

**ARTE E FIDELIDADE**

**A RELIGIÃO DA INTENSIDADE**

**ALBERTO FERREIRA**

Ministério da Cultura apresenta e  
Banco do Brasil apresenta e patrocina

# ARTE ETEMPORADA

## A RELIGIÃO DA INTENSIDADE

*Idealização*

Julio Bezerra  
Ruy Gardnier

*Organização*

Ruy Gardnier

*Produção editorial*

José de Aguiar  
Marina Pessanha

*Coordenação gráfica*

Jaiê Saavedra

**Centro Cultural Banco do Brasil**

1ª edição / 2012

O Ministério da Cultura e o Banco do Brasil apresentam *Abel Ferrara e A religião da intensidade*, retrospectiva sobre a obra deste realizador americano, um dos maiores do cinema contemporâneo.

Abel Ferrara é um dos grandes questionadores morais no cinema. Seus filmes giram em torno de policiais corruptos, assassinos, viciados, criminosos de todo o tipo, personagens de uma violência sem explicação política ou social. Criaturas à procura de redenção e vingança ao mesmo tempo.

A seleção inclui mais de 20 longas dirigidos pelo cineasta, com títulos que abarcam suas fases e obsessões temáticas e estilísticas. *Abel Ferrara e A religião da intensidade* ainda busca estimular a reflexão sobre seu cinema, com debates e a publicação de um catálogo.

Com a retrospectiva, o CCBB oferece ao público a oportunidade única de conhecer melhor esse artista singular, questionador e imprevisível, cujos filmes comentam sobre o peso de estar no mundo.

**Centro Cultural Banco do Brasil**

“Quanto a mim, dê-me a liberdade ou a morte!”

Patrick Henry, 23 de março de 1775

Orador e político, Patrick Henry (1736–1799) é um dos chamados “pais fundadores” da nação norte-americana. Ao longo do processo que levou os Estados Unidos à independência, em 1776, Patrick Henry expôs a necessidade da guerra, promoveu o republicanismo, denunciou corrupções do governo e defendeu, fervorosamente, os direitos civis. Abel Ferrara o tem como ídolo. Quando jovem, os discursos do ilustre compatriota funcionavam como poderosos energéticos. “Liberdade ou morte” é como a pedra fundamental de um cinema como nenhum outro, distinto não apenas dos chamados “filmes B” ou do cinema independente, mas também do cinema “de arte” e do cinemão hollywoodiano. Um cinema mal comportado, singular em seus erros e acertos, que se esquivava com rigor do termo “artístico” e transforma tudo em uma questão de liberdade de expressão e vontade.

Abel Ferrara é cineasta de uma certa tradição narrativa do grande cinema americano, de Nicholas Ray a John Cassavetes. Como Jean-Luc Godard, está sempre em busca da verdade do momento, do ponto de inflamação, do estalo da contradição. Ao contrário do cineasta francês, no entanto, Abel Ferrara acredita fielmente nos atores, se põe a serviço deles, embora, diferentemente do que ocorre nas obras de Cassavetes ou de um Maurice Pialat, a noção de personagem em seus filmes seja algo imprecisa, dependente dos espaços, de uma série de impulsos biológicos e de todo um conjunto de elementos cinematográficos. Seu cinema é uma espécie de composição dissonante: corpos, espaços, músicas, cores e ritmos, incoerência narrativa e questões morais, abertura estética e de espírito, e as mais variadas obsessões.

Viver é algo perturbador no cinema de Abel Ferrara. É estar às voltas com uma espécie de injustiça cósmica. É aspirar ao absoluto, mas só ter silêncio como resposta. Seus personagens são marcados por uma necessidade de sair de si, por uma espécie de êxtase incontornável – seja o policial de *Vício Frenético*, o apresentador de televisão, o traficante de *O Rei de Nova York*, a mulher de *Sedução e Vingança*, os mafiosos de *Os Chefões* ou o pintor de *O Assassino da Furadeira*. São criaturas tombadas, estranhamente inocentes; feios, porém bonitos; são, embora dementes. Para eles, a vida é trágica. Violentados, declaram guerra ao mundo. Redenção e vingança se confundem. Na verdade, são uma única e mesma coisa.

E nós, espectadores, como ficamos? Assistir a um filme de Abel Ferrara é ser tomado por sensações as quais não conseguimos nomear e, ao mesmo tempo, sentir-se em um constante estado de questionamento moral. Abel Ferrara acredita na possibilidade de o cinema, um exercício de liberdade lambuzado neste absurdo silencioso que nos serve de chão, captar nossa angustiante condição. *Abel Ferrara e A religião da intensidade* é uma retrospectiva dedicada a exhibir e fomentar a discussão a respeito desse que é um dos cineastas mais importantes do cinema contemporâneo.

Uma boa mostra a todos.

**Julio Bezerra**

Curador

# SUMÁRIO

**10 ABEL FERRARA E A RELIGIÃO DA INTENSIDADE**

*Ruy Gardnier*

**16 GEOMETRIA DA FORÇA: ABEL FERRARA E SIMONE WEIL**

*Tag Gallagher*

**42 ALGUMAS QUESTÕES ÉTICAS NO CINEMA DE FERRARA**

*Nicole Brenez*

**66 ABEL FERRARA—O HOMEM: QUEM SE IMPORTA?**

*Kent Jones*

**84 SEDUÇÃO E VINGANÇA**

*Brad Stevens*

**106 O REI DE NOVA YORK (1990)**

*Brad Stevens*

**132 NO CORPO DA IMAGEM: ENIGMA DO PODER**

*Emmanuel Burdeau*

**140 A QUEDA DE ALBION**

*Francis Vogner dos Reis*

**146 LUCIDEZ DA ALMA**

*Calac Nogueira*

**152 ABEL FERRARA, RETRATISTA**

*Filipe Furtado*

**160 ENTREVISTAS**

**178 FILMOGRAFIA**

**202 SOBRE OS AUTORES**

**204 CRÉDITOS**

**206 AGRADECIMENTOS**

# ABEL FERRARA E A RELIGIÃO DA INTENSIDADE<sup>1</sup>

*Ruy Gardnier*

Em 1996, quando Abel Ferrara lançou seu *Os Chefões* (*The Funeral*), deu-se uma curiosa mudança de posição de seus admiradores. Enquanto seus fervorosos fãs aplaudiam com alguma temeridade esse retrato familiar da máfia com sotaque academicista, os eventuais detratores de filmes como *O Rei de Nova York* (*King of New York*, 1990) e *Vício Frenético* (*Bad Lieutenant*, 1992) ovacionavam esfuziantemente o primeiro filme de Ferrara sem os excessos de *pathos*, de sangue ou de crueza de estilo. Em bom português: com *Os Chefões*, Ferrara teria finalmente servido um prato palatável para estômagos fracos. Infelizmente para eles e felizmente para nós, a continuidade da obra do bíblico Abel evoluiu no sentido de seus filmes mais vertiginosos e exuberantes, seguiu o caminho da perdição dos sentidos, do *pathos* descontrolado de seus protagonistas, do coquetel de álcool, drogas, sangue e sexo filmados por uma câmera cinematograficamente tão inebriada quanto aquilo que ela filma. Mais que isso: com filmes com *Blackout* (*The Blackout*, 1997), *Gangues do Gueto* (*R Xmas*, 2000) ou com os já citados acima, Ferrara comprova-se cada vez mais como o grande questionador moral do cinema americano. Poucas vezes na vida, vimos um policial ser um humano de carne e osso, e não um “robzinho do sistema” ou aquele herói positivo dos filmes de ação que tem sempre um parceiro, come rosquinhas, conversa com meninas bonitas, etc., como vimos em *Vício Frenético* e em *O Rei de Nova York*. Entretanto nunca tínhamos visto um filme que tratava a família de um traficante de drogas como uma família qualquer, e o tráfico como uma simples questão de trazer dinheiro para casa, como qualquer pai de família decente, como vemos em *Gangues do Gueto*. Dir-se-ia que o filme é uma versão americana do francês *A Agenda* (*L'Emploi du Temps*, 2001), de Laurent Cantet.

Mas antes de *Gangues do Gueto*, dois filmes nos imergiam numa outra *trip*, menos social e mais climática, existencial, oriunda sem dúvida de seu *Olhos de*

<sup>1</sup> Publicado originalmente na revista eletrônica Contracampo nº 50, junho de 2003.

*Serpente* (*Snake Eyes*, 1993). Em *Blackout* e *Enigma do Poder* (*New Rose Hotel*, 1998), a figura feminina sexuada é a grande figura obsessiva que conduz os heróis à perdição: seja em *Blackout*, em que um Matthew Modine que não consegue encontrar serenidade com uma mulher de temperamento impossível (a morena, Béatrice Dalle) nem com a mulher perfeita, amante e mãe cuidadosa (a loira, Claudia Schiffer), ou seja, em *Enigma do Poder*, em que um sonho onipotente de vencer os chefões do contrabando internacional transforma-se num pesadelo desesperador graças à figura também morena (curioso como Ferrara inverte sempre o arquétipo de dominação feminina, associado *ad infinitum* à loira) de Asia Argento.

Social ou interna, a figura de conteúdo que interessa a Abel Ferrara é sempre a do excesso. Ou melhor, as consequências do excesso: todo excesso diz respeito a uma tentativa de sair de si, de transcender o próprio corpo em busca de um equilíbrio mais forte do que o corporal. Sair-de-si, leia-se *ex-tase*, êxtase. E, pouco importa de que natureza sejam, todas as principais figuras do êxtase aparecem uma a uma nos filmes de Ferrara, seja o êxtase da droga, o êxtase religioso, o êxtase da manutenção familiar ou o êxtase sexual. O importante aqui é que o sujeito aspira ao sentimento do absoluto, almeja a completa dissolução do sujeito no mundo (ou no nada). Estejam de que lado estiverem, tanto Frank White (o chefe da máfia de *O Rei de Nova York*), quanto o “mau oficial” de *Vício Frenético* (é assim que o policial interpretado por Harvey Keitel é descrito nos créditos, “bad lieutenant”) não têm outra atitude: eles combatem o mal com o mal, entram num circuito de mão única, suicida, desejam atingir uma espécie de êxtase por atingir o mal absoluto. A lógica de violência desses dois personagens não está subsumida a nenhuma explicação, política ou social: são antes dois primos longínquos de Ricardo III, o shakespeariano anti-herói por excelência que pratica o mal não com a intenção de atingir qualquer finalidade, mas como pura atividade de excesso gratuito, uma experiência quase litúrgica. Uma religião da intensidade.

Naturalmente o cinema já nos deu muitos personagens que encarnam o mal, mas parece que Abel Ferrara abre um capítulo à parte nessa história. Figuras do excesso destruidor, a própria literatura nos dá desde o Heathcliff de *O Morro dos Ventos Uivantes* (e não é à toa que Georges Bataille abre seu *A Literatura*

e o *Mal* com um capítulo sobre Emily Brontë). Ferrara, no entanto, não se limita a simplesmente acompanhar fascinado os passos de seus anti-heróis. Em seus filmes, a própria narrativa é tão balbuciante quanto os passos de seus protagonistas, a própria segurança do trabalho de câmera espelha os descaminhos de excesso e inconsciência dos personagens.

Outro aspecto decisivo de seus filmes: como espectador, jamais temos acesso a algum dado da narrativa que o protagonista desconheça, e essa lacuna entre o conhecimento que os personagens e os espectadores têm de cada cena nos impossibilita de realizar qualquer julgamento que não seja de nível existencial: não passamos a julgar as decisões deles, e sim a acompanhá-las. O que, em se tratando de personagens que cometem atos ignominiosos, cria um poderoso desconforto moral nos que se dignam a encarar seriamente seus filmes. O exemplo mais forte disso está em *Blackout*: no meio do filme, em visita a um amigo que produz vídeos de *softporn*, o personagem de Matthew Modine mistura sexo, álcool, cocaína e um revólver. Corta. Mais tarde, suas lembranças são difusas: teria ele matado a mulher? Ele sente-se inquieto por descobrir a verdade e culpado pelo possível assassinato, mas não podemos ajudá-lo: sabemos tanto quanto ele. A dúvida persiste até o final do filme e não é resolvida.

Os puristas da narrativa clássica têm razão ao ressentirem-se de clareza nos filmes de Abel Ferrara. De fato, seu cinema está tanto para Don Siegel (o cinema físico), quanto para Maurice Pialat (os blocos de ação sendo mais importantes do que o equilíbrio formal do filme), quanto para Godard (total interesse em desrespeitar as regras do cinema narrativo). Ferrara toca num ponto decisivo da relação entre vanguarda e classicismo, entre ruptura e tradição. Não é por preciosismo ou vontade frívola de ser diferente que se foge do cinema narrativo clássico: é por querer expressar coisas que seriam impossíveis através da gramática dominante. Ferrara é muito menos um esteta do que um artista que vai tão profundamente nos sentimentos de excesso de seus personagens que ele deixa esses excessos penetrarem a narrativa e atingirem em cheio o espectador, sem mediação ou possibilidade de filtro. Prova disso é a sequência final de *Enigma do Poder*: Willem Dafoe debruçado sobre si mesmo lembrando todos os momentos decisivos que o levaram a se esconder no hotel que dá nome ao filme. Quinze minutos apenas de *flashbacks* de cenas que vimos pouco

antes, mudando apenas a ordem mental em que o personagem de Dafoe as encadeia (o que, narrativamente, até faz mudar em muito a interpretação do filme). Anátema absoluto das regras dos *feature films*, o filme encerra-se com uma sequência enorme de “redundância”. Entre aspas: essa redundância é ao mesmo tempo o estado quase catatônico do personagem e um novo rearranjo das lembranças para entender onde a coisa toda deu errado. E se o cinema clássico não aceita isso, tanto pior. Para o cinema clássico, naturalmente.

Um dos lugares-comuns mais interessantes nos críticos é a opinião de que um filme ruim de um grande artista é sempre delicioso porque permite observar muito mais claramente todas as obsessões de conteúdo e de expressão, que num grande filme estão muito mais “escondidas” atrás de um artesanato mais bem feito ou de propostas estéticas mais veementes. *O Assassino ad Furadeira (The Driller Killer, 1979)* é o perfeito exemplo de um filme fraco assinado Abel Ferrara: neurose urbana e excesso de informação auditiva (uma banda que faz um som *disco funky* muito datado) levam um homem à loucura e transformam-no num assassino em série que mata com uma broca de parede. O ator que interpreta o assassino é o próprio Ferrara, no pseudônimo de Jimmy Laine, como se estivesse renunciando como ator em seu primeiro longa-metragem o que faria como diretor nos filmes seguintes (e o filme imediatamente posterior, *Sedução e Vingança [Ms.45, 1981]*, é uma pérola). Uma das coisas mais interessantes em *The Driller Killer* é a cartela inicial, pré-créditos. Nela se diz: “This film should be played loud”. Um filme, qualquer que seja, que deva ser “tocado” ALTO. Ferrara desenvolveu sua carreira para não precisar mais colocar essa inscrição antes de seus filmes. Afinal de contas, poucas coisas falam mais alto do que seus finais suicidas, do que suas figuras femininas, e acima de tudo, do choro gutural de Harvey Keitel em *Vício Frenético*, um choro desesperado de lobo, agudo, sem passado ou futuro. Poucas vezes, o cinema foi tão “alto” quanto isso.

# GEOMETRIA DA FORÇA: ABEL FERRARA E SIMONE WEIL<sup>1</sup>

*Tag Gallagher*

*O verdadeiro herói, o verdadeiro tema, o centro da Ilíada é a força. A força empregada pelo homem, a força que escraviza o homem, a força diante da qual a carne do homem diminui. Nessa obra, em todos os momentos, o espírito humano aparece modificado por suas relações com a força, como que varrido, tornado cego, pela própria força que ele imaginou que poderia controlar, deformado pelo peso da força a qual ele se submete. [...]*

*Definir força – é aquele x que transforma qualquer um que se submete a ela em uma coisa. [...] Ela o transforma num cadáver. Alguém esteve aqui, e no minuto seguinte, não há absolutamente ninguém. [...] Da primeira propriedade [da força] (a capacidade de transformar um ser humano numa coisa pelo simples método de matá-lo) brota outra..., a capacidade de transformar um ser humano numa coisa enquanto ele ainda está vivo. Ele está vivo, ele tem uma alma; e, ao mesmo tempo, ele é uma coisa... E no que diz respeito à alma, que casa extraordinária a força encontra nela! Quem pode dizer o quanto custa, a cada momento, acomodar-se a essa residência, contorcer-se e curvar-se, quanto dobrar-se e enrugar-se são necessários para isso? Ela não foi feita para morar dentro de uma coisa; se ela o faz, diante da pressão da necessidade, não há um único elemento de sua natureza que não seja violentado...*

*Talvez todos os homens, pelo simples fato de nascerem, destinam-se a sofrer violência; ainda assim, esta é uma verdade para a*

<sup>1</sup> Publicado originalmente sob o título "Geometry of Force: Abel Ferrara and Simone Weil" na revista online *Screening the Past*, nº 10, 2000. Tradução de Ruy Gardnier.

*qual a circunstância fecha os olhos dos homens. [...] Eles têm em comum uma recusa em acreditar que ambos pertencem à mesma espécie: os fracos não veem relação entre si mesmos e os fortes, e vice-versa. [...] [Os fortes], empunhando o poder, não suspeitam do fato que as consequências de seus feitos vão finalmente retornar a eles. [...] [Mas eventualmente isso acontece, e] nada, nenhum escudo, pode manter-se entre eles e as lágrimas.*

*Essa retribuição, que tem um rigor geométrico, que opera automaticamente para penalizar o abuso da força, foi o tema principal do pensamento grego. É a alma do épico. [...] Para os pitagóricos, para Sócrates e para Platão, foi o ponto de partida da especulação sobre a natureza do homem e do universo. [...] Nos países orientais que estão impregnados pelo budismo, é talvez essa ideia que tem existido sob o nome de karma. [...] O Ocidente, entretanto, perdeu isso, e nem tem mais uma palavra para expressá-lo em nenhuma de suas línguas: concepções de limite, medida, equilíbrio, que deveriam determinar a conduta de vida são, no Ocidente, restritas a uma função servil no vocabulário de técnicos. Nós somos apenas geômetras da matéria; os gregos eram, mais do que tudo, geômetras em seu aprendizado da virtude...*

*Assim, a violência oblitera qualquer um que sinta seu toque. Ela parece tão externa àquele que a emprega quanto ao que dela é vítima. E daí brota a ideia de um destino diante do qual tanto o executor quanto a vítima encontram-se igualmente inocentes. [...], irmãos na mesma miséria. [...]*

*A amargura [da Ilíada] é a única amargura justificável, pois ela brota das sujeições do espírito humano à força, ou seja, em última análise, à matéria. Essa sujeição é o que une a todos. [...] Ninguém na Ilíada é poupado dela, assim como ninguém na Terra. [...] O sentido da miséria humana é uma precondição da justiça e do amor... Apenas aquele que mediu o domínio da força, e sabe como não respeitá-la, é capaz de amor e justiça.*

*Aqueles que creem que o próprio Deus, desde que se tornou humano, não pôde manter a severidade de seu destino diante de seus olhos sem tremer de angústia, deveriam entender que as únicas pessoas que podem parecer que se elevam acima da miséria humana são aquelas que mascaram a severidade do destino de seus próprios olhos com a ajuda da ilusão, da embriaguez ou do fanatismo. Ninguém que não esteja protegido pela armadura de uma mentira pode sofrer a força sem ser atingido até a alma por ela. A graça pode prevenir que esse sopro nos corrompa, mas não pode prevenir a ferida.*

*Simone Weil, "A Ilíada ou O poema da força". Escrito em 1939, a propósito da iminente guerra. Assinado com um anagrama, Émile Novis, porque um judeu não podia ser publicado.<sup>2</sup>*

Ms. 45, no filme de 1981, que leva o mesmo nome [em português: *Sedução e Vingança, ndt*], é uma jovem inócua, até que ela é estuprada duas vezes. Então, ela pega uma 45 e sai à busca de homens para executar. Como em *Desejo de Matar (Death Wish, 1974)*. Exceto que, neste, Charles Bronson não é afetado por seus assassinatos, ao passo que a Ms. 45 muda de roupa com cada assassinato, progredindo de doce garota de convento, à modelo sofisticada, à prostituta de alta classe, à dominatrix, e não o faz para servir de isca à presa, mas para dar vazão à luxúria em seu próprio sadismo, nas preliminares da atração. Podemos evitar sujar as mãos com a força e a moralidade com Bronson, mas não com Abel Ferrara. Prazer, no mundo de seus filmes, geralmente transforma-se em dor, sexo transforma-se em violência, a virtude em vício; o vencedor é destruído com tanta certeza quanto a vítima. A identidade climática de Ms. 45 é como uma freira, pela qual ela tenciona representar não sua própria repressão sexual, mas antes desejo e morte, a violência do feminino que atrai apenas para negar, o vício na virtude. Ainda assim, ela mesma chegou a um ponto em que o prazer pode ser alcançado apenas através da dor intensa, em que

2 Cahiers du sud, XIX, 230, December 1940. O artigo "A Ilíada ou O poema da força" está publicado na compilação *Simone Weil: a condição operária e outros estudos sobre a opressão*, organizada por Ecléa Bosi e editada pela editora Paz e Terra, Rio de Janeiro. A segunda edição é de 1996.

nenhuma satisfação e nem mesmo liberação é atingível. A maior parte dos heróis de Ferrara vão atingir um ponto semelhante, insaciavelmente viciados à força.

A vida é um inferno em Ferrara, tortura sem saída, sem um momento de liberação. Seus filmes sem dúvida devem muito, conceitualmente, a Nicholas St. John, amigo e roteirista de muitos deles. Mas eles são menos sobre conceitos do que sobre sentimentos – como é o sentimento de viver sem a graça, ser a vítima da força. A alienação é retratada de forma tão intensa, em cores, formas, superfícies, luzes e corpos, que chegamos a pensar no Murnau de *Aurora* (*Sunrise*, 1927), vivo nos dias de hoje e fazendo filmes de *exploitation*. Os filmes de Ferrara são *bad trips*, *bad trips* terríveis, intransigentemente morais.

Diz Ferrara: “É mais sentimentos e emoções e como as cores e texturas trazem certos sentimentos. Não é o tema – eu não penso sobre o tema do filme. O objetivo não é o filme; o objetivo é estar completo, é estar envolvido como ser humano – conhecimento, autoconhecimento, conhecimento de grupo, isso aí”.<sup>3</sup>

*Cidade do Medo* (*Fear City*, 1984) é sobre *striptease* e as mulheres de Ferrara (os homens também) são ainda mais eróticas do que as de Hawks. Elas adoram fazer cada mínimo gesto como uma excitação erótica. Mas as mulheres de Ferrara não se comportam como profissionais, elas estão realmente se divertindo. Na forma como Melanie Griffith – vestida apenas com um fio-dental – exerce um evidente prazer contorcendo seu corpo para uma plateia pagante masculina, não existe a menor insinuação de “provocação”, nenhuma insinuação do “pecado” com o qual Sirk encena uma cena mais comportada em *Imitação da Vida* (*Imitation of Life*, 1959), apenas um tipo de contentamento que poderia ter existido num Éden em que nunca tivesse havido uma maçã.

Mas, entrecortado com Melanie Griffith e fora do Éden, os homens reagem como monstros depravados em fúria, sem dignidade, enquanto um homem segurando uma faca, numa viela do lado de fora, com uma violência quase impossível de ver, retalha e mutila uma *stripper* fora de expediente.

3 “Moon in the Gutter: Abel Ferrara interviewed by Gavin Smith”, *Film Comment* 24, nº 4 (Jul-ago 1990), p. 44.

O retalhamento é tanto uma reação ao segundo grupo de material intercutado (os homens monstruosos) quanto ao primeiro (Melanie erótica). O retalhador é um jovem que passa os dias fazendo treinamento (erótico) de artes marciais, nu, com uma dignidade extraordinária. Ele é totalmente impiedoso em relação à dor que ele inflige com sua faca, uma característica de todos os “vampiros” de Ferrara. Nós compreendemos que ele quer que sua vida seja uma demonstração de sua habilidade de reter a dignidade masculina (erotismo masculino) por mulheres desafiadoras, ternura e as emoções degradantes que elas inspiram. Mas, como Ms. 45, ele fez de si mesmo um escravo de seu próprio erotismo, consumiu sua vida em sua pulsão sexual, vendeu sua alma à força, de forma que cada uma de suas vitórias faz com que ele seja cada vez mais uma vítima da força.

As mulheres são responsáveis pelas reações dos homens? Seriam elas somente serpentes? Ferrara parece dizer, como Murnau em *Tabu* (1931), que ninguém está livre daquilo que Simone Weil chama de “gravidade” da sociedade humana, na qual a beleza torna-se dor, o amor torna-se violência, a dignidade torna-se brutalidade.<sup>4</sup> Os temas de Ferrara são os sentimentos: aqui a polifonia de três reações contrastantes ao jogo erótico.

### China Girl

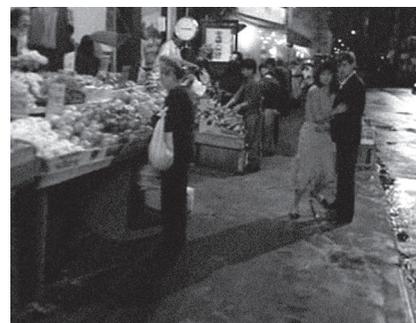
Consequentemente, os melhores momentos de Ferrara são seus momentos mais estilizados. Ficamos com a impressão de ideias trabalhadas com entusiasmo por alguém cuja suprema alegria é fazer cinema. Em *China Girl* (1987), sua produção preferida, ele estende quase ao filme todo o alto tom de estilização encontrado em uma das melhores cenas de *Sedução e Vingança*, em que quatro

4 Existe uma “boa” história de amor em *Cidade do Medo*, na qual Melanie e suas colegas de trabalho são salvas por seu agente de talentos, que, entretanto, precisa primeiro reencontrar sua vontade de lutar (como John Wayne em *Depois do Vendaval* [Ford, 1952]). “Você acha que é um herói? Bom, talvez você seja,” diz um policial a ele no fim, mas, à exceção da ressurreição de Kathleen Conklin em *The Addiction*, qualquer coisa semelhante a um final feliz parece, num filme de Ferrara, implausível, impossível e inconsistente. A falta de comprometimento do cineasta é evidente na relativa falta de estilização com a qual diversas cenas de subtrama são encenadas, neste e em outros filmes nos quais as decisões foram impostas pelos produtores.

estupradores rodam de forma demoníaca em torno de sua presa com um brio ritualístico, com suas sombras precedendo-os. Como nos filmes de Murnau, a escrita cinematográfica em abstrato tem algo da riqueza da música em abstrato. Assim, superfícies geométricas, texturas, cores, luzes e sombras tendem a mitificar qualquer situação, como acontece com Murnau, Eisenstein ou Ford. Os planos de Ferrara são compostos com uma geometria consciente, inventivamente equilibrados em linhas internas, planos e ângulos, sempre para atingir algum efeito expressivo, sempre com deleite para o efeito fotográfico de profundidade limitada, *sfumato*, objetos em primeiro plano, pedaços de luz brilhante, sombras passando. Um plano de uma rua pode ter um hidrante como arco de prosa; como em Sirk ou Ford, objetos impõem o mundo com que nos relacionamos e contra o qual os personagens lutam. Os objetos podem fazer com que nós mesmos nos tornemos objetos, coisas. Todos os padrões são inimigos em **China Girl**; a sociedade é estruturada tão rigidamente quanto as grades das ruas em Little Italy e Chinatown. Assim, qualquer situação genérica é estilizada: os caras ficam fazendo pose, as facas giram, as gangues tomam as ruas como *corps de ballet*. Todos se vestem de preto na discoteca, exceto os dois rebeldes, os iconoclastas, Tony e Tyen, os adolescentes Romeu-e-Julietta em roupas brancas, destacados – da mesma forma com que Jean Renoir chama pela primeira vez a nossa atenção para Nini em *French Cancan* (1954) – não apenas para nos fazer prestar atenção nos personagens, mas para criar empatia com eles, entrar no mundo da história do filme com eles, onde, de fato, encontraremos esses jovens cheios de empatia (e nós mesmos, numa certa medida: um personagem de cinema sendo um *locus* de emoções) constantemente ameaçados por estruturas geométricas, pela força do olhar de outro personagem em direção a eles, pela força da câmera se movimentando para perto deles, pela força de nosso próprio olhar, o que faz com que partilhemos a autoconsciência que eles têm de sua situação.

Fora da dança, Tyen nunca faz valer seu próprio ponto de vista, e Tony o faz somente no funeral de Alby, quando ele acusa o chefe da máfia de vender sua alma à força. O choque geométrico que resulta disso nos diz que o violento momento-da-verdade de Tony só o deixa mais atado às estruturas de destruição. Assim é a força. A câmera nos faz experimentar a força fisicamente. Ela torna-se a força quando Ferrara move a câmera do assassino e faz um travelling até Tyen e

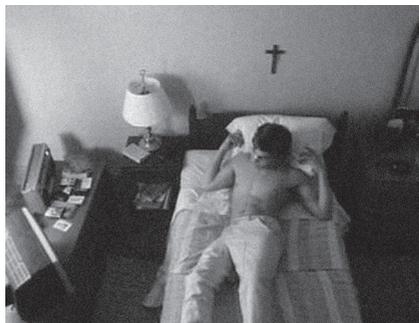
Tony, que imitam a bala de revólver. Em contraste, depois que todos os três estão mortos, a câmera refaz a distância com temor, com o foco na rua, até que alcança Tony e Tyen, faz espirais para cima, até o céu, não mais o ponto de vista do personagem, mas agora o de um narrador imaginário, que eu imagino estar dizendo, “Nunca houve história tão penosa / quanto esta de Julieta e de seu Romeu”.



Ah, sim, a textura. Não é sempre “O que acontece em seguida?”, mas o que há? Qual a história? O que é Frank White – sabemos sobre ele a partir das roupas que ele usa ou pelas pessoas que vivem ao seu redor. Os objetos físicos – o que você pode fazer num filme é tirar os objetos físicos e estudá-los. Você está filmando objetos – o que mais se pode fazer? Pessoas como objeto.<sup>5</sup>

5 Smith, *Film Comment*, p. 44.

Existe uma rica especificidade. Em *China Girl*, Tony chega em seu quarto, tira a camisa, se joga na cama e vê um vídeo erótico; o plongé no rapaz lembra os estranhos plongés da mesa de jantar no primeiro rolo de *Aurora*, dando um sentido de teatro e do sagrado em ambos os filmes: assim, a pequena cruz marrom na parede branca da casa desse rapaz italiano é tão poderosa quanto o erotismo da atriz no vídeo.



Ela também gosta de excitar os rapazes e invadir seus corpos, e talvez suas almas. Ferrara mostra de forma vívida pessoas que vemos só por alguns segundos; como Ford (Ferrara é metade irlandês), até breves contraplanos são participações especiais de caracterização, com começos, meios e fins. O drama é definido, durante a sequência inicial, numa série de curtas imagens de sete italianos vendo uma padaria italiana ser transformada num restaurante chinês, tendo como clímax Alby socando o próprio pulso e então um *fade-out*.

A luz oferece uma atitude moral. Os personagens transformam-se em suas sombras passando pelas paredes, ou partes de si mesmos, ou fantasmas, à medida que a força se apossa deles. Sombras passam a persegui-los, quando eles querem pensar em si mesmos como heróis eróticos passeando por ancestrais rituais de violência e sedução, o que significa quase o tempo todo para os homens de Ferrara, e suas mulheres também, apenas num registro diferente, pois novamente a força se apossa deles e a autenticidade dissolve-se em pose.

As sombras que perseguem transformam as pessoas em figuras, pedaços de si mesmos, vampiros. Uma pessoa em voo cego na vida, outra em cega perseguição pela

glória erótica. Eles passam por piscinas de nada negro ou iluminação encharcada, alternadamente ganhando e perdendo, sem outro propósito. Luz e escuro não indicam bem e mal (e o alívio cômico é monstruoso); pois Ferrara não é maniqueísta, ele está no sétimo círculo do inferno. Então a luz transtorna e a sombra esconde. Todos se eriçam com esperma e perfume. Mas a luxúria é tão raramente satisfeita, até entre aqueles protegidos pela armadura... “da ilusão, embriaguez ou fanatismo” (Weil), que o desejo normalmente é dor, tortura e loucura. A maior parte dos heróis de Ferrara posam se masturbando, e, ao contrário da santidade imantada do prazer de Melanie Griffith ou da libidinosa atração dos amantes em *China Girl*, eles se masturbam sadística ou masoquisticamente – reencenando neste campo também as vitórias e derrotas nas planícies de Tróia.

### O Rei de Nova York

As investigações morais de Ferrara contrastam com um filme profundamente imoral como *Instinto Selvagem* (*Basic Instinct*, 1992), em que o masoquismo é celebrado com mais regozijo do que olhar para menininhas em Renoir. Um materialismo simplista se esconde no título de *Instinto Selvagem*, enquanto o niilismo nos filmes de Ferrara é o destino de almas que se tornaram coisas quando se desviaram de Deus.

Na segunda parte de *O Rei de Nova York* (*The King of New York*, 1990), Ferrara reconhece Murnau com um trecho de *Nosferatu* (1921) e fazendo seu herói (um sujeito vício/virtude, Ms. 45/freira, vampiro/anjo chamado “White”) andar com um longo sobretudo negro idêntico ao do vampiro de Murnau. Mas Murnau já está evidente no primeiro plano do filme: as grades da prisão – a forma sombria que se vira e emerge à meia-luz ensandecida, fadada, já morta e pilhando. Fora, um avião que paira acima da linha do céu como um falo alado. Uma Manhattan cubista se assoma como um desafio, uma missão, um destino; sua luz dá energia, sexualidade, que atrai o vampiro branco para a noite. White se materializa no dia uma vez só, para um funeral, numa limusine preta como o caixão de *Nosferatu*, com janelas opacas que abrem para sua metralhadora preta ejacular a morte. De forma sobrenatural, ele estala em violência orgásmica e tentação bissexual, seja para enfeitiçar sua fêmea no cio, “advogada de Park

Avenue”, com promessas de uma trepada necrófila (“Eu quero agarrar você no metrô”), ou caindo na dança para reivindicar a lealdade de seus servos negros, que, como os polinésios de *Tabu*, remexem com corpos dançando, musicalmente, coreograficamente, teatralmente. Ninguém para de desejar e de posar, mesmo parado.

Ainda assim, ao lutarem com o pecado, com a blasfêmia, os heróis de Ferrara fazem valer com Lúcifer sua autonomia moral, sua soberania, sua identidade de herói, sua glória, piedosamente. “O mundo inteiro é um cemitério e nós somos aves de rapina”, proclama o vampiro Christopher Walken. “A humanidade lutou para existir para além do bem e do mal desde o começo”.

### Vício Frenético

Este é o drama de *Vício Frenético* (*Bad Lieutenant*, 1992). A questão é: dada a nossa falta constante de poder diante do outro mundo, e dada nossa própria depravação, que possibilidade resiste para o significado? E para a bondade?

Em resposta, *Instinto Selvagem* nos convida a nos divertirmos infligindo dor. Mas o “mau policial” (*bad lieutenant*) de Ferrara nos lembra do mau ladrão crucificado ao lado de Jesus, que reconheceu que merecia o inferno, e assim ganhou o paraíso – como Kathleen, ou como a freira em *Vício Frenético* que foi estuprada e torturada e culpa a si mesma (a vítima) mais do que aos que a atacaram: “Jesus transformou a água em vinho. Eu deveria ter transformado esperma amargo em esperma fértil, ódio em amor, e talvez ter salvado a alma deles. Eles não me amaram mas eu deveria tê-los amado”. Essa não é uma concepção de pureza diferente da de Pio XII, que canonizou uma adolescente que saltou para a morte em vez de se deixar submeter por um tarado? Os personagens de *Vício Frenético* estão cansados demais para entregar-se a um tal heroísmo, ou à bravura dos filmes anteriores de Ferrara. Aqui tudo é internalizado. Pensamos aqui menos no hedonista Murnau e num cinema de “presença”; mais no jansenista Bresson e num cinema de ausência: a iluminação severa e implacável; as poses icônicas; o mistério dos rostos; a forma como certos objetos aparecem distintos; a extrema desagradabilidade da existência; um estilo de montagem que implacavelmente insiste em forçar equações

através da geometria moral – por exemplo, os cortes citados em *Cidade do Medo* ou, aqui, o corte de uma claustrofóbica pose, em luz dura, contra uma parede branca, com sons de metrô no fundo, de Zoë Lund delirando numa viagem de haxixe, para uma estátua da Virgem Maria sendo derrubada e a freira sendo estuprada no fundo do quadro (e parecendo com o grito de agonia do quadro de Edvard Munch): uma equação que insiste no lote comum da humanidade decaída, no pecado partilhado que incita a freira a ver seus estupradores como suas vítimas, e que incita Ferrara a repetir o som de metrô quando os estupradores são presos. “Os vampiros têm sorte, eles podem alimentar-se dos outros”, declara Zoë Lund (que também fez o roteiro de *Vício Frenético*, fez o papel de Ms. 45 e talvez estivesse aludindo a *O Rei de Nova York*). “Os vampiros têm sorte, eles podem alimentar-se dos outros. Nós precisamos nos alimentar de nós mesmos. Comer nossas pernas para que possamos andar, [para que] possamos adquirir a energia para andar. Precisamos vir para ir, nos sugarmos inteiros, precisamos comer tudo de nós mesmos para que não reste nada além do apetite. Damos e damos e damos enlouquecidamente, e a oferta que faz sentido não vale a pena, mas é preciso fazê-lo. Jesus disse “sete vezes setenta” [ou seja, o número de vezes a perdoar o próximo]. Você sabe que ninguém vai entender por que você fez isso. Eles apenas vão esquecer você no futuro”.

Não tem nada bressoniano a respeito da atuação de Harvey Keitel. Sua desintegração lembra a de Victor McLaglen em *O Delator* (*The Informer*, 1935 [dir. John Ford, *ndt*]). Ainda assim, é a mesma histeria que sentimos em Bresson, diante do rosto quase sem expressão de Claude Laydu, o pároco alcoólatra em *Diário de um Pároco de Aldeia* (*Journée d'un curé de campagne*, 1950); todos esses personagens eventualmente reconhecem a vida como uma *via crucis* partilhando da agonia divina. O mau policial, ao ansiar pelo perdão, não consegue olhar para uma mulher atraente sem estuprá-la com os olhos. Ele é um vampiro num filme cheio de vampiros.

E ele não está mais livre em termos gráficos. Quando não estão aprisionados em *closes* de solidão moral, as pessoas-vampiro estão esmagadas em composição, em profundidade de determinismo moral, e compelidos pelas equações geométricas da montagem.



No fundo distante de uma composição exemplar, o policial acorda de um cochilo miserável no sofá da sala; as crianças andam de um lado para o outro; no primeiro plano, a mesa de jantar com o pote de frutas preenche metade do quadro; o mobiliário é de mau gosto e sintético; na televisão que buzina, um desenho da Segunda Guerra Mundial mobiliza os ratos a “se livrarem do gato” enquanto um coro de operários de armamento canta alegremente, “Nós fizemos antes e faremos de novo!”; e o policial muda de canal para descobrir que ele perdeu 15 mil dólares apostando em beisebol – uma perda que ele vai teimosamente adicionar a uma dívida de 120 mil que vai lhe custar a vida. A cena se segue diretamente à cena de Zoë Lund em viagem de haxixe, com o estupro da freira entre elas; como Humphrey Jennings, Ferrara justapõe de forma surrealista material discordante, e revela que estamos atados até aos mais improváveis de nossos vizinhos por um tecido social que é mais forte que nossas diferenças.

Mesmo assim, enquanto Jennings (como os ratos) vê causa para otimismo na solidariedade, Ferrara vê uma areia movediça massiva tragando todos para o inferno. A série de *madonas* que indicam o céu ao mau policial são tão drogadas e traumatizadas quanto ele, tão alucinadas quanto os profetas sempre foram. Talvez, por essa razão, os dois últimos planos de *Vício Frenético* lembrem os últimos planos de *Profissão: Repórter*, de Antonioni (*The Passenger/Professione: reporter*, 1975). Os dois heróis morrem, tendo completado uma autotranscendência cuja medida é tão específica, tão incerta, tão problemática e contraditória que nos sentimos esmagados pelo *pathos* dos barulhos ambientes, o silêncio entre a fé e o desespero.



Um cinema do estilo de Ferrara exige que percebamos de uma forma extraordinariamente vívida a “presença” de um personagem: o modo como as “vibrações” de um personagem tomam posse dos espaços vazios do quadro – como em *Tabu*, em que o ar e a luz tornam-se emanações dos personagens, como nas pinturas de Vermeer, como no quarto de Tyen, porque aqui ela se sente como não estando lá. Opacidade, como em *Tabu*, é parte dessa característica vívida; quanto mais sentimos as emoções dos personagens, mais conseguimos entendê-los, mais estamos cientes da interioridade impenetrável, e que Ferrara, como Murnau e Ford e ao contrário de *Instinto Selvagem*, nos vê como atores da vida, não como suas vítimas. A textura e a cor, a geometria e a composição são tão intensas que parece um milagre que alguém possa suportar uma tal existência por dez minutos; ainda assim, os personagens de Ferrara transcendem seu ambiente até quando sucumbem a ele (basta ver o assustador carrinho-para-frente em *China Girl* com ela sentada a esmo em sua cama): eles nunca são apenas manequins. Eles podem ser escravos de sua paixão, mas eles escolhem sua paixão. Eles não simplesmente sucumbem, eles decidem sucumbir. Ferrara acredita mais no pecado do que em Freud. Se não temos responsabilidade, se não temos culpa, então somos apenas marionetes numa apresentação de títeres, nossa dor é uma farsa, e só a força é real, puxando os fios. É o que concluem os heróis de *Sedução e Vingança* e *O Rei de Nova York*, que tentam matar todos os maus, pensando que podem controlar a força, como os vampiros de Christopher Walken em *The Addiction* (1995) e *Enigma do Poder* (*New Rose Hotel*, 1998).

### The Addiction

Ao contrário de **Instinto Selvagem**, Ferrara não está numa punheta; ele está insistindo no fato de que a vida é genuinamente trágica. Seus heróis se degradam em *Vício Frenético* e *O Assassino da Furadeira* (*Driller Killer*, 1979), *The Addiction* e *Enigma do Poder*, humilhando suas vítimas ou as torturando até a morte com uma furadeira (meramente por masturbação), ou comendo-as vivas, ou matando-os em massa. Um filme de exploração, por definição, nos convida a desfrutar do sangue, da violência e da crueldade. Mas Ferrara deseja que nosso desgosto supere nossa fascinação, de forma que, como *The Addiction* propõe, experimentemos *metanoia* – um tipo de catarse pela qual devemos rejeitar nossa cumplicidade de segunda mão com o mal.

*Metanoia* é uma palavra grega que significa mudança de pensamento (noia) e, mais especificamente, uma conversão religiosa pela iluminação da morte e do renascimento. O maior obstáculo a uma tal mudança de pensamento é o conhecimento que achamos que já temos. Como diz Simone Weil, nossos pensamentos bloqueiam a graça divina, que só pode entrar quando há um vazio. E Kathleen Conklin em *The Addiction* diz algo parecido quando observa “Nós bebemos para escapar do fato de que somos alcoólatras” sem perceber (ainda) que sua filosofia é seu alcoolismo. O que ela acha que sabe, argumentado em sua tese de doutorado e baseado em sua vida como uma vampira, é que não podemos nos deixar guiar pela luz porque não temos livre arbítrio. Somos vampiros. Massacres como My Lai acontecem repetidamente porque não podemos dizer ao mal que vá embora, não podemos controlar nossos feitos. “Você não é nada. [...] Você não é uma pessoa. Você não é nada”. Somos aquilo que fazemos, ela insiste, escravos da força. Essa é a condição universal da humanidade.

“Olhe o que você fez comigo”, grita uma de suas vítimas. “Como você pôde fazer isso? Isso não te afeta de forma nenhuma?”

“Não. Foi sua decisão”, retruca Kathleen. “Por que você não me disse para ir embora? [...] A minha indiferença não é o que está em questão aqui. É seu espanto que precisa de estudo.”

“Que eco”, explica Simone Weil (sobre a *Iliada*, mas é o mesmo caso), “podem as tímidas aspirações pela vida encontrar nesses corações quando as vítimas imploram para ver o dia seguinte?” A força nos transforma em coisas. “É a violência da minha vontade contra a deles”, explica Kathleen. Não há vítima não consentida e tampouco distinção entre vencedor e vítima: as vítimas se transformam em vampiros também. A força procria a força; só existe força.

Ferrara configura a geometria da força como ele fez em **China Girl**. Linhas de movimento são força. Três ataques sucessivos de vampiros são filmados com linhas semelhantes de movimento de fundo para primeiro plano:



O clímax dos ataques no My Lai de Kathleen, a recepção de seu doutorado, uma orgia vampírica dramatizando precisamente a vida de acadêmicos à espreita.

Ela se empanturra até o limite do nada. “Lutando contra a angústia”, dizia Simone Weil, “nunca se consegue produzir serenidade; a luta contra a angústia só produz novas formas de angústia. [...] Deve haver um arrancar, algo desesperado precisa acontecer, o vazio precisa ser criado: a noite escura. [...] Só aqueles que já caíram no grau mais baixo da humilhação, muito abaixo da mendicância, que não somente não têm consideração social, mas são encarados por todos como desprovidos daquela principal dignidade humana, a própria razão – só aquelas pessoas, de fato, são capazes de dizer a verdade. Todos os outros mentem”.<sup>6</sup>

“Deveríamos todos esperar sentir culpa, sentir dor”, falava o professor de Kathleen em uma palestra alguns meses antes a respeito da *metanoia*, “para que encontremos perdão e, por fim, a liberdade. A culpa é um sinal de que Deus está trabalhando em seu destino e uma pessoa que se recusa a reconhecer isso é tola.”

