

What is meant by the term 'joking relationship' is a relation between two persons in *which one is by custom permitted, and in some instances required, to tease or make fun of the other*, who in turn is required to take no offence. It is important to distinguish *two main varieties*. In one the relation is *symmetrical*; each of the two persons teases or makes fun of the other. In the other variety the relation is *asymmetrical*; A jokes at the expense of B and B accepts the teasing good

humouredly but without retaliating; or A teases B as much as he pleases and B in return teases A only a little. *There are many varieties in the form of this relationship in different societies.* In some instances the joking or teasing is *only verbal*, in others it includes *horse-play*; in some the joking includes elements of *obscenity*, in others *not*. (Radcliffe-Brown 1959, 90, o ênfase é meu).

Podemos pensar, conseqüentemente, que entre os *maridos* a relação é absolutamente simétrica: são homens de uma mesma classe social, com experiências de vida similares, de uma origem racial compartilhada e com uma relação afetiva entre si. No entanto, quando observamos esta situação específica - as reações causadas pela participação de Leola no concurso de canto - a relação é parte de uma outra natureza das citadas anteriormente. Além dos três atores em cena, os três protagonistas no filme, sendo um deles o próprio diretor, são três personagens masculinos que interpretam intensamente esta categoria da relação jocosa contra uma mulher, uma situação que pode ser interpretada como abusiva ou análoga ao assédio.

A composição do quadro é reveladora do jogo de forças que se estabelece: os três homens unidos acumulam-se no lado esquerdo do quadro, um sobre o outro, enquanto Leola enfrenta-os sozinha. O ápice deste momento, revelado por Cassavetes como praticamente todo improvisado, é um beijo dado sem consentimento de Harry em Leola, que é seguido por Archie tirando toda a roupa e ficando nu no meio do bar. Tudo isto em um claro tom de brincadeira. E é nisto que Radcliffe-Brown destaca sobre a natureza dessas relações: nunca percebe-se exatamente os limites entre a agressão e a brincadeira, baseando-se na observação direta dos comportamentos desenvolvidos.

Essa indistinção remete à uma cena analisada anteriormente, quando Gus e Mary passam a noite juntos no quarto do hotel. Aquela combinação extrema entre proximidade, afeto, amor, loucura, abuso e infantilidade, cuja proximidade da câmera recusa oferecer uma resposta exata sobre a ação que discorre, mas permanece a uma distância capaz de permanecer dúbia. Aqui algo similar acontece, não nos colocamos enquanto um ponto de vista subjetivo de nenhuma das partes, mas a uma distância capaz de manter uma neutralidade e, mais importante, acomodar as diferentes *nuances* em cena, toda a sua

ambiguidade. Ao final de todo esse momento, Leola sorri timidamente ao comentar toda a ação que acabou de acontecer.



Fig. 34 - Archie, Gus e Harry se contrapõem a Leola.

The joking relationship is a peculiar combination of *friendliness and antagonism*. The behaviour is such that in any other social context it would *express and arouse hostility*; but it is not meant seriously and must *not be taken seriously*. There is a pretence of *hostility and a real friendliness*. To put it in another way, the relationship is one of *permitted disrespect*. (Radcliffe-Brown 1959, 91, o ênfase é meu).

A essa altura é seguro dizer que a natureza da amizade existente entre esses três homens é certamente feita de uma matéria muito profunda, pois configura resistência às ofensas e aos próprios maus tratos. Se por algum momento eles se antagonizam e façam de seus gestos e jogos de palavras uma medida de suas forças, é mais como um constante exercício de dominação que vive sendo subvertido, sempre revezando os papéis com o objetivo de serem capazes de proporcionar para si e para o outro um sentimento de superioridade. Juntos, estimulam-se a um constante estado de sentir-se bem, mesmo que seja - e frequentemente o é - à custa do outro. Em um certo sentido, o próprio título do filme pode

ser repensado: enquanto um grupo ou um time, esses maridos são casados com quem? Suas esposas são como vultos que rondam seu imaginário mas que de fato pouco ou nada aparecem. Será que a mais profunda relação de fidelidade que eles mantêm não é a sua amizade?

Vivenciada no interior dessa fraternidade peculiar, tão tensa quanto intensa, pois está sempre a existir sob a sombra da desconfiança, da traição e da perda, a relação que compartilham é também um constante antagonismo, no qual estar ao lado de seu companheiro é ao mesmo tempo estar contra o seu companheiro, mantendo uma dúbia posição de fidelidade absoluta e desconfiança constante: como, por exemplo, o ciúme crescente que Harry sente de Archie e Gus. A exigência por gestos de fidelidade acaba por chegar em alguns casos extremos, como quando Harry anuncia que partirá para Londres e convida (ou intima) os amigos para irem com ele. Não é sem vacilo e hesitação que Archie e Gus aceitam partir com o amigo, deixando suas famílias para trás. É em nome da amizade que privilegiam os amigos em detrimento à família, principalmente quando identificam em Harry a necessidade de apoio.

Por outro lado, se agem dessa forma também é por uma certa pressão: existe uma consciência e uma expectativa de que a amizade seja tratada como prioridade em detrimento de outros valores, como o casamento e o trabalho. De outra maneira, privilegiar esses outros aspectos configuraria uma traição e uma redução dupla de *status*: tanto da amizade, quanto da própria masculinidade. Existem momentos em que essa cobrança fica clara, um deles é quando Harry, após invadir o banheiro onde Archie e Gus confessam seu mal estar, é acusado por Archie de ser ‘*phony*’ (falso, traidor, farsante), ou seja, trair o status de liberdade conquistada através da amizade ao ser submisso à sua esposa e ser pontual em seu trabalho.

Como um time

De alguma maneira, o comportamento perceptível entre os três amigos é comparável com uma equipe que demanda, de seus participantes, a entrega máxima. São companheiros que devem ‘correr um pelo outro’, como diz a gíria futebolística, exigindo uma performance e uma entrega como demonstração absoluta de lealdade. Devem, entre outras coisas, estar presentes, construir um espaço de compreensão, que exista de uma maneira particular, com vocabulário e em gestos próprios tal qual como regras de um jogo no qual se empenham

constantemente, no qual ofensas não são ofensas, em que o carinho é sublinhado e a entrega absoluta. Por exemplo, após toda esta sequência de confusão no bar, Harry pede à Archie uma moeda para fazer uma ligação, no que Archie responde: *'se você quer uma moeda, te dou. Se você quiser minha vida, te dou'*. Este é o nível de comprometimento que os envolve e que, em retorno, são cobrados.

Analogamente, o trabalho do ator exigido por Cassavetes é deste mesmo elevado nível de comprometimento e, em certo sentido, também corresponde ao ideário da participação de um jogo, com um mesmo efeito de regras partilhadas pelos seus participantes. Tal qual um líder em campo, exige de seus companheiros um elevado grau de dedicação. Entre si, desenvolvem laços que ultrapassam em muito a simples camaradagem ou o profissionalismo que se espera entre atores que compartilham cena. Falk e Gazzara, por exemplo, acumularam participações em outros filmes de Cassavetes, além de terem se tornado amigos íntimos de John. O mesmo acontece com outros membros da equipe técnica, como o produtor Al Ruban, ou com outros atores recorrentes como Seymour Cassel. O caso mais evidente desse duplo *status*, obviamente, é a própria esposa do realizador, Gena Rowlands, que atuou em cinco de seus filmes (*Faces, A Woman Under The Influence, Minnie & Moskowitz, Opening Night* e *Love Streams*).

O ponto central é que, dentro da configuração do cinema independente habitada por Cassavetes, a ideia de relações meramente profissionais não parecem ser, em absoluto, capazes de satisfazer as ambições plenas de seus projetos da forma como foram concebidas. O que está a ser construído não é somente uma relação burocrática, tanto para atores como para equipe técnica, que seria capaz de resolver de forma satisfatória as ambições e aspirações da realização, mas sim uma entrega e uma dedicação que só podem ser requisitadas através de uma relação íntima, pessoal e afetiva. Uma intimidade que não é alcançada através do profissionalismo, dos contratos burocráticos, mas das paixões viscerais capazes de nos fazer entregar tudo. É a tão celebrada loucura em Cassavetes.

