



Universidade de Brasília

**Programa de Pós-Graduação em Literatura
Departamento de Teoria Literária e Literaturas**

Ciro Inácio Marcondes

Limite: o poema em filme

UnB/Brasília

2008



Universidade de Brasília

**Programa de Pós-Graduação em Literatura
Departamento de Teoria Literária e Literaturas**

Ciro Inácio Marcondes

Limite: o poema em filme

**Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-graduação em Literatura da
Universidade de Brasília, como
requisito para obtenção do Grau de
Mestre em Letras.**

Orientador: Prof. Dr. Adalberto Müller Junior

UnB/Brasília

2008

**RELATÓRIO DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Universidade de Brasília - UnB
 Decanato de Pesquisa e Pós-Graduação - DPP
 Secretaria de Administração Acadêmica - SAA

M E S T R A D O**1 - Identificação do Aluno**

Nome Ciro Inácio Marcondes	Matrícula 06/58391
Curso Literatura	
Área de Concentração Mestrado em Literatura - Literatura e Práticas Sociais	Código 4367
	Departamento TEL

2 - Sessão de Defesa de Dissertação

Título
 Limite: O poema em filme

3 - Comissão Examinadora

Nome	Função	Assinatura
ADALBERTO MULLER JUNIOR (Doutor)	Membro Interno vinculado ao programa (Presidente) Departamento de Teoria Literária e Literatura	
ANDRE LUIS GOMES (Doutor)	Membro Interno vinculado ao programa Departamento de Teoria Literária e Literatura	
JOÃO LUIZ VIEIRA (Doutor)	Membro Externo não vinculado ao programa Universidade Federal Fluminense	
DACIA IBIAPINA DA SILVA (Doutor)	Membro Interno não vinculado ao programa (Suplente) Departamento de Audiovisuais e Publicidade	

4 - Resultado

A Comissão Examinadora, em 26/03/2008 após exame da **Defesa de Dissertação** e arguição do candidato, decidiu:

- Pela aprovação da **Dissertação** Pela revisão de forma, indicando o prazo de 30 dias para apresentação definitiva.
 Pela reprovação da **Dissertação** Pela reformulação da **Dissertação**, indicando o prazo de _____ para nova versão.

Preencher somente em caso de revisão de forma:

- O aluno apresentou a revisão de forma e a **Dissertação** foi aprovada.
 O aluno apresentou a revisão de forma e a **Dissertação** foi reprovada.
 O aluno não apresentou a revisão de forma.

Autenticação
 Presidente da Comissão Examinadora

26/03/2008
 Data

Assinatura/Carimbo

Autenticação
 Coordenador do Curso

Data

Coordenador do Programa de
 Pós-Graduação em
 UnB

Ciente
 Aluno

Data

Assinatura/Aluno

Este relatório não é conclusivo e não tem efeitos legais sem a aprovação do Decanato de Pesquisa e Pós-graduação da Universidade de Brasília.

Aprovação do Decanato de Pesquisa e Pós-Graduação

Decisão:

- Homologar

_____/_____/_____
 Data

 Assinatura do Decano

Este trabalho é dedicado a meus pais, Luiz e Zulma, que jamais se interpuseram nas minhas obsessões filmicas e pessoais, além de terem aberto, para mim, um mundo onde a ética, o amor e a curiosidade podem andar juntos; e é também dedicado a Anna Carolina Baião, pessoa com quem a experiência da vida prescinde de predicções. Estar ao seu lado me ajuda a perceber que os limites da vida na verdade são limiares que nos levam a experiências cada vez mais leves e divertidas, ao mesmo tempo em que descobrimos que o aventurar-se na própria descoberta da vida é um processo de sede infinita.

Agradeço também a Adalberto Müller pelo trabalho sério de orientação, por nunca deixar de acreditar nas idéias que persigo desde a graduação e pela fértil amizade que cultivamos a partir desse fanatismo tresloucado e inevitável pelo cinema.

Lembro também da inestimável ajuda oferecida por Saulo Pereira de Mello, Ayla Pereira de Mello e tudo que circunda o Arquivo Mário Peixoto e seu empenho em manter viva a memória e a obra de um homem que vivia e entendia o cosmos como poucos outros.

Eu não poderia esquecer meus caríssimos irmãos João (sempre um modelo intelectual e humanista), Guga (amigo do coração e verdadeiro parceiro em jornadas futebolísticas) e Marcos (com quem os laços de uma infância feliz jamais serão rompidos); assim como amigos com quem posso compartilhar minha vida: Pedro, Gustavo, Leonardo, Thiago, Chico, Ulisses, Sérgio, Pablo, Ana Rita, Carolzinha, André Scofano, Luanda, Rodrigo, Leo Menezes, todos os talentosos poetas do “Nexo Grupal” e todos que me deram força para concluir este trabalho.

Por fim, agradeço aos meus professores, colegas e funcionários do mestrado na UnB, com quem compartilhar idéias se torna antes de tudo um grande prazer. Foram, posso dizer com certeza, dois anos memoráveis para mim.

*O cinema é verdade. Uma história é
uma mentira.*

- Jean Epstein

RESUMO

“*Limite: o poema em filme*” se propõe a investigar quais as relações entre a poesia no cinema e na literatura a partir do filme *Limite* (1931), de Mário Peixoto. O que faz com que um filme possa ser considerado um poema? Quais os antecedentes, dentre os elementos que compõem o fenômeno poético, que permitem que ele se expresse não apenas em palavras, mas também em imagens? *Limite*, o famoso clássico de vanguarda silencioso de Mário Peixoto, apresenta características específicas que nos conduzem a entendê-lo não como narrativo (não conta uma história), mas como poema, não apenas por sua estrutura não-usual, mas por sua carregada simbologia, que o distancia do enredo e o aproxima da sensibilidade, de idéias transcendentais e das relações paradoxais que se estabelecem entre o homem e as coisas. Isso conduz a uma investigação a respeito da própria natureza do poético, de sua insolúvel ambigüidade e de seu eterno projetar-se para os problemas sem solução. Por fim, o estudo de *Limite* se une à estética transcendental de Kant para procurar entender o filósofo a partir do filme, e o filme a partir do filósofo.

ABSTRACT

“*Limite*: poem on film” proposes to investigate which are the relations between poetry in cinema and literature starting from Mário Peixoto’s film *Limite* (1931) as a paradigm. What makes a film to be considered a poem? Which are the antecedents, between the elements that compose the poetic phenomenon, that allows poetry to express not only in words, but also in images? *Limite*, Mário Peixoto’s famous *avant-garde* silent classic, shows specific characteristics that lead us to understand it not as a narrative film (it doesn’t tell a story), but as a poem-structured composition, not only because of its non-usual structure, but also for its heavy symbology, that distances it from an usual plot and approximates it to sensibility, to transcendent ideas and to paradoxal relations between men and things. That lead to an investigation of the poetics own nature, of its inextricable ambiguity and of its eternal projecting to insoluble problems. Finally, this *Limite* study joins to Kant’s transcendental aesthetics trying to understand the philosopher from the film’s contingencies, and the film from the philosopher’s contingencies.

SUMÁRIO

Introdução	p.8
Capítulo 1: Hiatos	p.18
1.1: O objeto que se devora.....	p.19
1.2: Bem além das palavras.....	p.35
1.2.1: O real e o poético, ou o poético real.....	p.35
1.2.2: Onde estão os versos cinemáticos?.....	p.46
Capítulo 2: A verdade de <i>Limite</i>	p.53
Capítulo 3: A poética peixotiana	p.86
3.1: O que é <i>Limite</i> ; o que são os <i>Poemas de permeio com o mar</i>	p.87
3.2: Inter-relações e dualismos.....	p.94
Capítulo 4: Kant a partir de <i>Limite</i> e <i>Limite</i> a partir de Kant	p.101
4.1: Estética transcendental e filme transcendental.....	p.102
4.2: Juízos determinantes e reflexivos. Categorias do juízo estético.....	p.107
Bibliografia	p.117

Introdução:

No dia 10 de maio de 1931, no Cine Capitólio, na Cinelândia, Rio de Janeiro, foi exibido, às 10h30 da manhã de um domingo, um filme chamado *Limite*. O convite para a exibição fora escrito pelo escritor e crítico de cinema Octávio de Faria, que o fez nos seguintes termos:

O Departamento Técnico do Chaplin Club tem o prazer se convidar V. Exa. e Exma. Família para assistir à realização de Mário Peixoto: *Limite*, filme nacional de cinema puro, que será exibido em sessão especial para os sócios e convidados deste Club, em 10 de maio próximo, às 10 ½ horas da manhã, no Capitólio (Faria, apud Castro, 2000, p.69).

O filme acabou nunca sendo exibido comercialmente em sua longa história. Saulo Pereira de Mello, um dos homens responsáveis pela restauração do filme e sua conseqüente sobrevivência, alega que Mário Peixoto, autor do filme, não esteve presente nesta estréia, e não viu “a reação tépida do público, morna da crítica, fria dos organizadores e gelada dos distribuidores” (Mello, 1996, p. 25).

Este filme, *Limite*, possui muitas singularidades rondando seu percurso, incidindo-se na história do cinema brasileiro ora como obra indevassável, de gigantesca complexidade, acessível apenas a iniciados (conforme o próprio Octávio de Faria diria: Cf. Castro, 2000, p. 68), ora como produto de uma estética “arte pela arte” sem legado e sem utilidade para o entendimento do povo brasileiro (Cf. Rocha, 2003, pp.57-67), ora como uma produto *avant-garde* inspirado na escola de cinema rítmica e surrealista francesa, coisa que Mário enxergava com ironia¹. *Limite* é também visto, claro, por um quarto grupo que o considera obra-prima, maior realização do cinema nacional, canto-do-cisne do cinema silencioso. Estas são facetas de um filme que continua desafiando os muitos mergulhos já realizados para tentar decifrar seu caráter enigmático, o mistério abismal de suas imagens, o significado de sua lassidão langorosa, o seu caráter predominantemente ambíguo.

Limite foi duramente criticado por poetas e escritores: Murilo Mendes o teria, talvez capciosamente, chamado de “canto do desânimo” (Castro, 2000, p.74). José Lins

¹ Em 2005, um suplemento especial da tradicional revista francesa “Cahiers du Cinéma” publicou um artigo sobre *Limite*: “Enfin, l’imaginaire érotique, le traitement des thèmes du désir, de la frustration et de la liberté, semblent nourris par l’univers surréaliste, entre autres par *Un chien andalou* de Buñuel et Dali” (Labaki, 2005, p.9). Como se vê, a tendência em inserir o filme de Mário Peixoto no contexto do cinema surrealista é algo que persiste.

do Rego (sem ter visto o filme), em um artigo para *O Globo* em 1944, alegou a impossibilidade de um cinema poético:

Não cheguei a ver o tal *Limite*, mas pelas informações vim a ter certeza de que se trata de uma experiência de cinema literário, coisa que não me julgo capaz de criticar ou mesmo de assistir. Um rapaz de talento para a poesia resolveu realizar um poema de fotografias, de jogo de formas, e dizem que conseguiria juntar pedaços de celulóide, dando um conjunto de arte. Tudo isto é muito bonito, mas não é cinema, propriamente dito. É coisa para requintados, para as chamadas elites eleitas para o refinado gozo da arte pura (Rego, apud Castro, 2000, p.204).

Outros poetas e escritores, por outro lado, articularam uma defesa para o filme. *Limite* foi exibido, em 1942, por Vinícius de Moraes, a personalidades como Orson Welles e Maria Falconetti (a Joana d’Arc de Dreyer). Em 1942, o poeta, esse tendo visto o filme, escreveu uma crônica carregada com tintas elogiosas:

Nunca se viu um filme tão carregado (e eu emprego o tempo como ele é utilizado em eletricidade) de *meaning*, de expressão, de coisas para dizer, sem dizer nada, sem chegar nunca a revelar, deixando sempre tudo no limite da inteligência com a sensibilidade, da loucura com a lógica, da poesia com a coisa em si (Moraes, apud Castro, 2000, p. 90).

O filme ganhou também a enorme simpatia de Octávio de Faria, já então amigo próximo de Mário Peixoto. Octávio foi um dos maiores divulgadores de *Limite*, e ajudou a trespassar a extensa barreira da ojeriza à chamada “arte pela arte” ou “cinema puro” (como ele mesmo definiu, talvez pensando em Dullac ou Epstein) e abrir os olhos dos espectadores a um filme que possui méritos para ser situar além de qualquer gênero cinematográfico, exatamente por ter sido pensado segundo uma espécie de frequência poética do pensamento, procurando dar forma e densidade a impressões filosóficas e vivenciais de Mário, que, em seu linguajar misterioso, pensava ter encontrado uma espécie de expressão pura dessas abstrações, ou, ainda, ter expressado de maneira definitiva a sua relação com a realidade, tentando alcançar objetos, coisas e fenômenos a partir da frágil constituição espiritual humana, demonstrando que nossa limitação diante de um cosmos vivo e separado de nós, em todas as suas instâncias, era uma das causas de nossa angústia.

Assim, controverso, *Limite* atravessou tempos turbulentos que marcaram a trajetória do filme e de seu singular realizador, que jamais conseguiu finalizar outro filme em sua carreira. Devido à deterioração de sua cópia original em nitrato, o filme ficou “perdido” entre 1959 e 1978, e isso foi um trampolim para que *Limite*, até aquela

época exibido com alguma regularidade em aulas na Faculdade Nacional de Filosofia, assumisse um outro posto no imaginário da cinematografia nacional: de filme controverso, para iniciados, passou a lenda, mito. Mito que, muito apropriadamente, se adequa² às alegorias carregadas do filme, que parece ter uma curiosa dupla orientação: a de se manifestar em símbolos e códigos ocultos, desvendados em suas relações formais e temáticas, e ao mesmo tempo de ser uma expressão imagética imediata, que procura extrair uma verdade quintessencial das coisas a partir do olhar mecânico da câmera, que atropela uma certa (e questionável, como veremos) codificação lingüística própria ao cinema.

Limite foi eleito, em 1988 (pela Cinemateca Nacional) e em 1995 (pela *Folha de S. Paulo*) como o melhor filme brasileiro de todos os tempos. Mas o que justifica tal escolha? O que contém *Limite* para que ele seja tratado, pela crítica especializada, como uma obra-prima, e seja ao mesmo tempo desdenhado pelo público, que nunca o viu em sessão comercial e reforça o estereótipo de filme “muito comentado, mas pouco visto”? Qual é, afinal, a história de *Limite*? A (possível) verdadeira e única história de *Limite*, já que, como veremos, o filme não guarda, em si, em seu conteúdo, quase história nenhuma, sendo seu enredo limitado a expressar relações e idéias, metáforas e metonímias, todas convergendo a um estado de espírito, um sentimento que manifesta intensidades diversas a partir de *imagens* e *noções* como o mar, o cárcere, a fuga, o inefável, o exílio – e tudo aquilo que compete às dimensões mais elementares da existência humana (e também do que não é humano).

Para verificar isso, temos de passar brevemente pela situação do cinema brasileiro e do cinema mundial à época em que o filme foi rodado, em 1930. Até aquele estágio, o cinema brasileiro já conhecera um pequeno apogeu em uma fase pré-griffithiana³ (o cinema chegou ao Brasil ainda em 1896), entre 1907 e 1911 (Cf. Mello, 1996A, p. 4), de cujos filmes pouco se sabe, já que quase nada restou dessa época. O advento da primeira guerra acabou assinalando uma primeira “morte” do cinema nacional, que, importando toda a tecnologia para realizar suas produções, acabou ficando sem recursos diante da recessão provocada pelo conflito. Lá fora, D.W. Griffith

² Vale lembrar a descrição do mito segundo Lévi-Strauss feita por Terry Eagleton (2001, pp.142-143): “Tais relações [mitológicas], no ver de Lévi-Strauss, eram inerentes à própria mente humana, de sorte que ao estudarmos o corpo de um mito, estamos examinando menos o seu conteúdo narrativo do que as operações mentais universais que o estruturam”.

³ “A novidade que Griffith introduzirá na nascente narrativa cinematográfica será a fusão das duas correntes: ele vai unir a encenação com o documento, a história fictícia com o efeito de realidade, a diegese com a mimese” (Machado, 1997, p.95).

praticava, aos poucos, em inumeráveis curtas-metragens, as inovações que passariam a constar na “gramática” do cinema narrativo: aproveitando várias técnicas aprimoradas nos últimos anos por pioneiros europeus e americanos (Cf. Machado, 1997, p.114), Griffith⁴ aperfeiçoou as noções de seqüenciação, montagem paralela, narração, angulação, planos diversos e movimentação da câmera, estabelecendo princípios que seriam incorporados à dinâmica quase “oficial” do cinema americano e do cinema narrativo como um todo. Antes disso, apesar de notáveis realizações de diretores e realizadores como Meliès, Zecca, Porter ou G.A. Smith, o cinema estava alçado à categoria de entretenimento, às vezes barato, de feiras de excentricidades. Mesmo extremamente popular e desenvolvido em escala industrial por estúdios como a Pathé, o cinema era tratado como negócio, raramente como arte:

Em milhares de barracas, feras, fenômenos, atores, acrobatas ou lutadores, que precisavam ser alimentados diariamente, foram substituídos por fitas de celulóide. O filme outrora seduzira Meliès porque realizava um homem mecânico sonhado por Voucanon, Droz e Robert Houdin. Esse autômato, industrializado por Pathé, tornava-se um robô que economizava salários sem diminuir as receitas. Operava-se uma gigantesca racionalização do espetáculo feiral, na qual tiveram sua parte os feirantes, mas cujos lucros extraordinários se acumularam sobretudo nos cofres de Vincennes (Sadoul, SD, p.50).

Antes de Griffith, portanto, o cinema já era uma indústria poderosa, mas não era ainda, em termos formais, temáticos e narrativos, aquilo que conhecemos hoje. Em 1915, Griffith lança *O nascimento de uma nação*, um filme quase inteiramente condizente, em termos formais, com o cinema moderno. A década prosseguiu e viu nascer grandes fenômenos como Charles Chaplin, Max Linder e Thomas Ince, enquanto várias escolas européias, como a dinamarquesa (encabeçada por Carl Dreyer), influenciavam outras, como a alemã e suas distorções expressivas da realidade, a italiana e seus épicos, os dramas suecos ou o impressionismo francês. Na segunda metade da década de 10 e durante toda a década de 20 do século XX, o cinema deu saltos inigualáveis em direção a um depuramento da arte que nascera há poucos anos. O famoso roteirista Jean-Claude Carrière, com apropriada poeticidade, descreve a efervescência da rápida transformação no cinema:

⁴ Segundo Saulo Pereira de Mello (Mello & Machado, 1998, pp. 18-21), além de ter dado unidade à figura do diretor, introduzido o ensaio no cinema e aperfeiçoado a decupagem, Griffith inovou a maneira de se fazer cinema, tornando-o “adulto”, segundo quatro princípios: o da “economia”, filmando apenas o que importava para a história; o da “melhor visibilidade possível”, criando padrões para ângulos e planos; o da “continuidade” dos *takes* uns em relação aos outros; e o da “interioridade”, que determina a direção.

No começo, o cinema escrevia antes de saber como escrever, antes mesmo de saber que estava escrevendo. Era o Éden da linguagem.

Como num roteiro bem elaborado, a ação precedia a intenção. Só uma coisa contava: a resolução de problemas técnicos, a fim de contar uma história com clareza. A realização de filmes se lançava corajosamente na aventura. Exatamente como um homem forçado a lutar sozinho por sua própria vida, ou como um homem perdido numa terra selvagem, de hábitos e língua desconhecidos, e que, pouco a pouco, descobre maneiras de se fazer entender, de envolver os outros, de arranjar-se com a ajuda deles (Carrière, 2006, p.27).

Na então formada União Soviética, autores e pensadores como Eisenstein, Vertov e Dovzhenko praticavam todas as potencialidades da montagem, chegando a teorias de incrível complexidade. Na França, um cinema não-narrativo se desenvolvia, partindo de idéias de personalidades como Abel Gance, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac, entre outros. Quando o cinema começou a renascer no Brasil, mais ou menos entre 1923 e 1928, com a ação de Adhemar Gonzaga e Pedro de Lima com a revista *Cinearte*, o mundo já revelara grandes obras-primas como *O nascimento de uma nação*, *O encouraçado Potemkin*, *A carroça fantasma* e *Nosferatu*, enquanto outras ainda estavam por vir. Foi o período em que se iniciaram os ciclos regionais do Brasil, como o de Cataguases, o de Recife ou o de São Paulo.

Foi também em 1928 que foi fundado, no Brasil, o Chaplin Club, grupo de intelectuais (dentre os quais Octávio de Faria e Plínio Sússekind Rocha) que se organizou em torno de discussões aprofundadas a respeito do presente e do futuro do cinema. Mário Peixoto, que não era membro do grupo, mas era próximo dos fundadores (havia estudado com eles) presenciou muitos debates e adquiriu conhecimento cinematográfico suficiente para poder pensar de maneira mais autônoma em relação à carreira de ator (que pretendia seguir) e ao cinema em geral. Neste período, Humberto Mauro, um talentoso diretor do ciclo mineiro de Cataguases (MG), realizava *Brasa dormida*, filme ainda um tanto “duro” em termos de liberdades estéticas (que ele assumiria alguns anos mais tarde com *Ganga bruta*), mas já maduro quanto à linguagem do cinema moderno; e Adhemar Gonzaga, da mesma forma, lançava *Barro humano*, que acabou se perdendo, mas que angariou enorme popularidade. Poucos anos antes, em 1925, no Recife, Gentil Ruiz e Ary Severo lançaram *Aitaré da Praia*, um filme de grande sensibilidade imagética, com lindas seqüências envolvendo o mar e o cotidiano de pescadores e jangadeiros. O cinema brasileiro caminhava, mesmo que a passos lentos, em direção a algo maior.

Mário José Breves Rodrigues Peixoto, nascido em Bruxelas⁵, era herdeiro do comendador Joaquim José de Souza Breves, um famoso barão do café e do tráfico de escravos na época do império. A fortuna dos Breves, entretanto, acabou-se com a abolição da escravatura e o fim do império. Mário, porém, era também rico pelo outro lado da família, os Peixoto, e isso permitiu que nunca tivesse que trabalhar em sua vida, apesar de ter passado por dificuldades financeiras quando estava com idade avançada. A boa situação financeira foi um dos fatores que permitiu a realização de *Limite*. Mário foi estudar na Inglaterra em 1927, onde teve contato com o cinema de vanguarda europeu. Tinha 19 anos e voltou ao Rio de Janeiro amadurecido. Passou a frequentar um grupo chamado Teatro de Brinquedo e conheceu por lá Brutus Pedreira, que foi ator em *Limite* e peça fundamental para incentivar Mário a realizar o filme. Conheceu também, através do Teatro de Brinquedo, a casa de Mme. Mathilde Schnoor, mãe de Raul Schnoor, o “Homem número 1” e ator principal de *Limite*. O ambiente para a produção de idéias, somado à fértil participação no Chaplin Club, propiciou a Mário tranquilidade para realizar o filme entre amigos.

Em 1929, ele retornou à Europa. Passou por Londres e Paris. Desvendar as influências de Mário a partir de referências cinematográficas não é tarefa fácil, pois não se sabe exatamente o que ele viu. Mas é conhecido o apreço que ele tinha pelo expressionismo alemão, e que conhecia filmes como *Aurora* (Murnau, 1927) e *A turba* (King Vidor, 1928), discutidos no Chaplin Club. Além disso, sabe-se de seu repúdio ao cinema surrealista de Buñuel e Dali, conforme nos explica Saulo Pereira de Mello:

Conhecia bem o cinema silencioso e admirava os realizadores alemães, principalmente Murnau. Tinha grande apreço por Eisenstein – pelo virtuosismo da montagem – e por Chaplin – pelo aspecto poético e habilidade como diretor. Detestava a *avant-garde*, que costumava ironizar e, principalmente, *L'âge d'or* e *Le chien andalou*, sobre os quais era frequentemente sarcástico (Mello, 1996A, p.2).

Um dos aspectos que fazem de *Limite* um filme que ganhou o status de “lendário” é a própria personalidade de Mário: sua fama é a de um homem solitário, um tanto quanto arredo, misterioso, extremamente reservado, que gostava de misturar ficção com realidade na hora de revelar seus segredos (caso raro) ou relatar sua vida. A invenção sobre seu local de nascimento, até hoje indeterminado, reverbera na história

⁵ Segundo o que o próprio confidenciou a Saulo Pereira de Mello, com quem teve inúmeras conversas e correspondências. Emil de Castro, que escreveu uma livre biografia de Mário, entretanto, localiza seu nascimento no Rio de Janeiro. Ambos, porém, concordam com a data de seu nascimento, indicada em seu diário: 25 de março de 1908.

que costumava contar, dizendo que havia feito *Limite* aos 15 anos, quando na verdade o fez com 22. O mesmo pode-se dizer sobre o também lendário, poético e elogioso artigo que Eisenstein teria escrito após assistir *Limite*, história que perdurou por décadas. O artigo chegou a ser publicado por Carlos Diegues, em 1965, na revista *Arquitetura*, sob autoria de Eisenstein. A questão é que Mário nunca mostrou o original de tal artigo, como evidenciou o próprio Saulo Pereira de Mello (Mello, 2000, pp. 23-38), e provavelmente Eisenstein jamais assistiu a *Limite*, como prova João Luiz Vieira (Castro, 2000, pp. 94-97). A idéia de que Mário era um homem voltado a uma interioridade especial, que gostava de viver a fantasia e se distanciar da aproximação com a vida ordinária ganha mais corpo quando pensamos que é justamente a respeito deste trato ingrato do homem com a realidade que *Limite* mais discursa, em todos os seus níveis de interpretação. *Limite* se centra em uma impossibilidade de superar esse hiato, e isso entra em choque contra a própria manifestação do filme, que se utiliza da sublimação da poesia para atravessar esse impasse existencial. Depois de realizar *Limite* e, apesar do fracasso inicial, conhecer relativo sucesso em círculos cinematográficos, Mário passou a vida inteira tentando filmar outros roteiros que, por um motivo ou outro (geralmente incompatibilidades geradas pelo próprio gênio caprichoso e perfeccionista de Mário ou pela descrença dos produtores pelo grande cinema, o dito “cinema de arte”, sempre visto como um negócio arriscado) nunca foram realizados. Discreto e solitário (ao que parece, a homossexualidade de Mário era um tema desconfortável e que acabou envolto em névoas), em 1965, o realizador de *Limite* se isolou em um sítio na Ilha Grande (RJ) conhecido como “Morcego”, que havia adquirido em 1938. Passou a colecionar obras de arte e a reformar o local, que havia pertencido a um pirata em priscas eras. Isso acabou endividando-o e Mário, já doente, teve de retornar ao Rio para se tratar no final dos anos 80, vindo a falecer em 1992. Durante toda sua vida ele se dedicou a escrever os seis enormes (e ainda não publicados, exceto o primeiro) volumes de seu romance auto-biográfico *O inútil de cada um*. O livro ganhou sua primeira versão em 1933, e passou em branco para crítica e público. Em 1996, a partir do único exemplar restante que foi encontrado com as coisas de Mário, o original de 33 foi reeditado pela Editora Sette Letras. A extensa versão em seis volumes que Mário dedicou sua vida para produzir só viu ser publicada o primeiro, pela Record, em 1984, sem grandes repercussões. Ele também escreveu um livro de poemas (*Mundéu*), publicado em 1931, e recebeu elogios de Manuel Bandeira e Mário de Andrade. Outros poemas escritos ao longo da vida de Mário foram coletados em *Poemas de permeio com*

o mar, publicados postumamente, em 2002, pelo Arquivo Mário Peixoto e a Editora Aeroplano.

O mito (mais um) sobre a personalidade ensimesmada de Mário até hoje gera discussões. A partir do depoimento do médico da família de Mário, Antônio da Nova Monteiro, Emil de Castro identifica dois traços característicos da personalidade do cineasta: o primeiro era um ânsia pela perfeição, que se manifestava na “autocrítica exagerada” e na “maneira meticulosa” de conter-se. O segundo era a maneira “sempre indireta, confusa, tortuosa, dissimulada de agir” (Castro, 2000, pp.55-56). Já Saulo, amigo pessoal de Mário e um dos pioneiros tanto na divulgação quanto na avaliação crítica de *Limite*, em entrevista dada para Sérgio Machado para a realização do documentário *Onde a terra acaba* (2002), sobre Mário, tem opinião diferente:

Muito polido e extremamente cortês, era alegre mas retraído. Em um mundo que tende cada vez mais a ser gregário e informal, Mário, de educação britânica, cioso de sua privacidade, foi tido por toda vida como um misantropo, o que, absolutamente, não era. Na verdade, era companhia extremamente agradável quando estava à vontade e com quem gostava (Mello, 1996A, p.2).

Limite, ao que parece, nasceu na França, em 1929, quando Mário, após uma misteriosa briga com o pai, vislumbrou a capa da revista francesa *Vu*⁶, que continha uma imagem intrigante, fotografada por André Kertézs: uma mulher, de olhar penetrante, está enlaçada por braços masculinos presos por algemas. Esta foto, que reverberou na mente do jovem Mário, acabou se tornando a imagem mais famosa de *Limite*, com Olga Breno protagonizando a mulher presa por aquele que também está preso, um conceito-chave para se compreender a dimensão semântica do filme. O “cenário”, que é como eram conhecidos os roteiros na época, de *Limite*, foi escrito em um caderno, de um fôlego só, em uma noite. Tratava-se de um argumento extremamente simples. Tão simples que suas implicações para o filme, que seria uma experiência sensorial e transcendente (ou a tentativa da transcendência) são apenas periféricas: em um pequeno barco solto no meio do oceano, três naufragos contam suas histórias de frustração, impotência e embate com uma realidade auspiciosa através de flashbacks. No final, uma violenta, porém lúdica tempestade arrasa o barco e vemos apenas a imagem de Olga apoiada sobre um destroço no meio do mar, aparentemente também esperando a morte.

⁶ “Pendurada em um arame e bem na minha direção, a revista *Vu* que me bateu nos olhos reboou profundamente dentro de mim. Eu vi foi um mar de fogo, um pedaço de tábuas e uma mulher agarrada. Na mesma noite eu escrevi tudo no papel do hotel Bayard” (Peixoto, apud Castro, 2000, p.81).

Mário ofereceu o roteiro tanto a Adhemar Gonzaga quanto a Humberto Mauro que, ocupados com outros projetos e reconhecendo a originalidade do trabalho, o aconselharam a dirigir o filme ele mesmo. Gonzaga indicou, como fotógrafo, o engenhoso Edgar Brazil, que foi importantíssimo para a realização técnica de *Limite*. As atrizes, Olga Breno (na verdade Alzira Alves) e Taciana Rei (Yolanda Bernardi), tinham pouca ou nenhuma experiência cinematográfica. Para ser o homem número dois foi recrutado o amigo Brutus Pedreira, responsável também pela excelência da trilha sonora do filme. As filmagens de *Limite* começaram em 1930 e terminaram em 1931, mesmo ano em que houve a *première* no Capitólio.

A história de Mário ou a trajetória do filme não explicam a magnitude da obra. *Limite* é um filme importante não apenas porque seu conteúdo é grave e diz respeito a cada ser humano. A partir das contingências fornecidas pelas propriedades do cinema mudo, das experimentações que eram lícitas nas vanguardas da época e de um senso muito próprio de Mário para expressar sua representação de angústia abismal, ele teve de recorrer a um gênero específico, a um outro modelo de pensamento, formatado a partir de uma configuração de idéias que o pensamento ordinal (e ordinário) não suporta. A única maneira possível de demonstrar *aquelas relações, daquela maneira*, era transferir um pensamento em prosa para uma expressão poética. Mudar de um eixo seqüencial, ordinativo e sintagmático, para um eixo acumulativo e paradigmático. Adensar a linguagem para demonstrar, não-diretamente, que o ser humano está e não está – ao mesmo tempo – fundido às coisas do mundo. E este paradoxo será um princípio que vai se instalar em todos os estratos do filme, ao mesmo tempo em que uma verdade pura, última, das imagens, tentará se desvencilhar desta malha de signos para se mostrar um contato efetivo com a realidade. É a dor desta impossibilidade real que motiva *Limite*. E é dentro deste sentido que procuraremos pensar as possibilidades poéticas no cinema. O que molda o poema, e qual o diferencial do poder da imagem diante do poder da palavra.

