Abel Ferrara - O homem: quem se importa? [1]

Kent Jones

"É preciso que haja alguma coisa chamada realidade para que nós possamos vir em seu socorro."

Jean-Luc Godard

"Nós odiamos os filmes de Abel Ferrara como qualquer um faria". Isso vem de uma resenha de Dangerous Game (o título substituto, com ares de atração noturna de tv a cabo, para Olhos de Serpente [Snake Eyes, 1993], pelo qual o autor admite um carinho especial pelo simples motivo de ser tão ruim). O mesmo Dangerous Game que um formador de opinião do quilate de Norman Mailer chama de "um filme ruim, histérico e confuso" num panegírico fanfarrão a Madonna na revista Esquire ("Cheguei à conclusão que você é uma grande artista… nossa maior artista viva do sexo feminino"). Nossa maior artista viva do sexo feminino não perdeu tempo para rogar praga em Dangerous Game (daqui em diante citado por seu título original) antes do filme sequer ter sido lançado e, de quebra, ainda referiu-se a Ferrara como um canalha. Vasculhe e você provavelmente vai desencavar um bom bocado de resenhas terríveis para este que é o filme mais dissonante e provocador de todos os filmes de Ferrara. Enquanto estiver pesquisando, você pode descobrir que até os elogios para a maior parte de seus filmes contêm atenuantes. Um admirador como J. Hoberman, do Village Voice, sentiu-se compelido a rotular Ferrara um "lord sujismundo" que "ascendeu a um plano espiritual mais alto" antes de sua curta resenha em favor de Vício Frenético (Bad Lieutenant, 1992). E para os Rex Reeds ou as Pauline Kaels da vida, Ferrara é, no máximo, um incômodo inofensivo e, no mínimo, um mendigo irritante e irrelevante, um ajudante de garçom num jantar de 100 dólares.

Não que Ferrara esteja fazendo hora extra para afastar sua imagem midiática. No verão passado ele substituiu Scorsese num evento chique para arrecadar fundos para a preservação de filmes. A história que ouvi foi: Abel vai até o microfone, dá uma batidinha, fala algo como "OK, será que podemos ficar em silêncio, por favor? Eu gostaria de dizer uma coisa sobre preservação de filmes". Bocas continuam tagarelando, copos

[1] Publicado originalmente sob o título "Abel Ferrara - The Man: Who Cares?" na revista *online Lingo # 4: A Journal of the Arts*, 1994. Tradução de Ruy Gardnier.

permanecem tilintando. “Por favor, podem ficar quietos por um minuto? É importante”. Mesma coisa. “Será que dá pra todo mundo calar a porra da boca por um minuto?” Adivinha quem foi expulso da festa pelos seguranças.

Mas, no fim das contas, o que é Abel Ferrara para chiques moradores de Manhattan que apreciam seus filmes na dimensão da garfada, mastigáveis e fáceis de digerir? Estamos no começo de outubro e torrentes de buquês de milhões de dólares devem desaguar numa enganação chamada Pulp Fiction (1994). Caso não tenha ouvido falar, esse filme saboroso e excessivamente simpático é obra de um badalado ex-balconista de locadora chamado Quentin Tarantino que foi agrupado com Ferrara em 1992: “os filhos de Scorsese”. Preste um pouco de atenção e pergunte-se: poderiam dois cineastas ser mais diferentes entre si (e poderiam dois cineastas ser mais diferentes de Scorsese)? Tarantino é um manipulador astuto das plateias com olhos no paraíso, e ele tem um truque debaixo da manga: um lento desenvolvimento até uma mistura perfeita de horror e riso que se assemelha a uma fissura de droga. Cena atrás de cena acontece de acordo com o mesmo modelo. É a forma de fazer filmes que Ferrara, numa entrevista que fiz com ele fevereiro passado, chama de “paternidade planejada, sabe como é? Sexo seguro, baby”. Para um filme de submundo, Pulp Fiction é bastante limpinho e ordenado.

Numa outra galáxia está Ferrara. “A questão é que você precisa fazer alguma coisa acontecer ali: alguma coisa tem que surgir ou então não tem sentido em ligar a câmera… De que forma posso dizer? É preciso que haja um evento para o qual você vai ligar a câmera, e se esse evento não estiver lá, qual o sentido? O que você está filmando? Você está filmando esse plano pra poder chegar até aquele plano?” Temos aqui um caso em questão. Lá pelo meio de Vício Frenético, de 1992, o policial vivido por Harvey Keitel para duas garotas por dirigir com o farol quebrado. Até esse momento, sabemos que o policial nova-iorquino vivido por Keitel é um drogadito consumado, que gosta de depravações sexuais, está investigando o paradeiro de dois estupradores de uma freira, está apostando os tubos nos Dodgers na final de beisebol (ao mesmo tempo que recebe apostas para os Mets de seus colegas da polícia) e está perdendo. Keitel começa a conversar inofensivamente com as garotas e a câmera se fixa nelas por longos blocos de tempo. Não há nada dramaticamente direcionado ou mecanizado nas ações delas e, no meio do caminho, surge um belo e despretensioso retrato de duas garotas de New Jersey, como uma fotografia materializada (são menores de idade, no carro do pai e ele não sabe que elas pegaram o veículo, elas acabaram de sair do Cat Club e “Escuta… talvez o senhor pudesse nos dar só uma advertência ou algo do tipo.”) O policial responde sugerindo que