“Ninguém vai deixar você morrer”, promete uma enfermeira agora, e Kathleen pede luz, que mata vampiros – e é isso que ela quer –, mas a luz faz outra coisa ao invés disso, enquanto desce lentamente até ela, do crucifixo acima de sua cama. “Ficamos diante da luz”, ela comenta a seguir, “e nossa verdadeira natureza é revelada”. A falsa identidade será enterrada, a verdadeira identidade renascida.

Ironicamente é o primeiro vampiro, o que infectou Kathleen, que aparece novamente agora, ostensivamente para negar a responsabilidade (“Que escolhas essas pessoas [como nós] têm? Não é como se tivéssemos opção!”) mas inadvertidamente para afirmá-la. “Não somos maus por causa dos males que infligimos”, zomba o vampiro, refutando a dissertação de Kathleen, “mas fazemos mal porque somos maus.”

Logo, há uma pessoa; não somos apenas o produto de nossos feitos. É a alma que conta em última instância, não os feitos. Podemos ser perdoados, o passado pode ser colocado para trás, a primavera pode chegar.

6 Esboço de carta para Andre Weil, 1940 in Richard Rees, org., *Seventy letters* (London: Oxford University Press, 1965). “Accepter la vide,” *La pesanteur et la grace* (Paris: Agora pocket, 1991), p. 19. Carta a seus pais, 4 de agosto de 1943.

Consequentemente, corte para o próximo plano, em que a geometria da força é anulada:



Enquanto a vampira se retira progressivamente de quadro, um sacerdote caminha para a frente, um padre humilde como João XXIII, cujo andar casual e conduta receptiva contradizem os passos largos e agressivos dos vampiros. Todos caminham com missões obsessivas, mas os vampiros são conduzidos, ao passo que o sacerdote está fazendo suas próprias escolhas. Ele até acena um adeus ao vampiro que vai embora. Aqui, em sua mais humilde forma, está o poder não constrangido à força. Ferrara nos dá 42 segundos para meditar sobre este trânsito, e pode ser o momento mais rico de sua obra, um momento de *metanoia*. A vida antiga se esvai na distância, a nova vida consegue êxito, tão simples quanto vetores contrastantes em geometria moral. E, simples assim, o mundo é redimido. Nicholas St. John, disse Ferrara, escreveu esse filme “logo depois da morte de seu primeiro filho. No momento mais triste de sua vida, ele encontrou um meio de expressar aquela implacável busca pela verdade e pela luz num mundo que muitas vezes nos paralisa com raiva e escuridão”.<sup>7</sup>

### Enigma do Poder

Depois de *O Rei de Nova York*, as emoções e o sangue que anteriormente esperávamos de um realizador de filmes de exploração retrocedem para uma simbo-

7 Gavin Smith, “Interview with Abel Ferrara and Nicholas St. John.” Essa citação é do site promocional de internet, que não está mais disponível.

logia sugestiva, ou deslocam-se inteiramente para fora da cena. *Enigma do Poder* tem tão pouca “ação” de qualquer tipo, que a verdadeira trama torna-se algo a ser descoberto em repetidas visões do filme. Nós nunca vemos as cenas pelas quais estamos esperando, Sandii seduzindo Hiroshi, seu sequestro, sua morte. Ferrara as eliminou. O que vemos são apenas os momentos humanos entre os eventos, o que acontece nas mentes das pessoas, e aqui também os momentos chave podem desaparecer, já que passam por um instante pelo rosto de alguém, e só posteriormente são turvamente compreendidos. Esse não é um filme apto a satisfazer qualquer um na primeira visão. Como acontece com Ferrara, parece haver muito menos coisa acontecendo do que realmente há, porque ele corta cenas expositivas e explicações, e o diálogo é frequentemente incoerente, e porque nós, enquanto tentamos procurar aquilo que não está lá, podemos perder aquilo que está. (Temos que criar um vazio para deixar a graça entrar.)

Ainda estamos nas planícies de Tróia, mas a guerra agora é apenas o *set* num estúdio; só existem três heróis, e sua geometria de força é internalizada. *Enigma do Poder* é um estudo de personagem, mas o aparente argumento é de tal forma um truque narrativo que talvez não possamos reconhecer qual é o personagem que é mais estudado.

Sinopse: Num futuro próximo, megacorporações controlam o mundo, que vive tragado pela poluição. Hiroshi, um brilhante biólogo japonês, trabalha para a Maas e rejeita ofertas da Hosaka. Hosaka concorda em pagar a dois criminosos corporativos, Fox (Christopher Walken) e seu ajudante, X (Willem Dafoe), 100 milhões de dólares pela entrega de Hiroshi. Então, eles contratam uma prostituta, Sandii (Asia Argento), para servir de isca para Hiroshi com “a única coisa que falta a ele: paixão”. X começa a ensinar Sandii como “se apaixonar sem se apaixonar” para que ela consiga fisgar Hiroshi, mas ele mesmo acaba se apaixonando por ela, e ela, aparentemente, retribui. Sandii seduz Hiroshi, o sequestro funciona, e depois sai pela culatra, quando a Maas solta um vírus que mata todos os biólogos de Hosaka. Sandii desaparece; Fox diz que ela se vendeu para a Maas. Hosaka culpa Fox e X. Fox se mata, e os agentes perseguem X de forma cada vez mais próxima. X passa os últimos vinte minutos do filme escondido num cubículo de aeroporto, o New Rose Hotel, lembrando cenas anteriores,

masoquisticamente masturbatórias, e tentando descobrir se, por que, ou quando Sandii se entregou para a Maas.

Mesmo quando X reconhece os enganos de Sandii, ele não consegue parar de desejá-la. Isso está explícito na história original de William Gibson. E aparentemente esse foi o ponto que atraiu Ferrara quando ele leu o conto. (“Eu sabia que estava fodido. Porque era genial e eu sabia que tinha que fazer o filme.”) No roteiro de Gibson e de Christ Zois, enquanto o helicóptero de Hosaka se aproxima, X delira: “Não posso odiar você, linda. Está tudo bem, linda. Venha aqui, por favor. Segure minha mão”<sup>8</sup>

Mas o que está explícito para Gibson e Zois transpira uma dolorosa ambivalência em Ferrara. Na versão de Ferrara, X lembra-se de ver no passaporte de Sandii o cartão de computador que disparou o vírus. Mas é tão certo assim que Sandii de bom grado os traiu? E não seria culpa de X, já que ela não disse, na mesma noite, que eles deveriam esquecer Hiroshi, que eles deveriam fugir, casar e ter filhos, e ele, ao contrário, não a mandou de volta para Hiroshi? Para sua morte?

Então, o filme termina com X repetindo duas vezes, a primeira em sua cabeça, e depois num flashback para Sandii, enquanto ele se deita na cama ao lado dela, “Se você realmente quiser, nós vamos fugir, ou seja, esquecer sobre Hiroshi”. E ela sorri. Isso aconteceu de fato? Ou trata-se apenas da fantasia de X sobre o que ele deveria ter dito?

E, qualquer uma das duas opções, isso teria verdadeiramente feito diferença? Sandii está sorrindo diante das palavras de X por que eles vão se casar? Ou por que ele caiu no jogo dela? Seu sorriso é doce? Ou vil?

A câmera sugere que a cena aconteceu, porque o sorriso de Sandii acontece fora da visão de X. E quanto mais meditamos a partir da evidência, incluindo aquele sorriso, mais percebemos que X ainda não aceitou o horror completo de tudo

8 A. G. Basoli, “Abel Ferrara jams with ‘New Rose Hotel’”, [www.indiewire.com/film/interviews/int\\_Ferrara\\_Abel\\_981019.html](http://www.indiewire.com/film/interviews/int_Ferrara_Abel_981019.html). Gibson, “New Rose Hotel”, na coletânea *Burning Chrome* (Nova York: Ace Paperback, 1987), p. 116. O roteiro de Zois está incluído no DVD, mas é acessível somente para PCs com Windows e DVD player.

aquilo que ele percebeu, as dimensões da traição da Sandii. No momento que ela propõe casamento, ela já tem o cartão do computador, ela já consentiu com o assassinato de X; na verdade, ela inclusive já concordou em cometer assassinato em massa. Ela começou a mentir ainda antes de se encontrar com Hiroshi. (Primeiro seu pai era italiano e trabalhava para Hosaka. Depois de Hiroshi, seu pai é francês.) Ela se passa por uma prostituta barata, escondendo uma segunda identidade como uma aluna de doutorado (como Kathleen) – outro sinal de perigo que X encontra em sua bolsa e ignora. Ela pede a X que se case com ela para provocá-lo, torturá-lo, porque ele ressentia-se de ela ter “chupado o pau de Hiroshi” – depois de ele mesmo ter treinado ela para fazê-lo. Ela não está com raiva, e fica imediatamente maternal, pela razão que X deseja acreditar, no entanto, ela lhe dará o beijo de despedida poucas horas depois, com ele meio dormindo e ela partindo para chupar o pau de Hiroshi. Não foi à toa que Ferrara começou essa cena de cama com um barulho alto de trovão.

Sandii busca sexo indiscriminadamente, de forma insaciável. Para Gibson e Zois, ela destrói a Hosaka porque a Hosaka matou seu pai. Para Ferrara, ela não tem nenhuma motivação discernível, jamais, exceto o prazer pessoal. Fox estava certo. “Ela é uma apostadora”, dizia ele. “Ensine ela a se apaixonar sem se apaixonar você mesmo”, disse ele. “É pra já”, respondeu X, enquanto, se afastava para dar uns amassos em Sandii com Fox olhando. A ideia para Sandii de uma boa saída noturna, em seu caso de amor com X, é levá-lo a um *sex club* onde ela o ignora e entra na orgia, enquanto ele observa masoquisticamente em silhueta negra, convencido de que ele é o cavaleiro e que ela é seu brinquedo.

Claro, ele é dela. Ele pensa que está “ensinando” a ela, quando ele faz com que ela sussurre “Hiroshi!”, enquanto transa com ela. Mas ela está “praticando” nele. “Eu choraria, morreria, voaria por você” (com viagens da língua para dentro de sua boca). Para X, “Hiroshi” torna-se a terceira pessoa essencial ao amor romântico, a que cresce em rejeição, em geometrias triangulares de força, e Sandii usa os ciúmes de X para manipulá-lo. Para ela, não há rejeições, então ela pode se apaixonar sem se apaixonar. X não. “Você tem que ficar com a cabeça fria para se safar dessa”, Fox tinha lhe alertado. Mas

X não estava com a cabeça fria, e agora todos estão mortos, assim como ele brevemente estará também.

Fox e X constantemente subestimam Sandii, e essa é a razão pela qual ela os mata. É o jogo. Eles acham que ela está bastante aquém deles, um objeto de compra; eles são tolos. Eles não percebem a forma *macho* com a qual ela acende o cigarro, deixando-o em sua boca, como um pau, tão logo ela percebe que há um jogo a ser jogado. Fox tem *hybris* demais: ele tagarela que sua profissão “não é por dinheiro. É por ação! Não é fazer uma coisinha e pronto”, mas ele não consegue perceber que Sandii sente da mesma forma e não tem necessidade de tagarelar. “Ela é uma verdadeira puta”, alguém diz a ele. Não é uma falsa! É um jogo para cada um, chefes do tráfico e governos. Os campos de Tróia. A força reina em todos os lugares; não há mais boas intenções como as que o rei de Nova York ou o “mau policial” tinham. Agora somos todos vampiros de almas, sugaram nossos corpos. O filme começa com todos em luz vermelha ou sombra negra: estamos no inferno. A luz vermelha, como a chuva de Homero, cai em todos da mesma forma: apetite, luxúria, poder. “Não é apropriado a um cavalheiro ficar introspectivo”, Fox declara. “Nós somos os lobos. De estepe. Isolados. Solitários, Concentrados. Você é o lobo perfeito: olhos gélidos, lábios arreganhados, costelas salientes. Faminto!”<sup>9</sup> É o que ele parece: um lobo, um vampiro, gélido, perverso, totalmente egoísta, cruel. Ele até grunhe. É um choque quando ele sorri. Sua felicidade é diferente da minha? O prazer tem moralidade?

Fox é feio, repugnante. Sandii é bela, aconchegante, interessante, uma vampira mais interessante (e perigosa) do que qualquer dos vampiros anteriores de Ferrara, um tratamento mais interessante (e realista) do mal do que qualquer dos outros ensaios morais de Ferrara, porque ela é atraente. Ela deleita-se com carícias, com sexo animal, e nos faz querer juntar-se ao prazer dela – que será o de nos destruir. Os lobos machos esquecem o jogo; ela é apenas uma menina, um brinquedo. Fox chega a apontar para ela como um carro novo: “Esse foi meu toque de gênio! Olha só! Lá vamos nós!”

9 Muito do diálogo de Christopher Walken é improvisado e Ferrara reteve até suas incoerências ocasionais: por exemplo, “Para cada gota de chuva que cai, uma nuvem cresce”.

É por meio das vitórias aparentes de Fox, X e Hiroshi sobre ela que Sandii faz deles peões. Essa é a geometria da força. Como Hallie no geométrico *O Homem Que Matou o Facínora*, de Ford (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), Sandii destrói três homens no curso de sua conquista. Ela é um lobo melhor do que Fox ou X, porque ela gosta de ser um lobo. Ela sente prazer em ser uma prostituta. Ela adora ser uma dominatrix. X acha que está “ensinando-a” a se apaixonar sem se apaixonar, ela, a mestre da interpretação, a festa à fantasia que nunca termina. Suas aparições são uma série de papéis típicos, como Marlene Dietrich em *Vênus Loira* (*Blonde Venus*, 1932), de Joseph Von Sternberg: cantora, prostituta, doce moça da casa ao lado, rainha pornográfica, covarde, ninfomaníaca, virgem inocente, exibicionista, cientista, mãe, sedutora. Ela sempre batalha rumo ao topo: afundando X na piscina, subindo a escada, fodendo na cama, jogando o Grande Jogo. Em retrospecto, tudo fica claro: foi tudo decidido nos primeiros minutos, quando Fox chamou-a de tapada. “Caso você não tenha percebido”, grunhiu ele, “você está morta, você apenas ainda não teve a percepção de deitar [como faria um lobo].” Acontece num instante, quando ela levanta os olhos e olha para ele. Juramento de vingança.

É possível que não vejamos isso. Mas é impossível não ver seu ressentimento. Ferrara filma emoções, não explicações para aquilo que as pessoas eventualmente fazem. Seu roteirista, Christ Zois, cita um desses exemplos (em seu comentário de DVD), reclamando que Ferrara cortou uma cena fora do *sex club* mostrando que Sandii leva X contra a vontade dele. Na verdade a cena é clara, mas apenas se prestamos atenção na linguagem corporal. E também é claro o que a cena diz sobre a natureza do relacionamento “amoroso” deles, mas só se nós pensarmos sobre as emoções; ou então, como Fox, vamos preferir acreditar, ao final, em nossa própria autodesconfiança. Nós vamos ouvir sua voz nos sonhos de X – “Muitos meses atrás eu era tão bonita e adorável quando você me viu pela primeira vez... e eu estava de preto.” Vamos perceber o egoísmo, a dominatrix; mas nós não compreenderemos.

Nós vamos observá-la, uma menininha na cama, dizendo “Sim! Sim! Quando eu voltar!” (depois que X diz que eles vão discutir casamento quando ela voltar de Hiroshi), e nós vamos preferir ouvir uma aceitação alegre ao sarcasmo sádico. (Kathleen, em *The Addiction*, usa o mesmo tom quando ela tranquiliza

uma vítima desejada, “Claro, vou passar aqui.”) E nós veremos o vil sorriso de Sandii ao fim do filme (inequivocamente vil no roteiro de Zois), e vamos preferir imaginar que ela é doce. “Imaginação”, dizia Simone Weil, “é sempre o tecido da vida social e o motor da história. A influência das necessidades reais e compulsões, de materiais reais e interesses, é indireta porque a multidão nunca está consciente disso”.<sup>10</sup>

X saboreia os movimentos de Sandii, seu jeito e sua voz, até quando ele percebe seu cálculo letal. Opacidade é a tortura dela: nos deixa continuar nos enganando a nós mesmos. Será que ela está sempre jogando um jogo? Existe alguma autenticidade nela? Em alguém? X adere à dúvida para aderir a Sandii, para aderir ao amor, para aderir à humanidade, à lealdade, princípio, amizade, num mundo de arranha-céus disseminados, de um cinza sujo, podre de poluição, do qual nenhum deus *ex machina* chega para salvar desta vez, e a mais sangrenta vampira reina: Sandii. O masoquismo de X é a melhor esperança que Ferrara pode encontrar para redimir o mundo. O que dá uma certa glória a Sandii: uma glória na vitória, em satisfação sádica, como na *Iliada* quando Aquiles corta a garganta de uma dúzia de troianos na pira funerária de Pátroclo, ou a alegria de matar “Japas” nos filmes de Howard Hawks. Essa fêmea é claramente a escolha evolucionária para dominar neste mundo, em que o macho é uma figura ridícula, cujo desaparecimento é sua própria introversão (como em Raoul Walsh). Como Fox, Sandii rejeita a introspecção. Só a vitória. Existe heroísmo aí. *Enigma do Poder* insiste para que admiremos Sandii, assim como *The Addiction* insiste para que admiremos o vampirismo, My Lai, Hiroshima e Auschwitz. “Agora eu entendo como tudo isso foi possível!”, exclama Kathleen.

### Comentários finais

De fato, encontrei uma vez com Arabella de Milão, uma das maiores fãs de Ferrara, que admira seus vampiros ao ponto da emulação. Como Sandii, Arabella se decorava para sair andando na rua e ouvir as pessoas dizerem “Gostosa!” (e sempre diziam). Ela adorava John Woo também, e não podia entender minhas objeções aos clímaxes de Woo, em que o herói paira sobre o vilão indefeso e,

10 “Méditations sur un cadavre 1937” *Œuvres complètes*, tome II, v. 3 (Paris: Gallimard, 1998) 74–75.

depois de considerável meditação, atira em sua cabeça como se fosse um objeto. É excitante reduzir as pessoas a figuras e estourar seus miolos. Arabella adorava jogos. “Sou apenas uma pobre menininha”, diria ela: mas como Sandii, como Kathleen, ela jogava cada momento para ganhar e não tinha tempo para vítimas, a não ser como peões. “Não é deontológico”, ela explicaria, girando uma trança e citando Hegel. *The Addiction* era uma obra-prima, ela disse, mas eu não consegui fazer com que ela me dissesse o que acontece nas últimas cenas; os vampiros eram seus “deuses”. Para Arabella, o intoxicante era ser cativante, que é o nome que Fox dá à força. Então, há mais de uma maneira de gostar de Ferrara.

Mas, como os heróis desnaturados de Homero, com todo esse “heroísmo”, que lugar haveria para qualquer outra coisa? “Não é apropriado a um cavaleiro ficar introspectivo”, tagarela Fox, cujo salto para a morte é assumidamente magnífico – ao contrário de X, encolhido num útero. Ainda assim, “não é possível amar e ser justo”, Simone Weil escreve, “exceto quando se conhece o império da força e como não respeitá-lo”. A força é tão impiedosa para a pessoa que é possuidora dela, ou acha que é, quanto o é para as suas vítimas; a segunda ela arrasa, a primeira ela intoxica. A verdade é que ninguém realmente a possui.

Sandii desaparece, caminha para fora do quadro; ninguém sabe seu nome de família ou de onde ela é. A fala de Sandii para X é sobre si mesma: “Ninguém nunca vai saber seu nome. Ninguém nunca vai chorar por você. É assim que você quer morrer?” Ela não tem existência para além de suas façanhas, sua força, seus poderes enganadores.

(“Quem é essa ‘Lenore?’”, Ferrara interpola em seu CD de leitura do poema “The Raven”, de Edgar Allan Poe)<sup>11</sup>

11 No concerto de Halloween na Igreja de St. Ann, Brooklyn (1996), encartado no cd *Closed on account of rabies: poems and tales of Edgar Allan Poe*, produzido por Hal Willner. Paris Records/Mouth Almighty Records/Mercury Records.

# ALGUMAS QUESTÕES ÉTICAS NO CINEMA DE FERRARA<sup>1</sup>

*Nicole Brenez*

*“Representar já é um assassinato.”*  
Georges Bataille (1952)

Abel Ferrara representa para o cinema o que Joe Strummer representa para a música: um poeta que justifica a existência das formas populares. Sem eles, o filme de gênero ou a canção *pop* nada mais seriam que objetos de consumo cultural. Nesse mundo material organizado pela injustiça e pelo terror, em que “popular” é confundido com “industrial”, toda expressão cultural não originada no grito enraivecido ou no canto de amor louco apenas colabora para a regulação e preservação desse mundo. Será que Ferrara, ao lado de Jim Jarmusch, Tsui Hark ou Kinji Fukasaku, tem razão em (mesmo por acidente) resgatar o cinema de gênero? Não seria melhor para eles desertar o terreno enlameado daquilo que Theodor Adorno e Max Horkheimer chamaram de “indústria cultural” e, como Jonas Mekas ou Stan Brakhage, inventar seus próprios territórios, suas próprias formas, seus próprios gestos artísticos?

Os filmes de Ferrara oferecem uma resposta. Quem poderia nos falar em nome da Justiça senão um criminoso melancólico (*O Rei de Nova York [King of New York]*, 1990)? Quem nos faria acreditar um segundo sequer nas virtudes do perdão senão um policial paranóico (*Vício Frenético [Bad Lieutenant]*, 1992)? Quem hoje em dia poderia suportar uma lição de moral se ela não fosse prodigada por um vampiro drogado e leproso (*The Addiction*, 1995)? Quem poderia nos manter interessados um instante sequer por essas velhas questões regressivas que são a família e o indivíduo? Quem poderia manter viva em nós uma crença desesperada na devoção e no amor senão essas figuras quase

<sup>1</sup> Publicado originalmente sob o título “Some ethical stakes in Ferrara’s cinema” no livro *Abel Ferrara*. Illinois: University of Illinois Press, 2006, pp. 1-22. Tradução de Alice Furtado.

autistas, alucinadas e assombradas em filmes que cultivam as mais avançadas proposições referentes à necessidade de destruir todas as formas fílmicas?

Ferrara nasceu em 19 de julho de 1951, filho de um pai ítalo-americano (que de editor de livros acabou tornando-se corretor de valores) e uma mãe de origem irlandesa. É o caçula de seis filhos, com cinco irmãs. A família Esposito (renomeada Ferrara pelo avô de Abel quando imigrou para os Estados Unidos) tem origem em Salerno, ao Sul de Nápoles. Ferrara estudou na Sacred Heart Catholic School no Bronx: “Você estava, tipo, na primeira fileira e tinha um crucifixo enorme, com mais ou menos oito pés de altura, derramando sangue”.<sup>2</sup> Em 1966, a família se mudou para o distrito Peekskill. No Lakeland High School, Ferrara conheceu Nicodemo Oliverio (Nicholas St. John) e John Paul McIntyre. Ele e St. John formaram uma banda de *rock*, compraram uma câmera Super 8 e fizeram seu primeiro curta de dez minutos, *The Story of a Kid Who Liked Getting Drunk With His Friends* [A história de um garoto que gostava de se embriagar com os amigos.]<sup>3</sup> Ferrara retornou a Nova York para estudar cinema na State University of New York em Purchase e fez uma série de filmes muito curtos (um ou dois minutos cada um) em Super 8 e 16 milímetros, tentados como protestos contra a Guerra do Vietnã. Como parte de seus estudos, passou um ano na Inglaterra, onde participou de sua primeira filmagem profissional em 35mm para a BBC. Retornou então a Nova York e se reuniu com St. John; juntos eles começaram a escrever e realizar filmes, além de tocar música.

A obra de Ferrara pode ser lida como uma revitalização crítica dos códigos do cinema de gênero. Ele lidou com quase todos os gêneros populares: a pornografia (*9 Lives of a Wet Pussy*; 1976), o gore (*O Assassino da Furadeira* [*The Driller Killer*], 1979), o filme de vingança (*Sedução e Vingança* [*Ms. 45*, também conhecido como *Angel of Vengeance*], 1981), o *thriller* e o *film noir* (*Cidade do Medo* [*Fear City*], 1984; *China Girl*, 1987; *Vício Frenético* e *O Rei de Nova York*), a série de televisão policial (dois episódios de *Miami Vice*, 1985; *The Gladiator*, 1986; e

2 [N.O] A epígrafe é de Georges Bataille, “Esquisse 2 – Dossier de Lascaux,” *Oeuvres complètes*, vol. 9 (Paris: Gallimard, 1979), p. 321. Citado em Nick Johnstone, *Abel Ferrara: The King of New York* (Londres: Omnibus Press, 1999), p. 5.

3 Brad Stevens, *Abel Ferrara: The Moral Vision* (Godalming, Surrey, GB: FAB Press, 2004), p. 10.

*Crime Story*, 1986), a ficção científica (*Os Invasores de Corpos* [*Body Snatchers*], 1993; *Enigma do Poder* [*New Rose Hotel*], 1998), o horror-fantástico (*The Addiction*), o filme-dentro-do-filme (*Dangerous Game*, a.k.a. *Olhos de Serpente* [*Snake Eyes*], 1993; *The Blackout*, 1997), e a reconstituição histórica (*Os Chefões* [*The Funeral*], 1996; *Gangues do Gueto* [*R Xmas*], 2001). Nem mesmo o videoclipe escapou da empreitada de Ferrara (*California*, 1996). Ele acaba de anunciar, além de vários projetos a serem filmados na Itália, que vai dirigir uma comédia intitulada *Go Go Tales* (2007).<sup>4</sup>

Essa interrogação crítica de códigos de gênero não se assemelha nem a uma reinterpretação estilosa, nem a uma simples exposição de clichês cinematográficos. Trata-se de formular, graças a um arsenal de arquétipos básicos, imediatamente compreensíveis, certas questões primais, práticas e perturbadoras. Quais são os limites da identidade? O que é um indivíduo? O que é uma questão social? Do que nós temos consciência? Pelo que somos responsáveis? Adrian Martin formulou bem: “Todo problema nos filmes de Ferrara é um problema social, um problema endêmico à formação e manutenção de uma comunidade humana”.<sup>5</sup>

É revelador que Ferrara tenha realizado seu filme-panfleto mais violento e inventivo no momento em que foi imprudentemente liberado de limites no coração do sistema hollywoodiano (*Os Invasores de Corpos*, que forma, nesse ponto de vista, um díptico crucial com *Tropas Estelares* [*Starship Troopers*], de Paul Verhoeven, 1997). A obra de Ferrara introduz desordem no mundo cínico; os mal-entendidos começam aqui, já que alguns críticos atribuem essa desordem aos próprios filmes. Seus filmes são cada vez mais acusados de serem confusos, malfeitos e organizados de forma obscura – em particular *The Blackout* e *Enigma do Poder*.

Crucialmente, não há “angelismo” em relação ao mal e à negação em Ferrara, nenhuma crença implícita em uma perfeição ideal ou estado de inocência. Se raramente

4 Projeto que ele enfim levou a cabo em 2007 [nde]

5 Adrian Martin, “Neurosis Hotel: An Introduction to Abel Ferrara”, programa, *Twelfth Brisbane International Film Festival* (Julho de 2003), p. 84.

um traço de utopia ou contraproposta radical pode ser detectado, isso se deve tanto à fidelidade ao negativo quanto ao fato de tudo nesse mundo já ser êxtase, exaltação e pura embriaguez. Como diz Ferrara a propósito de Thana (Zoë Lund, originalmente Tamerlis), a heroína de *Sedução e Vingança*: “para além das razões que essa garota pode ter para matar – vingança, justiça, tudo isso – há também na violência um prazer de ordem sexual”.<sup>6</sup> Sendo assim, o que acaba sendo mais cruel? O mundo cínico, ou o homem que extrai dele com júbilo os materiais para seus filmes, sem jamais pretender modificá-lo?

As limitações estéticas da obra de Ferrara são óbvias. Seu cinema precisa do personagem, da narrativa, da *mise en scène* e do gênero. Mais exatamente, ele precisa do elemento irredutível no coração de cada um desses modos: o arquétipo, a fábula, a manipulação e a iconografia, respectivamente. No que diz respeito à figura pública de Ferrara, é fascinante em que medida ela oferece uma cortina de fumaça para a obra em si. No catálogo de 2003 do cinéfilo Festival de Locarno, Ferrara é apresentado como louco. Para a imprensa, ele será sempre aquele adolescente (agora com mais de cinquenta anos) que dedilha o violão em vez de responder perguntas, vive em um estado de perpétua desordem e conduz jornalistas à absurdez poética e burlesca.<sup>7</sup>

No leque de figuras admitidas pela indústria cultural, Abel Ferrara ocupa o lugar do *maverick*, metade Dionísio pelo culto da embriaguez, metade Orfeu pela lira que nunca o abandona. Assim como Madonna, Lili Taylor e Béatrice Dalle vieram para substituir Marilyn Monroe, Frances Farmer e Mae West em suas personas públicas; Ferrara se inscreve tranquilamente na linha daqueles grandes excêntricos que mantêm a frágil continuidade entre a indústria e a vanguarda: Josef von Sternberg, Erich von Stroheim, King Vidor, Orson Welles (cuja foto decora o quarto de Ferrara) e Nicholas Ray.

6 Ferrara entrevistado por Alain Garel e François Guérif, “American Boy,” *La Revue du cinéma* 436 (março de 1988): p. 51.

7 Ver Samuel Blumenfeld, “Recherche Carlos désespérément” (Buscando Carlos desesperadamente), *Les Inrockuptibles* 52 (10-16 de abril de 1996): pp. 15–19. Ver também o romance *Making Of* de Claire Legendre (Paris: Éditions Hors du Commerce, 1998), e Elizabeth Herrgott, *Abel Ferrara* (Paris: Kfilmséditions, 1999)

Ferrara se autoproclama o “mestre da provocação”.<sup>8</sup> Sua obra afirma o valor dos acessos explosivos. No roteiro de *Maria* (*Mary*, 2005) (escrito pela primeira vez em 2000 e subsequentemente retrabalhado) – que conta a história da realização de um filme sobre Jesus – o diretor, James, ameaça o projetorista para que ele continue a projeção e acaba assistindo a seu filme sozinho com uma arma na mão.<sup>9</sup> Para Ferrara, imagens são uma questão de vida ou morte. Seja ao fazê-lo, seja ao assisti-lo, um filme deve constituir um evento, no sentido existencial. Ele certa vez afirmou, “Você deveria estar disposto a morrer por um filme”.<sup>10</sup> Mas por que atribuir tanta importância às imagens, ao terreno do simbólico? E como lidar com as exigências de uma posição tão grandiosa e severa?

Este livro<sup>11</sup> é fruto de um seminário anual dedicado à obra de Ferrara que tenho lecionado na Université Paris desde 1996. Pude medir, ao longo desse tempo, o entusiasmo constante provocado em alunos e convidados (alguns dos quais cineastas) pelos filmes de Ferrara. Cada encontro bimestral é dedicado a uma dimensão diferente do *corpus* ferrariano – por exemplo, “O Assassino Sonhador” em 1998–99, “Mal sem Flores: Ferrara e a História das Teorias do Mal desde a Grécia Antiga até Hannah Arendt” em 1999–2000, ou “Direito, Liberdade e Vida Criminosa” em 2003–4. Este trabalho não finaliza a análise. Podemos ver aqui um sinal (em meio a tantos outros) do interesse e admiração por Ferrara demonstrados ao longo de muitos anos pelos franceses e outros cinéfilos europeus. Sua primeira grande entrevista apareceu, sob o título “American Boy”, em uma edição de 1988 da *Revue du cinéma*, graças a Alain Garel e François Guérif.<sup>12</sup> A Cinemateca Francesa, sob iniciativa de Jean-François Rauger, organizou uma retrospectiva abrangente da carreira de Ferrara em 2003. Na Itália, as primeiras teses sobre o diretor foram produzidas em 1997, seguidas por

8 No documentário-retrato de Rafi Pitts, *Not Guilty: Abel Ferrara* (2003), incluído no DVD francês de *Vício Frenético* (Wild Side, 2004)

9 Abel Ferrara e Scott Pardo, *Mary*, rascunho, outubro de 2000, 64 (acesso privado)

10 Ferrara no set de “The Club”, Paris Première, novembro de 1996.

11 Ela refere-se, naturalmente, a seu livro sobre Ferrara, sendo este texto seu capítulo introdutório. [nde]

12 Garel e Guérif, “American Boy”

vários livros de ensaio<sup>13</sup>. O Festival de Veneza frequentemente recompensou os filmes de Ferrara: Chris Penn recebeu um prêmio de interpretação por *Os Chefões*, enquanto *Enigma do Poder* recebeu o Prêmio da Crítica Internacional. Um reconhecimento crítico da mesma ordem ocorreu na Irlanda, Áustria e Alemanha. Na Inglaterra, Brad Stevens dedicou cinco anos de sua vida a uma tese de referência, *Abel Ferrara: The Moral Vision*.<sup>14</sup>

Comentários favoráveis vindos dos Estados Unidos não são inteiramente inexistentes, a começar pelos ensaios e entrevistas densas realizados por Gavin Smith e Kent Jones.<sup>15</sup> Ainda assim, parece que a obra de Ferrara encontrou enorme resistência nos EUA, onde os seus quatro filmes mais recentes (*The Blackout*, *Enigma do Poder*, *Gangues do Gueto* e *Maria*) quase não passaram nos cinemas. Perguntado sobre o que faria se *Gangues do Gueto* não conseguisse obter distribuição americana, Ferrara respondeu com seu gracejo habitual: “Queimamos o negativo. Comemos o negativo com molho de tomate no túmulo de D. W. Griffith”.<sup>16</sup> Além disso, quando um filme de Ferrara é produzido e distribuído pela indústria americana, ele não necessariamente é mais bem sucedido. Como Jonathan Rosenbaum comentou em 1994, “Alguns estúdios desejam perversamente que alguns filmes bons fracassem, com os exemplos mais recentes e descarados da Paramount, com *Um Sonho, Dois Amores* (*The Thing Called Love*, 1993), de Peter Bogdanovich e da Warner Brothers, com *Os Invasores de Corpos*, de Abel Ferrara.”<sup>17</sup> Quero demonstrar por que a indústria cultural tem boas razões para reprimir Ferrara, assim como reprimiu Orson Welles, Monte Hellman e Charles Chaplin.

13 Ver Giona A. Nazzaro, ed., *Abel Ferrara: La tragédia oltre il noir* (Abel Ferrara: a tragédia além do escuro) (Roma: Stefano Sorbini Editore, 1997); Pietro Baj, ed., *Abel Ferrara* (Roma: Dino Audino Editore, 1997); Silvio Danese, *Abel Ferrara: L'anarchico e il cattolico* (Abel Ferrara: o anarquista e o católico) (Gênova: Le Mani, 1998) e Alberto Pezzotta, *Ferrara* (Milão: Il Castoro, 1998).

14 Os capítulos desse livro dedicados a *Sedução* e *Vingança* e *O Rei de Nova York* estão publicados neste catálogo [nde]

15 Gavin Smith, “Moon in the Gutter”, *Film Comment* 26.4 (Julho–Agosto de 1990): pp. 40–46; Kent Jones, “Abel Ferrara – The Man: Who Cares?” *Lingo* 4 (1995): pp. 30–40.

16 Citado em Olivier French e John Strausbaugh, “Bad Lieutenant’s Director Still Struggles to Find Screens,” *New York Press* 15.27 (Julho de 2002): p. 28.

17 Jonathan Rosenbaum, *Movies as Politics* (Berkeley: University of California Press, 1997), p. 96.

Existem três proposições essenciais sublinhando a obra de Ferrara:

- i. *O cinema moderno existe para fazer face ao mal contemporâneo*. Nesse ponto, o projeto de Ferrara renova para o século XXI o que Roberto Rossellini realizou em relação ao século XX. Para responder a esse desafio, a obra de Ferrara produz formas de síntese no nível dos filmes individualmente e na soma de sua obra como um todo. De um ponto de vista temático, ela explora a articulação de duas lógicas criminais emblemáticas deste século, a máfia e o capitalismo.
- ii. *Contrastando com outros cineastas atraídos pela mesma concepção de História – para a qual a única história é a história do mal – Ferrara segue uma concepção otimista, preservando desse modo o sentido de tragédia*. Isso dá origem à elaboração de personagens que vivem em revolta, seja política (revolucionários) ou psíquica (os grandes atormentados). Esses personagens atualizam a questão do indivíduo, mas todos derivam do protótipo do visionário.
- iii. *O tratamento do mal histórico requer a invenção de formas fílmicas que expressem o que é inadmissível em termos de comportamento, moralidade, narrativa, imagem, som e especialmente em termos de uma invenção arquitetônica e de composição*. Argumentos provocativos (envolvendo assassinato, agressão, imoralidade aparente, estupro e violência de todo tipo) são apenas a moeda de uma estrutura da inadmissibilidade, o reino da injustiça. A obra de Ferrara busca elucidar os elementos básicos dessa estrutura enquanto uma economia que é ao mesmo tempo física e política.

### **O Sistema de Ferrara: Gênio da Síntese e Formas Cinéticas**

**Síntese Figurativa** – Dois filmes manifestam o talento de Ferrara para a síntese figurativa de modo particularmente claro: *Os Invasores de Corpos* e *The Addiction*.

O princípio do *snatching* (substituir um ser humano por seu duplo esvaziado de emoção e, portanto, controlável) se presta a uma metaforização infinita. Discutindo o romance de 1955 de Jack Finney, *Os Invasores de Corpos*, que até o momento já inspirou três filmes (com um quarto sabidamente a caminho),

Ferrara declarou: “O livro... é lindo. É uma metáfora como uma imagem em um milhão de espelhos – sabe o que quero dizer? É infinito”.<sup>18</sup> Sua versão da história de *Os Invasores de Corpos* cobre no mínimo três dimensões da experiência humana: é uma “fábula familiar” (uma garota adolescente simbolicamente extermina a sua família); um ensaio futurista sobre a poluição industrial e a militarização global; e uma meditação retrospectiva sobre o “homem de Hiroshima”, no qual tudo é sombra, um “contorno assombrado”, onde cada silhueta só pode ser vislumbrada do ponto de vista de seu desaparecimento iminente. É um trabalho figurativo sobre o mais violento ato de agressão já infligido à humanidade. *Os Invasores de Corpos* faz a pergunta histórica: “O que a destruição de Hiroshima ou Nagasaki nos diz sobre a sociedade liberal, democrática, responsável por ela?” Sua questão política coletiva é: “O que o indivíduo pode fazer diante das lógicas mortais que operam na estandardização industrial do mundo inteiro?” E sua questão íntima, biológica é: “O que nos é revelado por esse sonho de uma garota adolescente, Marti (Gabrielle Anwar) – uma fábula letal inventada para que ela possa se livrar de seu irmão, sua mãe e seu pai – sobre a pulsão de vida, a função reprodutiva que ela supostamente personifica?”

Como o filme inter-relaciona essas três dimensões? Isso pode ser claramente determinado na sequência que mostra a família Malone chegando e instalando-se na base militar. O pai, Steve (Terry Kinney), está prestes a liderar uma investigação científica em relação à toxicidade de certas armas químicas. Dois mundos são mostrados em montagem paralela: o mundo privado da família com a sua atmosfera calorosa e pueril, e o mundo obscuro e ameaçador do campo militar. Este é apresentado através de um acúmulo sucessivo de males coletivos: poluição global generalizada; uma referência explícita à história do conflito armado, notadamente a primeira Guerra do Golfo (General Platt [R. Lee Ermey] repreende Steve, “Você não sabe absolutamente nada sobre guerra biológica e química”); uma alusão ao nazismo, através da obliteração noturna de uma vítima anônima por uma unidade de comando temível; uma

tripla superimposição de ordens militares, industriais e criminosas; e uma referência à Hiroshima no plano surpreendente e espacialmente desajustado da sombra de três soldados na terra atrás de Steve ajoelhado. Essas sombras inscritas na poeira tóxica – lembrando os contornos dos corpos inscritos nas paredes de Hiroshima – ancoram o tratamento figurativo dos invasores de corpos como esboços, silhuetas escuras e efígies indeterminadas dentro de uma abominação histórica específica.

A questão da cena então torna-se: “Qual a relação entre dois universos, o íntimo (a família) e o coletivo (a guerra)?” O Major Collins (Forest Whitaker) forja essa ligação quando pergunta a Steve, enquanto este examina compostos químicos tóxicos: “Eles podem afetar os padrões cerebrais? Podem interferir em processos químico-neurológicos?... Simplificando, eles podem alterar a noção de realidade de uma pessoa?” Essa é a questão prática explorada por todo filme de Ferrara, que recebe de imediato uma resposta duplamente afirmativa: o mal se liga aos corpos através da invasão espacial, quando uma tropa de soldados surge instantaneamente para depositar caixas suspeitas na casa dos Malone (o quarto dos pais assim se torna um depósito tóxico), e através da invasão mental, quando todas as crianças na creche, exceto Andy (Reilly Murphy), têm nas mãos desenhos idênticos de vísceras sangrentas, evidência do confisco bárbaro de seus imaginários.

O caráter metódico do estilo de Ferrara pode ser deduzido a partir desse exemplo. Ele procede através de uma síntese figurativa e cinética. O filme estabelece incessantemente ligações entre fenômenos através de circuitos de propagação, contaminação e invasão. *Os Invasores de Corpos* começa esse processo descrevendo a destruição da intimidade pelo mal coletivo para aprofundar nossa compreensão do modo como a intimidade é em si invadida pelos germes do ódio e da crueldade. Como veremos, é isso que está em jogo na representação do materno.

*The Addiction* explora uma síntese histórica. O filme oferece para o cinema um balanço do século xx. O princípio do vampirismo – um esquema figurativo particularmente rico – significa a Guerra do Vietnã, o Nazismo, as drogas, todas as doenças contagiosas incluindo a AIDS, o imperialismo americano

18 Gilbert Colon, “The Mark of Abel on a Classic: An Interview with Abel Ferrara,” in “They’re Here...” *Invasion of the Body Snatchers: A Tribute*, ed. Kevin McCarthy e Ed Gorman (Nova York: Berkley Boulevard Books, 1999), p. 154.

e a pobreza. A obra de Ferrara, ao confrontar o mal moderno, pode ser vislumbrada como uma descrição cada vez mais embasada do *capitalismo como catástrofe*. Esse projeto polêmico começa com *The Hold Up* (1972), um curta de quinze minutos escrito por St. John (creditado sob seu verdadeiro nome, Oliverio). Na sinopse, a política do filme é crua: um grupo de trabalhadores, vítimas de corte de despesas, assaltam um posto de gasolina. Eles são presos. O genro do patrão é liberado, enquanto seus dois cúmplices, trabalhadores comuns, acabam sentenciados e presos. Capitalismo criminalizado, sindicalismo cúmplice (as demissões são anunciadas pelo presidente do sindicato), corrupção geral e injustiça institucionalizada: *The Hold Up* pinta a cortina de fundo sobre a qual os longas de Ferrara (*O Rei de Nova York*, *Os Invasores de Corpos*, *Enigma do Poder*) desenvolverão elaborações mais completas e violentas. Os planos finais de *The Hold Up* retratam radicalmente a fábrica como uma prisão – como uma reprise visual da celebrada sequência de *Europa 51* de Rossellini (1952) na qual Ingrid Bergman, ao retornar de seu primeiro dia de trabalho na fábrica, declara a Giulietta Masina, “Pensei que estava vendo condenados”. A assimilação da fábrica à penitenciária inaugura a sucessão de metáforas de Ferrara para a alienação econômica. O sistema capitalista é simbolizado por uma base militar tóxica em *Os Invasores de Corpos*: a economia subterrânea da droga lubrificando as rodas da economia oficial em *O Rei de Nova York*; e redes estatais industriais e científicas se entrelaçando a organizações criminosas em *Enigma do Poder*.

O que ocorre então ao humano? Em *O Assassino da Furadeira* e mais tarde em *The Addiction* – filmes-gêmeos em muitos aspectos – o capitalismo é mostrado do ponto de vista de suas vítimas: a pobreza deprimente do abandono urbano, mendigos, *junkies* e toda a pequena população de naufragos econômicos, morrendo lentamente nas ruas sem a menor misericórdia. Em *Os Invasores de Corpos*, ao longo dos cinquenta segundos mais aterrorizantes e sintéticos do cinema narrativo, o humano é transformado em lixo. Em um plano sequência em câmera-lenta, a mãe falsa e substituída, Carol (Meg Tilly), anda em direção a um caminhão, carregando um saco de lixo que contém os restos da mãe verdadeira. A essa imagem de homens-como-cinzas se fundem os fornos nazistas, a obliteração de corpos em Hiroshima e a transformação contemporânea do patrimônio genético em propriedade industrial – três

das principais tentativas modernas de anulação da humanidade, seja através do puro e simples desaparecimento (campos nazistas, Hiroshima), seja pela redução industrial ao estado de matéria-prima (industrialização genética). O brilho escuro e difuso do asfalto sobre o qual a ameaçadora mãe avança com seu saco de lixo evoca uma figuração arcaica, mitológica: a turbulência inaugural dos átomos, segundo Heráclito e Lucrecio. É como se Ferrara buscasse mostrar a origem da vida ao lado de sua desapareção simbólica. A premissa narrativa de *Body Snatchers* evoca a fatalidade sem remissão, ligada ao fato de que é a mãe que efetua esse gesto de se livrar da humanidade. Aquela que gera a vida repulsivamente propaga a morte, não apenas física, mas também simbolicamente; a banalidade cotidiana de seu gesto só o torna mais inelutável. Mas a fusão que inicia o plano sequência, sobrepondo o rosto perturbado de Andy sobre o asfalto cósmico, sugere que tudo aquilo faz parte do pesadelo de um jovem rapaz. Em *Enigma do Poder*, contudo, não há mais abandono ou desperdício de corpos – o fator humano está contido em um disquete de computador, não mais ancorado em corpos vivos e quentes. Foi inteiramente codificado e pode assim ser inteiramente apagado.