I was brutal to the actors. Because I had to get it, *to me it was really the most important thing*. I insisted on the characters revealing themselves much more obviously than characters usually would reveal themselves in any other movie. I'm not the most articulate man in the world. Yet I had to say to my cast, 'Listen, we've

got to go further and we've got to go underneath.' *I was giving these absolutely amateurish directions. I would stand there like some tyrant shouting encouragement and orders.* Everyone wanted to quit, yet waited with great faith and apprehension for this miracle to take place. (Carney 2001, 168, o ênfase é meu)

Poderíamos aqui comparar essa visceralidade exigida da performance por Cassavetes com a de um treinador de futebol, por exemplo, que a beira do gramado demanda de seus atletas um esforço além, encoraja-os a buscar energias que julgam não mais possuir e se assim o obedecem e o fazem, é por que entre eles existe uma total confiança e apreço mútuo, capaz de ultrapassar todo o *fair play*, o desejo pelo jogo justo e desinteressado, apenas pelos benefícios da prática, tal qual fazia o apaixonado e jovem Cassavetes quando se aventurava na sua própria prática esportiva. A disposição apática do esporte remete às suas origens aristocráticas, quando servia como demarcador do *status* social e de classe, como expresso por Pierre Bourdieu em seu artigo “Como é possível ser um esportivo”:

O que é adquirido na e pela experiência escolar, espécie de retiro do mundo e da prática, do qual os grandes internatos das escolas de "elite", representam a forma acabada, *é a inclinação à atividade para nada*, dimensão fundamental do ethos das "elites" burguesas que sempre se vangloriam de desinteresse e se definem pela *distância eletiva – afirmada na arte e no esporte – em relação aos interesses materiais*. O fair play é a maneira de jogar o jogo dos que não se deixam levar pelo jogo a ponto de *esquecer que é um jogo, dos que sabem manter a "distância em relação ao papel"*, como diz Goffman, implícita em todos os papéis prometidos aos futuros dirigentes.” (...) “A constituição de um campo das práticas esportivas se acompanha da elaboração de uma filosofia política do esporte. Dimensão de uma filosofia aristocrática, a teoria do amadorismo faz *do esporte uma prática tão desinteressada quanto a atividade artística*, porém mais conveniente do que a arte para a afirmação das *virtudes viris dos futuros líderes: o esporte é concebido como uma escola de coragem e de virilidade, capaz de "formar o caráter" e inculcar a vontade de vencer* ("will to win"), que é a marca dos verdadeiros chefes, mas uma vontade de vencer que se conforma às regras é o fair play, disposição

cavalheiresca *inteiramente oposta à busca vulgar da vitória a qualquer preço.*
(Bourdieu, 1983, 141, o ênfase é meu)

Cassavetes entre esse jogo de oposições claramente se sente mais à vontade entre aqueles que manifestam suas pulsões artísticas e, principalmente, sua necessidade de expressão com grande intensidade, envolvendo-se completamente nesse processo. A ideia e manter a "*distância em relação ao papel*", metáfora tão rica que envolve a própria ideia de atuação em suas diferentes esferas sociais, inclusive a artística, não parece caber na política empregada por Cassavetes. Seu gesto de colocar-se a atuar em seus filmes é um sinal claro disso. No entanto, sua ambição enquanto realizador opera entre um tenso conflito: uma vez aventurando-se na esfera do *cinema independente*, estaria mais próximo a uma configuração amadora das relações de trabalho. Sua proximidade com o *mainstream* enquanto ator, por outro lado, introduz-lhe no que há de mais profissional no ramo artístico: uma indústria multimilionária. Dessa contradição, surge um forte sentido de rejeição, de inadequação, o qual seus filmes invariavelmente tratam. Não há dúvidas de que a prática da realização manifesta o *desejo de vitória* que habita Cassavetes e de que seus colaboradores são mais do que colegas de profissão, mas membros de uma equipe, parceiros que compartilham de uma forma idealizada de compreender sua profissão, seu ofício, e que, juntos, tentarão se aproximar desta vitória simbólica, deste sonho ao qual Cassavetes foi capaz de lhes inspirar: realizar um trabalho capaz de gerar orgulho por sua absoluta originalidade, tal qual pequenos milagres capazes de acontecer apesar das mais adversas situações. De alguma forma, uma vitória do afeto sobre a lógica, da emoção sobre a razão.

"I don't know about other men's desires but *it is my desire to be an underdog, to win on a long shot, to gamble, to take chances.*" (Carney 2001, 59, o ênfase é meu). Por mais que Cassavetes fosse um ator renomado, com algumas atuações em filmes relevantes e continuamente requisitado, era apenas um ator enfrentando todo um poderoso sistema de produção. 'Enfrentando' pois continuamente viveu dificuldades em produzir e exhibir seus filmes, confrontou-se com a crítica e com distribuidores. Neste contexto, o que é factualmente 'vencer'? Possivelmente, sua insistência em realizar filmes entre aqueles que eram seus melhores amigos, as pessoas a quem mais amava. Submetia assim uma derrota simbólica ao 'sistema' em sua 'vulgar busca pela vitória'.

Analogamente, o que podem os homens de *Husbands*, contra essa impressão de derrota absoluta? É apenas no campo simbólico que derrotam a morte, através dessas constantes afirmações de vida, muitas vezes afirmações de suas próprias virilidades constantemente confirmadas por seus próprios parceiros dentro da lógica esportiva. São, em alguma medida, *underdogs* tal qual Cassavetes: homens absolutamente banais, envolvidos em cotidianos medíocres, tentando alcançar uma experiência de vida superior. Nesta existência, sentir alguma emoção e ser capaz de expressá-la é também uma vitória simbólica sobre a apatia.

Archie tenta se expressar.

Deixando de lado as expressões coletivas do esporte, podemos agora pensar sobre a influência dos esportes na subjetividade das personagens. Para efeitos de observação, podemos eleger Archie, personagem interpretado por Peter Falk, como um veículo de manifestação clara dos efeitos da prática esportiva e da atividade física como uma resposta direta às suas necessidades emocionais. Retornando ao momento do velório de Stuart, podemos reparar uma inquietação do trio em relação à toda cerimônia. Na saída, expressam que sentiram que ela foi por demais ‘formal’ para que pudesse de fato representar a vida do amigo ou de alguma forma homenageá-lo. Desta maneira, toda situação do velório, que efetivamente deveria contribuir com a formulação do luto através desta despedida simbólica, não é capaz de cumprir seu papel. O trio parte para lidar com o luto de sua própria maneira: menos solene e simbólica, mais caótica e espontânea, traduzida tanto na mobilização formal do filme quanto narrativa, caracterizada pela fragmentação, obtusidade e confusão, que também encontra ressonância no âmbito subjetivo das personagens.

O bruto sentimento do luto que habita cada um dos amigos agora terá que encontrar uma forma de ser sublimado e a prática esportiva é uma dessas formas, assim como as bebedeiras, a música, o canto ... Sempre atividades ligadas ao físico, ao dispêndio de energia física sobre uma determinada quantidade de tempo. Como ele próprio manifesta, ‘*to sweat*’ (suar), é uma forma de lidar com o luto proporcionada pela perda de Stewart e com toda a crise derivada desta. Essa compreensão do campo emocional não sendo passível de uma prática analítica, capaz de investigar suas motivações, causas e efeitos, mas como um sintoma

físico, capaz de ser exorcizado através do tempo e do suor, tal qual uma esponja que se retorçe para se ver livre de seu conteúdo, é reveladora.

Esta dificuldade em organizar o universo emocional e traduzi-lo na fala é expresso por Archie em algumas cenas. A mais evidente, com certeza, é no momento em que Archie e Gus passam mal juntos no banheiro do bar após a competição de canto. Enquanto Archie vomita e Gus escora-se contra a parede do compartimento, Archie tenta formular um discurso racional sobre a sua condição, o mal estar que o atinge, enquanto Gus não se comove com o drama do amigo, não se dispõe a participar de seu jogo retórico. Diante de uma certa confusão mental, materializada através de uma confusão espacial que torna as roupas, as sombras e as paredes negras, dificultando a tarefa de nós, enquanto espectadores, encontrarmos os contornos capazes de delimitar objetos, corpos e fundos.



Fig 35 - Gus e Archie conversam no banheiro do bar.