elas façam algo por ele em troca. “Vocês já chuparam o pau de um cara?” Elas se afogam quando notam a enrascada em que se meteram, depois voltam para pegar ar: “Já, e daí?” Keitel mostra para elas que ele não está de brincadeira antes de mandar a garota do banco do carona ficar de bunda empinada e a motorista para que “Mostre como você chupa o pau de um cara – Mostra! Sua putinha! Mostra!” Tudo é repetido como num cântico até que ela recobra a atenção e começa a fazer a mímica de uma felação à maneira de uma diva pornô. Ferrara corta de um close da motorista para um plano geral do evento inteiro. Está chovendo fino e isso deixa embaçado o vidro da janela entre a motorista e Keitel, que furiosamente se masturba e resmunga obscenidades semi-inteligíveis para si mesmo. Ele goza, sobe o zíper e caminha na escuridão. As garotas tentam se recompor, trocando olhares de “dá pra acreditar que isso aconteceu?”

Uma boa parte da beleza dessa cena emblemática de Ferrara é a calma. É Nova York amainada à dimensão de um sussurro. Ferrara pode ser o diretor mais paciente no cinema americano atual, possuidor de uma sensibilidade profundamente contemplativa sob uma pátina de submundo barra-pesada. Os filmes americanos dos últimos dez anos estão cheios de ostentações obscenas e exóticas (no panteão estariam a cena de sexo na ponta da faca/máscara de gás de Veludo Azul (Blue Velvet, 1986), a fratura óssea exposta em Nascido em Quatro de Julho (Born on the Fourth of July, 1989), o pescador urinando no cadáver em Short Cuts (1993) e, claro, os presentinhos patenteados de Tarantino). Mas a cena de Ferrara só pertence à “Antologia de Cenas mais Depravadas do Cinema” no papel. Parte do motivo é que a ação dessa cena é repentina, misteriosa, sua razão de ser nada picante, seu efeito estranhamente ameno e harmônico. Em cada uma dessas outras cenas existe um propósito sendo efetuado (para Lynch, é posicionar a platéia no território mais estranho e profundamente desconfortável que ele conseguir; para Oliver Stone é um lembrete grosseiro dos horrores da guerra; para Altman, é um editorial rançoso sobre a insensibilidade da vida americana). A maquinaria por trás dessas cenas-chave revela diretores em busca de grandes efeitos de choque, tropeçando em si mesmos para chegar até elas. Mas nessa cena, a obscenidade é uma autoflagelação individual. Ferrara dirige-se às coisas despretensiosamente. Ao invés de reordenar a realidade para servir a seu conceito, ele trabalha com aquilo que está lá – a realidade imediata da chuva, as discretas reações “Oh meu Deus! Por que nós?” das garotas, o fato de que as não atrizes não sabiam dirigir (o que ocasionou uma alteração de urgência na cena), o instintivo retorno de Keitel ao comportamento de um servidor público quando ele vai embora.

“Que papo de Kubrick é esse?”, Ferrara refletia, tentando responder a uma questão minha sobre como os filmes são construídos. “A ideia de que um filme é uma pirâmide invertida é bobagem.” Isso é certamente verdade sobre seus filmes, que não têm exatamente temas e sim destinos, pontos de chegada, consequências. E onde um Tarantino controla seu enquadramento e colocação de câmera a ponto de podermos pensar que estamos assistindo a um espetáculo de marionetes, Ferrara ouve o que suas locações e seus atores estão dizendo: ele os deixa respirar. Nova York inteira parece estar pairando ao redor da imagem. Em sua prática de aleatoriedade dentro de um quadro de trabalho específico, Ferrara tem uma grande afinidade com Andy Warhol. Mas seu herói é Godard, e ele é um cineasta para quem a máxima de Godard, “Cinema é a verdade 24 quadros por segundo” (ele citou-a durante a entrevista), é uma lei natural.

Ferrara consegue marcas indeléveis a partir de coisas que outros diretores esnobam. Um coroinha encharcado, com a cara cheia de espinhas, realizando os protocolos de uma primeira comunhão; um bar de striptease com sua dose obrigatória de glamour cansado; algumas envolventes embromações e tirações de onda ao longo do festival de San Gennaro. Cada vez mais, ele tende a estruturar seus filmes de acordo com especificidades de lugar e de momento, ação não dramática e essa galeria de rostos, momentos, movimentos e lugares é tão marcante justamente porque ela não é atenuada com o tipo de baús temáticos que fazem com que se veja a maioria dos filmes como se estivesse andando por um labirinto.