**Um Projeto Polêmico** – Ferrara frequentemente expressou sua admiração pelo trabalho minucioso de John Cassavetes, Rainer Werner Fassbinder e Pier Paolo Pasolini. Diversos princípios unem as respectivas obras desses quatro cineastas. Em primeiro lugar, um princípio prático: a constituição de um grupo de colaboradores variável, mas fiel (o time de Ferrara inclui o roteirista Nicholas St. John, o compositor John Delia, o fotógrafo Ken Kelsch, o montador Anthony Redman, a produtora Mary Kane e a roteirista/atriz Zoë Lund). Em segundo lugar, um princípio estilístico: o privilégio exclusivo concedido por esses cineastas à descrição do comportamento humano através da invenção gestual, interpretativa e emocional. E um terceiro e fundamental princípio teórico: esses cineastas explicitamente concebem suas obras como um vasto projeto de crítica política. Essa concepção é mais evidente nos casos de Pasolini e Fassbinder.

Para Fassbinder, cada filme constitui um tratado político sobre a Alemanha, passado e presente. Sua obra nunca cessa de investigar cinco pontos: 1) os resquícios do nazismo na Alemanha contemporânea; 2) a nulidade moral da democracia liberal; 3) a hipótese histórica de que o capitalismo pode se acomodar a

qualquer regime político, seja ele democrático ou fascista; e, corolário a isso; 4) O nazismo como o regime ideal para o capitalismo, uma vez que reduz os trabalhadores a uma “força de trabalho” que não precisa ser mantida, apenas desgastada até a morte e então instantaneamente substituída (I. G. Farben pagava salários aos prisioneiros de Auschwitz); e 5) o papel ideológico servil da indústria cultural.

A obra de Pasolini se organiza na base de um ponto crítico central: a aculturação. Isso engendra uma hipótese melancólica que envolve o desaparecimento de certas formas arcaicas da civilização italiana. Enquanto a obra de Fassbinder (como a de Ferrara) se autodeclara inteiramente negativa e puramente polêmica (na grande tradição da Escola de Frankfurt), a obra de Pasolini apresenta ao mesmo tempo um lado negativo (a descrição raivosa das formas de destruição da natureza humana) e um lado afirmativo (uma afirmação da sobrevivência da força do bom e do belo, no sentido da barbaridade mitológica, elaborada em *Medéia* [Medea, 1970]; *O evangelho segundo São Mateus* [Il Vangelo Secondo Matteo, 1964]; e *Comizi d'amore* [1965]). Ambos os cineastas tendem a preservar formas particulares de beleza: beleza neoclássica, como o anjo em *Teorema* (1968) de Pasolini ou os rapazes gays em Fassbinder; e beleza subproletária, como os *ragazzi* em Pasolini ou a maneira como Fassbinder filma seu próprio corpo (em *O Direito do Mais Forte* [Faustrecht der Freiheit, 1974], por exemplo). Essa dimensão é completamente ausente na obra de Ferrara; o belo não tem lugar em suas representações. O belo e o bom ora são absolutamente inexistentes (como em *Os Invasores de Corpos*), ora tornados repulsivos (a personagem “saudável” em *The Blackout*, Susan [Claudia Schiffer]), profanados (a freira [Frankie Thorn] em *Vício Frenético*) ou tratados como uma erupção catastrófica e incompatível com a vida, levando à morte (a crise de L.T. [Harvey Keitel] no momento de sua redenção) ou à autodestruição (a ressurreição ambígua de Kathy [Lili Taylor] no final de *The Addiction*). Em Ferrara, a jornada do bem é apresentada como infundável sofrimento. No extremo oposto ao helenismo esporádico que aparece em Fassbinder e Pasolini, as únicas “belezas” em Ferrara são corpos criminosos, baudelairianos, infernais.

**Formas Modernas de Alegoria** – Ferrara, Cassavetes, Pasolini e Fassbinder desenvolvem, no nível da figuração, um recurso comum: a elaboração de uma

alegoria cinematográfica moderna, em formas que são determinadas pelos projetos polêmicos desses cineastas. Personagens cinematográficos frequentemente representam exemplares de valores como a lei, a revolta ou a normalidade, mas trata-se nesse caso de uma questão de símbolos ou arquétipos, não de alegorias. Alegorias pressupõem uma forte construção conceitual. A elaboração conceitual de uma alegoria, por vezes complexa e desconhecida, se opõe ao princípio de reconhecimento, do já visto e do já sabido, território dos arquétipos. É nesse sentido, talvez, que Walter Benjamin declara que “a alegoria é a armadura da modernidade”.<sup>19</sup>

Consideremos, por exemplo, a personagem de Willie (Hannah Schygulla) em *Lili Marlene* (*Lili Marleen*) de Fassbinder (1981). Cantora famosa, Willie é puramente a figura lógica que representa o ponto de confusão entre antagonistas: ela mantém a ligação entre o Nazismo e a Resistência (enquanto é símbolo do regime nazista, possui um amante dentro da Resistência); entre os exércitos alemão e russo, que interrompem o fogo cruzado em suas trincheiras para ouvir suas canções; e entre a música judaica da qual ela toma o lugar na rádio e a censura que ela mesma sofre. Em suma, ela é uma alegoria moderna – não uma entidade que mascara um conceito em um corpo através de uma panóplia de símbolos (a Justiça com sua balança e espada, o Cupido com sua guirlanda e flechas), mas um movimento de passagem lógico entre duas entidades conflituosas. A intenção de Fassbinder é fortemente crítica, já que Willie é, afinal, uma figura que representa o povo alemão.

A invenção alegórica de Ferrara é especialmente cinética: seus personagens não alegorizam noções fixas, mas questões ou problemas. Marti, em *Os Invasores de Corpos*, representa o que é arcaico na psique humana; Kathy, em *The Addiction*, representa o (altamente ambíguo) princípio da culpa histórica; Matty (Matthew Modine), em *The Blackout*, representa as operações de um complexo de abandono. Nota-se, contudo, que Pasolini, Fassbinder e Ferrara classicamente mantêm o personagem como o lugar figurativo da alegoria, enquanto Jean-Luc Godard trabalha com uma constelação e dispersão através

19 Walter Benjamin, “Central Park” in *Selected Writings*, vol. 4, trad. Rodney Livingstone, Edmund Jephcott e Howard Eiland (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2003), p. 183.

de diversas figuras, tal qual o cineasta Gaspard Bazin (Jean-Pierre Léaud), relacionando a técnica às suas origens picturais em Ticiano, demonstrada claramente em *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (1986).

**Dinâmicas do Sistema** – Pasolini, Fassbinder e Ferrara provêm de uma mesma origem cinematográfica: Rossellini. Nos três casos, é uma questão de confrontar, sistematicamente, o mal contemporâneo. “Sistemático”, aqui, significa permanente, recorrente e exclusivo – porque não há nada além da questão do mal. Mas as traduções formais dessa sistematicidade para cada cineasta é rica e diversa. A forma elementar da sistematicidade é o programa, no sentido de um plano previamente estabelecido e progressivamente explorado. Essa é a fonte da inventividade de Rossellini, não apenas em seus grandes trabalhos didáticos para a televisão, mas também no seu ciclo de filmes pós-guerra. Rossellini lançou-se à realização de uma série de filmes sobre os desastres da guerra. Quatro segmentos foram filmados: *Roma Cidade Aberta* (*Roma, Città Aperta*, 1945) e *Paisà* (1946) sobre a resistência italiana ao fascismo; *Alemanha Ano Zero* (*Germania Anno Zero*, 1947) sobre a catástrofe física e moral provocada pelo nazismo e *Stromboli* (1949) sobre pessoas deslocadas. Um outro segmento (um filme sobre Hiroshima) foi concebido; e Ferrara, num certo sentido, realizou este projeto com *Os Invasores de Corpos*.

Mas a obra de Ferrara inventa outras formas sistemáticas no coração dos filmes individualmente, mas também através de toda sua obra: composição por anamorfose (uma imagem chave é traduzida e metamorfoseada ao longo de um filme, assim como uma imagem anamórfica só pode ser vista corretamente sob certas condições, como através de uma lente ou um espelho que a “desachate”); filmes concebidos como duplos uns dos outros (*Sedução e Vingança* é a versão feminina da fábula masculina de *O Assassino da Furadeira*); cenas concebidas como gestos de arrependimento para (ou mesmo como uma reparação de) outras cenas (o estupro em *9 Lives of a Wet Pussy* é expiado em *Sedução e Vingança*); a ampliação progressiva filme a filme de uma figura inicialmente simples em sua operação simbólica, levando-a aos limites (o *serial killer*); a declinação sistemática do mesmo motor psíquico – notadamente, a paixão – para todas as figuras centrais; e inversão narrativa, estabelecer um “contraplano” para o sistema inteiro (em *Gangues do Gueto*, como se livrar do

mal quando ele não é mais vivenciado como transgressão criminosa, mas como norma cotidiana). Geralmente, a evidência da coerência na obra de um cineasta não é especialmente notável ou forte, mas no caso de Ferrara, a proliferação de formas sistemáticas – em níveis iconográficos, narrativos, estilísticos e lógicos, e de um filme a outro – nunca deixa de impressionar.

### **Estruturas Anamórficas**

**Preservação da Tragédia** – Um conceito une a obra de Ferrara à de alguns de seus contemporâneos: *a única história é a história do mal*. A partir daí, sucedem imediatamente duas posições. A primeira é fatalista (à maneira da famosa frase de Marguerite Duras em **Le Camion** [1977], “O mundo está se precipitando para o seu fim, essa é a única política”), demandando uma descrição frontal do “desastre”, o que quer que seja e onde quer que seja esse desastre. A segunda posição é trágica, mantendo um princípio de resistência ao mal enquanto se sabe desde o início que essa resistência está fadada ao fracasso. No último degrau dos trágicos, encontramos Abel Ferrara, cineasta, no fundo, eminentemente otimista. Não porque o bem (no sentido de um advento da justiça social e portanto da pacificação moral) possa algum dia se tornar realidade, mas porque a aniquilação do mal pode ser vislumbrada como a negação da negação. Isso é evidente nos finais de *Vício Frenético*, *The Addiction* e *Os Chefões*.

A esse respeito, o tratamento frenético do bem através da figura do delirante motorista de ambulância (Nicolas Cage), em *Vivendo no Limite* (*Bringing Out the Dead*, 1999) constitui a resposta de Martin Scorsese ao uso que Ferrara faz de *Caminhos Perigosos* (*Mean Streets*, 1973) em *Vício Frenético* e *The Addiction*. Em todos esses filmes, fábulas de compaixão e redenção não têm eficácia a não ser que tomem emprestado os atributos (e a estilística visionária) das histórias sobre crime: gestos de bondade são transformados em gestos de agressão; o amor por um vizinho se torna um desejo canibalístico; e a empatia ao sofrimento dos outros leva a uma vertigem criminosa. No cinema contemporâneo, a bondade, o amor e a compaixão não podem mais ser representados com o tipo de simplicidade para a qual Rossellini providenciou o modelo definitivo em *Europa 51*. É preciso haver agora um verdadeiro guardião da

lei (não da ordem, mas da moralidade), seja ele psicopata, incestuoso e mudo (como Takeshi Kitano, em *Violent Cop* [1989]); drogado, libidinoso e místico (Keitel, em *Vício Frenético*); ou alucinado, irracional e ineficiente (Cage, em *Vivendo no Limite*). Um tal tratamento do bem, através da adoção paradoxal de atributos tradicionais do mal, culmina no retrato em *Gangues do Gueto* do policial (Ice-T) como uma figura tentadora, corrupta e angustiada – em suma, a serpente precisa salvar Eva (a esposa-mãe, interpretada por Drea de Matteo) da imoralidade vivida como normalidade.

**A Dobra e o Plissado: Lógica Formal da Metamorfose** – Para imaginar a aniquilação do mal é preciso haver uma exploração – não um simples antagonismo de duas entidades opostas (bem *versus* mal), mas uma intensificação ou aprofundamento de uma única entidade. Os filmes de Ferrara são estruturados como passagens através do espelho; trata-se de passar do recto ao verso de uma dada situação ou imagem. Isso abre espaço para uma estrutura narrativa típica da obra de Ferrara. Os filmes são organizados sobre uma única grande dobra, onde o início finalmente encontra ou “toca” o final para oferecer uma comparação surpreendente, ou um plissado mais gradual, onde a dobra maior é progressivamente traduzida em uma série de pequenas dobras (como uma saia plissada) sobre a estrutura inteira do filme. *Sedução e Vingança* é um exemplo representativo de um filme com uma grande dobra unindo início e fim, enquanto *The Addiction* e *The Blackout* oferecem modelos da estrutura do plissado.

*Vício Frenético* é exemplar na demonstração dessa dinâmica. Em termos de uma dobra principal, o filme começa com uma situação cotidiana – um pai levando seus dois filhos para a escola em um subúrbio agradável – para chegar, finalmente, à versão catastrófica dessa mesma cena: L.T. conduzindo os dois jovens marginais através de uma Nova York devastada. Seja pela dobra ou pelo plissado, as narrativas de Ferrara geralmente conduzem uma cena cotidiana banal até a sua transformação num desastre. Elas são organizadas de acordo com dois procedimentos principais: ou retratam o tempo integral de uma única trajetória se dobrando (*Sedução e Vingança* e *Vício Frenético*), ou repetem e renovam incessantemente a dobra inaugural em um modo repetitivo, insistente, consequentemente plissado (*O Assassino da Furadeira*, *The Addiction* e *The Blackout*). Os filmes de Ferrara se organizam na base de

uma forma inteiramente imaginária: metamorfose, uma alteração completa ou transformação na forma, na estrutura, na substância – um processo que pode parecer mágico ou diabólico. Duas instâncias principais de metamorfose oferecem possibilidades de invenção na composição: a metamorfose do protagonista ou do filme em si. A dinâmica da obra de Ferrara surge a partir da maneira como a relação entre essas duas instâncias é infinitamente renovada.

Podemos observar alguns exemplos dessa dinâmica. *Sedução e Vingança* e *Vício Frenético*, os dois filmes que Ferrara realizou com Zoë Lund, operam sobre uma coincidência harmoniosa entre a trajetória do protagonista e o próprio desdobrar do filme. *Sedução e Vingança* narra a metamorfose progressiva de uma jovem mulher, Thana, em uma vingadora implacável. O filme nos leva de uma cena ordinária (um desfile em uma fábrica de roupas) à sua revisão como um pesadelo (uma elegante festa que termina em banho de sangue). Seu final, assim, elucida a abertura aparentemente casual: o desfile de moda mostra a vestimenta como um disfarce ordinário para uma encenação social de corpos inteiramente fundada em relações de poder e submissão (a compradora régia e esnobe, a costureira esperta, modelos maltratadas e trabalhadoras passivas). A elegante festa final, que traz os funcionários do ateliê de volta à cena, desenvolve o postulado oculto do filme até o seu final: as relações entre as pessoas, especialmente as relações sexuais, só podem ser criminosas. Os casais convidados trocam informações sobre vasectomias e como comprar virgens de países do Terceiro Mundo. O horror sexual institucionalmente aceito e mantido no nível do diálogo como um referente factual é imediatamente traduzido para uma peripécia fantástica. O estupro duplo da virginal Thana é assim reinscrito na economia generalizada da exploração de corpos percebida pelo imaginário ocidental como uma ordem natural em vez de uma injustiça absoluta, assinalada pela desenvoltura com que os interlocutores discutem preços de jovens garotas. A violência de Thana responde ao horror institucionalizado: matar todo mundo, desde o chefe da fábrica e seus colegas, até todos os homens, mulheres e travestis existentes. Nenhum massacre será jamais proporcional à abominação real. A figura de Thana traz à tona o fenômeno da violência sexual ordinária – primeiro como uma fobia privada, mas no fim das contas como uma força ultrapoderosa na economia mundial contemporânea, a possibilidade de explorar qualquer corpo em qualquer idade

de qualquer maneira. Como Lund declarou em 1993, “*Sedução e Vingança* não é sobre a liberação da mulher, não mais do que é sobre a liberação dos mudos, dos trabalhadores da indústria têxtil (a personagem era uma costureira), ou sobre a liberação de vocês, sobre a minha própria. Reparem que a sua maior vítima não é um estuprador no sentido clínico. Ela é seu chefe. O verdadeiro estuprador. *Nosso* verdadeiro estuprador.”<sup>20</sup>

A trajetória anamórfica de *Sedução e Vingança* é portanto clara: a versão final catastrófica (o baile sangrento) traz à tona o caráter intolerável da violência socialmente domesticada espreitando-se na cena banal do começo (o desfile de moda). Como no final de *O Franco Atirador* (*The Deer Hunter*, 1978), em que a jornada ao inferno dos dois protagonistas nos permite finalmente ver a violência embrionária operando de maneira clandestina no gesto de um garotinho brincando inocentemente em seu quarto com um revólver de plástico, aqui, a fábula do estupro e do massacre desenvolve a lógica da agressão que opera no gesto aparentemente anódino (um chefe descuidado que acaricia os cabelos de uma funcionária) levado às últimas consequências.

*Vício Frenético* narra a jornada de um personagem atormentado rumo à conversão; como *Sedução e Vingança*, o filme nos leva de uma cena ordinária até a sua versão devastada. Mas essa trajetória de dobra principal se enriquece através de uma estrutura gradual e plissada de ecos e ondas metamórficas. Uma dobra no início do filme nos leva do privado (a família) ao público (o trabalho), dos dois filhos de L.T. no carro preto às duas garotas, vítimas de um tiroteio, em seu carro branco, cadáveres femininos que L.T. observa (em um plano-ponto-de-vista) como objetos sexuais. A dobra se fecha no final de sua trajetória em um exato contrário (os dois jovens estupradores latinos). Mas, entre ambas as pontas, essa dobra é também traduzida pelo menos em duas outras ocasiões: através do casal erótico (uma mulher e um andrógino) com quem L.T. dança, e as duas jovens no carro estacionado às quais L.T. ordena que finjam praticar feação – como se para atestar mais claramente a natureza totalmente fantasmática desse eco. As cenas de Ferrara são menos

20 Zoë Lund, “The Ship with Eight Sails (and Fifty Black Cannons),” *New York Waste*, Janeiro de 2001, disponível online no arquivo da *Rouge*, [www.rouge.com.au/stars/02.html](http://www.rouge.com.au/stars/02.html)

eventos narrativos do que ecos visuais. Sua lógica não é especialmente aristotélica, uma vez que elas não são determinadas por relações de causa e efeito ou antes e depois. Elas pertencem a um processo psíquico: a *reprodução de um trauma em múltiplas réplicas*.

Dois energias figurais operam aqui. A primeira é a elasticidade figurativa, que envolve a amplitude da vibração entre a matriz e cada um de seus ecos singularmente. Por exemplo, o casal erótico com quem L.T. bebe e dança (uma mulher voluptuosa, nua, e um andrógino) não se assemelha exatamente àquilo que substitui (a dupla de garotos inicial) a não ser por sua inscrição na corrente de transferências visuais. A segunda energia figurativa é a fertilidade iconográfica, que envolve a diversidade possível de ecos (os filhos de L.T. se transformam em mulheres, andróginos, estupradores). Esses dois processos e suas energias – a dimensão da aproximação visual que a matriz pode suportar (até a aparente dessemelhança) em elasticidade figurativa e a renovação constante dos motivos (até a sua aparente dispersão) em fertilidade iconográfica – atestam a gravidade do complexo ao qual o filme se dirige.

**Liquidação da Filosofia Ocidental** – *The Addiction* oferece a mais evidente estrutura anamórfica entre os filmes de Ferrara até este ponto de sua carreira; ele representa uma dupla metamorfose. No nível do protagonista, o filme oferece a metamorfose de uma estudante de filosofia em uma vampira, logo um problema moral (a culpa histórica coletiva) em uma destruição corporal (somatização). Do ponto de vista do próprio filme, a metamorfose é a conversão permanente da informação histórica (imagens da Guerra do Vietnã, campos de extermínio nazistas, etc.) em eventos físicos (ataques vampirescos). O filme é um ensaio sobre os efeitos físicos de imagens que são tão poderosas que, uma vez mostradas, tomam posse dos corpos ficcionais: Kathy é confrontada, como se pela primeira vez, às imagens do massacre de My Lai, e seu tormento intelectual (de quem é a culpa? como corrigir?) metamorfoseia-se na próxima sequência em um vampirismo fantástico. Encontrar uma imagem e encontrar uma vampira de nome Casanova (Annabella Sciorra): trata-se da mesma cena, a princípio documental, depois alegórica, e essa conversão se reproduzirá a cada nova descoberta de uma imagem documental. O vampirismo oferece uma iconografia universal, popular, para se tratar de uma

questão política complexa e universal: como viver com o conhecimento do mal histórico – a interminável cadeia de genocídios, massacres públicos ou privados, o reino da injustiça, opressão e corrupção? Como não morrer com toda essa dor, angústia, culpa? Kathy encarna e superexpõe o tormento que a civilização ocidental tanto se esforça para reprimir.

O final do filme, com sua súbita virada lógica, responde à simples conversão no seu início (os slides que reencarnam em vampiros), oferecendo uma metamorfose tão rapidamente dialética que chega a desafiar nossa compreensão. Kathy, inteiramente banhada de sangue, parece perecer pacificamente após ter recebido seus últimos ritos. Seu fantasma retorna para pousar uma rosa em seu túmulo, o que prova que o descanso pacífico permanece bastante relativo, ou que Kathy é a primeira de uma linhagem de anjos que são fonte de tormento ao invés de proteção. Ao mesmo tempo, na evidência estrita do que vimos e ouvimos, essa figura problemática se autodestrói intelectualmente, já que abandona o filme com essas palavras ditas em voz *over*: “A autorrevelação é a aniquilação de si mesmo”. Nada mais pode ser vivido: nem conhecer o mundo (pode-se morrer de angústia), nem fazer correções (a liquidação nunca é completa, o tormento sempre retorna; a “consciência infeliz”, tal qual nomeada por Hegel, não tem valor de uso histórico), tampouco ter consciência de si mesmo (o que marca a consolidação de um desastre, não sua solução). A personagem de Kathy extenua simbolicamente cada opção da filosofia ocidental.

**Começando pela Fantasia** – Outros filmes de Ferrara dissociam a trajetória do protagonista do próprio desdobrar da obra. *Olhos de Serpente*, como os filmes baseados na metamorfose total, procede através de variações incessantes da mesma cena (uma briga de marido e mulher). Mas esses personagens não sofrem nenhuma metamorfose; ao contrário, estão presos às suas identidades fechadas, capturados e grudados a si mesmos – a começar pela confusão entre ator e indivíduo. Aqui não há diferenciação, mas a sua ausência – uma indiscernibilidade – que cria condições para uma patologia. *Os Invasores de Corpos* tem a metamorfose como assunto: a ficção da substituição extraterrestre funciona bem como um modo de tratar a mutação antropológica na era do genoma, isto é, a ameaça aos vivos gerada pela industrialização em um regime capitalista avançado que agora se prepara para confiscar o

nosso patrimônio humano e genético. Esse filme obedece plenamente à lógica anamórfica da obra de Ferrara. No começo, em um gesto eminentemente familiar e doméstico, Marti, no banco de trás do carro da família, empurra seu irmão de consideração, Andy; no final, ela o atira de um helicóptero em movimento em direção a um mundo consumido por sangue e fogo. A dobra é perfeita. Contudo, o problema de Marti é precisamente o fato de ela renunciar à própria metamorfose da adolescência. Pode-se ler a história dos invasores de corpos como uma fantasia psicanalítica (ou *fantasma*) originada por uma repulsão geral em relação ao corpo. Fantasias do corpo que é vazio e jamais exposto ao acaso, sem diferença em relação ao outro, sem futuro: os invasores de corpos, muito mais eficientes que qualquer outra ameaça lançada, não são apenas o catalisador que permite à fábula familiar se desenvolver (apagando o pai, a mãe, o irmão e o mundo inteiro de uma menina); eles também oferecem uma fantasia do corpo pronunciada pelo seu próprio peso, pela concepção, pela gestação, pela gravidez. O invasor de corpo não representa portanto a alteridade do humano, mas a alteridade do feminino. Restituir a reprodução da vida a um modelo vegetal (não mais animal) permite a invenção de um modo de gestação que não ocorre mais dentro do corpo, mas em qualquer lugar do mundo exterior (daí a imagem das vagens em um pântano) – não mais um processo íntimo e individual, mas uma administração coletiva e anônima (a manutenção militar noturna das vagens); não mais uma fusão orgânica e afetiva (o feto), mas uma reprodução que está sempre já separada de sua fonte. Que uma tal fantasia de geração da vida possa ser parte dos sonhos de uma menina, paradoxalmente, é o que singularmente expande a nossa compreensão do que é humano. Aqui, podemos ter uma noção dos horizontes antropológicos do cinema de Ferrara: reabrir nossa concepção do humano, começando por aquele aspecto da humanidade que não se conforma com o fato de ser apenas idêntico a si mesmo, incluindo as determinações biológicas aparentemente mais inelutáveis e definitivas do ser humano.

**Retratando o Mundo** – Uma série de casos de anamorfozes, estruturais ou locais, podem ser encontrados no cinema de Ferrara: por exemplo, entre as cenas de dança e confrontação urbana de *China Girl* ou entre a libertação da prisão no início e a saída do trem no final de *O Rei de Nova York*. Não se trata simplesmente de uma questão de rimas buscando estabelecer uma coerência

temática, mas de construir um filme através da forma de uma passagem entre imagens alteradas. O que está em jogo nessa construção recorrente (alguns filmes, como *Sedução* [*Cat Chaser*, 1989] e *Gangues do Gueto*, seguem lógicas diferentes) não é o fechamento ou a autoabolição do filme (como no caso de *Violent Cop*, em que a repetição do mesmo plano do policial atravessando a ponte no início e no final significa a futilidade desesperada do sacrifício do protagonista), mas uma intensificação através de reprises e variações. Os filmes de Ferrara mergulham nas significações profundas, não ditas e escandalosas de uma cena, um gesto, uma situação ordinária. Uma tal estrutura se declara ao mesmo tempo clássica (no sentido de perfeitamente totalizada) e eminentemente contemporânea: é a estrutura do antimundo. Uma das origens desse antimundo pode ser encontrada nos livros de Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas*, *Alice Através do Espelho* e *Sylvie Bruno*: precisamos passar através de um duplo do nosso mundo para entender o original. No cinema, os dois modelos mais populares dessa fábulas do “mundo das sombras” são *O Mágico de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939) de Victor Fleming e *Um Corpo Que Cai* (*Vertigo*, 1958) de Alfred Hitchcock, que dramatizam, respectivamente, uma travessia em direção ao mundo duplo e a construção de um duplo que é trazido para dentro do nosso mundo.

Ao contrário dessas ficções tradicionais de destino ou de transformação, o cinema americano contemporâneo massivamente lida com a fábula sob forma de pesadelo, e a narrativa como uma anamnese (rememoração obsessiva que é também um apagamento de traumas passados), e desse modo (retroativamente) o mundo como o Limbo. *O Pagamento Final* (*Carlito's Way*, 1993), de Brian de Palma, *Cassino* (*Casino*, 1995), de Scorsese, *Dead Man* (1995), de Jarmusch e *Estrada Perdida* (*Lost Highway*, 1997), de David Lynch elaboram esse tipo de pesadelo. Ferrara usa a mesma estrutura mas a transpõe para um contexto realista. No processo, ele retorna a uma ocorrência precoce dessa forma: *A Morte de um Bookmaker Chinês* (*The Killing of a Chinese Bookie*, 1978), de John Cassavetes. A sequência de abertura e a penúltima sequência desse filme mostram o mesmo personagem, Cosmo (Ben Gazzara), abandonado pela vida, na sarjeta – entre as duas, a fábula se desenrola dentro dos espaços-limbo (centrada na insistência, como num pesadelo, da dívida de Cosmo). Outro conceito – à la *A Cidade dos Amaldiçoados* (*Village of the Damned*, 1995), de

John Carpenter – é o de apresentar um mundo que já é seu próprio duplo. *Os Invasores de Corpos* une ambos os modos: intensificação anamórfica através de uma cena familiar em seguida à reelaboração fantástica do mundo como um inferno na terra.

Dito de outra maneira, as grandes fabulações contemporâneas colocam a questão do que pode ser retratado ou representado. Mas elas fazem isso de uma maneira completamente oposta à interpretação de sonhos freudiana, que traveste uma situação normal, padrão, em uma imagem onírica capaz de abrir um caminho de acesso à consciência. Em vez disso, trata-se de exumar a violência latente em uma imagem padrão (a vida cotidiana), com a intenção de reconstruir as suas determinações mais obscuras e menos aceitáveis. A obra de Ferrara, nesse nível, pertence a um movimento estético coletivo americano. Sua especificidade no coração dessa corrente pode ser medida pela maneira como coloca uma estrutura crucial – as possibilidades narrativas do que pode ser representado – a serviço de um projeto radical e crítico.

# ABEL FERRARA - O HOMEM: QUEM SE IMPORTA?<sup>1</sup>

*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.

<sup>1</sup> 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.

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 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 empoleiraram-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 filmico 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 automatizados 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 serpentina 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 obscuro 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 eletricitista. 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.

# SEDUÇÃO E VINGANÇA<sup>1</sup>

*Brad Stevens*

**Gavin Smith:** *Há duas maneiras de interpretar Ms. 45: uma delas é uma pessoa que se deixa levar pela violência.*

**Abel Ferrara:** *Ela está sentindo o poder da arma, é isso.*

**GS:** *A outra leitura, mais radical, é que quando ela começa a matar homens não ameaçadores, o filme quase engloba todos os homens na opressão das mulheres.*

**AF:** *Essa é uma forma muito simplista de ver o filme. O cachorro mereceu morrer porque latiu?*

*Sight and Sound*, fevereiro de 1993, p.22

*“O público ficou bastante desorientado com a personagem. Thana não é definida com clareza. Às vezes acho ela simpática, e outras vezes, fascista. Mexeu com as pessoas, o fato de ver uma pessoa inocente como ela transformar-se subitamente numa assassina desenfreada.”*

Abel Ferrara, citado em *Cult Movies 2*, p. 102

Se *O Assassino da Furadeira* (*The Driller Killer*, 1979) antecipava o, hoje próspero, ciclo de filmes de assassinos em série, *Sedução e Vingança* (*Ms. 45*, 1981) está entre os primeiros exemplares do tema da vingança de um estupro que continua a fascinar cineastas do cinema convencional e do cinema de *exploitation*. As

<sup>1</sup> Publicado originalmente sob o título “Ms.45” no livro *Abel Ferrara: The Moral Vision*. Godalming, Surrey, GB: FAB Press, 2004, pp. 59–70. Tradução de Ruy Gardnier.

contribuições de Ferrara são indiscutivelmente as melhores dessas séries, mas chega mesmo a ser irônico que, vistos em retrospecto, eles parecem estar fazendo comentários sobre os filmes feitos posteriormente, respondendo a questões morais e filosóficas que nem chegaram a ser perguntadas pelos diretores subsequentes.

A protagonista de *Sedução e Vingança* é Thana (Zoë Tamerlis), uma costureira jovem e muda que trabalha no Bairro da Moda em Manhattan. Um dia, voltando do trabalho, ela é carregada até um beco e estuprada (o estuprador é interpretado por Ferrara em seu pseudônimo de Jimmy Laine). Quando chega em casa, ela é estuprada novamente por um assaltante que está em seu apartamento, mas no fim das contas, ela acaba por matá-lo. Thana, em seguida, corta em pedaços o corpo do assaltante, depositando os pedaços em diversos lugares e despertando as suspeitas de sua senhoria, a sr<sup>a</sup> Nasone (Editta Sherman). Thana também começa a vagar pelas ruas de Nova York à noite, usando o revólver do assaltante para atirar nos homens que se comportam com ela de maneira ameaçadora, nos homens que ameaçam outras mulheres, e, finalmente, homens escolhidos ao acaso. O clímax acontece numa festa de Halloween em que Thana, vestida de freira, tenta matar cada homem presente até ser esfaqueada nas costas pela feminista Laurie (Darlene Stuto), sua colega de trabalho.

*Sedução e Vingança* contém a impressionante estreia cinematográfica de Zoë Tamerlis. Como Ferrara relata, “Depois de *Os Embalos de Sábado à Noite* (*Saturday Night Fever*, 1977), este produtor genial (Robert Stigwood) estava procurando alguém para ser a protagonista de *Times Square* (1980). *Times Square* vinha em sequência a *Os Embalos de Sábado à Noite*, e se *Os Embalos de Sábado à Noite* foi um sucesso retumbante, *Times Square* foi um fracasso em dimensões semelhantes. Eles fizeram uma busca de talentos que custou um milhão de dólares. Foram a todas as cidades. Transformaram os testes de atores em enormes truques publicitários: a busca por uma desconhecida para o papel principal. Zoë ficou em terceiro. Eu conhecia os caras que estavam fazendo os testes de elenco, e eles falaram ‘Olha, a gente tem a garota certa pra você. Não podemos dizer o nome agora, mas sabemos que eles não vão utilizá-la, porque ela é esquisita demais pra esse pessoal. Mas ela é fantástica’. Então, para um filme de 60 mil dólares, nós tivemos uma busca de talentos de um milhão de

dólares. Desde que eu olhei pra ela no olho mágico da porta do meu apartamento, eu sabia que era ela que eu queria”.<sup>2</sup> Segundo o namorado de Zoë na época, Brian Lang, “no outono de 1979, Zoë abandonou a Escola de Música de Manhattan, para a qual ela tinha acabado de ser transferida durante o segundo ano (e para a qual ela tinha se estourado de trabalhar todo o verão, afim de se formar em composição musical) para fazer *Sedução e Vingança*. Ela ganhou apenas 1.500 dólares. Eu apareci na cena da festa final. Eu era o dançarino com chapéu e máscara (uma máscara de morte com penas). Ninguém nessa cena foi pago. Todo mundo era amigo de alguém do elenco. A cena foi inteiramente improvisada (exceto para os atores principais). E era de fato uma festa de fim de filmagens. Os amigos dos atores foram convidados. Nós inventamos nossas próprias fantasias. Eu peguei a máscara de morte e a roupa do meio da roupa amontoada – o boné e o lenço eram meus. Só recebemos instruções gerais: reajam, corram, enfileirem-se na parede. Os atores principais foram cuidadosamente coreografados, mas os convidados/figurantes não. Cada um fez a coisa da sua cabeça, e funcionou. É irônico que a edição da SoHo Weekly News em que Zoë é entrevistada tenha Divine na capa, porque, segundo Zoë, Ferrara tentou colocar Divine no papel de senhoria para empurrar o filme como um objeto cult, mas ele/ela queria pagamento segundo as normas do sindicato”.<sup>3</sup>

Ferrara originalmente queria Ken Kelsch para a fotografia do filme: “Abel e eu tivemos discordâncias a respeito de *Sedução e Vingança*. Ei, eu queria simplesmente ser pago! Abel queria que eu trabalhasse por uma porcentagem da bilheteria. Eu estava fazendo comerciais na época, e estava pedindo menos do que eu costumava ganhar por dia... a semana! E era para mim e para minha esposa também (ela era minha assistente de câmera). Abel zombou de mim e falou que ia me comprar uma Mercedes. Foi uma briga que durou oito anos”.<sup>4</sup>

2 Abel Ferrara, *The Onion*, novembro de 2002 e *The Virgin Film Year Book* 1983, p. 123. Nascida em 1963, Zoë Tamerlis (posteriormente Zoë Lund) teria papéis em diversos filmes interessantes e corroteirizaria com Abel Ferrara *Vício Frenético* (*Bad Lieutenant*, 1992) antes de morrer em 1999. Ela deixou uma obra significativa, incluindo diversos roteiros não-filmados e um notável romance não-publicado intitulado 490 (a primeira parte de uma imaginada trilogia).

3 Brian Lang, e-mail para o autor, 1º de março de 2002.

4 Ken Kelsch, e-mail para o autor, 2 e 3 de março de 2003.

O substituto de Kelsch foi o diretor de fotografia original de *O Assassino da Furadeira*, James Lemmo, que se recorda que “*Sedução e Vingança* tinha apenas um resumo de 36 páginas. Nicky apareceria com alguns diálogos vez ou outra, mas a personagem principal não falava, e os outros personagens não tinham de fato nada a dizer: o filme não era exatamente cheio de acontecimentos, eram momentos carregados de detalhes, e expressos de forma cinematográfica. Usamos em *Sedução e Vingança* a mesma técnica de câmera escondida que tínhamos usado em *O Assassino da Furadeira* – a mesma, mas diferente – para conseguir o plano do fotógrafo e Zoë andando em meio à multidão na Quinta Avenida enquanto ele a convence a visitar seu estúdio. Colocamos a câmera num saco de papel no teto de um carro estacionado na rua. Quando juntava uma multidão para observar, exatamente o que nós não queríamos, minha assistente, eu e a câmera ficávamos cobertos num lençol. Aí, esperávamos. No fim das contas, as pessoas perdiam o interesse em ficar vendo um lençol no teto de um carro e voltavam a seus afazeres. E as outras pessoas não prestavam atenção, não faziam ideia do que estava acontecendo. Quando a rua estava inteiramente livre de bisbilhoteiros e ocupada de maneira uniforme, avisávamos para o assistente e mexíamos o lençol apenas o suficiente para liberar a lente da câmera – ninguém notou. Os atores andaram no meio da multidão e fizeram a cena, com a operadora de som andando alguns metros atrás deles com o nagra por baixo do casaco – ela aparece em quadro e é facilmente visível se você conhece a história, de outro modo, ela é apenas outra pedestre. Um plano de 100 mil dólares por uns duzentos mangos. Nem sempre se tem a luxúria de colocar a câmera onde se quer. As decisões de câmera frequentemente são feitas com a ideia de fazer algo diferente só porque é diferente, sem nenhum significado adicional além desse. Muita gente comentou sobre o plano com a câmera acima dos atores em *Sedução e Vingança*, no apartamento quando Zoë leva o corpo até o banheiro. Alguns disseram que representava o olho de Deus olhando para o pecado de Zoë (juro que não estou inventando isso). Era um apartamento pequeno, já estávamos filmando lá há dias e já tínhamos filmando todos os planos e ângulos possíveis: dizer que a locação já estava esgotada em termos de plano seria um enorme eufemismo. Quando chegou a hora desses planos, nós empacamos pensando em ângulos, até que eu apontei para o teto: era o único lugar em que ainda não tínhamos colocado a câmera. Os olhos de Jack McIntyre brilharam, e ele apoiou a câmera acima da porta do banheiro,

espremida contra o teto com uma lente grande angular. Eu só podia adivinhar a composição do quadro, porque precisamos remover o visor longo e eu não conseguia colocar a cabeça entre o visor curto e o teto, e, logo, não conseguia olhar na câmera”.<sup>5</sup>

Segundo Joe Delia, “foi mais ou menos um ano depois de termos terminado *O Assassino da Furadeira* que eu fui saber de Abel novamente. Ele perguntou se podia levar a equipe para a minha casa em Rockland County para rodar uma cena de seu novo filme. Durante anos eu me senti mal por ter dito que não, e fiquei surpreso que isso, aparentemente, não o tinha incomodado. Eu realmente não tenho muitas recordações de ter filmado *Sedução e Vingança*, mas meses depois eu fui chamado ao apartamento para me encontrar com ele e ver uma parte do filme. Abel me pediu para fazer a trilha sonora e nós sentamos na mesma mesa em que tínhamos conversado em *O Assassino da Furadeira* e ele fez exatamente a mesma coisa. Pegou um pedaço de papel, escreveu um número e deslizou com ele pela mesa. Dessa vez a quantia era significativamente maior que em *O Assassino da Furadeira*: 1.500 dólares. Abel explicou que nós teríamos que pegar parte desse dinheiro e comprar um aparelho de videocassete para que não precisássemos trabalhar na moviola; e ele aparecia no meu estúdio em Tappan e gravava a trilha. Era 1980 e os aparelhos de videocassete não eram tão comuns assim. Videocassetes caseiros de meia polegada custavam por volta de 850 ou 900 dólares, o que nos daria algo em torno de 600 para pagar os músicos que trouxéssemos, e o que sobrasse seria o meu pagamento. Nessa época eu e Abel não éramos amigos tão próximos assim, e eu senti algo como ‘lá vamos nós de novo, outro trampo de graça em outro filme sangrento de baixo orçamento’. Falei pra ele que precisava pensar e fui embora. O que aconteceu em seguida veio a ser um momento decisivo. Cerca de dois dias depois, eu liguei pro meu irmão Frank em Los Angeles e falei que tinha recusado trabalhar com Abel porque achava que era um trabalho escroto. Frank me interrompeu no meio da frase e me informou que Ferrara se tornaria um grande diretor, e que já havia um burburinho sobre ele em Nova York e em Los Angeles sobre o qual eu ainda não tinha conhecimento. Ele me disse, em termos nada ambíguos, pra ir ‘na porra do apartamento dele antes que seja tarde demais e dizer a Abel que

5 James Lemmo, e-mail para o autor, 10 de maio de 2003.

you want to make the film'. Frank swore that he was going to regret it in the next fifteen years if he ruined the deal. I got into my car, drove to Rua 18 and went to the ninth floor. When I got there, I saw a keyboard and a small amplifier set up in the area to the right of the kitchen. One of the guys who was interpreting a scene from the band at the party heard that my negotiation with Abel was in jeopardy, and he was ready to take over for me. Abel played for me something that he had recorded on cassette that sounded like a soft synthesizer analog playing a low and static note throughout the duration of the meal, two minutes. I couldn't believe it. I pulled Abel aside and told him that I really wanted to make the music and was regretting having let the money go. I knew that he liked me and wanted me on the team, but he was grateful for what he had given to the other guy, the impression that the trap was his. Abel said: 'It's not for us to give to that guy anything to do with you on the track, man?' I replied directly to Abel, 'Well, you can take the hell out of the coffee for me in the sessions of work'. Abel was shocked by my answer, but he accepted. I think that he respected me for dealing with the situation in that way. It was in the music of *Sedução e Vingança* that we really engaged, both from the musical point of view as much as from the long-term. It was a barrier to making the track of *Sedução e Vingança*. The film itself was a world away from the two previous films of Abel in terms of production. The choice of cast with Zoë was fantastic. Lemmo was the photographer, Nicky wrote the script and Queenie (Mary Kane) was one of the producers. Since we still hadn't received the money to buy the video cassette, we decided to start like this. Abel came for the first day of music with a portable that he had in his apartment. He had to rent a car and drove to Tappan with the portable and a roll of film in the back seat. We carried that mess to my studio. We plugged in the portable, and after multiple attempts to fit the rolls, we ended up with nothing but a scratched film. The things improved a lot after we got the video cassette. I still have that device, and it worked perfectly as my video device for almost twenty years. It was a Panasonic top of the line, weighed a ton and cost \$860. Getting the video cassette for us was like the invention of the light bulb. We didn't have to deal with rolls of film anymore, and despite being far from getting it aligned with the film, it was a new world for

us. In that era, my recording equipment consisted of a *Mini-Moog* and a *Prophet 5* (logically pre-midi). I had a Teac with four tracks, which was borrowed from a German photographer called Kalle Kooler, who had to be adapted with a transformer to work on our current. The machine ran at 7½ and 15 ips and gave us as many times as we needed without losing much quality. I had a sequencer pioneer from *Roland* and a piano *Knabe Baby Grand* in the room that I couldn't get to hold a perfect 440 tuning. The track itself was divided into two types of themes. Some were piano themes with counterpoint that were rehearsed with antecedents and, to a certain extent, improvised during the process. These themes were used for the beginning and for those work themes, or rather, when Thana was in the Peter Yellen bathroom. The other themes had a more jazz-like nature, using a rhythmic session live and a tenor sax. Some of these were played in the middle of the film, starting with the meal in which we saw Thana transform when she put on lipstick. We used a *groove de fusion* for the meal in Central Park in which the gang rode Thana. The session was rhythmic and the sax played a dance track that replaced the production track for the Halloween scene from the end of the film. When we recorded the piano, Abel sat in the back of the studio with my wife at the time, Sylvia, who did the engineering for these sessions. He put the video cassette in place, yelled 'Silence' on set and did the count for me at the hour. He watched the film in the back room – I was in the room with the piano, without seeing the film. In the end of the scene he yelled 'Cut' and I ran to the back room to see how it looked with the image. I had a very spontaneous and creative feeling on the track, and Abel was pressuring me to be as creative as possible. He didn't seem to feel the presence of the track as a threat in any way or to take away his vision of the film. This happened in some of the later films, in which there was less track and more analysis. Abel had a good ear for modern styles of composition – he liked Bernard Herrmann and Stravinsky, but on the other hand he liked music to go in the direction of a jazz-like harmony, with altered chords and uncommon rhythms, he loved it. I was satisfied with *Sedução e Vingança* because I had the freedom to do things like the Central Park scene, despite not being the preferred style of Ferrara. The live recording was memorable. Abe Speller played drums, and the electric bass

foi tocado por um músico de estúdio veterano chamado Don Payne. Ele era muito mais velho do que nós todos e não parava de falar sobre a época em que ele tocava para Lenny Bruce nos clubes de *striptease* de Los Angeles nos anos 50. Artie Kaplan tocou saxofone e inventou alguns *riffs* que nós usamos, além de ter coescrito o tema final comigo. O teclado na sessão ao vivo era eu com um *Fender Rhodes*. Larry Alexander era um engenheiro vencedor de *Grammy* que foi gentil o bastante para aceitar fazer a engenharia de som. Ele teve pouca coisa para utilizar: um *Tapco* 8 em 4, dois *Shure* 58 que eu tinha, mais dois microfones de alta qualidade que ele trouxe. Tínhamos um par de fantásticos alto-falantes *Telefunken* que serviram de monitores (cortesia do fotógrafo alemão) e rebatedores caseiros para a bateria que Larry conseguiu capturar primorosamente em fita. O pagamento foi outra história. Começamos a preparar a sessão de manhã e os músicos tocaram das 14h até perto das 20h. Estava negociado em 75 dólares por pessoa e acho que 100 para Larry. Estava muito abaixo da escala, mas todo mundo queria participar da trilha e não se importou muito que o dinheiro era pouco e durou mais do que o previsto. O único que reclamou do tutu foi Don, e ele era a única pessoa dali que tinha dinheiro. Algum tempo depois nós tentamos recompensar os caras fazendo o pagamento dos músicos de acordo com a escala. Abel nunca esqueceu dos primeiros anos comigo, e sempre fez questão que o orçamento para música nos filmes seguintes fosse o melhor que o orçamento geral permitia. Quando a gravação terminou, Chris Andrews fez uma passagem do mix de duas pistas para 35 magnético. Depois disso, Abel levou adiante. Ele fez um trabalho minucioso mixando e editando a trilha, e quando eu vi a projeção pela primeira vez fiquei impressionado”.<sup>6</sup>

