



The Unfinished Portrait

Por João Carlos Massarolo*

No cinema contemporâneo, a troca furtiva de olhares com o desconhecido e um pouso rápido sobre os seres e as coisas estão em primeiro plano quando se trata de interrogar o sentido da existência. Por ser um dos principais objetos da escritura cinematográfica, essa interrogação fundamental poderia resvalar facilmente para o melodrama ou cair na vala comum do esquecimento na perspectiva do pragmatismo acadêmico. Mas o homem que escreve o roteiro da sua própria morte não é um ser comum. Esse homem é um ser extemporâneo, possuído pelas forças da vida que transformam o cinema num movimento repleto de emoção. Por quais motivos esse homem escreveria o roteiro do filme de sua própria morte se não fosse para nos deixar, através desse plano-sequência, o retrato inacabado das suas emoções em movimento?

Foi por esse motivo e, talvez, por se sentir como um pária entre os seus, que o professor Eduardo Leone decidiu produzir seu filme-testamento. *The Unfinished Portrait* (Brasil, 19 min), foi realizado no *MídiaLab* Projeto FAPESP/USP, durante o segundo semestre de 1999. Na abertura do filme, ele apresenta-nos o cineasta Samuel Ray e informa-nos que esse homem atravessa uma grave crise existencial. Atraído pela idéia do suicídio, Samuel Ray pretende acertar as contas com o passado e partir para o exílio. Nesta crônica, o referido professor vasculha em profundidade a tela do imaginário, fazendo uso da memória e da imaginação para tensionar a palavra e produzir imagens literárias. O que mais surpreende no trabalho de Leone é o seu extraordinário poder de extrair emoção do movimento, procurando inculcar em todos a visão de que a unidade dramática de uma obra é construída pela montagem, explicando que esse princípio deve estar presente na elaboração da peça fílmica: o roteiro. Essas relações revelam tanto o estilo de narrar quanto as formas de construção do discurso audiovisual.

Eduardo Leone pensava a construção do discurso audiovisual como um dramaturgo. A sua dramaturgia fundamentou-se na busca, por meio de relações que a montagem cria, do *pathos* cinematográfico e do tipo de articulação que se faz necessária para atingir os espectadores. Para ele, o mundo real só tinha existência quando passava a existir como o "real da tela", numa perspectiva conseqüente. Essa visão do processo cinematográfico foi formada a partir do referencial teórico dos pensadores russos, principalmente de Sergei Eisenstein e pelas matrizes dramáticas do cinema industrial norteamericano. A noção de montagem dramática é o principal legado da sua produção intelectual e artística e a força motriz desse pensamento foi desenvolvida ao longo de sua trajetória como educador e realizador, incorporando em suas pesquisas - com o entusiasmo que lhe era peculiar - as novidades da tecnologia do cinema digital.

Em *The Unfinished Portrait*, o narrador do filme articula a voz *off*, mesclando cenas em *flashback* com outras atuais e fazendo uso do *Chroma-Key* para desenhar a arquitetura de um espaço/tempo, na qual os episódios da vida do cineasta são relacionados através da montagem. Para Eduardo Leone, o "narrador deve ser entendido como aquele que instaura uma narração e a desenvolve, moldando situações, ações e personagens, podendo interferir e paralisar o tempo narrativo da história que está sendo desenvolvida¹". Partindo dessa premissa, o narrador faz uso da tecnologia digital para articular os diferentes materiais e dar à narrativa um caráter documental. O portal criado pela montagem permite ao espectador visualizar Samuel Ray sentado num bar do aeroporto internacional de São Paulo. O cineasta coloca de um lado o cartão



"The Unfinished Portrait", de Eduardo Leone/Reprodução

da sala VIP e, de outro, a estrela (de xerife). Diante de si, o *Johnnie Walker Black Label*, entre baforadas do indefectível *Benson & Hedges Menthol*, engata a marcha-ré da chegada do trem na estação em busca do grau zero da emoção. Os filmes inacabados desfilam na tela em branco do saguão do aeroporto e neste momento derradeiro de sua vida, Samuel Ray pensa no cinema como *motion*, um movimento repleto de *emotion*. Na verdade, ele sempre viveu a emoção do movimento, seguindo as pegadas dos cineastas *outsiders* que lhe emprestam o nome: Nicholas Ray e Samuel Fuller, mestres na arte de criar emoções através da imagem em movimento.