Ferrara começou a fazer filmes com seu amigo e escritor Nick St. John em 8mm quando ele era adolescente em Nova York. Há rumores de que ele fez filmes pornográficos antes de O Assassino da Furadeira (The Driller Killer, 1979), mas ele não fala sobre isso (se é verdade, não há muita surpresa nisso). Seu primeiro trabalho, filmado em seu apartamento da Union Square, é um retrato de época do final dos anos 70 (o próprio diretor, sob o pseudônimo de Jimmy Laine, interpreta um artista que vive num menage à trois com duas garotas da cidade, e a ambiência é muito Bowie/Lou Reed). As obrigações de drive-in são efetuadas (sexo lésbico no chuveiro, repetidos assassinatos usando adivinha-o-quê como arma), mas a sensibilidade que permeia a ação é decididamente o Ferrara que eu estou descrevendo. Esse filme de surpreendente elegância visual constantemente recai em áreas arriscadas (imagens muito francas de moradores de rua, longos trechos dedicados a uma banda new wave de sétima linha se divertindo e não ensaiando que captam perfeitamente a libertinagem apodrecida do período). A progressão em fugir das obrigações do gênero e estruturas dramáticas fixas é recorrente através de

cada filme seguinte – o alucinatório Sedução e Vingança (Ms. 45, 1981), o Romeu & Julieta sino-italiano China Girl (1987), a intensificação de tiroteio decadente de O Rei de Nova York (King of New York, 1990, esse é o filme em que ele começa a encontrar sua quietude, hoje sua marca registrada), Vício Frenético e Olhos de Serpente. A exceção é Cidade do Medo (Fear City), de 1984, que tem um honesto sentimento pelo mundo dos bares de striptease de Manhattan, mas que se transforma numa narrativa de herói lutando contra seus demônios e descobrindo o assassino no meio do processo – faz lembrar 10 mil outros filmes que você viu? Sua obra expande e contrai como um acordeão – às vezes os episódios de Miami Vice (1985), o piloto para Crime Story (1986), o filme Sedução (Cat Chaser, 1989, baseado num livro de Elmore Leonard, filmado sem sua equipe regular e lançado direto em vídeo) contam, às vezes não. Logo depois de Vício Frenético ele filmou um remake rápido, robusto e em tela panorâmica de Invasores de Corpos (Body Snatchers, 1993, por 20 milhões de dólares, disparado seu maior orçamento) que mal foi lançado nos cinemas ("É um ótimo material… eles deviam fazer um assim todo ano."). Esses projetos de encomenda não só ajudam Ferrara a continuar saudável e filmando, eles também enriquecem e se deixam refletir em seu trabalho mais pessoal. A realidade do cinema de gênero é tratada com a mesma franqueza quanto a realidade de Nova York nos outros filmes. E enquanto nossos diretores mais badalados empoleiram-se muito acima dos proletários, Ferrara suja suas mãos periodicamente e permanece na altura do chão com obras de demanda. Existe em seu trabalho uma tensão saudável entre exploração e consideração: ele mergulha em seu submundo de assaltantes e cafetões com um prazer além do decoro de diretores mais celebrados como Brian De Palma ou Altman. Ele "explora" seus personagens para melhor cair fundo em seu mundo.

Muitos de seus admiradores acharam que ele esvaiu-se permanentemente no éter com Olhos de Serpente. Ouvi histórias sobre a filmagem – planos rápidos, únicos, Abel sentado num canto tomando uma taça de vinho e deixando o filme dirigir-se sozinho. O produto final contradiz essas histórias. Esse filme selvagem, cruel e inteligente sobre fazer cinema confessional e sobre os negócios que permeiam a atividade é o trabalho de um diretor interessado em deixar que elementos diferentes – filme dentro do filme, cenas de vida familiar, ensaios de vídeo que podem ou não ser encenados – colidam a toda velocidade ("Com Olhos de Serpente, Abel Ferrara assina seu nome num filme em que, no fim das contas, ele não é apenas o mestre de obras e também o arquiteto, mas igualmente um espectador ativo e um ator central e implícito", escreveu Camille Nevers nos Cahiers du Cinéma). A interação entre Mother of Mirrors, o filme dentro do filme

(James Russo e Madonna como um casal suburbano em estado de guerra: ela encontrou Deus e ele quer seguir com o modo de vida promíscuo que eles levavam até então) e a vida doméstica de Eddie (o diretor, vivido por Keitel), é apenas essa: nós não as vemos encadeadas de modo que a ficção "ilumine" a realidade. Ao contrário, elas intrometem-se uma na outra, e o filme é sobre a guerra entre fazer cinema e levar uma vida doméstica. Naturalmente, a maneira mais eficiente de permitir que colisões aconteçam é envolver-se o mínimo possível. "Ele vai ficar onde ele quiser; não vou ficar empurrando ele pelo set", Ferrara disse em resposta a uma pergunta minha, algo sobre o "forte efeito" de ficar cortando entre Keitel de óculos escuros e o vívido brilho do cromo da cena de Mother of Mirrors (filmado com um negativo diferente). "Dito de outra forma, ele vai ficar onde ele vai ficar… Quer dizer, ele estava basicamente dirigindo aquele filme, então nós estávamos filmando um documentário sobre a feitura daquele filme, Mother of Mirrors. E aquele era o filme de Harvey. Ou de Eddie."