Francis Delia lembra-se de ter estado presente numa projeção em Los Angeles em que Richard Donner estava presente. “Donner estava mastigando um Whooper quando o sangue vermelho escuro do cadáver de Peter Yellen, ostensivamente serrado e picotado começava a pingar, pingar, pingar no New York Times. Donner engasgou, levantou, disse ‘É isso... Já vi o bastante!’, escancarou a porta da sala de projeção, enchendo a escuridão da sala com a luz de meio-dia de Hollywood, e saiu a passos largos. Abel, estupefato, foi correndo atrás de

6 Joe Delia, e-mail para o autor, 3 de janeiro de 2003.

Donner, gritando: ‘Mas e *A Profecia* (*The Omen*, 1976)? Aquilo era medonho!’ Donner continuou andando, dizendo ‘Não desse jeito!’”.<sup>7</sup>

O ponto de partida de *Sedução e Vingança* é claramente *O Assassino da Furadeira*, e as semelhanças estruturais e temáticas dos dois filmes são enormes: ambos trabalham com protagonistas que, enlouquecidos pelas pressões da vida moderna, vão para as ruas e matam uma série de desconhecidos.<sup>8</sup> Mas as diferenças são mais marcantes, e todas derivam do fato de que o primeiro personagem é um homem e o segundo, uma mulher: enquanto Reno mata aqueles rejeitados sem-teto aos quais ele talvez brevemente se junte, Thana está, de certa forma, atacando a fonte de sua opressão, já que o filme dá forte ressonância à ideia de que o estupro é simplesmente a expressão mais direta daquela agressão que define toda relação heterossexual, em que todos os homens estão envolvidos numa cultura de estupro e são coletivamente culpados de crimes puníveis pela pena de morte. Ferrara empenha-se assim em educar seu público sobre algo que está há muito tempo entre as doutrinas centrais da teoria feminista, mas descrever *Sedução e Vingança* como educativo vai quase definitivamente dar uma impressão enganadora, porque ele é completamente não didático. Como Ferrara declarou, “Nós não fomos influenciados pelo feminismo, nós fomos influenciados pelas mulheres”, e nós somos convidados a viver a questão ao invés de responder a ela num nível puramente teórico, e nossa identificação com Thana flutua à medida que tomamos consciência simultaneamente da justiça e da inadequação de sua posição. Poucos questionarão o direito de Thana matar um homem que entrou em seu apartamento e está estuprando-a, e suas ações, aqui, têm o apoio completo de Ferrara, já que o destino do assaltante é antecipado pela montagem: o corte do plano do homem entrando no apartamento para as pilhas de carne habilmente montadas no supermercado; o modo como a primeira visão que Thana tem dele é fragmentada em planos separados de seus pés, tronco e cabeça, da mesma forma como ele será literalmente retalhado na progressão do filme; e o corte

7 Francis Delia, e-mail para o autor, 18 de junho de 2002

8 Ferrara enfatiza essas similaridades ao colocar no elenco, como vítimas de Thana, três atores que interpretavam vagabundos assassinados em *O Assassino da Furadeira*, além de colocar o nome de Carol e Pamela em duas personagens femininas.

do plano de Thana batendo nele com um ferro para o plano dos ovos que a sr<sup>a</sup> Nasone está fazendo para seu cachorro Phil, que posteriormente comerá os restos mortais do assaltante. Mas, no outro extremo, até mesmo as feministas mais linha-dura vão empacar com a tentativa de Thana de matar o jovem chinês (Michael Chin) que beija carinhosamente sua namorada. Entre esses dois extremos existe uma vasta área cinzenta em que os julgamentos fáceis não serão possíveis: por mais satisfatório que possa ser assistir a Thana liquidar uma gangue de rua covarde,<sup>9</sup> o bastante para atacar uma mulher sozinha e, até onde eles sabem, desarmada, nossa satisfação é moderada pelo conhecimento de que Thana perseguiu esse tipo de situação. E por mais que personagens do porte do fotógrafo detestável, do patrão condescendente de Thana e do árabe que se oferece para pagar por sexo mereçam algum tipo de castigo, a pena capital parece um tanto extrema, algo que Ferrara percebe com clareza: apesar dos latidos constantes de Phil, cachorro da sr<sup>a</sup> Nasone, serem indubitavelmente tão incômodos quanto qualquer dos outros homens (ele até está conectado com o assaltante pelo fato de que ambos derrubam uma planta no apartamento de Thana), o plano final revela que ele foi poupado do que nós anteriormente acreditamos que tivesse sido uma pena de morte.<sup>10</sup>

A complexidade da questão de Ferrara é melhor ilustrada pela cena em que um vendedor de calçados conta a Thana como ele descobriu sua esposa na cama

- 9 Segundo Brian Lang, “os caras que interpretavam os estupradores que Thana mata na fonte Bethesda na cena do Central Park eram ativistas maoístas da livraria do Partido Comunista Revolucionário que ficava na calçada do prédio em que Ferrara morava na Rua 18” (e-mail para o autor, 1º de março de 2002).
- 10 Vale à pena notar como os animais aparecem pouco na obra de Ferrara: além do cachorro de *Sedução e Vingança* e do cachorro que está sendo conduzido por uma das vítimas de *Cidade do Medo* (Fear City, 1984), há gatos em *Could This Be Love* (1973), 9 *Lives of a Wet Pussy* (1976) e brevemente em *China Girl* (1987) (que também exibe policiais a cavalo), um coelho em *O Assassino da Furadeira*, peixes em *Crime Story* (1986) e algumas vacas em *Os Invasores de Corpos* (Body Snatchers, 1993). Fora isso, os animais são proeminentes principalmente por sua ausência: o roteiro de *Os Chefões* (The Funeral, 1996) contém uma cena em que Chez se lembra de ter acidentalmente matado um cachorro, mas essa cena não parece ter sido filmada; *O Assassino da Furadeira* contém quadros de cachorros e há cachorros latindo na banda sonora, mas não contém cachorros reais a imagem; um gato é morto em *The Loner* (1988), mas não aparece na imagem; o único animal em *O Rei de Nova York* (King of New York, 1990) é o galo cantando que aparece em *Nosferatu* (1922)..

com outra mulher, e reagiu estrangulando o gato que ela tinha. Absolutamente satisfeita por ter encontrado outro macho monstruoso, Thana pega a arma e tenta atirar nele; quando a arma falha, o homem, obviamente chocado, segura a arma e aponta-a para Thana. O que se segue é inteiramente sem diálogos e virtualmente impossível de transmitir na mídia fria do papel: o homem olha para Thana – com a raiva gradualmente esmorecendo quando ele começa a perceber que seu comportamento de alguma forma justifica a resposta –, aponta a arma para sua própria cabeça, trinca os dentes e aperta o gatilho, estourando os próprios miolos. A sutileza com que Ferrara utiliza uma mínima mudança de expressão no rosto do ator e registra nela uma abundância de significado (ainda permanece a possibilidade de o vendedor achar que aquilo tudo é uma piada) sublinha a ambiguidade da cena: o fato de que esse homem é capaz de perceber que ele merece morrer significa que talvez ele mereça viver.

O método de Ferrara, aqui, tem muito em comum com o de Otto Preminger e, numa cultura em que as obras-primas de Preminger são ainda quase totalmente mal compreendidas, nem chega a ser surpreendente que *Sedução e Vingança* tenha sido tão ostensivamente deturpado, tendo a maioria de seus comentaristas reduzido o filme precisamente aos termos que ele explicitamente rejeita. Duas possibilidades são geralmente oferecidas: ou Ferrara está produzindo uma ilustração dramática da teoria da “cultura do estupro”, ou demonstrando sua insustentabilidade. A primeira proposição é palpavelmente uma inverdade; a segunda, apesar de ter uma certa plausibilidade, dificilmente se sustenta numa análise detalhada. As teorias interessam a Ferrara muito menos do que os processos de exploração: *Sedução e Vingança* não tira nenhuma conclusão, não contém nenhuma afirmação didática sobre gênero e rejeita a mentalidade “ou isso ou aquilo” que permeia virtualmente todos os filmes americanos que lidam com temas “sérios”.

Talvez o exemplo mais óbvio de um crítico vendo Thana como uma figura de identificação não problemática com a plateia seja Danny Peary, que descreve corajosamente que “todo personagem masculino é detestável”.<sup>11</sup> Claramente isso é

11 Danny Peary, *Cult Movies 2* (Delta, 1983), p. 104.

verdade para a imensa maioria, e apesar do massacre climático representar o declínio final de Thana até a insanidade, seu projeto de matar todos que não forem mulheres no baile assume uma certa legitimidade pelas conversas que entreouvimos (um homem fala sobre comprar uma virgem, outro se recusa a realizar uma vasectomia já prometida). Ainda assim, Peary parece ter esquecido o agradável jovem chinês e também Ricky, um inquilino no prédio da sr<sup>a</sup> Nasone. Apesar de Ricky aparecer numa fantasia agressivamente masculina de gorila, ele é completamente não ameaçador, e sua relação com o falo é definida pelo hábito de constantemente perder suas chaves (um detalhe que o associa ao chinês, que vemos desajeitadamente mexer em suas chaves enquanto tenta abrir uma porta). Há também o homem cego, cuja deficiência impede de ingressar na tradicional prerrogativa masculina de transformar as mulheres em objetos através do olhar. Nesse aspecto, ele é o oposto de Thana, porque a deficiência de Thana dificilmente seria reconhecida como deficiência pela maioria de suas vítimas, que pedem das mulheres apenas que sejam atraentes e permaneçam caladas (como a modelo na sequência de abertura). É até discutível se os homens que Thana encontra sequer notam que ela é muda: o malandro de rua está claramente mais que habituado a ver mulheres passando por ele sem dizer uma palavra, ao passo que o vendedor de calçados conta a Thana toda a história de sua vida sem uma única pausa para respirar. A legitimidade da teoria da “cultura do estupro” é sublinhada pela forma como o primeiro estuprador manda Thana ficar quieta, enquanto o segundo tampa sua boca, fornecendo mais variações expressas em ações de coisas que são vistas em outros contextos como relações normais entre homens e mulheres.

Mas também, como Thana descobre, silêncio também pode significar poder. Os planos de abertura – que mostram Albert tentando chamar a atenção de uma possível compradora, sr<sup>a</sup> Grimaldi (Mariana Tripaldi, que também aparece numa ponta em *O Assassino da Furadeira*), para suas mais recentes criações – contrastam dois tipos diferentes de silêncio feminino. Albert fala constantemente durante essa cena, tentando impressionar uma mulher que claramente é alguém importante no mundo da moda, mas ela permanece em silêncio, indicando suas opiniões por um aceno de cabeça, oferecendo apenas comentários superficiais quando Albert volta para mostrá-la seu segundo modelo, e mostrando-se

pouco impressionada por observações de que ela tem “gosto impecável”. Apesar de o silêncio feminino geralmente significar a incapacidade da mulher em penetrar o limiar masculino da linguagem, a primeira coisa que Ferrara nos mostra é uma mulher controlando a situação ao recusar-se a falar. Nossa visão inicial de Thana contrasta-a com a sr<sup>a</sup> Grimaldi, ao mesmo tempo em que exemplifica o modo de jogos estruturais já evidentes em *O Assassino da Furadeira*, porque vemos primeiro a protagonista do filme no extremo fundo do plano quando Albert volta a seu local de trabalho. E “Vemos” talvez nem seja a palavra correta, porque duvido que qualquer um que estiver vendo o filme pela primeira vez note Thana nesse momento: não nos é dada qualquer razão para perceber a presença dessa figura silenciosa, interpretada por uma atriz desconhecida que fica parada e olhando para a frente. Thana está literalmente no lugar “correto” das mulheres (ela está, inclusive, posicionada diante de uma tábua de passar), fazendo tão pouco impacto na *mise-en-scène* quanto ela faz no mundo externo, tendo seu *status* como uma adulta autônoma desmentido pelo tapinha na cabeça que ela recebe de Albert.

Thana ganha uma curiosa contraparte com Laurie<sup>12</sup>, uma colega de trabalho que frequentemente reivindica o controle da linguagem: ela faz gestos e comentários obscenos para os homens que aproximam-se dela, critica uma garçonete e manda o fotógrafo galanteador ir “se foder” (é presumivelmente o clichê sexista padrão sobre mulheres que se comportam dessa forma que levou mais de um crítico a descrever Laurie como lésbica, ainda que não haja qualquer evidência para basear a descrição). Segundo Zoë Tamerlis, “No começo, Thana tem admiração por Laurie, mas depois ela sente desprezo. Laurie fala muito, mas ela é hipócrita. Thana não pode falar, não pode ficar de papo furado. A única forma que ela tem de responder é através da ação, que é algo mais

12 Segundo Laurie Taylor, que interpretou a namorada de Tony Coca-Cola em *O Assassino da Furadeira*, “Abel e Nick escreveram o papel de Laurie para mim, e é por isso que o nome dela no filme é Laurie. Eu dei pra trás um dia antes da filmagem, e Abel ficou sem falar comigo por 15 anos!” (e-mail para o autor, 18 de dezembro de 2002). Laurie Taylor (agora Laurie Taylor-Williams) apareceria em diversas séries de televisão (*Seinfeld*, *Law and Order*) e filmes [*Uma Dose de Esperança (Drunks, 1995)*]. Além de realizar alguns documentários premiados, ela dirigiu e atuou em *Twilight Highway* (1995), que tem trilha sonora de Joe Delia.

honesto”.<sup>13</sup> Laurie tolera o comportamento nojento e as gritarias de Albert sem reclamar; ele tem, afinal de contas, o poder de demiti-la, e é muito mais prudente descontinuar suas frustrações em outras pessoas. Até certo ponto, Laurie inspira os assassinatos de Thana, uma traduzindo em ações as palavras da outra. Vendo dessa forma, Laurie torna-se a equivalente de Rupert Cadell (James Stewart) em *Festim Diabólico* (*Rope*, 1948), de Hitchcock (ela esfaqueando Thana é o equivalente de Cadell dando um tiro para alertar a polícia), fazendo dela o protótipo para uma série de personagens de Ferrara – de Joe Barker em *The Gladiator* (1986) até Mickey Ray em *The Blackout* (1997) – que apenas olham enquanto outros personagens dão carne a suas ideias.

Ferrara enquadra seu debate inteiramente dentro dos termos do feminismo: podem existir algumas questões sobre o melhor meio de lidar com o patriarcado, mas o ponto de vista masculino é excluído, exceto até o ponto em que tenha sido internalizado por alguns personagens femininos como a sr<sup>a</sup> Nasone, cujo cão tomou o lugar anteriormente ocupado por seu finado marido (suas fotos estão uma do lado da outra no apartamento), como a senhora dos sacos entoando um monólogo sobre como ela não fala “com mulheres. Tudo que as mulheres fazem é rir e cantar e usar a palavra ‘boceta’”, e, conforme sua ação final corrobora, como Laurie. Apesar de Ferrara parecer estar criando um fim em que as figuras de autoridade chegam em cima da hora para matar Thana, nossas expectativas são incitadas apenas para que sejam frustradas: a chegada da polícia é totalmente supérflua, e depois que um detetive fala para o outro para que “cheque para ver se existem funcionários noturnos naquela sala. Alguém deve saber para onde eles foram”, as forças da lei masculina simplesmente desaparecem da narrativa.

É significativo que o roteirista do filme interprete um dos detetives, assim como seu diretor interpreta o primeiro estuprador. Apesar dos criadores do texto serem homens, eles escolheram renunciar ao menos um grau de seu controle autoral. Ferrara alega que antes de sua descoberta de Zoë Tamerlis, ele estava preparado para abandonar o projeto, e comentários feitos por

13 Peary, p. 101.

Tamerlis indicam quanta margem de ação ela teve para decidir o passado de seu personagem: “Eu gosto muito de Thana. Eu sabia muito mais sobre ela do que os outros. Que ela teve uma criação religiosa, banal, que sua deficiência foi psicossomática por algo acontecido há muito tempo. Seu sonho era tornar-se uma modelo, mas ela não tinha esperança de sair daquele emprego escravizante. Ela era muito inocente. Ela viu muita coisa, mas não tinha feito nada até então”.<sup>14</sup> Mas nada disso é evidente no filme em si, e Tamerlis, com sua insistência em noções tradicionais de psicologia, parece ter passado ao largo da natureza genuinamente radical da façanha de Ferrara, porque, como frequentemente acontece em sua obra, não ficamos sabendo de nada sobre a vida do protagonista previamente a sua primeira aparição em cena. Isso é algo um tanto diferente do ideal hawksiano do personagem definido pela ação, porque até as ações de Thana revelam pouco sobre seu passado, e se sua incapacidade de falar significa que ela não pode ser “conhecida” pelas pessoas que ela encontra, ela permanece igualmente inacessível para o espectador. *Sedução e Vingança* teria sido muito diferente, mais parecido com o filme *O Piano*, de Jane Campion, se Ferrara deixasse Thana guiar-nos até seus segredos por meio de uma voz *over*, e enquanto sua recusa de assim o fazer relaciona-se com sua recusa em acreditar num “eu” que poderia, ao menos potencialmente, expressar-se numa forma “pura”, essa opção também solapa a suposição de que os espectadores masculinos podem “conhecer” os personagens femininos: a primeira linha de diálogo, “O que você acha?”, é feita por um homem, Albert, para uma mulher, sr<sup>a</sup> Tripaldi, e respondida apenas com um desdenhoso aceno de cabeça. Nossa falta de informações sobre Thana – longe de estar escondida, ou mesmo minimizada, pelo texto – é flagrantemente esfregada em nossas caras pela cena de sonho (possivelmente ainda mais vaga do que em *O Assassino da Furadeira*), na qual a câmera vagueia pelo apartamento de Thana – mostrando Thana dormindo, o cadáver na banheira, o primeiro estuprador, um *close* distorcido da sr<sup>a</sup> Nasone e a geladeira em que partes do corpo haviam sido guardadas – enquanto ouvimos a voz de um homem dizer “Thana. O que aconteceu com você? Você é uma mutante vestida assim?”, seguida da voz de uma garotinha dizendo “Está certo, você (incompreensível), eles falam

14 Peary, p. 103.

pra levar embora os mudos direitinho”. Podemos presumir que o homem é o pai de Thana (ele repete a pergunta do assaltante “O que aconteceu com você?”, assim relacionando-o com o trauma recente de Thana), mas ele pode não ser. E o que aconteceu com Thana? Só o jeito de ela estar vestida? Será que esse foi o acidente que ocasionou a perda de sua voz? Ou esse comentário é dirigido a outra pessoa? A segunda voz aparentemente pertence a uma garotinha atormentando Thana, ou durante a infância ou mais recentemente. Mas quem é ela? Por que essa memória volta agora? Essa garota de alguma forma teria sido responsável pela incapacidade de Thana de falar? Será que ela é irmã de Thana? Nenhuma dessas perguntas pode ser respondida, nem superficialmente. A maior parte dos filmes narrativos americanos empenham-se em tornar seus protagonistas “conhecidos”, e toda a gramática de estabelecer plano, contraplano, plano ponto de vista, etc. é dedicada apenas a alcançar esse objetivo. A rejeição de Ferrara aos padrões tradicionais de montagem, por outro lado, está imbuída com sua determinação de manter-nos à distância de um braço. Mas isso não impede o envolvimento emocional, pelo contrário, nosso envolvimento acontecerá necessariamente de forma muito mais íntima, já que seremos forçados a trabalhar mais para chegar até ele, trazendo aquela capacidade de compreender que nós utilizamos em nossos relacionamentos na vida real.

A façanha mais extraordinária de *Sedução e Vingança* é o massacre da festa de Halloween, uma sequência com complexas camadas em que, à medida que diversos fios temáticos são alinhados, Thana torna-se uma versão moderna de Tootie (Margaret O’Brien) em *Agora Seremos Felizes* (*Meet me in St. Louis*, 1944) de Vincente Minnelli. O massacre de Halloween particular de Tootie significa matar o patriarca sr. Brockhoff, o que faz com que as outras crianças a nomeiem como “a mais horrível de todos”. Ao mesmo tempo, o assassinato do pai, da mesma forma que a destruição por Tootie de sua família de bonecos de neve, é puramente simbólica, o “assassinato” consistindo em farinha sendo jogada no rosto de um homem. Os assassinatos de Thana são consideravelmente mais fatais.<sup>15</sup>

15 Talvez seja irônico que *Sedução e Vingança* tenha sido dedicado à memória do pai de Ferrara, que tinha falecido recentemente.

A festa acontece numa sala com decoração – teias de aranha, morcegos, aranhas, esqueletos<sup>16</sup> – que tem por finalidade evocar uma tradição gótica que, com sua insistência na dualidade entre bem e mal, só pode ser percebida de forma irônica nesse contexto. Ao escrever sobre *Pague Para Entrar, Reze Para Sair* (*The Fun House*, 1981), de Tobe Hooper, Andrew Britton sugere que “seu tema, personificado na imagem da própria casa de diversões, é a forma em que a linguagem e o imaginário do gótico e suas características preocupações temáticas (as determinações, funções e consequências da repressão sexual) foram recuperadas pela cultura americana como ‘entretenimento’, obedecendo aos interesses do conforto conservador”,<sup>17</sup> e o mesmo argumento pode ser feito sobre a festa de *Sedução e Vingança*, onde os motivos partilhados entre os filmes de terror americanos e o gótico são trivializados e tornados ridículos. Mas os comentários de Britton também descrevem o progresso do gênero desde o final dos anos 70, e a progressiva neutralização de seus suportes temáticos por uma invocação satírica de convenções que são vistas como criações que não têm referência no mundo externo (a obra recente de Wes Craven parece ir tão fundo nessa linha quanto é possível). *Sedução e Vingança* oferece uma mui necessária crítica dessa tendência, convidando-nos ativamente a comparar o esturador mascarado de Ferrara (um produto de condições sociais específicas) com os convidados mascarados da festa, que se vestem como predadores góticos (conde Drácula, um demônio, uma bruxa), mas que no fim das contas tornam-se presas.<sup>18</sup>

Essas roupas também remetem a vários arquétipos de gênero (o caubói, o amante latino), com alguns deles invertidos (a mulher vestida de policial, o homem num vestido de núpcias). Thana por sua vez veste-se com um hábito de freira, adotando uma identidade à qual o gótico assinalaria um significado preciso (mesmo que esse significado viesse a ser rejeitado ou tornado problemático),

16 Também visível na festa é uma imagem tirada do poster de Philip Stagter para *O Assassino da Furadeira*, mostrando Reno e Tony fundindo-se num torso feminino. Ela pode ser vista atrás de Thana quando ela cai para fora de quadro depois de ser esfaqueada.

17 Andrew Britton, “Blissing Out: The Politics of Reaganite Entertainment”, *Movie 31/32* (inverno 1986).

18 Uma comparação apoiada ainda mais pela breve aparição de Ferrara, novamente usando uma máscara, na festa; ele está dançando perto de Laurie.

mas que aqui é despido de suas associações com as forças do bem, tornando-se simplesmente outro papel feminino cuja inerente artificialidade é sublinhada por sua adoção como uma roupa de festas.

Uma camada suplementar de ironia é adicionada com a revelação de que Thana traz consigo uma arma, o falo simbólico, cuja inexistência deveria ser garantida pela própria utilização do hábito de freira. Esse elo entre revólver e falo é estabelecido durante o segundo estupro, em que o estuprador bate com sua arma no chão à medida que vai se aproximando do orgasmo, e a conexão sugerida entre violência e sexualidade não está ausente em Thana, que mostra satisfação orgásmica enquanto retalha o corpo do homem. Dentro de uma cultura patriarcal, o falo é ao mesmo tempo sexual, literalmente o pênis, e simbólico, o signo da diferença entre macho e fêmea (e conseqüentemente o indicador do poder masculino), as duas funções indiscerníveis uma da outra. Ao mesmo tempo, como sugere a natureza desesperada do estupro, os homens dificilmente mostram confiança por estar de posse desse objeto “importante”: o vendedor de calçados em particular é assombrado pela ideia de que sua esposa está traindo-o com uma série de figuras de autoridades – “um advogado, um banqueiro, um policial” – cujo acesso superior ao dinheiro e ao poder o definem como castrado (a descoberta eventual de que sua esposa tornou o falo redundante ao dormir com outra mulher transformando-se na humilhação final).

A apropriação que Thana faz do falo acontece em dois níveis. A natureza sexual de sua experiência é obviamente crucial: a imagem do sangue escorrendo da banheira sugere menstruação, enfatizada pela fusão desse plano para um *close-up* da sr<sup>a</sup> Nasone, que tem seu olho sobreposto ao ralo. A função da sr<sup>a</sup> Nasone como uma figura materna para Thana e os sobretons eróticos dos assassinatos são reforçados com o que acontece após a morte do assaltante: ouvindo a sr<sup>a</sup> Nasone no corredor, Thana apressadamente arruma o apartamento e joga um xale entre seus ombros de modo a esconder sua aparência desganhada, transformando-se num filho tentando esconder as provas da masturbação para o pai ou a mãe. A arma de Thana dá a ela um poder sexual até então negado, que é demonstrado pelo estilo mais sedutor de se vestir que ela adota a partir daí, possibilitando que ela, como Kathleen em *The Addiction* (1995), recrie sua violação com os papéis invertidos.

Isso fica explícito quando Thana carrega o corpo do assaltante para uma banheira: quando ela se posta por trás do corpo, que está apoiado na borda da banheira, e tenta empurrá-lo inteiro para dentro, ela assume a posição do primeiro estuprador, que atacou Thana por trás com ela apoiada numa lata de lixo.<sup>19</sup> Depois dos primeiros assassinatos, o olhar de Thana é constantemente surpreendido pela visão de uma atividade sexual: pessoas transando no escritório ao lado, o chinês beijando sua namorada e o fotógrafo se esfregando no restaurante (é o olhar de Thana que faz Laurie perceber o casal e comentar sobre seu comportamento). Mas o poder fálico não é meramente sexual, já que o revólver faz com que Thana comunique, sem ambigüidades, exatamente o que ela acha dos homens que dão tapinhas em sua cabeça e a tratam com condescendência. Efetivamente, a arma restabelece seu poder de fala, uma ideia que Ferrara enfatiza na seqüência em Chinatown ao filmar Thana segurando um telefone como se ela estivesse utilizando-o para falar com alguém.

Nunca nos é dado o luxo de observar Thana como um “caso” aberrante: suas ações e experiências, ainda que extremas, têm relevância universal e são precisamente ancoradas num contexto cuidadosamente detalhado. Como em *O Assassino da Furadeira*, o pano de fundo nova-iorquino, tanto os espaços de habitação e de trabalho quanto as ruas hostis têm seu papel a desempenhar, e a sensibilidade de Ferrara para trabalhar a função psicológica da locação tem poucos paralelos no cinema americano contemporâneo: note-se sua tendência (ligeiramente evidente em *O Assassino da Furadeira*, mas um elemento estrutural determinante de *Sedução e Vingança* e de seus trabalhos de maturidade) para começar o plano antes do ator entrar em quadro e continuá-lo depois que ele/ela sai de cena – como o apartamento de Reno no filme anterior, esses lugares estavam ali muito antes dos personagens aparecerem e permanecerão aí muito tempo depois de eles saírem. Ferrara demonstra como a arquitetura interage com a psicologia individual: à medida que o apartamento de Thana fica cada vez mais caótico e desarrumado, ele espelha o estado mental de sua ocupante ao mesmo tempo que se revela indiscernível das ruas entupidas de lixo.

19 Como Sophie Charlin observou, há um outro eco do primeiro estupro quando Laurie esfaqueia Thana pelas costas.

Leslie A. Fiedler descreveu a diferença entre os romances góticos e aqueles que ele chama de “sentimentais” nos termos seguintes: “A viagem da heroína gótica retira-a do mundo conhecido até uma região sombria de faz-de-conta, passando das paisagens mágicas de uma Itália legendária para os corredores cheios de penumbra do castelo assombrado, ou seja, para um mundo de medos ancestrais e infantis projetados em sonhos. A heroína sentimental confronta-se com os perigos do presente, ou seja, da vida registrada nos jornais; a heroína gótica esquiva-se dos perigos do passado, ou seja, da vida registrada na história”.<sup>20</sup> Nos termos de Fiedler, *Sedução e Vingança* combina as tradições góticas e as sentimentais: a cidade infernal do filme é um produto do capitalismo contemporâneo, e só pode funcionar como uma externalização das neuroses do protagonista porque essas neuroses são igualmente atribuíveis ao capitalismo. O vingador pode ser um tipo de personagem frequentemente associado ao western, mas a Nova York de Ferrara, tanto aqui quanto em *O Assassino da Furadeira*, tem suas raízes no *film noir*, sua visão de uma civilização à beira do colapso conduzindo à criação de um “herói” cujos feitos não podem mais referir-se a um sistema fixo de ordem moral e legal, e cuja insistência em manter o papel de herói até na ausência de contexto é aduzida como prova de insanidade. Em 1941, o filme *Seu Último Refúgio (High Sierra)*, de Raoul Walsh, dramatizava a ideia de “escapar”: o herói, não mais interessado em justificar suas ações como necessárias à manutenção de um alto ideal, despende energia em atos violentos que, apesar de inevitavelmente conduzi-lo à morte, exibem a hipocrisia da sociedade burguesa em virtude de sua pureza.<sup>21</sup> Mas em 1947, *Rancor (Crossfire)*, de Edward Dmytryk, substituiu “escapar” por “rastejar”, uma tentativa de descarregar energia através de movimentos aleatórios: como o personagem de Robert Mitchum define, “Os soldados não têm para onde ir a não ser que você diga para onde eles devem ir. Quando eles estão fora do serviço, eles vão rastejar. Ou eles ficam loucos.” Para os “heróis” do *noir* moderno como Reno, Thana e Travis Bickle, assim como os protagonistas dos filmes subsequentes

de Walsh e Dmytryk (*Fúria Sanguinária [White Heat, 1949]*, *Mórbido Despeito [Obsession, 1949]*, *Volúpia de Matar [The Sniper, 1952]*, *O Barba Azul [Bluebeard, 1972]*), só existe a segunda opção.

Mas é outra linhagem de *film noir* (e de melodrama) que fornece o melhor meio de compreender *Sedução e Vingança*, porque Thana combina o “herói” masculino do *noir* com as heroínas transgressoras cujos ataques ao patriarcado são simultaneamente afirmados e definidos como monstruosos: Ann Savage em *Curva do Destino (Detour, 1945)*, de Edgar G. Ulmer, Gene Tierney em *Amar Foi Minha Ruína (Leave Her to Heaven, 1945)*, de John M. Stahl e Bette Davis em *A Filha de Satanás (Beyond the Forest, 1949)*, de King Vidor (para um exemplo não americano, ver *Susana, a Mulher Diabólica (Susana, 1951)*, de Luis Buñuel). Novamente, Andrew Britton resumiu esses filmes em termos que ajudam a iluminar a proeza de Ferrara: “tanto o *film noir* quanto o melodrama feminino fornecem inúmeros exemplos de protagonistas femininas cuja própria monstruosidade permite ao diretor propor uma análise crítica das condições sociais que canalizaram energias poderosas e uma inteligência formidável em formas destrutivas e até autodestrutivas... Não é necessário formular ‘imagens positivas’ de força feminina, resistência ou independência de modo a produzir uma narrativa que critica o patriarcado de um ponto de vista feminino, e muitas obras com grande poder ideológico e dramático escolheram inversamente representar a perda trágica ou a perversão da luta de uma mulher por autonomia ou autodefinição no contexto de uma cultura implacavelmente hostil e opressiva... a atitude que somos convidados a adotar diante de uma mulher como essa dependerá inteiramente se suas ações são atribuídas a uma vontade especificamente feminina e inerentemente defeituosa, ou às pressões reais da sociedade que as mulheres precisam sustentar num mundo em que sua liberdade e seu campo de atuação é drasticamente limitado, e onde todas as relações humanas são caracterizadas (como as do *film noir*) por cobiça, oportunismo, egoísmo e exploração mútua”.<sup>22</sup>

20 Leslie A. Fiedler, *Love and Death in the American Novel* (Peregrine, 1982), p. 128.

21 O filme de Walsh tem fortes sobrettons de existencialismo: a pergunta de Ida Lupino: “O que acontece quando um homem escapa?” é certamente a inspiração para a fala de Jean Seberg “Qu’est-ce que c’est dégueulasse?” em *Acosado (À Bout de Souffle, 1960)* de Godard.

22 Andrew Britton, “Betrayed by Rita Hayworth: Misogyny in The Lady From Shanghai”. Em Ian Cameron org., *The Movie Book of Film Noir* (Studio Vista, 1992), pp. 213–214.

# O REI DE NOVA YORK (1990)<sup>1</sup>

*Brad Stevens*

*“Gostei muito de fazer. Foi incomum no sentido de que um monte de cenas surgiu de uma... acho que dá pra dizer, de uma coisa improvisada. No ensaio dizíamos, ‘Bom, e se eu disser isso? E se a cena for sobre isso?’. Uma boa parte do diálogo era francamente espontânea. Acho que Abel Ferrara gosta de trabalhar assim. Vários diretores iriam dissuadir o processo, mas ele de fato apoiou – ele é um diretor muito entusiasmado, o que é uma coisa boa. É ‘Sim, sim, faça isso! Oh, eu adoro isso, é bom, mude isso, yeah yeah!!’ Não há nada melhor do que obter uma resposta positiva.”*

Christopher Walken, *Film Comment*, julho/agosto de 1992, p. 62

*“Abel me deu um grande presente no sentido de que ele realmente me deixou fazer o que eu queria no filme. E por isso eu sou eternamente grato. Foi verdadeiramente catártico. Em algumas cenas eu tinha sugestões e sentimentos, e Abel simplesmente ia e falava ‘Yeah, yeah, yeah, cara! Vá em frente!’ A beleza de Abel está aí, porque ele te dá espaço, ele confia em você. Além do mais, naquele filme havia muita improvisação – entre mim e Walken, entre mim e Caruso, entre mim e Snipes. Tudo isso era ‘Um, dois, três, vai!’”*

Lawrence Fishburne, *Neon*, setembro de 1997, p. 76

<sup>1</sup> Publicado originalmente sob o título “King of New York” no livro *Abel Ferrara: The Moral Vision*. Godalming, Surrey, GB: FAB Press, 2004, pp. 133–145. Tradução de Ruy Gardnier.

“Improvisação é um conceito engraçado, porque a base de qualquer grande improvisação é uma grande matéria-prima, um grande roteiro, pra começar. E a partir daí, é muito difícil dizer quando começa e quando termina. Essas cenas foram discutidas, trabalhadas e escritas junto, então, quem sabe onde aquela improvisação começa, ou se existem as falas verdadeiras?... cada cena é, em algum sentido, uma improvisação.”

Abel Ferrara, *Sigh and Sound*, fevereiro de 1993, p. 21

“Uma estética do jazz seria quase um tipo de não estética. Estética, ao menos em princípio, já que na prática é diferente, foca nossa atenção naqueles atributos de uma obra de arte que revelam o artesanato e o cuidadoso planejamento do artista. Por isso a terminologia de filosofia estética – palavras como forma, simetria, equilíbrio – enfatiza o elemento metódico na criação artística. Mas o improvisador é tudo menos metódico: portanto, esses termos têm aplicabilidade apenas tangencial na área do jazz. A própria natureza do jazz pede espontaneidade; se o artista de jazz fosse travar contato com sua música de forma metódica e calculada, ele deixaria de ser um improvisador e se tornaria um compositor. Por essa razão, as virtudes que buscamos em outras formas de arte – concepção premeditada, equilíbrio entre forma e conteúdo, uma simetria de ponta a ponta – estão claramente ausentes no jazz. Em seu ato de criação impulsiva, o músico improvisador deve moldar cada frase separadamente, ao mesmo tempo que mantém apenas uma noção vaga do padrão total em que ele está trabalhando. Como os grandes jogadores de xadrez, que, dizem, devem ser capazes de planejar seu ataque com dúzias de movimentos de antecedência, o músico de jazz deve lutar constantemente com seu meio opaco se ele

tem esperança de criar uma declaração musical coerente. Sua arte é uma arte que marcadamente não serve para as almas pacientes e reflexivas”.

Ted Gioia, *The Imperfect Art*, p. 55

O desejo que Ferrara tinha de abandonar *Sedução* (*Cat Chaser*, 1989) torna-se mais fácil de entender à luz de seu projeto seguinte, que decisivamente inaugura o período de maturidade do diretor: como Joe Delia relembra, “Eu sempre senti que Abel estava no ápice de sua atividade com *O Rei de Nova York*, e que esse era seu melhor filme. Trabalhar no filme foi genial, e nós cobrimos um terreno estilístico muito diferente com a música. Minha primeira ideia para o tema principal era seguir a veia de um estilo de Miles Davis, com um trompete seco e com eco, tendo ao fundo um ritmo complexo tocado com sintetizadores e sessão rítmica. Funcionou bem com a imagem, mas eu acho que Abel e Nicky queriam evitar uma vibração de jazz para o filme. Num dado momento Abel sugeriu usar o movimento de outono das Quatro Estações de Vivaldi. Tenho certeza que era uma ideia de Nicky, já que Nicky aparentemente tinha um bom conhecimento de música clássica, especialmente dos autores italianos. Naquele momento, eu já tinha composto um tema de contraponto para instrumentos de corda, que todo mundo parecia admirar. O truque era integrar o meu tema dentro do Vivaldi. O filme começa com as melodias de Vivaldi, depois caminha para o meu tema original, e depois para uma canção que eu compus e cantei chamada ‘Piece of the Rock’. Essa combinação de temas é ouvida ao longo do filme. Eu acho que foi uma grande escolha da parte de Abel e de Nicky abandonar uma trilha de jazz em favor de um sentimento mais barroco. Originalmente a cena da grande festa teria a música *Pump Up the Volume*. Estava muito bem editada, quadro a quadro com a música, por Tony Redman. Na verdade, nada poderia chegar perto dessa escolha de música para essa cena. Previsivelmente, quando foram ver, a música não estava disponível. Isso acontece muito com filmes que são feitos com baixo orçamento, além do fato de que, naquele exato momento, havia um filme sendo feito que carregava o nome de *Um Som Diferente* (*Pump Up the Volume*, 1990), tornando a negociação em torno da música impossível. Montadores e diretores, muitas vezes, utilizam

provisoriamente músicas que não podem ser adquiridas, e quando chega a hora de finalizar o filme, a segunda escolha acaba não funcionando tão bem quanto a provisória. Tentamos muito compor uma canção original que pudesse substituí-la, surgindo com uma canção chamada *Piece of the Rock*, que funcionava bem no começo, mas nem tanto na cena da festa. Acabamos decidindo por uma canção chamada *Am I Black Enough For You?*. Tivemos que fazer uma cópia da música para uma máquina de dois canais com variações de velocidade, e aumentamos o andamento o máximo que dava para suportar. Acabou não igualando o ritmo da montagem de Tony, e a minha lembrança é que ele (Redman) detestou. Apesar de ser uma música muito boa em seus próprios termos, não chegava nem perto de *Pump Up the Volume* no contexto do filme. Há uma cena em que Freddie Jackson aparece e canta uma música chamada *Dream on*. Eu comecei compondo progressão de acordes com melodia. Nicky chegou na minha casa uma tarde e nós costuramos juntos uma bela letra, e a música estava pronta. Se não me engano, um cantor chamado Haywood Gregory veio e cantou a demo, e todo mundo adorou. Recebi uma ligação de Randy Sabusawa dizendo que ele estava tentando arrumar Freddie Jackson para cantar a música, e que Freddie viria fazer a sincronia de lábio com a banda no estúdio uns dias depois. Chegou o dia de Freddie vir ao meu estúdio em Tappan e fazer o vocal. Eu tinha passado a demo para ele e ele estava pronto para me dar um belo vocal em um ou dois takes. O engenheiro de som Gregg Curry estava ajustando os níveis no microfone de Freddie quando eu percebi que Sabusawa estava ao telefone com Abel. Randy tinha recebido informações para dizer a Jackson que gravasse sua fala, que devia acontecer antes da música, como parte da sessão de gravação. Acho que a ideia era que ele possivelmente teria que fazer a sincronia de lábio de toda a fala (uma tarefa quase impossível) e também da canção. Não tenho ideia sobre o porquê dessa decisão ter se tornado um problema, e isso não fazia sentido pra mim. Randy largou o telefone e disse a Freddie (que já estava nervoso o bastante por sua estreia como ator) que ele deveria gravar sua fala no evento, e que ele talvez tivesse que fazer o sincronismo labial. Quando Jackson ouviu isso, o negócio estava desfeito. Freddie, que era a pessoa mais tranquila e profissional que alguém já pode ter visto, foi para o telefone falar com seu agente na mesma hora. Fiquei surpreso que o diretor estava disposto

a perder um cantor conhecido, que estava provavelmente cantando essa música em troca de pouco dinheiro, por não concordar com um pedido tão absurdo. No fim tudo ficou resolvido. Freddie recusou-se (com toda razão) a gravar a fala, e teve uma performance vocal perfeita em ‘Dream On’, em um único take, apenas com uns dois concertos. No fim das contas, acho que a maior parte da fala filmada de Freddie Jackson ficou no chão da sala de montagem. Abel queria uma banda inteiramente composta de negros para tocar com Freddie quando ele fizesse a sincronia de lábio. Arrumei Haywood Gregory, Abe Speller e Tony Garnier para tocar baixo. Acho que Abel ficou um pouco irritado comigo porque eu me adicionei à banda, mas eu garanti a ele que se eu usasse um bigodinho de lápis e alisasse o cabelo, eu pareceria bem ‘étnico’. Era uma questão boba, de qualquer forma, já que a banda mal é vista no fundo. A filmagem durou dois dias no salão de dança no Harlem, e Haywood não podia estar lá no segundo dia. Acabamos arrumando alguém que podia perecer com ele tocando guitarra, e funcionou. Freddie fez um belo trabalho com a canção ‘Dream On’, e ela tocou o dia inteiro, criando um belo clima no salão”<sup>2</sup>

**Rei de Nova York** seria o primeiro de diversos filmes em que Ferrara utilizaria Victor Argo no elenco: “Eu acho que ele gosta do meu trabalho. Quando eu fiz *O Rei de Nova York* (*King of New York*, 1990), ele nem sabia quem eu era. Fui indicado pelo meu agente na Itália, Vittorio Squillante, que coproduziu *O Rei de Nova York*. Conheci Abel na Califórnia, fiz o teste para ele em Nova York e consegui o papel. Abel, como os melhores diretores... se ele confia em você como ator, ele vai deixar você livre. Mas eu tive que perguntar a ele: “Quem é Bishop?”. Então ele e o autor decidiram que Bishop era pura bondade. Havia algumas coisas no filme às quais eu fiz objeção, e disse pra ele: “Olha, Bishop não ia permitir que os policiais agissem dessa forma. Ele se comporta segundo as regras, né?” Uns policiais colocavam o dedo na minha cara, ou ficavam atirando num bar. Bishop jamais permitiria isso! E apesar de ele ter filmado essas cenas, mediante a minha objeção, ele tirou do corte, porque Bishop é um policial que segue as regras”<sup>3</sup>

2 Joe Delia, e-mails para o autor, 1º e 11 de março de 2003.

3 Victor Argo, entrevistado por Sean McCarthy, *Film Ireland 94* (2003)

Segundo o diretor de arte Alex Tavoularis, “Fred Roos, o colega de Francis Ford Coppola, me indicou para Abel para *O Rei de Nova York*. Foi uma grande chance para mim. Gostei de Abel desde o começo. Ele tinha uma proposta diferente de fazer cinema em relação ao que eu estava acostumado. Ele queria fazer esse filme sem os requisitos da produção hollywoodiana, e sem pensar em todas as influências que atraem o público e sempre comprometem as intenções. Como diretor de arte, eu era impelido a seguir integralmente. Apesar do trabalho de construção dos cenários para o filme ter sido considerável, eu não podia deixar isso evidente. Em alguns casos, isso significava simplesmente achar as locações exatas e deixá-las como eram, mas no mais das vezes, foi muito trabalho duro”.<sup>4</sup>

Foi nesse filme que Ferrara trabalhou pela primeira vez com Charles Lagola, que se tornaria seu diretor de arte em *Vício Frenético* (*Bad Lieutenant*, 1992), *The Addiction* (1995) e *Os Chefões* (*The Funeral*, 1996), além de contribuir com as cenas nova-iorquinas de *Olhos de Serpente* (*Snake Eyes*, 1993). “Conheci Abel depois de ser contratado como assistente de Alex Tavoularis em *O Rei de Nova York*. Eu ainda era muito verde, tinha feito alguns trabalhos, mas não muita coisa em termos de longas de ficção. O que eu me lembro da colaboração entre Abel, Alex e Bojan Bazelli (o fotógrafo) foi muita discussão sobre como dosar o que Abel queria em termos de efeito emocional e, ao mesmo tempo, impacto visual. Apesar de Abel gostar da excitação visual que você pode trazer para um projeto, ele sempre trabalha em torno da verdade emocional que a cena deve transmitir. É por isso, eu acho, que seus filmes têm impacto. Meu trabalho com ele foi o mais interessante de minha carreira”.<sup>5</sup>

Talvez a coisa mais impressionante sobre a série de nove obras-primas que vai de *O Rei de Nova York* em 1989 até *Gangues do Gueto* (*R Xmas*) em 2000 é o fato que, apesar do segundo filme, *Vício Frenético*, ter aparecido três anos depois do primeiro, o resto dos títulos foi produzido numa média de um a cada doze meses. Esses cronogramas curtos, longe de serem limitações que Ferrara superou, desempenharam eles mesmos um papel crucial em sua

4 Alex Tavoularis, e-mail para o autor, 2 de abril de 2003.

5 Charles Lagola, e-mails para o autor, 27 de fevereiro e 10 de março de 2003.

realização: enquanto a confiança na improvisação era sem dúvida necessária por considerações artísticas e práticas, a insistência dos filmes na santidade do impulso é ligada de forma vital ao método de produção em que eles foram feitos. Mesmo sem o testemunho de Ferrara e de seus colaboradores, a evidência vista na tela seria mais do que suficiente para nos convencer de que os atores foram encorajados a inventar seus diálogos em oposição a recitar um texto. Mas “improvisação” é, como havia notado Ferrara, “um conceito engraçado”, e um conceito que precisa ser observado com maiores detalhes, especialmente partindo do princípio de que existem roteiros escritos em todos os filmes: quatro são originais atribuídos a Nicholas St. John/Nicodemo Oliverio<sup>6</sup>, um é de Oliverio em colaboração com outros e adaptado (ainda que de forma muito livre) de uma novela; o resto foi coescrito pelo próprio Ferrara. Mas a personalidade criativa permanece consistente independente do nome que está nos créditos. A única diferença evidente entre os filmes escritos por Oliverio e os escritos por Ferrara é a disposição dos personagens de Oliverio em articular seus problemas psicológicos (a recusa do diretor em aceitar essas articulações ao pé da letra é um problema separado), mas até isso pode ser uma coincidência: os protagonistas dos primeiros roteiros de Oliverio são tão inarticulados quanto os de *Vício Frenético* e *The Blackout* (1997).