Assim como essa configuração espacial expressa uma indefinição, podemos interpretar como uma representação da própria obtusidade mental de Archie, incapaz de formular um discurso eficaz em compreender seus próprios sentimentos e emoções. Entender que, por exemplo, passa pelo luto da perda recente de um de seus melhores amigos, o qual

ainda não conseguiu assimilar completamente a falta. Sua fala é fragmentada, confusa e desorganizada. Incapaz de analisar racionalmente sua própria condição:

Listen, Gus. Gus... I want to tell you how I really feel. I want to tell you what's really bothering me. I'm gonna tell you now what it is. What it must be. 'Cause it's not the sickness. I can live with that. No, here's what it is. It's... It's... It's a tremendous need. An anxiety. It's a... You see, that's what happens. I forget what it is. I mean, what is it? It's got to be important. Right? 'Cause, well, like, what are you feeling? I mean, what are we supposed to be feeling? 'Cause what I'm feeling... I don't know what I'm feeling.

Se nós estivéssemos em outro registro cinematográfico provavelmente esse tipo de fala vacilante não seria bem vinda. Tomando por comparação qualquer comédia de Woody Allen, um cineasta contemporâneo de Cassavetes também interessado em comédias, encontramos seus personagens versando extensamente a respeito da complexidade de seu universo emocional: seus medos, angústias e dores. Essa capacidade intelectual em identificar as emoções e organizá-las em discurso não é encontrada em Cassavetes, tampouco uma preocupação com o valor literário do texto. Afinal, o próprio texto não é prioridade em seu projeto cinematográfico: este espaço é ocupado pelo ator.

Nesse sentido, mais importante do que a racionalização e o uso do discurso através da fala no qual o ator é capaz de interpretar e revelar sua interioridade, é a própria capacidade de expressar esse universo sentimental através de gestos, pulsões e a capacidade de estar presente em cena. Se a palavra é capaz de expressar e de descrever com precisão um sentimento, os gestos são capazes de lidar com os complexos universos emocionais dessas personagens através de um movimento mais abstrato. Archie, ao vomitar seguidas vezes em cena, expressa fisicamente o sintoma de sua doença emocional e, finalmente, consegue sentir-se bem.

Mais para frente, durante a discussão entre o trio, Harry acusa Archie de ser insensível, ao que é retrucado: *'And you are sensible? You can't even throw up'*. O desafio verbal expressa a noção de que vomitar já é, por si só, uma forma de expressão, mesmo que básica, da sensibilidade masculina e que esta está intimamente ligada com uma capacidade de

sentir e da performance como forma de exorcismo do sofrimento. É por esse mesmo motivo que os esportes e o tema da competição também se faz tão presente: é esta a terapia mais eficaz que esses homens conhecem para poder lidar com as dores de sua intimidade. Por mais escatológico que pareça, as dores são expelidas do interior através de suas expressões materiais: transformam-se em suor, vômito ou lágrimas.

O corpo

Mais uma vez retornamos ao evidente interesse de Cassavetes na fisicalidade das ações de seus personagens e retornamos à temática do corpo enquanto veículo de manifestação de gestos, sentimentos e intenções. O “cinema de ação” de Cassavetes é menos impulsionado por uma necessidade narrativa, como provavelmente seria se estivesse mais intimamente ligado ao cinema clássico, e mais vinculado à uma necessidade expressiva, uma forma de sublimar os sentimentos latentes e daí deriva sua intensidade. Ainda dentro desta sequência na casa de banho do bar, Archie acaba por vomitar em seu próprio sapato. Gus expressa um absoluto asco, beirando o completo desespero causado pelo nojo. Narrativamente, esse momento não progride ou acrescenta informações relevantes, mas oferece a oportunidade de Gus, interpretado por Cassavetes, incorporar um certo comportamento, a expressão de um sentimento de horror absoluto e, profundamente, a possibilidade da atuação em plena liberdade.

O corpo masculino surge como veículo ideal para esse cinema, uma vez que mais livre para alcançar seus limites, suspensos de censura, e mais constitutivamente apto para o exercício dos gestos de expressão, comumente violentos, mas também das mais variadas naturezas. Em oposição, dentro da própria filmografia de Cassavetes, temos *A Woman Under the Influence*, em que a protagonista, interpretada por Gena Rowlands, vive crises nas quais age de forma infantilizada, ou, em outras palavras, expressa um profundo afeto pelo seu marido, pelos amigos do marido ou pelos seus filhos. A esta mulher, cabe ser constantemente podada, constrangida e finalmente internada para retomar seu estado de normalidade. Seja de forma consciente ou não, Cassavetes expressa essas duas diferentes formas de experiência do corpo entre o homem e a mulher, como sintetizado por Simone de Beauvoir em ‘O Segundo Sexo’:

(O homem) Encara o corpo como uma relação *direta e normal com o mundo*, que acredita apreender na sua objetividade, ao passo que considera o corpo da mulher sobrecarregado por tudo o que o especifica: *um obstáculo, uma prisão.*” (Beauvoir, 2009, 10-11, o ênfase é meu)

A cena inicial de *Husbands* oferece um retrato interessante sobre a dúbia relação desses homens com seus corpos. Perante uma concepção ancestral do corpo masculino, como símbolo de poder tal qual nas figurações gregas das divindades, sempre tão cheias de vigor e virilidade física, belos em suas proporções harmônicas e plenos de potência atlética, vemos Archie, Gus, Harry e Stuart celebrando seus corpos ao redor da piscina. Nestas imagens, que passam tal qual slides fotográficos ou uma revisita a um antigo álbum familiar, este grupo de homens exhibe seus músculos e celebra seus corpos, orgulhosos e satisfeitos. A contradição, no entanto, é que em pouco podem se comparar com a vigorosidade juvenil ou a plenitude física: sua condição já se aproxima de uma certa decadência, os músculos contraídos apresentam flacidez e a gordura abdominal é evidente. A calvície avança por entre alguns fios grisalhos. Todos esses elementos expressam a contradição entre o ideal masculino e a realidade destes homens, mas que não é motivo de vergonha, pois possuem o privilégio da liberdade. Com isso, nada os impede de exibí-los livremente e expressar, simbolicamente, suas aptidões físicas, e, mesmo que em tom jocoso, gozar.



Fig. 36 - A exibição física dos amigos Archie, Harry, Gus e Stuart.

A resposta de Harry, Archie e Gus para a crise que lhes é imposta se posiciona entre a lógica esportiva e a bélica: necessitam superar seus inimigos particulares (o trabalho, a vida doméstica, a sociedade) e a si mesmos (a insatisfação, a tristeza, o luto) através de vitórias, ou, melhor dizendo *conquistas simbólicas* que afirmam a sua superioridade e a sua capacidade de dominação. Tal qual Archie diz a Harry, quando questionado sobre a sua indignação sobre aqueles que jogam para ganhar, “*If you don't play to win, why keep scoring?*”.

Esta expressão tão tensa da vida certamente só pode ser aliviada pela amizade, pelo profundo afeto que compartilham. Em conjunto, contam com a compreensão de seus pares, conscientes das que só eles podem compartilhar. Este *coletivo*, como posto anteriormente por Bourdieu, facilita a expressão da carga à qual esses homens são submetidos, pois unidos podem triplicar suas capacidades de dominação, de expressão da violência e também da sua compreensão mútua. Formam assim um time ou um pelotão, daí também derivam suas inseguranças e desconfianças, advindas do medo da traição ou do abandono. Recusam sua individualidade por que nela são mais frágeis. Eis a contradição: na prisão desta parceria, encontram sua liberdade.

III. A Liberdade

Vivendo o trabalho.

Após analisarmos alguns dos fatores que caracterizam e afetam o comportamento destas três personagens, ainda permanecemos alheios a respeito de alguns valores que se manifestam em cena. Neste capítulo, gostaria de chamar a atenção para algumas cenas que explicitam as influências que se manifestam e revelam as personagens através de seu comportamento. Nomeadamente, a expressão do conteúdo narrativo quando vivido no universo do trabalho e doméstico, buscando compreender a performance das personagens nesses contextos e a materialização através das escolhas da realização.