As cenas entre Keitel e sua esposa (interpretada com uma bela simplicidade crua por Nancy, esposa de Ferrara; o papel foi originalmente oferecido à diretora Jane Campion) apresentam uma informalidade e um objetivo misterioso que fascina quando empilhado contra o histrionismo rude de Mirrors ou o constrangedor diálogo de Actor's Studio dos ensaios em vídeo. Essas cenas são rápidas, desdramatizadas (jantando, transando, sentando à beira da piscina), e nesse contexto a doce vida doméstica adquire um aspecto hiperrealista. Eddie está com tanta ansiedade para entrar no pesadelo de uma filmagem que sua vida familiar torna-se incômoda, desagradavelmente estável. O cineasta Olivier Assayas admira essas sequências pelo modo como elas capturam "a obscenidade da vida cotidiana". Da forma como as cenas de filmagem são estruturadas, nós sempre chegamos "in media res". As imagens são abrasivas e discordantes, elas representam um outro mundo, uma mistura de trabalho duro, confissão, comportamento excêntrico e irrealidade completa. Tipicamente, nada é estabelecido quanto à "estatura" de Eddie como diretor. É tudo uma questão de trabalho.

Uma cena em Olhos de Serpente mexe com tudo de forma espetacular. Saímos de um momento agitado que tem a simplicidade de Godard em abordar questões (Russo estava transando com Madonna; ele recebe uma ligação de Keitel dizendo "Estou olhando as fitas e ela é boa"; Madonna diz a Russo que dormiu com ele apenas para entrar no personagem; ela vai embora e a namorada/traficante de Russo chega; "Ela pagou boquete pra você?", ela pergunta, e provocantemente lambe a mão dele antes de mordê-la; ele dá um tapa nela e fala para ela nunca fazer aquilo novamente), para uma câmera passeando

em plano médio diante de um espelho com uma fita negra à meia altura, em meio a uma luz branca de banheiro. Você começa a se perguntar sobre o que está vendo – se Keitel, como Eddie, armou esse plano, se foi Ferrara, se foi o diretor de fotografia Ken Kelsch. Um título aparece na tela: principal photography. Como Eddie, Keitel chama "Ken", seu diretor de fotografia, para checar o enquadramento. Madonna aparece diante do espelho, entrando num estado emocional transtornado que é apropriado à cena que vai ser rodada. "O que você quer que eu faça?", ela pergunta repetidamente. Mais uma vez, se ela está no personagem, ou se ela está atuando, ou se ela, Madonna, deve se preparar emocionalmente para interpretar o papel da atriz interpretando o papel dela, é discutível, ambíguo. Russo aparece no fundo sendo maquiado numa luz berrante. "Olha, eu não vou deixar o babaca do Richard Avedon tirar a minha foto agora, sabe", ela diz. Essa frase está roteirizada ou isso é Madonna ficando nervosa? Periodicamente há interrupções. E nós esperamos. Constrói-se uma certa pressão que torna-se completamente fascinante: estamos num espaço fechado sem qualquer coordenada visual (ou qualquer coordenada dramática ou de realidade). Madonna fica mais consternada, parecendo mais atriz. Keitel aparece e conforta-a ("Você vai até onde você tiver que ir.") Permanece a dúvida se Madonna está esperando a equipe, se a equipe está esperando Madonna, se a cena é roteirizada ou não. Um espectador com olhos de lince que der uma olhada na claquete verá "Olhos de Serpente, A. Ferrara, K. Kelsch". Eles simplesmente usaram uma claquete para o filme dentro do filme e esqueceram de escrever Mother of Mirrors nele, ou Ferrara queria amplificar a ambiguidade, ou esse é realmente o começo de um plano de Olhos de Serpente? E não há mudança – Madonna continua parecendo que está se preparando, ou já está pronta e nós ainda não percebemos que a cena já começou. Em seguida, a luz irrompe e uma lanterna é apontada na nossa direção – houve um corte. Russo chega perto de Madonna. "Onde ele está se escondendo? Na prateleira de remédios do lado dos absorventes e das aspirinas?" Ouvimos um acorde fundo e soturno de sintetizador. Russo aparece no close-up mais berrante e grand guignol possível, espirrando obscenidades para Madonna ("Eu vi você chupar os paus de chefes de empresa."). De volta para Russo e Madonna, agora num ângulo diferente, duplicados diante do espelho. A cena de Mother of Mirrors parece estar acontecendo como se estivesse montada e com música – mas será Olhos de Serpente que está com música? Corta para o ensaio em vídeo de Keitel.