Como Ferrara mostrou, o ponto em que o roteiro termina e que a improvisação começa pode estar longe de ser uma coisa clara para o diretor ou para seus atores. Os importantes pronunciamentos públicos vão da insistência de Ferrara de que Oliverio “simplesmente me deu o roteiro inteiro de *Sedução e Vingança* (*Ms. 45*, 1981), plano a plano, fala por fala. Eu nem sabia que ele estava trabalhando nisso” até a descrição de Matthew Modine de caos total: “Abel dizia ‘Você use algo, use um pouco de cocaína – quem sabe o que vai acontecer?’ Nada foi ensaiado, e tampouco roteirizado”.<sup>7</sup>

6 A colaboração de Nicholas St. John com Ferrara acabou quando os dois brigaram logo após o fim de *Os Chefões*. St. John está trabalhando agora [2004, nde] com o diretor francês Erick Zonca num possível *remake* americano do filme de Zonca *Le Petit Voleur* (1999).

7 *Neon*, fevereiro de 1998, p. 10.

Tolerando um certo grau de exagero em ambos os casos (Zoë Tamerlis/Lund testemunhou que nas primeiras etapas de *Sedução e Vingança* “o único material que existia eram descrições vagas de diversas cenas”), a verdade está em algum lugar no meio disso, com o próprio roteiro num estado constante de fluxo.<sup>8</sup> A natureza contraditória da improvisação foi sugerida pelo compositor Elliott Carter, que descreve uma partitura musical como essencial na medida em que ela impede “o executor de tocar o que ele já sabe e leva ele a explorar outras novas ideias e técnicas”.<sup>9</sup>

Se *O Assassino da Furadeira* (*The Driller Killer*, 1979) era fortemente improvisado, o trabalho de Ferrara na década seguinte moveu na direção oposta. Quando a improvisação reaparece em *O Rei de Nova York*, isso acontece com uma força que é mais moral que estética. A improvisação, seja qual for a definição que quisermos dar ao termo, torna-se o padrão que Ferrara usa para medir seus personagens e, indiscernivelmente, seus atores. Enquanto Ferrara condena indivíduos que separam-se, transformando-se em personalidades pré-fabricadas, a habilidade de “improvisar”, de responder criativamente em interações sociais, sugere a presença de qualidades que fazem dessas pessoas os objetos das observações tão sensíveis feitas por seu criador. Precisamente, essas qualidades serão difíceis de definir – especialmente, já que, por definição, elas não são nada “precisamente” –, mas Ferrara dedicou-se a descobrir onde elas poderiam ser encontradas e de que forma elas poderiam expressar-se.

8 O primeiro roteiro do projeto que eventualmente se tornou *O Rei de Nova York* tinha o título de *Murder One*. Uma descrição do projeto dada por Ferrara ao jornalista Paul Wilner em 1985 sugere que a narrativa de *Murder One* era significativamente diferente da de *O Rei de Nova York*: “É uma história de detetives moderna sobre um personagem chamado Frank White – que será interpretado por James Remar – que deseja ser o rei do crime de Manhattan. Ele tem metralhadoras e está matando pessoas, controlando todos os grupos estabelecidos na cidade. É quase como uma piração de Joey Gallo. Enquanto isso, ele está morando no Plaza e frequentando as estreias da Broadway. Daí, a polícia enquadra ele num esquema parecido com o caso Abscam, em que eles filmam ele matando três policiais, e aí ele se transforma em Frankie Matador de Policiais, Jesse James, o gatuno mais pesado da cidade. Quando os policiais vão atrás dele, ele fala: ‘Vou perseguir vocês. Todo policial que eu vir está morto’. Só iremos filmar as duas últimas semanas da vida desse cara”.

9 Citado em John Rockwell, *All American Music* (1983)

O lugar mais óbvio para começar é o pedido de *fast food* de Jimmy Jump em *O Rei de Nova York*. A cena mostra Jump, interpretado por Larry Fishburne (ainda que o papel tenha sido originalmente planejado para James Russo), entrando num restaurante Chicken Hut para pedir almoço. O outro ator importante dessa cena – que termina com Jump sendo preso por um dos inúmeros assassinatos que ele cometeu – é David Batiste, que interpreta o papel do atendente. Aqui está a sequência assim como ela aparece num tratamento de Nicodemo Oliverio datado de 3 de dezembro de 1988:

#### **INT: CHICKEN HUT**

Jump entra e vê o lugar borbulhando com gentinha e, numa mesa maior, um pequeno grupo de **CRIANÇAS** com uma **MÃE ATORMENTADA** tentando juntá-los. As crianças reclamam, gritando que querem sobremesa, ou ao menos *milkshakes* para dividir. O atendente no balcão afasta algumas dessas crianças.

**ATENDENTE:** Saiam do balcão se vocês não vão comprar nada. Tem mais gente esperando.

Jump passa e vai ao balcão onde o atendente está a postos.

**ATENDENTE:** Pois não, posso ajudar?

**JUMP:** Sim. Eu quero um balde de extra-crocante. Um quarto de salada de repolho, purê de batata extra com molho e duas dúzias de muffins... Confirma que nenhum dos idiotas babou na comida, **OK?** E eu quero tudo de carne branca... as veias e toda essa merda naquele treco escuro ficam parecendo vermes de intestino.

Jump olha para as crianças olhando tristes para o menu de sobremesas na parede. Atendente pergunta:

**ATENDENTE:** Mais alguma coisa?

**JUMP:** Sim. Você vende refrigerante? Eu quero uma garrafa de dois litros de *root beer*.

**ATENDENTE:** Só temos Pepsi, Diet Pepsi e Slice.

**JUMP:** E *birch beer*?

**ATENDENTE:** Só Pepsi, Diet Pepsi e...

**JUMP:** Esquece... quero só meu pedido...

Jump aproxima-se das crianças e observa o menu na parede. Também anunciado: um “aniversário com frango”. Ele fala para o atendente:

**JUMP:** Ei, eu quero um desses chapéus de festa também... e dê alguns desses pra esses garotos também... (Para os garotos) Podem pegar o que quiserem de sobremesa... eu pago.

Os garotos em êxtase vão até sua mãe para saber se podem aceitar. A mãe, na mesa com um bebê no carrinho, olha para cima e sorri para Jimmy; ele ri de volta. Ela acena e move os lábios com um “obrigada”. Jump sorri e os garotos comemoram gritando, e correm ao balcão, um gritando “Eu quero um *milkshake*”, o outro “Eu quero biscoito”, outro “Eu quero sorvete”, etc. O atendente finaliza o pedido de Jump e aproxima-se dele com o saco. Ele registra o pedido e depois as escolhas das crianças.

**ATENDENTE:** São 37,60 dólares no total.

Jump olha para o homem.

**JUMP:** Eu quero uns sachês de ketchup também.

O homem olha para ele por um instante, depois dirige-se para baixo do balcão e dá a Jump um punhado de pacotes de ketchup. Jump pega o chapéu de aniversário, o saco de comida e, depois de olhar de forma superior para o

atendente, vira-se sem fazer qualquer sinal de que vai pagar. O atendente fica atônito por um instante e depois grita,

**ATENDENTE:** Ei! Espere um minuto...

Jump ignora o sujeito, vai até a mãe que está sentada olhando admirada e dá a ela uma nota de 1000 dólares.

**JUMP:** Isso é pra cobrir tudo que eles quiserem.

Ela olha com os olhos arregalados. Jump prepara-se para ir embora quando seus olhos fitam o exterior: cai o queixo. **SEU PONTO DE VISTA:** carros de patrulha e **POLICIAIS** cercam toda a área.

No filme, o texto é conforme está abaixo:

**ATENDENTE:** Ei, posso ajudar?

**JUMP:** Pode me ajudar? Ei, pode começar me dando quinze pedaços de frango, ô babaca. Pode misturar, eu quero ao churrasco e eu quero crocante. Tá anotando tudo?

**ATENDENTE:** Tô, tô, tô.

**JUMP:** Tô, tô, tô. Quero três milhos e quero... hmm... quero oito costelinhas sem acompanhamento e quero, hmm, doze pedaços de camarão, uh, e rodelas de cebola.

**ATENDENTE:** Quer molho tártaro ou ketchup com o pedido?

**JUMP:** Quero molho tártaro. Você tem, uh, salada de batata?

**ATENDENTE:** Não, nós não temos salada de batata. (Notando as crianças perto das máquinas de jogos.) Ei, saiam de perto dos jogos, **OK?** Se não têm dinheiro, saiam de perto dos jogos, **OK?**

**JUMP:** Qual é o seu problema, falando com eles como se eles não fossem ninguém?

**ATENDENTE:** Eles não têm dinheiro, cara. E aí, é só isso?

**JUMP:** É, é só isso. Vai lá pegar a minha comida, vai lá agora, e não vai ficar babando nela. E é bom que vocês não fiquem me dando carne de gato não. Eu quero frango. (Dá dinheiro às crianças) Pronto. Aqui. Agora vão jogar (Dá dinheiro para a mãe das crianças.) Sem querer ofender, dona, mas é só pra garantir que eles tenham tudo que eles quiserem. Vão em frente, vão em frente. Vão todos vocês jogar, ouviram? Joguem mesmo. Aqui, criança. Aqui, podem ir jogar. Vão em frente. (Ao atendente) E aí, cadê a comida, cara? Cadê? Não tenho o dia inteiro, quer saber?

**ATENDENTE:** No total dá 56,70 dólares.

**JUMP:** Eu falei que terminei o pedido? Quero alguma coisa pra beber. Acho que quero *birch beer*. Tem *birch beer*?

**ATENDENTE:** Não, não temos *birch beer*.

**JUMP:** Você nem sabe que porra é essa. Tem *root beer*?

**ATENDENTE:** Naah, não temos *root beer*.

**JUMP:** Tá, bem, quanto é isso aí?

**ATENDENTE:** 56,90.

**ATENDENTE:** 56,90? Vai se foder e muito obrigado.

Ferrara está nos pedindo para fazer uma distinção importante entre esses dois indivíduos, pelo que Jump/Fishburne compreendeu, e o atendente/Batiste não – mesmo as interações mundanas podem formar a base para improvisações complexas. O plano (filmado do ponto de vista de Jump

quando ele entra no restaurante) do atendente apreensivo sugere que ele se sente ameaçado pela agressiva linguagem corporal de Jump, explicando por que seu “Ei, posso ajudar?” tem um sobretom agressivo que ele provavelmente sequer percebe. Jump, no entanto, não apenas percebe a agressão, mas adota-a com a chave de sua “performance” subsequente, o sarcástico “Pode me ajudar?” e o ameaçador “ô babaca”, que ainda que apareçam como desnecessariamente combativas, são respostas à hostilidade do atendente. Quando o atendente fala para as crianças saírem de perto dos jogos, Jump aproveita isso como a deixa para começar a “jogar” uma variação do “tema” inicial, dando dinheiro às crianças e à mãe deles enquanto continua a pedir comida.

Naturalmente, essa sequência inteira é supérflua em termos de “narrativa”, já que a única informação narrativamente relevante, a prisão de Jump, poderia simplesmente estar contida numa linha de diálogo (os filmes de maturidade são notáveis por suas narrativas elípticas, com viradas narrativas suprimidas em favor de elucubrações aleatórias). Se outro diretor tivesse sequer se importado em filmar uma cena dessas, o desfecho teria sido indubitavelmente a entrada súbita da polícia. Mas, controlada por Ferrara, Jump já está fazendo malabarismos com tantas bolas, gastando energia em tantas direções diferentes, que a chegada dos policiais acaba tornando-se apenas uma coisa a mais com a qual Jump tem de lidar, sem maior ou menor importância do que seu almoço. A vida vivida ao nível da energia e da invenção é, por natureza, incapaz de dividir experiências em categorias, de definir algumas como significativas e válidas, e outras como triviais.<sup>10</sup> Como o ataque de riso de Jump à beira da morte confirma, a vida, ou é encarada com total comprometimento, ou, então, com nenhum.

10 Compare os comentários de Victor Argo sobre Ferrara no documentário de Rafi Pitts *Abel Ferrara: Not Guilty*: “Uma noite ele me liga às três da manhã... Ele diz, ‘Vic, chega aqui, eu preciso explicar uma coisa pra você’. Então eu vou à casa dele, e a gente fica tocando guitarra e cantando. E ele explica o roteiro de *Enigma do Poder* (*New Rose Hotel*, 1998)... mas ele não está só explicando o roteiro de *Enigma do Poder* pra mim, mas também tocando guitarra, está com uma gaita pendurada, ele está tocando guitarra, ele está tocando gaita, ele está cantando, e o celular toca, e ele está falando no celular. Então ele está fazendo cinco coisas ao mesmo tempo, e fazia as cinco bem”.

É aqui, no entanto, que devemos considerar o direito de Ferrara ser considerado o “autor” de *O Rei de Nova York*, porque, como ele admitiu, houve momentos em que os atores colaboraram mais que o diretor. Muitas pessoas parecem acreditar que a visão artística de um cineasta existe em sua totalidade antes das câmeras começarem a rodar: filmar, assim posto, significa traduzir essa visão para celulóide, sendo trabalho do ator ajudar a realizar o conceito original em toda sua pureza. Essa concepção restritiva da função do diretor assemelha-se marcadamente ao equívoco muito difundido sobre o papel do comandante descrito por Tolstói: “A atividade de um comandante não parece em nada a atividade que imaginamos para nós mesmos quando nos sentamos confortavelmente em nossos quartos observando uma campanha num mapa, com um certo número de tropas deste e daquele lado em uma certa localidade, e começamos nossos planos a partir de um momento dado. Um comandante nunca está lidando com o começo de qualquer evento – a posição de onde nós sempre contemplamos. O comandante está sempre no meio de uma série de eventos que se alteram rapidamente, e dessa forma ele nunca, em um momento dado, pode considerar a dimensão total de um evento que está acontecendo. Momento a momento o evento está imperceptivelmente se moldando, e a cada momento desse moldar-se contínuo e ininterrupto de eventos, o comandante está no meio de um jogo muito complexo de intrigas, preocupações, contingências, autoridades, projetos, conselhos, ameaças e fraudes, e é continuamente obrigado a responder a inúmeras questões dirigidas a ele, e que constantemente entram em conflito uma com a outra”.<sup>11</sup> Enquanto muitos diretores tentam minimizar esses elementos de acaso e colaboração que acompanham esse tipo de situação, Ferrara (como Renoir, Cassavetes e Rivette) percebe que abarcá-los tornará seu trabalho muito mais rico do que seria se fosse criado num estado de isolamento solipsista.

Dada a vasta diferença entre a cena do Chicken Hut encontrada no roteiro de *O Rei de Nova York* e o diálogo final do filme, parece razoável presumir que Fishburne e Batiste trabalharam por conta própria. Mas se isso é uma renúncia da responsabilidade do diretor, é uma renúncia muito bem

11 Leon Tolstói, *Guerra e Paz*, Livro XI, Capítulo II.

pensada.<sup>12</sup> Essa sequência é suscetível à leitura acima não por conta de uma intervenção estilística da parte de Ferrara, que filma a partir de ângulos escolhidos para permitir aos atores o máximo de liberdade, mas pela simples razão de que Larry Fishburne (que depois destacou Jimmy Jump como seu papel predileto) é um improvisador habilidoso e David Batiste não é: até as repetições de “hmm” exercem uma função rítmica, ao passo que os “Ei” e “Gara” são ostensivamente artificiais (ele nem consegue lembrar o preço exato da comida, que pula de 56,70 para 56,90 em questão de segundos).

Como forma de contraste, vale considerar a cena de *O Dono da Noite* (Light Sleeper, 1992), de Paul Schrader, em que John LeTour (Willem Dafoe) e Marianne (Dana Delaney) sentam num café de hospital para discutir sua relação. Os personagens ficam diante de uma grande coluna branca, de modo a destacar a falta de comunicação entre eles. Schrader corta para um ângulo por trás da coluna: Dafoe e Delaney permanecem visíveis do outro lado, mas a parede se interpõe entre eles, uma imagem que minimiza a natureza específica do que leva LeTour a distanciar-se de Marianne em favor de uma metáfora; o padrão visual predeterminando o fracasso da relação e ao mesmo tempo o exprimindo. Ainda que esse tipo de externalização metafórica seja vastamente admirado na cultura cinematográfica contemporânea, Ferrara nunca colocaria os comportamentos, as relações e as motivações de seus personagens em caixas com rótulos tão arrumadinhos (a desconfiança na psiquiatria tão evidente em *The Blackout* pode ser rastreada até sua crença de que nenhum indivíduo pode ser resumido, nenhuma ação pode ser vista como uma expressão de um impulso frontal, nenhuma relação reduzida a uma metáfora).

A decisão de Jump de dar dinheiro às crianças e à mãe delas quando sai do restaurante sem pagar pela comida fornece um exemplo modelo de política em ação. Jump intuitivamente contribui para a redistribuição de riqueza que seu patrão Frank White (Christopher Walken) empreende de uma maneira mais refletida ao usar negociações com drogas para conseguir levantar

12 Os comentários de Ferrara para uma plateia da Cinémathèque Française (depois de uma exibição de *Gangues do Gueto*) em 2003 são relevantes nesse ponto: “Tudo é preparado, tudo. Mesmo que nós deixemos algo quieto, está preparado pelo fato de que deixamos quieto”.

dinheiro para um hospital no sul do Bronx.<sup>13</sup> Mas se as improvisações de Jump revelam sua natureza “verdadeira”, a natureza de Frank permanece muito mais misteriosa. Frank é um novo tipo de protagonista, um protagonista que pode confrontar-se ao cineasta em termos iguais. A obsessão de Ferrara com complexidades motivacionais agora atingiu um ponto de tamanha elaboração que torna-se necessário dar um salto em território inexplorado. No plano de abertura, a câmera se move por uma prisão, parando em frente a uma cela em que Frank está sentado de costas para a porta. Um cassetete empunhado por um guarda aparece na esquerda da tela e bate contra as grades, atraindo a atenção de Frank. A porta balança e se abre, e Frank sai da cela olhando quase diretamente para a câmera. Nesse momento, podemos interpretar seu olhar como algo direcionado ou ao guarda que abriu a porta ou, mais abstratamente, à liberdade que o espera. Uma imagem posterior de Frank na janela do Plaza Hotel é suscetível a uma exegese similar, mas logo antes disso existe um plano que não pode ser compreendido dessa forma: enquanto Frank está no chuveiro, ele olha para a câmera, cheio de confusão no rosto quando ele nota esse misterioso invasor, e em seguida vira-se, satisfeito de ter notado a presença da câmera da mesma forma que ela vinha tentando notar a dele. Segundo Walken, isso”aconteceu meio que acidentalmente-de-propósito, mas para mim é o momento quando você sabe exatamente o que é o filme”.<sup>14</sup> A partir daí, o filme torna-se um jogo entre Frank White/Christopher Walken e a câmera cinematográfica, um jogo que esses dois oponentes com igual poder de fogo jogam, tendo como objetivo o prêmio mais alto que possa ser imaginado.

Se as cenas encenadas por Jump tomam a forma de *jam sessions* coletivas que permanecem compreensíveis para observadores e participantes igualmente (ainda que os últimos, às vezes, se deparem com uma experiência fatal, como acontece quando King Tito descobre que a maleta que ele acreditava estar

13 A cena do pavilhão das crianças foi provavelmente concebida em resposta à sequência do hospital de *O Terceiro Homem* (*The Third Man*, 1949), em que mostram a Holly Martins as jovens vítimas do cartel de drogas de Harry Lime. O roteiro de St. John contém mais alusões a *O Terceiro Homem*, em especial uma perseguição climática num túnel de metrô (que também pode ser um tributo a *O Homem Que Quis Matar Hitler* [*Man Hunt*], 1941, de Fritz Lang)

14 *Time Out*, 11–18 de maio de 1994.

cheia de dólares na verdade contém absorvente interno “para os buracos de bala”), Frank é um artista solo cujas improvisações não podem ser rastreáveis até ideias preexistentes. É válido selecionar uma cena ao acaso e estudar os detalhes da atuação de Walken: mesmo prestando atenção somente a seus gestos faciais, nós vivenciamos os pensamentos visíveis e as emoções mudando em algo próximo da velocidade da luz ao mesmo tempo que eles permanecem hesitantemente ligados à situação presente, indicando um domínio ao qual ninguém, além dele, tem (ou receberá) acesso. Enquanto todos os outros convivas do Palladium – em especial a mulher que observa que ouviu “muita coisa sobre você, tudo negativo” – protegem-se atrás de identidades de uma nota só, a fala de Frank “Não acreditem em tudo que Pete escreve nas colunas, porque, bem, de qualquer jeito, eu, eu mudei” não revela nada no sentido de uma informação factual, mas sugere um mundo de possibilidades.<sup>15</sup> Vale considerar também os curiosos movimentos de dança quando ele se reúne a Jump e aos outros membros da gangue; a voz aguda à qual ele ocasionalmente recorre nessa cena; o modo como ele coça a bochecha e o nariz antes de perguntar por que Jump nunca o visitou na prisão; seu olhar para fora da câmera (para Ferrara?) enquanto ele experimenta a luva do colombiano morto; sua decisão de pronunciar a palavra “esfomeado” como “ischfomiado” durante o encontro com Artie Clay; o modo como ele pede que Bishop algeme-se à cadeira, notando que “é uma coisa estúpida de se fazer” (uma frase que não está no roteiro). Até quando ele tenta se explicar para Bishop, as ações de Frank – os rosnados depois de dizer o nome de King Tito, o cuspe depois de dizer o de Emil Zapa – sugerem profundezas apenas infimamente sugeridas por suas palavras. As “motivações” do protagonista são reveladas mais através de imagens interpretativas do que por qualquer coisa que Walken faça: o nojo de Frank pela pobreza que ele presencia é expresso pela chuva caindo no para-brisa da limusine, e não propriamente por lágrimas, da mesma forma que suas ambições são elucidadas por sua posição em frente a uma janela em que a reflexão da cidade é visível. Mas o rosto do ator diz mais do que a câmera do diretor jamais poderia: podemos ser capazes de “ler” os planos acima adequadamente enquanto estamos assistindo a *O Rei de Nova York*

15 No roteiro, o comentário da mulher é essencialmente o mesmo, mas a resposta de Frank é “Não acredite em tudo que eles põem nos jornais. Eu mudei”.

pela primeira vez, ou certamente pela segunda vez, mas nem cerca de quinze visões me permitem sentir que eu entendi, definitivamente mesmo, o menor elemento da atuação de Walken.

Deveria então ficar claro por que as várias facções alinhadas contra Frank e Jump são tão inadequadas. Os chefes criminosos do submundo – Emilio El Zapa (Freddy Howard), King Tito (Ernest Abuba), Arty Clay (Frank Gio), Larry Wong (Joey Chin, que já aparecera em *China Girl*, 1987) – revelam precisamente aquelas personalidades mecanicamente forçadas que Ferrara define como anti-humanas: que eles também manifestem uma vasta extensão de características repreensíveis (a maioria deles é racista; Zapa e Tito forcem mulheres e crianças a se prostituírem; Wong, que é visto pela primeira vez assistindo a *Nosferatu* (1922)<sup>16</sup>, de Murnau, explora seu próprio povo como um vampiro contemporâneo) é uma consequência lógica disso, e ainda que possamos não sentir nenhuma satisfação particular quando eles são executados por Frank e sua gangue (como Ferrara disse a Mark Kermode, “Eu não sei como alguém pode divertir-se vendo alguém morrer, independente de quem seja ou do que representa”<sup>17</sup>), tampouco somos impelidos a sentir remorso. Dois outros personagens, cuja morte é responsabilidade de Frank, também têm relação com esse padrão: Joey Dalesio (Paul Calderon), o fraudulento associado de Frank, e o policial Roy Bishop (Victor Argo). Dalesio, o Tony Coca-Cola desse filme, inscreve cada ação e gesto seu a serviço de uma persona “fina” escrupulosamente construída, sendo o contraste com Jump tão forte que um pode entender inteiramente a antipatia praticamente gratuita do outro (seus comentários iniciais sobre Dalesio: “Tu tem que me deixar botar um pipoco no rabo desse babaca com cara de meia-lua. Ele é um merda de um garoto purpurinado. Ele está pedindo pra ser metralhado, derrubado e esquartejado, tá entendendo o que eu tô dizendo?” – exibem uma marcada hostilidade).<sup>18</sup> Mas Dalesio é imbuído de uma nova complexidade durante a

16 No roteiro Larry está assistindo a uma versão dublada em chinês de *Drácula* (*Dracula*, 1931), de Tod Browning.

17 *The Independent*, 21 de junho de 1991, p. 18.

18 De modo a compreender a tradição em que Ferrara está trabalhando, vale a pena considerar como cada personagem importante de *O Rei de Nova York* pode ser associado a algum dos irmãos Marx: Frank é Groucho, Jump é Chico, as mulheres em silêncio que fazem a segurança são Harpo e Joey Dalesio é Zeppo.

cena em que, como o Rafi de *Sedução*, ele sucumbe e suplica por sua vida antes de ser arrastado se contorcendo e gritando.<sup>19</sup> Ainda que ele possa considerar o ato de polir as bordas ásperas para criar uma imagem imperturbável, difundida pela cultura publicitária como o mais grave crime moral imaginável, Ferrara aqui transforma um personagem, por quem ele, até então, não sentira nenhuma simpatia, em alguém cujas agonias impedem de nos manter distanciados (de forma significativa, enquanto ele ordena a morte de Dalesio, Frank se retrai atrás de uma rígida máscara de crueldade que contrasta fortemente com sua frequente flexibilidade).

Um processo similar acontece com Bishop, que é apresentado sentando diante de um computador, estudando a ficha policial de Frank, uma posição para a qual ele volta algumas cenas depois. Seria difícil pedir uma mostra mais clara da incapacidade de Bishop em compreender seu oponente: essa tentativa de “descobrir” coisas sobre Frank ao estudar seu histórico, ou ao menos a parte formatada presente num arquivo de computador, está fadada ao fracasso (vale comparar com a leitura de tarô de Gypsy em *9 Lives of a Wet Pussy*, 1976), porque Frank, como Ferrara, vive inteiramente no instante (como ele diz a Bishop, “Eu não preciso do eterno”) e muda de segundo a segundo, assumindo uma postura que pode ser incompreensível para aqueles que estão ao seu redor e rapidamente abandonando-a em favor de algo novo (curiosamente, a única grande cena no roteiro que foi descartada do filme tinha Frank pensando como sua vida tinha mudado desde que ele tinha 16 anos). O desejo de Frank de manter um hospital na área mais pobre de Nova York já sublinha sua determinação em evitar a compreensão simples, e é apropriado que Larry Wong utilize isso como evidência de “quão maluco você realmente é”.

Ainda assim, há muito mais a se dizer a respeito de Bishop e de sua equipe, nenhum deles pertencendo à mesma categoria das vítimas de Frank que pertencem a gangues: se *O Rei de Nova York* descreve uma batalha por supremacia entre Abel Ferrara e Frank White, então será claramente necessário para o diretor equiparar-se ao protagonista em mercurialidade, flexibilidade e imprevisibilidade. Em

19 Essa cena não aparece no roteiro. De fato, a própria ideia de Dalesio traindo Frank parece ter sido adicionada na filmagem.

vários momentos, Ferrara nos deixa pensar que sabemos para onde uma cena vai, apenas para nos puxar o tapete:<sup>20</sup> como nos lembra a música de Schoolly D ouvida durante os créditos do fim, “você não pode acreditar em tudo que vê e ouve”. O que se descreve abaixo são apenas os exemplos mais flagrantes:

- i. Quando membros da gangue de Frank entram em sua suíte de hotel, eles parecem agir de forma hostil, puxando uma conversa desagradável e vagamente ameaçadora tendo como tema o conteúdo do copo de papel de Jump. Apesar de nós já termos sido informados sobre uma ligação entre Frank e essa gangue (eles mostraram ao moribundo Emilio El Zapa uma manchete de jornal sobre a saída de Frank da prisão), nós ainda não sabemos qual é a verdadeira relação de Frank com Jump e os outros, e tomamos a hostilidade deles ao pé da letra. Mas, depois de alguns segundos, Frank cai na dança e o grupo o abraça, revelando que o diálogo anterior era parte de uma brincadeira entre amigos.
- ii. A conversa inicial de Frank com Jennifer (Janet Julian, já aparecida em *Cidade do Medo* [*Fear City*, 1984], num papel que deveria ter sido interpretado por Zoë Lund), a parceira de seu advogado Abraham Cott (Jay Julien), é marcada pela inimizade, com direito a Jennifer dizendo a Frank que “você mereceu estar onde foi colocado” e causticamente observando que “eu achava que gente como você não acreditava no processo jurídico”, ao que Frank responde “Eu achava que gente como eu era o processo jurídico”. Mas, como sugere o sorriso que surge na boca de Jennifer quando Frank diz a ela que “gostaria de te levar numa viagem de metrô”, e cenas posteriores confirmam, Frank e Jennifer, na verdade, são amantes envolvidos numa conversa agradável.<sup>21</sup>
- iii. Quando Frank assiste no teatro à peça de Eugene O’Neill, *Imperador Jones*, um olhar aparente de desagrado cruza seu rosto. Presumimos que Frank está reagindo negativamente à peça, mas os diálogos subsequentes sugerem que ele

20 Essas instâncias de obscuridade acontecem principalmente durante a primeira parte do filme: como em *O Assassino da Furadeira*, Ferrara nos oferece ambiguidade e confusão precisamente onde somos instruídos a esperar uma exposição límpida.

21 Vale a pena comparar com a primeira cena entre Torello e sua esposa em *Crime Story*.

devia estar pensando sobre o desconto fiscal anunciado aquela manhã para um hospital no sul do Bronx.<sup>22</sup>

- iv. Bishop e dois outros membros de seu esquadrão – Dennis Gilley (David Caruso) e Thomas Flanigan (Wesley Snipes) –, que aqui estamos vendo pela primeira vez, confrontam Frank dentro do teatro, trocam alguns comentários de desprezo e levam-no a um local isolado em que eles abrem o porta-malas do carro e revelam o cadáver de Zapa. Nossa avassaladora impressão é que eles são um bando de trogloditas fascistas. Mas a cena seguinte mostra esses policiais participando de um casamento irlandês, e revela diversos aspectos diferentes de suas personalidades: o afro-americano Thomas é casado com uma mulher branca com quem ele tem dois filhos; Dennis faz um discurso generoso e genuinamente engraçado; e Bishop é retratado como um homem circunspecto que tem dificuldades em separar-se de seu trabalho.<sup>23</sup>

Como em *Crime Story* (1986), há uma continuidade sugerida entre a polícia e o submundo – até a pergunta de Artie Clay para Frank, “Você acha que vai viver tempo o bastante para gastar todo esse dinheiro?”, é repercutida pela de Bishop: “O que faz você pensar que vai ficar por aqui tempo o bastante para ver isso?” –, uma continuidade reforçada pela escolha de Victor Argo, um esplêndido ator secundário geralmente associado com personagens mafiosos, para interpretar Bishop. O que no fim das contas redime o esquadrão de Bishop é a mesma coisa que redime a gangue de White: seu compromisso com os companheiros e a confiança na correção de suas ações. Que essas ações e compromissos sejam colocados a serviço da lei e da ordem num lado, e a serviço do tráfico de drogas e do assassinato do outro, é absolutamente irrelevante: somos convidados a avaliar os indivíduos segundo seu comportamento em cada momento específico, e durante as cenas em que a polícia deplora as condições que têm de proteger o povo de Nova York, nós partilhamos seu ponto de vista da mesma forma que antes nós partilhávamos o de Frank. David Caruso é aqui utilizado com um policial que não vai medir esforços para prender os caras maus, ao passo que em *China Girl*

22 Outra possibilidade, sugerida a mim por Nicole Brenez, é que Frank se identifica com Brutus Jones. O roteiro diz que Frank está “assistindo ao espetáculo intensamente”.

23 No roteiro, essas duas cenas aparecem em ordem invertida.

ele era um gangster determinado a levar a cabo um ataque racista numa pacata família chinesa, e em *Crime Story* um ladrão que se considerava “o melhor de Chicago”, mas ele claramente interpreta o mesmo personagem nos três filmes: vale comparar o momento de *China Girl* em que Mercury pede ação contra o restaurante chinês com a cena de *O Rei de Nova York* em que Dennis pede a Bishop para atacar Frank e fazer com que pareça o trabalho de uma gangue rival.

A perseguição de carros que acontece quando Dennis e Thomas, junto com diversos outros policiais, emboscam Frank numa boate, retoma o começo de *Crime Story*, salientando algumas das mesmas observações, mas com mais habilidade técnica ainda (o trabalho do montador Anthony Redman ultrapassa qualquer elogio). Mas, aqui, Ferrara faz melhor do que em seu filme anterior, porque onde em *Crime Story* nós nos identificávamos com os dois conjuntos de participantes, a cena equivalente em *O Rei de Nova York* aparece num estágio muito mais avançado da narrativa e envolve dois grupos opostos que, apesar de se odiarem com força, partilham de nossa estima. O resultado é que, durante essa grande perseguição, somos deixados livres sem uma bússola moral, incapazes de determinar o que deveríamos estar sentindo, como deveríamos responder à cena. Quando o moribundo Jump ri incontrolavelmente e Dennis tenta reavivar Thomas, muitos espectadores estarão buscando desesperadamente por aqueles sinais que nos informam precisamente como devemos reagir em filmes como *Bambi* (1942), *ET – O Extraterrestre* (1982) ou *Laços de Ternura (Terms of Endearment, 1983)*, e, depois de percebermos que esses sinais não existem, poderão concluir que Ferrara ou é incompetente ou imoral. Seria mais preciso descrever *O Rei de Nova York* como a mais completa rejeição da violência em todo cinema moderno americano.

O fim dessa sequência, em que Dennis, depois de matar Jump, beija Thomas morto dizendo simultaneamente “Eu te amo” (um gesto não encontrado no roteiro), fornece o desfecho para uma série de referências homossexuais. Um temor mal escondido da homossexualidade une a maioria dos personagens: Larry Wong descreve Frank como um “chupador de pau” e refere-se a ele como “namorado” de Dalesio; Arty Clay combina homofobia com racismo em seu comentário sobre Frank “comendo os cafusos na biroscas”; Thomas fala para Jump que na cadeia ele será “a puta de alguém”; Jump, que não pode pensar

num insulto maior do que chamar Dalesio e seus amigos de “boiolas”, pergunta ao moribundo Thomas onde sua “namorada” Dennis está, e o próprio Dennis diz a Frank que “eu soube que você pegou AIDS levando pica no cu na cadeia”, ao que Frank responde “Pensei em você toda hora que bati bronha, otário” (até a faixa de Schoolly D ouvida nos créditos finais contém o verso “O que eu achava que era uma garota era na verdade um veado”). A contradição entre essa homofobia virulenta expressa pelos personagens masculinos de *O Rei de Nova York* e o fato de seus mais profundos sentimentos serem destinados a colegas homens é, ao mesmo tempo, colocada em primeiro plano e resolvida numa declaração de amor que dá ao filme seu momento mais tocante.<sup>24</sup>

Como sugere o comentário de Dennis sobre AIDS, o ódio que ele sente por Frank pode ser uma reação defensiva contra sentimentos sexuais, mas a resposta de Frank sugere uma ambiguidade de uma espécie diferente. Será que isso chega a ser um insulto? Será que Frank deveria não responder, como ele fez quando sua afirmação de que queria ser prefeito gerou riso generalizado, espantado por todos terem achado que ele estava de brincadeira? Quando foi perguntado se o comentário de White sobre ser prefeito era sincero, Walken respondeu “Claro: ele é sincero em todas as ocasiões em que ele abre a boca”,<sup>25</sup> então, talvez o verdadeiro segredo de White, não expresso ou expresso apenas de forma passageira em um desses tiques faciais de interpretação impossível, é que sua sexualidade é tão impossível de definir quanto todo o resto a seu respeito.<sup>26</sup> É só considerar as seguranças femininas de Frank, duas mulheres

24 Se a bissexualidade era a norma em *Could This Be Love* (1973), *9 Lives of a Wet Pussy*, *O Assassino da Furadeira* e *Cidade do Medo*, a homossexualidade está manifestamente ausente nos filmes seguintes de Ferrara, reaparecendo somente em formas altamente codificadas (apesar do roteiro de *Os Chefões* conter uma cena em que Jean e Helen se beijam “delicadamente por bastante tempo”). *Enigma do Poder* é um caso especial, no sentido de que é impossível determinar se a bissexualidade de Sandii é “real” ou parte de um plano elaborado. Ferrara tinha interesse em filmar uma história de Cookie Mueller intitulada *Two People* e a peça de Marcia Haufrecht intitulada *Ma*, ambas lidando com bissexualidade. Ele também estava desenvolvendo um projeto chamado *Victoria*, em que Vincent Perez interpretaria um transexual.

25 *Time Out*, op. Cit.

26 Será que era isso que Frank tem em mente quando ele diz a Bishop “Eu fiz coisas na minha vida que você sequer pensaria em fazer”?

atraentes – Melanie (Carrie Nygren) e Raye (Theresa Randle, que Ferrara já queria utilizar em *The Loner*, 1988) – que são ainda mais misteriosas do que o próprio Frank. Como a Thana de *Sedução e Vingança*, elas raramente falam (Melanie articula um único comentário, quase inaudível, e Raye faz duas ou três ligeiras observações), enquanto o triângulo que elas formam com seu padrão lembra irresistivelmente o trio de Reno, Carol e Pamela em *O Assassino da Furadeira*. A ideia de que essas mulheres podem ser amantes não é confirmada nem negada (Raye sopra fumaça na boca de Melanie na cena do clube noturno), mas a natureza de sua relação com Frank é sugerida por duas cenas conectadas (nas duas Frank está diante da porta de um quarto trocando olhares com Melanie) que levantam mais questões do que respondem. A primeira acontece no Hotel Plaza: Melanie, apenas vestida com roupa de baixo, esparrama-se na cama e carrega sua arma; Frank aparece no quarto, fica parado atrás da porta parcialmente aberta e troca um sugestivo olhar de atração sexual mútua com Melanie. A segunda acontece num quarto na festa em que Garter (Michael Guess), que finge estar interessado na mercadoria de Frank, deixou um jovem musculoso chamado Carlos para testar as drogas. Enquanto Melanie lambe cocaína direto do peito de Carlos, Frank e Raye passam, com quase certeza, em direção a outro quarto, e Frank troca um olhar com Melanie, e a expressão no rosto dele, ainda que difícil de interpretar (ela é parcialmente tampada por uma cortina de contas), parece ser de ciúmes. Longe de “explicar” a relação de Frank com Melanie e Raye, essa sequência sugere uma nova e provocante possibilidade que a torna ainda mais ambígua: se Frank sente ciúmes, é incerto afirmar *de quem* ele está sentindo ciúmes.

# NO CORPO DA IMAGEM: ENIGMA DO PODER<sup>1</sup>

*Emmanuel Burdeau*

O número reduzido de atores, a quantidade restrita de cenários, pouco mais que três quartos de hotel e dois restaurantes japoneses, o ambiente de mistério e complô, e uma maneira de evacuar para fora de campo o essencial do espetáculo esperado (a intriga), parecem autorizar a princípio, tratando-se de *Enigma do Poder* (*New Rose Hotel*, 1998), uma interpretação do tipo filme B ou até Z. Em que se explicaria como um filme frágil, transformando a pobreza ou a economia de meios (dinheiro e representação) em virtude, afronta-se com algo mais forte que ele, a globalização, o reino invisível das multinacionais, os vírus de todas as espécies, “as potências diabólicas que batem à porta”. Esse velho reflexo seria um impasse: não há qualquer contraste em *Enigma do Poder*, mesmo estupefaciente, do continente e do conteúdo, nenhum milagre da bricolagem. Ao contrário, o tema e a maneira de abordá-lo, e, por conseguinte, tudo aquilo que é grande e tudo aquilo que é pequeno ou suposto como tal, deixam aqui de se opor para deixar ver entre eles uma profunda intimidade. Compreendemos, então, como um filme pode ser mundial, se é verdade que mundial significa não simplesmente o alargamento de perspectivas e a aceleração dos deslocamentos, mas, num estágio mais avançado, a liberação e o rompimento de toda perspectiva, o abandono de toda relação mensurável entre o espaço e o tempo – a deposição de toda noção de velocidade –, em proveito da constituição de uma zona de vizinhança ou de indiscernibilidade entre pequeno e grande, local e internacional, aqui e lá. Pelo cinema, Ferrara conquista essa zona de vizinhança ou de indiscernibilidade, e se aproxima assim de Welles, cujo Arkadin (de *Grilhões do Passado* [*Mr. Arkadin/Confidential Report*, 1955], *nde*) não se contentava em estar muito longe quando acreditavam que ele estava muito perto, mas também estava muito perto, atrás de você, quando se achava que ele estivesse longe. Como Welles, Ferrara sabe

<sup>1</sup> Publicado originalmente sob o título “Dans le corps de l’image: New Rose Hotel” na revista *Cahiers du Cinema*, nº 534, abril de 1999, pp. 49–51. Tradução de Ruy Gardnier.

que não basta mostrar o mundo como uma aldeia, e que é preciso também, e que isso é sem dúvida o mais difícil, o mais importante, mostrar a aldeia como um mundo. Ele consegue fazê-lo, contando uma história cuja *star* não é o exuberante Fox (Christopher Walken), especialista em espionagem industrial, nem X (Willem Dafoe), seu sócio e amigo, nem Sandii (Asia Argento), a prostituta italiana por quem X está apaixonado, e com cujo auxílio, Fox e ele, em troca de uma bela comissão, vão vender a um novo empregador o célebre geneticista japonês Hiroshi – mas a imagem, em si mesma, por ela mesma, que em *Enigma do Poder* introduz a vertigem. Como é vertiginosa essa pequena bengala verde que aparece na tela miniatura de X quando ele recebe uma mensagem de Fox, e que condensa num motivo único a relativa imobilidade deste (que tem a coluna quebrada) e a louca mobilidade moderna. No começo é simples: à direita, as armas clássicas do cinema (planos fixos e fusões essencialmente); à esquerda, os rostos novos da imagem. O 35 mm não está sozinho, ele deve compor de igual para igual com outras formas (o vídeo, clássico ou digital), que implicam também outros empregos (uso privado, filme institucional, sistema de vigilância, espionagem). Diante das imagens, transformadas em sua preocupação primeira, o cinema contemporâneo nos habituou a sermos animados por uma tripla preocupação: de onde elas vêm (sua fonte), o que elas fazem aqui (o que elas mostram), para aonde elas vão (seu destinatário)? Ele nos ensinou a sempre considerá-las em relação a um lugar. Mesmo um cineasta tão esclarecido quanto Brian De Palma não concebe seus filmes sem uma remissão à origem, ao termo da qual é o lugar da imagem (mesmo se, em *Olhos de Serpente* [*Snake Eyes*, 1993], esse lugar seja definido como aquilo que se aproxima tanto quanto possível de um fora-de-lugar) que lhe fixa o valor. Do outro lado, alguém como Todd Haynes (mas não só ele) é apaixonado pela difusão e a propagação das imagens. Uma quarta dimensão, ausente muitas vezes, embora seja mais sensual, é a que Ferrara retém: uma imagem, aqui e agora. Que ar ela tem? Que corpo tem ela, como ela evolui? Qual é sua cor, seu grão, sua profundidade? É evidente que a propriedade e a boa saúde do 35 mm se distinguem no olho e no toque, da sujeira do vídeo, dos traços que ele deixa, da má qualidade de sua luz. Como diferem, fisicamente, uma imagem desfilando no ritmo normal de vinte e quatro por segundo, uma outra em câmera lenta e outra parada. *Enigma do Poder* não se interessa pelo trajeto, mas pela presença das imagens entre nós,

nos efeitos dessa presença em nós. Ele convoca todos os tipos de imagens para culminar em sua aparência, seu invólucro, um trabalho que, no interior de um filme de ficção, seja alguma coisa além do trabalho do maneirismo, que supõe uma imagem de partida (o modelo) e uma outra de chegada (a cópia esquisita). Trata-se, nem mais nem menos, de saber o que significa ser *contemporâneo* de uma imagem (ou de várias). A esse respeito, é importante que *Enigma do Poder* se desenvolva em espaços intermediários, meio privados, meio públicos, quartos de hotel, bordéis, restaurantes, casas noturnas, absolutamente não situadas umas em relação às outras e disponíveis a tudo e a qualquer coisa, discutir, comer, fazer negócios ou fazer amor.

