

CASSAVETES, PIALAT E FERRARA: UMA ÉTICA DA FORÇA

Edson Costa Júnior¹

Resumo: Nos filmes de John Cassavetes, Maurice Pialat e Abel Ferrara, há cenas em que somos incapazes de nos situar unicamente pelo universo dramático-narrativo. São ocasiões nas quais a movimentação, o gesto e, de modo geral, o comportamento das personagens, escapa ao agenciamento das ações e se mostra em conformidade com leis de outra natureza, exteriores à fábula. A figura humana, então, passa a ser trabalhada dentro de um regime de histrionismo e força em que os corpos vivem situações limites carregadas de tensões, desconforto, embate físico e dor. O objetivo do presente trabalho é discutir como esta configuração contribui para evidenciar a realidade do mundo material e para propiciar uma sensação de pregnância e de verdade da representação ao corpo filmado, destacando-o em relação aos demais elementos que compõem a textura fílmica. A fim de desenvolver tal proposta em obras de Cassavetes, Pialat e Ferrara, recorreremos a um referencial teórico interdisciplinar, advindo do cinema, da pintura e do teatro.

Palavras-chave: Figura humana; estética cinematográfica; pregnância.

Contato: jredsoncosta@gmail.com

O mito de nascimento da pintura ocidental, narrado por Plínio, conta a história da jovem que projetou sobre a parede a sombra do amante, contornando-a com carvão. O gesto almejava conservar pela linha e pela figura os traços do amado, que estava de partida para longa viagem. Sobre aquele parco esboço de um homem real, o pai da jovem, o ceramista Dibutades de Sicyone, criou um relevo feito com argila, tornando a figura ainda mais próxima daquele que a inspirara, do modelo real. Neste mito de origem, a imagem é configurada tendo em vista sua disposição de promover ilusão de presença, de perdurar como vestígio mnemônico e enregelar em formas visuais um ser que, de outro modo, desapareceria na natureza movente e efêmera do tempo presente.

Ao longo da história da arte ocidental, determinados estilos e artistas serão sensíveis a esta busca pela sugestão de presença que anima o mito narrado por Plínio. No que concerne à representação da figura humana, Lanerye-Dagen (1997) menciona o cânone da “verdade da representação”, pautado na tentativa de modelar uma imagem do homem preenchida com a

¹ Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde estuda a composição da figura no cinema, com ênfase nas noções de materialidade e imaterialidade.

Costa Júnior, Edson. 2016. “Cassavetes, Pialat e Ferrara: uma ética da força”. In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 261-270. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

ilusão de vida.² A partir do século XV, na passagem da Idade Média para a Idade Moderna, quando a influência do discurso religioso sobre os diferentes campos do conhecimento é atenuada, percebe-se na pintura maior preocupação com a imitação da natureza, com a fidelidade às constelações que compunham o mundo real. A representação do corpo, então, deixava de ser orientada segundo os padrões da Igreja, a fim de privilegiar técnicas que contribuíssem para conferir à figura humana a impressão de possuir carne, volume e movimento.³

Como a pintura, outras artes buscaram meios de aperfeiçoar a similitude entre o representante e o representado, perseguindo o sonho de recriar a presença, as paixões e o elã que anima e dá vida ao homem figurado. No cinema, observamos a tentativa de identificar ou conferir verdade à representação tanto no âmbito da técnica, com o aperfeiçoamento dos meios de registro e difusão das imagens e dos sons, como no da crítica e da teoria cinematográficas, com as diferentes noções de realismo,⁴ o debate sobre os riscos do real,⁵ entre outras abordagens que privilegiam – mais que a forma fílmica ou o drama – a inscrição do mundo no cinema.

Alinhado ao tema em questão, o escopo deste artigo é apresentar apontamentos, ainda em desenvolvimento, sobre filmes cuja encenação enfatiza os humores e as intensidades que atravessam a figura humana, de tal

² Este modo de concepção da imagem seria em maior ou menor grau oposto ao dos artistas que cumpriam o programa da beleza, cujas pinturas e esculturas primavam pela representação do corpo humano perfeito, concebido abstratamente e capaz de fornecer uma imagem sensível ao ideal. Neste caso, a figura humana não remetia ao modelo de homem encontrado no mundo real. Suas formas correspondem a valores espirituais ligados ao Belo clássico, como a virtude, a ordem, o equilíbrio, a modéstia e as proporções ideais (Matesco 2009).