Isso é filmagem desleixada? Um amontoado pretensioso? Será que Ferrara está preguiçosamente repetindo um jogo provocativo de ficção e realidade que ele pegou de filmes do final dos anos 60? Sem querer debater excessivamente a comparação com

Godard, mas existe um paralelo a ser feito entre a glorificação de Godard (ele é o ápice do cinema, todo filme seu é uma obra-prima) e a falta de respeito com que Ferrara é recebido, porque ambas são estratégias para evitar a dura tarefa de compreender. O mundo está cheio de críticos de cinema que ficaram gordos e desenvolveram o negligente hábito de comparar cada filme que aparece com outros filmes. A taxonomia fica menor e mais curta, e tanto Ferrara quanto Godard ficam ao relento. "O interessante no cinema", escrevia o crítico francês Serge Daney, "nunca é o próprio símbolo mas a sua fabricação, o tornar-se símbolo do menor objeto". O mesmo acontece com categorias como "pirandelliano", "surrealista" ou "jogo de ilusão e realidade". É preciso prestar muita atenção ao que Ferrara está fazendo antes de categorizá-lo.

E o que Ferrara está fazendo numa cena assim? Inicialmente, ele está nos deixando à deriva, nos desligando de quase todos os pontos de referência. Numa época em que as coisas andam tão rançosas, em que cada objeto parece ter um significado fixo em todo maldito filme (qualquer coisa em neon é um convite à indecência instantânea, um conversível na estrada significa… liberdade!), é uma rajada de ar fresco ver as coisas numa perspectiva mais solta sem qualquer tipo de tábua moral atrás delas. Mas nós também estamos vendo a hierarquia da vida, da filmagem e da realidade do filme dentro do filme desmantelados. O tortuoso trabalho de fazer Mother of Mirrors e as super-reais criaturas do filme que estão dançando um pas de deux violento e obsceno sobrecarregam Olhos de Serpente, mas continuamos voltando para as pequenas e potentes vinhetas familiares, para melhor ponderar sobre o valor de tanto trabalho artístico visando uma busca espiritual frontal quando Eddie termina sozinho, destruindo sua vida familiar em nome da honestidade. Nenhum roteiro arrumadinho com cenas sobriamente planejadas sobre o processo de filmagens dessa vez. Com a árdua dedicação de um Rodin, Ferrara esculpe uma representação tortuosamente física do trabalho em cinema (que é o propósito de fazer colapsar as barreiras entre realidades) e cria um senso ambíguo e colapsável de tempo fílmico que se aproxima das horas perdidas na feitura de um filme.

Mas Ferrara é decididamente não godardiano em sua crença fiel nos atores. "Você tem que estar lá para o ator – esse é o propósito de dirigir", diz Ferrara. "Você tem que saber onde ele vai estar e você tem que estar lá para entregar a ele. Porque no fim das contas, é ele o filme. A câmera não está no diretor". No entanto, ele toma a rota oposta à de um Cassavetes ou Pialat, que estruturam seus filmes a partir da verdade emocional de seus atores e de conceitos de personagem minuciosamente definidos. Personagem para Ferrara nunca é um conceito independente. Ele está sempre ancorado em tema e lugar. Se

ele sequer chega a existir em seu mundo, é como uma série de impulsos biológicos, influências ambientais. Seus personagens são abstratos em comparação com os autômatos automotivados da produção regular de Hollywood por volta de 50 milhões nas cercanias de 1994. Por exemplo, nós nem sabemos o nome do bad lieutenant de Vício Frenético. Ele é definido apenas por suas ações filmadas e pelo ambiente que se fecha sobre ele. O mesmo é válido para o assassino da furadeira, para a Sedução e Vingança, o Romeu e a Julieta de China Girl, o rei de Nova York e Eddie em Olhos de Serpente. Num certo sentido Ferrara é o sonho dos atores, porque seu trabalho é fortemente enraizado na ação concreta. Mas ele também cobra extraordinariamente dos atores, porque eles são obrigados a ir até o limite. "Eu espero que você morra, porra; você ainda está vivo, então você não está trabalhando o suficiente", é esse o papo motivacional de Ferrara em modo Olhos de Serpente, e apenas os mais audaciosos sentem-se atraídos a ele – Walken e Keitel, Lili Taylor (que acaba de protagonizar o próximo filme de Ferrara, um filme de vampiros em preto e branco, The Addiction, 1995, filmado em vinte dias), Russo e Caruso, Madonna.

Walken acentua seu lado de vampiro sonâmbulo para O Rei de Nova York. Em seus ternos brancos, olhando para o horizonte de Manhattan, ele recita seu sonho de construir um hospital para crianças com dinheiro adquirido através de seu império de cocaína, em sua típica voz desafetada, grave e hipnótica. Só Ferrara e St. John sonhariam em criar um personagem assim, a extensão lógica do estúpido impulso oceânico de "limpar as coisas" que resulta em guerras abstratas contra as drogas ou êxtase diante da queda do Muro de Berlim sem reflexão sobre suas consequências. Ele é o personagem perfeito para o fim de uma era em que o governo americano estava vendendo armas para um arqui-inimigo no Oriente Médio para bancar uma guerra ilegal na América Central. E Walken tem justamente o comportamento perfeito, tragicamente envolvido, visionário. O rei de Nova York termina com um tiro no estômago e morrendo no banco de trás de um táxi depois de um banho de sangue que parece se estender à cidade inteira. Esse altruísta está cercado por policiais com armas apontadas, e a aura que Walken exibe – existe outro ator que consegue se esvaziar de forma tão precisa? – inspira o motorista a pular para fora do carro e fugir.

