



FOTOGRAMA COMENTADO



Cassavetes, o fotograma, o abraço

Maurício Salles Vasconcelos

Faculdade de Letras da UFMG

A partir de uma seqüência de *The Maltese Falcon* (1941), de John Huston, do abraço dado de punho cerrado pela *femme fatale* (Mary Astor) no detetive Marlowe (Humphrey Bogart), *Minnie and Moskowitz* (1971), de John Cassavets, engendra um comentário sobre o cinema e a solidão do espectador. John Cassavetes extrai a cena-chave à qual sua filmografia parece se contrapor, acrescentada de outra seqüência (o plano final de *Casablanca*, de Michael Curtiz), desta vez não contando com Moskowitz (Seymour Cassel) na audiência, mas já em outra sala, em Los Angeles (território de Hollywood), onde duas mulheres Minnie (Gena Rowlands) e Florence (Elsie Ames) são tomadas, entre os poucos freqüentadores, pela melancolia e, também, pelo encantamento com as imagens e as promessas do cinema.

Num primeiro momento, a crítica que é feita pelas amigas em conversa parece se esgotar na fala (sob o efeito da embriaguez), numa reação subjetiva ao legado ideológico e afectual do cinema americano: uma conspiração tramada desde a infância, no interior dos sonhos mais privados, dissolvente, contudo, ao menor contato com os homens, com o real. O cinema faz com que a gente cresça com o ideal de um amor natural, coincidente com o sentido da vida.

O cineasta pratica, ao longo do filme, uma espécie de decomposição da lógica fatal das imagens, dos encontros entre cinema e platéia, entre o *plot* encantatório da fita clássica e os corpos e as mentes afetados pelo correr das películas, concomitantemente com o transcurso do tempo (são mulheres “marcadas”, uma delas já senhora, na platéia). Pratica uma desmontagem

da cena que culmina com um flagrante fotogramático do cinema e de suas camadas subtextuais (a traição e outros *double crossing over double crossing*, ao gosto sedimentado pelo filme *noir*). No ponto em que a intenção velada da *femme* deixa-se registrar.

Se *Minnie and Moskowitz* tem seu encerramento no abraço dado pela protagonista no bebê e nos membros idosos de uma família tardia, não se deve omitir o dado de que tal coroamento, tal celebração, ultrapassam a função de um simples antídoto às imagens duplicadas, desdobradas da trama estritamente roteirística e de perfis/estereótipos da narrativa fílmica. Nítida se apresenta a recusa do diretor em se tornar *imagem* de alguma fórmula. Cassavetes não é um modelo programável de cineasta artesão, “caseiro”, “autoral”, por mais que as produções atuais persigam algumas de suas trilhas, como se vê em realizadores veteranos (Woody Allen e Domingos de Oliveira), em novatos (o ator inglês Gary Oldman e seu *Nil by Mouth*), para não se falar nas cenas *indie all over the world*, que o têm como ícone (nas quais se inclui o nome do próprio filho de John, Nick).

O nome Cassavetes se mostra como uma verdadeira empresa um empreendimento que conta com a mulher, outros familiares e amigos, capaz de imprimir cenas de um encontro, de um registro felizes do cinema, sem que se atenuem o empenho de uma construção sinuosa, produzida por choques de toda ordem no trajeto do filme e na ação dos personagens. Tudo o que acontece através de uma cuidadosa destituição do império de efeitos, de cenas e *closes* já testados para a consolidação da máquina do cinema como equivalente à serialização de um trabalho que só conduz ao entretenimento, ao passatempo no convívio com as imagens que correm. Ou, mesmo, no que se refere a uma idéia de arte ou anti-arte vitalista já inscrita contra a instituição-cinema, imobilizada dentro de um segmento previsível, dentro de uma embalagem “experimental” de atitudes e contrafações.

Minnie e Moskowitz entrelaçam seus nomes, seu filme, num piquenique. A um só tempo, arquivo/álbum-de-família e auge de um olhar especulativo da presença humana no quadro em movimento da arte/indústria das imagens, o cinema aqui se mostra como o alcance de um ponto fotogramático. Cassavetes não é fotográfico, nem roteirístico, compactuado que está com a apreensão do imediato, de uma lógica própria aos corpos e ao momento, a contar de uma célula básica ficcional. Não está a serviço de uma “ação dramática”. Sua câmera se desregra, de antemão, concebendo-se em compasso com um núcleo ficcional aberto ao registro da filmagem. Não se mostra como efeito, como composição de uma cena ilustrativa de *cinema independente*, da maneira como hoje ainda se vê.

É o que revela cada fotograma de seu cinema. No instante em que as imagens são congeladas, recortadas do fluxo fílmico, mais estas imagens relançam a compreensão de que o cineasta não se aparta da dimensão dos *streams*, do imprevisto e do envolvimento com o que instabiliza a marcação cênico-dramatúrgica do quadro cinematográfico.

Um fotograma, como o de *M & M*, mostra sua ligação seminal com os gestos extremos ficcionalizados pelos atores, que se reportam à condição de espectadores debatida pelos personagens, até o plano de atuação, da materialização destes como figuras de uma história de amor, de cinema, tendo como ápice um abraço (uma grande roda formada por braços dados), ao ar livre. O olho-da-câmera segue tal registro do tempo, do filme.

A família Moskowitz exhibe uma festa comum (ou sonhada) ou melhor, a festa comum do sonho de qualquer pessoa em busca, na projeção, de uma companhia, ao lado de mais uma pessoa ou de muitas outras. Mas se além ao escorrer de uma emoção que não atende mais ao olho fixo do retrato, de um outro ausente, reverenciado, a quem cabe durar, dar testemunho.

A família Moskowitz não posa para o *olhar cinematográfico*, não reproduz emoções a serem fixadas e distribuídas como material iconográfico de um filme. O cinema formulado por Cassavetes transmite, aliás, uma capacidade de mover revisões e debates, quando se observa o elo entre o reconhecível e o impactante (o instantâneo). Entre o dado documental, elementar ao cinema registro de imagens em movimento e a narratividade, a ficcionalidade que, historicamente, buscaram preencher a lógica do tempo impressa como dado nuclear dessa arte ou atividade técnica.

Tudo ocorre no interior de um plano, de um evento situado entre o documental e a hipótese da ficção (não necessariamente associada à representação) um enlace registrável a cada poro, a cada átomo, *photon* de segundo, demonstrando a pregnância das imagens ao ato fílmico e não a elementos cenográficos, dramáticos, previamente dados e reproduzíveis como matéria específica do cinema. Em todos os momentos já pulsam o recorte/intervalo promovido pelo fotograma, o abraço da *mulher integral* não apenas fatal, não mais condenada à ambigüidade de um regime dual de pensamento e cena. Ou *mulher sob influência* (seguindo-se outro título do diretor), abraçada à sua criança e, ao mesmo tempo, dentro de uma roda com os mais velhos (junto à mãe e à sogra).

O abraço entre muitos, dentro de uma roda, faz convergir os gestos do enlace, visíveis nos encerramentos de *Opening Night* (1978) e *Gloria* (1980), acentuando, enfim, a prova básica do filme exposto à superfície da película, ao fotograma. A nova família Moskowitz não posa para ninguém (ou melhor, para o plano aberto que o bebê anuncia, ao fitar o momento, sem mais objeto, nem memória, tão-somente o anônimo desse abraço coletivo). Abraço e roda: reconhecimento das imagens domésticas de um álbum, que, simultaneamente, enquadra a surpresa de cada um ver-se montado num fluxo, no ritmo produtor e celebrante do poder/ser das imagens de um filme-de-cinema.