³ Entre os procedimentos que cumpriam o programa da verdade e da ilusão de presença, Lanerye-Dagen (1997) menciona a obediência às leis da física e da óptica, pelo uso adequado da sombra; a escolha de pontos de vista inusitados e capazes de criar impressão de relevo nas representações, tal como faz Andrea Mantegna no afresco pintado no óculo da *Camera degli Sposi*, em 1474, ou na *Assunção da virgem*, de 1456, na capela Ovetari; os famigerados jogos com a moldura feitos por Paolo Uccello, em telas como *Madona* (1437-1440); o escorço; a precisão anatômica na representação dos músculos, tema teorizado nos estudos e presente em obras de Da Vinci; entre outros procedimentos.

⁴ Thomas Elsaesser (2007) distingue, por exemplo, o realismo ontológico propagado por figuras célebres como André Bazin, e a ontologia pós-epistemológica, referente a estudos contemporâneos marcados pelo retorno da preocupação com o real, a materialidade e a presença das coisas, sobretudo a partir do interesse e reinvestimento no corpo, nos sentidos e na ideia de uma “*embodied mind*”.

⁵ A propósito, consultar Comolli (2008).

modo a propiciar pregnância ao corpo filmado, destacando-o em relação aos demais elementos que compõem a textura fílmica. *À nos amours* (1983, de Maurice Pialat), *A woman under the influence* (1974, de John Cassavetes) e *Blackout* (1997, de Abel Ferrara) constituem nosso *corpus* de análise. Nestas obras, reparamos que o regime de figuração do corpo escapa ou pelo menos tensiona o universo dramático-narrativo a um nível em que a trama dos acontecimentos nem sempre é capaz de justificar a ação das personagens. O comportamento do corpo, pois, não se mantém plenamente condizente com a fábula. Diante desta configuração, que descreveremos mais à frente, questionamo-nos: a que ordem responderia a figura humana? Se se trata realmente de construir outra lógica que, mesmo tendo sua origem no mundo encenado, ultrapassa-o, o que estaria implicado na constituição da imagem do homem e, mais precisamente, que novas dinâmicas entre corpo e imagem resultam desta configuração?

Dos três diretores mencionados, a produção de Pialat e de Cassavetes se concentrou principalmente entre o final da década de 1960 e os anos 1980. O período de atuação e as correspondências formais entre alguns de seus filmes colocam estes realizadores ao lado de Akerman, Pasolini, Eustache, Garrel e Fassbinder, compondo a geração que Bouquet (1998) trata como profundamente marcada pelas transformações sociais e políticas que aconteceram a partir de maio de 1968, sobretudo em relação ao corpo humano.⁶ Este grupo de realizadores, pois, enfatiza a figura do homem no discurso fílmico, trabalhando-a com forte sentido político e como fonte da sucessão desordenada de intensidades que forma a vida.

Mesmo sendo de geração posterior, Ferrara mantém pontos em comum com Pialat e Cassavetes. A afinidade, acreditamos, diz respeito à composição de personagens cuja ação e ética – no sentido de princípios que motivam,

⁶ Jean-Jacques Courtine (2013), na esteira de Michel Foucault, comenta a inclusão do corpo como objeto de estudo das ciências humanas, na passagem da década de 1960 para 1970. As transformações políticas e as mutações sociais daquele período foram indissociáveis do reconhecimento do corpo dentro das relações de poder e, igualmente, de seu papel como meio de contestação das hierarquias políticas, culturais e sociais, por parte de minorias gênero, de orientação sexual e de origem social e étnica.

distorcem, disciplinam ou orientam o comportamento humano – são conduzidas dentro de um regime de histrionismo, onde os corpos vivem situações limites carregadas de tensões, desconforto, embate físico, dor, e nas quais o engajamento físico do ator, como tentaremos defender, coloca-nos diante da realidade do mundo material, da suposta verdade do momento filmado.

Cada um dos filmes do nosso *corpus* corresponde a um grau diferente em se tratando do modo de figurar a verdade do corpo. Dado o espaço que aqui dispomos, apontaremos, brevemente, semelhanças e dessemelhanças entre eles, a fim de, em um trabalho futuro, desenvolver as questões com mais profundidade.