No primeiro capítulo, a partir de teóricos da literatura e do cinema, tentaremos observar esta relação ambígua que o poema estabelece com seu objeto expressivo, que se esconde e – ao mesmo tempo – deslança para um desvelamento de algo real. De que maneira o poema, quando salta para outra mídia (uma nova mídia) e é consumido por ela, se manifesta. Terá o cinema algo a oferecer à literatura em termos de poesia?

No segundo capítulo, adentraremos no universo de *Limite* para, a partir de suas seqüências e de suas complexas relações entre forma e conteúdo, procurar um desocultamento desta verdade secreta e ambígua de Mário Peixoto.

No terceiro capítulo, partimos do filme para os próprios poemas de Mário, a fim de nos embrenharmos ainda mais no imaginário peixoteano e entendermos como o próprio autor relacionava o cinema e a poesia.

Por fim, como conclusão, estudamos a estética transcendental kantiana para chegar até o cerne de *Limite*; e partimos de *Limite* para chegarmos até o cerne da estética transcendental de Kant.

Durante a dissertação, assim como em *Limite*, estes temas ambíguos, circulares e auto-devoradores se multiplicarão em todas as instâncias, se manifestando organicamente como um DNA que se replica, em um processo de reiteração, renovação e repetição. Este trabalho foi escrito em instâncias diversas, visando uma certa autonomia entre os capítulos, procurando emular a própria estrutura em “estrofes” de *Limite*, no qual os personagens vivem experiências isoladas, mas unidas por dilemas problemáticos que permeiam a existência humana.

Capítulo 1:

Hiatos

*É possível que só se possa conceber bem aquilo que
se inventa – Paul Valéry*

1.1: O objeto que se devora

Definir o poético é um trabalho que não poucos tentaram realizar. As dificuldades advêm de várias searas, que tangem a forma, o conteúdo e a localização do poético. “Poético”: pergunta-se a alguém se possui noção do que seja, e imediatamente responde-se que sim. Todos têm alguma noção do poético. Todos dizem, em algum momento, sentir-lhe. A dificuldade aparece justamente quando o poético procura enclausurar-se em um *conceito*. Fechar as portas da disseminação do poético, segmentar-lhe em palavras como “lírica”, “poesia”, “poema”, tudo isso parece ajudar a matar a manifestação do poético. Quando se tenta explicá-lo pelo viés da razão, passa-se a invertê-lo. “A linguagem lírica parece desprezar as conquistas de um progresso lento em direção à clareza [...]” (Staiger, 1997, p. 39) ou, então, falando do lírico, “A interpretação separa em partes distintas o que em sua origem é enigmaticamente uma coisa só” (Staiger, 1997, p. 21). É verdade que Emil Staiger oferece uma visão talvez por demais essencialista do que considera ser o “lírico”, mas o teórico alemão certamente percebeu que o lírico é irreduzível à sua descrição. Em outras palavras, falar sobre o fenômeno poético (fenômeno onde se aporta o lírico?) recai numa angustiada tautologia: só é possível compreendê-lo com efetividade quando nos manifestamos através do lírico. É como se, fazendo uma analogia simples, o fenômeno poético funcionasse de acordo com o princípio de incerteza da física quântica: quando olhamos para as partículas, elas mudam de velocidade e direção. O olhar modifica a quintessência daquilo que é olhado, quando poético. Em termos mais técnicos: aplicar um discurso de prosa como uma maneira de se decodificar o fenômeno poético significa torná-lo prosa; significa olhar para a prosa, se auto-iludir, fundar uma tautologia. “La expresión poética es irreductible a la palabra y no obstante sólo la palabra la expresa” (Paz, apud Bosi, 2000, p. 38). Este curioso paradoxo proposto por Octavio Paz, apesar de conter um problema que abordaremos mais adiante, exprime essa condição de enclausuramento a que se submete o poético: mesmo quando se manifesta na forma de poema, a poesia já vai começando a desintegrar o seu sentido original. Como se a poesia, efetivamente, precedesse o poema, sendo um estado de espírito inerente à experiência humana, mais poderoso do que as palavras e suas limitações advindas de sua natureza-como-linguagem, algo que se capte no contato essencial trazido pela experiência direta, em um duelo paradoxal com os signos que lhe servem de canal. A

poesia pode se exprimir em palavras, mas palavras não podem expressar o que seja a poesia.

Para Hegel, “a poesia representa o espírito para o espírito, sem dar às suas expressões uma forma visível e corpórea” (Hegel, apud Moisés, p. 111). Pensando a arte (e a poesia em específico) como uma maneira de se atingir o Absoluto (ou o Espírito), ao lado da religião e da filosofia, o filósofo vislumbrou o momento em que o próprio Absoluto dobra-se sobre si mesmo, como se o poético fosse um discurso da unicidade, uma *unipontualidade* veiculada pela mídia “palavra”. A poesia é, portanto, nesse caso, uma tentativa de se exprimir o que não pode ser exprimido. Um “um” que se divide e deixa de ser origem (isso já não é Hegel); passa a ser, e voltamos então a Platão e Aristóteles, uma imitação. Se Hegel considera o poético uma manifestação sensível do Espírito, Platão já vê o trabalho artístico (e dos poetas em particular, mais uma vez), como imitação das coisas da realidade, que são imitação das idéias eternas e perfeitas. Ora, nosso caso aqui não é voltar a reciclar idéias platônicas. O que nos faz remeter a Platão é que Hegel parece considerar a palavra uma mídia, mas parece desconsiderar as implicações que isso acarreta. Quer dizer: se a poesia tenta exprimir o Absoluto, “o que não pode ser exprimido”, então efetivamente ela *não faz isso*. Há um hiato entre o poético e o Absoluto, porque a mídia palavra necessariamente segmenta o que é “um” em “muitos”; “muitos” que tentam alcançar o “um”, mas não podem, justamente porque são “muitos”. A palavra qualifica, portanto, a experiência da poesia como “tentativa”, um fracasso autorizado que, pelo fato de ser eficiente dentro do que desejamos como uma expressão do Absoluto, é aceito como uma transposição ideal e exata do “inefável” para dentro da nossa experiência. A poesia parece ser, portanto, um ente estranho, segundo estas definições. Possui uma missão maior, que seria a de fazer a ponte entre uma realidade ideal, eterna, una e indivisível; ou então expressar sentimentos e percepções que são irreduzíveis à linguagem: de uma forma ou de outra, trazer o inexprimível até nós. *Trazer o inexprimível até nós* através de um meio, a palavra. “La expresión poética es irreductible a la palabra y no obstante sólo la palabra la expresa”. A palavra, portanto, não sustenta a expressão poética. Como, então, ela pode exprimi-la? A solução para este enigma de Octavio Paz está justamente no fato de que o paradoxo desta sentença faz sentido apenas porque Paz está se expressando *poeticamente*. A poesia tenta conter o paradoxo e a sentença carrega, além da essência poética, uma tergiversante dose de ironia. Esta sentença, poesia em todos os seus estratos, está escondida em um texto de prosa, camuflada em prosa, tentando ser prosa para adquirir

um estatuto teórico: veste-se de razão para chegar a uma conceituação de poesia, mas, sendo poesia, despede-se da possibilidade de teorização.

A poesia, portanto, contém a si mesma, é um discurso autônomo, fechado, mas não pode exprimir uma totalidade ou experiências inefáveis a não ser que se desvincule da palavra. A não ser que exista antes da palavra. Sem recair sobre um idealismo e tratando o fenômeno como algo indissociável da experiência do corpo, Alfredo Bosi (2000) entende a palavra como uma mediação entre corpo e objeto:

Não é lícito, epistemologicamente, saltar da imagem (mesmo se elaborada pelo devaneio) ao *texto* sem atravessar o curso das palavras, o seu discurso. A atividade poética, enquanto linguagem, pressupõe a diferença (Bosi, 2000, p.31).

Bosi admite o decalque como instância fundamental da atividade verbal. Em vez de se o tratar como um “efeito colateral” de uma objetividade que aspira a representações das mais altas, o teórico procura pensar este decalque como uma característica fundadora da linguagem verbal, e em especial da poesia: “Na poesia coexistem as sombras da matriz e o discurso feito de temporalidade e mediação” (Bosi, 2000, p. 32). *Sombras da matriz. Temporalidade. Mediação*. Estaria aí uma tentativa de conceituar a poesia? Sombras de algo que as projetou. Bosi enxerga aí o intervalo. Não por acaso, utiliza o termo herdado de Platão (*sombras...*), para assumir o caráter de “fracasso” da poesia em fazer sua imitação⁷. Em um termo mais elegante: seu *espelhamento*. A temporalidade está vinculada à inserção da poesia na passagem do tempo, que a modifica (conceitualmente e até mesmo essencialmente, como se a passagem do tempo e a transmutação fossem mesmo a *arqué* da poesia). Já a mediação seria o que estamos chamando de decalque: intervalo entre o algo que projetou e aquilo que é projetado: uma angústia que brota da inexactidão entre os termos desta representação. *A atividade poética, enquanto linguagem, pressupõe a diferença*. Se pressupõe a diferença, somos levados a crer que o decalque é parte constituinte do ser da atividade poética. Ao menos *enquanto linguagem*.

O poético, então, segundo o que vimos até aqui, procuraria algo além das possibilidades de expressões não-poéticas, mas teria dificuldade em *espelhar* este “algo além” justamente porque a palavra se situaria em um “aqui” que está apartado, em

⁷ Bosi relaciona esta limitação inicial da palavra com o poder da imagem: “Mas o discurso é frágil se comparado ao efeito do ícone que seduz com sua pura presença, dá-se sem tardança à fruição do olho, guardando embora a transcendência do objeto. A imagem impõe-se, arrebatada. O discurso pede a quem o profere, e a quem o escuta, alguma paciência e virtude de esperança” (Bosi, 2000, p.33).

definitivo, deste “além”. Terry Eagleton (2001, p. 185), explicando Derrida, expõe isso em termos bem claros: “Toda a linguagem, para Derrida, encerra esse ‘excedente’ em relação ao significado exato, está sempre ameaçando ultrapassar e escapar do sentido que tenta limitá-la”. O que diferencia, nesse sentido, a linguagem poética de qualquer linguagem ordinária seria a pretensão da poesia em alcançar o inalcançável, o que acabaria desdobrando e reformatando a linguagem, procurando extrair seu rendimento máximo, como que tentando fazer o mais possível para exprimir o impossível. Tratar-se-ia a poesia de uma questão de grau e deformação do uso da linguagem, procurando um aproveitamento máximo, mas utilizando as mesmas ferramentas que as da prosa ou qualquer outro tipo de expressão verbal. Isso mataria a idéia essencialista de que a poesia subsiste à linguagem e que está entranhada no próprio ser das coisas, aproveitando o canal das palavras para expressar sua natureza toda própria. Porém, várias questões podem ser postas pensando nesta direção: a poesia realmente almeja exprimir algo inexprimível? A poesia realmente depende da palavra para se manifestar? Se a poesia pode se exprimir em outros meios que não a palavra, ela subsiste à linguagem? O que é isso que estamos chamando de poético ou poesia? Está necessariamente vinculado a uma forma, ou seja, uma mídia artística, ou seja, o poema verbal?

Massaud Moisés (2000), instigado pelas mesmas questões, procurou sistematizar esta malha investigativa a fim de chegar a uma possível definição de poesia. Ele começa no ato fundamental, de suma importância para nós, de diferenciá-la da prosa. O problema se inicia já na adequação dos termos a seus desígnios, já que a palavra *prosa* possui uma ambigüidade: designa ao mesmo tempo um *tipo de expressão literária* (cujo oposto seria o *verso*) e um tipo de *conteúdo literário* (que tem como concorrente uma categoria de natureza diferente, a *poesia*). O conteúdo literário se combina com a expressão literária para constituir um fenômeno literário. Daí a idéia de que a poesia pode ser expressa tanto em verso quanto em prosa, e que a prosa pode também se exprimir em verso e *em prosa*. Afasta-se, portanto, a noção, muito difundida no senso comum, de que a poesia seria uma manifestação literária em versos. Há poemas (“toda composição literária de índole poética” [Moisés, 1999, p. 400].) Todavia, preferimos a definição de Valéry: “Um poema é um discurso que exige e que provoca uma ligação contínua entre a *voz que existe* e a *voz que vem e que deve vir*” [Valéry, 1991, p.193].) sem poesia, e poesia em prosa. A forma, então, não passaria de um suporte para uma expressão mais abstrata, que toca a natureza do conteúdo – uma maneira de se conhecer,

uma epistemologia. Prosa e poesia constituiriam dois modelos do pensar e de experimentar o mundo, que se fundam não somente na forma com que se manifestam (já que, como vimos, ambos podem surgir em verso ou em *prosa*) mas especialmente no que o conteúdo destas manifestações procura exprimir. Empurra-se, então, a responsabilidade da ontologia do poético para a verdadeira significação de sua expressão, ou seja, para sua semântica. A diferença é profunda, porém clara: enquanto a poesia procura uma expressão do “eu-profundo” (sujeito), a prosa procura a expressão do “outro” (objeto). Mesmo quando a poesia se refere a um “outro”, ela está querendo indicar um “eu” projetado, uma manifestação do “eu” no “outro”, uma visão do “eu” a partir das contingências do “outro”. Esta é maneira com a qual Moisés procura resolver a difícil tarefa de explicar poemas em terceira pessoa, que, em uma primeira análise, se referem tanto a um “outro” quanto qualquer texto em prosa.

O que pode ser jogado em discussão é a idéia de que, aparentemente, a prosa pode também fazer menção a um “eu-profundo”, assim como a poesia pode procurar exprimir o “outro”. Afinal, como dizer que, por meio de um romance, um escritor não estará tentando manifestar-se subjetivamente? Em que instância a voz de um narrador onisciente não se confunde com a do próprio autor? Da mesma forma, Moisés caracteriza a poesia que se projeta demais sobre o objeto como “má-poesia” ou “não-poesia”. Bem, se é “má-poesia” ou não, isso depende de critérios de qualidade, ou seja, subjetivos. O que importa é que, sendo “má-poesia”, continua sendo poesia. E isso não colabora na tentativa de se *definir* o que seja a poesia. Para Freud (1969, pp. 133-43), toda criação literária é a substituição de um prazer vivenciado na infância através do brincar, quando a criança fantasia ser adulta. A fantasia adulta, ou o devaneio, seria uma maneira de reciclar esse prazer, que tem origem em desejos propulsionados pelo inconsciente. A criação literária teria a mesma origem, sendo uma forma mais domesticada de se manifestar esses desejos que, sendo em sua maioria repugnantes ou constrangedores, facilitam para o leitor a expiação, porque este vê seus desejos projetados no outro, e passa sentir prazer com isso, juntamente com o embelezamento da experiência através de recursos estéticos: “a verdadeira *ars poetica* está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa, sem dúvida ligado às barreiras que separam cada ego dos demais” (Freud, 1996, p. 142). Daí podemos deduzir que *toda* a criação literária, seja prosa ou poesia, está vinculada a uma expressão de “eu-profundo”. Freud não estabelece diferenças rigorosas entre o devaneio, o sonho e a literatura, pensando que todas estas manifestações funcionam como projeções (através da condensação e do

deslocamento) de desejos oriundos do inconsciente. É notável que a descrição que Freud faz do romance é muito parecida com o que se pensa a respeito de poemas em terceira pessoa, onde supostamente o eu-lírico se projeta sobre outros, sendo ainda expressão de subjetividade:

Notei que, na maioria dos chamados “romances psicológicos”, só uma pessoa – o herói – é descrita anteriormente, como se o autor se colocasse em sua mente e observasse as outras personagens de fora. O romance psicológico, sem dúvida, deve sua singularidade à inclinação do escritor moderno de dividir seu ego, pela auto-observação, em muitos egos parciais, e em consequência personificar as correntes conflitantes de sua própria vida mental por vários heróis (Freud, 1969, pp. 140-141).

Seria difícil, partindo de uma premissa freudiana, sustentar que a prosa se projeta sobre o objeto quando mesmo a divisão do texto literário em vários personagens corresponde a uma manifestação múltipla de um mesmo ego. Da mesma forma, pensar que um poema como “O cigarro”⁸, de Francis Ponge, corresponde a uma manifestação de um “eu-profundo” seria subestimar a tendência muito forte que tem esse texto em propositadamente se desvincular do “eu”, de si mesmo, para não apenas procurar entender o que é o “outro”, o “mundo”, o “objeto”, mas também para dar voz a ele. Poder-se-ia argumentar que se trata de prosa ou de filosofia, mas seria difícil negar que o lirismo se manifesta nesse texto com mais propriedade que o discurso direto, referencial.

A noção de que a poesia traz à tona um conteúdo psíquico obscuro, uma verdade última, a expressão de uma realidade maior, o abstrato, o transcendente ou então põe o desconhecido em termos do conhecido, apesar de encontrar eco no aparente autotelismo da linguagem poética, encontra barreiras na medida em que o que chamamos “poesia” foi se diversificando e se derivando, se livrando de suas amarras, no campo da poesia moderna. Aponta-se como outra característica da poesia a sua manifestação em metáforas ou palavras polivalentes, o que quer dizer a codificação da linguagem em termos de substituições acumulativas e condensadas de um imaginário que expressaria este “eu-profundo”. Ancorado em Max Black, Bosi (2000, pp. 39-40) também vê a

⁸ Na tradução de Júlio Castañon Guimarães: “Recuperemos de início a atmosfera a um só tempo brumosa e seca, desgrenhada, onde, desde que incessante a cria, o cigarro está sempre enviesado.

A seguir, sua pessoa: uma pequena tocha muito menos luminosa que perfumada, de onde se destacam e caem, em ritmo a determinar, um número calculável de pequenas massas de cinzas.

Por fim, sua paixão: esse botão em brasa, escamado em películas prateadas, que uma bainha logo formada das mais recentes circunda” (Ponge, 2000, p.65).

metáfora como um elemento fundante da poesia, mas ressalta que ela se manifesta como imagem apenas quando se baseia na semelhança. A transferência, um movimento mais complexo, que seleciona características comuns à conveniência do objetivo de determinado fazer lingüístico, transforma a metáfora em discurso: “Enquanto provém da intuição de semelhanças, a metáfora aparece como *imagem*; mas enquanto enlace lingüístico de signos distantes, ela é atribuição, modo de discurso” (Bosi, 2000, p. 40). O imaginário, aqui, confunde-se na complexificação do discurso, e a metáfora adquire uma ambivalência que tange a abstratização de seus desígnios enquanto linguagem. Não sendo mera substituição, mas analogia e enquadramento retórico, a metáfora ultrapassa suas conceituações ordinárias, distanciando-se daqueles que a inserem apenas no âmbito da acumulação de imagens e produção de símbolos. É seguindo esta corrente, *contra* uma teoria simbolista da arte (Olson, 1965, p. xiii) que Victor Shklovsky, em seu famoso ensaio “Arte como técnica” (1917), procura pensar a arte (e a poesia em particular) em termos completamente novos para a época, livrando-a do fardo da representação ideal ou metafísica e pensando-a enquanto “objeto” que se resolve em si, dentro dos desdobramentos de seus próprios termos. Para o teórico russo, a linguagem de prosa estaria submetida a uma “automatização”. Isso quer dizer que vivemos em função da objetivação das nossas ações e da nossa linguagem, procurando selecionar e esquecer aquilo que não nos é útil para aplicar às demandas da vida ordinária. Shklovsky pensa a linguagem de prosa como a língua ordinária e corriqueira que utilizamos no dia-a-dia. O funcionamento mecânico e seletivo dessa linguagem acaba por nos afastar dos objetos em sua essência, em sua existência concreta e completa. À arte e à literatura cabe o papel de nos reaproximar destes objetos com os quais estamos familiarizados de maneira superficial. Reorganizando a linguagem em seus arranjos formais e seus dispositivos lingüísticos, a arte produz um efeito de “desfamiliarização” (Shklovsky, 1965, p. 13). A arte, e, portanto, a poesia (que Shklovsky caracteriza como uma linguagem “difícil”, que chama a atenção para si) desvirtua essa linguagem automatizada, essencialmente metonímica, porque condensadora e seletiva, que utilizamos como mera ferramenta para comunicar nossa experiência superficial em prol de uma mudança na linguagem que nos faz novamente encontrar as coisas do mundo em uma extensão mais totalizante. É importante frisar que Shklovsky põe a arte como uma possível lente para um mundo mais expressivo não porque ela possua alguma propriedade especial que faça uma ponte metafísica a um mundo inacessível, mas sim

porque faz um melhor aproveitamento da linguagem, “desperdiçada” em seus desígnios ordinários:

The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects “unfamiliar”, to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. *Art is a way of experiencing the artfulness of an object; the object is not important* (Shklovsky, 1965, p.12).

O que está em jogo, portanto, na arte, é a percepção que temos dos objetos. Quanto mais nos desligamos dos automatismos de nossas determinações ordinárias, e quanto mais utilizamos uma linguagem “desfamiliarizada” para isso, melhor perceberemos as coisas. O que é interessante na teoria de Shklovsky é que, em primeiro lugar, o “tropo” poético não existe apenas na arte ou na literatura, mas pode ser encontrado em qualquer tipo de “deformação” expressiva da linguagem, como nas piadas e nos apelidos, por exemplo. É o que chamaremos, a partir de agora, de *lirismo*. Em segundo lugar, apesar de Shklovsky negar insistentemente a teoria simbolista da linguagem, seu raciocínio recai sobre a idéia de que existe, “guardado” do observador comum e “acessado” por meio da linguagem poética, um mundo de percepção mais aguçada, mais intensa, mais expressiva. Algo que não é acessível pelas nossas ferramentas de linguagem comuns. Expressão de uma realidade maior? Isso indicaria que, a despeito do robusto intermédio de uma teoria da linguagem em suas reflexões e de sua ojeriza pela idéia do símbolo e da imagem como passagens poéticas para uma realidade transcendente, o teórico formalista também acredita na poesia como uma espécie de “passagem” para um mundo oculto, ainda que seus pressupostos teóricos tenham outras fontes.

Perambulando entre idéias absolutas, unos indissociáveis, categorias profundas da subjetividade, imagens e metáforas, signos, códigos e linguagens, a poesia continua contendo explicações definitivas apenas em seus próprios termos. A virada para a poesia prosaica, objetiva e descritiva que alguns poetas fizeram na modernidade pode ter sido capaz de derrubar noções como “expressão do Absoluto” e “eu-profundo” de definições fechadas de poesia. O mundo do poético se abriu para um espaço de indeterminações, avesso à categorização. O poeta, ao que parece, já não possui mais o fardo de ter que desvendar e ser o arauto de uma verdade última, uma, seja a do “Espírito” ou a do “sujeito”. Ele passa a se dedicar a verdades particulares, o mundo da

fragmentação, do objeto. Ora, mas não era justamente ao objeto que se referia a prosa? Poder-se-ia argumentar que muitos dos poetas da modernidade são, na verdade, prosadores que se manifestaram em verso. Bastaria uma citação de Manuel Bandeira e outra de Euclides da Cunha para exemplificar o desencaixamento entre prosa e poesia. Um contido no outro e classificado apenas de acordo com seu contexto. A questão é que o hibridismo sempre foi um problema para os que acreditam em categorias fechadas. Há a prosa, há a poesia e há o híbrido. E as categorias anteriores, é claro, não comportam o híbrido, que é um corpo para o qual elas não têm referências. “Toda tecnologia nova cria um ambiente que é logo considerado corrupto e degradante. Todavia o novo transforma seu predecessor em forma de arte” (McLuhan, 2005, p.12). Se considerarmos o poema como suporte (mídia; meio) para a manifestação do poético, o hibridismo (poema em prosa, prosa poética, etc.) surge como uma apropriação destas estruturas formais para um uso que as transforma propriamente em conteúdo. Quer dizer: quando Manuel Bandeira escreve, em um poema “Quando eu tinha seis anos / ganhei um porquinho-da-índia” (Bandeira, 2000, p.36), ele talvez esteja querendo dizer que as mídias que deram origem a esse híbrido se tornaram o próprio objeto de reflexão de uma forma nova que só adquire autonomia quando é capaz de pensar metalingüisticamente. O novo precisa, portanto, velar e expiar epistemologicamente o que “morreu” para, conseqüentemente, dar conta de transformações operadas a partir de âmbitos sociais e ao mesmo tempo se preparar para se tornar também o conteúdo estético dos desdobramentos que suas próprias transformações implicarão. Não era à toa que os modernistas falavam em *antropofagia*. É preciso ter estas noções em mente para se evitar, ao falar de poesia, o que Bosi bem resume na introdução de *O ser e o tempo da poesia*:

Quando se mantém alheia a esse encontro de forma expressiva e temporalidade, a teoria do poema arrisca-se a isolar e a sobrestimar um determinado estrato do texto, daí resultando esquemas explicativos parciais e excludentes. A história de não poucas doutrinas literárias do século XX ilustra essa forjadura de modelos que, a rigor, dariam conta de apenas um ou outro subconjunto de fenômenos presentes no poema (Bosi, 2000, p.10).

É preciso entender, portanto, que a tarefa de se definir a poesia está em encadeamento com a tarefa da própria poesia. Se, em algum estrato de suas potencialidades semânticas, a poesia procura *traduzir* algo só exprimível a partir de suas categorias, e esta tarefa de traduzir é uma tarefa-renúncia (como diria Benjamin: “[...]a

tradução que pretendesse comunicar algo não poderia comunicar nada que não fosse comunicação, portanto, algo de inessencial” [Benjamin, 2001 p.189]), já que, como vimos, esta pretensão do poético é um fracasso assumido, a tarefa de pensar a poesia nos leva a um fim que já sabemos estar violado pela natureza paradoxal do próprio objeto de estudo. Voltaremos, então, à noção de que a poesia é algo *autotélico*, que se exprime unicamente a partir de suas propriedades. Este trabalho tem como objetivo pensar em como a poesia pode se manifestar no cinema, ou, buscando ainda um terreno que talvez seja feito das contradições que aqui denunciemos (se a poesia constitui essencialmente um paradoxo, pode ser que a única maneira de domá-la seja pensar em termos paradoxais), como o *poema* se manifesta no cinema. Ora, o cinema é uma mídia nova, que *devora*, em seus primórdios, o teatro e a literatura⁹. Se a poesia se trata de conteúdo e não de forma (ou seja, suporte; ou seja, mídia), é natural que ela migre para uma mídia nova, e que, tal qual McLuhan disse, essa mídia nova transforme a antiga (no caso, o poema, *suporte* da poesia) em arte. *Limite* (Mário Peixoto, 1931), filme mítico brasileiro é, nesse sentido, a própria antropofagia intermedial. A categoria poema está toda contida dentro do filme, mas, assim como o poema anterior ao hibridismo não comporta o poema híbrido, o poema não comporta o filme. É por isso que *Limite*, filme-poema que é, não é um poema, mas sim um filme. Pode parecer um truísmo, mas o poema que está contido em *Limite* (e situado historicamente) é uma mídia digerida por outra, conteúdo de uma obra de metalinguagem. Se “o meio é a mensagem” parece um chavão que se esvaziou em consequência de sua banalização, para o *poema em filme* esta frase um tanto quanto profética representa a verdade última deste tipo de devoração: o poema reflete sobre si mesmo (é autotélico) e esta propriedade é herdada pelo cinema, como que por genética.

Estas idéias encontram uma feliz equivalência no pensamento *avant-garde* e sem dúvida *avant la lettre* de Paul Valéry. O poeta e ensaísta francês, avesso a qualquer tipo de teorização formalista, pragmática ou estrutural (em constituição ou em voga até a data da morte do poeta, em 1945), tinha do objeto poético uma noção que automaticamente se encontrava com o *fazer*, com o *ato*. Uma pureza que emana a partir do espírito, e depois se codifica – ressalte-se – seria capaz de dar uma forma, ainda que

⁹ Carrière vai além: “O cinema faz uso pródigo de tudo o que veio antes dele. Quando ganhou a fala em 1930, requisitou o serviço de escritores; com o sucesso da cor, arregimentou pintores; recorreu a músicos e arquitetos. Cada um contribuiu com sua visão, com sua forma de expressão” (Carrière, 2006, p.22).

uma imperfeita forma, à resolução tomada pelo poeta para investigar sua profusão de ambigüidades internas:

Esse fim [a obra] é o resultado de uma seqüência de modificações internas, tão desordenadas quanto quisermos, mas que devem necessariamente resolver-se no momento em que a mão age, em um comando único, feliz ou não. Ora, esta mão, esta ação externa, resolve necessariamente, bem ou mal, o estado de indeterminação de que falava. O espírito que produz parece estar em outra parte, procurando imprimir em sua obra características completamente opostas às suas próprias. Ele parece estar fugindo, em uma obra, da instabilidade, da incoerência, da inconseqüência que reconhece em si e que constituem seu regime mais freqüente (Valéry, 1991, p. 195).

Valéry via, portanto, com extrema desconfiança as tentativas de teorizar a poesia. Sua visão a respeito da prosa e da poesia era rígida¹⁰. Pensador que, com habilidade, confluía um analítico elaborar dos processos mentais a manifestações do espírito que se exprimem apenas a partir de contingências do ser, ele entendia o ato de escrever poesia e o de escrever *sobre* poesia como práticas separadas por oceanos de problemas. Décio Pignatari, em um estudo a respeito de Valéry, resume bem sua relação entre o *escrever* e o *escrever sobre*. Entre o *criar* e o *redundar*: “Só o que não possui signos não é gerador de redundância – e esse é o campo da invenção e da criação” (Pignatari, 1974, p.18). Há, portanto, para Valéry, uma espécie de saber real (Valéry, 1991, p. 180) pré-sígnico, talvez a experiência própria, mas isso começa a morrer no ato de fazer, que canaliza essas pulsões antagônicas em favor de uma organização (a poesia) que não comporta esse mundo e esse saber primordial (talvez apenas o *ato* manifeste esta experiência, na medida em que o *ser* ainda estiver presente na ação), mas elabora um conjunto de relações específicas que, se não consegue duplicar ou manifestar esse valor essencial que está no *ser* e no *ato*, é capaz de satisfazer o poeta por outras vias. Tornando objeto, coisa, o poema é um universo próprio recém-nascido, que já não encontra ressonância nem em leituras externas e nem na interioridade do próprio poeta. Apenas *criar* seria compreender. Depois disso, estaríamos já alçados ao mundo da própria incomunicabilidade, onde esse novo-universo (o poema) passa a ressoar segundo recombinações sígnicas trazidas por quem quer que tenha contato com ele. “O signo pode ser arbitrário, mas, uma vez instituído, torna-se necessário e cria novas necessidades sígnicas” (Pignatari, 1974, p.21). Como um universo próprio que não pode

¹⁰ “Valéry poeta concede-se o direito de ser obscuro, ou mais exatamente de ser ‘musical’ como permite aos outros poetas. Mas, desde que Valéry, prosador, procura construir seqüências de idéias, busca o rigor. Ele deseja não empregar nenhuma palavra que não tenha definido, e não supor naquelas que emprega mais do que as definições aceitas contêm” (Maurois, 1990, p. 31).

ser reduzido sem redundar na perda de sua essência, resta ao poema significar a partir de suas próprias emanções. Valéry era radicalmente contra qualquer tipo de análise a partir da segmentação e da desestruturação de um objeto que funcione como universo. O poema só é poema (e não redundância) se for *todo*. E o *todo* exige uma imersão *total*: uma imersão que parta também do *todo*, do *ser* e do *ato*, ou seja, uma imersão que também parta do poético. Assim, isso desestabiliza a aparente funcionalidade de explicações para a poesia. É o que Pignatari chama de “metamétodo” ou “quase-método”, ou seja, o método que se encaixa em suas próprias contingências. A metalinguagem seria, assim, a única solução para aqueles que desejam, de alguma forma, compreender a poesia. Mas “compreender” não compete à poesia. *Ser* e *agir* competem à poesia, e a escrita que pretende se dirigir à poesia precisa partir de dentro da própria poesia para se *efetivar* como poesia:

As obras do espírito, poemas ou outras, relacionam-se apenas ao *que faz nascer o que as fez nascer elas mesmas*, e absolutamente nada mais. Sem dúvida podem manifestar-se divergências entre as interpretações poéticas de um poema, entre as impressões e os significados, ou melhor, entre as ressonâncias provocadas em um outro pela ação da obra. Mas eis que essa observação banal deve tomar, com a reflexão, uma importância de primeira grandeza: essa diversidade possível dos efeitos legítimos de uma obra é a própria marca do espírito (Valéry, 1991, p.194).