Um mundo em que pululam as imagens não é obrigatoriamente um mundo em que superabundam as telas e as câmeras. Preparando o golpe, X e Fox veem filmes amadores que lhes informam sobre a vida e os modos de Hiroshi, mas em nenhum momento Ferrara liga os dois homens ao que eles veem, e de uma forma geral, a *mise en scène* é como que atingida por uma impossibilidade de bem encadear que faz com que não haja em todo o filme dois planos que se liguem perfeitamente. Hiroshi permanecerá de cabo a rabo uma pura criatura de vídeo, com o rosto mastigado pelo preto e pelas manchas do vídeo, sem ser todavia habitante de um universo paralelo, de um espaço-tempo ao qual não têm acesso X e Fox, e no qual finalmente Sandii entrará. O cientista está unido com o vídeo. O vídeo define porque o projeto de Ferrara, levado à sua última concretização, consistiria em realizar um filme em que as imagens seriam os únicos personagens. As articulações de *mise en scène* não se fariam mais por pedaços de tempo e de espaço, mas unicamente entre diferentes tipos de imagem, que cessariam de se referir a territórios distintos, geográficos ou estéticos, para formar elementos de base de uma nova gramática.

Articulação: a palavra é talvez forte demais se consideramos que a imagem, mais ainda que um personagem, é um todo. Cada plano é trabalhado por Ferrara de forma que possa independar de todo fora-de-campo do qual ele dependeria, de toda relação com um fora. Passar de um plano a outro, não é unicamente mudar de grão ou de pele, é principalmente mudar de corpo, de orientação, de escala, de volume. O quadro fixo permanece igual a si mesmo, mas uma fusão pode fazer sucederem-se dois tipos de percepção absolutamente opostos: um

primeiro plano todo em superfície líquida, como aquele da piscina em que Sandii e X se banham e se beijam, e um segundo, em profundidade escura, como a do corredor que os conduz ao quarto do hotel. Ou se organizar em torno da passagem de um formato a outro, de corpos filmados em cinema a dois outros formatos, pintados e filmados em vídeo, no caso da viagem dos EUA à Europa. O plano torna-se por si mesmo sua própria medida, ele contém seu próprio abismo, um fundo no qual pode desaparecer, uma extensão plana para apagar, uma água para se afogar, um poço para afundar ou um buraco negro para ser tragado. Instigado pela assinatura do contrato, Fox leva X para jantar no restaurante. Os espelhos colocados acima e atrás deles inscrevem o contracampo no campo. Bruscamente, xingando um hipotético funcionário, Fox exclama: “Coleslaw for everyone!” e, juntando-se o gesto à palavra, invoca a assembleia de convivas com um generoso movimento de braços. Mas não há ninguém. Como poderia haver alguém já que tudo está lá? A própria morte torna-se, ou torna-se de novo, estranhamente próxima e simples, ela deixa de requerer o recurso a um fora, de coincidir forçosamente com a fuga para o fora-de-campo. Traído por Sandii, arruinado, Fox só precisa pegar um pouco de impulso e saltar por cima da grade do hall de seu hotel. A morte está aí, à distância da mão. O além é aqui. Quando fronteiras e separações desapareceram, as raras que permanecem têm a ver apenas com o único limite do qual não se retorna, o que separa a vida da morte.

E a falta, grande obsessão ferrariana, toma ela mesma um sentido completamente diferente. Depois do desaparecimento de Sandii e depois do suicídio de Fox, X encontra refúgio num dos compartimentos do estranho New Rose Hotel. Começam então os últimos quinze minutos, exclusivamente compostos de fragmentos de flashbacks. X evoca suas memórias, e algumas diferenças aparecem em relação àquilo que vimos antes, uma palavra, às vezes uma frase, um ligeiro erro de momento ou de lugar. Não muita coisa, na verdade. Uma certa verossimilhança pediria que X se lembrasse na esperança de descobrir onde e quando ele foi enganado, o lugar e a hora da mentira de Sandii que seria a causa de tudo. Mas, para começar, não há talvez nada a descobrir: antes de encontrar com X, Sandii tinha trabalhado para Hosaka, a firma que cobiçava Hiroshi, e ela terminou certamente se vendendo a eles. Tudo o que há de mais tristemente banal, em suma. O que acontece depois não tem a

menor importância. É preciso acreditar na ideia de que os últimos minutos de *New Rose Hotel* são isentos de todo esforço de elucidação retrospectiva. Ferrara, mais próximo nisso de Tsui Hark do que de De Palma, está entre os poucos cineastas para quem a imagem se pensa fora da dupla verdadeiro-falso. Novamente Welles não está muito distante, no caso *Otelo* e o assassinato de Desdêmona, sufocada em seu sono por um tecido branco através do qual se imagina o relevo de seu rosto. *The Blackout* (1997) ia muito longe nesse sentido, asfixiando Matthew Modine sob as espessuras múltiplas de superexposições e de fusões. *Enigma do Poder* continua a tarefa iniciada neste filme, e o jogo renovado das fusões dissolve umas nas outras as imagens: ora finas, ora espessas, ora planas, ora profundas, como vários tecidos frágeis demais para que se percebam outros por transparência por baixo deles. Pensamos nas metáforas bazinianas, véu, molde, múmia da mudança, ainda que seja necessário fazer a nuance entre a sua elegância, a delicada peneira do 35 mm, e a impura friabilidade, o grão vilão do vídeo. Mas não há entre elas diferenças de natureza. Elas existem ambas como impressões, numa mesma relação estreita com a degradação. Se o cinema torna o trabalho da morte visível, o vídeo também, apenas de forma mais manifesta.

X lembra-se, então. Seria mais justo dizer que ele está na lembrança, que ele flutua na imanência das imagens. A falta que o corrói não diz respeito a um saber sobre elas, mas sim à impossibilidade simétrica de preservar duravelmente uma delas e tê-las todas juntas. No fundo, em sua superposição, sua simultaneidade, sua indiferença à verdade como a todo fora, todas as imagens se valem – e nenhuma basta. O homem sem nome é também o homem das imagens quaisquer – quaisquer porque em cada uma o mundo basta, ou se retira. Há poucas chances, então, de que ele possa emergir das trevas do New Rose Hotel. Ele não consegue: ele está por demais aterrorizado pela falta, paralisado pela lembrança de Sandii. Ele também não tem nenhuma razão válida para querer sair de lá. Ao lado dele, no chão, ele juntou algumas coisas, algo de comer, o mínimo vital, mas no momento suas coisas, são elas, essas imagens que acabaram se tornando-se as dele. Ele as trouxe com ele, ele faz delas o que ele quer. O estoque é bem pequeno, mas os suportes são variados: X não está próximo de se cansar. Ele não tem necessidade, do lugar onde está, de imaginar o que se passou entre Sandii e Hiroshi, ele não se dá o trabalho de fabricar por sua própria conta as

imagens desse filme que foi feito em sua ausência, pelo qual Fox e ele tinham contratado Sandii para que ela interpretasse o primeiro papel, aquele de *beautiful temptress*. No limite, o próprio cinema torna-se inútil, a filmagem, em todo caso, a seleção de elenco e os ensaios podem bastar. Caminho livre para X fazer retornar as poucas imagens de que ele dispõe, de abolir-se interminavelmente nelas como elas submergem e se abolem umas através das outras. Talvez ele até se sinta bem. O que nos fazem as imagens? Quantas são necessárias para nos manter? Essas questões, o cinema as faz muito menos do que se dá conta. Ferrara traz aqui sua resposta. Ela é extraordinária. Ele a formula ali onde isso acontece, tanto para ele como para nós: bem no meio das imagens.

# A QUEDA DE ALBION

*Francis Vogner dos Reis*

*“Nunca se sabe o que é suficiente até que se saiba o que é mais que suficiente.”*

William Blake, Provérbios do inferno

Uma imagem: o policial mau, personagem interpretado por Harvey Keitel, nu e sob efeito de drogas após uma orgia, tem os braços abertos e os olhos cerrados. Chora de um modo contido, delirante e quase agonizante. Trôpego, anda a passos curtos quase perdendo o equilíbrio, mas se mantém de pé, apesar de tudo. A cena tem algo de feio, de sujo e quase risível, não porque seja mal feita (não é), mas porque condensa a miséria do personagem. É a imagem da insuficiência.

Entre todas as imagens já feitas por Abel Ferrara, essa é a mais paradigmática de sua obra. É a imagem de um corpo autofágico que não tem outra fonte de energia além de si próprio. A virtude, paradoxalmente, só brota do interior do vício. O vício é condição fundamental, que não reconhece limite, devora a si mesmo, subsiste em um estado entorpecido. Personagens que não se bastam, sofrem de um mal que, antes de rivalizar com o bem, não o conhece. Por que não o conhece? Porque dele não tem a experiência empírica. A única experiência que existe é de um mundo de caos e indiferença ontológica. Se o bem é graça, ela é estranha a um corpo em desgraça.

Quase todos os filmes de Ferrara tratam de personagens que já ultrapassaram qualquer medida de autopreservação, qualquer ponderamento, o que faz com que não seja possível voltar atrás. A “justa medida”, para eles, seria o princípio da mediocridade. Não é essa a constatação de Matt (Matthew Modine), em *The Blackout* (1997), depois da reabilitação, ao se ver em uma vida saudável e essencialmente controlada? Não é essa a conclusão da vampira filósofa Kathleen (Lili Taylor) ao preferir a experiência da perdição à filosofia sistemática e

retórica em *The Addiction* (1995)? Ou mesmo, em uma chave diversa, não seria esse horror à mediocridade conciliada do cotidiano o impulso do casal de traficantes em colocar a integridade da família em risco em *Gangues do Gueto* (*R Xmas*, 2001)? Desde seu segundo longa (o primeiro é o pornô *9 Lives of a Wet Pussycat*, de 1976), *O Assassino da Furadeira* (*The Driller Killer*), de 1979, existe o sentimento latente de insatisfação. É a escolha entre a (auto) destruição e a vida pequena.

A imagem de um Keitel nu e balbuciante em *Vício Frenético* (*Bad Lieutenant*, 1992) é semelhante à pintura *The Dance of Albion*, de William Blake. A diferença é que a criação do grande escritor e pintor inglês representa o homem redimido, e no filme de Ferrara, o personagem de Keitel é justamente o oposto. Blake trabalhava em chave simbólica, por isso a imagem da redenção. Ferrara está ancorado à experiência contingente, por isso lhe interessa só o provisório, o ser finito, a carne que não se separa da alma, não a imagem plena da redenção, mas o lastro paradoxal da perdição e da morte. O *Albion* de Blake é um ressuscitado, o de Ferrara, um sonâmbulo no sono da morte. O cinema de Ferrara não tem vocação simbólica, mas eminentemente física. Ele transfere o sentido dado de antemão (o símbolo), pela experiência empírica. Não raro, vemos Ferrara trocar uma imagem religiosa (com toda sua carga de simbolismo: o Cristo crucificado, a Virgem, etc.) pela crueldade e sujeira de uma realidade física mais forte que o símbolo. Em *Vício Frenético*, a virginal freira sendo estuprada em cima do altar tem como contraponto uma imagem da Virgem Maria caindo do altar e se despedaçando no chão; há também um plano de um desesperado Harvey Keitel tendo como contraplano um Cristo flagelado, silencioso, semimorto e fora da cruz; em *O Rei de Nova York* (*King of New York*, 1990), Frank White morre solitário e desprotegido, tendo à sua vista “santinhos de proteção” pendurados no retrovisor do taxi; em *Maria* (*Mary*, 2005) um ritual de *shabbat* é interrompido por uma explosão terrorista. O sagrado é sempre substituído violentamente por uma manifestação do caos do mundo. Os símbolos em Ferrara, antes de fazerem parte da iconografia referencial de um “cineasta católico” (um juízo natural, mas meio apressado), são sinais profanos, e qualquer imagem sagrada é frágil perante o horror ordinário de um mundo miserável abandonado à violência. A imagem não é sagrada. É imanente, profana e impura. Não está separada do mundo e serve

como sinal de contradição, não de conversão. Um mundo sem justa medida: ou se contenta com pouco, ou se deseja tudo.

Cineasta da imanência, as imagens de seus filmes são cruas, mesmo quando bastante estilizadas (*China Girl*, *The Addiction*, *O Rei de Nova York*), e nunca se faz segundo alguns parâmetros *standardizados*, apesar de ser, sem vergonha, um produto da indústria.

Quando na obra de Ferrara vimos Nova York segundo o imaginário cinematográfico turístico-afetivo, como em Woody Allen e mesmo em Sidney Lumet, Scorsese e Spike Lee? Não é possível recordar uma imagem que responda a um ideário idealizado ou íntimo. Não há intimidade, há hostilidade. Ferrara sempre preferiu a imagem dos becos às da baía de Manhattan. Mesmo os grandes espaços – como o da Times Square – são apresentados com uma perspectiva singular, uma frieza expressiva, ao passo que os pequenos espaços íntimos (quartos de apartamento, por exemplo) são filmados de modo que o olhar do espectador não encontre aconchego ou intimidade. Em *China Girl* (1987, um filme sobre o estranhamento étnico, pessoal e territorial) quase tudo é filmado em espaços exíguos: o sexo do casal protagonista acontece em um lugar neutro e nada glamoroso – uma casa abandonada; em *O Rei de Nova York*, *Sedução* (*Cat Chaser*, 1989), *The Blackout* e *Enigma do Poder* (*New Rose Hotel*, 1998), a impessoalidade dos quartos de hotel, e, neles, uma intimidade invadida por pessoas que nunca se sabe de que lado estão ou quais são suas reais intenções. Não há refúgio possível, e é isso que X (Willem Dafoe) amarga na última, e magnífica, parte de *Enigma do Poder*. Ali, escondido no quarto do New Rose Hotel, o espaço e a consciência são um só e não conseguem ser refúgio.

Nós, espectadores, somos também eternos estranhos, que convidados a acompanhar a purgação dos personagens, nunca somos levados a nos identificar plenamente com eles. Esse distanciamento, que Ferrara nunca faz como um “truque de linguagem”, é a única maneira de acompanharmos os conflitos dos personagens sem que precisemos de uma empatia mediadora, já que esse sentimento pode (como, às vezes, é comum na relação espectador-filme) reduzir tudo a um complexo de narciso ou a um acompanhamento piedoso da ascese dos personagens. Além do mais, seus personagens são desagradáveis, longe de

qualquer exemplo de conduta e sem uma justificativa clara para o fato de serem maus. A estreita empatia poderia gerar justificativas apaziguadoras. Seus personagens podem amar, serem leais aos seus pares sob certo aspecto, mas possuem uma natureza, como diria Santo Agostinho, decaída. O horror e a aflição humanas são moral e social, e apresentadas sem atenuantes. E se desses personagens eventualmente provém um generoso gesto, ele é ainda mais belo, porque não é visto como “redenção” (ou adesão voluntária ao “bem”), mas como uma ruptura na ordem miserável das coisas.

Esses aspectos ordinários e desencantados das imagens de Ferrara, que inclusive a partir de *Olhos de Serpente* passou a lançar mão do recurso do vídeo cru (sem retoques, sem camuflagem), cria por vezes um efeito de hiperrealismo cruel e, em outros casos, algo próximo a uma construção sem cerimônia e sem pose do cinema B. Suas imagens de Nova York estão mais próximas ao cinema feito a toque de caixa por produções italianas em Nova York nos anos 80, como as de Lucio Fulci (*New York Ripper, Manhattan Baby*) e Enzo Castellari (*Fuga do Bronx e Os Guerreiros do Bronx*), do que da imagem hiperestilizada de seus contrerrâneos da Nova Hollywood.

O fato é que o cinema de Ferrara não quer a aura solene e artística da qual o cinema, com seu complexo de vira-latas, muitas vezes solicitou, inclusive o cinema moderno que supostamente veio a romper com o “sagrado” artificioso da imagem, mas que também vimos criar em sua história novas qualidades de sagrado por meio de tabus teóricos e de representação. Abel Ferrara é um cineasta moderno da tradição americana que utiliza alguns parâmetros clássicos de construção, porém, que tomou outro caminho: está em algum lugar entre o trabalho *exploitation* de Larry Cohen e a violência emocional do cinema de John Cassavetes. Seus planos e a cadência de seus planos em uma administração de belas formas (ainda que sejam estranhamente belas em sua parcimônia), são puramente emocionais como Ray, Aldrich e Fuller.

É, sem dúvida, a única obra cinematográfica do mundo, desde a de Nicholas Ray, que a lógica do excesso não envereda pelo barroquismo maneirista e artificioso. O excesso é antes um modo-de-estar-no-mundo, um desgaste de energia exasperado contra a mecânica cruel da natureza e da sociedade. Não é esse

modo-de-estar-no-mundo que em grande parte fundamenta a arte moderna e em especial o cinema? Não é possível falar do mundo sem ter uma imersão nele, sem se misturar com seu batimento e sujeira. Não é legítimo falar da alma de modo etéreo, mas sim a partir de uma experiência radical de padecimento e crise de tudo o que é vivo: o corpo, a razão, a consciência. É o sentido tirado das pedras, não das conclusões bem pensantes da arte e da vida. Se há a transcendência (como os filmes sugerem), se dá na imanência, não para fora dela.

Essa imersão no mundo é que faz das imagens de cada um de seus filmes não uma publicidade de teoria, não exercício ególatra de autor, mas uma arte em seu estado bruto, não uma arte vaidosa de sua autoimagem de arte. Insisto nesse traço de sua modernidade (uma arte que não se preocupa em parecer arte), porque ele aposta no profano, na imperfeição da realidade e do mundo. Uma obra que não enleva o espírito, mas o faz descer ao mais baixo dos infernos, prefere o estudo da queda a uma exegese da redenção. Isso é de uma sinceridade, coragem e integridade inquestionáveis.

# LUCIDEZ DA ALMA

## *Calac Nogueira*

O remake de *Vício Frenético* (*The Bad Lieutenant: Port of Call - New Orleans*, 2009) por Werner Herzog nos deu a oportunidade de confrontar aqueles que são possivelmente os dois diretores mais insanos dentro do cinema americano hoje. Dois cineastas apaixonados pelas profundezas do humano, porém com visões completamente distintas da realidade. Partindo do mesmo *script* em torno da decadência de um policial, Herzog fez o seu habitual elogio da loucura e do *nonsense*, diluindo a saga autodestrutiva do personagem em um pesadelo perceptivo. Opção radicalmente diferente, portanto, do filme de Ferrara, um conto moral urbano pautado pelo corpo de Harvey Keitel. Fica logo claro, então, que, se Herzog se interessa por uma natureza interior e inata do homem (o que não raro implica num certo desprezo pelo mundo exterior e um enclausuramento na própria insanidade), Ferrara, ao contrário, filma o mundo: o corpo, as ruas, os valores e a moral social.

Não há hoje cineasta com olhar mais agudo sobre o estado do mundo do que Ferrara. Se seus filmes frequentemente nos inspiram um certo amor e adesão brutal aos personagens, seu olhar, no entanto, permanece firme e equilibrado em um aparente caos. São filmes que tematizam o mundo moderno: o vício, o banditismo, a fé e o próprio cinema são examinados com uma acuidade e uma visão pessoal nunca vistos. Uma lucidez insana. Ferrara, é claro, não discursará sobre os pequenos temas caducos da última semana, tampouco se dedicará a expurgar uma má consciência burguesa com “temas sociais”. Como grande cineasta que é, ele é também um cineasta de grandes temas, sendo o principal deles justamente a sociedade burguesa, seus valores e sua decadência.

O recado de Christopher Walken em *O Rei de Nova York* (1990), que servia de subtexto para o filme, era muito simples: o problema desta cidade não sou eu, é algo que ultrapassa o puro gangsterismo, um mal mais difuso, inexpugnável – o vício? “Este país gasta US\$ 100 bilhões ao ano ficando chapado”, diz Walken.

O próprio vício seria justamente o tema central de pelo menos outros três filmes de Ferrara nos anos 1990: *Vício Frenético* (*Bad Lieutenant*, 1992), *The Addiction* (1995) e *Olhos de Serpente* (*Snake Eyes*, 1993), filmes que se interrogam como viver no vício, ao mesmo tempo que avaliam o seu papel na sociedade contemporânea.

Vício aqui pode ser lido como uma categoria mais ampla, um sinônimo da orgia que se tornou o modo de vida por excelência de uma sociedade burguesa. Uma orgia autodestrutiva enquanto sistema (*O Rei de Nova York*), que define o corpo (*Vício Frenético*) ou entra pelo ralo em filmes como *The Blackout* (1997) e *Enigma do Poder* (*New Rose Hotel*, 1998), em que os personagens literalmente perdem o chão. Orgia consumista (*Gangues do Gueto*, 2001). Uma orgia da qual participam também ativamente o cinema e as imagens em geral (*The Blackout*, *Olhos de Serpente*). Daí a importância dos *sets* de filmagem e dos personagens-cineastas em seus filmes. Neste mundo em que as imagens se tornaram a própria realidade, ou pelo menos parte efetiva desta, o cinema ocupa naturalmente um lugar privilegiado, simultaneamente como fábrica de sonhos e centro da nossa danação. Esse espectro do cinema, na realidade, percorre a obra de Ferrara como um todo, sem exceção: seus personagens parecem sempre habitar o mundo do cinema antes de um mundo propriamente “real” (daí a sua relação com os gêneros cinematográficos: o filme de gangster, policial, espionagem, vampiro ou a fábula *sci-fi* em *Os Invasores de Corpos*, 1993).

Ferrara opera ingerindo o repertório de imagens que cercam o homem contemporâneo (os gêneros, os corpos das modelos e *strippers*, o ícone-Madonna em *Olhos de Serpente*) para em seguida vomitá-las em filmes que, por trás da aparência canhestra, nos deixam ver a nossa própria bile (nossos desejos, nossos vícios). Ele fala daquilo que ocupa a consciência dos homens: nosso existencialismo raso, nosso erotismo frio e materialista, obcecado pela imagem. Vez ou outra, reencontramos nesse processo também a nossa má consciência cristã.

Um dos erros principais na aproximação da obra de Ferrara é acreditar que seus filmes tratam de *outsiders* vivendo em seus submundos. Ora, os personagens de Ferrara são tudo menos *outsiders*: eles são homens em toda a sua plenitude,

seres que se permitiram mergulhar no mundo até à loucura. Corpos sem órgãos povoados por intensidades, diriam Deleuze e Guattari. Daí o caráter extremo de seus filmes. Daí também que, mesmo tratando de personagens insanos, os filmes de Ferrara sejam sempre tão lúcidos – se há um submundo devassado em seus filmes, é aquele da alma humana. O olhar que vê em seus personagens tipos marginais é incapaz de enxergar que, para Ferrara, eles são justamente os arquétipos-chave para a compreensão de nossa cultura e nosso meio social. Em alguns casos, trata-se justamente de trazer à tona um determinado “submundo” (por exemplo, a máfia) para demonstrar o seu entranhamento social (*O Rei de Nova York*, *Gangues do Gueto*).

A primeira operação de *Gangues do Gueto* é humanizar o traficante de drogas, afeiçoar-nos a ele. Mas a este olhar humanista soma-se um outro, materialista e economicista. Ferrara emoldura um drama familiar privado em um espaço essencialmente público (o lugar social do tráfico). Esse emolduramento se dá por alguns *travellings* e pelas longas fusões que ilustram todo o círculo familiar, social e afetivo sustentado pelo simples gesto de separar, embalar e redistribuir cocaína – e é preciso que o protagonista literalmente suje as mãos de droga para que essas imagens ganhem sua efetividade. Rapidamente, porém, esse olhar economicista é ampliado. Numa das primeiras cenas do filme, que se passa às vésperas do Natal, duas mulheres brigam pelo último exemplar de uma boneca em uma loja de brinquedos. Nosso protagonista assiste à cena pasmo. Ferrara iguala no mesmo plano (o da orgia) o comércio de drogas e o consumo exorbitante do período natalino, uma vez que, sob o olhar economicista do filme, um não é mais do que um prolongamento do outro, sendo o dinheiro que circula por ambos rigorosamente o mesmo. Em última análise, *Gangues do Gueto* fala sobre a relação lúdica que mantemos com o dinheiro e a realidade: se por um lado cabe àqueles personagens sustentarem a farsa natalina aos olhos de sua filha pequena, por outro, eles próprios representam um tipo de “submundo” (o tráfico, o vício, a corrupção policial) que a maior parte de nós prefere ignorar também em nome de uma relação lúdica com o real. E haverá algo justamente mais *lúdico* que o Natal, período em que o consumismo desenfreado dá vazão a uma felicidade eufórica e falsa? A associação, à primeira vista grosseira, entre o Natal e o tráfico de drogas dá conta da orgia consumista do mundo de hoje, ao mesmo tempo que esfacela nossa visão lúdica do Natal.

Há filme mais atual sobre as formas assumidas pela religião no mundo contemporâneo do que *Maria* (*Mary*, 2005)? Obsessão e lobotomia espiritual, terrorismo, histeria, tópico polêmico ou, pura e simplesmente, uma forma de amor. Tudo isso está ali, distribuído nos três núcleos narrativos, na personagem transformada de Juliette Binoche, nos manifestantes na porta do cinema, nas bombas, no diretor falastrão interpretado por Matthew Modine e no jornalista vivido por Forest Whitaker. *Maria* é apenas o testemunho mais recente de uma obra que inspira uma atualidade impressionante. Mas toda essa “atualidade” seria em vão se o caminho atravessado por Ferrara para chegar à lucidez não passasse pelo homem – sua consciência, suas inquietações, seu sofrimento, sua loucura. Não à toa, seus melhores filmes são pautados por emoções demasiadamente humanas: a dor lancinante da perda em *Enigma do Poder*, a existência dividida entre o sonho infernal e o cotidiano familiar tranquilo em *Olhos de Serpente* e *The Blackout*, o caminho em direção a Deus em *Maria*. Para ler o mundo de hoje com tamanha agudeza, com tamanha desenvoltura, foi preciso a Ferrara, antes, ser capaz de ler as inquietações da alma humana.

# ABEL FERRARA, RETRATISTA

*Filipe Furtado*

Um olhar geral sobre a obra de Abel Ferrara sempre impressiona pela consistência e unidade que seus filmes demonstram desde a estreia no fim dos anos 70, a despeito das grandes mudanças de tom que eles sofrem, até os dias de hoje. Mais do que qualquer outro cineasta americano da sua geração, a obra de Ferrara passa por transformações que dizem muito sobre as possibilidades de recepção de um cinema americano particular e ambicioso. Isso muito porque uma das características constantes do diretor, ao longo de toda sua carreira, é justamente a facilidade com que ele se adapta às realidades de produção a sua volta. Nesse sentido, ele não deixa de estar muito próximo de um Carlos Reichenbach: sua personalidade intensa tão presente nos filmes quanto suas embalagens estão prontas a se transformar de acordo com seus financiadores: dos filmes de *exploitation* de baixíssimo orçamento (*O Assassino da Furadeira* [*The Driller Killer*, 1979], *Sedução e Vingança* [*Ms. 45*, 1981]) que se tornam progressivamente filmes de gênero mais respeitáveis (culminando em *O Rei de Nova York* [*King of New York*, 1990]) e depois, com o mercado do filme B reduzido ao *home video*, um flerte progressivamente maior com a Europa e o chamado cinema de arte (chegando na última década a uma série de filmes que abandonam o gênero por completo ou o reduzem a um detalhe).

Este contexto é importante ao observarmos a súbita frequência com que Abel Ferrara se dedicou ao documentário nos últimos anos. Três longas documentais num período em que só produziu um filme de ficção: menos uma mudança de inclinação e mais o reconhecimento de que, em meio às dificuldades de financiamento para longas mais ambiciosos, o documentário poderia servir como escape para muitos dos seus interesses. Longe de um movimento cínico, é apenas a mesma extensão que nos leva de *Sedução e Vingança* a *The Addiction* (1995) ou de *O Rei de Nova York* a *Gangues do Gueto* (*R Xmas*, 2001). *Chelsea on the Rocks* (2008), *Mulberry St.* (2009) (ambos projetos particulares do cineasta que retomam espaços de Nova York que lhe são muito caros) e *Napoli Napoli*

*Napoli* (2009) (uma encomenda da prefeitura local) são filmes que permitem ao cineasta visitar ou revisitar universos que muito lhe interessam; que eles sejam filmes de não ficção é um detalhe sem importância para um cineasta para quem as ideias de ficção e documentário sempre foram pouco relevantes.

É útil, para pensarmos este impulso, retornar até o segundo longa de Abel Ferrara, *O Assassino da Furadeira*. Trata-se de um filme de *serial killer* à primeira vista muito similar a vários *slashers* de baixo orçamento sobre jovens perturbados realizados no período, como *Maniac* (William Lustig, 1980) ou *Don't Go in the House* (Joseph Ellison, 1980). Todos eram filmes muito baratos e mais realistas do que o hábito do gênero, que focavam no *serial killer* – não em suas vítimas – e apresentavam uma violência ainda mais explícita do que outros filmes surgidos logo após *Halloween* (John Carpenter, 1978). *O Assassino da Furadeira*, porém, diferencia-se de outros filmes similares justamente por se propor, sobretudo, a ser um retrato da cena *punk*/artística de Nova York no fim dos anos 70. Com a possível exceção de *Downtown 81* (Edo Bertoglio, 1981) – um filme pensado como um híbrido de ficção e não ficção – trata-se do melhor retrato daquele universo donde o próprio Ferrara (que não por acidente interpreta o personagem título) surgiu, e muito da sua força reside justamente neste gesto inicial de trazê-lo para dentro do seu filme. *O Assassino da Furadeira* é um filme sobre um artista perturbado que perfura suas vítimas com uma furadeira, mas é este impulso documental muito mais do que as sequências de *gore* que o dominam. Impulsos similares serão elementos-chave em muitos outros filmes do cineasta, da autenticidade que potencializa a força de um *Cidade do Medo* (*Fear City*, 1984), à descrição detalhada do meio em *The Addiction*, chegando ao paradoxo de *Gangues do Gueto*: um filme de época sobre uma Nova York de dez anos antes que não esconde o desejo de sugerir um documentário sobre o período retratado.

Este desejo de retrato tão presente em *O Assassino da Furadeira* e frequente nos filmes posteriores é que torna os três documentários de Abel Ferrara extensões muito naturais da sua filmografia. Retrato é o termo chave do documentário de Ferrara, assim como a expressão “ficção”, e não “narrativa”, domina seus filmes ficcionais. Se há algo que torna esses três documentários coesos, é uma recusa veemente à ditadura da informação. Abel Ferrara sempre foi um artista

rosselliniano, e nesses filmes nós apreendemos os mundos retratados muito mais do que aprendemos sobre eles. Fatos pouco interessam a estes longas (*Chelsea on the Rocks*, ironicamente o de tema mais conhecido, sofre, às vezes, com o completo desinteresse de Ferrara por contexto), a crença que os guia é de que uma visita a esses lugares nos dirá mais sobre eles do que qualquer informação factual que os filmes apresentem. Para quem acredita que a função do documentário é sobretudo jornalística, a obra de não ficção de Abel Ferrara certamente é um objeto difícil de digerir.

Saímos de *Napoli Napoli Napoli* com a impressão de travarmos grande contato com Nápoles, mas Ferrara tem pouquíssimo interesse em explicá-la e destrinchar as razões que a levaram à situação desesperadora em que a cidade se apresenta. É um filme único, entre outras coisas por ser um documentário sobre o estado de espírito do napolitano que nos instala na forma como a Camorra faz parte da comunidade local – como nenhum filme informativo, aliás, seria capaz. É natural, seguindo essa lógica, que tanto *Chelsea on the Rocks* como *Napoli Napoli Napoli* façam usos extensivos de recriações ficcionais sem grandes preocupações em como elas se encaixam dentro da não ficção, tornando-se só mais outro elemento de estilo dos inúmeros de que os filmes lançam mão. Ou, ainda, que vários dos encontros casuais de *Mulberry St.* sugiram um grande planejamento, e não evitem a sensação de que parte do seu conteúdo seja encenado.

De certa forma, se as ficções de Abel Ferrara frequentemente usavam um olho documental para melhor ancorá-las, podemos dizer que o trio recente de não ficções de Ferrara se propõe como um tríptico de documentários míticos, um acerto de contas do cineasta com universos que lhe são extremamente familiares. Sua própria história revista como mitologia, como muito convém a um grande contador de histórias. O espaço privilegiado do *underground* do Hotel Chelsea, a Little Italy de *Mulberry St.*, e a herança de gangsterismo da Itália todos somam para o mesmo retrato da figura que Ferrara cultiva há tanto tempo, e todos respondem a universos e preocupações caras o suficiente a ele para serem repassadas pela última vez. Logo, apesar de *Mulberry St.* ser o único desses três a lidar com um espaço íntimo do cineasta, são inevitavelmente filmes em primeira pessoa, que por vezes até sugerem uma série de anotações pessoais sobre seu reencontro com esses espaços.

Mas é uma mitologia particular que é repassada nesses projetos, e portanto é natural que isto abra espaço a frequentes interrupções para performances. Em momentos diferentes, *Chelsea on the Rocks*, *Napoli Napoli Napoli* e *Mulberry St.* param a fim de que Ferrara ou amigos como Ethan Hawke ou Danny Aiello “interrompam” o roteiro do documentário para realizar performances musicais aparentemente gratuitas, mas essenciais para expressar o quanto estes locais marcaram, de alguma forma, o homem Abel e seus amigos. *Napoli Napoli Napoli*, em especial, se encerra com um show da banda de Ferrara que tem pouquíssima relação aparente com tudo que veio antes, mas que deixa claro que o próprio cineasta não era só um turista parasitando o mal estar alheio, que ele próprio está completamente presente dentro do seu filme. Quando Ferrara e sua banda se apresentam ali, o mal-estar napolitano que o filme retrata, em múltiplas dimensões, nos 90 minutos anteriores, passa a se inserir por completo dentro da arte do cineasta.

*Napoli Napoli Napoli* é o objeto estranho entre esses três filmes, a única clara encomenda e o único que existe à parte do universo pessoal do cineasta. Mas não deixa de ser peça chave desta reconstrução mitológica. Parte por conta da sua identificação e cumplicidade com o sentimento de marginalização e mal-estar da cidade, e parte na forma como ela se torna uma extensão de mal-estar que o universo do próprio Ferrara frequentemente desenvolve. Trata-se de um documentário de horror sobre a presença da Camorra na psique napolitana, que a certa altura chega a incluir *flashbacks* da 2ª Guerra Mundial como um exercício em nostalgia doentia. A Nápoles de *Napoli Napoli Napoli* sugere uma versão real do Reno, de *O Assassino da Furadeira* ou do Frank White, de *O Rei de Nova York*, todo um coletivo que contém o mesmo distúrbio que Ferrara desenvolveu por anos nas mais diversas ficções.

Já *Chelsea on the Rocks* é evidentemente a mais clara das mitologias, com as associações variadas com história da arte marginal em Nova York – na qual a filmografia de Ferrara é central nas últimas três décadas. O mesmo período, aliás, em que o Hotel Chelsea aos poucos definiu. Trata-se do lado B de *Gangues do Gueto*, um filme sobre o custo da reurbanização criminosa da cidade, mas também um filme sobre a mitologia do artista como figura marginal e seus possíveis limites. O Chelsea é um hotel assombrado por muitas histórias,

mas é também um espaço de grande capital cultural que a esta altura existe, sobretudo, para ser explorado pelas associações que cria. Mesmo assim, Ferrara parece nos dizer: este lugar existiu e seu grande valor não é que Burroughs morou ali, mas que nele ainda restam espectros de toda uma vasta história que por lá aconteceu. Não há no filme qualquer privilégio sobre histórias mais e menos famosas, e Ferrara parece especialmente enamorado pelo grande número de experiências que o hotel carrega. Como, por exemplo, a do homem que passou dias em seu quarto com princípio de hemorragia. O Chelsea fascina Ferrara não por este capital cultural que o hotel representa (e que serve de chamariz para o próprio filme), mas como o livre espaço de experiência marginal que tanto o fascina em Nova York, e ao qual ele sempre está pronto a retornar.

É em *Mulberry St.* que fica clara a maneira como estes documentários repassam a história de Ferrara. Ele vive hoje na rua do título, no centro da chamada Little Italy. Porém, mais importante que isso, é que foi em *Mulberry St* que o diretor começou sua carreira, nos anos 70. Buscar refúgio lá, após alguns anos de autoexílio na Itália, foi uma decisão estratégica, e rodar um filme sobre a comunidade local, centrado no entorno da Festa de São Genaro, é igualmente uma forma estratégica de retomar a cena do crime. *Mulberry St.* é tampouco um filme sobre a festa, quanto *O Assassino da Furadeira* um *slasher* sobre um *serial killer* perturbado, mas outro retrato de uma comunidade de que Abel Ferrara está muito próximo. Personagens, por exemplo, são identificados nas legendas como “namorada de Abel” ou “produtor deste filme”. A certa altura, ele visita um restaurante que descobrimos ser administrado pelo seu agente. Se Ferrara já servia de fio condutor em *Chelsea on the Rocks* e *Napoli Napoli Napoli*, ele é um verdadeiro mestre de cerimônias em *Mulberry St.*, e boa parte do filme consiste em segui-lo enquanto ele visita a comunidade, onde todos, por sinal, conhecem o “famoso diretor Abel Ferrara”. Como em outros filmes recentes do cineasta, o passado assombra a ação. A memória dos próprios filmes que Ferrara rodou ali se mistura às lembranças dos moradores locais sobre a festa de São Genaro nos tempos pré-Rudolph Giuliani – prefeito de Nova York de 1994 a 2001 – e sua reurbanização forçada da área. Ferrara retorna ao início, mas já não encontra as mesmas ruas que filmara na década de 70. O espaço entre esses dois momentos paira sobre o filme e desconfia-se

que, assim como *O Assassino da Furadeira, Mulberry St.* ganhará peso extra à medida que vai se distanciando de sua época, e o tempo tornando mais poderoso seu retrato daquele momento e daquela comunidade. Ao revisitar sua própria história e mitologia, Ferrara parece em busca do desejo de eternizá-la uma vez mais, como grande retratista que é.

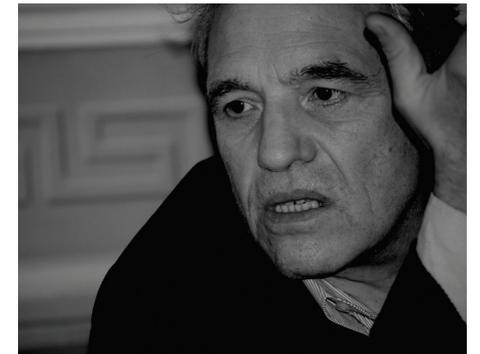
# IMAGENS



4:44 – O Último dia na Terra (4:44 – *Last Day on Earth*, 2011)



Abel Ferrara filmando *Vício Frenético*, 1992



Ferrara no *Lucca Film Festival*



Sedução e Vingança (Mrs. 45, 1981)



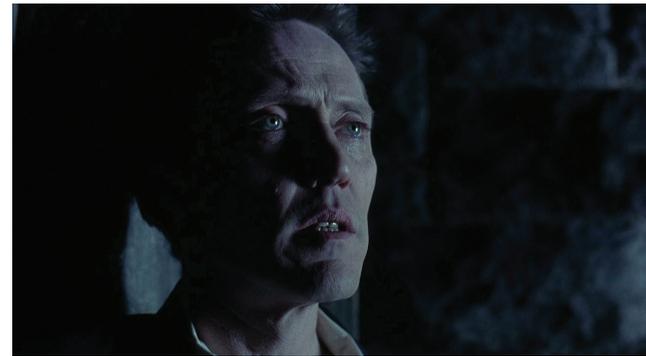


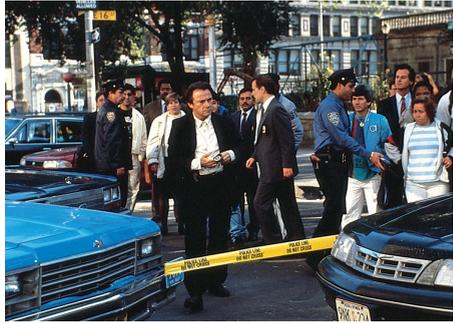
Cidade do Medo (*Fear City*, 1984)

Sedução (*Cat Chaser*, 1988)



O Rei de Nova York  
(*King of New York*, 1990)





Vico Frenético  
(*Bad Lieutenant*, 1992)

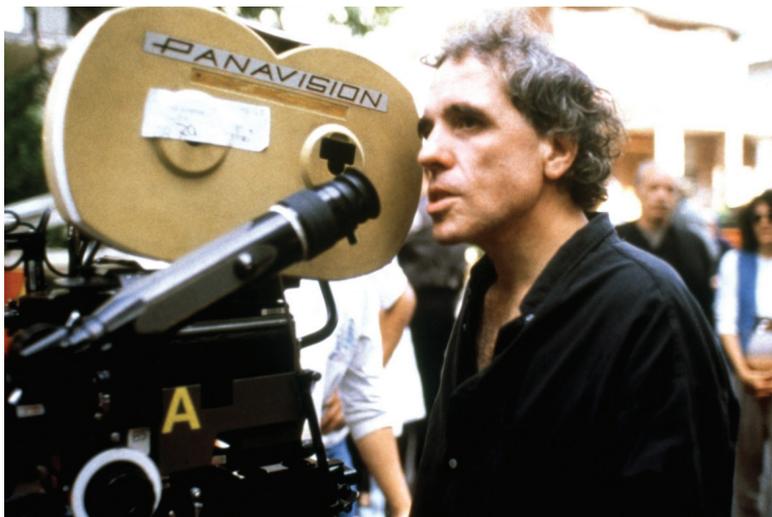




Olhos de Serpente (*Snake Eyes*, 1993)



Os Invasores de Corpos (*Body Snatchers*, 1993)



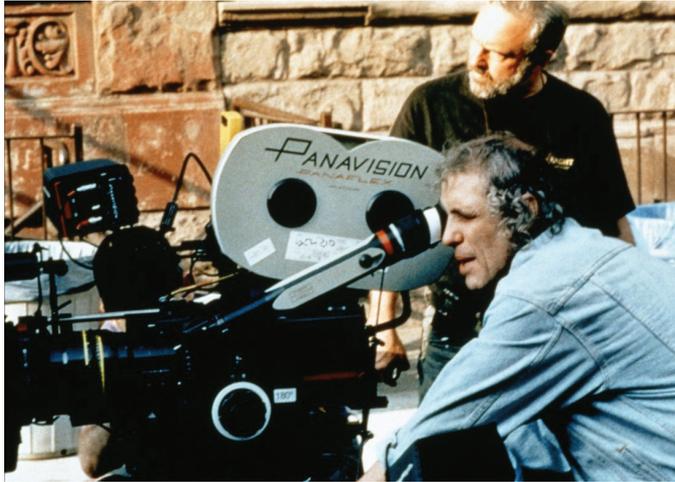
Abel Ferrara filmando *Os Chefões*, 1996



*Enigma do Poder* (*New Rose Hotel*, 1998)



*Blackout - Sentiu a Minha Falta?* (*The Blackout*, 1997)



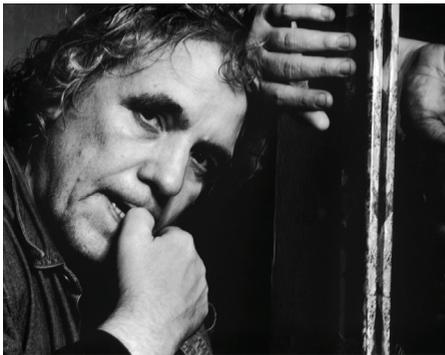
Abel Ferrara filmando Gangues do Gueto, 2000



Gangues do Gueto (R' Xmas, 2000)



Go Go Tales, 2007



Ferrara no set de Maria, 2005

# ENTREVISTAS<sup>1</sup>

## FAMÍLIA

*“Meu avô tinha dezesseis anos quando saiu de Nápoles para vir aos Estados Unidos. Ele não veio com um bilhete de primeira classe. Ele ficou em Nova York. Teve onze filhos. Como se não fosse suficiente, ele ainda criou outros quatro ou cinco que encontrou na rua. Era um personagem impressionante. De modo que ele nunca viu televisão. O único aparelho que entrou em sua casa, saiu voando imediatamente pela janela do segundo andar. Ele nunca quis falar uma palavra de inglês. Era um sobrevivente, e alguém com quem se podia contar. Foi ele que me criou. Meu pai era um agenciador de apostas. Mas também um apostador. Ele era um pouco como um traficante que se droga.”*

(La Revue du Cinéma 436, março de 1988)

## TRABALHOS PRÉ-CINEMA

*“Eu trabalhava para o meu pai... trabalhava para os meus tios. Dirigindo caminhões de lixo. [Sobre o trabalho estar ligado à máfia:] Eu, basicamente, estou em negação a respeito dessa ideia. Mas... Trabalhar com lixo é trabalhar com lixo, sabe como é? Não tinha competição. Mas, também, não é como se muita gente quisesse trabalhar recolhendo a porra do lixo [...] Tinha muito dinheiro envolvido. Esses caras tinham um negócio próprio, não era... sei lá, a coisa habitual. Trabalhei numa fábrica. Meus tios e meu pai tinham pátios de sucata. Era o trabalho deles. Dirigi caminhões. Lavei louça num asilo... qualquer coisa que eu conseguia arrumar. [...] Era um trabalho legal. Na época. Depois teve o campo de treino de golfe, ficar pegando as bolinhas.”*

(Sex and Guts Magazine Online, junho de 2003)

1 Tradução de Ruy Gardnier.

## COMEÇO NO CINEMA

“Eu cresci no Bronx nos anos 50. Éramos como prisioneiros. Uma noite, meu pai nos levou ao campo. Ele devia estar com problemas e, provavelmente, queria proteger sua família. Eu tinha, mais ou menos, dez anos de idade. Passei de uma rua totalmente italiana para o campo. No primeiro dia de escola, eu estava diante de todos esses filhos de fazendeiros que corriam em todas as direções, subiam em árvores. Eu não fazia ideia de onde estava. Aquilo me parecia uma terra selvagem. Fiquei lá até os dezessete anos. E daí eu encontrei Nicky [St. John]. [...] Naquela época, no meio dos anos 60, a única forma de se exprimir, para moleques como nós, pertencentes a classes sociais não favorecidas, era o rock’n’roll e o cinema. Nicky escrevia poemas e canções. Nós formamos um grupo com amigos. O que fazíamos tinha inspiração nos Rolling Stones. Mas eu não tocava nenhum instrumento, eu era muito ruim. Daí, eu cantava. Mas não era muito melhor. Bem, as pessoas da minha geração, quando adultas ou adolescentes, iam muito ao cinema. Nós víamos filmes o dia inteiro, não importava quais. Um dia, depois de economizar cem dólares e de ter saído com as garotas mais bonitas da escola, peguei uma câmera emprestada. Rodei um primeiro filme. Era ruim. Meti tudo

no lixo. Em seguida, refiz, e dessa vez eu sabia como me comportar. Era a história de um garoto que fugia de casa com amigos e enchia a cara (todas as desculpas para encher a cara eram boas). O filme durava dez minutos e era em 9,5mm.”