Pialat: da fábula ao corpo

À *nos amours* apresenta fragmentos da vida da adolescente Suzanne: sua relação intempestiva com a família, os encontros amorosos e a constante sensação de infelicidade da personagem. À medida que progride, a estrutura narrativa se torna mais sincopada: as elipses são recorrentes e as cenas situadas entre elas não intimamente associadas. Ao espectador, resta um fio dramático delgado, que não engendra o ordenamento claro das ações. Abstém-se, assim, de criar relações precisas de causa e efeito entre as cenas, como se Pialat documentasse a vida de Suzanne, emulando a captação direta dos eventos que a compõem em detrimento da organização precisa e bem formatada.

Alguns momentos do filme são capitais para o que tema que aqui trabalhamos. Referimo-nos às brigas entre Suzanne e sua família. A princípio, acompanhamos discussões e provocações verbais que antecipam agressões físicas, mas, transcorrido metade da película, basta que as personagens se entreolhem para que comecem a gritar, engalfinhar-se, trocar socos e pontapés de modo convulsivo. A encenação que Pialat dedica a estas sequências sofre pequenas variações, mas no geral a câmera permanece sobre um ponto de apoio fixo, movendo-se estritamente quando necessário em panorâmicas e, menos frequentemente, em *travellings* horizontais, a fim de acompanhar o movimento das personagens. É sempre mantida distância mínima em relação à

figura humana, o que, juntamente aos planos-conjunto, possibilita que os confrontos e o movimento no espaço estejam sempre visíveis. Tais cenas são filmadas em planos de longa duração, com poucos cortes e sem grandes alterações no ponto de vista da ação.

Ainda nestas sequências, a iluminação não produz contrastes entre as personagens ou diferentes extratos da imagem, assumindo aspecto desdramatizado e documental que prima pelo caráter direto das cenas, sem grandes preocupações com a expressividade pictórica. Mais que qualquer outro elemento cênico, será a presença da figura humana, em sua gestualidade e histrionismo, que confere o essencial destas sequências e, igualmente, os matizes expressivos.

Com a repetição e a gradual intensidade das brigas de *À nos amours*, reparamos que elas já não acrescentam novos elementos ao drama, apenas exacerbam o estado de degradação da relação entre os familiares. A ênfase recai sobre o patético que se descortina no embate das personagens e sobre o mundo concreto, material, onde predomina a fisicalidade corpórea mais do que qualquer tipo de abstração ou conhecimento inteligível que sirva ao drama. Por meio disso, reconhecemos dois regimes de figuração do corpo ao longo do filme. O primeiro e mais predominante é referente à adequação das personagens à história contada, à fábula, aos conflitos que se desenvolvem em torno de Suzanne. Nele, há adesão total entre o corpo do ator e a personagem. O segundo, por outro lado, é pontual e irrompe nas cenas de embate físico, quando pela duração e intensidade das brigas somos colocados diante de situações que excedem o drama e, no seu lugar, enfatizam o engajamento físico dos atores, a materialidade e a verdade do momento filmado.

Ao apontarmos a possível “verdade do momento” não nos colocamos na posição de distinguir com precisão o que faz parte da interpretação do ator ou o que de fato seria improvisado. A afirmação almeja, sim, sugerir que, pelo histrionismo e pela violência a que é submetida a figura humana, o filme cria, forja, figura um comportamento do corpo ambíguo, que já não pode ser compreendido exclusivamente dentro da moldura da ficção e/ou do drama. Como nos lembra, Lehman (2007), referindo-se ao teatro, na tradição

dramática o corpo é disciplinado, treinado e moldado tendo em vista sua significação, em detrimento da dimensão de presença e da realidade física.⁷ Apenas com a modernidade e as vanguardas históricas, a sexualidade, a dor, a doença, as deformações e outras faces da corporeidade se tornam tema no teatro. Ora, se este comentário é direcionado às artes cênicas, não podemos deixar de reparar que o cinema dramático, sobretudo aquele marcado pela *mise en scène* clássica, também esconde o lado carnal da figura humana em prol de sua significação, da abstração de suas ações em um sentido inteligível.

As breves e lancinantes brigas entre as personagens de *À nos amours*, porém, evidenciam um lado da figura humana geralmente negligenciado nos filmes dramáticos. Neste segundo regime de figuração do corpo, a movimentação, a gestualidade e o comportamento da figura obedecem à ordem dos afetos e à tentativa de conferir, pelo embate físico e histrionismo, pregnância e verdade à natureza carnal/ corpórea do ator, não apenas às paixões das personagens.