O que fazer com Nova York? Vício Frenético, que é o filme de Ferrara mais ancorado em sua época até agora, pode ser a resposta brutal a O Rei de Nova York. St. Down recusou esse projeto porque ele "não é do tipo de roteirista ou diretor que fica fazendo perguntas". Paradoxalmente, onde O Rei de Nova York parece menos resolvido,

Vício Frenético termina com um ato de perdão doloroso e desconcertante. O filme foi rebaixado por todo mundo, desde Roger Ebert até Mike Leigh, como uma coleção de cenas para ator (Leigh chegou a compará-lo desfavoravelmente com seu próprio Naked, 1993, afetado e superestimado, uma colcha de retalhos que é ele sim uma coleção de cenas para ator). De fato, poucos filmes recentes, americanos ou não, mostraram tanta inteligência e rigor quanto ao trabalho por trás da câmera. O filme desliza para a frente como uma procissão silenciosa feita de esquetes em que o policial de Keitel entra e sai dos holofotes. Mais do que o melodrama batido de um jogador viciado mergulhado em dívidas, existe a realidade material de Keitel se autodestruindo contra a paisagem de ruas de Nova York. Excetuando um punhado de diretores (Hou Hsiao-hsien, Assayas, Pialat, Edward Yang), cite-me outro diretor hoje que confia em si o suficiente para deixar sua câmera fazer o trabalho, ao invés de entupir um rosário de discursos explicativos pelas gargantas de seus personagens. As ruas cavernosas e desassistidas do Lower East Side, a mais solitária e escura parede de uma escadaria externa de um prédio, a ladainha de um lojista coreano com recriminações a garotos negros encapuzados, as bochechas afundadas e o corpo serpentino da traficante amiga do policial (Zoe Lund, antiga amiga de Ferrara, era ela a Ms. 45 e corroteirista do filme), a voz exacerbada do apresentador de rádio que surta com qualquer um que tenha perdido a confiança nos Mets, a branquidão turva de um corredor de hospital acompanhado do mais obsceno rap de Schooly D. ("Ele fala: tua vó? É uma fancha/E sua irmãzinha também?/Ela é tão baixa que chupa o pau de uma larva"), cada um desses elementos é coprotagonista de Keitel. Se há um delírio de estrela, ele não está na tela. Ele recua até um canto da cozinha para preparar a droga e fica tão absorto e quieto quando Lund. Suas grandes cenas – surto em nu frontal, a cena da masturbação, uma confrontação com Cristo e seu angustiado uivo final em close, como uma panela de pressão, estão profundamente assentados no núcleo do filme. Como atuação, claro que é uma maravilha, mas é também uma colaboração não egoísta com o diretor.

Ninguém mais do que esse desconexo nova-iorquino de produção seca e crua para transmitir o sentido da cidade como um fenômeno tangível. Ferrara e seu time titular de artistas leais e dedicados (Ken Kelsch, o editor de som Michael Barofsky, St. John e Lund) passaram uma carreira tentando capturar o sentimento de andar por Nova York, de gritar em uma de suas ruas, bisbilhotar uma de suas cenas de crime, testemunhar suas depravações e viver com elas diariamente. Mas ele não é somente um cronista de grande cidade. Ele é um realista completamente não sentimental (nos sentidos moral e biológico)

que observa as coisas diretamente em termos materiais e no nível das forças em guerra. Ouça-o falar sobre sua própria situação no mercado do cinema. Perguntei se ele queria mais dinheiro para fazer seus filmes. “Não. Nós queremos fazer nossos próprios filmes, nossas próprias histórias. É como negociar armas… Eu penso em que filmes eu quero fazer e como eu vou conseguir realizá-los – isso é responsabilidade minha.” Abra as páginas de qualquer revista de cinema e provavelmente você encontrará a entrevista de um diretor chorando as mágoas porque não consegue arrumar us$ 30 milhões para filmar um projeto cheio de atores famosos. Para Ferrara, isso não faz sentido – como se pode fazer um filme novo se você fica se preocupando com projetos perdidos? “Na França, [Olhos de Serpente] estreou em uns 140 cinemas no país inteiro. Sabe como é, assim, um filme desses…” Ferrara sabe que é absurdo esperar que o público convencional de qualquer país dê acolhida a um filme tão difícil quanto Olhos de Serpente; pelo mesmo princípio, ele sabia que era uma necessidade realizá-lo para aqueles poucos que acolhem. Ele sabe que seus filmes não são “investimentos em entretenimento mundial”, como ele define O Parque dos Dinossauros (Jurassic Park, 1993), e que é absurdo tentar enfiar arte pela goela das pessoas. ”A culpa é de quem?”, perguntou ele sobre a presença de O Parque dos Dinossauros em 70% das telas francesas. “Deixe as pessoas verem o que elas quiserem ver. Você vai dizer para eles verem as porras dos filmes do Carl Dreyer?” Até quando o tema é seu herói, ele é resoluto. Quando eu lamentei o fato de que Godard não tivera nenhum lançamento comercial nos eua em sete anos, Ferrara simplesmente riu e disse: “Às vezes você está na onda, às vezes não está”.