(La Revue du Cinéma 436, março de 1988)

“Era uma época... sabe como é, nós ficávamos tocando música. Gostávamos de rock’n’roll. Nos anos 60... Olha, o Spielberg fez um filme de duas horas quando ele tinha 13 anos. Passou no cinema da cidade. Ele é quase da minha idade. Pessoas daquela geração... apesar de ser uma pena que não tivéssemos o vídeo naquela época, e essa porra dessa onda digital de agora, mas nós tínhamos câmeras de cinema. Na verdade, fazer um filme, e picotar partes de filmes, isso tudo, na época, era tão óbvio ou acessível quanto tocar uma guitarra. Então... quando você encontra a sua vocação, está feito, sabe como é?”

(Sex and Guts Magazine Online, junho de 2003)

“Víamos muitos filmes. Vimos A Hora do Lobo (Vargtimmen, Ingmar Bergman, 1968). Vimos Teorema (Pier Paolo Pasolini, 1968), sabe? [...] Na época, eram filmes barra-pesada. Cidade das Ilusões (Fat City, John Huston, 1972). Tem uma certa época em que aquilo que você gosta é de ver filmes. Agora não sou muito de ver filmes. Mas naquela época... você via tudo de um certo período... 71, 72, 73... foi a época de ouro do cinema, para mim. Os Demônios (The Devils, Ken Russell, 1971). O Criado (The Servant, Joseph Losey, 1963). Nicholas Ray. Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965). Performance (Donald Cammell e Nicolas Roeg, 1970). E Caminhos Perigosos (Mean Streets, Martin Scorsese, 1973). [sobre a possível influência de Meu Ódio Será Tua Herança (Wild Bunch, Sam Peckinpah, 1969)] Para mim, Sob o Domínio do Medo (Straw Dogs, Sam Peckinpah, 1971) foi uma influência maior. Meu Ódio Será Sua Herança sempre pareceu um filme clássico.”

(Sex and Guts Magazine Online, junho de 2003)

“Fazíamos filmes a partir do equipamento que tínhamos. Fazíamos filmes mudos de quatro ou cinco minutos... que eram muito mais metafóricos e pseudointelectuais. Não podíamos usar, não conseguíamos arrumar som sincronizado. Não podíamos conseguir diálogo, e isso realmente nos chateava. Mas, no fundo, isso nos ajudou, na medida que nos ensinou como trabalhar com som. Fizemos filmes por dez anos antes de fazer O Assassino da Furadeira (The Driller Killer, 1979). Nossos primeiros filmes tinham entre dois e três minutos.”

(Sex and Guts Magazine Online, junho de 2003)

## COULD THIS BE LOVE E THE HOLD-UP

*“The Hold-Up (1972) era um thriller político, situado no meio da classe trabalhadora, numa cidade operária. Era a história de um cara que trabalha com seus amigos na fábrica. Mas seus dois amigos são demitidos. Ele não perde seu emprego. E a amizade deles se solidifica. Eles pedem a ele que ajude a fazer um assalto à mão armada num posto de gasolina. E ele faz por amizade... Could This Be Love (1973) é a história de uma dona de casa de subúrbio que fica entediada. Um dia, com sua colega que é igualmente ociosa, casada com um homem rico e morando em Greenwich, Connecticut, elas vão para Nova York. Lá, elas arrumam uma puta, levam ela pra casa, elas se beijam e depois vão com ela até um jantar mundano onde esta se faz passar pela irmã de uma delas, estudante de arqueologia numa grande universidade de prestígio. Era bem sexy.”*

(La Revue du Cinéma 436, março de 1988)

## TRABALHO COM NICHOLAS ST. JOHN

*“É de filme em filme. Em alguns, a ideia de base vem dele, em outros, de mim. Entre nós dois, tem sempre ideias que passeiam. Para cada filme que nós fizemos, há, talvez, oito ideias que foram abandonadas. Antes de fazer Cidade do Medo (Fear City, 1984), nós escrevemos dois roteiros. Da mesma forma, para China Girl (1987) nós escrevemos dois outros roteiros que já estavam prontos para filmar... Nós confrontamos nossas ideias. Quando nos decidimos a trabalhar com uma delas, Nick escreve um primeiro tratamento, uma espécie de esboço de cem páginas. Nesse estágio nós trabalhamos juntos, geralmente por telefone, discutimos, analisamos cada detalhe. Eu participo ativamente da discussão. Não fico passivo. Em seguida, ele escreve o roteiro... Seus roteiros são magníficos, absolutamente fantásticos. Ele escreve sem se preocupar com o ângulo da câmera ou qualquer outra coisa. Depois, nós trabalhamos novamente juntos. Ele assiste aos ensaios e, depois, quando filmamos, ele está presente no set para as cenas importantes com diálogos e para trabalhar com os atores. Em Cidade do Medo ele trabalhou com Berenger e Scalia.”*

(La Revue du Cinéma 436, março de 1988)

## NINE LIVES OF A WET PUSSY

*“[Sobre as possíveis cenas de violência contidas no filme] Elas não estão mais lá! Arrumei umas fitas feitas de cópias daquela época, e, naquele tempo, quando uma cópia circulava, o projetorista guardava suas cenas prediletas. Depois de umas voltas pelo país, só o que restava eram as cenas ruins. E, olha, cara, eu tenho filhos, então não vou ficar anunciando o fato de que eu fiz filmes explícitos, mas também é o fato de que eles nem eram bons, pra começar. Ainda estávamos aprendendo a fazer filmes. As poucas coisas boas que a gente conseguiu finalizar não existem mais.”*

(Sex and Guts Magazine Online, junho de 2003)

## O ASSASSINO DA FURADEIRA

*“O Assassino da Furadeira começou como um curta de cinco minutos. Nós não sentamos e chegamos à conclusão: ‘Ei, vamos fazer um filme agora chamado O Assassino da Furadeira’. Quando terminamos, o filme estreou em cerca de vinte salas, tipo Seattle ou Portland ou outro lugar. E eles estão nos chamando para fazer spots pra TV. A gente ria: ‘Vocês estão de brincadeira, vocês vão colocar esse filme nos cinemas, e ainda por cima vão colocar spots na TV?’. ‘É, é, dá pra fazer dinheiro com esse filme’. Mas a gente não se deu conta. Simplesmente continuamos fazendo o que estávamos fazendo, que era produzir... imagens – quase vendo as coisas não como material para ser exibido, não como filmes completos.”*

(Film Comment 24 nº 4, julho/agosto de 1990)

## SEDUÇÃO E VINGANÇA

“O filme foi escrito e feito por homens, ainda que Zoë [Tamerlis/Lund] seja uma força decisiva. Eu não gostaria de diminuir o filme chamando-o de feminista. E, aproveitando, eu não gostaria de destruir o movimento feminista ao associá-lo com esse filme (risos). O filme era estrelado e tinha como personagem principal uma mulher poderosa. Da mesma forma que *Gangues do Gueto* (R Xmas, 2000). São muito poucos os filmes que você vê desse jeito, que retratam mulheres que são misteriosas e belas e poderosas, como são na vida real.”

(The A.V. Club, novembro 2002)

## CIDADE DO MEDO

“O filme foi feito por comitê. Não tínhamos controle, na realidade. Filmamos em Los Angeles. Era um roteiro que Nicky [St. John] tinha escrito antes de *O Assassino da Furadeira*, por volta de 1975. Íamos filmá-lo na época. Estávamos por dentro da cena, e era uma cena muito vital naquele período. A cena da discoteca. Barry White nas jukeboxes e aquilo tudo. Daí, quando não aconteceu, partimos para outra e, misteriosamente, quando apareceu a oportunidade, o roteiro estava tão velho que nós queríamos fazer um filme diferente, mas os produtores queriam fazer *Cidade do Medo*. Talvez esse tenha sido o problema. Mas você dá o melhor de si e, às vezes, funciona, às vezes, não. Só não se pode ficar preso no projeto.”

(Samhain 19, fevereiro/março 1990)

## CHINA GIRL

“A situação com os chineses e os italianos é muito diferente daquela de Verona, ou dos *Sharks* contra os *Jets*. *China Girl* é *Little Italy* em 1987, então, uma vez que a gente estabelece o local, é uma nova história. A estrutura de poder é unificada, e quando os garotos descobrem isso, acontece um grande despertar político. Os garotos italianos e chineses foram educados para odiar uns aos outros. Eles nunca dão conta de que o racismo que eles herdaram é apenas uma ferramenta usada para oprimi-los em sociedade. É a geração mais velha que está oprimindo aquele segmento de jovens. O filme é sobre essa conscientização – é o despertar político deles.”

(Film Directors on Directing)

## THE GLADIATOR

“*The Gladiator* (1986) é divertido. Fizemos o filme por causa do dinheiro. Prostituição pura! Nós quisemos nos divertir como moleques com as perseguições de carros, parodiar a perseguição de *Operação França* (*The French Connection*, William Friedkin, 1971) guardando em mente o fato de que o truque mais espetacular não poderia ser maior do que um táxi furando uma barreira de segurança. A ideia motriz, na verdade, era demolir alguns carangos por razões estúpidas. Não há nada a dizer sobre *The Gladiator*, a não ser que ele era uma espécie de aposta: um período de tempo de dois meses entre a concepção e o produto finalizado, pronto a ser exibido.”

(La Revue du Cinéma 436, março de 1988)

## SEDUÇÃO

*“Temos aqui um cara, um cara normal. O que ele fez? Ele não fez nada. É o que ele tenta dizer: ‘Ei, eu estou apaixonado por uma mulher. O casamento dela com esse cara acabou. O que eu estou fazendo de errado? Então, o quê, alguém quer me matar? Sou apenas um cara normal em circunstâncias normais. O que eu sei a respeito de UZIS debaixo da cama ou gerais da América do Sul com seus esquadrões de mercenários, ou caras como Jiggs Scully?’ Mas ele está. É errado. Exceto, claro, a questão do adultério. Aquela frase no livro em que Jiggs diz a ele: ‘Se você achar que ganhar um boquete de uma mulher é a mesma coisa que cometer adultério...’ A questão sendo: de onde mesmo é que Moran vem? É um caso adúltero, pouco importa como se vê essa relação.”*

(Samhain 19, fevereiro/março de 1990)

## O REI DE NOVA YORK

*“O conceito [do personagem] de Walken é que existe uma Nova York melhor a surgir. A cidade não sabe como conseguir dinheiro. Ele sabe onde conseguir dinheiro – o dinheiro está nas drogas. O comércio de drogas em Nova York é astronômico e, portanto, é praticamente a resposta para uma série de problemas. Falta de oportunidades para uma significativa classe de pessoas: você pode culpar a cocaína ou o crack ou seja qual for a palavra estúpida que você quiser, mas o problema é mais profundo.”*

(Film Comment 24 nº 4, julho/agosto de 1990)

## VÍCIO FRENÉTICO

*“Você circula pela cidade, você tem um distintivo e você curte. Então, se você estaciona em faixa dupla, você é o cara, e os outros policiais não vão fazer porra de pergunta nenhuma. Ele faz a merda que ele quiser. Mas ele está festejando com tudo o que tem direito, sabe? Então, é assim, tipo, ‘Nossa, isso não é um show de horrores?’[...] O conceito de redenção no filme é uma coisa de momento a momento. O momento em que ele abandonou a denegação e pediu perdão. É, tipo, nenhum ator poderia fazer isso – só Harvey [Keitel].”*

(New York Magazine, fevereiro de 1993)

## OLHOS DE SERPENTE

*“Se um diretor faz um filme sobre a criação cinematográfica, ele coloca, evidentemente, muito de si mesmo, mas eu espero que entre aí, também, uma parte dos atores, do diretor de fotografia... Eu não fiz a foto do filme, nem compus a música. Há muitas personalidades diferentes envolvidas nessa história. Mas, claro, há evidências: Nancy é minha mulher, mas eu acho que a vejo mais em outros filmes do que aqui, onde ela tem que interpretar seu próprio papel [...] Eu gosto do plano em que Harvey [Keitel] chega para James Russo e fala: ‘É com Deus que você está falando...’ É um filme sobre o casal, sobre a decomposição de dois casais... a morte... Num momento, Harvey fala do casal formado por Russo e Madonna e diz: ‘Está morrendo’. O personagem de Russo devia ter pensado mais antes de matar sua mulher (risos). Como ela teria feito falta a ele depois de tê-lo feito perder a cabeça. Mas agora é tarde.”*

(Cahiers du Cinéma 473, novembro de 1993)

## INVASORES DE CORPOS

“O paralelo com a AIDS nos anos 90 é um pensamento muito mais assustador do que o comunismo nos anos 50. Obviamente é uma metáfora para alguma coisa, a não ser que você vá encarar as coisas como num documentário e dizer ‘os marcianos estão entre nós’. Para os garotos no filme, é para encontrar um sentimento de identidade, de suas próprias individualidades, que não estão presentes em suas vidas. É preciso uma causa para se reunir, e ideias nas quais acreditar, para deixá-los conscientes de sua humanidade, e lutar por ela.”

(Sight and Sound, fevereiro 1993)

## THE ADDICTION

“Você tem que sair de você mesmo, não dá pra andar por aí só pensando ‘a única coisa que importa sou eu’. É preciso pensar em algo além de si mesmo. [sobre a personagem de Lili Taylor] Não se pode chegar lá a partir do corpo ou da mente – você tem que partir do seu espírito. Ela vai até aí: “Diga com vontade”, acredite, em outras palavras. É como segurar um crucifixo: é apenas um pedaço de madeira se você não tem fé. Ela quer acreditar. Ela sabe. Ela não é alheia a Cristo.”

(Sight and Sound, abril de 1997)

## OS CHEFÕES

“Os Chefões (*The Funeral*, 1996) foi feito num período complicado na minha vida, em que eu estava passando por algumas mudanças grandes. Nicky escreveu o roteiro em 1991 depois que seu filho morreu. Não é nenhum passeio no parque. Eu não sabia que ele estava fazendo essa história até ele me mandar. É uma continuação do que fazemos sempre, se apropriando de certos temas.”

(“Willing and Abel”, novembro 1996)

“O processo de fazer o filme é tentar entendê-lo, e ele muda constantemente – o roteiro muda, os atores mudam o filme. Como diz [Stanley] Kubrick, um filme não é uma pirâmide invertida baseada em uma ideia. Em *Os Chefões*, eu gostei da ideia de Ray vingar a morte de seu irmão, Johnny: ‘Alguém vai se machucar essa noite e eu estou pouco me fodendo sobre quem vai ser’. Existe gente assim.”

(Sight and Sound, abril de 1997)

## BLACKOUT

“A história original era sobre um cara que mata uma mulher que o abandona, misturada com a história da amnésia. E eu queria escrever porque, em *Vício Frenético* (*Bad Lieutenant*, 1992), eu tive a ideia e pedi para Zoë [Lund] escrever. Consegui fazer umas 30 e poucas páginas. Marla [Hanson] estava escrevendo a maior parte. [...] Não acho que tenha havido [um aspecto biográfico]. Eu estava querendo fugir disso depois que *Olhos de Serpente* (*Snake Eyes*, 1993) estreou. A ideia foi: vamos fazer *Hitchcock*, uma interpretação de *Um Corpo Que Cai* (*Vertigo*, 1958), com um cara investigando um assassinato que ele descobre ter sido ele mesmo quem cometeu. Mas aí a coisa deu para trás com o fim de meus relacionamentos com Nancy [esposa de Ferrara] e Marla. [...] O cara tem blecautes, e quando isso acontece, ele pira. Uma vez, ele mata alguém. Na outra, ele força uma mulher a abortar. É *Jekyll e Hyde*, ele tem um demônio dentro dele. Quando aquele cara aparece, ele não consegue encará-lo. Ele não quer saber de sua existência. Agora, quem é o outro Matty? É a voz no gravador. A gravação é um telefonema que ele fez, basicamente dizendo a Annie para livrar-se do bebê.”

(Sight and Sound, abril de 1997)

## ENIGMA DO PODER

“É Interlúdio (*Notorious*, Alfred Hitchcock, 1946) com A Morte de um Caixeiro Viajante [*Death of a Salesman*, peça de Arthur Miller, 1949, nde]. Primeiro de tudo, não vou usar a estrutura do conto [de William Gibson, nde]. A chave é Sandii, a garota – é uma puta, uma perturbada vulgar, tatuada e cheia de acne. Mas ela precisa ser uma garotinha, não uma perturbada patente. Na visão de Gibson ela tinha 14 anos. Ela vai ter cabelo curto, estilo Louise Brooks, óculos, mascando chiclete – pense em Betty Boop. Dafoe é o protagonista. Fox é Walken, o último vigarista, o cara que vai fazer a maior jogada de todas. Os dois se preparam para sequestrar Hiroshi da corporação Maas em Viena (para Hosaka, uma outra corporação). Como? Hiroshi não é um nerd qualquer, ele é um cara de classe, e eles sabem disso. Ele tem todos esses seguranças em volta dele. Não dá pra sequestrar o cara, é preciso convencer ele a ir embora. Então, na primeira parte, fazemos um filme de James Bond ou O Dia do Chacal (*The Day of the Jackal*, Fred Zinnemann, 1973). Mas eles precisam saber de coração o que vão perder. Mas Fox precisa fazer, é A Morte de um Caixeiro Viajante, ele não consegue evitar. Depois vira Interlúdio. Eles começam a treinar a garota: ‘The rain in Spain falls mainly in the plain’ [frase

do musical *My Fair Lady*, nde]. Nosso cara [Dafoe] precisa ensinar Sandii como fazer outro cara se apaixonar por ela. E ele mesmo acaba se apaixonando por ela, mas não pode mostrar. Estamos em tempo real, ainda não vimos o *New Rose Hotel*. [...] Ninguém sabe se a garota estava trabalhando para a Maas desde o começo, ou se eles cooptaram ela. Fox diz que foi a segunda opção – ele não quer acreditar que foi passado para trás por uma garota de 14 anos. A estudante mais esperta que o professor. Quem sabe se ela ama o nosso cara – é isso que ele [Dafoe] pensa no *New Rose Hotel*. Ele precisa rememorar cada acontecimento – e daí, voltamos para o conto e começamos do começo. É *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950), nós passamos as cenas novamente. Mal posso esperar até passarmos a mesma cena exatamente do mesmo jeito, só que, agora, sabendo que ela não é uma garotinha. O que ele vai pensar, deitado lá, esperando a morte. É um filme sobre desespero, como *Blackout* (1997). Não há efeitos especiais. Pessoal, atenção para o itinerário, é *Alphaville* com Interlúdio. Precisamos fazer o público achar que está vendo um filme de James Bond e daí, depois de uma hora, bum!, nosso cara está no *New Rose Hotel*, um quarto de 3x3m.”

(Sight and Sound, abril de 1997)

## GANGUES DO GUETO

“Eu sempre quis fazer um filme-irmão de O Rei de Nova York (*King of New York*, 1990). O Rei de Nova York era uma espécie de conto de fadas dos irmãos Grimm sobre tráfico de drogas, mas eu nunca tinha visto um filme sobre a coisa real, sobre como o tráfico de drogas acontece realmente. Nos filmes, as pessoas pegam esses pacotinhos. Mas você pensa: ‘De onde esse negócio veio realmente? Qual o processo?’ A divulgação, a venda, não esses tambores de 50 galões ou o esfacelamento de uma gangue colombiana em três dias, nada dessa porcaria. Daí, eu fui apresentado a Cassandra de Jesus na nossa ‘pesquisa’ – abre aspas, fecha aspas – e ela nos contou essa história. Isso foi há cinco ou seis anos atrás. Na essência, nós abordamos o filme como um documentário. Fosse verdade ou não, o que essa pessoa nos falasse, nós aceitávamos como verdade. E quanto mais você quer documentar isso, mais a coisa vai ficando estilizada.”

(The A.V. Club, novembro 2002)

## MARIA

“Maria diz respeito à descoberta dos evangelhos gnósticos, que eram alternativas aos quatro ou cinco evangelhos que todo mundo conhece. Eles foram descobertos em 1945. É basicamente o que circula através de O Código Da Vinci. A Igreja disse: ‘A novidade é essa, e isso é tudo que vai ser escrito ou ensinado’. Eu fui educado numa escola católica muito barra-pesada. É incrível quando você começa a ler as histórias alternativas. Com Maria, nós estávamos focando no tratamento recebido pelas mulheres nos últimos dois mil anos, historicamente, e através da personagem de Maria Madalena.”

(Combustible Celluloid, junho de 2006)

## GO GO TALES

“Estamos trabalhando em *Go Go Tales*, um filme que queremos fazer com Christopher Walken no papel principal. É uma comédia ambientada num clube de striptease. Vai ser um piloto de uma série. É como o encontro de *A Gaiola das Loucas* (*La Cage aux folles*, Edouard Molinaro, 1978) e *A Morte de um Bookmaker Chinês* (*The Killing of a Chinese Bookie*, John Cassavetes, 1976) (risos). Se você descobrir como é que dá para fazer isso, mande um e-mail pra mim.”

(The A.V. Club, novembro 2002)

## DOCUMENTÁRIOS

“É algo a ver com os atores, acho. Quando você trabalha com pessoas reais, o nível de babaquice não sobe. Como você chega nas situações, como você deixa a câmera rodar, é tudo diferente. Você aprende algo diferente a cada filme. Todo filme é uma experiência diferente. Com os meus documentários, como *Napoli Napoli* (2009) e *Chelsea on the Rocks* (2008), nós filmamos reconstituições. Eu descobri que para chegar à verdade é quase necessário passar pela ficção. Só porque tem alguém falando, e a câmera está ligada, e é um documentário, não quer dizer que você está chegando à coisa real.”

(Shockya.com, março 2012)

## 4:44 LAST DAY ON EARTH

“Não considero importante que seja o último dia deles na Terra. No Budismo, o ato de morrer não é algo como ‘Oh, vou morrer agora.’ Quando se cresce como cristão, morte não é um assunto para os americanos ficarem falando. Mas como um budista, faz muito mais sentido. Todos nós sabemos que todo mundo vai morrer. Alguns de nós antes que os outros. Nem posso acreditar que eu estou na Terra esse tempo todo. Então eu acho [que o filme] é mais sobre a vida, e sobre como viver a vida. Acho que quando não existe muito tempo, você vai prestar atenção nas pessoas que fazem muito sentido [para você], você não vai arriscar ficar ao lado de alguém que não faz sentido. Você ouve por um tempo e pensa, ‘essa pessoa só fala merda’. O Dalai Lama não fala merda, na minha opinião, nem o grande filósofo Joseph Campbell. [...] É como um poema de amor, e é um filme que eu dedico a Shanyin [Leygh]. Ela também é parte do roteiro, porque quando eu estava escrevendo o filme, ela estava morando comigo. Willem [Dafoe] também tem um relacionamento com uma mulher muito mais jovem que ele. Ela é italiana e seu nome é Giada [Colagrande]. Ela é uma diretora italiana e somos todos amigos.”

(Shockya.com, março 2012)

## FAZER UM FILME

“Sabe, quando você trabalha num estúdio, você lida com vinte produtores diferentes e são vinte tipos de relações diferentes. Eles decidem as regras do jogo, e eles brigam todos entre si. A priori, nós somos os inimigos deles... Num caso como *Olhos de Serpente*, *Mary Kane* é minha amiga, ela cuida do filme. Ela não faz o filme para entrar em guerra comigo, mas porque ela gosta de mim. Somos simpáticos um com o outro, mas se somos levados a um limite... [...] A gente briga pela mesma coisa, pelo sucesso do projeto. Dá pra saber rápido se alguém leva uma coisa a sério. Eu faço filmes desde os 17 anos, ninguém faz eles por mim... É preciso estar disposto a morrer por um filme... É o que Harvey [Keitel em *Olhos de Serpente*, nde] espera, ele não está brincando. Ele fez um discurso magnífico para nós no começo da filmagem que eu gostaria muito de ter incluído no filme. É fácil fazer um filme ruim, todo mundo pode fazer... Um bom filme é outra coisa, as pessoas podem brigar, podem se enganar, mas é preciso estar lá para defender o projeto, senão... Fora! Às vezes, estou rodeado de estranhos, nos telefilmes, por exemplo, mas quando eu estou no set, quando eu sinto o cheiro da câmera, da película, pouco importa o que está do lado. Eu entro no meu próprio interior e eu faço o que precisa ser feito: eu dirijo...”

(Cahiers du Cinéma 473, novembro de 1993)

## VÍDEO

*“O vídeo é uma grande ferramenta de imagens. Por mais que falemos, todo nosso papo-furado não dá conta da imediaticidade do vídeo – você simplesmente pega e filma. Há tanta coisa envolvida para controlar a imagem do filme – a câmera, a revelação, a copiagem, o negativo – e tanta gente para se certificar que fique exatamente do jeito que você quer, que, às vezes, isso chega a ser um fardo. Às vezes, você simplesmente quer correr com tudo, e o vídeo é isso. Quero fazer um filme em vídeo.”*

(Sight and Sound, abril de 1997)

## REDENÇÃO

*“Claro. Não são meus filmes, é minha vida. Um filme não é uma coisa de 90 minutos. Um filme é tudo que eu sou. Voltamos sempre aos mesmos pontos: ‘Quem somos nós? De onde viemos? Qual o nosso futuro?’ Nós lidamos muito com o presente. Mas eu não sei como você pode viver e não se questionar de onde vem. Quando você é educado numa escola católica, eles te dizem: ‘Não faça essas perguntas, elas vão deixar você maluco.’”*

(Sight and Sound, abril de 1997)

## INSPIRAÇÃO

*“Marty [Scorsese] é minha inspiração. Mas de fato, como escolher? Jean Vigo e não Joseph Losey? Ingmar Bergman e não Michael Snow? O cinema é como o ar, ele está lá e pronto! Eu me sinto solidário a todos os cineastas, os bons, os maus e os feios, porque estamos todos no mesmo bonde, tentando fazer um bom plano nas condições mais nojentas. Mas devo dizer que a inspiração vem mais de tudo que me rodeia do que dos cineastas.”*

(Cahiers du Cinéma nº 500, março de 1996, em resposta a questionário de Martin Scorsese)

*“[Um momento para traduzir o que é o cinema:] Robert De Niro e Harvey Keitel nos fundos do bar, em Caminhos Perigosos; o plano-sequência extraordinariamente longo, numa sala pequena, em contraplongé, de A Marca da Maldade (Touch of Evil, Orson Welles, 1968); Christopher Walken sentado no caixão de seu irmão em meu último filme, Os Chefões; a cena em que eu mato um mendigo dormindo com uma furadeira em O Assassino da Furadeira.”*

(Cahiers du Cinéma nº 500, março de 1996, em resposta a questionário de Martin Scorsese)

## REPUTAÇÃO

*“É de onde vem a força – nós não precisamos de ninguém, nós simplesmente podemos fazer esse filme. Não tenho medo de filmar nada. Eu faço um programa de tv em episódios, faço uma novela. Estamos prontos, estamos no embalo, queremos apenas manter o espetáculo na estrada. Tudo que for necessário, nós não nos apegamos à nossa – abre aspas, fecha aspas – ‘reputação cult’.”*

(Film Comment 24 nº 4, julho/agosto de 1990)

# FILMOGRAFIA

## NICKY'S FILM

1971, 16 mm, 6'

*Um homem é ameaçado por mafiosos. Ou paga o que deve ou morre. Um filme experimental. Sem som.*

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**ROTEIRO:** ..... Nicholas St. John  
**ELENCO:** ..... Nicholas St. John (Nicky), Abel Ferrara (homem no ferro-velho), Nadia Von Loewenstein (mulher dormindo)

## THE HOLD UP

1972, 16 mm, 14'

*Johnny acabou de ser pai e é obrigado a fazer malabarismos para sustentar a família. Amigos o levarão ao mundo do crime.*

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**ROTEIRO:** ..... Nicholas St. John e Abel Ferrara  
**FOTOGRAFIA:** ..... Habi Vogel  
**SOM:** ..... J. Paul McIntyre e Brendon Jones  
**CRÉDITOS:** ..... Lynn Doodkin  
**PRODUÇÃO:** ..... John Howard  
**ELENCO:** ..... Ken Fowler (Johnny), Mary Kane, (mulher de Johnny), Robert Denson (Bob), Joe Guida (Joe), Joseph Capecchi, J. Paul McIntyre, Chris Davlantes, Jonathan Mack, Ken Wilson

## COULD THIS BE LOVE

1973, 16 mm, 29'

*Cansados da vida em Greenwich, Connecticut, duas amigas decidem seguir para Nova York e passar o dia com uma prostituta.*

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**ROTEIRO:** ..... Abel Ferrara  
**FOTOGRAFIA:** ..... Joe Rossen (e Francis Delia, não creditado)  
**MONTAGEM:** ..... Joseph Burton  
**ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO:** ..... Habi Vogel  
**MÚSICA:** ..... Rolling Stones, Dennis Gray  
**SOM:** ..... J. Paul McIntyre  
**SOM ADICIONAL:** ..... Murray Van Dyke, Sy Friedlich, Jack Gordon e Michael McDonnel  
**ACESSORIA TÉCNICA:** ..... Frank Delia, Richard Ell, Sy Friedlich  
**DESIGN GRÁFICO:** ..... David Pirell

**DESENHOS:** ..... Nadia Von Loewenstein e Linda Clemente  
**PINTURAS:** ..... Douglas Metrov (nos créditos, Douglas Gervasi)  
**PRODUÇÃO:** ..... Claude Ramirez  
**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... Caution Films  
**ELENCO:** ..... Nadia Von Loewenstein (Jacky), Dee Dee Rescher (Renee), Cassie Holtzberg [nos créditos, Casandra Cortez] (Cassy), David Pirell (Michael), Lanny Taylor (Stephen), Carl Low (Mr Gatto), Dennis Gray (Dennis), Alphonso Ferrara (atendente de bar)

## 9 LIVES OF A WET PUSSY

1976, 35 mm, 70' (versão censurada, 63')

*Pornô epistolar. Cigano, o narrador do filme, descreve sua paixão por Pauline, uma jovem mulher incapaz de resistir aos seus próprios desejos e que compartilha suas experiências sexuais pelo correio.*

**TÍTULOS ALTERNATIVOS:** ..... Nothing Sacred / White Women / 9 Lives of a Wet Pussy  
Cat / Nine Lives

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara (nos créditos, Jimmy Boy L.)  
**ROTEIRO:** ..... Nicholas St. John (nos créditos, Nicholas George)  
**FOTOGRAFIA:** ..... Francis Delia (nos créditos, Francis X. Wolfe)  
**SEGUNDA CÂMERA E ELÉTRICA:** Rich Ell  
**ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO:** ..... Holly Yellen  
**MONTAGEM:** ..... James Lovttit  
**ASSISTÊNCIA ESPECIAL:** ..... Abel Ferrara (nos créditos, Jimmy Laine)  
**CONFORMAÇÃO DE NEGATIVO:** . Lou Somerstein  
**DIREÇÃO MUSICAL:** ..... Joseph Delia  
**MÚSICA:** ..... Joseph Delia, Danny Toan, Abe Speller, Jose Santos, Max Weinberg, Don Opayne, Shaker Lewis

**ENGENHEIRO DE GRAVAÇÃO:** .... Larry Alexander (Ultima Studios)  
**ENGENHEIRO DE SOM:** ..... John Paul McIntyre (nos créditos, J. Paul Jaquette)  
**ASSISTÊNCIA DE SOM:** ..... Dennis Van Cort  
**GRAVAÇÃO:** ..... Richard Wiegler (nos créditos, R.W. Mckay)  
**ASSISTÊNCIA DE GRAVAÇÃO:** .... George Howard  
**MIXAGEM:** ..... Ross-Gafney  
**MAQUIAGEM:** ..... Lois Brown e Mike Stigliano  
**GERÊNCIA DE PRODUÇÃO:** ..... Marc Levitt  
**ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO:** .... Sy Friedlich, Dan Tiger, Jim Livermore, Jerry Bugliarello  
**PRODUÇÃO:** ..... Arthur Weisberg (não creditado)  
**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... Navaron Films  
**ELENCO:** ..... Pauline LaMonde (Pauline), Dominique Santos (Gypsy), Joy Silver (Nacala), David Pirell (marido), Shaker Lewis (pajem), Nicholas St. John [nos créditos, Nicholas George] (motorista), Tony Richard (atendente), Peggy Johnson (irmã mais nova), Abel Ferrara [nos créditos, Jimmy Laine] (velho), Everett East (agressor), Ack Ming (agressor)

## NOT GUILTY: FOR KEITH RICHARDS

1977, 5'

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara e Babeth Mondini-Vanloo (nos créditos, Babeth)  
**ROTEIRO:** ..... Abel Ferrara e Babeth Mondini-Vanloo  
**FOTOGRAFIA:** ..... Abel Ferrara e Babeth Mondini-Vanloo  
**MONTAGEM:** ..... Babeth Mondini-Vanloo  
**MÚSICA:** ..... Rolling Stones  
**PRODUÇÃO:** ..... Babeth Mondini-Vanloo  
**ELENCO:** ..... Abel Ferrara (Keith Richards), Susan Andrews (juiz)

## O ASSASSINO DA FURADEIRA THE DRILLER KILLER

1979, 16 mm, 96', 1,37 : 1

*Reno é um jovem artista plástico. Ele está atolado em dívidas e sem muitas esperanças. Atormentado por estranhas alucinações, Reno passará a assassinar pessoas com o uso de uma furadeira elétrica.*

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**ROTEIRO:** ..... Nicholas St. John (nos créditos, N. G. St. John)  
**FOTOGRAFIA:** ..... James Lemmo (nos créditos, Jimmy Spears) e Ken Kelsch  
**ASSISTÊNCIA DE FOTOGRAFIA E SEGUNDA CÂMERA:** ..... Dale Denning  
**ASSISTÊNCIA DE FOTOGRAFIA:** ..... Kalman Schissel  
**CHEFIA DE ELÉTRICA:** ..... Ernie Jew  
**FOTOGRAFIA ADICIONAL:** ..... David Sperling  
**MONTAGEM:** ..... Orlando Gallini, Bonnie Constant, Michael Constant, Abel Ferrara (nos créditos, Jimmy Laine)  
**MÚSICA:** ..... Joseph Delia  
**TRILHA SONORA:** ..... J. McIntyre, J. Delia e Douglas Metrov  
**SOM DIRETO:** ..... J. McIntyre  
**REGRAVAÇÃO:** ..... Richard Wiegler  
**CONTINUIDADE:** ..... Holly Yellen  
**EFEITOS ESPECIAIS:** ..... David Smith  
**EFEITOS ADICIONAIS:** ..... Navaron Service Dept.  
**MAQUIAGEM:** ..... Rita Gooding  
**VÍDEO:** ..... Ray Festa  
**PINTURAS:** ..... Douglas Metrov  
**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** ..... Arthur Weisberg (nos créditos, Rochelle Weisberg)  
**PRODUTOR ASSOCIADO:** ..... Douglas Metrov  
**GERENTE DE PRODUÇÃO:** ..... Mary Kane

**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... Navaron Films/Rochelle Films  
**ELENCO:** ..... Abel Ferrara [nos créditos, Jimmy Laine] (Reno), Carolyn Marz (Carol), Baybi Day (Pamela), Harry Schultz (Dalton Briggs), Alan Wynroth (senhorio), Maria Helhoski (freira), James O'Hara (homem na igreja), Richard Howorth (marido de Carol), Louis Mascolo (homem esfaqueado), Tommy Santora (agressor), Rita Gooding, Chuck Saaf, Gary Cohen, Janet Dailey, Joyce Finney, Butch Morris, Chris Amato, John Paul McIntyre, Douglas Metrov

## SEDUÇÃO E VINGANÇA MS. 45

1981, 35 mm, 80', 1,37 : 1

*Após ser vitimada por dois estupradores, uma jovem tímida e muda resolve se vingar dos homens saindo sozinha à noite para seduzir e matar seus admiradores.*

**TÍTULO ALTERNATIVO:** ..... Angel of Vengeance  
**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**ROTEIRO:** ..... Nicholas St. John (nos créditos, N. G. St. John)  
**FOTOGRAFIA:** ..... James Lemmo (nos créditos, James Momel)  
**MONTAGEM:** ..... Christopher Andrews  
**MÚSICA:** ..... Joe Delia  
**SOM:** ..... John McIntyre  
**DIREÇÃO DE ARTE:** ..... Bonnie Constant (nos créditos, Ruben Masters)  
**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** ..... Arthur Weisberg (nos créditos, Rochelle Weisberg)  
**PRODUTORES ASSOCIADOS:** ..... Mary Kane e Richard Howorth  
**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... Navaron Films  
**ELENCO:** ..... Zoë Tamerlis (Thana), Bogey (Phil), Albert Sinkys (Albert), Darlene Stuto (Laurie), Helen McGara (Carol), Nike Zachmanoglou (Pamela), Abel Ferrara [nos créditos, Jimmy Laine] (primeiro estuprador), Peter Yellen (assaltante), Editta Sherman (Sra. Nasone), Vincent Gruppi (tagarela na esquina), S. Edward Singer (fotógrafo), Stanley Timms (cafetão), Faith Peters (prostituta), Lawrence Zavaglia (árabe), Alex Jachino (motorista)

## THE BEDS

1982

*Curta contendo várias músicas da banda The Beds (vocalista, Merle Miller) e um grupo de dançarinos.*

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**PRODUÇÃO:** ..... Mary Kane

## CIDADE DO MEDO FEAR CITY

1984, 35 mm, 96', 1,85 : 1

*Os moradores de Manhattan estão sendo assassinados por um psicopata. Um detetive da polícia e o proprietário de um clube de striptease tentam encontrá-lo antes que ele ataque novamente.*

**TÍTULOS ALTERNATIVOS:** ..... Border / The Ripper  
**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**ROTEIRO:** ..... Nicholas St. John  
**FOTOGRAFIA:** ..... James Lemmo  
**MONTAGEM:** ..... Jack Holmes e Anthony Redman  
**MÚSICA:** ..... Dick Halligan  
**CANÇÕES:** ..... Joe Delia e David Johansen  
**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** ..... Stanley R. Zupnik e Tom Curtis  
**COPRODUÇÃO:** ..... Jerry Tolofsky  
**PRODUÇÃO:** ..... Bruce Cohn Curtis  
**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... Rebecca Productions  
**ELENCO:** ..... Tom Berenger (Matt Rossi), Billy Dee Williams (Wheeler), Jack Scalia (Nicky), Melanie Griffith (Loretta), Rossano Brazzi (Carmine), Rae Dawn Chong (Leila), Joe Santos (Frank), Michael V. Gazzo (Mike), Jaun Murray (Goldstein), Janet Julian (Ruby), Daniel Faraldo (Sanchez), Maria Conchita (Silver), Ola Ray (Honey), John Foster (Pazzo), Emilia Lesniak (Bibi), Nina Jones (Dixie), Frank Ronzio (Harry), Juan Fernandez (Jorge), Jim Boeke (arquiteto)

## MIAMI VICE

The Home Invaders [temporada 1, episódio 19, estreia 15 mar 1985], 35 mm, 49'

*Episódio da série sobre dois policiais de Miami. Uma gangue anda assaltando casas na cidade. Os detetives Sonny Crockett e Ricardo Tubbs irão investigá-la.*

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**ROTEIRO:** ..... Chuck Adamson  
**CONCEPÇÃO:** ..... Anthony Yerkovich  
**FOTOGRAFIA:** ..... James A. Contner  
**MONTAGEM:** ..... Joel Goodman  
**MÚSICA:** ..... Jan Hammer  
**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** ..... Michael Mann  
**SUPERVISÃO DE PRODUÇÃO:** ..... Liam O'Brien  
**COPRODUÇÃO:** ..... Richard Brams  
**PRODUÇÃO:** ..... John Nicolella

**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... Michael Mann Productions/Universal  
**ELENCO:** ..... Don Johnson (Sonny Crockett), Philip Michael Thomas (Ricardo Tubbs), Sandra Santiago (Gina Calabrese), Michael Talbott (Switek), John Diehl (Zito), Olivia Brown (Trudy Joplin), Edward James Olmos (Castillo), Jack Kehoe (John Malone), Esai Morales (Pete Romano), David Patrick Kelly (Jerry), Brent Jennings (Sargento Hugh Heraty), Paul Calderon (Nicky), Sylvia Miles (sr<sup>a</sup> Goldman), Kay Ingram (sr<sup>a</sup> Taylor)  
**CANÇÃO:** ..... "The Glamorous Life", Sheila E.