Mas, afinal, de que poema estamos falando? Se a poesia é uma solução múltipla para problemas de tradução da realidade e até mesmo a literatura é um conceito que só adquire sentido verdadeiro dentro de um processo histórico (Cf. Eagleton, 2001)¹¹, qual dessas múltiplas facetas do fenômeno poético que se manifesta no que estamos querendo chamar *o poema em filme*? Será necessário retroceder a algumas daquelas questões que propusemos no início deste texto e que nos nortearão durante todo este estudo:

A poesia realmente almeja exprimir algo inexprimível? Como bem vimos, a poesia pode se manifestar sobre sujeito ou objeto, e não necessariamente procura expressar uma verdade maior. Porém, é comum que o poético se desdobre sobre a natureza própria de paradoxos, hiatos entre a percepção e a comunicação, intervalos entre o que pode ser explicado e o que não possui razão de ser. Para Barthes, o signo

¹¹ Valéry, ambíguo, propõe uma essência inalcançável da obra, a partir de relações disjuntas entre o trinômio produtor-obra-consumidor, que desgasta e faz evanescer esta essência (Cf. Valéry, 1991, p.191). Desta forma, ele está apenas em uma pequena parte de acordo com Eagleton, para quem a obra de arte literária está submetida inteiramente e essencialmente a processos históricos.

poético é saudável, porque possui lucidez sobre sua natureza sígnica. Para Jakobson, a função poética da linguagem se dá quando a comunicação se volta para a mensagem. De uma forma ou de outra, mesmo que estes autores não diferenciem a poesia da prosa, a pedra de toque do fenômeno poético parece se dar no momento em que o ser humano utiliza a linguagem para falar sobre o próprio decalque existente entre a realidade “pura” e o signo que a expressa. A re-flexão *consciente* da linguagem sobre sua deficiência gera a examinação desta angústia original que a poesia propõe avaliar. O curioso é que, pensando assim, voltamos a Hegel: momento em que o Absoluto se dobra sobre si mesmo. Desta maneira, um tipo particular de poesia *não* exprime, mas *procura exprimir* algo inexprimível. É com este tipo de poesia que pretendemos trabalhar.

A poesia realmente depende da palavra para se manifestar? Chamamos de *lirismo* aquilo que Shklovsky chama de “tropo poético”, ou seja, a desfamiliarização inicial da linguagem (lembramos que esta desfamiliarização está inserida em um contexto: o que pode ser familiar em um contexto pode não o ser em outro, etc.), que está presente também em fenômenos não-poéticos, como as piadas, os apelidos, etc. A *poesia*, algo que não é uma questão de *forma* (pode se manifestar em versos, em prosa... ou em um filme), mas de *conteúdo*, aparece quando há uma *intenção* do fazer artístico. Um sujeito faz poesia efetivamente quando *quer* fazer poesia, e não quando simplesmente “desfamiliariza” a linguagem. A poesia, portanto, é um fenômeno anterior ao seu suporte. Ela não está, por exemplo, no mesmo estrato categorial que a pintura. É possível fazer poesia no cinema, mas não é possível fazer pintura no cinema. Assim como é possível fazer poesia na pintura, mas não é possível fazer pintura na poesia. A poesia não é uma mídia. Já o poema, suporte tradicional da poesia (que pode vir em prosa ou em verso), é uma espécie de mídia. O poema em filme seria a atualização da mídia poema através da devoração por outra mídia (o cinema).

Se a poesia pode se exprimir em outros meios que não a palavra, ela subsiste à linguagem? A poesia, sendo *conteúdo* da linguagem, é intrínseca a ela. Não custa lembrar que não existe forma sem conteúdo, e nem conteúdo sem forma. Iuri Lotman concebe as manifestações artísticas como *sistemas modelizantes secundários*, ou seja, sistemas lingüísticos que se sobrepõem às linguagens individuais das próprias mídias estéticas, funcionando segundo estruturas cujos signos interferem no conteúdo, em uma relação mais complexa do que o deslocamento de sentido a partir da discriminação operado nas línguas comuns. Lotman vê a arte, então, como um sistema lingüístico diferenciado que se inter-relaciona com outro sistema, sendo uma das especificidades do

sistema artístico justamente a capacidade de semantizar suas próprias estruturas e significar a partir de emanações formais:

O signo modeliza o seu conteúdo. Compreende-se que nestas condições se produza num texto artístico uma semantização dos elementos extra-semânticos (sintáticos) da língua natural. Em vez de uma delimitação nítida dos elementos semânticos, produz-se um cruzamento complexo: um elemento sintagmático a um nível da hierarquia do texto torna-se um elemento semântico a outro nível (Lotman, 1978, p.56).

A poesia, sendo uma espécie de *conhecimento*, se relaciona intrinsecamente com seu veículo não pela razão simples de somente existir enquanto for manifestada (daí a necessidade de um veículo), mas sim porque da natureza do próprio conhecimento poético faz parte a estrutura que o subleva. Por mais paradoxal que possa ser, o conhecimento poético parece subsistir às mídias que o manifestam, mas ele depende destas mídias não apenas para se formatar, mas para constituir sua própria essência, já que a linguagem, entre as artes, determina o que é a própria arte: “O dualismo da forma e do conteúdo deve ser substituído pelo conceito da idéia que se realiza numa estrutura adequada e que não existe fora dessa estrutura” (Lotman, 1978, p.41).

As respostas para estas questões são, como vimos, todas carregadas de ambigüidade. Se não é toda a poesia que procura exprimir o inexprimível ou revelar uma verdade inacessível através de outras linguagens, é justamente a que se lança ao desafio de fazer isso que nos interessa. Se a poesia é um tipo de conhecimento que ultrapassa a sua prática no modelo escrito, é dentro da natureza deste processo que procuraremos nos embrenhar. E, é claro, se esse conhecimento, ainda assim, precisa de uma mídia para poder se manifestar e se constituir, a busca pelas relações intermediais será de suma importância para investigarmos onde se situa esse conhecimento. É preciso, porém, diante das crescentes dubiedades que envolvem a teorização do poético, fazer um recorte e perguntar *qual* poesia será investigada dentro do filme. Conhecimento mutável que, como vimos, é difícil de ser completamente separado do conhecimento estético em geral, o poético possui exemplos fortes e nítidos e outros fronteirigos. Se estamos falando de um *poema em filme*, logicamente será necessária a concentração do objeto de estudo em um poema não-fronteirigo, ou seja, aquele que se esquivava com clareza dos atributos de prosa. A idéia não é provar que existem duas categorias de conhecimento separadas e monolíticas que podem se manifestar em diferentes mídias estéticas (“prosa” e “poesia”), mas sim que estes conhecimentos,

sempre contidos um no outro, muitas vezes manifestam uma prevalência que acarreta em importantes desdobramentos sobre a maneira com que podemos decodificar a natureza do mundo. “Será mais natural e mais fecundo estudar o verso e a prosa não como dois domínios de fronteiras sólidas, mas como dois pólos, dois centros de atração em volta dos quais se dispõem historicamente fatos reais [...]. É legítimo falar de fenômenos mais ou menos prosaicos, mais ou menos versificados” (Tomachevski, apud Lotman, 1978, p.183).

Sem uma resposta conclusiva quanto à natureza formal e também conteudística da poesia, resta-nos enunciar de que tipo de poesia especificamente estaremos tratando no poema em filme *Limite*. Apenas duas características, que serão desenvolvidas mais adiante e estão inter-relacionadas, determinam o que resulta efetivamente em *poema* em um filme como *Limite*:

Unipontualidade: o termo vem de André Gaudreault, que, em *Le Récit Cinématographique* (1990), afirma que os filmes do chamado “cinema das origens” têm natureza unipontual, ou seja, são realizados em torno de uma só situação, que precisa se resolver dentro de um plano, constituindo uma unidade de tempo, espaço e ação. O cinema pluripontual seria o cinema constituído pela montagem, ou seja, que alterna inúmeras situações que se ordenam de maneira sintática, pela intercalação dos planos. Gaudreault se detém especialmente na natureza mecânica do cinema unipontual. Seu interesse era em especialmente entender como a constituição da montagem transformou o cinema de algo situacional para algo *narrativo*. Estas *situações* do cinema unipontual, que giram em torno da tomada e se resolvem dentro dela, são o ponto de partida para uma idéia específica de poético: a de que o poema também manifesta apenas uma única idéia, como se fosse, efetivamente, unipontual não em sua feitura (como Gaudreault propôs para o cinema), mas em seu conteúdo. *Limite*, portanto, não é um filme unipontual, pois é constituído em complexa montagem, mas é um poema unipontual, na medida em que pretende exaurir, em todas as suas instâncias, um mesmo que tema que se reitera. O poema a que nos referimos é, portanto, *centrípeto*, ou seja, não está interessado em desenvolver uma história, mas sim uma idéia¹², que será um princípio motor de todo o construto artístico do poema em filme.

¹² A idéia não é uma unanimidade quando se a pensa em termos de “matriz poética”, mesmo se a estamos opondo à narrativa. O próprio Valéry, elaborando um poético que se relaciona mais com o sensível, se opunha a isso: “Perceberam que a transmissão de um estado poético que conduz todo o ser sensível é uma coisa diferente que a de uma idéia. Compreenderam que o sentido literal de um poema não é, e não realiza, toda sua finitude, que ele não é, portanto, necessariamente *único*” (Valéry, 1991, p.185). Da

Rendimento máximo: a partir de seu único tema, este poema parte para a tarefa de exauri-lo. *Limite*, herdando do simbolismo uma tendência em obscurecer a mensagem para melhor condensá-la e organizá-la, procura manifestar seu tema em seus possíveis desdobramentos, praticando o ato de circundar suas próprias estruturas até que elas se revelem também aliados nesta prática de ratificar a idéia central do filme. O filme surge como uma atividade coletiva entre as entidades que o constituem, todas trabalhando para que ele propulsione significação a partir de cada relação entre a estrutura e o conteúdo, como se funcionasse como um sonho freudiano, em que um desejo se manifesta em imagens que não podem parecer explícitas ou lógicas, porque a condensação serve para agregar mais informações em menos tempo, enquanto o deslocamento serve para esconder o próprio desejo. Esta noção de sonho casa-se com a visão estruturalista de Lotman: “a complexidade da estrutura apresenta-se numa dependência proporcional direta com a complexidade da informação transmitida” (Lotman, 1978, p.38). Este poema, portanto, não é poema apenas porque “desfamiliariza” a linguagem a ponto de este estranhamento provocar uma nova visão sobre o objeto dele (como queria Shklovsky), mas sim porque faz este deslocamento da linguagem render mais semanticamente (mesmo que circundando um único tema) do que qualquer outro tipo de discurso.

É a partir destas duas características resumidas acima, que assumiremos como um paradigma poético para *Limite*, que procuraremos entender como o poema manifesto em filme se diferencia daquele manifesto em palavras, e quais as conseqüências disso para o entendimento da própria poesia.

mesma forma, Merleau-Ponty considera a idéia algo relacionado à inteligência, e não à sensibilidade: “A arte da poesia não consiste em descrever didaticamente as coisas ou expor idéias, mas de criar uma máquina de linguagem que, de maneira quase infalível, coloca o leitor em determinado estado poético” (Merleau-Ponty, 2003, p.115). De nossa parte, a idéia pode ser uma manifestação do sensível, ainda que em outro grau.

1.2: Bem além das palavras

1.2.1: O real e o poético, ou o poético real

“Imagine um mundo animado por objetos incompreensíveis, brilhando com uma variedade infinita de movimentos e gradações de cor. Imagine um mundo antes de ‘no princípio era o verbo’”(Brakhage, 2003, p.341). Imagine que esta concepção de cinema descrita pelo cineasta Stan Brakhage atinge um potencial que, de acordo com o que temos pensado até agora a respeito da poesia, comporta um grau de miraculosidade. Um aspecto heurístico, capaz de confrontar a hegemonia tirânica do signo e da linguagem para desenovelar uma noção de poesia até então oculta aos nossos estudos. *Um mundo antes do verbo*. Brakhage, evidentemente, está querendo dizer que, desde o fundamento bíblico do verbo como princípio das coisas até, possivelmente, a tecnoneurose contemporânea que procura traduzir tudo em termos de “informação” – mais veloz, mais compactada e mais funcional –, a humanidade distanciou-se do ato simples, mas profundamente penetrante, de ver. “Ver”¹³ parecia, possivelmente antes do domínio logotípico da linguagem, um inserir-se no mundo através de uma fusão que o próprio olhar dirigia a essa *variedade infinita de movimentos e gradações de cor*. Como em um pensamento mítico¹⁴, aquilo que é concebido pelo pensamento e aquilo que lhe é revelado pela realidade não demonstram distinções muito claras. Se pensarmos em “ver”, isolando a visão dos outros sentidos, a experiência se torna um derramar-se sobre essas variações de cores, linhas e volumes. A experiência seria propriamente psicodélica e elaboraria um permanente brilho que cruza o sujeito e o objeto através de uma relação erótica: a realidade está desnuda para o ser humano¹⁵. Ele pode vê-la o quanto quiser. “Ver” está relacionado a um constante jogo¹⁶ de desvelamento e cumplicidade. O que Brakhage quer dizer é que esta relação primitiva de gozar a beleza em um entendimento sem hiatos ou decalques neuróticos se perdeu: “Para Brakhage, há conflito aberto entre o lingüístico e o visual, há um processo repressivo de séculos de educação pesando

¹³ Jamais podemos deixar de ter em mente que o que detonou em Mário Peixoto a idéia de *Limite* foi a capa de uma revista chamada *Vu* (“visto”, em francês).

¹⁴ Ismail Xavier (2005, pp.116-117) explicando o pensamento da cineasta experimental Maya Deren, complementa esta noção: “[...]a tela do cinema deve refletir [...] uma imagem-arquétipo coerente em si mesma, contendo sua própria lógica, sem referências de espaço e tempo, capaz de criar uma ‘experiência mitológica’”.

¹⁵ Alfredo Bosi, a partir de Santo Agostinho, complementa esta relação: “Para Santo Agostinho, o olho é o mais espiritual dos sentidos [...]. Conhecendo por mimese, sem a absorção imediata da matéria, o olho capta o objeto sem tocá-lo, degustá-lo, cheirá-lo, degluti-lo” (Bosi, 2000, p.24).

¹⁶ Confira os desdobramentos deste tipo de relação lúdica no capítulo 4.

sobre nossa relação com o visível: a educação nos ensina a não ter consciência e a não levar na devida conta o que vemos” (Xavier, 2003, p.182). A iminência do poderio do verbo, da linguagem, do logos, enfim, acabou por criar uma escada entre este mundo de fantasia onipresente, o *visível*, e as impressões que temos a partir dele. O *signo* nos separou de nossa onipresença e nossa ubiqüidade míticas. O cinema, inserindo-nos novamente em um processo onde nosso corpo se relaciona com a *imagem*, traria consigo a responsabilidade de recriar este estado de transe psicodélico.

Siegfried Kracauer também pensava que um mundo de códigos e abstrações nos transformou em escravos do verbo, dos conceitos abstratos, de um mundo não tangível e *não visível*. Fazendo uma trajetória do Iluminismo ao Positivismo, o teórico alemão traça uma linha que envolve a predominância da abstração em nosso envolvimento com a realidade, e um ainda mais perigoso envolvimento com um pensamento a partir da tecnologia, transformando-nos em “mentes tecnológicas” (Kracauer, 1997, p.291-94). A abstração, para ele, denotava um distanciamento da realidade e um comportamento não-espiritual que conduzia o homem a um niilismo que esfacelava a moral constituída através dos séculos. Mais importante do que levar o homem a um caminho errático, este esfacelamento dos princípios distanciava-o da própria realidade, impedindo-o de manifestar sua própria espiritualidade potencial, criando naufragos do real (“It is this characteristic of modern man’s mentality which frustrates his attempts to escape from spiritual nakedness” [Idem, Ibid., p.296]). O mundo fragmentado e dominado quase exclusivamente pela perspectiva, tão caro ao pensamento contemporâneo, era para Kracauer uma espécie de autismo do homem em relação à realidade. O cinema, fascinante, para ele seria capaz de restituir estes cacos e devolver experiências há muito perdidas:

Film renders visible what we did not, or perhaps even could not, see before it’s advent. It effectively assists us in discovering the material world with it’s psychophysical correspondences. We literally redeem this world from it’s dormant state, it’s state of virtual nonexistence, by endeavoring to experience it through the camera. And we are free to experience it because we are fragmentized. The cinema can be defined as a medium particularly equipped to promote the redemption of physical reality (Idem, Ibid., p.300).

Por mais que Kracauer não admirasse filmes experimentais, que procurassem explorar estas dimensões escópicas da imagem (achava que era o próprio pensamento abstrato se apropriando da imagem), é curioso que sua teoria recuperasse o entendimento entre sujeito e objeto a partir do cinema. Inúmeros outros cineastas,

partidários da experimentação ou não, compartilhavam desta mesma noção do *poder da imagem*. O cineasta russo Andrei Tarkovsky, em seu livro transbordante em poesia *Esculpir o tempo*, capturava uma idéia ainda mais essencialista do tema:

Estamos diante de um paradoxo: a imagem constitui a mais plena expressão do que é típico, e quanto mais plenamente ela o expressar, tanto mais individual e única se tornará. Que coisa extraordinária é a imagem! Em certo sentido, ela é muito mais rica do que a própria vida, e talvez assim seja exatamente por expressar a idéia da verdade absoluta (Tarkovsky, 1988, p.133).

Estas idéias apresentadas nos remetem imediatamente a termos que verificamos na primeira parte deste capítulo: idéias absolutas, unos indissociáveis, categorias profundas da subjetividade, todas perdidas em meio à profusão de signos e linguagem (o “abstrato”, segundo Kracauer). A poesia escrita, como procuramos verificar, transcende apenas em parte estas barreiras que nos caracterizam como seres capazes de refletir sobre nós mesmos. A imagem cinematográfica, no entanto, parece ter trazido de volta este anseio por uma experiência direta, sem intermediários, este agradável caos psicodélico e pré-verbal idealizado por Brakhage. Até mesmo Rudolph Arnheim, psicólogo adepto da Gestalt que confiava plenamente na *irrealidade* do cinema, achava que os aspectos que o tornavam *irreal* (tais quais o enquadramento, a ausência de cor ou de tridimensionalidade) o tornavam também *arte*. E estas seriam as *únicas* diferenças entre o cinema e a própria realidade. A *irrealidade* do cinema conduzia este fenômeno quase-real a experimentações que o permitiam se manifestar como arte (Cf. Arnheim, 1960, p.26). Por outro lado, este fenômeno era tão *quase-real* que podíamos perceber objetos e detalhes das coisas para *além da realidade*: “Thus we can perceive objects and events as living and at the same time imaginary, as real objects and as simple patterns of light on the projection screen; and it is this fact that makes film art possible” (Idem, Ibid., p.29). Arnheim argumenta que o filme não é real porque o espectador não sente desconforto ao assistir a um filme: se fosse real demais, todos os confundiriam com a própria realidade. No entanto, o espectador *se estatifica* diante da tela. Sabemos que, nos primórdios do cinema, quando o filme *L’arrivée d’un train*, dos irmãos Lumière, foi exibido pelas primeiras vezes por volta de 1895 (Cf. Sadoul, SD, p.21), os espectadores se assustavam e até saíam correndo, com medo de que o trem os atropelasse. *Antes que se soubesse que o cinema era cinema*, então, não se distinguia o cinema da própria realidade. A *imagem* era a realidade, e o cinema não era uma reprodução técnica da

realidade, mas sim *a própria realidade* que havia se duplicado. Sendo real, parecia sensato imaginar que poderia ser também perigoso. Quando *se descobriu que o cinema era cinema*, este elo primário foi quebrado. Os espectadores já não tinham mais medo desta duplicata, que não era mais “real”, enfim. Mas continuavam – e continuam até hoje – a se posicionar, estáticos, diante da tela, transformando-se somente em visão, atenção, cognição. Será que ficam parados porque sabem que é irreal, como argumenta Arnheim, ou será que ficam parados porque alcançam uma *outra* dimensão do real?

Outros cineastas e teóricos se embrenharam nesta difícil questão que relaciona o cinema e a realidade. Alguns (como Epstein e Delluc) acreditavam que a realidade do cinema era superior. O cinema seria um meio de chegar a algum tipo de transcendência da visão e do conhecimento, graças às suas propriedades *fotogênicas*, superiores ao olho humano. O grande embate clássico da teoria do cinema se deu não exatamente entre *forma* e *realidade*, mas sim entre um *tipo específico de realidade* (que poderia ser simbólica) e uma realidade mais factível, uma realidade tangível, como deviam pensar os primeiros espectadores de *L'arrivée d'un train*, que tiveram medo de ser atropelados. O problema não deveria se situar nesta dicotomia, excludente, mas sim em quê implica o fato de o cinema poder expressar estes *dois* tipos de realidade. Se intervém através do signo e da linguagem (como estudam a semiótica e a semiologia, respectivamente) e é capaz de constituir mensagens complexas, que demandam capacidade de abstratizar, o cinema é um dínamo que propulsiona camadas fractais de simbolizações. Se, por outro lado, ele traz à tona este contato primitivo, simbiótico e escópico com uma experiência esquecida, ele se torna uma espécie de espaço umbral que satisfaz o espírito – um olho que hipnotiza e reenvia o espectador a um mundo de objetos desalienados. Se, por último, o cinema é capaz de realizar estas duas funções, é possivelmente a mais polivalente das artes, fazendo o percurso do etéreo ao material e enriquecendo a experiência humana. Jean-Claude Carrière, talvez admitindo este aspecto dual do cinema, indica algo que parece corroborar estas idéias:

Aqueles que estudaram o cérebro [...] dizem que o centro da linguagem está situado no lado esquerdo, onde se encontram a razão, a lógica, a memória e a associação inteligente de idéias e percepções. A faculdade da visão, por sua vez, situa-se no lado direito, junto com a imaginação, a intuição e a música. A atividade normal do cérebro pressupõe que os dois hemisférios funcionem em harmonia através de incontáveis, minúsculas e velozes conexões. Se isso é verdade, então nenhum cérebro trabalha com maior amplitude e com mais intensidade do que aquele de um grande cineasta, solicitado constantemente a fundir o verbal e o visual (Carrière, 2006, p.25).

Entende-se, então, que, pelo menos a partir desta dicotomia visionária, o cinema em muito se assemelharia às noções de poesia (contraditórias e paradoxais, sim, exatamente como *Limite* tão bem representará em sua metalinguagem à flor da pele) que procuramos examinar na primeira parte deste capítulo. Mesmo teóricos da poesia na literatura entenderam que o conhecimento (ou sentimento) poético pode nascer não da palavra, como seria fácil imaginar, considerando que a literatura nasceu muito antes que o cinema. Porém, não pensamos e vivenciamos nossas experiências internas apenas com palavras. Nossa consciência é um fluxo análogo à própria realidade – contínua –, mas ela se nutre igualmente de palavras... e de imagens. Não à toa, conhece-se este processar da mente como *imaginação*¹⁷. Se articulamos palavras e imagens dentro de nosso íntimo, não é de se admirar que se pense que o cinema (articulação de imagens e palavras¹⁸) é a própria representação de nossos processos mentais. O psicólogo alemão Hugo Münsterberg ficou conhecido como o primeiro teórico do cinema quando publicou, ainda em 1916, seu famoso ensaio *The photoplay: a psychological study*. Adepto de uma psicologia pré-gestaltiana e em vários sentidos um pensador kantiano (Cf. Andrew, 2002, pp.30-34), Münsterberg orientava sua psicologia em termos de desvendar os mecanismos da mente. Sua exposição sobre o cinema, que sustenta alguns bons postulados até hoje, atribuía à nova arte a espantosa configuração do nosso mundo interno, replicando, na tela, nossa percepção interna relacionada a coisas como profundidade e movimento, atenção, memória e imaginação e até mesmo nossas emoções. O que fascinava Münsterberg era a capacidade que o cinema tem em trazer à tela, com uma inigualável carga de impressão da realidade (o foco de sua argumentação é uma comparação com o teatro) as fantasias e os deslocamentos sonoros e imagéticos que somente eram possíveis em nossa mente, como se fôssemos, nós, literalmente, que estivéssemos projetados:

The objective world is molded by the interests of the mind. Events which are far distant from one another so that we could not be physically present at all of them at the same time are fusing in our field of vision, just as they are brought together in our own consciousness. [...] This inner division, this awareness of contrasting situations, this interchange of diverging experiences

¹⁷ Mais uma vez, conferir o capítulo 4, que concede mais densidade à imaginação, a partir da filosofia de Kant.

¹⁸ Christian Metz, muito mais preciso e minucioso, atribui ao cinema cinco matérias de expressão: imagens fotográficas com movimentos múltiplos; traços gráficos que incluem todo o material escrito que é lido, em *off*; discurso gravado; música gravada; e barulho ou efeitos sonoros gravados (Cf. Andrew, 1989, p.174).

in the soul, can never be embodied except in the photoplay (Münsterberg, 2004, p.46).

Voltando apenas à imagem, vemos que Alfredo Bosi, ao falar do poético, relaciona-o primeiramente a ela. Como vimos antes, a imagem acaba se perdendo como fenômeno original. *A atividade poética, enquanto linguagem, pressupõe a diferença*. Bosi põe em evidência o doloroso processo pelo qual a imagem é atravessada pela mediação, transformando-se em signo (ícone):

Para nossa experiência, o que dá o ser à imagem acha-se necessariamente mediado pela finitude do corpo que olha. A imagem do objeto-em-si é inaferrável; e quem quer apanhar para sempre o que transcende o seu corpo acaba criando um novo corpo: a imagem interna, ou o desenho, o ícone, a estátua (Bosi, 2000, p.21).

Alcançar esta imagem primordial, alçada a um inconsciente profundo através da mediação sígnica, é um paradoxo que dá ser e substância à poesia escrita. Toda poesia, de uma forma ou de outra, parece querer trespassar esta barreira, como se o sentido último e dialético da produção do poético fosse edificar uma síntese entre estas duas instâncias *irremediavelmente mediadas*. Mas o que acontece quando, prescindindo da palavra, o cinema nos *devolve* esta imagem? De que maneira este inconsciente primitivo sobe novamente à superfície quando somos capazes de (re)capturar este material psíquico e projetá-lo para fora da nossa mente? “No espírito, as imagens visuais predominam. É entre elas que se exerce, o mais das vezes, a faculdade analógica”, afirmou Valéry (apud Pignatari, 1974, p.19), entendendo que o princípio poético, seja lá com qual tipo de qualidade, também está fundamentado na imagem, e não na palavra. Curiosamente, Valéry pensava que a máquina-cinema era uma duplicação fria e desalmada destas imagens¹⁹, como se os filmes “matassem” a vida interna quando a libertam através de uma mecanização do nosso mundo interno. Partindo de Bosi, porém, percebemos que estas imagens, simulacros mediados, se comportam como uma matriz. O crítico francês André Bazin, um dos maiores defensores das propriedades expressivas “naturais” das imagens, acreditava que o olho mecânico (fotográfico ou cinematográfico) era sim capaz de restituir este inconsciente, ao menos de maneira analógica. Seria uma espécie de “impressão digital” da realidade, contendo em si algo

¹⁹ Cf. Kracauer, 1997, pp.285-287. Esta perspectiva em muito se assemelha à “perda da aura” designada por Walter Benjamin ao cinema, devido à sua reprodutibilidade técnica. A perda do aqui-e-agora do cinema, que é a perda da substancialidade da arte, resultaria no fim da autenticidade dela, deflagrando uma enorme modificação em sua apreciação, que Benjamin enxerga com aspectos positivos e também negativos (Cf. Benjamin, 1996, pp.167-170).

efetivamente fidedigno à realidade, apesar de não escapar da limitação de ser sombra ou simulacro:

Só a objetiva nos dá do objeto uma imagem capaz de “desrecalcar”, no fundo do nosso inconsciente, esta necessidade de substituir o objeto por algo melhor do que um decalque aproximado: o próprio objeto, porém liberado de suas contingências temporais. A imagem pode ser nebulosa, deformada, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo (Bazin, 2003, p.126).

Mas como saber se esta matriz não é a mesma para um conhecimento prosaico e também para um conhecimento poético, como vimos em Freud? O que é propriedade específica do cinema e o que é propriedade específica do *cinema poético*? As interpretações de como se manifesta este inconsciente imagético na percepção das pessoas é controversa. Uma nova bifurcação surge. Este imaginário coletivo cultivado pelo cinema parece ter, efetivamente, uma dupla orientação: se for prosa, concebe a realidade *a partir* da linguagem. Se for poesia, concebe a realidade *apesar* da linguagem. Há uma diferença abismal entre estas duas proposições, que resultam em dois modelos abordados por cineastas e teóricos: a prosa, através de uma montagem “transparente”, procura reproduzir uma realidade causal mais ou menos análoga à seqüenciação contínua do mundo real. O modelo do cinema americano falado clássico, por exemplo, investe profundamente no poder da narrativa “neutra”, obscurecendo os cortes para alimentar uma ilusão de continuidade semelhante à realidade. Já o modelo neo-realista italiano, curiosamente gerador de alguns tipos de cine-poéticas, investe no poder da realidade expressiva dos planos-sequência, entendendo o corte como uma ruptura da “língua escrita da realidade”, como dizia Pasolini. Alguns teóricos pensam um certo tipo de cinema de prosa como um conjunto de imagens arquetípicas que se desenvolveu no século XX, “eclausurando” o espectador em clichês que serviriam a ideologias dominantes. É assim que enxerga, por exemplo, Noel Burch: “O significado não existe simplesmente; precisa ser criado. Não podemos deixar que o mundo nos dê seu significado, pois ele nos dará apenas o significado da ideologia dominante”²⁰ (Burch apud Andrew, 2002, pp.190-91). Já Gilles Deleuze, considerando uma imagem sensorio-motora (sem a dimensão mais profunda e contemplativa que o olhar oferece)

²⁰ Como alternativa, Burch oferece a idéia de cinema-meditação, que, assim como o cinema-ensaio, mostra-se aparentado ao poema em filme. Pensando em autores que vão de Godard a Maya Deren, Burch concebeu um cinema “de meditação pura, onde o tema é a base de uma construção intelectual suscetível de transformar-se na forma, na própria realização, sem que esteja, por isso, edulcorada ou alterada” (Burch, 2006, p.193).

como um clichê, imagina a maioria do cinema como uma sucessão de esquemas engessados em um empobrecido imaginário coletivo talvez criado pelo próprio cinema: o que vemos nas telas, na maioria dos filmes, são repetições do que Metz chamaria de códigos estéticos específicos ou não do cinema. Para se livrar deste efeito que se manifesta *contra* a expressividade última da imagem que temos tentado discutir aqui, é preciso passar de imagens sensório-motoras para imagens ótico-sonoras:

Portanto, comumente, percebemos apenas clichês. Mas, se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou quebram, então pode aparecer outro tipo de imagem: uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser “justificada”, como bem ou como mal... (Deleuze, 1990, p.31).