De fato, seu próprio filme sobre cinema é o único que eu conheço a mencionar a cláusula Engulf and Devour do caa (Creative Artists Agency), a poderosíssima agência de talentos que é possivelmente a maior influência atual sobre o cinema americano. Eddie convida Sarah (Madonna, que, como uma poderosa e irritável atriz televisiva, tem seu papel adequado) para jantar e ela traz consigo sua agente. A intenção oculta deles é tirar Frank – o personagem de Russo – do filme. “Apoiaremos qualquer escolha que você faça”, diz a agente. “Como assim, apoiar qualquer escolha que eu faça? Vocês querem se livrar do sujeito.” Depois, Eddie expõe a agente ao enfaticamente perguntar se ela poderia conseguir para ele uma lista alternativa de atores que não eram da caa.

“Que protocolo é esse?”, diz Ferrara sobre Hollywood, que ele caracterizou como “uma porra de uma rua de piranhas, um bando de caras que filmam da cintura pra cima, uns caras rock’n’roll… os maiores malucos que o dinheiro pode comprar fazendo festa a noite inteira. Eles estão lutando pela sobrevivência…” A bobagem que você lê na revista

Premiere sobre “diferenças criativas” ou “múltiplas versões do roteiro” é apenas linguagem pitoresca para a atividade de atacar pelas costas ampliada ao nível de uma forma de arte. Supremo realista que é, Ferrara sabe que isso é o que acontece quando vastas quantias de dinheiro estão envolvidas. Seus orçamentos de um a dez milhões de dólares (Olhos de Serpente custou dez, parcialmente porque Madonna participava) impede que as pessoas venham atrapalhar. Sua pose de durão (estilo cultura drogada do final dos anos 70: “Ela é uma porra de uma escrota. Como se a gente ficasse de sacanagem tirando as melhores cenas do filme só pra encher o saco dela. É preciso ser muito paranoico pra dizer uma porra dessas”, foi o que ele disse quando eu perguntei sobre Madonna) também cumpre essa função. Nesse sentido ele é visivelmente parecido com autores-lendas como John Ford e Howard Hawks que se esquivavam de todas as perguntas sobre serem artistas, feitas por entrevistadores adolescentes e racionalistas, com o papo de “sou apenas um contador de histórias fazendo meu trabalho”. Para funcionar nesse sistema eles não podiam declarar publicamente suas pretensões artísticas – essa é a brutal verdade. Quanto a Ferrara, ele é um diretor com temáticas recorrentes que não está interessado em polir sua imagem e sua visão de mundo para vender melhor a si mesmo, um item de raridade no cinema americano de hoje. O único exemplo comparável é Jon Jost, o irritado inconformista que fez um catatau de filmes, cada um pelo preço que uma produção hollywoodiana gasta com o almoço do eletricista. Ouvindo Ferrara falar, sempre num contexto de absoluta necessidade, percebe-se quanto tempo a maioria dos cineastas perdem se justificando, garantindo a seus entrevistadores que eles têm um tema sério (como Tarantino proclamando às multidões que o pornograficamente violento Pulp Fiction é um filme sobre “redenção”). Ferrara não tem interesse em fazer filmes – ele tem interesse, como ele disse, em fazer os filmes dele.

Se Ferrara tem pontos fracos – como uma atração por atores que querem aparecer demais, como Caruso e Russo, uma propensão por diálogos francamente óbvios (“Eu preciso dessas coisas! Eu preciso dessas coisas!!!”, grita Russo numa cena de Mother of Mirrors para proclamar sua conexão ao materialismo decadente), uma abundância de peitos e bundas (algo que instigou sua esposa a sair no meio da projeção de O Rei de Nova York no New York Film Festival) – , eles são ofuscados por suas virtudes. Para a maior parte dos cineastas, ambiguidade moral significa defender um lado da questão e apresentar o outro num “ângulo simpático”. Em seu distanciamento pragmático, ele deve ser o único diretor com a paciência para retratar as situações do ponto de vista do conflito. “Só porque um policial ostenta um distintivo, por que ele deveria ser um herói?”, diz

Ferrara sobre O Rei de Nova York. “Um policial ganha 40 mil por ano, esses caras (os traficantes) ganham 40 mil por dia, saca? É uma diferença muito grande. Você é um policial e você vai aparecer com essa retidão moral… Agora, até os infratores vivem de acordo com regras, sabe como é, honra entre ladrões. Então eu penso que a coisa se define no indivíduo.” Só alguém que mantém suas credenciais de outsider duramente intactas poderia definir o problema com tanta clareza. Estou convencido de que aqueles incapazes de compreender a pertinência do trabalho de Ferrara foram cegos por uma simples questão de gosto, e no fim das contas, essa é a posição menos defensável diante de qualquer obra de arte. Quando eu vi Olhos de Serpente no cinema (depois de ter sido transformado em Dangerous Game e cortado para conseguir uma censura melhor. “Tivemos que passar por toda uma palhaçada com esse negócio. Acabou que nem foi muita coisa, mas é a atitude da coisa toda: por quê? Por quê? por quê?”), a plateia dava ligeiros risos durante toda a projeção, mas eu tive a forte sensação de que eles gostaram. Também sei que, se perguntados, eles diriam que era um filme ruim, de tão estridentes que são as armadilhas de Actor’s Studio e tão ínfima a semelhança com tudo que está à disposição no momento (exceto a obra recente de Godard: Alemanha Ano 90 [Allemagne Année 90 Neuf Zéro, 1991], Infelizmente Para Mim [Hélas pour moi, 1993], seus pesados e questionadores vídeos Histoire(s) du Cinéma). Mas numa era em que a mentalidade dos 12 passos domina, um filme que estabelece um conflito entre estabilidade familiar e autovampirismo artístico, em termos iguais, com uma clareza tão feroz e equilibrada no fio da lâmina do caos, é uma brilhante singularidade.