Nicholas Ray e Samuel Fuller foram cineastas que fizeram do cinema um campo de batalha e, talvez por isso, viveram como exilados no sistema produtivo de

Hollywood. Foram esses cineastas *outsiders*, exploradores do grau zero da emoção cinematográfica, que fizeram as honras de *O Amigo Americano* (*The American Friend*, 1977), no exílio de Wim Wenders nos EUA. Por isso, o cineasta alemão não quis que a morte levasse *O Amigo Americano*, com quem aprendeu a criar emoção em movimento. Movido pelo sentimento de urgência, Wim Wenders registra os últimos meses de vida de Nicholas Ray em *A Morte de Nick* (*Nick's Movie*, 1980). Este filme narra de forma simples e sensível, o jogo de permuta que as imagens em movimento operam entre a ficção e a realidade, tornando-se impossível distinguir se aquilo que está sendo narrado é verdadeiro ou não.

A admiração de Eduardo Leone por estes cineastas nasce da sua condição de exilado e das inquietações quanto ao futuro do cinema. Essas referências inspiram o cineasta Samuel Ray a retomar em *The Unfinished Portrait* a jornada que o conduz para uma estrela solitária, motivo pelo qual decide fazer o balanço final de sua vida. Neste filme, Eduardo Leone explora os principais temas da vida do cineasta: suicídio, exílio, cinema e a montagem das paixões que nunca teve. Esses temas estavam presentes em *A Morte da Strip-Tease*, um filme dos anos 60 que marca sua estréia na realização cinematográfica. Eduardo Leone utiliza a voz *off* como uma técnica narrativa capaz de entrelaçar a memória dos acontecimentos às formas de esquecimento. Essa estratégia narrativa permite ao narrador do filme definir a intensidade e a textura das imagens vindas do passado ou do presente sufocante, fazendo que essas imagens materializem-se no "real da tela" como a memória dos acontecimentos. Esse link estabelece os contornos do retrato inacabado que emerge das correlações de forças que atravessam as personagens de imagem e som, empurrando o cineasta na direção do exílio e da morte numa terra distante.

Num mundo dominado pelos jogos de aparência, o suicídio representa a impossibilidade da comunicação e é o narrador que escolhe, seleciona e avalia as conexões possíveis entre a idéia do suicídio e o roteiro que o cineasta escreve sentado numa mesa do aeroporto. Samuel Ray havia sentado lá muitas outras vezes, só que entre pessoas. Desta vez, está sozinho entre espaços vazios e, nessa seqüência, a voz *off* é que adiciona realidade às imagens do passado, acelerando a passagem do

1 - LEONE, Eduardo, MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e Montagem*. São Paulo: Ática, 1986, 18p.

tempo e impulsionando a narrativa para o seu desfecho. A voz *off* é a expressão de um conflito entre o mundo das aparências e os temas abordados pelo filme. Ao fundir o narrador à personagem e ao texto que está sendo escrito, o diretor estabelece as condições dialógicas para o surgimento de uma voz subterrânea que diz algo em silêncio, ao mesmo tempo em que se nega a fazer um percurso centrado nas referências biográficas. Ao contrário, essa voz intimista articula e entrelaça, em seu percurso, as memórias e recordações de uma personagem à deriva, fornecendo novos significados para a trajetória de uma vida que decidiu montar depois dos trinta anos.

A crônica dessa vida faz convergir as linhas de forças para uma cena de duelo no saguão do aeroporto. Samuel Ray tira dos bolsos do paletó um isqueiro - que é um pequeno revólver -, acende um cigarro e aponta o revólver/isqueiro para sua imagem refletida no espelho. Um frêmito distante percorre seu corpo no momento em que a imagem refletida no espelho é sobreposta por aquela de um personagem preste a duelar em *Blood in Mississippi*, realizado por Eduardo Leone nos anos 70. Essa cena é complementada pelas diferentes faces da morte em *As Três Mortes de Solano* (Brasil, 1975), de Roberto Santos. A colagem de planos provoca a sutura do movimento de uma vida.