Esta transição de que nos fala Deleuze nos leva à outra possibilidade emanada pelas propriedades imagéticas profundas do filme: o cinema como sonho. Já Walter Benjamin (1996, pp.189-190) falava deste tipo de propriedade. O cinema provocaria uma espécie de psicose coletiva subterrânea, exibindo imagens de realidades distorcidas e comportamentos grotescos (como Mickey Mouse) que passariam a moldar o imaginário da humanidade. Sendo sonho ou delírio, Benjamin enxergava este fenômeno como uma espécie de terapia coletiva, neutralizando a consciência das pessoas diante destas manifestações de horrores de profundezas internas. Ismail Xavier (2005, pp.113-114) explica o cinema surrealista (de autores como Dalí e Buñuel) a partir de seqüências que expressem relações descontínuas, sem significação aparente, como um fluir de imagens que se metamorfoseiam a partir de impulsos inconscientes, codificados quase em direção à ininterpretabilidade. Segundo estes cineastas surrealistas, “O cinema dominante trai as suas raízes inconscientes e representa a vitória da autoridade e do conformismo sobre o ‘senso de liberação’ e sobre o desejo de subversão da realidade, afirmado na experiência onírica” (Idem, Ibid., p.114).

Esta condição de sonho, juntamente com as noções de *unipontualidade temática* e *rendimento máximo* que propusemos na primeira parte deste capítulo, vão construindo uma espécie muito própria de cinema poético, com o qual *Limite* parece nutrir uma afecção. O filme de Mário Peixoto, logicamente, não se assemelha a um sonho. Um filme nunca é a reconstrução de um sonho. Sonhos são elaborados única e exclusivamente no inconsciente. É mais propriamente o *método* do sonho que nos interessa. Se o sonho condensa e desloca, é porque precisa encontrar uma via

inacessível à consciência. Segundo Freud, o sonho manifesta um desejo secreto, geralmente envolvido em contradições (Cf. Freud, 2001, pp.136-171), e realiza um trabalho incansável de coordenação entre estes desejos contraditórios, de maneira a fazer um “acordo” escondido que resolva as inúmeras partes do inconsciente que demandam realização por parte da consciência (Cf. Idem, Ibid., pp.278-307). O poema, da mesma maneira, trabalha com aspectos múltiplos, às vezes concorrentes, expressando-se por trocas e substituições que emanam pluri-significação. Em *Limite*, temos dois desejos contraditórios: o de se fundir ao mundo e o de se afastar dele. Ambíguo e não-narrativo, denso e ao mesmo tempo fenomênico, é este paradoxo fundador que vai se manifestando, como se fossem fractais, nas instâncias formais e semânticas do filme, como se fosse um impulso (ou uma pulsão, se quisermos ficar à revelia da psicanálise) de realizar ambos os desejos, que jamais efetivamente se realizam, provocando um acúmulo vertical²¹ de informações que querem dizer as mesmas coisas. Como o impasse jamais se resolve, o filme passaria a transferir estes desejos *ad infinitum*, em um ciclo interminável de fuga e fusão. O impasse, o hiato, então, se torna o próprio tema do filme, cujos personagens não são mais do que instrumentos estéticos para liberar estas pulsões inconciliáveis.

Um dos primeiros filmes a procurar expressar a lógica do sonho (ou ao menos sua estrutura, caso, ao menos em parte, de *Limite*) foi *Dream of a rarebit fiend*, de Edwin S. Porter, em 1906. Ainda que a única característica de *poema em filme* presente no filme que estamos a analisar seja a *unipontualidade temática*, *Dream of a rarebit fiend*, já bastante avançado em termos de montagem, anunciava possibilidades oníricas para o cinema. O executor de *The great train robbery* (1903), um dos filmes fundamentais para o desenvolvimento da narrativa²², realiza em *Dream of a rarebit fiend* uma ação de lirismo transportado. Sem exatamente contar uma “história”, Porter montou uma *gag* a partir de um sonho que um homem tem após ingerir alimentos

²¹ “O que distingue a poesia é sua construção (aquilo que eu entendo por ‘estrutura poética’), e esta provém do fato de que uma investigação ‘vertical’ de uma situação é efetuada, um exame de ramificações do momento, voltado para a sua qualidade e profundidade; a poesia se ocupa, de um certo modo, não com o que está ocorrendo, mas com seu impacto e significado. Um poema, para mim, cria formas visíveis e audíveis para algo invisível, que é o sentimento, ou a emoção, ou o conteúdo metafísico do movimento” (Deren, apud Xavier, 2005, p.117).

²² Georges Sadoul (SD, p.64) contesta o pioneirismo de Porter, que acabou ficando conhecido como inventor da montagem e da narrativa graças a seus filmes mais célebres: *The great train robbery* e *The life of an american fireman*. Afirma Sadoul: “Esse realizador, único a produzir nos Estados Unidos obras de mérito, não é, entretanto, o inventor do filme narrativo, criado por Méliès, nem da montagem, inventada pelos ingleses, tampouco das ações paralelas ou do cinema social. O seu célebre *The life of an american fireman*, filme inábil e muito primitivo, parece decalcar um filme de Williamson, este por sua vez longinquamente inspirado por Louis Lumière”.

indigestos. Concentrado na idéia de experimentar (usando sobreimpressões, exposições duplas, etc...), Porter utiliza o frágil “roteiro” como pretexto para exibir na tela os mais variados tipos de delírios, com velocidade acelerada e atos alucinatórios, como o homem voando pela cidade juntamente com sua cama. Ingênuo, o filme não apresenta mais do que um tropo poético muito rústico, mas se concentra em mostrar uma espécie de anti-narração, onde o espaço da continuidade perde momentaneamente o sentido e imagens de entretenimento delirante assumem o código primário do filme para liberar impulsos visuais e cômicos quase puramente situacionais e *non-sense*. Era uma maneira de expressar um tipo diferente de sentido, baseado em um conceito fechado que se aventurava em técnicas diferentes de expressão cinematográfica.

Bem diferente é *Étoile de mer* (1928), de Man Ray, um filme que aprimora esta qualidade onírica do cinema poético. Partindo das vanguardas nas artes plásticas, essencialmente o dadaísmo e o surrealismo, Ray realiza, a partir de um poema de Robert Desnos, um filme altamente concentrado em simbologias e arquétipos, utilizando uma tênue narrativa sobre um romance como pretexto para significar idéias como a de feminino e masculino. Utilizando técnicas de vanguarda, como um filtro de vidro para distorcer as imagens e sugerir um ambiente propriamente onírico, Ray fez de seu filme uma tradução em imagens ancorada nos próprios versos de Desnos, que aparecem em letreiros. *Étoile de mer*, porém, depende das palavras do poeta para emitir sua significação. O poema cinematográfico, nesse caso, ainda guarda os rastros do poema verbal, e precisa de recursos não-específicos do cinema para produzir sua significação. Isso, é claro, não ocorre em *Limite*, que encerra todas as suas relações em aspectos puramente cinematográficos.

Este poema em filme que estamos procurando, portanto, ainda não está bem definido. É avesso à definição. Apenas se encerra se recorrermos à arbitrariedade. Poema surrealista? Poema expressionista? Poema simbolista? Em qual modernidade o poema em filme se situa? Maria Esther Maciel²³, sem procurar fechar o conceito, lança idéias de pequenos atalhos para um cinema diferenciado:

Na maioria das vezes, o “poético” reveste-se de uma aura lírica de “revelação”, associando-se ao poder transfigurador do “olhar da câmera”, que

²³ Sobre *Limite*, Maciel exalta os ângulos insólitos ou impressionantes que apelam aos sentidos do espectador, além de subdivisões do enquadramento, contraste de luz e sombra, presença estrutural da música e modulações líricas do movimento dos personagens e da paisagem (Cf. Maciel, 2004, p.72). Vale lembrar que são certamente elementos que aviltam a poeticidade de *Limite*, mas não são exclusivos de um cine-poema.

através de recursos como a velocidade ou a lentidão, as proximidades íntimas dos primeiros planos, as variações de luminosidade etc., busca trazer para a tela aquele “algo” que subjaz à realidade visível das coisas (Maciel, 2004, p. 73).

Novamente, a poesia aparece como uma espécie de passagem para uma realidade ulterior, algo bastante impreciso, mas que certamente se relaciona com a própria ontologia da imagem, capaz de revelar uma freqüência de pensamento aglutinativo que, a partir de uma modulação heurística, suporta mais informação e complexidade que a linguagem comum, seja cinematográfica ou não. Mas o cinema seria, de fato, uma linguagem? Em caso de resposta afirmativa, em que substância cinematográfica residem, então, estes tão obscuros “versos” cinemáticos?

1.2.2: Onde estão os versos cinemáticos?

Vimos na primeira parte deste capítulo que o poema, mesmo em literatura, pode prescindir de versos. Uma análise da história da poesia no século XX nos mostraria que o texto poético pode assumir formas em prosa e formas híbridas. A forma se tornou um adereço da manifestação do poético. O híbrido subscreveu a tradição e se tornou um meio versátil. A prosa, enquanto *expressão literária*, pode suportar a poesia. Nosso *poema em filme*, então, aparece já diante de um impasse: ainda é lícito falar de *poema* quando se disseminam textos de conteúdo poético com todos os graus de forma poética possíveis? Seria legítimo procurar um análogo ao poema no cinema quando esta forma parece se desintegrar mesmo dentro de seu “habitat natural”, a literatura?

Mais uma vez, será necessário fazer um corte arbitrário para procurar categorias polares que nos permitam, mais do que identificar o poema, tentar compreender o que este termo que não parece se encerrar jamais em nenhum conceito definido – a poesia – pode nos oferecer em termos do entendimento de si própria e de suas contingências auto-enclausuradas. Da mesma forma, a busca do *poema* e da *poesia* no cinema nos ajudará na tarefa de desvendar as possibilidades do próprio cinema, a partir de *Limite*, buscando outros limites que, de outra maneira, dificilmente podem ser identificados. Fazendo o recorte, portanto, vislumbramos o *verso* como uma autoridade que ainda resiste dentro do poema. Trata-se de uma condição quase essencial à existência do poema. Ora, *Limite* e o *poema em filme* não se referem a *todo* tipo de poesia, mas apenas à poesia que pretendem ser. Se não é uma certeza que todo poema tenha que ser como *Limite*, é uma certeza (nossa) de que *Limite* é análogo a um poema. Como veremos nos outros capítulos, *Limite* se compõe de análogos de estrofes, análogos de rimas, análogos de ritmo. Porém, categorias como *estrofes* e *rimas* só existem praticamente a partir do verso. Sem versos, não há estrofes. E imagens, como podemos inferir, não possuem versos. O filme então estaria encerrado apenas no conceito de poesia ou a chamada “linguagem do cinema” comportaria também análogos de versos, palavras, fonemas, etc.?

Já se foi o tempo em que Vsevolod Pudovkin entendeu o plano como unidade mínima de significação cinemática. Foi ultrapassado por Eisenstein, que concebeu um tipo de montagem polifônico, em que as instâncias *dentro do plano* também convergem para uma unidade fundamental que orchestra as instâncias do filme:

Naturalmente é útil o fato de, sem contar com os elementos individuais, a estrutura polifônica obter seu efeito total através da *sensação de combinação de todas as peças como um todo*. Esta “fisionomia” da seqüência acabada é a soma dos *aspectos* individuais e da *sensação geral* produzidos pela seqüência (Eisenstein, 2002, p.56).

O modelo orgânico de Eisenstein, balizado pela presença de um “tema” que deve se manifestar no filme em suas micro e macro representações, compete ao cinema – e em especial ao poema em filme, já que Eisenstein era um teórico *prescritivo* – no que se refere ao seu funcionamento, mas não esclarece questões pertinentes a uma linguagem (ou até mesmo uma língua) própria ao cinema. Conceitos como *atração*, *neutralização* e *sincronização oculta* estão relacionados a funções mecânicas ou orgânicas, mas não lingüísticas. No ensaio “Palavra e imagem”, Eisenstein procura os limites entre o verso e o plano, destacando principalmente a habilidade de Maiakovski em trabalhar mais com *planos* do que com versos (Idem, Ibid., p.47), graças às propriedades imagéticas que sempre se repetiam em sua poesia²⁴.

Para investigar melhor a natureza (não)lingüística do cinema, é obrigatório que pensemos em Pasolini, especialmente quando se necessita encontrar uma espécie de ontologia para o poético. Autor de obras fundamentais que elevaram o cinema, a semiótica e a semiologia a rumos desconhecidos, Pasolini entendia a realidade como um sistema sígnico. Os próprios objetos e as pessoas seriam signos de si mesmos. O cinema, um objeto triplamente sígnico: primeiro, os signos da própria realidade; depois, os signos da imagem; por fim, os signos do próprio cinema. Esta realidade, entretanto, que Pasolini considerava homogênea ao cinema, é caótica e precisa ser domada. Imagens não possuem significantes mínimos; podem se manifestar de infinitas maneiras diferentes, com infinitas combinações. É já clássica a comparação que o cineasta italiano faz com a dicotomia saussuriana: os filmes são uma “parole” sem “langue”. “Pasolini afirma que o cinema corresponderia à *langue* e os filmes à *parole* e, como tal, o cinema não existiria concretamente (isto é, identificável na realidade vivida), apenas os filmes” (Savernini, 2004, p.39). Esta idéia de que o cinema se manifesta apenas na “prática”, sem um código pré-definido, também está em Deleuze, que considera o cinema um sistema semiótico (ligado a signos) e não semiológico (ligado à linguagem).

²⁴ Metz ironiza o método de Eisenstein: “Basta que Dickens, Leonardo da Vinci ou vinte outros tenham aproximado dois temas, duas idéias, duas cores para que Eisenstein proclame o advento da montagem: a justaposição mais obviamente pictórica, o efeito de composição mais tradicional em literatura tornam-se, para ele, profeticamente pré-cinematográficos. Tudo é montagem” (Metz, 2004, p.47).

Este sistema de signos é linguagem apenas em potência, quando alguém se apodera deles e os estiliza a ponto de funcionarem como linguagem:

Mas, mesmo com seus elementos verbais, esta não é uma língua nem uma linguagem. É uma massa plástica, uma matéria a-significante, e a-sintática, matéria não lingüisticamente formada, embora não seja amorfa e seja formada semiótica, estética e pragmaticamente. É uma condição, anterior, em direito, ao que condiciona. Não é uma enunciação, não são enunciados. É um *enunciável*. Queremos dizer que, quando a linguagem se apodera dessa matéria (e ela o faz, necessariamente), dá lugar a enunciados que vêm dominar ou mesmo substituir os signos, e remetem por sua conta a traços pertinentes da língua, sintagmas e paradigmas, bem diferentes daqueles de que havíamos partido (Deleuze, 1990, pp.42-3).

Christian Metz, por sua vez, também dá sua versão a esse aspecto puramente *prático* do cinema. Para ele, os significantes e os significados no cinema são uma coisa só. Isso se dá porque o cinema funciona a partir de cinco matérias de expressão, enquanto a linguagem verbal funciona a partir de apenas uma. O cinema é analógico, e a linguagem verbal é digital (Cf. Andrew, 1989, p.176). As combinações possíveis a partir das matérias de expressão do cinema impossibilitam que se estabeleçam significantes mínimos para os filmes. Uma imagem pode até devolver uma impressão de uma realidade antes perdida, mas, isolada, não pode encerrar significado sobre qualquer coisa. É por isso que Metz qualifica o cinema como expressão de *sentenças*, já que o conjunto de informações contidas nas imagens exprime, de maneira dúbia, mais que a palavra. Significante e significado são uma coisa só. Cada plano cinematográfico é único e verdadeiro a seu modo, e pode se deslocar a partir de quaisquer combinações. Não há “gramática” no cinema porque não há possibilidade de sentenças agramaticais.

O cinema está, então, segundo estes três autores, ligado a uma potencialidade que se manifesta na prática. Não há sistema lingüístico prévio que restrinja as possibilidades do cinema. O filme é, como diz Metz, uma cadeia de predicados. Tudo, no filme, é manifestação pura. Para Pasolini, o autor no cinema não se lança sobre uma gramática, mas sobre a própria realidade e seus caos de signos, criando padrões estilísticos que passam a ser entendidos como linguagem. Mas o estilo é como uma linguagem espontânea, que nunca pode estar errada, já que cada estilo é único. O cineasta cria, a partir do ato de fazer o filme, seu jargão próprio, que, apesar de exclusivo, é compreensível a qualquer um (Cf. Savernini, 2004, p.41). Pasolini então define o “cinema de poesia” como as modulações diferenciais aplicadas nestes estilos. O cinema de prosa se basearia num “patrimônio imagético comum e referencial” (Idem,

Ibid., p.42). Para ser poesia, o cinema precisa fugir destes referenciais estilísticos. Em outras palavras, a idéia de Pasolini sobre a poesia se assemelha às do formalista Shklovsky: é a “desfamiliarização” do estilo que torna as imagens poéticas. Para isso, Pasolini anseia um retorno à qualidade irracional e onírica da realidade caótica:

Tanto a mímica e a realidade bruta como os sonhos e os mecanismos da memória são fatos quase pré-humanos ou no limite do humano: são, em todo caso, pré-gramaticais e absolutamente pré-morfológicos. O instrumento de linguagem sobre o qual se implanta o cinema é por isso de tipo irracionalista: eis o que explica a qualidade onírica profunda do cinema e também a sua absoluta e imprescindível concreção, digamos, objetual (Pasolini, apud Müller, 2006, p.90).

Assim, o poético em Pasolini implica em reaproveitar a qualidade onírica do estado “bruto” da realidade através de deformações (“estilemas”) na linguagem em relação à referencialidade imagética banal da prosa. Para isso, o uso da *Subjetiva Indireta Livre* – uma espécie de análogo não-lingüístico do *Discurso Indireto Livre*²⁵ da literatura – possibilita ao autor se mesclar aos personagens por meio de uma câmera que se desloca procurando satisfazer uma vontade própria, que pode ser a do próprio diretor querendo se manifestar mais livremente ou até mesmo impressões “externas” advindas dos próprios personagens ou da câmera. A poesia de Pasolini, portanto, parte basicamente da alteração formal em prol de uma expressão subjetiva ou onírica, o que realmente está de acordo com a maioria das vagas definições de poesia com que temos nos deparado. Erika Savernini aponta ainda uma participação do espectador para caracterizar o fenômeno poético no cinema segundo Pasolini. Trata-se de um recurso de montagem advindo também da literatura: as “zonas indeterminadas”. Através de sua sensibilidade como organizador do filme, o diretor deixa “hiatos” que precisam ser preenchidos em significação pelo espectador, criando assim um espaço simbólico para que a necessidade poética se manifeste dos dois lados²⁶:

²⁵ Pasolini procura refletir sobre o DIL: “No entanto, é preciso ter presente o seguinte: que existem livros escritos inteiramente sob a forma de Discursos Indirectos Livres. Ou seja: o emprego tão freqüente do imperfeito implica um escritor-narrador, que, a dado momento, por uma misteriosa necessidade expressiva, cria as condições estilísticas necessárias para se fazer narrador através da sua personagem: sobretudo na reanimação vivencial do passado e nas considerações alegres sobre as situações presentes: o ronronar do pensamento meditativo, dos resmungos, das lamentações, da recriminação, etc., etc.” (Pasolini, 1981, p.64).

²⁶ Segundo a teoria da recepção de Roman Ingarden, todas as obras literárias contêm estas “indeterminações”: “O leitor deve ligar os diferentes segmentos e camadas da obra de uma maneira ‘adequada’, às semelhança dos livros infantis que trazem figuras para serem coloridas de acordo com as instruções do fabricante. Para Ingarden, o texto já vem com suas indeterminações, e o leitor deve concretizá-lo ‘corretamente’”(Eagleton, 2001, p.111).

As “zonas indeterminadas” possuem dois níveis básicos: um, sob uma forma funcional que *conduz* o espectador a um resultado preciso, unívoco (denominados aqui como “vazios funcionais”); e outra, sob uma forma mais indefinida que apenas o *induz* a procurar respostas possíveis (“vazios de indeterminação”). A interpretação da narrativa cinematográfica, seja ela de prosa ou de poesia, pode ser visualizada como uma constante alternância e combinação destes dois tipos de construção (Savernini, 2004, pp.55-6).

Em um filme de alto grau de poeticidade, como *Limite*, há a possibilidade de que grande parte de sua duração esteja vinculada a “vazios de indeterminação”. Isso explica a grande dificuldade que pessoas que o vêem pela primeira vez têm em entender seu simples enredo: inserida em longuíssimas cenas com imagens-tempo²⁷ que ressoam os temas do filme como se fossem delírios melancólicos, a história em *Limite* funciona como uma pista para virar o direcionamento da relação filme-espectador: ao se perceber que a história não oferece grande interesse, o espectador passa diretamente para estes “vazios de indeterminação”, na verdade carregados de possibilidades sempre inter-relacionadas que o espectador preenche para encontrar sua própria ambigüidade no filme. Apesar de seu caráter hermético, *Limite* pode ser entendido como uma teleologia. Por mais “zonas indeterminadas” que as duas horas de filme ofereçam, o destino do espectador, assim como o dos personagens, é retornar às mesmas preocupações iniciais, às mesmas intangibilidades que impulsionam todos às suas próprias fatalidades.

A linguagem do cinema, como vimos, se manifesta de forma passiva, espontânea, a partir do material coletado na própria realidade. *Parole sem Langue*. Deitada sobre a realidade crua, a malha de signos e códigos que constitui esta espécie de matéria-prima semiótica do cinema possibilita que variações de modelos estéticos se manifestem no cinema. Para Metz, a poesia não passaria de um conjunto de códigos e textos específicos que se transmitem e se retransmitem de uma mídia para a outra ou entre as mesmas mídias. O poema em filme não passaria, portanto, de um conjunto de estilemas análogos à literatura, códigos devorados pelas possibilidades cinematográficas, a atualização de um no outro. *Unipontualidade temática, rendimento máximo da linguagem, estrutura de sonho, ausência de tempo diegético*: todas características que

²⁷ “Primeiramente, enquanto a imagem-movimento e seus signos sensório-motores estavam em relação apenas com uma imagem indireta do tempo (dependendo da montagem), a imagem ótica e sonora pura, seus opsignos e son-signos, ligam-se diretamente a uma imagem-tempo que sub-ordenou o movimento. É essa reversão que faz, não mais do tempo a medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo: ela constitui todo um cinema do tempo, com uma nova concepção e novas formas de montagem [...]” (Deleuze, 1990, pp.33-34).

nos ajudam a identificar *Limite* como um objeto poético. Elas seriam modelos de conhecimento que aprendemos a associar à “poesia”, mas não passam, na visão de um semiólogo, de padrões determinados de textos que curiosamente puderam migrar de uma mídia para outra.

Para Pasolini, porém, o *estilo* é fundamental para definir uma marca personalizada no filme, uma conjuntura poética que parte da subjetividade e se manifesta prontamente no narrador, apto a assumir os personagens com imagens que se desviem dos padrões inflexíveis da prosa. Nada nos impede de questionar, no entanto, se Pasolini considerava qualquer desvio estilístico como poesia. Ele não acreditava (como parece ser o procedimento correto) em gêneros puros, mas também não solucionava a ambigüidade que permeia o limiar entre a prosa e a poesia. Já Deleuze se aproxima de uma reflexão sobre o poético quando inverte a relação da imagem-movimento, associada à ação motora – o cinema a partir de planos móveis – com a imagem-tempo, associada a imagens puramente ótico-sonoras, onde a expressão do tempo toma controle sobre o movimento, as imagens se tornam autônomas e o cinema se encontra livre para refletir sobre si mesmo (Cf. Deleuze, 1990, pp.11-12).

As noções que vimos de linguagem cinematográfica se mostram insuficientes para explicar o cinema de poesia. A poesia continua capturada em seu próprio autotelismo, em sua enigmática existência intangível, o que nos leva a sair do território da semiótica e refazer o caminho da transcendência através da visão ao mesmo tempo profana e sagrada de Luís Buñuel:

Quando nos fala de uma visão integral da realidade, Buñuel está levando em conta o princípio básico formulado por Breton desde o primeiro manifesto surrealista: a transmutação dos dois estados aparentemente contraditórios, sonho e realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade (Xavier, 2005, p.112).

Associando sua idéia de poesia ao sonho e à subversão, Buñuel não deu muitos detalhes a respeito do que efetivamente seria aquilo que ele chamou “instrumento de poesia” (Cf. Buñuel, 2003). Apenas manifestou sua vontade de que os objetos e as coisas pudessem ser observados segundo um olhar interior, uma manifestação direta do inconsciente através da especularidade psicanalítica do cinema. O cinema, por sinal, não possui versos, mas exprime poesia, seja através de códigos, do tempo, da distorção de sua forma ou da expressão do sonho. A averiguação proposta no início deste texto

precisa ser invertida: não é o cinema que se expressa em poesia, e sim a poesia, que, ancestral e inaferrável, pode se expressar através do cinema.

Capítulo 2

A verdade de *Limite*

*Tudo o que eu já fiz,
renascerá ao sopro de um único hálito de
humanidade... – Mário Peixoto*

Há uma cena muito especial em *Limite*, geralmente inesquecível mesmo para o espectador incauto, que aporta várias das principais tonalidades temáticas do filme e explicita uma relação poderosa entre suas nuances formais e suas sutilezas semânticas, permitindo que interpretemos *significante* e *significado* como instâncias que se inter-relacionam de maneira indivisível, uma espécie de espaço-tempo que conjuga uma verdade última revelada pelo poder da *imagem* e da *montagem*.

Durante o flashback que narra a história-alegoria vivida por Olga Breno, após sua escapada da prisão, um momento de intensa inflexão irrompe em fenômenos: Olga (a mulher número 1) procura trabalhar costurando. Ela trabalha, tece, procura produzir e esmagar sua angústia com o produto de uma tessitura, uma construção intrincada e propícia para um derramamento de seu ser, que convulsiona em tédio, desespero, finitude. Ela olha para a máquina, trabalha, e olha duas vezes para cima: há um corte para uma clarabóia espectral, dividida em pequenas janelas que remetem ao “sol nascendo quadrado” daqueles que se encontram enclausurados no cárcere. Uma fusão²⁸ metamorfoseia a clarabóia em um ovo de cerzir enquadrado em diagonal e em primeiríssimo plano: um ovo (antes de ser um ovo de cerzir) cintilante, enorme, que expressa algo que não conseguimos identificar. Trata-se de uma imagem estática, um plano fixo que tange a abstração. Trata-se, efetivamente, disso: um ovo gigante, perolado, que irrompe ocupando toda a tela, como num arroubo de algo que precisasse se manifestar de maneira distinta do enredo com o qual se preocupava a narrativa. Logo depois, esse ovo se *funde* num plano que enquadra uma cartela com colchetes, num plano-detalle ainda mais minucioso. Ainda por fusão, os colchetes dão lugar a um carretel de linha filmado de cima, que preserva seus caracteres gráficos com visibilidade minuciosa e também nos aparece com um gigantismo espectral. Depois disso, o carretel desaparece para a chegada de um botão, e depois uma fita métrica e uma tesoura (sempre por fusão), quando enfim um corte seco faz reaparecer o rosto de Olga em um primeiro plano. Ela persiste em sua atividade de costurar, mais um corte seco se segue e ela pega a tesoura, utiliza-a e um novo corte enfoca a tesoura em sua mão, sobre um fundo escuro. Límpidos, tesoura e mão então estabelecem uma espécie de relação: há um conteúdo humano (a mão) e um apetrecho, um instrumento fabricado pelo homem – também uma espécie de máquina. Olga corre seu dedão pela lâmina da tesoura e depois

²⁸ Por *fusão* entende-se a justaposição de dois fotogramas de maneira que, no filme, o primeiro se dissolve lentamente enquanto o segundo irrompe da mesma forma.

retira a mão, quando sobra apenas a tesoura no quadro. A tesoura então se funde a um jornal aberto em “v”, em uma metonímia simples, exata e dimensionada: há um jogo entre o ser humano e as coisas, e as coisas e o ser humano.

Esta cena é fundamental porque nos dirige diretamente aos planos que Mário Peixoto tinha quando pensou em sua própria concepção de montagem. Estes objetos se situam em uma instância narrativa que a simples diegese²⁹ talvez não alcance. De fato, não há diegese sendo operada enquanto esses objetos são mostrados em planos-detalle. Estas imagens configuram visualizações estáticas, ilustrativas. Não enredam, apenas descrevem. Se são descrições, então, por que aparecem com tons de spectralidade? Por que esses objetos causam espanto, assombro e sublimação se se tratam apenas de fotografias (e o cinema todo são fotografias) estáticas, imagens puras? André Gaudreault e François Jost, em suas decifrações das categorias narrativas em *Le récit cinématographique* (1990, pp. 117-118), chamam a esse recurso *pausa*. Trata-se da instância temporal cinematográfica em que o tempo da narrativa é infinito, e o tempo da história é igual a zero: um sintagma descritivo (segundo Metz), no qual o tempo não passa, em termos de diegese – uma relação de simultaneidade³⁰.

Se o tempo da narrativa é infinito (infinitamente mais importante que o tempo da história, segundo os autores do *Récit*), este infinito está inserido nas imagens estáticas destes objetos. São expressões do infinito, que se delongam em direção ao infinito: o infinito das coisas mesmas. Imagens-tempo, como queria Deleuze. *Limite* é um filme carregado de grandes planos-sequência, cenas que se alongam e aguardam um esgotamento de si mesmas, imagens que necessitam de um espriar demorado para que sua realização ontológica seja percebida: é uma extração, por meio do *tempo* (e não do movimento ou do enredo) de uma verdade ocultada nestes entes, como veremos adiante.

Este desvelamento de uma verdade por meio de recursos cinematográficos se dá, como dissemos acima, pela montagem e pela imagem. Esta imagem espectral, matéria-prima do desvelamento, acontece graças a um trabalho-de-engenheiro que Mário Peixoto empreende a partir de técnicas e teorias que o cineasta possivelmente absorveu em suas estadas na Europa (1927 e 1929) e com o contato com o Chaplin Club (fundado

²⁹ “Tout ce qui appartient dans l’intelligibilité à l’histoire racontée au monde proposé ou supposé par la fiction” (Souriau, apud Gaudreault & Jost, 1990, pp. 34-35). Ou, na tradução de Rita Jover-Faleiros: “Tudo aquilo que pertence na inteligibilidade à história contada, ao mundo proposto ou suposto pela ficção”.

³⁰ Deleuze aproxima este tipo de imagem à natureza morta da pintura: “A natureza morta é o tempo, pois tudo o que muda está no tempo, mas o próprio tempo não muda, não poderia mudar senão num outro tempo, ao infinito” (Deleuze, 1990, p.27).

em 1928)³¹, que reunia intelectuais como Octávio de Faria e Plínio Süsskind Rocha para uma intensa discussão a respeito da natureza do cinema silencioso. *Montagem e imagem*, como vemos dizendo desde o início de nossa explanação, são pontos de partida para entender a eficiência da espectralidade que a engenhosidade de Mário revela a partir de seus objetos estáticos. Dois teóricos do cinema silencioso, cada um pensando um lado desta dicotomia, trazem luz a estes ambíguos pontos de partida.

Dziga Vertov, cineasta revolucionário que se consagrou, no regime soviético, nos anos 20, escreveu ensaios e manifestos procurando explicar que a montagem funcionaria como um denominador comum do cinema, e que apenas através de uma revolução em sua utilização e do abandono de empréstimos de “específicos” de outras artes (como a literatura e o teatro) é que o cinema poderia expressar suas reais potencialidades. Para isso, utilizava a noção de “cine-olho”, fazendo um elogio às propriedades mecânicas da câmera, assim como à sua polivalência. O cine-olho não é como o olho humano: ele pode encontrar, nas imagens, verdades e expressões quintessenciais que serão posteriormente tramitadas pelo processo de montagem. É um olho além do humano, um olho mecânico, dinâmico, que exhibe uma dimensão miraculosa das imagens, e, em consequência, da realidade. Por isso Vertov unia estas duas idéias – máquina e verdade – para constituir um cinema de explosão mecanicamente dinâmica. Fascinado pelo progresso da então emergente União Soviética e cineasta favorito de Lênin, Vertov queria, para o pensamento, para a política e para o cinema, o futuro. Sua câmera-olho passeia pela realidade e vai abrindo caminho para “verdades” que se desvelam por meio de uma técnica sobre-humana de captação estética e documental:

Cine-Olho: possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado, de transformar o que é encenado em não-encenado, de fazer da mentira a verdade (Vertov, 2003, p. 262).