O trabalho, em *Husbands*, é retratado em duas diferentes cenas. Acompanhamos, quase simultaneamente, o retorno das personagens aos seus respectivos trabalhos após alguns dias ausentes, enquanto estavam em sua aventura particular. Primeiro, vemos Gus em seu consultório médico oferecendo tratamento dentário para uma paciente. Aparentemente sob efeito de algum sedativo e receosa em receber o exame do dentista, a paciente começa a rir histericamente e evita ao máximo que pode as intervenções do dentista. Gus ri também, mas mais como uma forma aliviar o evidente constrangimento por não conseguir realizar o procedimento. Simultaneamente, Archie evidencia a sua preocupação com Harry, que acabou de passar pelo tumultuado reencontro com sua esposa.

Durante os quase três minutos ininterruptos que compõem a cena, Gus é estressado por esses dois universos: a preocupação de Archie com Harry (o universo da amizade) e a frustração no trato da paciente (o trabalho). O que podemos destacar, em primeiro lugar, a forma como a paciente atua é que, mais uma vez, estamos presenciando algo da ordem do insólito. A performance da paciente aproxima-se de um descontrole incômodo, capaz de mobilizar o filme por completo, remetendo a algumas outras sequências em que o provocativo uso do tempo provoca um incômodo no espectador. Em certa medida, é correspondente ao incômodo sentido por Gus: uma frustração com seu cotidiano, um aprisionamento que só é rompido quando, no último instante da cena, decide abandonar a paciente e ir ao encontro de Harry, atendendo aos pedidos de Archie. Eis o primeiro dado posto entre a dicotomia entre trabalho e amizade que corresponde, analogamente, a submissão e liberdade.

A cena a seguir apresenta o trabalho de outra personagem. Estamos agora no escritório de Harry, uma agência de publicidade. O homem desenha sentado à uma mesa, envolto por obras de arte, supomos logo que oferece um serviço de designer ou diretor de arte. Em poucos segundos o telefone toca: é Archie e Gus que vieram encontrá-lo. Ele se recusa a atendê-los. Pede para que não venham encontrá-lo, chateado por um suposto abandono dos amigos, justamente por terem preterido o trabalho ao prosseguimento do convívio entre amigos dos últimos dias. Harry está magoado e decidido a, neste momento de crise de seu casamento e luto por Stuart, viver sua liberdade. Ironicamente, ao recusar encontrar seus amigos, pede que lhes digam que é um ‘homem de responsabilidade’. Um tanto incomodado, podemos ver que não sente disposição para continuar suas tarefas. Levanta-se de sua mesa sob o olhar curioso de seus colegas, passa por uma sala de reuniões onde sua presença é requerida, mas recusa-se a participar da reunião. Entra em uma sala particular, provavelmente seu próprio escritório e, pensativo, senta-se em um sofá.

Cassavetes, aqui, intercala o plano mais fechado de Harry no sofá com um plano mais aberto e bastante sugestivo. Em primeiro plano, duas fotos de crianças na praia ocupam quase metade do quadro, bem próximas da câmera. Lá atrás, pequeno e ainda parcialmente encoberto por uma cadeira, Harry prossegue com sua reflexão. Atrás de si, acumulam-se desenhos, possivelmente fruto de seu próprio trabalho. Simbolicamente, Harry parece pequeno, sufocado e impotente entre esses dois universos. Não apanha o retrato e olha para seus filhos, saudoso ou preocupado, mas é espremido visualmente entre todas essas figuras. A cadeira tampa-lhe na altura do pescoço, evocando um bloqueio na via respiratória, um sufocamento.



Fig. 37 - Archie em seu escritório. Fotografia dos filhos em primeiro plano.

Sem dúvida, este plano apresenta uma intenção simbólica pouco comum ao cinema de Cassavetes como vimos até aqui, mas expressa também seu desejo pela exploração de uma outra forma de organização espacial. Verdadeiramente, a própria duração do plano e sua estabilidade conotam uma singularidade dentro do filme. Certamente não é o único momento em que lança mão desta outra forma de organização espacial, mas talvez seja o mais evidente. O plano esclarece algo da subjetividade da personalidade, de seu mundo interior, e nos prepara para seu próximo movimento, a sua próxima ação narrativa: decidido, Harry deixa seu escritório e passa novamente pela sala de reuniões, onde é impedido de continuar por um homem chamado Ed Weintraub, possivelmente um antigo parceiro de trabalho de voz particularmente fina e tratamento que denotam muita intimidade com Harry. Ele o abraça e Harry, tal qual Gus anteriormente, parece corresponder com gentileza mais por educação do que por qualquer desejo particular. A cena é abruptamente interrompida para Harry saindo do prédio e encontrando com Archie e Gus.

Semelhantemente, as duas sequências que comentamos parecem tratar o universo do trabalho como um terreno do esdrúxulo ou bizarro, longe de uma pretensa normalidade. Tanto Ed Weintraub quanto a paciente de Gus possuem trejeitos cômicos, mas absolutamente

insuportáveis, os quais tanto Gus quanto Harry têm que suportar por decoro decorrente de suas funções. Portanto, não podem agir livremente e tratar essas figuras como realmente gostariam, com a sinceridade e o despudor que trataram Leola no bar ou como tratam-se entre si. Tampouco o trabalho parece ser uma atividade prazerosa, capaz de preenchê-los de alguma satisfação interior, pelo menos nestes momentos que presenciamos. O trabalho é um espaço onde tem de se submeter à polidez, ao verniz civilizatório o qual se vêem livres quando estão juntos.

O “chamado para a aventura”

Logo após esse abandono de seus respectivos trabalhos, o trio se reencontra na rua e Harry faz uma súbita proposta: partir para Londres. Munido de seu passaporte, convida imediatamente seus amigos para esta viagem, que mais parece uma aventura dada sua emergencial decisão. Archie e Gus se entreolham, parecendo receosos e tentam demover a ideia do amigo. Harry faz um charme, dá a entender que vai sem eles. Recomeçam os jogos, os empurrões e as risadas, quando Gus anuncia que aceita a viagem. Archie, em seguida, anuncia que partirá com ambos os amigos, selando o destino do trio. O trio caminha unido pela calçada até uma cabine telefônica, onde Gus liga para casa e pede para sua esposa entregar-lhe não só o seu passaporte, mas também para que ela peça para a esposa de Archie o passaporte do amigo de seu marido.

A forma como Gus faz esse pedido para sua esposa é de uma absoluta docilidade, colocando-se no papel de um homem totalmente submisso. Uma afetuosidade quase infantil no tratamento de sua esposa. Tenta conquistá-la através desta obediência, pois ele mesmo sabe que ultrapassou limites ao não retornar para casa nos últimos dias e que irá, uma vez mais, prosseguir com este comportamento nos próximos ao aceitar viajar com Harry e Archie para Londres, em outras palavras, continuamente provar-se desobediente. Logo, Gus tenta tratar todo esse pedido com leveza, minimizando seus atos. Diz que irá levar Harry para Londres e ‘colocá-lo na cama’, tal qual se faz com uma criança que precisa de auxílio materno. Esse jogo entre desejos, limites, restrições e vontades, escancara um jogo de contradições: para conseguir o que quer, Gus tem que se submeter, se inferiorizar, colocar-se em uma condição - mais uma vez - de uma criança que, sujeita a autorização de sua mãe, pede cheio de charme e graça, submete-se para poder conquistar o que realmente deseja.

Essa ambivalência se demonstra relevante no sentido em que é o único contato que presenciamos entre Gus e sua esposa no filme. Para além desta ligação, a única cena que representa o ambiente doméstico desses homens é o devastador reencontro entre Harry e sua esposa, culminando no término do casamento e na violenta reação de Harry. Esses breves momentos expressam o que é a vida doméstica desses homens e como eles a encaram, esclarecendo uma importante discussão que ocorre quase ao final do filme, o qual trataremos em breve.

O diálogo que ocorre na cabine telefônica retrata a personagem de Gus com bastante proximidade, com um plano bem fechado de seu rosto, enquanto Archie e Harry aguardam o amigo, em um misto de expectativa e tensão. Harry, próximo da cabine, parece conseguir perscrutar o diálogo do amigo e ressentir-se do fim da própria relação. Uma vez superada essa questão e obtendo a permissão e auxílio da esposa, o trio se reúne novamente. Uma vez decididos sobre a questão, o que se espera é algum tipo de celebração ou entusiasmo em decorrência da viagem que farão juntos, mas o que se percebe, tanto neste momento quanto nas cenas a seguir, é uma profunda melancolia que acomete as personagens. Archie e Gus, no voo que os levará a Londres, expressam absoluto arrependimento, tensão e preocupação. Quando Harry pergunta para Archie se ele está preocupado e ele nega, sua expressão é a de alguém que está absolutamente preocupado.