Há uma tirania do consenso que domina a indústria cinematográfica, em que agências de talentos, revistas de cinema, estúdios, críticos cinematográficos e diretores no estilo “bonitinho prodígio” funcionam em sincronia perfeita e bem lubrificada. Em Ferrara, existe finalmente uma causa que vale a pena defender. Sua obra é como um corpo estranho dentro dessa maquinaria, rompendo todos os tipos de categorias e expectativas. Os filmes não ofuscam ou mascaram de modo a serem mais aprazíveis, e eles possuem uma lógica que conduz passo a passo a resultados devastadores em que ação e tema estão unidos de tal forma que eles tornam-se quase indiscerníveis. Ferrara fala do final de Vício Frenético com o habitual desprendimento. “Depois que ele diz ‘Como ela pôde perdoar você por algo assim [a freira perdoa seu estuprador]’, bem, o próximo passo é ‘Se ela perdoou, então vou perdoar também. Mas você, como estuprador, você deve entender o que ela fez. Sua vida não vale nada. Na verdade, eu poderia num único segundo explodir a porra dos seus miolos e ninguém ia se importar. Mas eu não vou fazer isso, então você

vai ter que conviver com isso. Você vai ser uma pessoa melhor por causa disso, eu vou ser uma pessoa melhor por causa disso.' Sabe como é, a situação é essa." No último minuto, com a ameaça de violência de seus credores chegando cada vez mais perto, o policial perdoa os estupradores, dá a eles o dinheiro de suas apostas e os coloca num ônibus para sair de Nova York. Isso vai contra tudo em sua natureza (ele partilha um frasco de crack com os perpetradores chapados e dá tapa neles enquanto os perdoa – apontando o revólver). Mas apesar da imagem do Cristo e da fina observação teológica realizada, Vício Frenético parece mais um filme sobre o estado dos eua urbanos do que uma expressão de culpa católica ou de sentimento religioso: enquanto todo mundo grita sobre a necessidade de colocar mais policiais nas ruas e levar a cabo algo chamado de guerra às drogas, a resposta simples e final é o perdão. Mas perdão é difícil ocorrer, e parece possível apenas sob certas circunstâncias extraordinárias. Discutivelmente esse é um retrato realista da redenção, mas essa redenção não traz paz nenhuma ao policial, que, não muito depois, morre uma morte solitária em seu carro, na frente do Madison Square Garden. É tudo feito num único plano, um dos melhores que eu já vi num filme, moderno ou não. Keitel está parado em seu carro enquanto o trânsito da cidade passa por ele. Depois de um tempo, um carro para ao lado do seu. "Ei, polícia!", ouvimos uma voz gritar, depois, dois tiros de revólver e o carro arranca. A doce "Pledging My Love", de Johnny Ace, se confunde aos barulhos da rua. Nada acontece durante algum tempo, até que uma mulher percebe e uma pequena multidão se amontoa em volta do carro do policial. O barulho não para e o trânsito continua: um caminhão enorme e depois um ônibus com um comercial brega na lateral passam lentamente diante da câmera, obscurecendo nossa visão do carro. Eles passam, revelando o carro, a multidão e um dia chuvoso acima da parte central de Manhattan. Seria essa uma expressão transcendente da imanência espiritual ou uma insistência na realidade material? E será essa uma manobra formal cuidadosamente pensada ou um plano único para economizar dinheiro num filme orçado em um milhão de dólares? Ao final, não é nada disso. É um mergulho numa situação galvânica por um grande realista do cinema moderno. Eu utilizei algumas vezes a palavra "realidade" nesse perfil elogioso, e nesse momento histórico em que ela aparece como um termo bastante nebuloso, é justificável que o leitor espere uma definição. Como estamos envolvidos em toda espécie de baboseira tecnológica no cinema (computação gráfica, filmes de jogos interativos, casacos vermelhos em filmes em preto e branco sobre o holocausto e partes do corpo desaparecidas em panfletos revisionistas sobre os eua dos

anos 60), uma definição que vem à mente é: evidência de uma mente trabalhando. Isso é fartamente Abel Ferrara e seus filmes. Ele é o homem.

"Abel Ferrara - The Man: Who Cares?" Lingo # 4: A Journal of the Arts, 1994.