Cassavetes: do corpo à figura

A woman under the influence trata da vida de Mabel, uma dona de casa cujo comportamento, nas situações mais banais possíveis, foge aos padrões convencionais de sociabilidade ou de modos mais inteligíveis de interação: sua fala nem sempre tem sentido claro ou condizente com o contexto; ela faz caretas, bufa, emite ruídos incompreensíveis, e às vezes, quando em crise, seus gestos irrompem com brutalidade, tensionando músculos, dando socos no ar, perdendo o equilíbrio. O comportamento da personagem é inscrito sob o signo da opacidade. A única garantia dada é o constante flerte com o imprevisível.

Por um olhar macro, o filme poderia ser dividido em três partes. Cada uma delas inicia com acontecimentos corriqueiros na vida de Mabel e de sua família e termina com a crise histérica da personagem. São nestes momentos de descontrole que a composição da figura humana se aproxima daquele

⁷ Segundo Lehman, “o drama se constitui em função da *abstração* da densidade do material, da concentração em conflitos espirituais – em contraposição à predileção épica pelo detalhe concreto. Assim, a sexualidade aparece como amor; a dor e a degeneração como sofrimento e morte” (2007, 332).

segundo regime que apontamos em *À nos amours*. A questão da realidade física e da corporeidade, em contraposição à finalidade exclusivamente dramática da figura humana, está igualmente presente em *A woman under the influence*. Contudo, a encenação deste incorpora elementos que realçam ainda mais a inscrição do real pelo e no corpo. Vejamos algumas das escolhas de Cassavetes em uma das crises de Mabel, quando o médico da família aparece para interná-la.

Em tal sequência, dependendo da gestualidade de Mabel e de sua interação com as outras personagens, ou a câmera se movimenta para mudar o ângulo de visão ou há cortes que privilegiam detalhes da ação. Diferentemente de *À nos amours*, os enquadramentos de *A woman under the influence* não oferecem o melhor ponto de vista para a cena. Às vezes, os planos são tão fechados que apenas partes do corpo das personagens permanecem visíveis, facilitando que elementos fora de campo irrompam na imagem, inesperadamente. Somado a isso, a frequente mobilidade dos atores e a baixa profundidade de campo provoca, em breves momentos, o desfoque da imagem, a perda dos contornos dos corpos e a dissipação da figura humana em grãos que coruscam sobre a tela. Assim, a decupagem cria um frenesi, em harmonia com a crise de Mabel.

Durante esta sequência, a ênfase é dada à corporeidade da personagem. A história e o drama que acompanhamos, pois, se resumem aos de um corpo cujo comportamento escapa à noção de pantomima, em que o gesto não simboliza um sentido claro e nem uma paixão legível.

Poder-se-ia atribuir esta opacidade de Mabel unicamente a um hipotético distúrbio psicológico, mas isso seria suficiente para recobrir todo o seu comportamento? Ora, se por um lado podemos imputar ao mundo diegético a justificativa para o embaciamento do corpo, por outro, acreditamos que a ação da figura humana pode igualmente ter valor próprio, existência independente, extrapolando a história narrada.

Parece estar em pauta no filme o que Deleuze (2007, 42), em sua análise dos quadros de Bacon, formula sobre “duas maneiras de ultrapassar a figuração (quer dizer, tanto o ilustrativo, quanto o narrativo): em direção à forma

abstrata, ou em direção à Figura. Cézanne deu a essa via da Figura um nome simples: a sensação”. Nossa hipótese é a de que, nas crises de Mabel, o gesto não responde exclusivamente à abstração – própria ao drama – e nem ao caráter narrativo, mas ao domínio da sensação. O comportamento da personagem é puramente físico, da ordem do sensível, sem a finalidade de transformar algo, de chegar a um objetivo, tal como se espera da “ação dramática”.⁸

Os socos no ar, as carrancas e a histeria gestual de Mabel realçam o vínculo entre sua performance e os impulsos físicos que perpassam o corpo, culminando no dispêndio de energia. A personagem é avessa a qualquer regime de moderação ou contenção, sua ética é sempre a do excesso, a do histrionismo, como se sua figura estivesse em constante embate com forças invisíveis, similar a alguns expoentes do cinema burlesco⁹ ou ao que Deleuze (2007), novamente, repara nos quadros de Bacon, ao tratar de forças – pressão, dilatação, contração, achatamento – que atingem as figuras do pintor. No filme de Cassavetes, temos o esforço de Mabel por se enquadrar dentro de um comportamento regular que atenda às exigências do marido, dos vizinhos, do médico e, em certa medida, da sociedade. A despeito do autocontrole e de toda a vigilância, a personagem sempre deixa algo escapar: uma palavra inesperada, uma frase desconectada do contexto, um espasmo, um gesto incompatível com a situação. É em razão disso que sustentamos este embate de Mabel com forças invisíveis. A todo instante, a personagem tenta disciplinar o que foge ao seu domínio, algo que já não corresponde estritamente ao desenvolvimento inteligível da narrativa e da história, mas à sensação e aos afetos do corpo.