Fazer da mentira a verdade. Ora, não é muito diferente de “desvelar”. A *máquina que vê melhor do que o homem* possui, então, um poder oracular libertado por aspectos técnicos. Trata-se da única forma de arte em que o instrumento do artista lança-o, quase literalmente, a uma realidade que lhe é superior – um abrir-se cognitivo

³¹ A cronologia dos eventos relacionados à história de Mário Peixoto foi retirada do texto “Breve esboço de uma cinebiografia de Mário Peixoto”, escrito por Saulo Pereira de Melo em 1996 e não publicado.

que, graças à adaptabilidade micro-sensível da máquina, permite ao homem subir em sua escala de percepção. Por que não, então, reverenciar a máquina, se ela é capaz de tudo isso? Vertov não se esquivou. Sua concepção de montagem é mecânica e funcional: todos os elementos da feitura do filme convergem, através da funcionalidade *ad hoc* da montagem, para a exaltação de um tema que expresse uma certa verdade revelada pelo cine-olho:

Montar significa organizar os pedaços filmados (as imagens) num filme, “escrever” o filme por meio das imagens filmadas, e não, escolher pedaços de filmes para fazer “cenas” (desvio teatral) ou pedaços filmados para construir legendas (desvio literário) (Vertov, 2003, p. 263).

O cine-olho, portanto, expressaria um dinamismo maquinal e superior. A maior conquista de Vertov talvez tenha sido a percepção de que a câmera, através de sua maleabilidade na captação de imagens, revela uma verdade última, um real que transcende o real da materialidade, numa relação não-alienada com as coisas que permite que se documente os homens e os objetos a partir da maneira como eles talvez “desejassem” ser documentados em última instância. A recorrente idéia de que Vertov é o “pai” do documentário, além de historicamente inexata (o cinema nasceu como documentário [Cf. Sadoul, SD, pp.20-21]), comporta um erro de delimitação de gêneros, já que aquilo que Vertov procura documentar em nada se assemelha ao que se convencionou chamar o “documentário clássico”. Vertov estava mais interessado em filmar abstrações como a coletividade ou o espírito do progresso soviético³². A máquina e a união em torno de ideais socialistas, para ele, eram idéias que precisavam ser expressadas a partir da própria realidade, escrevendo um complexo texto articulatório em imagens que seriam projeções destas abstrações. Apesar da malha política e propagandista, Vertov estava trabalhando com lirismo. Seus filmes são simbólicos, sua montagem altamente cerebral e o resultado de suas experiências faz uma aproximação não-alienada entre o homem, a máquina e seus objetos que servem como instrumentos

³² Em entrevista não-publicada concedida a Sérgio Machado para a produção do filme *Onde a terra acaba* (2002), Saulo Pereira de Mello fala sobre a expressão no cinema soviético dos anos 20: “segundo eles [os cineastas e teóricos russos], queriam dar expressão a uma coisa não narrativamente, não queriam dar exemplos das coisas que eles queriam que aparecessem, [como] por exemplo, a solidariedade humana, a tomada da consciência socialista; eles não queriam contar histórias que dissessem isso; eles queriam que você visse a solidariedade humana na tela, que você visse a tomada de consciência de todas as pessoas em uma situação de opressão... eles queriam não a história de fulano sendo oprimido e tomando consciência, mas a própria tomada de consciência (...)” (Mello & Machado, 1998).

de trabalho. “NÓS não queremos mais filmar temporariamente o homem, porque ele não sabe dirigir seus movimentos”, disse ele (2003, p. 249) em um manifesto de 1919.

Por mais que Vertov seja encaixado, talvez anacronicamente, à teoria formalista do cinema, seus textos e filmes não deixam de dar lições a um cinema que contempla ao mesmo tempo a forma, o símbolo e a essência, como *Limite*. Se Vertov queria não apenas filmar homens, mas também máquinas e idéias, seus conceitos de cine-olho e montagem certamente possuem uma envergadura maior do que podem supor os adeptos do cinema revolucionário soviético.

Para pensar isso, voltaremos à cena de *Limite* descrita no início deste capítulo. O filme brasileiro certamente é muito diferente de qualquer coisa já filmada por Dziga Vertov. Envolto em uma montagem complexa e intrincada, mas que aparenta ser uma suave conjunção de planos lentos e/ou delirantes, *Limite* também aproveita, de certa forma, as vantagens miraculosas de se utilizar o olho mecânico. Se o pensamento de Vertov se funda na dicotomia cine-olho/montagem, *Limite* tira proveito e atualiza estas idéias (quer Mário as conhecesse ou não) – ou ainda as manifesta intuitivamente –, mas a partir de um mergulho semântico completamente diferente. Sua câmera-olho, assim como a de Vertov, tem o poder de adentrar e se enraizar em pontos-de-vista inacessíveis ao olho humano³³. Mário não está interessado (em primeira instância, ao menos) em capturar a essência imagética de entidades coletivas, e seu entusiasmo com a máquina é tão conflituoso quanto todas as antíteses que pautam *Limite* como um filme em constante duelo entre categorias antagônicas. As tentativas de se escapar dos inúmeros limites, impostos em condições formais e também semânticas, são como o ato de acordar de um sonho e descobrir que o sonho continua, vendo o processo se repetir *ad infinitum*. Esta revelação que os objetos não-diegéticos (*pausados*) proporciona é um primeiro desenovelar da crítica relação que Mário aparentemente procura estabelecer entre o ser humano e as coisas. Velhas dicotomias: eu x outro, vida x morte, existência x nada, sujeito x objeto. Mário se utiliza da expressividade de uma câmera-olho de ímpar elegância para exhibir objetos que, filmados, ganham relevo, ganham ontologia. Merleau-

³³ Um teórico (este dos anos 30) como Rudolph Arnheim, também encaixado na escola “formalista”, certamente pensava diferente a respeito das possibilidades que a câmera cinematográfica oferecia para este desvelamento de uma realidade oculta através do cinema. Para ele, a câmera e a montagem possuem limitações substanciais (como problemas relacionados à projeção de coisas sólidas em uma superfície plana e bidimensional, a redução da profundidade, a desvirtuação da iluminação e a ausência de cor, a distância do objeto e a ausência de uma continuidade espaço-temporal) que alojam o cinema em um lócus muito distante da realidade. Para ele, estas características não apenas fazem do cinema uma coisa não-real como o transformam em arte. As limitações do cinema liberam a *artisticidade* do cinema; a *cinematicidade* específica do cinema (Cf. Arnheim, 1960, pp. 8-34).

Ponty, em sua teoria fenomenológica, concebia o homem a partir das coisas. A interioridade a partir da exterioridade. Um mundo mais antigo que o homem dá expressão e vida interior a ele:

Uma boa parte da filosofia fenomenológica ou existencial consiste na admiração dessa inerência do eu ao mundo e ao próximo, em nos descrever esse paradoxo e essa desordem, em fazer *ver* o elo entre o indivíduo e o universo, entre o indivíduo e os semelhantes, em vez de *explicar*, como os clássicos, por meio de apelos ao espírito absoluto (Merleau-Ponty, 2003, p.166).

Olga trabalha, nauseada, impaciente, angustiada – mostra expressões de desconforto: está enclausurada. Escapou da prisão, mas o próprio hiato entre sua própria consciência e o misterioso resto da realidade são suficientes para ela sugerir uma automutilação – uma espécie de sacrifício para expiar este hiato tenebroso. Por outro lado, os objetos se apresentam em uma pureza pacífica e estóica, como se a vontade da câmera-olho se dirigisse para uma realidade que se basta sem hiatos, sem decalques, sem dúvidas. Inteiriços, ampliados, dotados de uma expressão anímica carregada de enigmas, os objetos se tornam entes que, olhados, se resolvem por si, e impõem uma superioridade fundamentada em um entendimento que se relaciona com uma comunhão perfeita com o mundo. Olga almeja fundir-se, almeja ser focalizada como estes objetos, mas esbarra em limites como o da clarabóia, que impede que ela alcance o infinito do céu e destes objetos que despontam de maneira quase não-diegética. Narrar, portanto, assim como prosseguir e se mover, é matar esta comunhão. A câmera-olho só desvela o humano se ele desiste de ser diegético e passa a viver em *pausa* e não em movimento. Esta concentração na verticalidade da experiência, na escolha consciente e com exclusividade do eixo paradigmático³⁴, é o que possibilita uma imersão na *fusão*, em contraponto à sua antítese, o *apartamento*, coisa que *Limite* e seus personagens-alegoria³⁵ buscam, mas só encontram morte e mutilação. Se o movimento, o trilhar, o buscar e o perscrutar são narrativos (inserem-se em uma “diegese epistemológica”) e

³⁴ “No eixo do paradigma, fica a linguagem-objeto – a poesia, no seu mais amplo sentido, verbal e não-verbal: analogia e similaridade” (Pignatari, 1974, p.23-24).

³⁵ Procuramos pensar a alegoria no sentido que Heidegger atribui a ela: “[...]a obra de arte é ainda algo de outro, para além de seu carácter de coisa? Este outro, que lá está, é que constitui o artístico. A obra de arte é, com efeito, uma coisa, uma coisa fabricada, mas ela diz ainda algo de diferente do que a simples coisa é [...]. *A obra dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa; ela é alegoria.* A coisa fabricada reúne-se ainda, na obra de arte, algo de outro. [...] *A obra é símbolo*” (Heidegger, 2005, p. 13, grifo nosso).

suscitam a idéia sempre progressiva da prosa, a fusão e o paradigma nos levam a um pensamento poético, que concentra em uma linguagem densa aspectos que só ganham verdadeira ontologia se, e somente se, se manifestarem todos ao mesmo tempo. Explicar este tempo imemorial das coisas em termos de seqüenciação (sintaxe) e diegese certamente alimenta o angustioso paradoxo relacionado ao autotelismo do pensamento poético.

A *fusão* é o ponto de partida para entendermos como *Limite* também atualiza a idéia de montagem proposta por Vertov. De fato, em *Limite*, não há “desvio teatral” e nem “desvio literário” graças a uma montagem que viabiliza este desvelamento *pausado* do ser das coisas em relação a um sempre em movimento “vir-a-ser” do ser humano. Não por acaso, se prestarmos atenção à maneira como Mário Peixoto tece esta cena com Olga Breno, perceberemos que, enquanto os objetos são ligados por fusão, a ligação entre os objetos e a própria personagem é feita com cortes secos. Fundir-se, portanto, em *Limite*, expressa a significação pura, uma resolução poética (e, portanto, um fracasso autorizado) para tentar encontrar a unidade em um eixo sintagmático, ou seja, seqüencial. Este paradoxo (o uno representado por algo que está inserido no tempo) é mais uma das relações profundas que *Limite* procura alegorizar. Dando seqüência à cena analisada, percebemos que, após o corte seco (brusco, porque apartado), Olga pega a tesoura e desliza o dedo sobre sua lâmina. *Esta* fusão específica denota mais um conflito: aqueles objetos, enquanto estiverem enquadrados em sua situação privilegiada e espectral, assumem um valor de totalidade. Quando a tesoura encontra a mão humana, perde o enigma, torna-se novamente uma simples tesoura. Corta. Aparta. A tesoura só pode se fundir novamente se encontrar outro objeto que possua um denominador comum com ela. O jornal, em “v” como a tesoura, funde-se a ela. Objeto com objeto. Coisa com coisa – são categorias compatíveis. A angústia se torna serenidade no mundo das coisas não-humanas. Este apartamento fatalista entre o sujeito e seu objeto (misterioso e indutor do desejo) explicita-se quando pensamos na relação que o olhar tem com o desejo de fundir-se: olhar que está no limiar entre o “eu” e o “outro” – um portal para sempre trancado:

Vivemos em nós, agudamente, o fato de que o que olhamos não é jamais o que queremos ver. Esses olhares fílmicos nos foto-grafam (Lacan), inscrevem-se em nós, encarnando a luz. Esse olhar-desejo, Eros se contrapondo a Tanatos, pontos de luz como células germinativas que mantêm a vida. Olhar que só pode ser pura natureza em *Limite* (Chnaiderman, 1989, p. 67).

Para Mário Peixoto, portanto, montar significa estar diretamente semantizando os processos que se retro-alimentam na dicotomia forma-conteúdo. Vale lembrar que, para Iuri Lotman, o sistema estético é aquele em que a sintaxe produz um valor semântico. Formalizar significa significar.

Estas relações extrapolam o campo da montagem tradicional, definida por Kulechov e Pudovkin (Cf. Xavier, 2003, pp. 20-21), em que o plano se associa a elementos ideológicos para significar a partir de uma justaposição orientada. Mário Peixoto, antes, parece partir da estrutura da montagem para poder projetar sua semantização. A fusão – corte que separa planos – , em *Limite*, é um indicador da própria natureza do conteúdo do plano. Mário monta a partir de uma expressão originária da própria linguagem, aproximando-se de uma verticalização da montagem estudada e praticada por Eisenstein (Cf. Andrew, 2002, p.59). O filme inteiro, inclusive, e não apenas a cena examinada, significa a partir de como a montagem é capaz de extrair esta temporalidade *pausada* através dos recursos semantizados que o filme e sua forma oferecem, conjuntamente. “[...] a revelação ou iniciação que daí advém, em nosso caso, não atinge tanto a consciência da personagem como a da câmera – com o que queremos dizer: uma *consciência inscrita na linguagem*” (Saraiva, 2000, p. 95).

Limite começa a se distanciar de Vertov a partir do momento em que percebemos que sua montagem antípoda desiste de obedecer a um sistema maquinal, mecânico, em que funções hierárquicas se regem através de escolhas feitas pelo cineasta para erigir um edifício intrincado em que todas as partes devem operar de maneira infalível. Nesse sentido, a tessitura de Vertov corre o risco de possuir pés de barro, porque, fazendo uma analogia simples, a falta de uma engrenagem põe em risco o funcionamento da máquina. Tanto Mário Peixoto quanto Saulo Pereira de Mello concordam que *Limite* funciona segundo “estrofes” bastante autônomas, que encerram um esgotamento completo da ação. Mário monta pensando em um “sistema planetário”, procurando não deixar a interação entre estas “estrofes” (na verdade, seqüências completas e fechadas) diluírem a exatidão e a limpidez individual de cada uma delas. A relação, logicamente, não é causal, mas sim orbital: as semelhanças formais vão cada vez mais se embrenhando nas relações semânticas do filme a partir de pequenos contatos metonímicos: pontos de toque, portais para universos distintos. Os três flashbacks narrados no filme contêm inúmeras diferenças entre si, tanto no campo semântico quanto no formal, mas os elementos da montagem (rodas que se fundem a

máquinas de costura; rimas visuais entre árvores, fiações, cercas; janelas que se repetem como grades...) e os elementos presentes nos conteúdos das histórias (a água como princípio unificador – e portanto devorador – de tudo; o peixe moribundo que procura sobreviver em um meio estranho [assim como os tripulantes do barco]; a fonte que, confrontada, fornece o elemento arquetípico de Mário Peixoto, a água, mas não abre mão do caráter antitético da realidade e mantém-se de pé quando perseguida pela câmera) servem como pontos tangenciais que corporificam *Limite* mais como uma estrutura orgânica do que mecânica:

O processo é típico de *Limite*: a fusão que liga-separa os *shots* liga as formas e rítima poeticamente a sucessão. Separa-se no tempo e no espaço, prescinde do narrativo, ignora a “história” e se fixa no tema. O que as fusões – abundantes em *Limite* – fazem é separar os *shots*. Por que (e isso é um dado empírico), verifica-se vendo o filme. O corte de continuidade é que está quase ausente em *Limite* [...]. A ação, no filme, tende sempre a se esgotar dentro do *shot* mesmo – a começar e acabar dentro do *shot* mesmo. Essa separação nos mostra, bem claramente, que cada *shot* de *Limite* tende a ser o filme todo – que se reitera constantemente. A estética de *Limite* é a estética da reiteração. Na verdade, as fusões nos mostram que cada *shot* é como uma mônada: reflete todo o universo-filme. Ou a lição goethiana: no orgânico o todo está em cada parte (Mello, 2000, p. 171).

Assim, orgânico, talvez mais do que como um sistema planetário, *Limite* funcione como uma colônia de bactérias: a primeira delas, chamada “limite” e tudo o que este conceito encerra, vai se reproduzindo por divisão binária: as cenas vão aparecendo sempre de acordo com um código genético que vai sendo transmitido a cada divisão dos elementos do filme³⁶. Francisco Saraiva (2000, p. 85) defende que o cinema é uma arte com tendência centrífuga, porque procura transpor os limites condicionados pela sua *cinematicidade* para alcançar o território do real. Como cinema, é possível que isso aconteça, já que *Limite* procura a todo momento um transbordamento catártico (que se efetiva com a tempestade que vira o barco) que condicione uma experiência real, apesar de ser um real que atinge os sentimentos e os sentidos, e não propriamente a imagem. Arnheim poderia pensar que o cinema é uma arte enclausurada em suas limitações técnicas, e portanto jamais poderia almejar extrapolar as fronteiras das características em negativo que definem a sua *cinematicidade*.

³⁶ A colônia de bactérias é uma metáfora análoga às mônadas de Leibniz, unidades de força metafísica: “Pela percepção as mônadas representam as coisas do universo; cada um *per si* espelha o universo todo. [...] Finalmente, as mônadas, não tendo “portas nem janelas”, não recebem seus conhecimentos de fora, mas têm o poder interno de exprimir o resto do universo, a partir de si mesmas; a mônada é um ponto de vista” (Autor não-identificado em *Leibniz*, 2000, p.10). Em *Limite*, entretanto, a imagem de uma disseminação orgânica, sem direção e virulenta se adequa à temática do filme. Por isso as bactérias.

Limite, porém, de fato possui um caráter expansivo. Seu leitmotiv são a fuga e a busca, mas sua arché³⁷ é a água e o enclausuramento encerrado em sua natureza sombria e misteriosa. Não à toa, todos os personagens-alegoria, após vivenciarem experiências de criminalidade, abandono e doença, fogem. E fogem para onde? Não se sabe bem, já que a elipse entre os flashbacks e as cenas do barco destituem do enredo a necessidade da formalidade e da causalidade. Mas fogem. E vão parar em um barco que não se sabe de onde vem e nem para onde vai. Retornam ao centro de tudo, à origem, a um oceano que devora em sua indiferença. Epicentro do filme e alegoria para a transmutabilidade das coisas, o oceano é mais um “ente” que, captado pela câmera-olho peixotiana, assume uma característica metempsicótica. O filme, portanto, faz seus personagens caminharem e correrem para tentar vencer, através do movimento, as inconsistências da duplicidade que separa aquilo que está apartado. O movimento, entretanto, estanca no barco, pequena ilha diante da origem de tudo, o mar. Nesse momento, os personagens adquirem um aspecto mítico, deixam de ser personagens para se tornarem alegorias puras: a fuga da instância devoradora que tudo cria e que tudo leva embora os leva ao epicentro desta mesma instância, em uma relação urobórica³⁸. Isso nos dirige a duas conclusões:

- *cinematicamente*, *Limite* é um filme centrífugo, porque a montagem e a movimentação da câmera estão a todo instante querendo esmigalhar as noções gramaticais do cinema griffthiano. Livre, esse narrador “autista”, porque despreocupado com os personagens que deve “tutorar”, investiga o espaço do filme como uma subjetividade animalesca, perscrutadora, que parece alternar estados de medo, raiva, pacificidade ou amor. Nesse sentido, o narrador de *Limite* está também inserido na montagem com uma carga poderosa de animismo, mostrando que o cosmos vivo é assustador justamente por causa de sua imprevisibilidade, e deve-se fugir dele.

- *poeticamente*, *Limite* é um filme centrípeto, porque seu significado encerra dualidade e mistério, e um conflito constante e reiterativo com tudo aquilo que é exterior ao sujeito. Tentar trespassar esse limite seria unir-se, em uníssono, ao caos de coisas livres, latentes e amorfas que funcionam como uma unidade existencial. Os

³⁷ *Arché* (do grego ἀρχή; origem), para os filósofos pré-socráticos, é um princípio que está no ser de todas as coisas e que se manifesta como matéria-prima para tudo o que constitui o universo.

³⁸ Donald Schüller (2000, pp.224-225) parte de um aforismo de Heráclito (“Caminho para cima e para baixo é um e o mesmo”) para definir o Uroboros: “A serpente que principia onde termina devolve-nos às origens míticas de que partimos. Uroboros, alimentamo-nos, através dos séculos, da nossa cauda. Confundimos princípio e fim, berço e sepultura”.

náufragos se unem no barco para tentar trespassar esse limite, mas fracassam porque, uroboricamente, retornam à limitação mais poderosa de todas: a água que representa o limite último entre a vida e a morte, contemplada pela eternidade. Ao tentarem fugir desse paradoxo, os náufragos andam em círculos até caírem – de maneira insolúvel – novamente no epicentro dele. O mar, metáfora do mundo desconhecido graças ao apartamento existencial, sinistro e ao mesmo tempo contemplativo, joga os personagens-alegoria direto para a fonte de tudo: a água que espelha, a água que sugere, a água que consome. Esse limite entre o que se pode saber e o que não se pode é o código genético da colônia de bactérias que vão se reproduzindo, em progressão geométrica, até atingir um filme em que absolutamente tudo remeta a este hiato inicial. Fugir, em *Limite*, é andar em círculos, geralmente em uma espiral em direção ao epicentro.

Se os três personagens no barco em *Limite* são alegorias para um isolamento crucial e definitivo do ser humano para com aquilo que lhe é exterior (poderia ser o cosmos, a realidade, o outro, etc. A indefinição do que seja aquilo com o que o ser humano se relaciona faz parte da caracterização do mistério abismal em que *Limite* insere o espectador), é lícito pensar, ao menos, que estas seqüências talvez não façam parte da diegese do filme, assim como as imagens protéicas definidas por Saulo Pereira de Mello (Cf. Mello, 1996, p.33: Olga envolvida por mãos masculinas acorrentadas, a fusão entre os olhos e o mar, a imagem dos urubus no alto de um morro) como geradoras de toda a significação do filme. Se as seqüências do barco são metáforas puras, alegorias para o estado íntimo dos personagens e também uma maneira de *filosofar* através de imagens, então *Limite* se situa no limiar entre a ficção e o ensaio, como bem define Paulo Venâncio Filho:

Although *Limite* contains dramatic and even tragic elements, it is difficult to identify a genre for the film. It is not a romance, or a tale; nor is it filmed literature. I would venture to say that *Limite* comes close to a genre that, like few others, has helped in comprehending Brazilian realities: an *essay* (Filho, 2006, p. 109).

Porém, o filosofar do filme está associado a uma dimensão de representações que ora pendem para um encontro com fenômenos *puros*, como o movimento das águas durante a tempestade, ora para simbolizações complexas, como a cena em que Raul Schnoor está caído no chão e a câmera faz um movimento rotacional percorrendo a abóbada celeste (e o que vemos é a sublimidade da clareza deste céu preto-e-branco,

infinito como o mar) até retornar à sua mão cravada na terra. Mais que um ensaio filosófico³⁹, *Limite* se investe em sua capacidade de ser poema, uma categoria que já engloba, em si mesma, as idéias de filosofia, ensaio e simbolização. As seqüências no barco, de fato, correspondem, de certa maneira, em termos de duração do tempo (Gaudreault & Jost, 1990, p.120) àquelas imagens dos objetos na seqüência de costura de Olga Breno. Segundo os autores do *Récit*, quando o tempo da história não progride ou não acontece, o tempo narrativo se torna o único eixo de manifestação fílmica. Os objetos de costura, *pausados*, alcançam um aspecto indefinido da narração: eles estão “formalmente” inseridos na diegese, mas são descritivos – servem para iluminar os conceitos do filme. São imagens carregadas, sem tempo e nem movimento. Com a montagem e a imagem, (des)narrando, Mário simbolizou temas que mais tarde iria esclarecer em uma de suas entrevistas mais famosas:

Eu quis mostrar em *Limite* que o homem jamais consegue quebrar esta coisa a que ele está preso, na Terra. Tem o limite humano das possibilidades – ele pode voar, pode fazer isso, aquilo, pode descer às profundezas do mar, mas à superfície da terra ele tem de voltar um dia, cedo ou tarde. Também o tempo é uma coisa ilusória, muito ilusória. Haja vista o relógio – o que o relógio está dizendo? ‘Mais um, mais um, mais um’. Na verdade, o relógio não está dizendo isso. Nós é que não escutamos direito. Ele está dizendo: ‘menos um, menos um, menos um...’ O tempo não existe. É uma coisa unida. Foi o homem que inventou o relógio, a divisão dos meses, a divisão dos anos, todas essas coisas. E o corpo humano envelhece porque tem de envelhecer, é um caso fisiológico. Mas não é o tempo... O tempo é uma coisa ilusória, não existe. É isso que eu quis provar em *Limite*, e creio que consegui” (Peixoto, apud Castro, 2000, pp. 194-195).

Bem, os objetos de costura estão inseridos dentro da seqüência narrativa do flashback de Olga. Mas e quanto às seqüências do barco, que, isoladas e diferentes do resto do filme, podem ser interpretadas como metáforas puras, com uma carga semântica concentrada em um eixo paradigmático, onde o que importa é a acumulação das noções abstratas de antítese e paradoxo que Mário deseja poetizar através desta poderosa congregação de imagens? Neste caso, talvez até mesmo o tempo da narrativa seja zero, porque, de fato, o filme abre margem à interpretação de que as cenas do barco, em termos de continuidade diegética, *não existem*. Portanto, com tempo da narrativa igual a zero e o tempo da história igual a zero, resta a opção de que estes trechos – talvez os mais importantes do filme – não tenham parentesco com uma

³⁹ Merleau-Ponty, em busca de fenômenos puros, seria contra a noção de que o filme *filosofa*: “De qualquer forma, é mediante a percepção que podemos compreender a significação do cinema: um filme não é pensado, e, sim, percebido” (Idem, *Ibid.*, p.115).

narrativa ficcional, mas sim poéticas, em que a expressão de idéias prevalece sobre a expressão de histórias. Trata-se, portanto, de uma terceira via (des)narrativa: não é ficção e nem é documentário. Não trata de fatos e nem de histórias. Com o tempo igual a zero, o filme passa a propulsionar imagens de significação acumulativa, que se manifestam como em uma leitura. Mário parecia ter em mente a idéia de que, para se extrair das imagens as suas propriedades mais especiais e “verdadeiras”, era necessário dar uma chance ao espectador: as imagens são mais sensíveis dos que a própria percepção do espectador, e por isso é preciso dar-lhe tempo. Tempo para refletir sobre o que está vendo, ainda durante a projeção. Como se um leitor pudesse ler e reler os versos de um poema até que as idéias presentes nas palavras se enraízem e tomem corpo nas camadas mais densas da subjetivação humana. Como disse Bazin, estabelecendo uma comparação do cinema com a fotografia (2003, p.126): “Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação”. Espantado com sua própria obra, no artigo que escreveu atribuindo autoria a Eisenstein, Mário revela o poder indecifrável que as imagens, puras e enclausuradas em uma auto-referenciação, têm em projetar o incognoscível:

Eu não arriscaria, jamais, de contar de ponta a ponta a curvatura – ciclo de sua obra e demonstração. Seria o mesmo que pretender atribuir palavras (dialética, enfim) ao que não possui congenitamente – não nasceu nem incorporou-se com isso –, sendo, unicamente construído para ser sentido, (ou descoberto) primeiro, e em halo, pelos olhos como portais de penetração, antes mesmo de uma participação mais densa (Peixoto, 2000, p. 87).

Como veremos, em uma cena curta e precisa, Mário Peixoto soube dar tratamento à sua resolução do infinito. E o infinito está associado à infinita predisposição do ser humano em pensar sua condição de exilado metafísico, incapaz de atingir a realidade. Ele pode apenas espreitá-la, é quase como se pudesse cheirá-la, mas a espectralidade permanece, e os objetos e o mundo exterior continuam parecendo entes velados, cifrados, revelando pistas contraditórias, ora se mostrando hostis, ora amigáveis. Este assombro que o filme revela é, ao mesmo tempo (mais uma qualidade paradoxal), a projeção dos anseios do ser humano sobre os perigos possíveis de uma realidade que não revela suas intenções e a maneira como estes entes se apresentam à nossa interpretação. *Limite* revela uma dupla orientação necessária: as mesmas imagens possuem um significado para “dentro” do ser humano e outro para a visão do que está fora dele. O coqueiro e os postes de luz em negativo são pontos nodais que funcionam

como chaves para se perceber e entender esta relação dupla, desierarquizada, entre homem e o que está fora dele. A visão de um é o negativo da visão do outro. A cena curta de que falávamos se situa no meio do filme, durante o flashback que conta a história de Raul Schnoor, o homem número 1: após a cena das pegadas na praia, há um corte para um close em pés femininos que se encontram com pé masculinos. Tratam-se supostamente de Schnoor e sua amante, a esposa leprosa do personagem vivido pelo próprio Mário Peixoto na cena do cemitério. Selecionar os pés, como acontece em inúmeros outros momentos do filme, já designa um recorte que se refere a objetos: objetos do corpo (pés) que se desprendem de sua totalidade e passam a mencionar um caminho de inquietação em relação à constante tensão entre o ser humano e o que o assombra. Slavoj Žižek, ao refletir sobre a fragmentação do corpo em seu filme-ensaio *The pervert's guide to cinema* (Sophie Fiennes, 2006), afirma que estes desprendimentos dos membros em closes e planos aproximados resultam de um problema que os seres humanos possuem com a própria possibilidade de o corpo parecer um ente exógeno à fantasia, como se o corpo se voltasse contra nós porque precisa manifestar um impulso anárquico contrário ao que idealiza nosso aparelho psíquico. Nesse sentido, em *Limite* a fragmentação dos corpos potencializa este embate entre um mundo de fantasia – domínio próprio da mente – e um mundo corpóreo, apartados por um hiato indecifrável. Os pés se mantêm em cena por 10 segundos, vigiados pelo olhar da câmera-olho, até que a relação entre corpo e fantasia se completa com uma tortuosa panorâmica vertical ascendente, que mostra Raul beijando a mão de sua amante, e depois com uma panorâmica descendente, que encontra novamente os pés de Raul (refazendo o fetiche), que partem. Partem, mas deixam na tela um rastro. Este rastro é a grade de apoio para os pés que se encontra na entrada da porta da casa da amante de Raul. A imagem da grade parada, estática, dura 7 segundos, até que um corte nos leva para um plano geral com uma porteira e uma árvore ao fundo. No mapa de *Limite* feito por Saulo Pereira de Mello (Mello, 1979, p. 111), esta imagem, assim como aquela da grade de apoio fixada sozinha no plano, está descrita como “vazio”, provavelmente querendo indicar que estes planos não possuem a presença de seres humanos. Ora, não há seres humanos, mas com certeza há “personagens” peixotianos. Neste novo plano, a câmera, fixa no nível do chão, aguarda pacientemente a chegada de Raul, que caminha lentamente do fundo do quadro até se aproximar da câmera, que novamente encontra seus pés, que a ultrapassam. Depois disso, um corte resolveria a situação, se as intenções de Mário se focassem apenas no personagem de Raul. A árvore

e a cerca, entretanto, parecem também personagens de suma importância: eles permanecem no quadro 7 segundos após a partida de Raul. Será que Raul observa e se embrenha nesta natureza ou é o contrário que acontece? Quem é observador e observado em *Limite*? Este tipo de reflexão está contido na natureza mesma do filme, com seu espaço para que os objetos também possam ser lidos e interpretados, em seu tempo antípoda e em sua natureza expressiva, porém muda. A partir de Bergson, Francisco Bonora reflete sobre este hiato entre a percepção e a matéria pura:

O que Bergson está nos dizendo é que a percepção por ser interessada e reducionista, não entra nunca em contato com a matéria pura. Para tocarmos a matéria nela mesma, teríamos que alcançar uma percepção pura, ou seja, uma percepção sem memória. Na percepção pura, diz Bérson, “a realidade das coisas já não será construída ou reconstruída, mas tocada, penetrada, vivida” (Bonora, 2000, p. 60).