A viagem

O clima da chegada em Londres (chuvas torrenciais castigam toda essa sequência) e todo um tratamento de cor que inunda as imagens de um tom azulado corroboram para uma atmosfera melancólica para essa viagem, que deveria representar de certa maneira sua alforria, sua libertação para experimentar a vida entre amigos em sua plenitude. No entanto, nos primeiros momentos desta viagem paira entre os homens uma atmosfera de perturbação e desassossego, como quando um jovem funcionário do hotel apresenta para eles seus quartos contíguos. Os três homens trocam olhares silenciosos e tensos, talvez cientes da subversão que estão a cometer e das possíveis consequências desta precipitada viagem.

O que vai se tornando evidente, é que no jogo de valores que regem a vida desses homens a importância dada às suas vidas domésticas é equivalente ou ainda maior à importância dada a essa aventura entre amigos. Essa contraface invisível de *Husbands*, a vida

doméstica tão raramente presenciada, é capaz de se fazer presente mesmo em sua ausência. O ponto alto dessa culpa, expressa mais através do comportamento das personagens em cena (o voo, a chegada encharcados no hotel, o reconhecimento dos quartos) é o posicionamento do trio no plano final da sequência, onde, derrotados e exaustos, deitam-se ao chão do banheiro. Archie tenta articular alguma ideia sobre as questões que fustigam seu casamento, mas logo é interrompido por Harry.



Fig. 38 - Os três amigos deitam-se no chão da casa de banho.

Esta sequência é vivida com uma notável diferença em relação ao restante do filme, há uma perceptível falta de intensidade que se justifica pelo cansaço causado na longa viagem de avião que fizeram, mas sentimos que o que lhes incomoda verdadeiramente é algo que experienciam em sua intimidade. A experiência é vivida como um prolongamento da vida doméstica que é arrastada dos Estados Unidos até Londres, e será decisiva para a decisão final de Archie e Gus, como veremos mais a seguir. O abandono dos seus papéis domésticos revela-se portador de um sentimento amargo, uma indefinição em suas identidades causada pela aventura que foi longe demais, próximo de um ponto de ruptura sem retorno. Archie e Gus, nesse primeiro momento, parecem imobilizados, tensos e hesitantes, pois o que de fato vivem internamente é uma vida que deixaram em outro lugar, tanto temporalmente quanto

especialmente. A ausência revela o valor da presença e, assim, destaca sua falta. Harry, ainda que afetado por uma certa melancolia, tenta estimular os amigos à ação, ao propósito original da viagem. A tensão só se dissipa totalmente no cassino, quando iniciam-se os jogos e voltam a viver a excitação da vida em conjunto.

Passando rapidamente pelo conjunto de cenas que se seguem, Harry, Archie e Gus participam em jogos de duas diferentes categorias: primeiro os jogos de azar, e depois os de conquista. Ganham e perdem tal qual em uma roleta, mas ao final, conquistam três mulheres que os seguem aos seus quartos de hotel.

Após esta noite com as mulheres, Archie e Gus se reencontram no quarto e conversam sobre as experiências que passaram na madrugada. Essa cena, principalmente pela sua organização espacial, explicita uma forma de avaliação clara de valores, quando finalmente essa oposição entre a dependência doméstica contra a própria independência individual são colocadas em análise. Analogamente, fazem uma avaliação entre as forças opositoras que experimentam de dominação e de submissão.

Posicionados frente a frente, Archie e Gus se posicionam sobre um móvel em uma configuração que, visualmente, lembra dois jogadores de xadrez que analisam as peças de um jogo. Contemplam entre si as possibilidades de futuro, buscando alguma clareza que lhes ajude a entender o que está acontecendo e, mais importante, o que irá acontecer. A ideia de ‘clareza’ aparece retificada através do gesto de Gus ao abrir as cortinas e deixar a luz iluminar o cômodo escuro, mantendo as luzes internas acesas. Mais uma vez, a luz do dia nublado mantém-se azulada, como em toda a luminosidade natural da sequência londrina. Contribui para essa ideia de entendimento e busca pela compreensão, o equilíbrio dos elementos em quadro, como os dois homens divididos pela mobília, com cada um posicionado em seu lado, tal qual uma balança que mede diferentes pesos. Eles desabafam: declaram paixão pelas moças que conheceram na semana passada e pedem socorro um ao outro, sem saber o que farão dali para frente.



Fig. 39 - Gus e Archie refletem sobre seu retorno aos EUA

Após toda essa experiência que sucede a morte de Stuart, Archie e Harry contemplam uma outra possibilidade de vida: Por quanto tempo podem fazer essa aventura durar? O que, no entanto, fariam com suas vidas pregressas; seus trabalhos e famílias? Ambos espaços onde a experiência das personagens expressa um sentido de absoluta dominação, às quais sentem-se insatisfeitos. Configura-se um impasse: precisam voltar para suas casas, mas já não querem voltar para suas casas. Sentem-se afetados pelas experiências recentes, declaram paixão pelas mulheres que conheceram na noite. Gus, rindo nervosamente, apela finalmente para a razão: *“We got five children between us, we have two houses, we got four garages, we got two cars. And you are trying to tell me I won't go home? We are going home”*. Desta forma, fica decidido que irão voltar aos Estados Unidos e, finalmente, concordam que a aventura foi longe demais. Sentem-se, inclusive, constrangidos em comunicar isso à Harry.

Uma vez a situação esclarecida, a decisiva ponderação de Gus oferece um interessante ponto de vista: no momento decisivo, os dados de dominação e submissão se invertem. Archie e Gus são convencidos a retornar para os Estados Unidos por causa da valorização de suas posses, símbolos de conquista que expressam sua aptidão para a conquista e acúmulo de posses, mas que, em última instância, acabam por possuí-los e dominá-los, justificando o retorno à essa condição de submissão dupla: referente à vida doméstica e ao universo do

trabalho, como presenciamos. Apesar de termos poucos vislumbres dessa jornada dupla da qual consistia na realidade desses homens no período anterior à morte de Stuart, podemos observar as forças com as quais agarram a possibilidade de liberdade. Esta, provavelmente, é diametralmente oposta à intensidade com a qual conviveram durante este episódio particular de suas vidas. Se por um lado podem ser expansivos, por outro devem ser sufocados.

De volta aos EUA

É esta força que permanece praticamente invisível durante o filme que arremessa esses homens na direção da visceral aventura e que, de certa maneira, molda a forma como agem e reagem, a sua potência expressiva mesmo com todas as particularidades de socialização já comentadas. Pois ao final de *Husbands*, percebemos que o que vimos até ali nada mais foi do que um episódio, um recorte de um momento específico e não a totalidade de uma existência. Pelo contrário: foi seu momento de exceção. Gus, cheio de culpa, compra uma dezena de brinquedos para seus dois filhos. Divide-os com Archie, enquanto este pergunta-lhe insistentemente como estará Harry. Afinal, como ele ficará sozinho? Gus não responde, está mais preocupado em dividir igualmente as pelúcias que trouxeram, símbolo maior da culpa que sentem e forma de aliviá-la ao recompensar os filhos pela sua ausência. Uma culpa tão grande que mal cabe nos dois grandes sacos que trazem consigo.

No retorno para casa, Gus é recebido por sua filha mais nova e pelo filho mais velho. Enquanto ela chora e é abraçada pelo pai, ele já repete, apesar da pouca idade, gestos de alguma violência: avisa o pai que ele está em apuros pela sua ausência, gesticulando de maneira acusatória com o dedo indicador em riste e arranca alguns brinquedos da irmã mais nova. O menino chama a mãe com a ansiedade de vê-la repreender o marido. Enquanto Gus caminha lentamente para o interior da casa, um tanto receoso. Estes vagarosos passos, guiados pelos filhos, levam Gus finalmente de volta para casa. Assim que desaparece do plano, o filme tem seu último corte e acaba bruscamente.