Diferentemente de *À nos amours, A woman under the influence* recorre aos aspectos pictóricos da imagem para apresentar a ação das forças que pressionam a figura. Os marcantes closes cassavetianos, as carrancas de Mabel e a sua imagem desfocada são procedimentos que deformam a imagem da

⁸ Referimo-nos ao conceito de “ação dramática” segundo Hegel, citado por Pallottini (1983).

⁹ Observamos que nos filmes de Buster Keaton, por exemplo, suas personagens se deslocam continuamente no espaço, em movimento perpétuo de evasão, tentando escapar de algo ou simplesmente sendo impelidas a ir de um lugar a outro, a cruzar o espaço e o tempo de modo linear, como se uma força externa as impedisse de permanecer imóveis.

personagem e expõem a tensão e os embates vivenciados pelo seu corpo.

Ferrara: o corpo da imagem?

Chegando a *Blackout*, de Ferrara, alcançamos o último degrau de nossa análise. Neste filme, que narra a história de Matty, ator de cinema alcoólatra e dependente químico, deparamo-nos com uma figuração do corpo que mesmo alinhada à de Pialat e Cassavetes – pelo potencial destrutivo do homem, pelas mazelas que o corpo precisa sofrer para existir, pelo condicionamento e submissão das suas ações sempre à força física e a sensações exacerbadas – conduz a outras questões. Em *À nos amours*, identificamos o realismo físico nas cenas de embate corporal das personagens, que Pialat filma como quem documenta uma ação real, sem grandes interferências em termos de luz, montagem e trabalho de câmera, deixando que a verdade e a expressividade sejam ancoradas na imanência dos corpos. As cenas de crise de Mabel em *A woman under the influence*, por seu turno, promovem este mesmo realce à corporeidade da figura humana, porém, a maior complexidade da *mise en scène*, da montagem e das dinâmicas da imagem, eleva a verdade do que é filmado a outro parâmetro, no qual o realismo não advém da brutalidade do registro, dos distanciamentos do aparato cinematográfico e do *metteur en scène* a fim de fortalecer a ambiguidade da cena e a indescidibilidade entre o real e o drama. Em Cassavetes, a maior interferência fortalece os arroubos e o ambiente histórico em que digladiam os corpos, de modo forjar uma verdade que é muito menos a da objetividade perseguida, como poderia ser denominada a de Pialat, que a da sensação e a da inscrição, na imagem cinematográfica, das forças que atravessam a figura.

Dando continuidade a esta linha hipotética de figuração do corpo, *Blackout* demonstra ainda mais consciência no uso da imagem como forma de inscrever não a presença física do corpo, mas a do êxtase e a das experiências limites das personagens. Reconhecemos tal configuração nas cenas que acompanham os delírios e as *bad trips* de Matty, quando Ferrara recorre à sobreimpressão de planos, com imagens provenientes de filme e vídeo; movimentação intensa da câmera e dos personagens; efeito *flicker*; figuras no

limite da (in) visibilidade, não raramente se diluindo na granulação do vídeo ou se mimetizando ao fundo da imagem; violência gráfica dos planos e ênfase dada à plasticidade dos elementos cênicos – como a cortina esvoaçante que desliza sobre Matty em uma de suas crises.

Dado o espaço que aqui dispomos, não teremos como desenvolver reflexão mais criteriosa sobre *Blackout*, mas lançaremos uma hipótese: ao se afastar da concretude da figura humana rumo às propriedades da imagem, Ferrara é consciente do limite da materialidade do homem filmado. Enquanto as cenas descritas dos filmes de Pialat e Cassavetes flertam com a exposição da corporeidade e da existência física da figura humana, em um diálogo provavelmente involuntário com elementos do teatro pós-dramático,¹⁰ sobretudo no que concerne à “presença” do corpo, em Ferrara a figura humana cinematográfica só existe em sua natureza espectral,¹¹ como ser decantado de um corpo real, em determinado tempo e espaço, e enregelado na superfície e no tempo da imagem. A hipertrofia pictórica do filme seria, então, o único meio de sugerir a presença dos estados do corpo, de alcançar a tão almejada pregnância e fixação de algo real que anima a própria história da representação por imagens.