Na travessia de volta para o presente, ouvem-se sons e barulhos que geram a curiosa sensação de vozes vindas do além. Os fantasmas vivem novamente. Mãos pegam um copo, colocam um pouco de *Johnny Black*, buscam o gelo, mas a caçamba está vazia. Foi sempre assim na vida: com Johnny e sem o gelo ou sem Johnny e com muito gelo. Samuel Ray larga o copo, olha-se no espelho e se vê pronunciando um nome inaudível, enquanto os lugares vazios ao seu redor são habitados por fantasmas vindos do nada. O trabalho de montagem fornece os sentidos para a existência dessas personagens de imagem e som. Na perspectiva do narrador, as personagens e as ações do passado reduzem-se a fragmentos de uma história inacabada, condenados a desaparecerem no "real da tela". Os fantasmas que circulam pelas telas do mundo criam o portal e as condições para o cineasta viver no exílio.

Nesse sentido, Samuel Ray funciona como uma espécie de alter-ego do diretor. A sua existência pertence tão

somente ao "real da tela", mas é a urgência ditada pela proximidade da morte que determina, em grande parte, o processo pelo qual o narrador vê o mundo através dos olhos do referido personagem. Esse olhar é potencializado pela idéia da morte. Contra as verdades submersas no tempo e trazidas à luz pelas lembranças e recordações das personagens de imagem e som, Samuel Ray retoma a escritura de um roteiro que não havia sido concluído. Na montagem desse plano-sequência, o portal da morte permanece aberto, como na bela seqüência em que as portas de uma capela mortuária fecham-se atrás do *gângster* (Robert de Niro), simbolizando a sua morte, em *Era Uma Vez na América* (*Once Upon a Time in America*, 1984), de Sergio Leone.

Esse foi um dos filmes que a pequena equipe de colaboradores teve o privilégio de assistir na companhia do professor Eduardo Leone, depois de um extenuante dia de trabalho. Abastecidos de *Cutty Sark* e de muitas caçambas de gelo, transitávamos do planejamento estratégico das filmagens para a leitura de obras importadas dos EUA no sistema *Laser Disc* (os fumantes eram convidados a permanecer na varanda da cobertura de sua casa). Nessas incursões pela cinematografia norte-americana, os comentários do professor Leone sobre o processo de construção do discurso audiovisual iluminavam as faces cansadas dos membros da equipe de filmagem e faziam brotar sorrisos espontâneos de aprovação. Ficávamos assim, durante horas, desenhando retratos inacabados e pensando no trabalho do dia seguinte. Nestas jornadas noite adentro, a seleta platéia de ouvintes/espectadores conviveu na prática com um dos principais teóricos do cinema.

"The Unfinished Portrait", de Eduardo Leone/Reprodução





"The Unfinished Portrait", de Eduardo Leone/Reprodução

Essas conversas periféricas diziam mais sobre o filme em construção do que éramos capazes de supor naquele momento.

No dia seguinte, Samuel Ray prepara-se para o duelo final no saguão do aeroporto, na companhia de seu *laptop*. Na tela refletida no espelho do bar estão as imagens do passado (aeroporto de Congonhas em *Blood in Mississippi*), que irão dar origem a uma seqüência de montagem de filmes, cartões e pequenos objetos antigos. Esses signos afetivos são marcas ocultas que revelam segredos e desejos indecifráveis. Quando o baú de lembranças fecha-se rapidamente com um grande estrondo, os fantasmas do passado desaparecem e a narrativa volta para o presente. No contracampo, entra em quadro o cineasta diante de uma garrafa *Johnnie Walker Black Label*. A reiteração desse diálogo provoca o dilaceramento da imagem refletida no espelho, abrindo espaço para que o narrador faça uma revisão crítica da história do cinema. No ritmo alucinante de uma edição de videoclipe, seqüências de filmes sucedem-se na tela, enquanto o narrador tece comentários sobre a complexa construção do discurso audiovisual. Para Samuel Ray, o montador é um mágico que tira da cartola mentiras que se transformarão em lenços coloridos com aparência de verdades, ao criar conflitos por meio da direção de olhares ou manipulando vozes, cores, sons...