## MIAMI VICE

The Dutch Oven [temporada 2, episódio 4, estreia 25 out 1985], 35 mm, 49'

*Episódio da série sobre dois policiais de Miami. O ex-namorado da detetive Trudy Joplin possui relações com um traficante da cidade. Sonny Crockett vai ajudá-la a investigá-lo.*

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**ROTEIRO:** ..... Maurice Hurley  
**CONCEPÇÃO:** ..... Anthony Yerkovich  
**FOTOGRAFIA:** ..... James A. Contner  
**MONTAGEM:** ..... Robert A. Daniels  
**MÚSICA:** ..... Jan Hammer  
**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** ..... Michael Mann  
**SUPERVISÃO DE PRODUÇÃO:** ..... Liam O'Brien  
**COPRODUÇÃO:** ..... Richard Brams  
**PRODUÇÃO:** ..... John Nicolella  
**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... Michael Mann Productions/Universal  
**ELENCO:** ..... Don Johnson (Sonny Crockett), Philip Michael Thomas (Ricardo Tubbs), Sandra Santiago (Gina Calabrese), Michael Talbott (Switek), John Diehl (Zito), Olivia Brown (Trudy Joplin), Edward James Olmos (Castillo), Cleavant Derricks (David Jones), Giancarlo Esposito (Adonis Jackson), Matthew Cowles (homem ao telefone), David Proval (Louie Gallo), David Johansen (cantor em festa), Fritz Bronner (Ben Dokes), Nicholas St. John (traficante em festa), Joe Delia (músico)  
**CANÇÕES:** ..... "Diamond Field", Pat Benatar; "Women", Foreigner; "Love Is For Sale", Cleavant Derricks (escrita por Joe e Francis Delia); "King of Babylon", David Johansen; "Who To Listen To", Amy Grant

## THE GLADIATOR

1986, 35 mm, 98'

*Um motorista psicopata provoca acidentes pelas ruas de Los Angeles. Um pacífico mecânico transforma sua picape numa arma de guerra blindada depois que seu irmão se transformou numa das vítimas do maníaco.*

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**ROTEIRO:** ..... William Bleich, a partir de argumento de William Bleich, Tom Schulman e Jeffrey Walker  
**FOTOGRAFIA:** ..... James Lemmo  
**MONTAGEM:** ..... Herbert H. Dow  
**MÚSICA:** ..... David Frank  
**DIREÇÃO DE ARTE:** ..... Richard E. LaMotte  
**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** ..... Jeffrey Walker, Michael Chase Walker e Tom Schulman  
**COPRODUÇÃO:** ..... William Bleich  
**PRODUÇÃO:** ..... Robert Lovenheim  
**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... Walker Brothers/New World Television  
**PRIMEIRA EXIBIÇÃO:** ..... 3 fev 1986  
**ELENCO:** ..... Ken Wahl (Rick Benton), Nancy Allen (Susan Neville), Robert Culp (Frank Mason), Stan Shaw (Joe Barker), Rosemary Forsyth (Loretta Simpson), Bart Braverman (Dan), Brian Robbins (Jeff Benton), Rick Dees (Garth Masters), Michael Young (jornalista), Harry Beer (Franklin), Garry Goodrow (bêbado do cadillac), Robert Phalen (Dr. Maxwell), Linda Thorson (mulher em sala de aula), Mary Baldwin (Mary), Thom Bierdz (garoto)

## CRIME STORY

1986, 35 mm, 96'

*O filme se passa em Chicago, 1963. Mike Torello, um policial linha dura, investiga as ações de um violento gangster, Ray Luca. Os dois vão transformar as ruas da cidade em um campo de guerra. Crime Story é o piloto de uma série televisiva.*

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**ROTEIRO:** ..... Chuck Adamson, David J. Burke e Gustave Reininger, a partir de argumento de Chuck Adamson e Gustave Reininger  
**CONCEPÇÃO:** ..... Chuck Adamson e Gustave Reininger  
**FOTOGRAFIA:** ..... James A. Contner  
**MONTAGEM:** ..... Jack Hofstra  
**MÚSICA:** ..... Todd Rundgren  
**DIREÇÃO DE ARTE:** ..... Gregory Bolton

**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** ..... Michael Mann  
**PRODUÇÃO:** ..... Ervin Zavada  
**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... Michael Mann Productions/New World Television  
**PRIMEIRA EXIBIÇÃO:** ..... 18 set 1986  
**ELENCO:** ..... Dennis Farina (Michael Torello), Anthony Denison (Ray Luca), William Smitrovich (Danny Krychek), Steve Ryan (Nate Grossman), Bill Campbell (Joey Indelli), Paul Butler (Walter Clemmons), Stephen Lang (David Abrams), Joseph Wiseman (Mr. Weisborg), Darlaine Fluegel (Julie Torello), Jon Polito (Phil Bartoli), Johann Carlo (Cori Luca), William Russ (Wes Connelly) Eric Bogosian (DeWitt Morton), Martin Ferrero (Ignacio), David Caruso (Johnny O'Donnell)

## CHINA GIRL

1987, 35 mm, 90', 1,33 : 1

*Um rapaz de origem italiana e uma moça de ascendência chinesa vivem uma história de amor proibido em meio à guerra entre etnias de Nova York. Versão livre de Ferrara para a clássica história de Romeu e Julieta.*

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**ROTEIRO:** ..... Nicholas St. John  
**FOTOGRAFIA:** ..... Bojan Bazelli  
**MONTAGEM:** ..... Anthony Redman  
**MÚSICA:** ..... Joe Delia  
**DIREÇÃO DE ARTE:** ..... Dan Leigh  
**FIGURINO:** ..... Richard Hornung  
**SELEÇÃO DE ELENCO:** ..... Marcia Shulman  
**PRODUTORA ASSOCIADA:** ..... Mary Kane  
**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** ..... Mitchell Cannold e Steven Reuther  
**PRODUÇÃO:** ..... Michael Nozik  
**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... Vestron Pictures  
**ELENCO:** ..... James Russo (Alby), Richard Panebianco (Tony), Sari Chang (Tye), David Caruso (Mercury), Russell Wong (Yung Gan), Joey Chin (Tsu Shin), Judith Malina (sra. Monte), James Hong (Gung Tu), Robert Miano (Enrico Perito), Paul Hipp (Nino), Doreen Chan (Gua Shing), Randall Sabusawa (Ma Fan), Keenan Leung (Ying Tz), Lum Chang Pan (Da Shan), Sammy Lee (Mohawk), Johnny Shia (Jimmy Bing), Stephen Chen (Mr. Tang), Raymond Moy (Tommy Chyan)

## THE LONER

1988, 35 mm, 49'

*Série televisiva sobre um rico nova-iorquino, Michale Shane, que resolve virar um policial para poder se misturar com os bandidos da cidade.*

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**ROTEIRO:** ..... Larry Gross  
**FOTOGRAFIA:** ..... Tony Richmond  
**MONTAGEM:** ..... Anthony Redman  
**MÚSICA:** ..... Joe Delia  
**CONSULTORIA VISUAL:** ..... Douglas Metrov  
**PRODUÇÃO:** ..... Larry Gross  
**PRODUTOR ASSOCIADO:** ..... Randall Sabusawa  
**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** ..... Aaron Spelling e E. Duke Vincent  
**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... Aaron Spelling Productions  
**ELENCO:** ..... John Terry (Michael Shane), Vanessa Bell (Jane Carver), Larry Hankin (Abner Gibson), Constance Towers (Kate Shane), Clare Kirkconnell (Jessica Grenville), Kristy Swanson (Sherry Spicer), Michael Medeiros (Kyle Hadley), Claude Brooks (Cole Newton), William Russ (Jake Willis), Rick Logan (Manny Sanchez), Monty Bane (Boomer), Bill Quinn (Lipstadt), Julia Calderone (sra. Sanchez), Kevin Michael Brown (drogado), Ron Ulstadt (milionário)

## SEDUÇÃO CAT CHASER

1988, 35 mm, 90' [primeira montagem: 157']

*O dono de um hotel à beira-mar passa a correr perigo de vida quando se envolve com a esposa de um rico e poderoso ex-general da República Dominicana radicado na Flórida. Baseado em obra de Elmore Leonard.*

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**ROTEIRO:** ..... James Borrelli e Elmore Leonard, a partir de romance de Elmore Leonard  
**FOTOGRAFIA:** ..... Anthony B. Richmond  
**MONTAGEM:** ..... Anthony Redman  
**MÚSICA:** ..... Chick Corea  
**DIREÇÃO DE ARTE:** ..... Dan Leigh  
**CENOGRAFIA:** ..... Michael Kaplan  
**SELEÇÃO DE ELENCO:** ..... Diane Dimeo & Associates  
**PRODUTORA ASSOCIADA:** ..... Mari Provenzano  
**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** ..... Guy Collins e Josi Konski

**PRODUÇÃO:** ..... Peter S. Davis e William Panzer  
**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... Vestron Pictures/Whiskers Productions  
**ELENCO:** ..... Peter Weller (George Moran), Kelly McGillis (Mary DeBoya), Charles Durning (Jiggs Scully), Frederic Forrest (Nolen Tyner), Tomas Milian (Andres DeBoya), Juan Fernandez (Rafi), Kelly Jo Minter (Loret), Phil Leeds (Jery Shea), Tony Bolano (Corky), Adrienne Sachs (Anita DeBoya), Robert Escobar (Mario Prado), Maria M. Ruperto (Luci Palma), Vivian Addison (Lula), Brooke Becker (Philly), Fara Schiller (Marilyn), Guido Inguanzo (taxista)

## O REI DE NOVA YORK KING OF NEW YORK

1990, 35 mm 103', 1,85 : 1

*Ao sair da prisão, Frank White quer readquirir seu controle sobre Nova York. Para restabelecer sua base de distribuição de drogas, ele tem de acertar velhas contas com a Máfia e com o submundo chinês. Enquanto isso, três policiais seguem passo a passo o crescimento de seu poder.*

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**ROTEIRO:** ..... Nicholas St. John  
**FOTOGRAFIA:** ..... Bojan Bazelli  
**MONTAGEM:** ..... Anthony Redman  
**MÚSICA:** ..... Joe Delia  
**DIREÇÃO DE ARTE:** ..... Alex Tavoularis  
**FIGURINO:** ..... Carol Ramsey  
**CONSULTORIA DE CRIAÇÃO:** ..... John Paul McIntyre e Chris Andrews  
**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** ..... Jay Julien e Vittorio Squillante  
**PRODUTOR ASSOCIADO:** ..... Randall Sabusawa  
**PRODUÇÃO:** ..... Mary Kane e Augusto Caminito  
**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... Reteitalia S.P.A./Scena Internacional S.R.L.  
**ELENCO:** ..... Christopher Walken (Frank White), David Caruso (Dennis Gilley), Larry Fishburne (Jimmy Jump), Victor Argo (Bishop), Wesley Snipes (Thomas Flanigan), Janet Julian (Jennifer), Joey Chin (Larry Wong), Giancarlo Esposito (Lance), Paul Calderon (Joey Dalesio), Steve Buscemi (Test Tube), Theresa Randle (Raye), Leonard Lee Thomas (Blood), Roger Smith (Tanner), Carrie Nygren (Melanie), Ernest Abuba (Rei Tito), Frank Adonis (Paul Calgari), Vanessa Angel (mulher britânica)

## O REI DE NOVA YORK (CLIFE MUSICAL) KING OF NEW YORK

1990, 3'

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**FOTOGRAFIA:** ..... Ken Kelsch  
**MÚSICA:** ..... Schoolly D.  
**PRODUÇÃO:** ..... Randall Sabusawa  
**ELENCO:** ..... Schoolly D., Larry Fishburne, Theresa Randle, Code Money

## FBI: THE UNTOLD STORIES

Episódio: The Judge Wood Case, 1991, 25'

*Série televisiva baseada em casos reais investigados pelo FBI, misturando dramatizações (sempre com atores diferentes), imagens de vigilância e noticiários.*

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara (não-creditado) e Charles Braverman  
**ROTEIRO:** ..... Zoë Lund (não-creditada) e Donna Kanter  
**FOTOGRAFIA:** ..... Ken Kelsch (não-creditado) e Donald M. McCuaig  
**MONTAGEM:** ..... M. Edward Salier  
**MÚSICA:** ..... Bill Fulton e Richard Bowers  
**DIREÇÃO DE PRODUÇÃO:** ..... Randall Sabusawa (não-creditado), John Jake Jacobson e Mary Kane  
**COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO:** . Donna Kanter  
**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** ..... Arthur L; Annecharico  
**COPRODUÇÃO EXECUTIVA:** ..... Craig Kellem  
**COPRODUÇÃO:** ..... Craig Anderson  
**PRODUÇÃO:** ..... Joe Morheim, Lou Morheim e David Buelow  
**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... The Arthur Company  
**ELENCO:** ..... Gregory Sierra (Jimmy Chagra), Barry Cullison\* (Charles Harrelson), Vic Trevino (Joe Chagra), Charlie Spradling (Liz Chagra), Randi Brazen (Joann Harrelson), Donna Wilkes (Teresa Starr), Tommy Townsend\* (Judge Wood), Marianna Clore Blase\* (sra. Wood), James Ortega (policial nº 1), Tim Dezarn (policial nº 2), Mark Mooring (escrivão)  
\* atores dirigidos por Ferrara

## VÍCIO FRENÉTICO BAD LIEUTENANT

1992, 35 mm, 96', 1,85 : 1

*Mergulhado no universo das drogas e do jogo, um tenente de polícia de Nova York inicia sua descida para o inferno. Dois acontecimentos vão lhe dar a chance de redenção: um torneio de beisebol pelo qual ele arrisca a vida e o trágico estupro de uma jovem freira.*

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara

**ROTEIRO:** ..... Zoë Lund e Abel Ferrara  
**FOTOGRAFIA:** ..... Ken Kelsch  
**MONTAGEM:** ..... Anthony Redman  
**MÚSICA:** ..... Joe Delia  
**DIREÇÃO DE ARTE:** ..... Charles Lagola  
**FIGURINO:** ..... David Sawaryn  
**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** ..... Ronna B. Wallace e Patrick Wachsberger  
**DIRETOR DE PRODUÇÃO:** ..... Diana Phillips  
**COPRODUÇÃO:** ..... Randall Sabusawa  
**PRODUÇÃO:** ..... Edward R. Pressman e Mary Kane  
**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... Pressman Films  
**ELENCO:** ..... Harvey Keitel (policial), Brian McElroy (filho do policial), Frankie Acciarito (filho do policial), Peggy Gormley (mulher do policial), Stella Keitel (filha do policial), Dana Dee (filha bebê do policial), Victor Argo (policial da aposta), Paul Calderone (policial 1), Leonard Thomas (policial 2), Anthony Ruggiero (Lite), Vincent Laresca (JC), Robin Burrows (Ariane), Victoria Bastell (Bowtay), G. Elvis Phillips (policial jovem), Stephen Chen (lojista coreano), Frankie Thorn (freira), Paul Hipp (Jesus), Zoë Lund (Zoë), Lambert Moss (Veronica), Michael A. Fella (Detetive Mike), Larry Mullane (Detetive Larry)

## INVASORES DE CORPOS BODY SNATCHERS

1993, 35 mm, 87', 2,35 : 1

*Em uma base militar, invasores espaciais tomam os corpos de seres humanos, mantendo a aparência física daqueles que hospedam. Esta é a terceira versão da história filmada por Don Siegel em 1956 (Vampiros de Almas) e por Philip Kaufman em 1978 (Invasores de Corpos).*

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**ROTEIRO:** ..... Stuart Gordon e Dennis Paoli, Nicholas St. John, Billy Wirth (não creditado) e Nevin Schreiner (não creditado), baseado em argumento de Raymond Cistheri e Larry Cohen, a partir do romance The Body Snatcher, de Jack Finney.  
**FOTOGRAFIA:** ..... Bojan Bazelli  
**MONTAGEM:** ..... Anthony Redman  
**MÚSICA:** ..... Joe Delia  
**SELEÇÃO DE ELENCO:** ..... Ferne Cassel  
**DIREÇÃO DE ARTE:** ..... Peter Jameson  
**FIGURINO:** ..... Margaret Mohr  
**PRODUTORA ASSOCIADA:** ..... Kimberly Brent  
**COPRODUÇÃO:** ..... Michael Jaffe

**PRODUÇÃO:** ..... Robert H. Solo  
**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... Warner Bros.  
**ELENCO:** ..... Terry Kinney (Steve Malone), Meg Tilly (Carol Malone), Gabrielle Anwar (Marti Malone), Reilly Murphy (Andy Malone), Billy Wirth (Tim Young), Christine Elise (Jenn Platt), R. Lee Ermey (General Platt), Kathleen Doyle (sra. Platt), Forest Whitaker (Dr. Collins), G. Elvis Phillips (Pete), Stanley Small (assistente de Platt), Tonia Stewart (professora), Keith Smith (soldado no posto de gasolina), Winston E. Grant (frentista), Phil Neilson (policial guardando portão), Sylvia Small (soldado), Jennifer Tilly.

## **OLHOS DE SERPENTE SNAKE EYES**

1993, 35 mm, 109', 1,85 : 1

*Embora seja um diretor experiente, nada poderia preparar Edie Israel para o que ocorreria no set de seu novo projeto. Dirigindo uma produção sobre um casamento abusivo, Eddie consegue performances incrivelmente reais de seus atores, e a violência do roteiro começa a sair do set e se transpor à vida real.*

**TÍTULO ALTERNATIVO:** ..... Dangerous Game  
**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**ROTEIRO:** ..... Nicholas St. John  
**FOTOGRAFIA:** ..... Ken Kelsch  
**MONTAGEM:** ..... Anthony Redman  
**MÚSICA:** ..... Joe Delia  
**SELEÇÃO DE ELENCO:** ..... Randall Sabusawa  
**DIREÇÃO DE ARTE:** ..... Alex Tavoularis  
**FIGURINO:** ..... Marlene Stewart  
**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** ..... Freddy DeMann e Ron Rotholz  
**PRODUÇÃO:** ..... Mary Kane  
**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... Cecchi Gori Group/Maverick  
**ELENCO:** ..... Harvey Keitel (Eddie Israel), Madonna (Sarah Jennings), James Russo (Francis Burns), Nancy Ferrara (Madlyn), Reilly Murphy (Tommy), Victor Argo (diretor de fotografia), Leonard Thomas (aderecista), Christina Fulton (loira), Heather Blacken (aeromoça), Glenn Plummer (amigo de Burns), Niki Munroe (garota no trailer), Lori Eastside Jon Snyder, Adina Winston, Dylan Hundley, Juliette Hohnen, Anthony Redman, Randall Sabusawa

## **I KNOW YOU WANT TO KILL ME (CLIFE MUSICAL)**

1994, 4'

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**MÚSICA:** ..... Schoolly D.  
**ELENCO:** ..... Schoolly D.

## **THE ADDICTION**

1994, 35 mm, 82', 1,85 : 1

*Kathleen Conklin é uma estudante de filosofia da Universidade de Nova York. Uma noite, ao regressar a casa, é arrastada para um beco por uma mulher estranha e mordida no pescoço. Rapidamente Kathleen se transforma numa vampira, e sua necessidade de sangue é semelhante à de um viciado em drogas.*

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**ROTEIRO:** ..... Nicholas St. John  
**FOTOGRAFIA:** ..... Ken Kelsch  
**MONTAGEM:** ..... Mayin Lo  
**MÚSICA:** ..... Joe Delia  
**DIREÇÃO DE ARTE:** ..... Charles Lagola  
**FIGURINO:** ..... Melinda Eshelman  
**CONSULTORIA CRIATIVA:** ..... Anthony Redman e John Paul McIntyre  
**DIREÇÃO DE PRODUÇÃO:** ..... Margot E. Lulick  
**PRODUTORES ASSOCIADOS:** ..... Anthony Blinken e Marla Hanson  
**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** ..... Russell Simmons e Preston Holmes  
**PRODUÇÃO:** ..... Denis Hann e Fernando Sulichin  
**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... October Films  
**ELENCO:** ..... Lili Taylor (Kathleen Conklin), Christopher Walken (Peina), Annabella Sciorra (Casanova), Edie Falco (Jean), Paul Calderon (professor), Fredro Starr (Black), Kathryn Erbe (estudante de antropologia), Michael Imperioli (missionário), Michael Fella (policial), Jay Julien (Dean), Chuck Jeffries (barman), Heather Bracken (enfermeira), Father Robert Castle (padre), Avron Coleman (violoncelista), Nicholas Decegli (Cabby), Ed Conna (garçom)

## **NIGGER ENTERTAINMENT (CLIFE MUSICAL)**

1995, 5'

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**FOTOGRAFIA:** ..... Ken Kelsch  
**MÚSICA:** ..... Schoolly D.  
**PRODUÇÃO:** ..... Randall Sabusawa  
**ELENCO:** ..... Schoolly D., Randall Sabusawa

## OS CHEFÕES THE FUNERAL

1996, 35 mm, 99', 1,85 : 1

*O irmão caçula de uma família de mafiosos é assassinado. Durante o seu velório, o irmão mais velho, Ray, relembra o passado e vislumbra seu plano de vingança, que poderá levar a uma violenta guerra entre gangues e ao caos na família.*

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**ROTEIRO:** ..... Nicholas St. John  
**FOTOGRAFIA:** ..... Ken Kelsch  
**MONTAGEM:** ..... Bill Pankow e Mayin Lo  
**MÚSICA:** ..... Joe Delia  
**DIREÇÃO DE ARTE:** ..... Charles Lagola  
**FIGURINO:** ..... Melinda Eshelman  
**PRODUTORES ASSOCIADOS:** ..... Russell Simmons, Jay Cannold e Annabella Sciorra  
**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** ..... Michael Chambers e Patrick Panzarella  
**COPRODUÇÃO:** ..... Randy Sabusawa  
**PRODUÇÃO:** ..... Mary Kane  
**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... October Films/MDP Worldwide  
**ELENCO:** ..... Christopher Walken (Ray), Chris Penn (Chez), Annabella Sciorra (Jean), Isabella Rossellini (Clara), Vincent Gallo (Johnny), Benicio Del Toro (Gaspere), Gretchen Mol (Helen), John Ventimiglia (Sali), Paul Hipp (Ghouly), Victor Argo (Julius), Gian Di Donna (Ray Sr.), Dimitry Prachenko (Sentieri), Paul Perri (Ray jovem), Gregory Pirelli (Chez jovem), Robert Miano (Enrico), David Patrick Kelly (Michael Stein), Carrie Slaza (Fox), Amber Smith (Bridgette)

## CALIFORNIA (CLÍPE MUSICAL)

1996, 5'

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**FOTOGRAFIA:** ..... Ken Kelsch  
**MÚSICA:** ..... Mylene Farmer  
**PRODUÇÃO:** ..... Anouk Nora  
**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... Toutankhamon S.A.  
**ELENCO:** ..... Mylene Farmer, Giancarlo Esposito

## METRÔ DE NOVA YORK SUBWAY STORIES: TALES FROM THE UNDERGROUND

Episódio: Love on the A Train, 1997, 35 mm, 8'

*O metrô de Nova York serve de palco para uma série de sketches que enfocam, ora de forma dramática, cômica ou mesmo romântica, o cotidiano das milhões de pessoas que passam por ali diariamente.*

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**ROTEIRO:** ..... Marla Hanson  
**FOTOGRAFIA:** ..... Ken Kelsch  
**MONTAGEM:** ..... Elizabeth Kling (também Anthony Redman e Marla Hanson, não-creditados)  
**MÚSICA:** ..... Joe Delia  
**DIREÇÃO DE ARTE:** ..... Edward Check  
**FIGURINO:** ..... Donna Berwick  
**SELEÇÃO DE ELENCO:** ..... Sheila Jaffe e Georgianne Walken  
**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** ..... Jonathan Demme, Rosie Perez e Edward Saxon  
**PRODUÇÃO:** ..... Richard Guay e Valerie Thomas  
**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... HBO NYC/Clinica Estetico/Ten in a Car Productions  
**ELENCO:** ..... Rosie Perez (garota), Mike McGlone (John T.), Gretchen Mol (esposa)

## BLACKOUT – SENTIU A MINHA FALTA? THE BLACKOUT

1997, 35 mm, 98', 1,85 : 1

*Matty é um astro do cinema. Cansado de Hollywood, ele se muda para Miami. Viciado, acaba perdendo a mulher e arruinando sua própria carreira. Um ano depois, em Nova York, Matty tenta descobrir o que aconteceu com sua esposa e também com uma garçonne com quem ele passou uma noite misteriosa.*

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**ROTEIRO:** ..... Marla Hanson, Christ Zois e Abel Ferrara  
**FOTOGRAFIA:** ..... Ken Kelsch  
**MONTAGEM:** ..... Anthony Redman  
**MÚSICA:** ..... Joe Delia  
**CANÇÕES ORIGINAIS:** ..... Joe Delia e Schoolly D.  
**PRODUÇÃO EXECUTIVA**  
**DE MÚSICA:** ..... Janice Ginsberg (CAM Original Soundtracks)  
**CONSULTORIA CRIATIVA:** ..... Jim Mol e Lori Eastside  
**DIREÇÃO DE ARTE:** ..... Richard Hoover  
**FIGURINO:** ..... Melinda Eshelman  
**DIREÇÃO DE VÍDEO,**  
**SEGUNDA EQUIPE:** ..... Joe Delia (não creditado)  
**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** ..... Mark Damon e Alessandro Camon  
**COPRODUÇÃO EXECUTIVA:** ..... Gianni Nunnari e Michel Chambat  
**PRODUÇÃO:** ..... Edward R. Pressman e Clayton Townsend  
**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... Les Films Number One/CIPA/MDP Worldwide  
**ELENCO:** ..... Matthew Modine (Matty), Dennis Hopper (Mickey), Claudia Schiffer (Susan), Beatrice Dalle (Annie 1), Sarah Lassez (Annie2), Steven Bauer, Laura Bailey, Nancy Ferrara, Andy Fiscella, Vincent Lambert, Victoria Duffy, Nicholas Decegli, Daphne Duplaix, Mercy Lopez, Lori Eastside, Shareef Malnik, Peter Cannold, Christ Zois, Schoolly D., Joe Delia

## ENIGMA DO PODER NEW ROSE HOTEL

1998, 35 mm, 93', 1,85 : 1

*Em um futuro indefinido, dois espões do mundo corporativo contratam uma prostituta italiana para seduzir o importante chefe de uma empresa japonesa e tirá-lo dos negócios. As coisas, no entanto, não saem conforme o imaginado. Baseado na obra de William Gibson.*

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**ROTEIRO:** ..... Abel Ferrara e Christ Zois, baseado em conto homônimo de William Gibson  
**FOTOGRAFIA:** ..... Ken Kelsch  
**MONTAGEM:** ..... Jim Mol e Anthony Redman  
**MÚSICA:** ..... choolly D.  
**DIREÇÃO DE ARTE:** ..... Frank DeCurtis  
**FIGURINO:** ..... David C. Robinson  
**COPRODUÇÃO:** ..... Adam Brightman, Christopher Walken e Willem Dafoe  
**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** ..... Jay Cannold, Greg Woertz e Alessandro Camon  
**COPRODUÇÃO EXECUTIVA:** ..... Christian Halsey Solomon e Lee Solomon  
**PRODUÇÃO:** ..... Edward R. Pressman  
**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... Quadra Entertainment  
**ELENCO:** ..... Christopher Walken (Fox), Willem Dafoe (X), Asia Argento (Sandii), Annabella Sciorra (Madame Rosa), John Lurie (homem distinto), Naoko "Kimmy" Suzuki (garota asiática 1), Miou (garota asiática 2), Yoshitaka Amano (Hiroshi), Gretchen Mol (mulher de Hiroshi), Phil Nielson (o galês), Ken Kelsch (despachante), Victor Argo (empresário português), Annamaria Wind (mulher alemã), Ryuichi Sakamoto (executivo de Hosaka)

## IOWA (CLIQUE MUSICAL)

1998, 3'

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**MÚSICA:** ..... The Phoids  
**ELENCO:** ..... The Phoids

## DON'T CHANGE YOUR PLANS (CLIQUE MUSICAL)

1999, 4'

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**MÚSICA:** ..... Ben Folds Five  
**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... Epic Records/550 Music  
**ELENCO:** ..... Gretchen Mol, Ben Folds, Robert Sledge, Darren Jessee, John Mark Painter

## GANGUES DO GUETO 'R XMAS

2000, 35 mm, 85', 1,77:1

*Na semana do Natal, um traficante de drogas de Nova York é sequestrado por uma gangue rival. O resgate custará uma fortuna. Correndo contra o tempo, a mulher do traficante está entre a cruz e a espada. Sabe que, se falhar, aquele poderá ser o pior Natal de suas vidas.*

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**ROTEIRO:** ..... Scott Pardo e Abel Ferrara, a partir de argumento de Lugi Hernandez (nos créditos, Cassandra de Jesus)  
**FOTOGRAFIA:** ..... Ken Kelsch  
**MONTAGEM:** ..... Bill Pankow, Suzanne Pillsbury e Patricia Bowers  
**MÚSICA:** ..... Schoolly D.  
**DIREÇÃO DE ARTE:** ..... Frank De Curtis  
**SELEÇÃO DE ELENCO:** ..... Louis Digiaimo  
**FIGURINO:** ..... Debra Tennenbaum  
**CONTINUIDADE:** ..... Simone Lageoles  
**PRODUTORES ASSOCIADOS:** ..... Lugi Hernandez e Tony Trimarco  
**COPRODUÇÃO:** ..... Frank De Curtis, Denis Heraud e Richard Klug  
**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** ..... Stefano Celesti e Barry Amato  
**PRODUÇÃO:** ..... Pierre Kalfon  
**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... Studio Canal  
**ELENCO:** ..... Drea De Matteo (esposa), Lillo Brancato (marido), Lisa Valens (Lisa, a filha), Ice-T (sequestrador), Victor Argo (Louie), Denia Brache (mulher de Louie), Gloria Irizarry (tia), Naomi Morales (sobrinha), Nelson Vasquez (marido da sobrinha), Andrew Fiscella (cúmplice 1), Thomas Murray (cúmplice 2), Edwin Martinez (cúmplice 3), Dan Sweeney (Papai Noel), Bersalda Vega (gerente da loja de brinquedos), Andrew Lasky (segurança), Benny Nieves (padre).

## FLOWERLAND (CLIQUE MUSICAL)

2002

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**MÚSICA:** ..... Flowerland  
**ELENCO:** ..... Steven Christophor, Roger Guimond, Jon Lichatz, Jeff St. George

## RAIN (CLIQUE MUSICAL)

2002, 3'

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**MÚSICA:** ..... Abenaa  
**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... Nkunim  
**ELENCO:** ..... Abenaa

## YOU DON'T LOOK SO GOOD (CLIFE MUSICAL)

2003, 3'

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**FOTOGRAFIA:** ..... Jim Mol  
**MONTAGEM:** ..... Jim Mil (corte de Ferrara) e Ruth Maria Mamaril (corte do Dead Combo)  
**MÚSICA:** ..... Dead Combo  
**PRODUTOR:** ..... Frank De Curtis  
**ELENCO:** ..... Nuutti Kataja, Harri Kupiainen, Jonna Nygren

## MOVE WITH ME (CLIFE MUSICAL)

2004, 4'

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara e Toni D'Angelo  
**FOTOGRAFIA:** ..... Fabio Cianchetti  
**MÚSICA:** ..... Kyrsten  
**ELENCO:** ..... Kyrsten

## MARIA MARY

2005, 35 mm, 83', 1,85 : 1

*Um cineasta leva a atriz principal de seu longa a se transformar na própria personagem, Maria Madalena. Ela se muda para Israel para viver sua religiosidade na plenitude. Em simultâneo, um cético jornalista televisivo, habituado a desenvolver entrevistas sobre temas espirituais, começa a questionar seu modo de vida. Prêmio especial do júri no Festival de Veneza 2005.*

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**ROTEIRO:** ..... Simone Lageloes, Mario Isabella e Abel Ferrara  
**FOTOGRAFIA:** ..... Stefano Falivene  
**MONTAGEM:** ..... Fabio Nunziata e Langdon Page  
**MÚSICA:** ..... Francis Kuipers  
**DIREÇÃO DE ARTE:** ..... Frank De Curtis  
**SELEÇÃO DE ELENCO:** ..... Matteo Mussoni  
**FIGURINO:** ..... Frank De Curtis e Silvia Nebiolo  
**GERENTE DE PRODUÇÃO:** ..... Rocky Ziegler (Nova York)  
**PRODUTORES ASSOCIADOS:** ..... Lewis Saul, Francesco Di Silvio e Marco Consonni  
**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** ..... Riccardo Neri, Massimo Cortesi e Andrea Groppler, Jean Cazes e Angelo Arena  
**COPRODUÇÃO:** ..... Frank De Curtis, Mario Isabella, Giuseppe Bonzi, Thierry Klemeniuk e Jean-Pierre Marois  
**PRODUÇÃO:** ..... Fernando Sulichin e Roberto De Nigris  
**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... De Nigris/Central Films

**ELENCO:** ..... Juliette Binoche (Marie Palesi/Maria Madalena), Forest Whitaker (Ted Younger), Matthew Modine (Tony Childress/Jesus), Heather Graham (Elizabeth Younger), Stafania Rocca (Brenda Sax), Marion Cotillard (Gretchen Mol), Marco Leonardi (Apóstolo Pedro), Luca Lionello (Apóstolo Tomás), Elio Germano (Matteo), Gabriella Wright (gerente do estúdio de tv), Mario Opinato (Apóstolo Tiago), Chiara Picchio (Salomé), Angelica Di Majo (Martha), Gisella Marengo (enfermeira Nicu), Emanuela Iovannitti (Johanna), Frank De Curtis (José de Arimateia), Shanyyn Leigh.

## GO GO TALES

2007, 35 mm, 96', 1,85 : 1

*Ray Ruby's Paradise é um sofisticado cabaré de Manhattan administrado pelo carismático empresário Ray Ruby. Nem tudo vai bem na casa. As dançarinas ameaçam fazer uma greve. O grande patrocinador da Paradise anda pensando em desistir. Ruby, no entanto, conta com um sistema infalível para ganhar na loteria.*

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**ROTEIRO:** ..... Abel Ferrara  
**FOTOGRAFIA:** ..... Fabio Cianchetti  
**MONTAGEM:** ..... Fabio Nunziata  
**MÚSICA:** ..... Francis Kuipers  
**DIREÇÃO DE ARTE:** ..... Frank De Curtis  
**FIGURINO:** ..... Gemma Mascagni e Frank De Curtis  
**MAQUIAGEM:** ..... Giancarlo Del Brocco  
**SELEÇÃO DE ELENCO:** ..... Gillian Hawser  
**DIRETOR DE PRODUÇÃO:** ..... Enrico Pini  
**PRODUTORES ASSOCIADOS:** ..... Oriane Gay, Veronica Bilbao la Vieja, Jay Cannold, Frank De Curtis  
**PRODUÇÃO DE SET:** ..... Paolo Lucidi  
**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** ..... Enrico Coletti e Massimo Cortesi  
**PRODUTOR:** ..... Massimo Gatti  
**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... Bellatrix Media/De Nigris Productions  
**ELENCO:** ..... Willem Dafoe (Ray Ruby), Bob Hoskins (barão), Matthew Modine (Johnie Ruby), Asia Argento (Monroe), Riccardo Scamarcio (doutor Steven), Sylvia Miles (Lilian Murray), Roy Dotrice (Jay), Stefania Rocca (Debby), Bianca Balti (Adrian), Shanyyn Leigh (Dolle), Pras Michel (Sandman), Joe Cortese (Danny Cash), Burt Young (Murray), Franky Cee (Luigi), Andy Luotto (Stanley), Anita Pallenberg (Sin), Gianni Skreli (Junior), Chiara Picchi (Ally), Dominot (sra. Mime), Nicholas Decegli (Bobby B.), Danny Quinn (Clark), Romina Power (Yolanda Vega), Lou Doillon (Lola), Frank De Curtis (DJ)

## CHELSEA ON THE ROCKS

2008, 35 mm, 88', 1,85 : 1

*O filme celebra as personalidades e vozes artísticas que emergiram do lendário Chelsea Hotel em Nova York. Os dias gloriosos de muitos artistas e junkies correndo pelos corredores fazem agora parte do passado. Os inquilinos podem ser despejados e o edifício corre o risco de virar mais um Hotel boutique de Manhattan.*

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**ROTEIRO:** ..... David Linter, Christ Zois e Abel Ferrara  
**FOTOGRAFIA:** ..... Ken Kelsch  
**MONTAGEM:** ..... Langdon Page  
**MÚSICA:** ..... Hal Willner e Gavin Friday  
**DIREÇÃO DE ARTE:** ..... Frank De Curtis  
**FIGURINO:** ..... Nile Cmlyo  
**COPRODUTORA ASSOCIADA:** ..... Rachel Fox  
**PRODUTORES ASSOCIADOS:** ..... Gavin Poolman e John D. Trapman  
**COPRODUÇÃO EXECUTIVA:** ..... Andrea Caldora, Jay Kubassek, Lulu Selby e Matthew Miller  
**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** ..... Kris Haber e Ovidio E. Diaz  
**PRODUÇÃO:** ..... Jen Gatien e David D. Wasserman  
**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... Deer Jen  
**ELENCO:** ..... Vito Acconci, Jamie Burke, William S. Burroughs, Christy Scott Cashman (Vera), R. Crumb, Giancarlo Esposito (Tip), Milos Forman, Adam Goldberg, Ethan Hawke, Gaby Hoffman, Dennis Hopper, Grace Jones (Bev), Janis Joplin, Sharyn Leigh (Jan), Rockets Redglare, Sid Vicious, Andy Warhol, Abel Ferrara, Stanley Bard, Ira Cohen, Geraldo Busby, Laura Kaplan, Quentin Crisp, Maria Marabel, Lance Loud, Duane Allmann, Jim Giorgioui, Bijou Phillips (Nancy Spungen), Sathima Bea Benjamin.

## 42 ONE DREAM RUSH

Episódio: Dream Piece, 2009, 1'

*Curta de 42 segundos inspirado em um sonho do cineasta. Dream Piece faz parte do projeto 42 One Dream Rush, uma coleção de breves curtas realizados por cineastas como Kenneth Anger, Asia Argento, Harmony Korine, Gasper Noe, David Lynch, etc.*

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**FOTOGRAFIA:** ..... Shlomo Godder  
**MONTAGEM:** ..... Joseph Saito  
**MÚSICA:** ..... Abel Ferrara e Maiko Endo  
**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** ..... David Komurek  
**PRODUÇÃO:** ..... Michael M. Bilandic  
**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... Wanted

## NAPOLI, NAPOLI, NAPOLI

2009, 35 mm, 102', 1,85 : 1

*Através de entrevistas com um grupo de condenadas da penitenciária estadual feminina de Pozzuoli e da encenação de três histórias escritas por jovens com passagens pela Máfia, Napoli, Napoli, Napoli faz um duro retrato de Napoli, no sul da Itália.*

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**ROTEIRO:** ..... Abel Ferrara, Maurizio Braucci, Maria Grazia Capaldo, Gaetano Di Vaio e Peppe Lanzetta, a partir de uma ideia de Abel Ferrara, Gaetano Di Vaio e Massimo Cortesi  
**FOTOGRAFIA:** ..... Alessandro Abate  
**MONTAGEM:** ..... Fabio Nunziata  
**MÚSICA:** ..... Francis Kuipers  
**DIREÇÃO DE ARTE:** ..... Frank De Curtis  
**FIGURINO:** ..... Daniela Salernitano  
**DIREÇÃO DE PRODUÇÃO:** ..... Cosimo Alterio  
**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** ..... Massimo Cortesi, Gaetano Di Vaio, Gianluca Curti, Pier Francesco Aiello  
**PRODUÇÃO:** ..... Pier Francesco Aiello, Gianluca Curti, Gaetano Di Vaio, Fabio Gargano, Pietro Pizzimento, Massimo Cortesi e Luca Liguori  
**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... Figli del Bronx/Minerva/P.F.A. Films  
**ELENCO:** ..... Fabio Gargano, Peppe Lanzetta (pai de Lucia), Sharyn Leigh (Lucia), Luca Lionello (Sebastiano), Anita Pallenberg, Salvatore Ruocco (Franco), Benedetto Sicca (Carmine), Salvatore Striano (Gennaro), Ernesto Mahieux (Celestino), Abel Ferrara, Giovanni Capalbo (Secondino), Luigi Maria Burrano

## MULBERRY ST.

2010, 87'

*Uma visita informal a uma das mais reputadas ruas de Nova Iorque: Mulberry Street, berço do cinema do anti-herói e cenário de grandes da sétima arte. O próprio Abel Ferrara já filmou diversas vezes por lá.*

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**FOTOGRAFIA:** ..... Jimmy Lee Phelan, Douglas Underdahl e Sean Price Williams  
**MONTAGEM:** ..... Joseph Saito e Byron Karl  
**MÚSICA:** ..... Stumblebum Brass Band, Nick Raynes e Abel Ferrara  
**PRODUÇÃO MUSICAL:** ..... Charles Gambetta  
**SOM:** ..... Thomas Myers  
**PRODUTOR ASSOCIADO:** ..... Charles Gambetta  
**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** ..... Frankie Cee  
**PRODUÇÃO:** ..... Michael M. Bilandic

**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... MST Productions  
**ELENCO:** ..... Danny Aiello, John “Cha Cha” Ciarcia, John Delutro, Frankie Cee, Abel Ferrara, Vincent “Skinny” Goione, Shanyyn Leigh, Matthew Modine, Gianni Russo, Lewis Saul, Jimmy Valentino, Frank Vincent, Butch “The Hat”, Paul Zucker, Frank Aquillino, Jon Levy

## **4:44 LAST DAY ON EARTH**

2011, 85'

*Sky, uma pintora, e Cisco, um ator, vivem suas últimas horas de vida num grande apartamento em Nova York. No dia seguinte, às 4h44 da manhã, o mundo irá acabar e não haverá sobreviventes. Intensamente apaixonado, o casal experimenta esses últimos momentos de ansiedade, êxtase e torpor, mergulhando nos prazeres do sexo e da arte. Selecionado para a competição do Festival de Veneza 2011.*

**DIREÇÃO:** ..... Abel Ferrara  
**ROTEIRO:** ..... Abel Ferrara  
**FOTOGRAFIA:** ..... Ken Kelsch  
**MONTAGEM:** ..... Anthony Redman  
**MÚSICA:** ..... Francis Kuipers  
**DIREÇÃO DE ARTE:** ..... Frank De Curtis  
**CENOGRAFIA:** ..... Sarah K. White  
**FIGURINO:** ..... Moira Shaughnessy  
**PRODUÇÃO DE SET:** ..... Adam Folk  
**DIREÇÃO DE PRODUÇÃO:** ..... Mona Lessnick  
**PRODUÇÃO:** ..... Juan de Diós Larraín, Pablo Larraín, Peter Danner, Vincent Maraval e Brahim Chioua  
**COMPANHIA PRODUTORA:** ..... Fabula/Funny Balloons/Wild Bunch  
**ELENCO:** ..... Willem Dafoe (Cisco), Shanyyn Leigh (Skye), Natasha Lyonne (Tina), Paul Hipp (Noah), Dierdra McDowell (ex-mulher de Cisco), Thomas Michael Sullivan (padre), Selena Mars, Paz de la Huerta, Anthony Perullo, Justin Restivo, Nicola Tranquillino, Bojana Vasik

## **SOBRE OS AUTORES**

---

### **BRAD STEVENS**

Crítico de cinema e colaborador das revistas *Sight & Sound*, *Video Watchdog* e *The Dark Side*, além do site *Senses of Cinema*. É autor dos livros *Monte Hellman: His Life and Films* (Londres: McFarland, 2003) e *Abel Ferrara: The Moral Vision* (Londres: FAB Press, 2004).

### **CALAC NOGUEIRA**

Graduado em cinema pela UFF e editor da revista eletrônica *Contracampo* ([www.contracampo.com.br](http://www.contracampo.com.br))

### **EMMANUEL BURDEAU**

Crítico de cinema, diretor de coleção da editora Capricci e programador do Festival Internacional de La-Roche-sur-Yon. É colaborador da revista *Trafic*, entre outras, foi redator-chefe dos *Cahiers du Cinéma* de 2004 a 2009, e é autor de livros de entrevista com Werner Herzog, Luc Moullet, Judd Apatow e Monte Hellman, além de *La Passion de Tony Soprano* (Paris: Capricci éditions, 2010) e *Vincente Minnelli* (Paris: Capricci éditions, 2011).

### **FILIPE FURTADO**

Ex-editor da *Revista Paisá* e atualmente redator da *Revista Cinética*.

### **FRANCIS VOGNER DOS REIS**

Crítico de cinema, co-fundador da revista *Cine Imperfeito*. Colaborou para as revistas *Filme Cultura*, *Teorema*, *Miradas del Cine (Cuba)*, *La Furia Umana (Itália)*, *Cahiers du Cinéma España*, *Foco Revista de Cinema* e *Revista Cinética*. É também professor, curador das mostras de Tiradentes e Cine Op, e roteirista do longa-metragem *Carisma Imbecil*, de Sérgio Bianchi.

### **KENT JONES**

Crítico de cinema, diretor executivo do órgão de preservação fílmica World Cinema Foundation e editor-consultor da revista *Film Comment*. Foi correspondente da revista *Cahiers du Cinéma* e programador do Walter Reade Theater (Nova York). É co-roteirista de *Minha Viagem à Itália*, de Martin Scorsese e dirigiu o documentário *Val Lewton: The Man in the Shadows* (2007).

### **NICOLE BRENEZ**

Professora da Universidade de Paris I - Panthéon-Sorbonne. Publicou os livros *Shadows* (Paris : Nathan, 1995), *De la figure en général et du corps en particulier* (Paris : De Boeck, 1998) e *Abel Ferrara* (Illinois: University Press, 2007), entre outros. É curadora de mostras por todo o mundo. Seus ensaios são publicados regularmente em revistas como *Rouge*, *Trafic* e *Cahiers du Cinéma*.

### **RUY GARDNIER**

Crítico de cinema e pesquisador. Fundador e editor (1998-2008) da revista *Contracampo* e atual editor do blog coletivo de música *Camarilha dos Quatro*. É crítico do jornal *O Globo*, pesquisador do acervo do Circo Voador, curador de mostras de cinema (*anos 90*, *Julio Bressane*, *Rogério Sganzerla*) e editor de catálogos (*John Ford*, *Revisão do Cinema Novo*).

### **TAG GALLAGHER**

Crítico de cinema e historiador. Publicou os livros *John Ford: The Man and His Films* (Berkeley: University of California Press, 1986) e *The Adventures of Roberto Rossellini* (Nova York: Da Capo Press, 1998). Seus ensaios são publicados regularmente em revistas como *Trafic*, *Cahiers du Cinéma* e *Senses of Cinema*.

## CRÉDITOS

---

### PATROCÍNIO

Banco do Brasil

### REALIZAÇÃO

Centro Cultural Banco do Brasil

### PRODUÇÃO

Firula Filmes

### CURADORIA

Julio Bezerra

### COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

José de Aguiar  
Marina Pessanha

### PRODUÇÃO EXECUTIVA

José de Aguiar  
Marina Pessanha

### ASSISTENTE DE PRODUÇÃO EXECUTIVA

Rafael Bezerra

### PRODUÇÃO DE CÓPIAS

Bruna Biral  
Fábio Savino

### PRODUÇÃO LOCAL

Eduardo Cantarino (RJ)  
Daniela Marinho (DF)  
Renata da Costa (SP)

### RECEPTIVO

Thiago Brito (RJ)  
Raul Arthuso e Lara Lima (SP)

### PROGRAMADOR VISUAL

Jaiê Saavedra

### IDENTIDADE VISUAL

Filmes do Leste  
Diogo Blanco  
Felipe Augusto  
Guilherme Gerais

### LEGENDAGEM ELETRÔNICA

Tucumán Distribuidora de Filmes

### REVISÃO DAS CÓPIAS

KM Comex

### TRÁFEGO DE CÓPIAS

KM Comex

### LIBERAÇÃO ALFANDEGÁRIA

KM Comex

### ASSESSORIA DE IMPRENSA

Liliam Hargreaves (RJ)  
Objeto Sim (DF)  
Thiago Stivaletti (SP)

### CATÁLOGO

#### IDEALIZAÇÃO

Julio Bezerra  
Ruy Gardnier

#### ORGANIZAÇÃO

Ruy Gardnier

#### PRODUÇÃO EDITORIAL

José de Aguiar  
Marina Pessanha

#### COORDENAÇÃO GRÁFICA

Jaiê Saavedra

#### PROJETO GRÁFICO-EDITORIAL

BRtipo  
Bernardo Faria  
Pablo Blanco

#### TRADUÇÃO DE TEXTOS

Ruy Gardnier  
Alice Furtado

#### REVISÃO

Ana Vitor  
Manuela Medeiros

As imagens publicadas neste catálogo tem como detentoras as seguintes produtoras/distribuidoras: Abel Ferrara, Califórnia Filmes, Content Media Corporation, Fox, Hollywood Classics, Imagem Filmes, Intra Movies, Lions Gate, Michael Bilandic, MST Productions, Paris Filmes, Sun Distribution e Tamasa. A organização da mostra lamenta profundamente se, apesar de nossos esforços, porventura houver omissões à listagem anterior. Comprometemo-nos a reparar tais incidentes em caso de novas edições.

## AGRADECIMENTOS

---

A Bela Cintra  
Brad Stevens  
Caesar Business Paulista  
Clarissa Lyra  
Dona Lenha Mediterrâneo  
Emmanuel Burdeau  
Fábio Savino  
Fabrício Felice  
Hernani Heffner  
Hotel Meliá  
Joana Bezerra  
Jo Serfaty  
Kent Jones  
Lila Foster  
Luiz Carlos Oliveira Jr.  
Márcio Padilha  
Marina Kagan  
Nicole Brenez  
Paulo Santos Lima  
Rodrigo Grota  
Roberta Takamatsu  
Rony Maltz  
Rosa Monteiro  
Sidney Pereira  
Tag Gallagher