Esse gesto da realização reforça a impressão de excepcionalidade daquilo que acompanhamos até aquele momento. O que se passa no interior da casa não nos interessa: estivemos a presenciar a vida desses homens em circunstâncias excepcionais: quando, por uma conjunção de fatores, foram capazes de romper com seu universo comum: uma vida estabelecida a partir de um conjunto de forças capazes de intimidá-los e inibi-los. Por alguns

dias, no entanto, deram vazão às suas necessidades mais íntimas e tentaram curar uma série de feridas existentes no seu interior, como o luto, a mágoa e o arrependimento. A contraparte é uma vida em que não conseguem manifestar sua espontaneidade cerceada por forças que, de maneira ancestral, moldaram a masculinidade para agir de uma certa maneira (muitas vezes com frieza, contenção e resiliência) à qual Cassavetes, em sua realização, foi capaz de oferecer uma liberação, ou seja, uma possibilidade de expressão livre.

Essa liberdade, por sua vez, só se configura a partir de uma complexa força dialética: a realização de Cassavetes é capaz de construir personagens cujos gestos e pulsões se definem de maneira absolutamente dúbias: enquanto está vivo neles um desejo de dominação, são dominados por seus próprios desejos. Quando cessa o desejo, submetem-se à dominação de seu papel social enquanto pai, marido e trabalhador. No ambiente da amizade encontram o espaço para viver plenamente seu humor, sua violência, o apaziguamento de sua vulnerabilidade e seu desejo por interação social. Mas também, em alguma medida insatisfatória, pois incapaz de satisfazer todas as suas necessidades emocionais, como vemos no caso de Harry.

Um outro Harry.

Pois se Archie e Gus decidem voltar para casa, Harry é um caso diferente. Sua trajetória no filme o faz abraçar suas necessidades individuais e aceitar que precisava experimentar algo além, uma ruptura definitiva com a vida cotidiana e com a rotina. Decide permanecer em Londres e viver até o fim sua aventura, arcando com ela até as últimas consequências. Ele transforma seu quarto de hotel em um cabaré cheio de mulheres e manifesta materialmente uma nova persona, cheia de *classe*, como ele mesmo havia expressado anteriormente. Já não é mais um homem comum, de classe média, conformado com a vida americana, mas um *bon vivant*, um *don Juan* entregue totalmente aos prazeres da carne e à toda sorte de liberdade que é capaz de experimentar. Se Gus é incapaz de responder à Archie sobre o destino do amigo, hipoteticamente, talvez seja por que já não é mais capaz de especular sobre a vida que ele levará adiante e a possibilidade de uma vida que não seja aquela do cotidiano, das pequenas atividades familiares e da rotina massacrante. Quão dolorosa seria essa especulação?

Mas a forma como a realização retrata Harry neste derradeiro momento sugere que a sua própria experiência de liberdade está muito mais próxima de uma ilusão do que de uma realidade. Vestido como um amante latino, usando uma camisa cheia de babados e dançando ao som de uma canção que ele mesmo entoa, Cassavetes faz isso tudo soar ao farsesco, àquilo que há de mais fantasioso na construção de ficcional: uma performance de total entrega, embriagada e idealizada a partir de um ideal romântico absoluto. Harry já é mais um arquétipo do que um homem pertencente ao mundo real, como de fato era quando corria pelas ruas de Nova Iorque. De fato, entregou-se completamente à sua fantasia. Enquanto dança e canta, a câmera de Cassavetes acompanha-o, interessado neste surto fantástico, ao qual poderíamos classificar como *hipermasculino*.

Uma vez completa essa transformação, podemos nos perguntar se esta vida plena de liberdade ao qual Harry decidiu-se entregar é uma vida passível de ser vivida por um homem ou por qualquer outro ser. É humanamente possível viver nesse estado por muito tempo? Entre noites sem fim, entregue a mulheres e a bebidas? Ou este ideal só é um sonho alimentado por dezenas de ficções que povoam o nosso imaginário e que na realidade só caminha para a autodestruição? De certo, é este imaginário que, dali em diante, acossará Harry e Archie, discretamente atormentados pelo que há do outro lado, por aqueles dias que passaram juntos, sobre o que suas vidas poderiam ter sido. Por isso, esse final tão lacônico encerra a história de forma pesarosa, até mesmo silenciosa, contrastante com toda a espontaneidade e virulência presentes em todas as sequências anteriores. Retornam para suas casas e encerram esse capítulo de suas vidas, reconduzidos aos seus mundos comuns e ao *status quo*.

De qualquer forma, essas duas diferentes conclusões às quais as personagens chegam em nada se parecem com sentenças finais, que resumem suas trajetórias como bem ou mal sucedidas (apesar dessa ser uma maneira comum deles abordarem suas relações pessoais, como vimos em suas lógicas sobre o esporte). Em Cassavetes, os valores contraditórios são capazes de conviver mesmo que estejam em constante combate. Tanto Harry, quanto Archie e Gus optam por caminhos que configuram diferentes doses de insatisfação e de prazer, liberdade e dominação, e o trio, sente-se, passa por um processo de mudança e de transformação através das experiências vividas na duração do filme.

O preço da liberdade

A liberdade, esse valor tão caro ao cineasta Cassavetes, só pode ser vivida mediante ao intenso sacrifício. A liberdade conquistada por Harry lhe custa caro, tal qual a liberdade do cineasta independente que se insurge contra as convenções dramáticas, contra o poder econômico e - por que não? - contra seu próprio destino, primeiro ao decidir se tornar um ator, depois de empreender a prática da realização de maneira totalmente independente. Não é difícil perceber que a luta desses personagens contra essas forças opressoras identificadas pelo trabalho, por exemplo, é similar àquelas que o realizador Cassavetes também travou em nome de sua própria capacidade de expressão. Ser capaz de sentir e de expressar o luto pela perda de Stuart é o que motiva a rebeldia desses homens que recusam os cerimonialismos do funeral e do posterior apaziguamento forçado de seu luto, através do retorno ao trabalho e ao cotidiano. O fazem, como vimos, de outra maneira.

No âmbito da feitura do filme, a liberdade com a qual Cassavetes libera os atores na situação dramática, a fim de realizar sua dramaturgia a partir das reações de um incidente inicial, é uma marca em diversos aspectos da sua realização. Neste gesto, a dilatação temporal torna-se uma maneira de privilegiar o trabalho realizado pelos atores, tornando-os capazes de explorar sua capacidade expressiva com profundidade, tal qual almejam estes personagens durante a jornada que empreendem.

I've often been criticized for the unnecessary length of some of the scenes in both *Faces* and *Husbands*. In some ways the length of the scenes and duration of the shots are accidents in that they weren't planned before we actually shot them. *But they are important to the effect. I want to give the actors enough time to allow them to express what they are feeling in a scene* – I don't want them to have to keep down their energy or curtail their performances. *The length of the scenes allows us to capture reactions and behaviors that might never take place if it didn't go on and on.* The pacing conforms to the time real emotions take to happen. The scenes find their own form in the emotional rhythms of the actors because they give them that *freedom*. We don't call cut and do the next shot until the first shot gets to its natural emotional resolution, its logical outcome. *The bar scene takes more real time than usual.* But if you were really in a bar, it would be a hell of a lot longer than that. So in a sense it was

tightened up. The way people think about scenes or criticize that scene – they feel it’s too long, or too irritable, or too this or too that. But it’s a scene you remember. (Carney 2001, 259, a ênfase é minha)

Compreende-se assim uma comunhão formal e narrativa que parece ser uma chave fundamental para a interpretação de *Husbands*: uma luta constante em busca da liberdade contra forças opositoras que se manifestam em prol da contenção, da apatia e da rigidez. É através dos gestos, dos olhares, das palavras e do humor das personagens que a atenta câmera de Cassavetes anseia pelo espontâneo capaz de liberar uma experiência emocional absolutamente particular. Essa particularidade, no entanto, muitas vezes ultrapassa o limite do que é aceitável e se torna um sintoma daquilo que podemos classificar como patológico.

Assim o é, por exemplo, com os gestos finais de Harry, tomado por surto performático que o parece elevar para uma outra realidade. Enquanto dança, canta e bebe em seu quarto do hotel, agora transformado em uma espécie de bordel, Diana, a mulher mais velha do grupo, pergunta se ele está completamente doido, ao que Archie responde que sim, mas que também Harry é um cantor fantástico. Essa dubiedade acompanha Cassavetes em sua filmografia: a loucura é um gesto de libertação. Em outras palavras, o lugar do louco, aquele que desafia os limites sociais, é também o lugar onde é possível viver em liberdade. Sempre convivendo em tensão com as convenções sociais, tal qual Harry, Archie e Gus.