Nesta configuração hipotética, convém investigar, futuramente, a partir de *Blackout* e filmes com proposta similar, se a materialidade, a verdade da representação do homem, só não seria alcançável no cinema à custa da desintegração figurativa/ representativa da imagem, constituindo um *homo cinematographicus* eminentemente plástico, que goze de todas as

¹⁰ Pretendemos desenvolver este possível diálogo entre os filmes de Pialat e Cassavetes com os elementos do teatro pós-dramático em um futuro trabalho. No momento, indicamos que esta relação estaria pautada na perda da estrutura dramática inteligível e do ordenamento representativo em favor da presença corporal e da fascinação da figura humana distante do sentido. Lehman (2007) explica que nessa estética teatral o corpo parece desencadear energias até então desconhecidas ou secretas, recorrendo à gesticulação impulsiva, turbulência, convulsões histéricas, entre outras características.

¹¹ Jean Douchet (1993) nos fala da dimensão vampírica da imagem cinematográfica. Esta definição é baseada no processo negativo-positivo oriundo da fotografia: ao ser impressa na película negativa através da luz, a imagem guarda um traço da realidade que é preservado na película positiva. Por mais semelhante que seja ao referente real, a cópia produzida apresenta caráter ilusório, sendo nada mais que aparência destituída de ser e essência. A imagem produzida pela câmera cinematográfica carregaria consigo o fardo similar ao de um vampiro, criatura que de um corpo vazio, macilento, que sobrevive à custa da energia de outros seres. Advém daí a natureza espectral da figura humana no cinema.

potencialidades de ser conformado no próprio corpo da imagem. Não haveria aí um meio de deixar a moldura do drama e da narrativa a fim de se aproximar singularmente de um mundo onde palpitam as virtualidades do inesperado, do verdadeiro, do “mistério que banha as criaturas da realidade”¹²?

BIBLIOGRAFIA

- Bouquet, Stéphane. 1998. “L'usine à organes”. *Cahiers du cinéma*, nº 23, *Hors série*.
- Candido, Antonio, Anatol Rosenfeld, Decio de A. Prado, e Paulo E.S. Gomes. 1972. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Comolli, Jean-Louis. 2008. *Ver e poder: A inocência perdida*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Courtine, Jean-Jacques. 2013. *Decifrar o corpo: pensar com Foucault*. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.
- Deleuze, Gilles. 2007. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Tradução e coordenação de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Douchet, Jean. 1995. “L'ombre portée de la réalité”. In *L'invention de la figure humaine: le cinéma, l'humain et l'inhumain*, organizado por Jacques Aumont. Paris: Cinémathèque française.
- Elsaesser, Thomas. 2007. “World Cinema: Realism, Evidence, Presence”. In *Realism and the Audiovisual Media*, organizado por Lúcia Nagib e Cecília Mello. Basingstoke: Palgrave.
- Lanerye-Dagen, Nadeije. 2008. “Figura humana”. In *A pintura – Vol.6. A figura humana*, 2ª ed., organizado por Jacqueline Lichtenstein, coordenação da tradução por Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34.
- Lanerye-Dagen, Nadeije. 1997. *L'invention du corps*. Paris: Flammarion.
- Lehmann, Hans-Thies. 2007. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify.
- Matesco, Viviane. 2009. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Editora Zahar.
- Pallottini, Renata. 1983. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Ed. Brasiliense.

FILMOGRAFIA

- A woman under the influence*. Direção: John Cassavetes. Ano: 1974. Roteiro: John Cassavetes. Elenco: Gena Rowlands, Peter Falk.
- À nos amours*. Direção: Maurice Pialat. Ano: 1983. Roteiro e diálogos: Arlette Langmann e Maurice Pialat. Elenco: Sandrine Bonnaire, Dominique Besnehard, Maurice Pialat.
- Blackout*. Direção: Abel Ferrara. Ano: 1997. Roteiro: Abel Ferrara, Marla Hanson e Christ Zois. Elenco: Matthew Modine, Claudia Schiffer, Béatrice Dalle, Sarah Lassez, Dennis Hopper.

¹² A formulação é de Paulo Emílio Sales Gomes (1972), ao se referir à possibilidade do cinema de alcançar o mistério da realidade, mas, no caso, pela indeterminação psicológica das personagens.