Da mesma maneira, há uma curiosa relação entre a narração e o narrador em *Limite*. Gaudreault e Jost postulam, a partir da semiótica de Metz (Gaudreault & Jost, 1990, pp. 54-55), que um filme apresenta três instâncias narrativas: a primeira delas seria o mostrador fílmico, que articula os fotogramas e “mostra” a partir do plano. A segunda delas seria o próprio narrador fílmico, que articula os planos a partir da montagem. Acima destes dois existe o mega-narrador ou grande imagista, que reúne as qualidades de mostrar e narrar. Mesmo em um filme narrado em voz *over* (fazendo prevalecer um recurso sonoro como um dos condutores da narração) ou que se passe em “tomada subjetiva” (quando as imagens simulam a visão do personagem), a última instância narradora é este grande imagista, que reúne a totalidade dos elementos que aparecem no filme, mas que não são suportados por narradores delegados ou secundários:

Dans tous les cas, si le spectateur n'avait pas été sensible à l'énonciation, s'il avait effacé mentalement les procédés propres au langage cinématographique, il se trouve rappelé à l'ordre: au-dessus – ou à cote – de ce narrateur verbal (explicite, intradiégétique et visualisé) qu'il croyait “sur parole”, il y a donc un grand imagier filmique (implicite, extradiégétique et invisible), qui manipule l'ensemble du lacis audiovisuel (Gaudreault & Jost, 1990, p.47).

Assim, este grande imagista, em uma cena de flashback, é o responsável pelo conteúdo que não é condizente com a audiovisualização de um relato verossímil na diegese. É comum, por exemplo, em filmes que procuram narrar cenas do passado de um personagem que conta sua história verbalmente, o flashback incluir o próprio

personagem nas imagens, o que contradiz a idéia de que *aquelas imagens* pertencem à memória dele. Na verdade, este tipo de cena revela uma espécie de memória deste grande imagista que (mega)narra com elementos inacessíveis a estes narradores secundários que são os próprios personagens. Este fenômeno se dá graças ao fato de o cinema ser uma narrativa dupla (audiovisual), em que elementos sonoros e visuais se complementam para “fornecer” ao espectador uma história inteligível com todos os tipos de dispositivos narrativos condizentes a esta associação.

Em *Limite*, como sabemos, há várias cenas em flashback (não tão facilmente identificáveis, já que Mário optou por não utilizar “pistas” ou cacoetes – como letreiros – para indicar a natureza destas cenas) que se intercalam às cenas do barco e às estranhas seqüências de abertura e finalização do filme. Como vimos, tanto as seqüências do barco quanto as densas imagens do início e do final do filme pertencem a um campo narrativo onde a história e a temporalidade não se enquadram na categoria de diegese. Rigorosamente, não há narrativa nestas imagens, não há tempo narrativo, apenas cronológico. As imagens são profílmicas⁴⁰, mas não diegéticas. As cenas duram, consomem tempo dentro do filme, mas não na “história” que Mário não faz mais do que rascunhar. Poder-se-ia até mesmo argumentar que as cenas do barco narram o encontro dos personagens num naufrágio após suas “fugas” de suas vidas esvaziadas, e que a tempestade consome o barco e acaba a “história” (versão mais correntemente aceita para o enredo de *Limite*), mas, ao que parece, esta proto-narrativa está aquém, semanticamente, da poderosa simbolização atemporal que estas imagens parecem querer ratificar. O barco poderia ser uma espécie de purgatório⁴¹ (situado no além-vida, e portanto devotado à eternidade, sem a perspectiva de morte, e, portanto, de temporalidade) onde os personagens viajam por seu passado procurando expiar seus calvários (ou voltar a sofrê-los enquanto tal, se imaginarmos não um purgatório, mas uma espécie de inferno). Este lócus de reflexão acima da vida e da morte, uma perspectiva unicamente sincrônica do drama humano, parece vindo diretamente do mundo dos sonhos, onde a configuração dos desejos ocultos emanados pelo id também se faz através de uma “narrativa” que está mais preocupada com a sincronia dos elementos do sonho (por meio da condensação e do deslocamento de informações), que

⁴⁰ “É profílmico tudo o que se coloca diante da câmera ou diante do que ela é colocada, para ser filmado” (Metz, 2004, p.48).

⁴¹ Alexander Graf também identifica nas cenas do barco um espaço metafórico que parece ir além da mera história do naufrágio: “Each of the three figures flees towards the sea, into spirituality, wich is where we find them at the start of the film” (Graf, 2006, p.101).

aglomera desejos contrários em termos de uma concordância entre as partes, do que em algo que esteja submetido a uma linha do tempo causal (diacronia) que explica um fato através das conseqüências de outros fatos anteriores a ele (Cf. Freud, op.cit.).

O grande imagista, em *Limite*, portanto, prescinde de sua função de narrar quando o filme se insere em suas representações puramente poéticas. O que ocorre, entretanto, nas partes mais evidentemente diegéticas do filme (os flashbacks), pertence também a uma terceira natureza. Sabemos que um filme narrativo preocupa-se, em geral, com a invisibilidade do grande imagista. Um filme clássico da Hollywood dos anos 40 como *Os melhores anos de nossas vidas* (William Wyler, 1946), por exemplo, pretende que sua história seja mostrada aos espectadores maneira ordinal, com uma seqüenciação causal, sem flashbacks ou ruídos que interfiram na pretensão do filme em “ser como a realidade”. Sendo um drama sobre ex-combatentes da segunda guerra filmado ainda em 1946, este filme, a despeito do seu desfecho abrupto e excessivamente otimista, busca uma experiência do pós-guerra americano a partir do referencial da própria realidade. Não há intenção de parecer que existe uma narração por trás daquelas imagens. Há raros planos aproximados, os enquadramentos são extremamente discretos e há a interferência de poucos movimentos de câmera. Os eventos ocorrem em ordem cronológica precisa e puramente causal, tentando ser um recorte fidedigno da própria vida em si. Neste filme, as imagens *pretendem ser* a vida, e a vida, em princípio, não possui nenhum narrador. É apenas fenomênica.

Limite, ao contrário, especialmente em suas seqüências narrativas, parece apresentar uma curiosa disfunção do grande imagista. Para explicar isso utilizaremos um plano-sequência muito famoso dentre as muitas cenas imprescindíveis de *Limite*. Este momento ocorre quando, dentro do flashback de Olga, após ela fugir da prisão e caminhar em meio a pequenos delírios da câmera de Edgar Brazil, incide-se um desentendimento entre narrador e personagem. Primeiro, a câmera “espera” Olga atravessar toda a profundidade do campo para, depois, perder-se em cortes que incluem *travellings* sobre telhas de uma casa e também arbustos filmados em *contre-plongée*. A tendência centrífuga do narrador, como já nos frisou Francisco Saraiva (Idem, Ibid. p.85), obriga-o a fazer desvios, perder-se de maneira quase autista nos cenários de Mangaratiba⁴², como se fosse um perseguidor incapaz de acompanhar os passos dos

⁴² *Limite* foi filmado na cidade de Mangaratiba, litoral fluminense, e localidades próximas, como a fazenda Santa Justina, pertencente ao tio de Mário, Victor Breves, que era também o prefeito da cidade (Cf. Mello, 1996A, p.17).

personagens. E isso, quase literalmente. O plano-seqüência ocorre justamente quando Olga começa a caminhar por um caminho de terra com a câmera logo atrás, rastreando-a. Ela (a câmera) passa então a, de maneira estranha, circundar o corpo da personagem, com mobilidade impressionante, como se estivesse inspecionando-a ou farejando-a. Logo depois, Olga se desloca e continua andando pelo caminho de terra. A câmera a persegue, logo atrás, em um plano americano. Porém, há um momento em que este interesse se rompe: Olga se desloca para a esquerda e some do quadro. A câmera, entretanto, indiferente, segue o caminho sem se preocupar com a personagem: vira-se à esquerda e encontra um campo desmatado juntamente com uma pequena floresta rudimentarmente cercada. O *travelling* continua examinando estes elementos da paisagem quando, voltando-se à esquerda novamente, a câmera encontra a imagem de Olga, de costas, escorada na cerca e parecendo desolada, e converge para ela, terminando a seqüência.

O grande imagista possui, em *Limite*, uma função que não compete mais com a de ser um organizador de todas as instâncias narrativas. Desalienado deste servilismo discreto e oculto, ele passa a experimentar suas próprias propriedades no filme de Mário Peixoto. De fato, em *Limite*, ao contrário de em *Os melhores anos de nossas vidas*, o grande imagista não quer ser um invisível artífice da realidade. Ele *quer ser a própria realidade*, e isso nos leva a conclusões intrigantes: em *Limite*, o olhar do narrador (sendo o narrador uma coisa) não pertence a uma “versão da realidade”, mas sim a uma subjetividade. Mas quem seria esta subjetividade? Certamente não é o olhar de Olga, posto que ela mesma está sendo focalizada e até mesmo “examinada” por estas lentes. Poderia ser um olhar das próprias coisas, de um mundo externo, um compêndio fantasmagórico da observação daquilo que o homem peixotiano mais teme: as coisas em si. Porém, migrar para tamanha abstração (que faz até sentido, considerando o duplo olhar que permeia todo o filme, do significante ao significado) nos leva à idéia de que narrar, em *Limite*, está associado a uma total desautomatização do narrador. Fluido, independente, o grande imagista, bem mais egóico do que o normal, volta a sua atenção para as próprias possibilidades da narração. Se esta narração é evidentemente subjetiva, o sujeito desta narração é o próprio grande imagista. Quando não resta história para ser narrada, o narrador narra a si mesmo. O olhar da câmera, em *Limite*, é o olhar do próprio cinema, e o olhar do próprio cinema está de acordo com o duplo olhar que *Limite* revela: o grande imagista narra a subjetividade dos seres humanos, a subjetividade das coisas e também a subjetividade do cinema, que se projeta

inteiramente na expressão destes problemas decalcados no hiato entre “eu” e “outro” que tanto interessava a Mário Peixoto. Este fator (a linguagem) se empenha, através de um automatismo metalingüístico, em fazer a passagem entre estas duas instâncias. Esta “subjéitiva divina”, que parece afeita a digressões, encontra ressonância na “subjéitiva indireta livre” idealizada por Pasolini, aqui, explicada por Adalberto Müller:

Por sua vez, o *discurso indireto livre* corresponderia, no cinema, à *subjéitiva indireta livre*. Para entender esse conceito, alguns protocolos são indispensáveis, contudo. Em primeiro lugar a subjéitiva indireta livre (SIL) não se confunde com o DIL [discurso indireto livre]: quando o escritor “revive o discurso” de uma de suas personagens, mergulha não apenas na sua psicologia, mas na sua língua (deve-se lembrar aqui que Pasolini não se refere ao que chamamos de diálogos dos personagens, mas à sua visão: isto é, a SIL se traduz fundamentalmente pelas imagens). Ora, diz Pasolini, se não existe uma “língua institucional do cinema”, não há como diferenciar a língua do autor da língua do personagem (Müller, 2006, p. 92).

Estas idéias nos levam a pensar que as noções de “animismo” e “metempsicose”⁴³, atribuindo um “ser” às coisas, como se pode observar praticamente em todo *Limite*, não se limita apenas às coisas filmadas, mas também às coisas *filmantes*. O narrador, sendo uma *coisa*, está também animado, e também perplexo com o apartamento eterno entre as *coisas*. O próprio Mário, ao escrever sobre *Limite* em “Um filme da América do Sul”, fez questão de frisar uma certa metempsicose entre as três tendências que aponta para o filme: “3) o mimetismo do mundo dos homens com seus espinhos e árvores retorcidas; ou seus ventos, suas praias de esperança, seus vôos de pensamento adulto tornados imagens precisas numa espécie de aurora e desalinho” (Peixoto, 2000, p. 85-86). Também Carlos Augusto Calil e Francisco Saraiva tiveram esta sensibilidade:

Limite indeed has the capacity to dislocate images of nature from supposed neutrality to the field of subjectivity. Description of the natural phenomena is thus replaced by their formal construction, in which the autonomy of the lyrical camera predominates, moving with disconcerting freedom because it has already reached the level of a character (Calil, 2006, p. 53).

e,

⁴³ Marco Lucchesi (2006, p.157, grifo nosso) também obteve as mesmas impressões da poética peixotiana: “This empirical perspective on the one hand, and it’s hyperphysics on the other, are the forces that provoke the flux and reflux of Peixoto’s poetry (‘blood’ and ‘healing’), the *metempsychosis of remembrances that are reborn and decompose* [...]”.

[...] olhar da câmera tem um proceder análogo ao dos personagens em movimento, mas dele se desprende, vai sempre muito além em sua perambulação ou deriva, em seu transpor obstáculos que não são necessariamente os que interceptam o caminho – trata-se também de *descobrir ou criar novos limites, para poder transpô-los* (Saraiva, 2000, p. 91).

A montagem e a narração, em *Limite*, têm, portanto, uma relação estreita com seus limiares formais. Pensando nessa disseminação “bacteriológica”, onde os “genes” das idéias centrais vão se reproduzindo em escalas cada vez mais minuciosas dentro de tudo o que compõe o filme, a fusão e o apartamento, o animismo e a metempsicose, o paradoxo e antítese, o hiato que se interpõe na experiência com o mundo, assim como a idéia de uma pulsação cósmica que destrói e renova, que se repete e se aniquila, todos estão enraizados em *Limite* desde o título: o “limite” é um espaço fronteiroço entre duas instâncias. Com uma montagem polifônica e analogamente orgânica como havia idealizado Eisenstein (Andrews, 2002, pp. 62-63), o filme de Mário Peixoto alcança um discurso simbólico que atinge a própria palavra. “Limite” é um ponto de irradiação de um conceito que, por ser naturalmente fronteiroço, está sempre escapando a definições convencionais: “ ‘Limite’ is the threshold that divides the two symbolic spaces, the tension between life-experience and life-resolution, and that determines the structure of the film’s narrative” (Graf, 2006, p. 103). Trata-se de uma palavra cujo conteúdo abstrato pode apenas ser expresso através de uma linguagem que retenha sua ambigüidade. Conceito que escapa aos cárceres oferecidos pelos dicionários, “limite”, assim, crua e desligada de qualquer contexto, já denuncia transbordamento poético. E se é uma palavra que contém o lirismo mesmo em estado de dicionário, só pode, como pudemos ver no primeiro capítulo, ser compreendida através da própria linguagem poética. A palavra “limite”, que imediatamente nos alça à idéia de sair de um território conhecido para entrar em um território estranho, parece conter os próprios dilemas da poesia, que é efetivamente a incursão em formas alienígenas de linguagem e expressão de sentimentos ou idéias. Ultrapassar esse limite significa entrar na plurivocalidade das coisas, no que elas têm de mais agradável e de mais terrível, na angústia da insuficiência da linguagem, no ato mágico de querer dizer todas as coisas de uma vez só ou a partir de uma palavra ou de uma imagem que se reitera.

Essa dualidade se reflete, também, obviamente, na relação entre som e imagem em *Limite*⁴⁴. Sabemos que o filme é silencioso, mas isso não renega a importância de seu componente sonoro, tão cuidadosamente escolhido por Brutus Pedreira (quem também interpreta o homem número 2, pianista do filme e marido da mulher número 2, interpretada por Taciana Rei) de maneira que as músicas pareçam ter sido compostas a partir do próprio filme. Em *Limite*, o som, que complementa a imagem na dupla narrativa que é o cinema, faz parte do mega-narrador, e, como tal, também possui uma propriedade anímica, como se ele também estivesse emulando os conflitos insolúveis propostos por Mário Peixoto. Na cena em que Olga procura costurar, descrita no início deste capítulo, estamos ao mesmo tempo envolvidos pela espectralidade dos objetos, pela persistência de Olga em tentar dominar seu conflito interno e especialmente pela voracidade incessante do “Quarteto em G menor” de Debussy. Ela atinge seu ápice justamente quando Olga olha para a clarabóia e a música parece querer espelhar o sentimento aflitivo e desconcertado da personagem. Quando a clarabóia vai se fundindo com o ovo de cerzir, a música vai esmorecendo, abrindo espaço para a dimensão toda própria das imagens em plano detalhe, quando este embate complementar entre música e imagem passa a privilegiar novamente a imagem em seu espectro narrativo. O caráter perverso, fantasmagórico e por vezes até mesmo gótico (como na cena do cemitério) da música em *Limite* se junta ao olhar perscrutador da subjetiva indireta livre (como uma subjetiva de um deus caçador) para constituir uma narração endógena, de equivalência entre as instâncias (sonora e visual) que narram e aquilo que é narrado.

Falar na inserção da música como elemento de montagem polifônica em *Limite* inevitavelmente no remete à terceira “Gymnopédie”, composta pelo compositor francês Erik Satie somente para o piano, em 1888. Em 1897, a terceira “Gymnopédie” foi orquestrada por Debussy e adquiriu uma densidade maior. As três Gymnopédies se complementam e expressam temas e estruturas musicais que dialogam entre si. Brutus Pedreira, entretanto, optou apenas pela terceira, na versão orquestrada por Debussy, para procurar traduzir, em *Limite*, uma motivação parecida com a seqüência protéica⁴⁵,

⁴⁴ Há uma discussão a respeito da sincronização sonora em *Limite*, já que havia uma suposta e imprecisa nota de Brutus Pedreira indicando-a (Cf. Saraiva, 2000. pp. 136-8). As duas versões restauradas do filme (a da Globo Vídeo e a da FUNARTE) apresentam discrepâncias de sincronização. Utilizamos, aqui, a versão da FUNARTE, de 1996, que segue estritamente o “roteiro” elaborado por Brutus e parece ser muito mais coerente com o conteúdo do filme.

⁴⁵ Na entrevista a Sérgio Machado, Saulo explicita ainda mais esta questão: “O que determina isso não é uma coisa vinda de fora, de um plano mecânico, mas é uma coisa que está dentro da imagem, cuja primeira imagem é a imagem que eu inventei de chamar de protéica, porque é como o deus grego Proteu, muda de muitas formas e está em toda parte” (Mello & Machado, 1998, p.62).

extra-diegética (um prólogo composto por combinações de imagens estáticas e simbologias que vão se ratificando durante o filme), conforme descrita por Saulo Pereira de Mello:

O “prólogo” [...] estrutura-se em trono de uma imagem que é fundamental em *Limite*: a mulher a as mãos algemadas – e que é a reprodução da capa da revista *Vu*. Imagem elementar, originária – protéica – geratriz de todas as imagens do filme que serão metamorfoses dela, alegoria do tema. Essa seqüência, não-narrativa, dá o tom, esboça o ritmo de *Limite* que a seqüência-chave inicial vai desenvolver: lenta, de imagens longas, ligadas por fusões, estruturadas segundo um princípio não-narrativo (Mello, 1996, p. 33).

Este prólogo, poderíamos pensá-lo como uma espécie de “capa” para o filme. Suas imagens, dotadas de enorme envergadura simbólica, são as mais concentradas de todo *Limite*. Cada uma destas imagens unidas por fusão nos dá uma pista sobre as temáticas correlatas que se insinuam no filme. A primeira imagem, um plano de recorte estranho contendo um vasto céu branco e a ponta de um morro com urubus que parecem comer carniça, invoca a idéia da morte diante do infinito. Há já uma primeira oposição: a da carne diante do espírito, assim como a da vida, finita e frágil, diante da eternidade, infinita e intransponível. Logo depois, a tela funde-se na famosa imagem da capa da revista *Vu* reconstituída por Mário: Olga enlaçada por braços masculinos algemados, com uma expressão tensa. As possibilidades de abertura desta alegoria são muitas, mas basicamente a imagem expressa a limitação em si, que é instituída pela relação com o *outro*, um agente cerceador. O mistério do *outro*, do *objeto*, é o terror da *subjetividade*, do *eu*. Existir, enfim, resulta em conflito. Se as coisas *não* são eternas e unas, possuem um problema. *Limite* parece pensar, em sua última instância, num *paradoxo fundador*: por que existir, se a existência não é una e total, se não há onisciência? E, ainda, mais longe: por que tudo existe, ao invés de simplesmente não existir nada (Cf. Heidegger, 1958, pp. 125-47)? O ato fundamental, paradoxal, questionado em *Limite*, parece chegar, em última instância, ao não-lugar entre o ser e o nada. O close nas mãos algemadas, que aparece logo em seguida, acentua estas determinações. Os olhos, que aparecem depois, carregados de vicissitudes, complementam de maneira metonímica estas mesmas idéias, aprofundando-se cada vez mais na dimensão das imagens, em suas expressões que tragam e momentaneamente nos enlaçam neste mesmo abismo de enigmas pertinentes à própria existência. O olho acaba sendo o único elemento de ligação entre este vácuo paradoxal interior e a vastidão intangível de tudo o que se revela, de maneira quase erótica, através dele. Assim, esta relação entre o “eu” e o mar

intermediada pelos olhos se transmuta em várias relações com intersecções presentes em *Limite*: as rodas que servem de passagem entre cenas (o dinamismo anímico da realidade); rimas visuais que trazem de volta estas noções, reiterando-as (nesse sentido, a rima aparece como um elemento de marcação e fixação constante, “martelando” esse mundo auspicioso de repetição e renovação); objetos, como a ferradura encontrada por Brutus Pedreira (o homem número 2), que parecem possuir uma natureza própria dos totens, que aprisionam espíritos, tornam-se animados e alegorizam esta relação especular dos olhos com o mundo: olhar, nesse caso, é projetar o espírito, é tentar uma comunhão que só acontece parcialmente, e esta ambigüidade também parece estar nos planos do filme. Todos estes objetos e estruturas são como pontos nodais que transportam os olhos para o infinito: Olga Breno, para o mar. A música, por fim, é mais um destes pontos. Coube à “Gymnopédie” a tarefa de incorporar a associação primeira do filme. É ela que passa a coordenar paralelamente a trajetória da expressividade quando recebe a tarefa de musicar o prólogo de *Limite*. Após atravessar o “filtro” do prólogo, a terceira “Gymnopédie” não passa incólume: incorpora-se ao discurso poético do filme e se ressignifica. Se estava virgem de códigos antes de entrar em contato com *Limite*, após ser associada ao prólogo, a adesão é irreversível: a música se torna mais um ponto nodal, mais um portal para a ratificação da experiência do prólogo. A “Gymnopédie” aparece pela primeira vez, no filme, juntamente com o título. Esta primeira adesão, este primeiro ato quase edípiano entre as estruturas do filme, não se desfaz mais.

A “Gymnopédie” reaparece em vários momentos do filme, incluindo a cena final. É o equivalente sonoro da carregada simbologia do prólogo. Ela reaparece – e sua importância para a montagem polifônica desta seqüência é crucial – logo após a seqüência em que Taciana tem uma intensa experiência subjetiva do alto de uma pedra. Inicia-se, então, um momento bastante peculiar em *Limite*: uma cena “solo” do homem número 2, interpretado por Brutus Pedreira, que já nos fora apresentado como o alcoólatra que condiciona a ruína do casamento de Taciana. Há uma fusão entre a cena anterior, que examinava o drama de Taciana (possivelmente contemplando suicídio) e uma rua escura por onde veremos a passagem de Brutus. Há também uma outra fusão, na contraparte sonora da narrativa dupla: passamos do “Noturno do Quarteto nº 2 em D Maior”, de Borodin (um som idílico e ao mesmo tempo contemplativo, onde o tom alto das cordas se adequa à alma triste que se projeta através do olhar de Taciana) para a “Gymnopédie”, que reacende, como um refrão, o debate existencial e cósmico. Quando

a música de Satie ressurgue, a roda da existência se reinicia, um foco ao mesmo tempo novo e antigo (mais um paradoxo...) demanda reexaminação: uma nova história se inicia, a de Brutus, mas os problemas são os mesmos, ratificados pela música, análogo sonoro das configurações alegóricas do prólogo protéico.

Brutus, o pianista, invade o quadro a partir do fundo do campo, encontra uma velha ferradura e joga-a fora, prosseguindo até a entrada de um pequeno cinema. Como sabemos, a ferradura é um símbolo da sorte. O fato de Brutus retirá-la do chão e atirá-la fora, além de exacerbar a idéia de que há uma aproximação – e, ao mesmo tempo, uma repulsa – entre o ser humano e as coisas, parece revelar também uma descrença de Mário em relação à pré-determinação das coisas. *Limite* apresenta uma regularidade randômica, o que parece uma contradição, mas está carregada de sentido: os padrões que se repetem não o fazem porque há um sistema maquinal que direcione a sorte. Aleatória, a sorte, ou o direcionamento das coisas do mundo, se localiza numa instância orgânica: nasce, morre, renasce, etc. Este episódio da ferradura, inclusive, não é mencionado no “cenário”⁴⁶, escrito por Mário Peixoto (Cf. Peixoto, 1996, pp. 74-75). Ele nasceu na própria tessitura do filme (“A decupagem está lá, que a gente chamava, eu chamo, e se chamava no cinema silencioso, de cenário. E o roteiro? Nunca vi! Parece que não existiu. O argumento? Menos ainda! Significa que Mário escreveu o filme diretamente, em decupagem” [Mello & Machado, 1998, p.59]).

E a “Gymnopédie” prossegue, trazendo sempre à tona as imagens fundadoras, primevas, os modelos edipianos do prólogo: toda a experiência do filme procura se desvencilhar (fugir) destes primeiros e apaixonados correlatos audiovisuais que aparecem no início do filme. A “Gymnopédie” e as imagens do prólogo são a primeira instância simbólica aprendida pelo próprio filme, e a tentativa de se livrar do peso destes elementos densos e conquistar uma autonomia legítima pode ser entendido como o destino do próprio filme. É claro que isso não acontece, e, no final, tanto o filme acaba, como os personagens e toda a profundidade semântica são destruídos por estas mesmas relações. A tempestade tenta destruir suas próprias imagens geradoras, na impossibilidade de se conciliar com elas.

A sublimação desta relação traumática que o filme estabelece consigo mesmo só é superada após a entrada de Brutus na sala de projeção. Vemos, antes, Brutus (que aparece apenas através de sua sombra) deixar, sobre uma cadeira, as partituras, o chapéu

⁴⁶ “Scenário” é como eram conhecidos os roteiros da era silenciosa.

e o casaco sobre uma cadeira. Neste momento, a “Gymnopédie” encerra sua participação na sequência e dá acesso à entrada de “Golliwogg’s Cake Walk nº 6”, pertencente à obra “Children’s Corner”, de Debussy. A sombra de Brutus, ao que parece, representa esse legado metaforicamente edipiano. Abandonar os pertences sobre a cadeira, “desnudar-se” de seus atributos constituintes, pode ser uma tentativa de “fugir” desta sombra, deste espectro do inefável que ronda o filme. Passamos então a uma cena explicitamente metalingüística que parece dar uma resolução aos problemas suscitados pela aparição da “Gymnopédie”: estamos agora dentro do cinema, e uma tela branca aparece enquadrada com uma leve inclinação para a esquerda. Um filme de Chaplin mostrando um Carlitos presidiário escapando da prisão aparece na tela, e a cena prossegue mostrando planos-detelhe das bocas dos espectadores dando gargalhadas, assim como imagens do próprio Brutus tocando o piano. É interessante que a fusão sonora entre a “Gymnopédie” e a “Golliwogg’s Cake Walk” aconteça justamente com a imagem da tela de cinema em branco ocupando o quadro. É como se, tentando apagar as lembranças traumáticas invocadas pela “Gymnopédie”, o filme procurasse zerar sua simbologia, embarcando em um outro gênero, narrativo, no qual uma fuga efetiva seja possível:

O fato é que Carlitos, no trecho projetado, consegue realizar aquilo de que os personagens de *Limite* se mostram incapazes: uma fuga bem sucedida. Haveria então uma “simetria invertida” entre *Limite* e o filme de Carlitos que nele se vê, o qual se apresenta “limitado” em sua configuração formal, enquanto seu protagonista transpõe os limites (lançando sobre eles a irrisão)? (Saraiva, 2000, p. 149)

Esta relação de mise-en-abîme⁴⁷ demanda uma análise mais minuciosa, que nos conduzirá aos conceitos que nos permitirão estabelecer uma ligação entre os estratos mais formalistas em *Limite* e a tendência fenomenológica que parece querer se manifestar no filme. Estes conceitos são os de *fotogenia*, preconizado por Jean Epstein, e o de *momento de cinema*, utilizado por Saulo Pereira de Mello.

Pensemos, portanto, na primeira carga semântica levantada pela cena, uma primeira instância interpretativa, sugerida pelo filme de Chaplin e sua relação com os closes nas bocas que dão risadas ao assisti-lo. O trecho do filme que se apresenta em abismo em *Limite*, que recebeu, na época, o título em português de *Carlito encrencou a*

⁴⁷ “Pôr em abismo” significa inserir uma outra narrativa já existente previamente dentro do filme. Na maioria dos casos, um filme dentro de um filme, como acontece em *Limite*.

zona, faz parte do filme *The adventurer*⁴⁸ (Charles Chaplin, 1917), último da série de 12 clássicos filmes curtos que Chaplin realizou para a Mutual (Cf. Sadoul, SD, pp. 130-132). O trecho exibido em *Limite*, que enquadra a tela do cinema desta vez inclinada para a direita, mostra apenas uma pequena parte do início do filme: sentado e encostado em uma pedra perto de uma praia que certamente abriga um presídio nas proximidades está um guarda um tanto quanto bonachão. De repente, ao lado dele, um Carlitos vestido de presidiário começa a se desenterrar, certamente com a fuga do cárcere em mente. Assim que percebe a presença do guarda, Carlitos tenta novamente se enterrar na areia, voltando a sair de lá quando percebe que o guarda havia cochilado. Aproveitando o deslize, Carlitos escapa do buraco onde estava enterrado e sai em disparada. Mário então corta para um primeiro plano de Brutus tocando piano e encerra a participação em abismo de Chaplin em *Limite*. Como vimos, Francisco Saraiva aponta o filme de Chaplin como sendo uma espécie de “espelho invertido” de *Limite*, já que Carlitos consegue realizar sua fuga, enquanto os personagens de *Limite* estão, em suas fugas, constantemente retornando às suas agruras originais, o que, como vimos, é reforçado também pela montagem e pelas estruturas formais do filme. Urobóricos, os personagens de *Limite*, em suas fugas, retornam ao próprio cerne de seus dramas na alegorização proposta pelas cenas do barco. Fugir para o barco é o mesmo que andar em círculos, escapar das dimensões sinistras do prólogo e da “Gymnopédie” e, após percorrer caminhos cercados e espinhosos, voltar às mesmas dimensões sinistras, executando uma auto-devoração que se consume na tempestade.

Porém, é curioso que *The adventurer*, na seqüência de sua história, revele mais elementos que interessam diretamente a um estudo sobre *Limite*: escapando dos guardas por mar, através de um pequeno barco, Carlitos depara-se com uma situação complicada: precisa salvar do afogamento uma moça e sua mãe. Após executar a tarefa, Carlitos, exausto, desmaia. A família, rica, o leva para se recuperar na casa deles, como agradecimento. Lá, fora de suas convenções sociais, o vagabundo (*tramp*) se envolve em pantomímicas peripécias durante uma festa promovida pela família rica. Um dos pretendentes da moça, desafeto de Carlitos, reconhece-o como fugitivo em uma foto de jornal e passa a alertar os outros de que o vagabundo é um criminoso. No final do filme, Carlitos se depara com um dos guardas da prisão, que tem um caso com a criada. Carlitos passa então a fugir, de qualquer maneira, daqueles que estão no seu encaixo

⁴⁸ O filme foi lançado em DVD pelo selo Continental, fazendo parte do volume 1 da série “Festival Mutual”, com o título de *O aventureiro*.

desde o início do filme. O que se passa, na cena final, não é uma tempestade que consume tudo, como em *Limite*, mas algo inconcluso: Carlitos se desvia do guarda e foge, com o homem da lei atrás dele. O final de *The adventurer*, portanto, é o próprio movimento da fuga. A fuga *ad infinitum*, com um perseguidor sempre em seu encalço, também *ad infinitum*.