A loucura torna-se, então, uma das formas de viver a liberdade e também como ela é percebida pelos seus pares. É energia vital para operar mudanças, se livrar do conformismo e expressar corajosamente seus sentimentos. Novamente, em conformidade com a postura do Cassavetes realizador independente, incapaz de revogar sua liberdade em diferentes instâncias do seu projeto cinematográfico.

I’ve got the right to behave any goddamned way I want. I’M FREE! If to be free is to be like everyone else, to think exactly like everyone else, then I don’t have anything to say. It’s the stupidity of life that people do these things out of the rules of society. Whatever society you’re in at the time, they must follow the rules. *Whether it’s a man or a girl, or a woman or a grandmother; it doesn’t make any difference, that’s the rules of the society.* We live in a kind of Nazi-state, which people don’t recognize

because we're Americans. But I see it. I see Brotherhoods and Sisterhoods and Nation Republic and how you must join groups.

The world is very chicken. And by 'chicken' I mean that the world is too tight and people get all upset over things that really don't matter, like politics and religion and things like that. They take offense at things to such a great degree that they miss the good times. *There's entirely too much formality. People are very stiff.* Money makes people stiff and we want it and we have to pay the penalty. I never agreed with the stiffness. I feel that people don't really do what they want to do. *And I think it's much more important that you do what you want to even if it's wrong.* In *Husbands* we don't care, really, what you think of us, except that we want to express ourselves the way we want to." (Carney 2001, 250, o ênfase é meu)

VI. Conclusão

Percorrido este trajeto de identificação dos diferentes aspectos abordados pelos homens de Cassavetes, nomeadamente as ideias de dominação, do humor, das competições e da liberdade, percebemos onde reside as particularidades da masculinidade representada em *Husbands*. Os três personagens vivem de forma particular cada uma dessas importantes categorias e se elegemos um deles para analisar concretamente seus casos, é por compreender que desta forma podemos fazê-lo de forma mais aprofundada, cobrindo e percorrendo estes extensos campos. Percebemos como essa representação se afasta de uma pretensa universalidade, de um pensamento anterior que é concretizado no filme, mas de um processo de proximidade e de descoberta na realização.

Vimos a trajetória de Stuart, identificando as diferentes potencialidades que se manifestam na interpretação de suas ações, sendo a mais evidente a contradição entre vulnerabilidade e a dominação. Percebemos como seu comportamento e seus gestos de dominação são materializados de forma específica pela realização, inclusive também as motivações da personagem, como seu gradual deslocamento da região central da amizade para um espaço periférico e distante. No seio dessa contradição se expressa o drama da masculinidade exposto por Bourdieu, em que “o privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade.” (Bourdieu 2020, 89), em outras palavras, toda essa expansiva e ruidosa exterioridade da personagem interpretada por Ben Gazzara encontra evidente contraste com um interior fragilizado pelas questões narrativas as quais a personagem é submetido (A morte do melhor amigo, o término do casamento, a insatisfação no trabalho...). Nesse sentido, a virilidade é a negação da possibilidade de ser afetado e a celebração de uma sensibilidade grosseira. Interioridade que só é vislumbrada na pequena cena com Pearl no hotel.

Constatada essa presença de uma interioridade, apesar desta ser constantemente negada ou sublimada pelas personagens, passamos então a estudar os mecanismos os quais os personagens recorrem para se comunicar. Entre eles está a comédia, que percebemos como parte da proposta do projeto cinematográfico de Cassavetes, de seu interesse pela observação do que é humano e social em uma escala de proximidade. Depois, há a própria expressão do humor do indivíduo que é vivido com muita intensidade pela personagem Gus, vivida pelo

próprio realizador John Cassavetes. Nessa experiência densa do humor, ele é uma forma de vazão do subconsciente e dos desejos e medos sublimados, uma forma indireta da interioridade de se comunicar com o mundo exterior. É também uma celebração constante da vida sobre a morte e, portanto, representativo de uma vitória no campo simbólico. A morte, nesse sentido, é expressão da passagem do tempo, da inércia do cotidiano, da falta de interesse pela vida, os quais se debatem contra tentando se afastar através de seus gestos e comportamento.

Passamos pela dimensão dos esportes na vida dos homens de *Husbands*. Vimos como seu gosto pelos jogos é explicitado em diálogos como maneira de expressão de algo de sua subjetividade: valores como a vida homossocial, o desempenho físico e a competitividade são celebrados pelas personagens. E mais: em cena, desempenham a prática esportiva em longas cenas que expressam algo de sua própria coletividade enquanto grupo de amigos, em dinâmicas absolutamente particulares, um exemplo são as brincadeiras e pequenos desrespeitos que infligem uns aos outros como uma maneira de se aproximar e celebrar a presença do outro. As *relações jocosas* implicam na igualdade dos seus participantes, que constantemente se comportam de maneira consentidamente desrespeitosa, acumulando pequenas vitórias simbólicas entre si que elevam a moral de seus participantes, tal qual uma equipe esportiva. Neste contexto, o corpo masculino surge como veículo ideal para expressar o interesse de Cassavetes naquilo que é da ordem do intenso e visceral, como é exemplificado por Archie, personagem de Peter Falk, que constantemente tenta racionalizar seu estado emocional e psicológico, mas só consegue dar sentido para este através de metáforas ou expressões pertencentes ao específico terreno do corporal, algo absolutamente pertinente quando pensamos na proposta de atuação de Cassavetes.

Por último, investigamos alguns dos valores capazes de jogar luz para todos esses comportamentos vistos em *Husbands*, sendo o mais importante deles a liberdade. É através da compreensão do que é a liberdade significa para esses homens que compreendemos também o que é o seu oposto, a submissão. Este valor pode ser identificado em diferentes ambientes de sua vida rotineira, como o ambiente doméstico e profissional, espaços onde a falta de intensidade predomina, em que assumem papéis de submissão incondizentes com a indomável performance presente nos momentos em que estão juntos ou entre seus pares. Neste contexto, a liberdade e a dominação são valores capazes de expressar uma interessante

dualidade: homens que são definidos por uma ancestral capacitação para a posse acabam por perder sua liberdade para aquilo que conquistaram, deixando-se possuir por suas próprias posses, em uma atualização da ancestral expressão do patriarcado enquanto exercício de dominação da família, da mulher e das posses materiais.

Fundamentalmente, o que este trabalho propôs enquanto exercício de análise subjetiva é integrar as ideias da realização de Cassavetes, ou seja, suas eleições no âmbito cinematográfico, com sua percepção sobre a masculinidade expressa em termos narrativos e dramáticos, em outras palavras: a existência de suas personagens incluídas em um contexto específico. Tentando destrinchar estes dois âmbitos que, no cinema, se expressam de forma intrinsecamente conectadas, ou seja, não há texto sem forma pois é este último que nos deparamos de maneira direta e sensível, pudemos ter um retrato íntimo da masculinidade, absolutamente aproximada e, portanto, generosa com sua complexidade. Se nas últimas décadas percebemos a importância e a necessidade de aprofundar o pensamento sobre o feminismo, os questionamentos a respeito do papel da mulher na sociedade e as incalculáveis submissões às quais a mulher vem sendo submetida ao longo da história, torna-se igualmente relevante repensar a masculinidade de forma a tornar claro e evidente o que é “ser um homem” em todas as ramificações que existem neste questionamento. Em Cassavetes e, mais especificamente, em *Husbands*, encontramos uma resposta bem delineada ainda que absolutamente rica e complexa. Archie, Gus e Harry são homens tanto capazes de encantar quanto aterrorizar, capazes de implicar tanto a dor quanto os risos, de nos seduzir durante a noite apenas para nos deixar durante a manhã seguinte. Faz-se então necessário um olhar generoso para essas figuras.

Esta expressão da masculinidade datada de 50 anos atrás se demonstra uma das mais relevantes e interessantes uma vez que percebemos esta riqueza e também sua atualidade. Posto que a questão masculina mistura-se quase invisivelmente com nossas mais profundas e antigas estruturas sociais de poder, torna-se então fundamental jogar luz sobre esta para que possamos enxergar nossa história humana por um outro viés, este mais claro e evidente, e possamos encontrar criativamente novas maneiras de se comportar e construir, tanto na escala individual quanto social, novas possibilidades de comportamento e modelos de sociedade, capazes de gerar masculinidades mais saudáveis. É intrínseco à obra de Cassavetes (e em sua

empreitada enquanto cineasta), como comentado em *Husbands*, a celebração da subversão, o embate contra o *status quo* e sua visceral luta pela liberdade.