O ensaio de uma revisão crítica do cinema é interrompido pela chamada dos passageiros para o portão de embarque. Samuel Ray retira do bolso o isqueiro com forma de revólver e o maço de cigarros, depositando-os sobre a mesa. Esse é o sinal de que o cineasta vasculha a tela da mente atrás de um sentido que fizesse escorrer

sangue na superfície da tela. Ouve-se uma nova chamada para embarque. Ele acende um cigarro com o revólver/isqueiro e, entre baforadas, escolhe as armas do duelo. O local escolhido para a disputa é o espaço amplo e desértico do aeroporto; a paisagem desse lugar representa o espaço mítico de um *saloon* do velho oeste, um lugar freqüentado por aventureiros que exploram territórios desconhecidos em busca da terra da liberdade. É nesse espaço que se desenvolve o enredo de um homem trágico, mergulhado num campo de forças que tensiona o presente e não permite a redenção do seu passado. A montagem desse retrato inacabado reitera a emoção do movimento, deixando em aberto as perspectivas futuras. "Você se mata e fica sentado esperando a morte" - a frase repetida mentalmente por Samuel Ray transcende a memória dos fatos e instaura o conflito final.

A estratégia final de Samuel Ray para enfrentar o devir das forças em jogo consiste em não reagir aos acontecimentos mundanos, refugiando-se na indiferença demonstrada pela personagem de Robert de Niro em *Era Uma Vez na América*. Eduardo Leone adota esse modelo de ação e abandona as técnicas tradicionais de diálogo, fazendo da reação (contracampo) o espaço da construção dramática realizado pelo trabalho da montagem. No roteiro que o cineasta escreve sobre o filme da sua morte, a não-reação é uma forma de interação entre a memória dos acontecimentos e as formas de esquecimento. A não-reação é uma forma de ação suicida, que propicia aos fantasmas do passado a oportunidade de se efetivarem no presente como uma potência avassaladora. Os conflitos no "real da tela" são criados nas margens desse diálogo possível e que não se efetiva, provocando a colisão das diferentes trajetórias que levam o cineasta ao suicídio.

Samuel Ray leva a mão ao bolso do casaco e saca uma arma. Ouve-se um estampido: a bala atravessa a tela imaginária e o sangue escorre pela tela do *laptop*. Em *The Unfinished Portrait*, a idéia do suicídio é trabalhada no sentido figurado, com o propósito de redimir o passado da personagem e fazer o trem do cinema voltar à estação de partida, na esperança de alcançar o grau zero da emoção em movimento. Por uma ironia do destino, a personagem exilada no "real da tela" sobrevive aos eventos que protagoniza e

recomeça a sua jornada em um não-lugar. Na montagem paralela dessa cena, em *Se Meu Apartamento Falasse* (*The Apartment*, 1960), de Billy Wilder, ouve-se o estampido de uma arma sendo disparada no apartamento de C.C. Baxter (Jack Lemmon). A jovem Fran Kubelik (Shirley MacLaine), corre bastante assustada pelas ruas da cidade e é recebida com uma garrafa de champagne aberta, em comemoração à passagem de ano.

Na montagem do "real da tela", a ação é retomada num avião. Samuel Ray está sentado sozinho entre poltronas vazias e a caminho do exílio nos EUA, onde irá reencontrar, numa mesa de bar, com *Johnnie Walker Black Label* e muito gelo, os amigos

americanos: Nicholas Ray e Samuel Fuller. A sua expressão é densa e ele aperta com força a estrela (de xerife). Na tela do *laptop* que leva consigo, digitaliza as últimas palavras do roteiro que vinha escrevendo antes de embarcar para a estrela solitária. Depois, fecha os olhos e, na tela do *desktop*, surgem os créditos finais de *The Unfinished Portrait*.

Montado em uma carruagem de fogo (ou será um táxi?), que o conduz em segurança até a estrela solitária, Eduardo Leone acena um breve adeus. No portal da estrela solitária e na companhia de um céu de arco-íris, edita o retrato inacabado, tendo no horizonte o grau zero da emoção em movimento.



* João Carlos Massarolo é professor de cinema e mídias digitais do Departamento de Artes da Universidade Federal de São Carlos - UFSCar