The adventurer, portanto, apresenta um personagem que, condenado a ficar *atrás das barras*, atravessa toda a diegese fílmica *fugindo, sempre com algo ao seu encalço*, passando inclusive por um pequeno naufrágio e também por um auto-reconhecimento através de um jornal, todas situações que também aparecem em *Limite*. Parece provável, portanto, que Mário tenha escolhido este filme para pôr em abismo em *Limite* não porque quisesse contrapor, numa relação especular invertida, algo que, numa estrutura formal “limitada”, consegue sucesso em uma fuga, a algo que, em uma estrutura formal arrojada e quase “ilimitada”, tem fracasso em todas as suas fugas. Esta projeção em abismo, que parece mexer com a tridimensionalidade formal de um filme (como se fosse um eixo em profundidade), está, ao que parece, reproduzindo o próprio *Limite* e sua experiência em uma espécie de terceiro grau narrativo: o cinema espelha, como vimos, o conteúdo psíquico e estrutural da mente humana, ao mesmo tempo em que, numa relação dupla (e paradoxal), parece também manifestar algo como um espectro da realidade. *The adventurer*, em *Limite*, é não apenas um espelho da realidade. É um espelho do próprio *Limite*, que espelha os conteúdos psíquicos mais elementares. Trata-se de uma tripla relação especular. Os genes “limite” que nascem com o prólogo e com a “Gymnopédie” também atingem imagens em abismo, revelando que *Limite* contamina seus elementos até a tridimensionalidade, como se fossem bonecas russas ou, como já frisamos, sonhos em que pensamos acordar, mas na realidade continuamos sonhando. A tentativa de “escapar” dos conflitos angustiosos estabelecidos no início do filme falham, portanto, quando se tenta pular para um novo filme, mesmo que narrativo e cômico. Uruboros engole sua cauda mais uma vez.

Mas o que podem significar as risadas, os closes nos dentes e nos lábios abertos dos espectadores de *The adventurer*? “Golliwogg’s Cake Walk” é um tema que em muito se assemelha às músicas de entretenimento que se costumou associar ao cinema silencioso. As gargalhadas diante do filme de Chaplin, muitas delas com dentes tortos e um leve apelo ao grotesco, juntamente com um plano em que aparece um homem dormindo, parecem, em primeira instância, tão-somente querer mostrar a reação do público diante da comédia, como se fosse uma pequena homenagem ao cinema. Por

outro lado, o aspecto um tanto quanto repugnante destes recortes da face parecem querer denotar uma certa vulgaridade, como se aqueles homens e mulheres “mundanos” se contentassem em se apaziguar com divertimentos “baratos”. Ora, fã confesso de Chaplin, Mário Peixoto estabeleceu uma relação mais densa entre *The adventurer* e estas imagens das reações dos espectadores diante dele.

Chegamos, portanto, à segunda carga semântica levantada pela cena, e também ao segundo teórico do cinema que nos auxiliará no desvendamento deste micro-cosmo metalingüístico proposto por Mário Peixoto. Jean Epstein, cineasta e teórico franco-polonês, apostou na ousadia das vanguardas desde o início, tanto para expressar suas idéias radicais acerca do cinema, às vezes escritas em pequenos textos ou fragmentos, quanto para produzir filmes de grande impacto estético, como *A queda da casa de Usher* (1928). Sua obra teórica é vasta, mas nos interessam, basicamente, dois princípios que se enquadram na epistemologia de *Limite*.

A primeira delas, que vai ao encontro do cine-olho proposto por Vertov, é a noção de que o primeiro plano, propiciado pelos desdobramentos sobre-humanos que a máquina é capaz de fornecer, autoriza os elementos da realidade (a partir de uma matriz tecnológica) a inverterm suas funções e passarem a se manifestar a partir das propriedades da máquina: um “cérebro mecânico” (Cf. Xavier, 2003, p. 179) capaz de voltar no tempo, acelerar o tempo, modificar noções de espaço e luz, e sobrepor realidades. Este “mundo da máquina”, fascinante porque revela uma dimensão da realidade antes inacessível sem a tecnologia, “castiga” a realidade com sua lógica toda outra; “profana” o mundo contínuo da realidade visível e segmenta este mundo em fragmentos caóticos que, através de uma organização compreendida pela razão da máquina, cria também uma nova possibilidade de mundo⁴⁹. Segmentar, ao contrário do que diria um teórico como Bazin, revela uma unidade especial e própria de todas as coisas. Enquadrar em primeiro plano seria identificar não uma parte que pertence ao todo, mas o todo que está em cada parte (uma sinédoque). É por isso que Epstein também procurava na noção de *fotogenia* uma força geradora de qualidades da realidade que somente a máquina, com sua então quase consagrada superioridade em relação à sensibilidade humana, poderia fornecer. “Nos anos 20/30, a noção central dos seus escritos é a *fotogenia*, palavra-chave que expressa seu sentimento de que há um aspecto

⁴⁹ Segundo Ismail Xavier (2005, p.111), “O ‘cinema do diabo’ de Epstein é herético e alquimista. Na sua batalha contra o naturalismo e o cinema narrativo, a sua imagem é uma transubstanciação do real e seu discurso poético é uma reivindicação pelo direitos e pela legitimidade de uma visão mágica do mundo”.

poético no movimento das coisas e dos seres que só ao cinema cabe revelar” (Xavier, 2003, p.180). Esta noção de que a *foto*, trazida pela milagrosa superação do humano pela inteligência mecânica, apesar de parecer estranha à luz da teoria cinematográfica contemporânea, encontra eco em formulações da filosofia e da teoria cinematográfica fenomenológica. Epstein imaginava que a *máquina* fosse responsável por este alumbramento extático promovido pelo primeiro plano. Dentro desta realidade mecânica, as coisas ganham propriedades ocultas por meio de uma espécie de defasagem técnica do olho humano. Como se uma nova dimensão da realidade, através deste meio, aparecesse:

Eis porque o cinema é psíquico. Ele nos apresenta uma quintessência, um produto duas vezes destilado. Meu olho me propicia a idéia de uma forma. Também a película contém a idéia de uma forma, idéia inscrita fora da minha consciência, idéia sem consciência, idéia latente, secreta, mas maravilhosa; e da tela eu obtenho uma idéia de idéia, a idéia de meu olho tirada da idéia da objetiva (idéia), de uma álgebra tão leve, que é uma raiz quadrada de idéia (Epstein, 2003, p. 277).

Epstein, portanto, também concebia (como *Limite* parece confirmar) a noção de que o cinema apresenta uma verdade em graus projetados. *Raiz quadrada da idéia*. Soma das informações *a priori* com que concebemos nossas idéias com as potencialidades quase infinitas do cinema. A partir disso, Epstein elabora sua concepção de *verdade*. Não é alcançada pelo poder sígnico da mente, e tampouco apenas pelo poder desvelador da máquina, que necessita de um sujeito para realizar sua predicação. Esta equação (“álgebra tão leve”) nos possibilita reconhecer o potencial anímico das coisas, uma atividade que está aquém da percepção pura. É uma propriedade do cinema:

O primeiro plano lavra um outro tento contra a ordem familiar das aparências. A imagem de um olho, mão, boca, que ocupe toda a tela – não apenas porque ela é ampliada trezentas vezes, mas também porque a vemos isolada da comunidade orgânica – reveste-se de uma espécie de autonomia animal. *Esse olho, esses dedos, esses lábios já se tornaram seres que têm cada um seus próprios limites, seus movimentos, sua vida, seu próprio fim*. Eles existem por si mesmos. Não parece mais uma fábula o fato de o olho, a mão, a língua terem alma própria, como acreditavam os vitalistas (Epstein, 2003, p. 284, grifo nosso).

A partir daí já podemos compreender um pouco o que se passa na cena das gargalhadas durante a sessão de cinema de *The adventurer* posta em abismo em *Limite*. A qualidade fotogênica destas imagens, capazes de “despertar” alma em todas as coisas (não apenas objetos, mas também partes do corpo humano, coisas adimensionais como

o mar, ou ainda estruturas narrativas ou semânticas, como vimos no caso do grande imagista ou da música), traga o espectador para dentro do universo próprio e antípoda destas mesmas coisas. Diante desta experiência quase em *primeiridade*⁵⁰, especulações sobre se Mário Peixoto quis homenagear ou criticar o cinema e/ou os espectadores de cinema perdem qualquer finalidade. Dentes e rostos se tornam projeções autônomas, hipnóticas. Não se trata de reproduzir a experiência de se assistir cinema, mas sim de fazer a experiência, qualquer que seja ela, voltar-se para si. O cinema, nesse caso, se torna um catalisador de uma experiência verdadeira, quase pura, que prescinde de predicados. A partir de um termo cunhado por Plínio Sússekind Rocha, Saulo Pereira de Mello investiga essa capacidade de o cinema revelar seu “ser”, e, a partir daí, projetar o “ser” de todas as coisas. É o que ele chama de “momento de cinema”. Saulo parece ter consciência de que esta propriedade do cinema se manifesta mais pela *imagem* do que pela *palavra*, e, por isso, falando de grandes *momentos de cinema* de clássicos absolutos do cinema silencioso, revela que estes momentos se manifestam raramente e somente em filmes que atingiram a expressividade máxima de seus recursos:

E são essas seqüências, me parece, que dão a esses grandes filmes essa força que não aparece no cinema falado, que deixaram de aparecer no cinema falado, porque o som impede que você exprima as coisas pela imagem, a fundo, completamente. Para uma palavra, ou discurso, ou diálogo, é muito mais fácil e rápido de dar conta, rapidamente, do que o diretor dá. Não até tanto ao roteiro [...] mas o cinema mudo, às vezes, ele é obrigado a fazer essa evasão porque tinha de dar conta de um sentimento que estava dentro dele e que não tinha fala. E isso era propício à eclosão do que eu chamo de “momentos de cinema”. Enquanto o cinema falado, não é que ele não possa ter isso [...] ele não é propício a essa expressão pura da imagem, porque ele tem outros recursos dramáticos que, a meu ver, rebaixam o poético, impedem que essa eclosão apareça (...) (Mello & Machado, 1998, p. 6).

As gargalhadas na cena do cinema em *Limite* seriam, portanto, eclosões destes fotogênicos *momentos de cinema*, que nos levam, logicamente, a mais uma relação centrípeta e abismal: as bocas e os dentes são coisas que se manifestam por si, são expressões de uma energia pulsante e recorrente: *o riso em si*, que nos leva a um olhar fascinante pelo corpo que se fragmenta, pela parte que se apropria do todo e gera uma existência individual. “Todo objeto, seja homem ou animal, fenômeno natural ou artefato, possui milhares de formas, de acordo com o ângulo do qual observamos e

⁵⁰ Segundo C.S. Peirce, “Primeiro” (ou *primeiridade*) são “*experiências monádicas* ou *simples*, em que os elementos são de tal natureza que poderiam ser o que são sem inconsistência, ainda que nada mais houvesse na experiência;” (Peirce, apud Pignatari, 1974, p.27).

destacamos os seus contornos. [...] Cada ângulo visual significa uma atitude interior. Não há nada mais subjetivo do que o objetivo” (Balázs, 2003, p. 97).

Assim, somos levados a uma jornada abismal que referencia cinema e realidade a partir de uma relação dupla que se estabelece dentro do quadro. Como percebemos que os closes das bocas dando gargalhadas são *momentos de cinema*? Ora, basta pensarmos em profundidade: os espectadores de *The adventurer* também estão envolvidos em um *momento de cinema*, justamente porque a cena protagonizada por Chaplin, duplo de *Limite*, provoca este fenômeno no interior dos personagens que gargalham. Somos levados, então, a partir da engenhosidade de Mário Peixoto como montador, ao *momento de cinema por meio de* um filme de Chaplin que, abordando (arquetipicamente) a mesma temática de *Limite*, projeta a experiência para um espectador em segundo grau, o que nos remete imediatamente à “raiz quadrada de idéia” de Epstein. A fuga para o cinema, portanto, coincidindo com o desaparecimento da “Gymnopédie”, resulta em uma complexa *fusão* tanto do espectador quanto dos personagens do filme (e isso inclui talvez o grande imagista) em uma realidade condensada, poética, sublime. Esta constituição de uma experiência imagética a partir de inter-textos cinematográficos que se prolongam desde a invenção do cinema até hoje é uma idéia com a qual simpatiza a crítica fenomenológica, em especial Roger Munier, como explica Dudley Andrew:

Diferentemente de todas as outras artes, o cinema é um discurso do mundo, não dos homens. Junto com a televisão, ele nos domina, exigindo que prestemos atenção ao que antes pudemos negligenciar. Explorando as desastrosas implicações dessa concepção, Munier descobre que todos os filmes, sejam obras de arte ou não, compõem-se de imagens que ultrapassam a história que ajudam a narrar. Todos anunciam um mundo pré-lógico que domina e controla nossa imaginação. Antes da invenção das imagens mecanicamente geradas, a imaginação do homem era livre para conjurar e trabalhar com possibilidades incontáveis. Mas desde essa invenção ele só pode contar histórias e conjurar imagens dentro do domínio do mundo real reproduzido pelo cinema (Andrew, 2002, p. 197).

Talvez Munier entenda que o mundo das imagens a partir do cinema se apoderou do imaginário coletivo, mas o que parece talvez mais “verdadeiro” seja a idéia de que a mente se projeta no cinema e o cinema retro-alimenta a mente, em uma via de mão dupla que *Limite* parece tão bem identificar. Desta maneira, o cinema (e o cinema silencioso, em especial) aparece como um compêndio humano, um duplo mecânico, uma mente que se projeta para fora do corpo. O processo fenomenológico, que não necessariamente precisa eliminar a barreira do signo, se dá a partir de uma *fusão* entre

sujeito e objeto, elementos indissociáveis que, sendo dois, são também (novamente o advento do paradoxo), um. “A fenomenologia examinava não apenas o que por acaso se percebesse quando se olhasse para um determinado coelho, mas a essência universal dos coelhos *e o ato de percebê-los*” (Eagleton, 2001, p. 78, grifo nosso). E é essa, portanto, a segunda carga levantada pela cena do cinema em *Limite*. Mergulhando de ponta no abismo do universo imagético do inconsciente humano e cinematográfico e ao mesmo tempo experimentando algo que se aproxima do essencial, a sala de cinema, em *Limite*, é um espaço de aprofundamento em uma densidade poética, que se concentra em uma tematização exclusiva e em um desenvolvimento em escalas da linguagem, buscando, no fim, uma realidade pura que parece sempre esquiva. Esta imersão no mundo tangencial, *limítrofe*, do cinema, em *Limite*, assume a expressão de uma metalinguagem radical e profunda. Não à toa, a cena termina com um close nas mãos do pianista Brutus e depois corta para a imagem de uma porta, autorizando o retorno da “Gymnopédie”. O sonho do cinema termina, se fecha; o mundo, que se renovava, se repete, o trauma do prólogo se reincide e a poesia confessa seu fracasso. Uroboros engole novamente sua cauda.

Capítulo 3

A Poética Peixotiana

*Conversões do fogo: primeiro o mar e do mar
metade terra e metade incandescência
tempestuosa... Terra dilui-se em mar e se mede no
mesmo Discurso que era primeiro. - Heráclito*

3.1: O que é *Limite*; o que são os *Poemas de permeio com o mar*.

Mário Peixoto sempre foi um homem inadequado. Inadequado em seu nascimento: incerto. Não se sabe se foi a Tijuca, não se sabe se foi em Bruxelas. Mário nunca revelou com certeza. Como se não quisesse ter certeza de coisa alguma em sua vida. Não precisava de um nascedouro, assim como não precisaria de um morredouro. Não se sabe, exatamente, quando Mário Peixoto morreu. Aliás, sabe-se: 1992. Não se sabe é o momento em que Mário perdeu-se, como sempre gostou: de se perder, de partir, de voltar e encontrar os objetos estáticos, carcomidos pelo tempo, logrando suas existências inefáveis⁵¹. A figura de Mário, até um certo momento notória, após a redescoberta de *Limite*, foi aos poucos esmorecendo. Mário recolheu-se, em sua ilha cheia de obras de arte (o “Morcego”), e fundiu-se (ação tão própria de Mário, a fusão, como se fosse o próprio que a tivesse inventado) à insignificância das coisas tolas, inúteis, à “vida perdida” entoada em seus poemas.

Os roteiros que Mário escreveu, à exceção de *Limite*, nunca foram filmados. Sua vida pessoal é nebulosa e solitária. Seu apagamento, sua imersão em um transe permanente diante da vida, sua comunhão amarga, seu esvaziamento decalcado diante da existência tornaram-no uma espécie de ser cósmico, sagrado, mas não religioso. Mário era defensor de um cosmos opaco; vívido, selvagem, mas cinzento, embrutecido. *Limite*, o filme que o consagrou – e que foi também uma maldição, um poderoso carma deste homem cósmico – apresenta sua visão de mundo. Apresenta um homem. Apresenta um mundo. Apresenta a visão. É como se, também, apresentasse a imagem. Ver *Limite* é como reaprender o cinema. É descobrir o conceito, em um filme absolutamente não-conceituável, de imagem. Mário não dispôs de um recurso fácil – um enredo – para fazer desabrochar sua visão de mundo: a imagem já possui propriedades expressivas. É como se o mundo, por natureza, já se ajoelhasse e se curvasse diante da imagem. Ela já possui a expressão do mundo, e se metamorfoseia em metáforas de mundo, metonímias de mundo, símbolos diversos de mundo. Ela se sintetiza em mundo, e bloqueia-o por ser um hiato inicial entre sujeito e objeto: figura e fundo (Bosi, 2000, p.23). Mário, com 21 anos, intuitivamente, conhecia esse quase indecifrável segredo da

⁵¹ Emil de Castro (2000, p.39) explica a relação de Mário com coisas colecionáveis: “Sempre gostou de mapas e heráldica. E de antiguidades. E de colecionar. Desenvolveu essas atividades com muito afincamento e dedicação de estudioso. Não o fazia como passatempo, simples *hobby*. Entregava-se com a paixão de um artista. Recolhia manuscritos, mapas, fotografias, móveis, baixelas, jóias, santos, ex-votos de igrejas, enfim, tudo o que tivesse um tanto de arte e manifestação do espírito criativo”.

imagem. Escreveu sobre isso mais tarde: “Tudo é ‘limite’ em suas filiadas, *em suas consangüíneas imagens*, até aos tons poéticos” (Peixoto, 2000, p.90, grifo nosso).

A singular vida de Mário Peixoto parece bem se casar com sua estética, ou sua poética. Seu enorme romance *O inútil de cada um* nunca foi devidamente criticado, lido, representado para a comunidade literária brasileira. Seus poemas, reunidos basicamente em dois livros, *Mundéu* e *Poemas de permeio com o mar*, também são lembrados apenas como decalques de *Limite*. Mesmo *Limite* parece ter um status diferente de toda a cinematografia brasileira. Mário não possuía perfil nem de cineasta (apesar de sê-lo – e dos maiores) nem de intelectual. É como se *Limite* não fosse um filme, mas algo à parte; um evento. Esta um tanto exagerada, um tanto romântica visão da biografia de Mário aproxima-se muito das temáticas circulares, reincidentes, catastróficas, melancólicas e poderosas que emanam de *Limite* e de seus poemas. Uma análise estruturalmente comparativa jamais funcionaria com uma estética de transfusão e transmigração. Mário era um poeta da fluidez, da (des)harmonia entre elementos estéticos e elementos filosóficos. Aliás, mais cósmicos, pessoanos, simbolistas, essenciais, do que filosóficos. Há uma oposição clara em sua obra: a unidade cósmica contra a *busca* pela unidade.

Acreditamos que esta leitura evidencia a ocorrência de uma imagem essencial, que não se contenta com aparência e superfícies, assume diferentes formas e retorna com insistência, pois parece que esta imagem está sempre ao redor dos mesmos núcleos temáticos (Hertz, 2001).

A limitação, a angústia, a fuga e a morte são colocadas por Saulo Pereira de Mello (Mello, 1996, p.33) como os temas capitais de *Limite*. Os três primeiros fariam um balé semântico, deslizando pelo simbolismo do filme, empurrados pela lassidão, pela resistência e finalmente pela desistência até que a morte (na figura cheia de augúrios da tempestade) finalmente consuma os esforços vãos do homem contra as forças exteriores a ele. Estes elementos também estão na poética de Mário, em *Poemas de permeio com o mar*. Giratórios, alucinatórios, fluidos, ponderados (mas também livres), nostálgicos, derramados, os poemas de Mário pulsam com a força de cavernas sombrias, mundos subterrâneos, naturezas hostis, daninhas. Uma avassaladora força desistente carrega todo pensamento (ou não-pensamento: “será o fim ideal, não pensar mais”, em “Mar”) ao pavor, à hesitação, ao temor, à tristeza, à catatonia existencial. A relação com o mundo, as coisas, a praia, a areia, as pedras, as plantas, o vento, o oceano,

o sol; produz uma fricção da separação: porque está apartado, Mário isola-se na metáfora da ilha, ou do barco – à deriva, por não saber de que matéria é constituído o oceano, apesar de sua relação afável com ele. O segredo das coisas não é como o segredo da imagem, que parece presentificar a realidade última por alguns ilusórios (e separadores) momentos. Lançam-se outras dicotomias básicas: interior x exterior; real x imaginário; figura x fundo. O paradoxo é figura capital na poética peixotiana, e quem é que pode suportar o conhecimento do paradoxo?

Eu me banhei algum dia, em vários mares,
foi pela sensação risonha,
de que o homem nem sempre é criatura,
que renasce,
depois da provação...
Há os que preferem não ver.

(“O Poema do Mar Cinzento”)

Sendo sua relação com a imagem das mais poderosas, Mário não deixa de revelar em seus poemas o embrião também do cinema. Versos posicionados com imagens inteiriças de coisas, estruturas, relances da objetificação do mundo. Elas saem, em seqüência, frenéticas, prontas para serem filmadas por uma câmara delirante, como são algumas seqüências de *Limite*. Suas estrofes também funcionam como o poema visual que é *Limite*: independentes, fechadas, enclausuradas em um significado oculto, às vezes hermético⁵², muitas vezes belo por causa disso. São poemas muito longos: às vezes atingem sete ou oito páginas, sem continuidade, sem causalidade (como *Limite*), metamorfoseando-se constantemente, se desdobrando até o poema se *esgotar*, na direção em que precisar ir. Já *Limite*, similar, ostenta sua maciça estrutura de sistema solar (“É um longa metragem minuciosamente construído com tomadas maiores rodeadas de outras menores como sistemas planetários intermediários segundo tempo e intrínseca importância regente” [Peixoto, 2000, p.88]), em que planos periféricos orbitam tomadas mais importantes, construindo uma relação sintática que pode ser observada em todos os estratos do filme, em uma lógica funcional que pertence exclusivamente ao poema. Se, no filme, cada fotograma ratifica a relação de paradoxo entre o homem e a inacessibilidade do mundo, em *Poemas de permeio com o mar*, ao longo dos anos, Mário foi tecendo uma longa e perene jornada abissal que envolve, adentra e retorna aos mesmos temas, como em um trabalho arcaico de reprodução

⁵² O próprio Mário, em sua sensível e direta visão das coisas, não achava *Limite* um filme hermético ou difícil, como nos conta Saulo Pereira de Mello: “O que ele está nos dizendo é que não há nada nesse seu processo que seja de ‘origem hermética’, mas que tudo é simples; basta sentir;” (Mello, 2000, p.185).

daquilo que se esgota e renasce constantemente. A comparação com a recorrente imagem do mar batendo na praia é inevitável. Todo Mário Peixoto converge para ela. São poemas que não necessitam de uma unidade formal – a metamorfose é sua forma. O desejo da força poética é o que os move sempre de encontro a eles mesmos, indissociáveis, indiferenciáveis. De fato, é difícil memorizá-los: por sua extensão; por sua falta de compromisso com os temas (metamórficos), pela enorme similitude entre eles mesmos, rodopiando uma intensa força de representação íntima, altamente abstratizada e carregada de símbolos poderosos e ocultos, alojados nos abismos da limitação humana. A associação com o simbolismo, mesmo que Mário utilize uma retórica muito particular e embrutecida por sua natureza arredia, é inevitável. Basta olhar um pequeno excerto sobre o simbolismo escrito por Massaud Moisés:

Mas [o símbolo] entendido como tentativa de representar por intermédio de metáforas polivalentes todo o vago e multitudinário “eu poético”: esforço de apreensão e comunicação do indizível, múltiplo e instantâneo *signal* numa heteróclita paisagem interior; enfim, uma *síntese*. (Moisés, 1974, p. 476)

Limite e os poemas também se coadunam na instantaneidade de suas representações imagéticas. A presentificação da imagem, quase como o *blow up* do filme fotográfico, parece ser o tom da configuração retórica da poética de Mário. Se os movimentos são circulares, perscrutadores, é porque a imagem é estática, mítica, exprimível apenas em sua imobilidade. Não à toa, *Limite* tem planos longos, demorados, amarrados à música hipnótica, que parecem incluir o tempo necessário para a reflexão dentro do plano. O filme inclui o espectador, como se tudo, feitura, fruição e crítica, coubesse dentro da dimensão total das imagens. As cenas do barco, das fugas, das caminhadas, dos atos inúteis, prestam todas a uma imobilidade existencial, como se os objetos do mundo fossem vítimas indefesas e acuadas de um olhar sinistro e tirânico da realidade. Pictórico, mas não cognitivo, esse olhar sinistro molda, com movimentos de câmera sinuosos, a natureza do cenário; impregna a selvageria e a bruteza de uma força cósmica cega, a visão de um deus louco⁵³. Não é raro Mário manifestar sua visão sombria através de uma câmera semi-subjetiva, que parece um olhar mitológico,

⁵³ Mais uma vez, recorreremos à ajuda de um aforismo de Heráclito: “O mais sábio dos homens, na presença de um deus, parecerá um macaco, quanto à sabedoria, à beleza e ao resto”. Donald Schüler, com propriedade, complementa: “Na relação deus-homem-macaco Heráclito apanha seres em movimento. Sem propriedades fixas, o homem poderá ser mais ou menos do que é agora. Aproximar-se do mundo dos deuses está nas suas possibilidades e nas suas decisões. Mesmo que a transgressão seja proibida, o aceno do outro lado da fronteira seduz” (Schüler, 2000, p.93). Como veremos, esta transsubstancialidade heraclitiana está presente na poética peixotiana.

inquieta, furioso, que fareja as personagens e as coisas, estranhando-as, revelando a disparidade entre a realidade e a sensibilidade. A separação, o apartamento, a duplicidade análoga à realidade, confunde mundo interno e mundo externo⁵⁴. Não se sabe se *Limite* se refere ao homem ou às coisas com as quais se relaciona o homem. O protagonista do filme, com sua expressividade tirânica (como não se lembrar do coqueiro que se impõe, em *contre-plongé*, como se fosse um ídolo totêmico, e depois reaparece, rimado, em negativo, escuro, como se fizesse uma imposição espectral, e realoiasse o homem em seu confinado estado de origem?), pode ser a vasta cadeia de matas, de cercas, de fiações e fontes que se repetem, exaurem suas dimensões anímicas e se tornam mais personagens do que aquelas alegorias de humores humanos que estão sentadas no barco. “Na verdade, o filme apresenta apenas estados de espírito. Digamos mesmo: temas. Como o da melancolia da vida, o das “árvores desesperadas”, o da água em revolta, etc.” (Faria, 1978, p.15). A poesia de Mário, igualmente, repete essa expressividade, e há sempre mais alma nas coisas, em uma metempsicose melancólica, do que nas pessoas, não anímicas, mas anêmicas:

Mas as grandes distâncias,
os grandes mares,
e os grandes desejos...
poderão imobilizar teus olhos
que ainda vêem (embora tardio – inapelável)
um rebate de luz filtrada, que o acompanha,
cruelmente translúcida, prolongando as superfícies
- que desce com “esse” ele um instante, e depois
parada se distancia, deixando-o - ficada
mais à tona, de repente, vendo-o impassível
no debate do afogamento a submergi-lo,
no líquido silêncio das águas triturando
- onde imóvel já deslizas,
então de vez,
a frio comprido largado,
consentido nessa descida,
de frias – de “ternas” águas sufocantes -
e que o devoram.
(em “A Voz da Grande Calmaria”)

Em uma tênue e devassa narrativa em direção a um mergulho profundo nas coisas, Mário circunda seus objetos com a crueldade de imagens sólidas, ou com uma falsa sedução que provoca um estranho erotismo sádico entre as coisas e suas representações anímicas. *Limite* é o ápice desta relação de mão dupla, deste uno que são

⁵⁴ Para Deleuze (1990, p.21), “devemos concluir que a diferença entre o objetivo e o subjetivo tem valor apenas provisório e relativo, do ponto de vista da imagem ótico-sonora”.

dois. Sua iconografia cinematográfica obedece ao seu princípio estético e metafísico: *tudo* em *Limite* converge para a relação de apartamento cósmico, o paradoxo fundamental da existência. Desde a relação entre a “Gymnopédie” de Satie (jogo de enfrentamentos entre som e imagem) e a concretização do mundo imagético do filme, até as relações geométricas, contadas, entre planos que se repetem, ângulos que reaparecem e se intercalam, focos de luz que se complementam, fazendo do filme um poliedro que conjuga sintaxe fílmica à sua semântica oculta e sinistra. Eisenstein concebeu a idéia de “cinema total”, em que cada elemento do filme (montagem, iluminação, atuação, cenário, figurino, locação, fotografia, música, entre outros) está atrelado a um “tema”, que seria uma espécie de “espírito” hegeliano do filme, uma manifestação de sentido plural que seria não apenas importante, mas necessária para o funcionamento harmônico da obra de arte. Sem esta sintonia comum, que ligaria os elementos do filme por vias inconscientes (no caso de Eisenstein, bem mais conscientes, como provam seus obsessivos ensaios sobre a relação contígua entre a música e a imagem de um filme), o filme não atingiria sua plenitude estética e formal. Seria preciso, então, “verticalizar” a montagem – esquecer sua função antes progressiva e juntar mais elementos ao seu funcionamento. O filme que manifesta seu “tema” em todas as suas instâncias seria “total”, ou seja, uma obra de arte inteiriça, fechada, sem brechas, exatamente como um poliedro:

A montagem tem um significado realista quando os fragmentos isolados produzem, em justaposição, o quadro geral, a síntese do tema. Isto é, a imagem que incorpora o tema. [...] Diante da visão interna, diante da percepção do autor, paira uma determinada imagem, que personifica emocionalmente o tema do autor. A tarefa com a qual ele se defronta é transformar essa imagem em algumas *representações parciais* básicas que, em sua combinação e justaposição, evocarão na consciência e nos sentimentos do espectador, leitor ou ouvinte, a mesma imagem geral inicial que originalmente pairou diante do artista criador (Eisenstein, 2002, p.28).

Não à toa, Mário Peixoto escreveu um artigo, em 1964, intitulado “Um Filme da América do Sul”, que publicou atribuindo a autoria a Sergei Eisenstein. O artigo era uma farsa, mas, mesmo assim, o simples pensamento de que Eisenstein compreenderia *Limite* a partir de suas teorias não parece nem um pouco absurdo. Sem ser eisensteiniano, *Limite* parece mais “total” do que qualquer filme de Eisenstein. Procura “arrancar de cada cena o seu rendimento máximo” (Faria, 1978, p.16). A poesia de Mário, não diferentemente, forma um todo aglutinativo, e estabelece uma relação de proximidade tão intensa com *Limite* que podemos pensar em um “paratexto total” –

como se tudo o que viesse da mente de Mário Peixoto pertencesse a essa grande estrutura existencial que suas criações ratificam tanto.