Por último retornamos à questão fundamental deste trabalho que é o campo da realização. Pudemos perceber como esta funciona dentro do cinema de Cassavetes: A partir da eleição de um campo como sua prioridade, a direção do ator (dado tão banalizado quando discutimos o seu cinema), pudemos dar um passo adiante e perceber as articulações das outras áreas em prol desta preferência. Vimos como a montagem e a fotografia se articulam em prol de um registro dos atores prolongado no tempo em algumas cenas específicas. Vimos também como a fotografia e a arte trabalham juntas em prol de uma ideia particular de realismo, que permite seus protagonistas caminharem indistintamente pelas ruas da cidade. De qualquer maneira, o eixo principal de todo o trabalho de realização de Cassavetes reside na vontade de proporcionar um espaço para seus atores, cheio de uma liberdade singular, raramente encontrada em projetos cinematográficos.

Se pouco comentamos sobre a arte ou a fotografia em Cassavetes é por que seu projeto realista preza por uma certa invisibilidade cinematográfica que visa colocar os atores nessa posição instável entre o realismo e suas performances cheias de maníaca intensidade. Esta escolha potencializa a sua particular questão cinematográfica e, paralelamente, é apropriada para a realidade econômica de seus filmes. Não por acaso, sua influência enquanto realizador sobre o que se tornaria o cinema independente americano e internacional, como já comentado. O realismo é também o *status* de aproximação que permite uma relação direta com um status crítico caro a Cassavetes, como também observamos em sua vocação à observação da sociedade.

Pudemos perceber também como as verdades pessoais do realizador transitam livremente entre entrevistas e a manifestação sensível cinematográfica, com plena naturalidade. Sua crença na liberdade humana (e, por extensão, masculina), por exemplo, é concretizada em situações dramáticas e na maneira como seu trio de protagonistas atua. Sua crença particular sobre a natureza da relação conflituosa entre maridos e esposas também é concretizada em seus diversos filmes, como é o caso de *Husbands*, mas que também podemos vislumbrar com maior detalhes em *A Woman Under the Influence*, por exemplo. Por extensão, seu olhar sobre a masculinidade ou seu sentimento sobre o que é ser um homem e todas as influências a que estão sendo cotidianamente sendo submetidos é uma força

subterrânea que, consciente ou inconscientemente, coloca *Husbands* em movimento em cada um de seus momentos. É esta experiência masculina que alimenta cada uma das performances, com todo o mal estar, inseguranças, tiranias e todo desejo por poder que jamais encontra a satisfação necessária, assim como todo o charme, humor, amor, e a iminente vulnerabilidade que acomete a masculinidade. Tudo que pode habitar o homem parece estar presente em *Husbands* e esse tipo de complexidade só pode ser encontrada em um projeto cujo realizador encontra uma metodologia tão visceral quanto à encontrada por Cassavetes.

Essa indistinção entre autor e obra se torna tão clara que vemos como mesmo na mais tenra idade a influência de sua específica experiência de vida (sua masculinidade inscrita em um contexto histórico, familiar e social), é capaz de ser identificada em seu filme. A fidelidade consigo próprio e com a produção de uma reflexão sobre a prática cinematográfica, mesmo que tão pouco teórica e tão mais empírica no caso de Cassavetes, é a chave para compreendermos o fenômeno filmico presenciado em *Husbands*. Para perceber o porquê das misteriosas durações e das singulares articulações que configuram um valor quase artesanal para o material filmico. Sente-se em cada corte, no tempo de cada plano e na configuração de cada cena uma terna compaixão por parte da realização pelas personagens e pela própria experiência da actuação em cena. Eis um belo dado da masculinidade em *Husbands*: o despudor em demonstrar o afeto entre homens, seja ele um demorado olhar do realizador para seus parceiros de cena, seja um leve toque que se perde em um grande fluxo de gestos em cena.

Que possamos nos olhar com gentileza.

BIBLIOGRAFIA

Abbott, Megan E. *The street was mine: white masculinity and urban space in hardboiled fiction and film noir*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.

Aristófanos. 411 a.C. *A Guerra do Sexo (Lisístrata)*. Traduzido por Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.

----- . 388 a.C. *Pluto, ou Um Deus Chamado Dinheiro*. Traduzido por Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2003.

Bernardet, Jean Claude. *O Autor no Cinema*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

Bourdieu, Pierre. 1998. *A Dominação Masculina*. Tradução por Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

----- . “Como é possível ser esportivo?” In *Questões de sociologia*. 181-205. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

Brody, Richard. “Personal Criticism” (Agosto, 2009) em *New Yorker*. <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/personal-criticism>. Acedido em 28 Outubro, 2021.

Carney, Raymond (ed.). *Cassavetes on Cassavetes*. Londres: Faber & Faber, 2001.

De Beauvoir, Simone. 1949. *O segundo sexo*. 2 ed. Tradução por Sérgio Milliet - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

Ebert, Roger. “*Husbands* (1970)” (Janeiro, 1970) em Roger Ebert <https://www.rogerebert.com/reviews/husbands-1970>. Acedido em 28 Outubro de 2021.

Freud, Sigmund. 1905. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Traduzido por Luiz Alberto Hanns Rio de Janeiro: Imago Editora. 2006.

Gardnier, Ruy. “Os fluxos do amor”, *Contracampo* (2007), n.pag, <http://www.contracampo.com.br/01-10/osfluxosdoamor.html>. Acedido em 28 de Outubro de 2021.

Gastaldo, Édison. “KICKBOXERS: Esportes de Combate e Identidade Masculina”. Dissertação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1995.

Howard, Blake. “What Makes a Mann? - Part 2: Masculinity and Heat”. n.pag. In *Graffiti with*

Punctuation.

<https://graffitiwithpunctuation.com/opinion/2014/05/01/makes-mann-part-2-masculinity-heat>. Acedido em 2 de Novembro de 2020

Jobim, Tom. 1993. Entrevista “As Nascentes”, *TV Cultura*.

<https://www.youtube.com/watch?v=54VNMBOTtvk>. Acedido em 28 de Outubro de 2021.

Lemos Morais, Marília Brandão. 2007. *Humor e Psicanálise*. Estudos Psicanalíticos. n.31 Belo Horizonte (out. 2008)

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372008000100014. Acedido em 28 de Outubro de 2021.

Oliveira Junior, Luiz Carlos. *A Mise en Scène no Cinema*. Brasil: Papyrus Editora, 2013.

Radcliff-Brown, Alfred Reginald. *Structure and Function in Primitive Society*. London: Free Press, 1959.

FILMOGRAFIA

Cassavetes, John. *Shadows*. 1958.

DVD, EUA, PB, 82 min, 1.33:1

Cópia consultada: The Criterion Collection (2004)

----- *Faces*. 1968

BluRay, EUA, PB, 130 min, 1.66:1

Cópia consultada: The Criterion Collection (2004)

----- *Husbands*. 1970. DVD

BluRay, EUA, Cor, 142 min, 1.85:1

Cópia consultada: The Criterion Collection (2020)

----- *Minnie and Moskowitz*. 1971

DVD, EUA, Cor, 114 min, 1.78:1

Cópia consultada: Lumiere (2004)

-----. *A Woman Under the Influence*. 1974

BluRay, EUA, Cor, 147 min, 1.85:1

Cópia consultada: The Criterion Collection (2013)

-----. *The Killing of a Chinese Bookie*. 1976

BluRay, EUA, Cor, 147 min, 1.85:1

Cópia consultada: The Criterion Collection (2013)

-----. *Opening Night*. 1977

BluRay, EUA, Cor, 144 min, 1.66:1

Cópia consultada: The Criterion Collection (2013)

-----. *Gloria*. 1980

EUA, Cor, 123 min, 1.78:1

Cópia consultada: Versátil (2007)

-----. *Love Streams*. 1984

EUA, Cor, 141 min, 1.85:1

Cópia consultada: The Criterion Collection (2020)