3.2: Inter-relações e dualismos

Não há dúvidas de que Mário Peixoto é um artista do devir. Em *Limite*, logo após o trecho perdido, há uma tomada panorâmica que contém o filme todo, simbolizada de maneira sutil, tensa, coesa; uma alegoria madura que empilha os signos principais do filme, seus principais eixos de significação. A câmera começa focalizando Raul Schnoor e Taciana Rei em plano médio, sentados na proa do barco, comendo biscoitos. Em um movimento lento, ela se aproxima, acompanhando a lassidão dos movimentos dos atores, o mar em contraponto. Raul sai de cena (move-se para a proa) e, segundo momento da tomada, Taciana fica sozinha, como se seu companheiro tivesse se derretido na existência, sido apagado, eliminado. A câmera pára com Taciana olhando o mar, como que estabelecendo o diálogo (ou duelo, ou paradoxo) primordial de *Limite*: tudo se esgota e escorre para a dimensão do infinito. O olhar de Taciana acompanha o seu esgotamento existencial e escorre para o mar, metáfora das metáforas (junto com o céu, da grande tomada panorâmica que percorre o corpo de Schnoor) da realidade/mundo/externo/natureza/desconhecido/cosmos. Logo depois, a câmera faz mais uma curva sutil e aí é a própria Taciana que escorre: some do quadro. Sobra apenas o barco e o mar, um outro dualismo, uma outra antítese. Não é preciso lembrar que, ao final do filme, o barco é consumido pelo mar. Isso acontece aqui também: a câmera move-se mais ainda e até o barco desaparece, esgota-se, dilui-se, e sobra apenas o mar. Se o filme tem como protagonista a dimensão humana ou o infinito, se duelam ou se se complementam, não se sabe bem. O tema do filme pode bem ser a relação dual, binária, em seus moldes icônicos. Após se fixar no mar, a câmera volta ao barco e reinicia a pequena “narrativa”, retomando a diegese normal do filme. Este estado de devir, em que mundo se reinicia sempre sob as leis do paradoxo, é também constante em *Poemas de Permeio com o Mar*. Lá, um mundo cinzento que se renova e se repete também prossegue seu caminho rumo ao esgotamento:

Alguém vai partir sozinho
Sem testemunhas.
Mas eu, permanecerei partindo.
Porque no primeiro arranco de
hélice
tudo está prestes e no fim;
e com as luzes afastando-se
do cais,
para quem fica,
para quem estira mais dois instantes descorados,

pode ser – pode ser, meu Deus!
- que algo aconteça.

(em “O Recanto Tortuoso”)

E enfim,
a epiderme do homem, despirá a própria vida,
cedendo aos poucos a caverna secreta dos seus ossos.
... E quando estes oscilarem,
no primeiro esbarro quente, do redemoinho dos quadrantes,
já os olhos terão resvalado das órbitas,
vedando na queda simples
o apelo cinza do teu mar.

(em “O Poema do Mar Cinzento”)

É notável a semelhança entre imaginário destes dois trechos e de *Limite*. Basta lembrar as metamorfoses do mundo que gira, em *Limite* (a roda do trem e a da máquina de costura, fundindo-se, assim como os “redemoinhos” da tempestade) embrenham-se e misturam-se com as imagens também metamórficas destes poemas: o giro é o “primeiro arranco da hélice”, onde, esboroando-se junto à idéia do esgotamento, “tudo está prestes e no fim”; prestes a se esvair, minguar até que o processo cósmico se reitere, se restabeleça. Há muitas imagens assim em *Limite*: o peixe moribundo, fenecendo na areia, vítima de uma maquinaria divina, heraclitiana, que não explica os motivos de sua luta incessante; as pegadas que desaparecem na praia, lembrando que o homem não passa de rastros no tempo; a flor dente-de-leão que perde sua pequena copa diante do vento (metáfora do mensageiro dos maus presságios – ou do componente cósmico, ideal, que está presente em toda parte); esvai-se, enfim. No “Poema do Mar Cinzento” a epiderme despe a vida, os ossos oscilam, os olhos resvalam das órbitas, tudo em um movimento em direção a uma finitude, um decaimento vazado na duração e no sentido da vida, em sua lógica e em sua ação.

Por mais que se encontre uma retórica muito própria dentro da poética de Mário Peixoto, é possível também encontrar pequenas variações de temas e formas, ou micro-padrões que se repetem em alguns poemas, e não em outros. É comum Mário fazer o uso de recursos como dois pontos, aspas, travessões e estrofes irregulares, “prendendo” conceitos, idéias e palavras ao seu bel prazer, às vezes de maneira enigmática, esmiuçando de maneira giratória detalhes de elementos psicológicos e da natureza: são ilhas e cavernas que vêem seus interiores existenciais remexidos e alegorizados pelo versejar rebuscado de Mário, que busca minúcias que podem, sempre de maneira vã, revelar pistas para sua busca. Esta micro-sensibilidade se revela na medida em que Mário vê sentido na otimização do total a partir do comportamento da partícula, como podemos ver em mais dois trechos:

Cada som é um atrito indelével
acarinhado na nervura do meu espaço:
...vozes, risos que atravessam descampados,
desgarrados de casebres pressentidos;
batidos de asas, interrompidos no
caminho...
e de tempo em tempo, lá de baixo,
a noção, sem vontade, de teu corpo,
acordando num espriado da maré...

(em “A Voz da Grande Calmaria”)

Já agora o sol saíra em profusão
e frente aos caixilhos, no interior,
revoluteia a flutuação microscópica
de todo um mundo invisível antes da luz.

(em “Limo nas Calhas Úmidas”)

Esta profusão sinestésica, de sentidos e movimentos que se misturam em uma malha de propagação da realidade, está também em *Limite*, precisamente nas cenas aparentemente menos impactantes (como se houvesse algo não impactante em *Limite*), aquelas que se interpõem entre as cenas do barco, estáticas e tácitas, e as das fugas das personagens, cinéticas e dramáticas. Inesquecível é o momento em que a câmera avança (selvagem), nove vezes contra uma rústica fonte d’água saindo de um cano, como se um “mundo invisível” estivesse a digladiar contra seus próprios elementos. A força implícita dos objetos, representados nesta seqüência e em sua exposição explícita na seqüência de costura de Olga Breno, é também a força daquilo que perece, mas não quer perecer, outro dualismo muito presente na poesia de Mário. Os objetos ganham uma dimensão porque envelhecem e se esgotam mais tarde do que as pessoas, mas ganham outra dimensão pelo simples fato de também se esgotarem. Suas existências quase míticas, misteriosas, de olhares estáticos, às vezes sem reações, é também tema de fascínio para Mário, que parece gostar (mas se machucar muito com isso), da abordagem sobre seus oponentes metafísicos – aqueles que guardam em si o segredo da existência irrefletida⁵⁵. Há dois poemas-chave em que Mário faz sua investida espiritual sobre os objetos: um deles é “São Martinho”, uma poema de incrível semelhança com *Limite*. Trata-se de uma micro-narrativa, sobre uma estátua talhada em uma pedra de difícil acesso por desconhecidos, que envelhece vendo pessoas tentando, de maneira vã e às vezes trágica, alcançá-la. Dentro de uma curtíssima e apenas simbolizada narrativa

⁵⁵ Falando sobre Epstein, Ismail Xavier consegue decifrar um pouco da visão peixotiana: “A seu modo, ele dissolve a hierarquia humanista e o primado da consciência, transformando o objeto no centro do discurso” (Xavier, 2005, pp.108-109).

(Mário não está interessado em “contar” nada), emerge um universo de isolamento, perenidade, envelhecimento e insuficiência, além da melancolia. Mário parece querer exaurir tudo o que pode simbolizar um objeto, da mesma maneira que faz com a metáfora do barco em *Limite*. Esta, aliás, repetida em “A Ilha”, um magnífico construto poético que põe a ilha como um universo inteiro plantado em sua imobilidade, seu *limite* natural que o impede de sair e abordar o oceano. Há ainda “Casa Vazia”, que funde a memória humana com a memória da casa, em uma recordação turva, mesclada, una:

... Deixando-te afastar
como em abandono de madornas;
ou entristecendo-te de sombrios retrocessos,
como se escancarados,
raízes odorantes, no vazio do fundo, ainda rolassem
de teus velhos gavetões desguarnecidos.
[“Casa Vazia (Perdido no Fundo dos teus Olhos)”]

Outros temas, periféricos, permeiam *Poemas que permeiam o mar*. Um certo psicologismo, tentativa de Mário em se aprofundar em nuances mais pessoais de seus interlocutores nos leva a pensar mais no espaço pessoal do poeta, seus sentimentos mais do que sua cosmologia e cosmogonia. Infelizmente, a necessidade de citar apenas trechos de seus poemas é obrigatória, o que nos impede de entrelaçar, exemplificando, a maneira como todos estes temas e estruturas formam um todo coeso, em que certos tipos de questões angustiantes dialogam com outras dentro do mesmo espaço, metamorfoseando-se e diluindo-se umas nas outras, provando que, na poética peixotiana, estruturas e temas periféricos circundam outros maiores e mais adimensionais, arraigados, insolúveis. Portanto, uma explicação nunca é unilateral no simbolismo particular de Mário Peixoto. “A frase – ou o verso – (ou, ainda, o *shot*) tipicamente peixotiana é indireta, oblíqua, raramente afirmativa e frequentemente ambígua. O signo é sempre polissêmico e nunca unívoco – principalmente em *Limite*” (Mello, 2000, p.12). E não só em *Limite*. “A voz da grande calma”, um poema fabuloso, faz uma espécie de *travelling* (para não esquecermos sua parceria implícita com o cinema) memorativo através de paisagens internas e externas, autorizando uma voz declamatória que parece fazer um conselho para algo que pode significar inúmeras coisas, especialmente sabendo-se que Mário conhecia bem a plurivocalidade das coisas:

Preferível seria, muitas vezes escolher...

Descansaste o teu rosto sobre o meu
e sabes quem sou
- porque não tinhas mais nada
da tua adolescência
e és porão secreto, de tuas próprias
descobertas sem passagem
(em “A Voz da Grande Calmaria”)

Em *Um Filme da América do Sul*, fazendo-se de Eisenstein, Mário postula, muito claramente, as três temáticas, digamos, “oficiais” de *Limite*:

- 1) A solidão do homem e seu clamor;
- 2) seu constante desejo de evasão, ou comunhão;
- 3) o mimetismo no mundo dos homens com seus espinhos e árvores retorcidas; os seus ventos, suas praias de esperança, seus vôos de pensamento adulto tornados imagens precisas numa espécie de aurora e desalinho (Peixoto, 2000, pp. 85-86).

Se os três temas também estão presentes maciçamente nos poemas de Mário, é fato que a solidão do homem, corretamente enumerado como o mais significativo, é também o mais presente e o mais (à primeira vista) impressionante dos motivos poéticos do livro. O tom confessional mistura-se a uma voz sobre-humana. Indiferenciam-se, em determinados momentos, a voz do homem e a voz de sua angústia. A solidão aparece justamente porque está acompanhada de um parceiro cego: o *peessoal* não consegue relacionar-se com o *universal*. Estão de mãos dadas, mas apartados, como acontece em *Limite*, quando Olga Breno, costurando, olha para cima e depara-se não imediatamente com o céu imponente, mas com uma clarabóia, película transparente de realidade que separa o indivíduo de todo o resto das coisas. A imagem do vidro como prisão invisível é repetida em “Mar”: “Encosto-me à vidraça, sem poder ver, / abraçado comigo. / De repente, tudo está próximo e ali”. A própria composição dos “personagens” sentados no barco em *Limite* denota este movimento em direção ao esgotamento: na proa, Olga Breno, ativa: coragem, força, esperança; no meio do barco, Raul Schnoor, imagem do desalento, um desistente, prestes a sucumbir; na popa, Taciana Rei, caída, derrotada, silenciada. Como se fossem estágios de ânimo, entre os humanos, e de transformação natural, entre as coisas, o barco em *Limite* tem mais idéias plurais como tripulantes do que personagens. Da mesma forma, três estágios reaparecem (o número três é importante em *Limite*. Não são três as Parcas que fiam o destino?⁵⁶) na seqüência em

⁵⁶ “Em sua origem as Parcas provavelmente eram demônios ligados ao nascimento, porém ganharam com o tempo as características mais abrangentes de seu modelo grego. Elas apareciam como fiandeiras, fixando a duração da vida humana. A exemplo das Moiras, as Parcas eram três irmãs que determinavam o nascimento, o casamento e a morte das criaturas humanas” (Kury, 1999, p.304).

que Olga tenta o trabalho: a costura (da qual ela logo desiste, depois do fracasso), o ferimento (princípio de desestabilização da ordem das coisas – como se fosse o vento, metáfora de maus augúrios), e a fuga (último estágio até a desintegração). Não é preciso dizer que o filme como um todo repete esta estrutura, como espelhos dentro de espelhos, culminando na grande tempestade, que traz a finitude e um recomeço, quando as primeiras imagens do filme retornam para finalizá-lo. Trata-se de um roteiro de grande impacto, que parte da singular e crua solidão humana, que Mário deixa para tratar com menos distanciamento em seus poemas. Por incrível que pareça, muitas vezes os poemas de Mário são mais concretos (mas não muito) do que *Limite*. Deixando-se tornar mais tangível, em alguns momentos ele se torna também mais pessoal, mais íntimo em oposição ao olhar selvagem, inquieto e inumano que se apodera de seu filme. A partir daí, afloram imagens de inconformismo, não-enquadramento, lassidão, desistência e às vezes até de predestinação à morte (“Deito-me na areia morna, / na extinção lenta dos mormaços / e espreguiçando-me aceito a morte;”, em “Dentro do amor há um amor”). Imagens de desalento no mormaço praiano. O exílio absoluto. Dentro de sua inquietude, Mário ainda busca um traço de pacificidade, comunhão, mesmo que haja a certeza de que a tentativa é vã. Mas o paradoxo é a principal figura da poética de Mário, e ele jamais desistiu dela:

A calma distende a ressonância
de tudo que não vias
- o próprio solo que esbarronda nos teus
pés
tem a alma dos movimentos com a vida...
(em “A Voz da Grande Calmaria”)

Mário Peixoto não se enquadra. O ponto antes do complemento se justifica porque talvez Mário preferisse assim. Mas talvez seja preciso esclarecê-lo: não se enquadra como cineasta, pois realizou apenas um filme, atípico, fenomênico (mas também fenomenal), brotado em uma noite em seu inconsciente, que se move rápido; nascido da visão de uma única imagem. Pode parecer romântico, mas, talvez, se tivesse realizado outros filmes, Mário não seria Mário, uma categoria à parte: seria um cineasta. Não se enquadra também como poeta, já que nunca possuiu a pretensão de ser um poeta, ou de possuir um projeto poético. Seus poemas, entretanto, escritos esparsamente ao longo de décadas, parecem exprimir mais do que a poesia dos “projetos poéticos”. Talvez Mário não fosse nem um artista (e foi), mas apenas um ser humano muito particular, fundido no caos contraditório do mundo, soldado na batalha heraclitiana

entre Eros e Tanatos de dentro da mente e de fora dela. O calor da batalha o fazia recuar, se recolher, se esconder para os poucos portos seguros da realidade: talvez, a solidão seja um deles. A imaginação, outro. Escreveu, em seu romance: “A realidade para mim não tem consistência” (Mello, 2000, p. 30). Não tinha consistência porque, em sua poética, e, possivelmente, em sua visão de mundo, imaginação e realidade são uma coisa só. Uma coisa que é duas. E a dor advém do paradoxo. Às vezes baudelairiano, escreveu sobre carcaças, circundou a morte, sempre à procura de algo que desvendasse a ligadura estranha que reúne as coisas do mundo, para, no fim, sempre se voltar à dissolução, à imagem do seu querido e profundo oceano, moedor e reconstrutor da realidade, seu ponto de partida e de chegada:

Porque a noite veio cansada, do mar,
E o horizonte turvo fendeu-se na queda sem fim.
(em “Mar”)

Capítulo 4

Kant a partir de *Limite* e *Limite* a partir de Kant

A aspiração ao absoluto é a força que impele o desenvolvimento da humanidade. – Andrei

Tarkovsky

4.1 Estética transcendental e filme transcendental

Aplicar a estética transcendental de Kant a exemplos “prosaicos”, factíveis, materiais, não é uma tarefa muito fácil. À dificuldade seguem-se duas características essenciais na maneira kantiana de pensar: primeiro, a aversão do filósofo a exemplos. Como seu pensamento está envolto em chamadas categorias, conceitos e juízos *a priori*, é natural percebermos a inaplicabilidade como princípio. Se pensássemos estas estruturas em termos de exemplos, estaríamos, já neste ato, anulando o apriorismo destas mesmas estruturas. Estaríamos projetando sintomas *a posteriori* sobre formas puras de se conhecer. O pensamento de Kant repousa sobre um maquinário além do qual não há possibilidade. Não à toa, o filósofo insere o tempo e o espaço como contingentes à razão: e sabemos que o tempo é uma categoria *a priori* (não podemos pensar “no que havia antes do tempo”, justamente porque o tempo é *a priori*), e sabemos que categorias são conceitos puros, e conceitos são justamente o que sobra da tentativa da dedução de atributos de uma determinada coisa. Kant procura enxugar as coisas de sua sujeira *a posteriori*, buscando relações que descortinem *aquilo que nos permite conhecer*. Seu objetivo, uma empreitada de imensa envergadura, é estabelecer os princípios que podem “encaixar” os formatos de leis propostos pela natureza às finalidades da arte e ao fim terminal (causa última do homem) associado à idéia de liberdade. Para isso existe a faculdade do juízo, uma faculdade *a priori*, reguladora, que, através de uma conformidade a fins (mais um princípio que acopla a finalidade dos objetos às estruturas *a priori* presentes nas faculdades do conhecimento), desenha uma ponte transcendental entre as faculdades da razão e do entendimento. Logo, mesmo quando está falando de juízos estéticos, aconceituais e universais, relacionados a uma finalidade de prazer e desprazer, Kant refere-se ao *estudo de formas de se conhecer*. Em nenhum momento, o filósofo parece estar interessado *naquilo que é conhecido*. Kant nunca pensa um fenômeno dissociado de seu inalterável juízo sintético *a priori*. Na verdade, o fenômeno em si é algo que não lhe interessa, justamente porque *não há motivo para interesse*. A coisa em si mesma é algo que não se aplica à nossa faculdade de conhecer e julgar. Portanto, não se aplica aos interesses do homem. É de se admirar, portanto, que procuremos pensar obras de arte a partir da estética transcendental de Kant. Que suas categorias possam ser alegorizadas em obras de arte. Que obras de arte reflitam, metaforicamente, as cadeias de estruturas de seu pensamento.

Kant pensa, claro, que a razão é comum a todos, que ela “é a coisa do mundo mais bem partilhada”, como havia dito Descartes. Mas ele não imagina que se possa reproduzi-la diretamente na linguagem, nem a sugerir em contos e diálogos, romances ou peças de teatro. Por quê? Porque, antes de tudo, a razão é atividade. Ela reside no exercício do julgamento, e esse exercício só pode ser transmitido por uma prática; cada um deve aprender por si mesmo, apropriar-se disso (Thouard, 2004, p. 17).

Kant não acreditava, portanto, que se pudesse pensar a razão, ou as faculdades do conhecimento, a partir da arte. Para pensá-la, a razão deve desdobrar-se a partir de suas faculdades, partindo de premissas particulares para encontrar o universal (em juízos reflexivos – que reflitam a própria estrutura destas faculdades), criando imagens e reproduções de si mesma. Conceitos puros (categorias) não podem ser refletidos de estruturas impuras, como o pensamento poético. O Belo, em seu autotelismo, não necessita interferir na busca pela razão pura, ainda que o gosto seja um juízo estético, e, portanto, conciliador, afinal, “o belo é que agrada universalmente sem conceito”.

Uma segunda dificuldade em se aplicar Kant é justamente o caráter sistêmico do seu filosofar. Não há como “recortar” excertos de Kant e aplicá-los independentemente de toda a sua extensa floresta filosófica. Inserir uma aplicabilidade à estética de Kant é estremecer todo um conjunto subterrâneo de princípios que se enroscam, se afrouxam, se harmonizam e se desentendem a cada movimento de sua aplicação. Errar, portanto, se equivocar ou se contradizer diante de um sistema tão intrincado e fechado, é quase uma inevitabilidade. O erro, no entanto, pensando de forma mais contemporânea, pode brotar como um agente perverso, que subverte o crivo relacional inflexível do filósofo. O erro no conduz a um pensar aberto e é justamente aí que podemos justificar a nossa ultrapassagem das muralhas kantianas que impedem que um filme como *Limite* seja pensado a partir de termos kantianos ou que o próprio filme reflita estes mesmos termos. *Errando*, estaremos trazendo à tona um oceano de conceitos que se imbricam de forma relacional e que funcionam dentro de um sistema que reproduz e impulsiona sua própria lógica interna. Pensar que um filme pode trazer de maneira mais clarividente um sistema filosófico do que a própria epistemologia deste sistema certamente é algo que contradiz o próprio Kant, mas, enfim, qualquer sistema filosófico se embaralha quando vai se relacionar com a dupla orientação (simbólica e factual) da estética. Pegaremos, portanto, esta dimensão simbólica e a colocaremos em termos de uma razão bastarda, poética, e a situaremos dentro daquilo que Kant chamou *juízos reflexivos estéticos*.

Limite (Mário Peixoto, 1931) é um filme que se situa na idéia do paradoxo. Não possui uma narrativa contígua, não está interessado em transmitir idéias através de uma seqüenciação de causa e efeito externos. Seu objetivo é resolver dualidades que emergem de estratos muitos diferentes do filme, criando relações de complexa especularidade e difícil coadunação de propostas. O filme possui um campo diegético frágil, sem muitas explicações complementares: três naufragos (duas mulheres e um homem) dividem restos de comida em um pequeno barco à deriva. Cada um deles narra, por meio de flashbacks, sua história pessoal de fuga e desespero. Cada um dos três tem uma reação diferente à situação exaustiva do naufrágio: a personagem de Olga Breno é ativa, fica na proa, vislumbrando soluções. O de Raul Schnoor é um intermediário; tenta remar, mas desiste. Está no meio do barco, cabisbaixo, prestes a sucumbir. A de Taciana Rei já está sucumbida, desmaiada na popa do barco, retrato da não-resistência humana diante do enfrentamento da realidade. *Realidade. Natureza.* São antagonistas da humanidade, e o filme reitera isso. Cada história mostra um caminho particular de fuga, e, durante a fuga, enfrentamentos com uma força cósmica, natural, que não se sabe se vem de dentro ou de fora dos próprios personagens. Olga tenta trabalhar, mas a costura a fere. A câmera focaliza, em *close-up*, seus instrumentos de trabalho: quem está olhando? Olga (o “Homem”) ou as coisas, de maneira especular? Há um constante estranhamento entre dentro e fora em *Limite*. E uma constante inversão de valores. Olga passa a caminhar: cercas, árvores, vento – tudo possui uma dimensão espectral, como se fosse impossível a convivência do dentro com o fora. Coisas que não podem ser mescladas e que, no entanto, estão mescladas. Kant fala de uma impossibilidade de relacionar, logicamente, os domínios da natureza e da liberdade, do entendimento e da razão:

Ainda que na verdade subsista um abismo intransponível entre o domínio do conceito da natureza, enquanto sensível, e o do conceito de liberdade, como supra-sensível, de tal modo que nenhuma passagem é possível do primeiro para o segundo [...], como se se tratasse de outros tantos mundos diferentes, em que o primeiro não pode ter qualquer influência sobre o segundo, contudo este último deve ter uma influência sobre aquele, isto é, o conceito de liberdade deve tornar efetivo no mundo dos sentidos o fim colocado pelas suas leis e a natureza em consequência tem que ser pensada de tal modo que a conformidade a leis da sua forma concorde pelo menos com a possibilidade dos fins que nela atuam segundo leis da liberdade (Kant, 2005, p. 20).

Kant vislumbra, portanto, uma conformidade aparentemente intransponível entre o mundo *humano* da apetição (desejo), radicado no conceito de liberdade e o do

conhecimento fornecido pela natureza. Ora, *Limite* materializa este confronto. Primeiramente, porque se trata de um confronto eminentemente *interno*. A rigor, o *externo* não existe no filme. Os personagens estão presos em enquadramentos que parecem curiosamente kantianos. Quando Taciana, após sua fuga, está sentada em um morro, e a câmera inicia movimentos helicoidais, estranhos, farejadores, uma suspeita nasce no espectador: de *quem*, exatamente, é aquele olhar? Seria o olhar turvo, angustiado e perturbado de Taciana, projetado da materialidade do corpo da personagem para o olho da câmera? Ou seria um olhar de fora, “do que está fora”, um olhar de tudo o que *não é* Taciana? Eis aí uma dicotomia. Taciana contra o que Kant chamaria a *natureza*. O pensamento de Kant, todavia, é *transcendental*, e procura pensar *homem e natureza* como termos integrantes de um jogo. Um jogo processado exclusivamente a partir de juízos *a priori*. A dicotomia “dentro/fora”, portanto, não faz muito sentido para Kant, já que o processamento do que julgamos que seja o “fora” parte justamente de estruturas de “dentro”. Da mesma forma, o paradoxo de Taciana se explica quando pensamos que a pessoa à qual se refere o olhar da câmera não é nem dentro, nem fora, mas *as duas coisas* ao mesmo tempo. O externo, a rigor, não existe em *Limite*, mas isso não recai em um quase inevitável solipsismo. *Limite* é um filme preocupado justamente com uma possível contigüidade (paradoxal, sempre) entre dentro/fora, homem/natureza, interno/externo, figura/fundo, música/imagem. A sutileza do filme está justamente em não tratá-lo como narrativa, mas como poema, o que justifica o seu filosofar. Sim, *Limite* não narra; *filosofa*. Exprime-se justamente na demonstração de que o antagonismo, mirado de maneira especular, é a conciliação. Os embates heraclitianos entre as coisas do universo entre si, entre as coisas do universo e o homem, e o homem contra o homem estão todos reduzidos a uma impossibilidade de realização pragmática. Tudo está contido em impressões e se inicia, se desenvolve e se finaliza dentro das faculdades do julgamento. Como se fosse um filme transcendental.

Limite é, portanto, um filme de angústia. *Sobre* angústia. Seu desfecho se dá através de uma magnificamente bem montada tempestade que arrasa com as perspectivas dos naufragos, levando-os à morte por meio de uma catártica ação da natureza. Mais do que uma vitória do mundo sobre o homem, *Limite* propaga uma espécie de fusão. A fusão, aliás, recurso cinematográfico que passa de um fotograma ao outro através de uma dissolução, é o recurso-mestre de Mário Peixoto. As imagens transmutam-se por contigüidades (como afirmava o próprio Mário), em direção a um esgotamento (são inúmeros os simbolismos neste sentido) e a um perene fazer/refazer

cíclico, como as ondas do mar e as imagens iconográficas do início e do final da obra: prisão do Homem, a morte e o inefável (imagem dos urubus), a dissolução no mar; tudo em uma lassidão contagiante, auxiliada pela inesgotável tema da “Gymnopédie” de Satie, que age como um juízo regulador, organizando o filme em sua densidade metafísica. É inevitável pensar em prazer e desprazer, dois termos caros a Kant, afinal, o que determina o juízo para Kant é sua finalidade em relação à natureza, e essa finalidade, para que o juízo seja estético, deve estar associada ao prazer e ao desprazer. *Limite*, portanto, não se insere apenas categoricamente dentro daquilo que é previsto por Kant, mas parece querer também *exemplificá-lo* dentro de sua temática. Não se sabe qual o conhecimento que Peixoto tinha a respeito do filósofo, e isso pouca importância tem, mas não seria um exagero pensar que *Limite* não apenas se enquadre com perfeição dentro dos pressupostos estéticos de Kant, mas seja também uma espécie de *reflexão* sobre Kant. Um poema kantiano, poder-se-ia dizer. Sendo a fusão e o paradoxo/dualidade os temas principais do filme, é natural que pensemo-lo como uma averiguação poética das possibilidades do conhecimento e da representação, já que nada, dentro do filme, parece indicar que o homem não *esteja para* a natureza em uma relação de contigüidade.

A atividade estética não é considerada pelo filósofo como pura receptividade nem como pura criatividade, mas como um encontro entre a Natureza e o homem; como um produto complexo em que a obra do homem se acrescenta, sem destruí-la, à da Natureza (Bastos, 1987, p. 183).

4.2: Juízos determinantes e reflexivos. Categorias do juízo estético.

Kant divide a filosofia em teórica e prática. A primeira, descrita na *Crítica da razão pura*, procura resolver os juízos teóricos, que relacionam o entendimento à natureza, partindo da faculdade do conhecimento. A segunda, descrita na *Crítica da razão prática*, procura resolver os juízos práticos, que relacionam a razão à liberdade, partindo da faculdade de apetição (desejo). Kant, porém, escreveu uma terceira crítica, que não procurava problematizar um tipo de filosofia, mas a *própria faculdade de julgar*. Daí a *Crítica da faculdade de julgar* fazer uma minuciosa examinação das categorias do juízo e sua tipologia, chegando até a definição de *juízos reflexivos* e *juízos determinantes*. A faculdade de julgar, para Kant, serve de intermédio entre as instâncias teóricas e práticas, por meio de uma conformidade a fins, que seria justamente um princípio regulativo que buscaria acasalar os fins das coisas na natureza (ou *a que se destinam as coisas*) aos juízos sintéticos *a priori* presentes nas faculdades do conhecimento. A faculdade de julgar partiria de um princípio muito especial para realizar sua tarefa intermediadora e possibilitar a harmonia cognitiva: o sentimento de prazer e desprazer. Kant traz à tona, portanto, e isso é notável para a história da filosofia, conceitos como imaginação, gosto, intuição, prazer e desprazer para dentro do organismo conceitual que corresponde ao fenômeno do conhecimento.

Juízos podem ser determinantes ou reflexivos. O que os determina é bem claro: se o juízo parte do universal, através de leis dadas pela natureza, para chegar ao particular, é determinante. São assim os juízos teóricos. Se o juízo parte do particular, buscando fabricar suas próprias leis por meio da originalidade, para chegar ao universal, é um juízo reflexivo. Outra subcategorização: se o juízo reflexivo tem como finalidade, na natureza, um ponto de vista subjetivo (acordo de sua forma com a faculdade cognitiva), o juízo será *estético*. Se tiver um ponto de vista objetivo (acordo de sua forma com a possibilidade da própria coisa), o juízo será *teleológico*. Interessa-nos o juízo estético, mais intimamente relacionado ao sentimento de prazer e desprazer. Nas palavras do próprio Kant:

Ora, aqui estamos na presença de um prazer, que como todo o prazer ou desprazer que não são produzidos pelo conceito de liberdade (isto é, pela determinação precedente da faculdade de apetição superior através da razão pura) nunca pode ser compreendido como vindo de conceitos, necessariamente ligados à representação de um objeto, mas pelo contrário,

tem sempre que ser conhecido através da percepção refletida e ligada a esta (Kant, 2005, p. 34).

O juízo estético, portanto, é *aconceitual*. Ele prescinde de conceitos. É conforme a fins. Pode-se pensar os juízos reflexivos de acordo com sua finalidade. É um juízo livre, não afeito às amarras legisladoras dos juízos determinantes. Pode criar suas próprias leis. Está em jogo com a imaginação, uma faculdade da intuição⁵⁷. E, mais do que tudo, parte do particular e visa o universal. O que quer dizer isso? Talvez *Limite* forneça uma ilustração para estas idéias.

Limite é um filme fora de qualquer categorização convencional. Sua narrativa é poética, não causal. Sua estrutura é entendida em termos de rimas visuais, que se complementam em torno de associações maiores: blocos, estrofes. Grandes narrativas poéticas se articulam com pequenas narrativas poéticas, constituindo uma espécie de “sistema solar”, como o próprio Peixoto gostava de alcunhar sua cria. Fruí-lo passa por um deslizar metamórfico de imagens que se deslocam em contíguas metáforas e metonímias: a roda da máquina de costura se transforma na roda do trem; os rastros na areia que se dissolvem são rastros de humanidade, que deságuam no ciclo heraclitiano da luta entre aproximação e separação; os olhos que se dissolvem no mar: mais uma representação da fusão, da inapropriação de uma hierarquia entre homem e natureza, uma epistemologia conjunta. Movimentos de câmera estáticos, no barco, alternam-se para câmeras velozes e frenéticas nas cenas do flashback. A sincronia – teia – que perpetua o formalismo natural (porque nasceu de um ímpeto absolutamente criador) do filme parece ratificá-lo como um passeio alegórico, fluente, plurivocalizado, que incendeia a imaginação do espectador com um atrevimento extático, que atinge as mais profundas camadas de sensibilidade do ser humano. É uma experiência fora de conceitos. Pode um filme ser um juízo? Parte, *Limite*, do particular, para chegar ao universal⁵⁸?

Pensar uma obra de arte como funcionando sob categorias *a priori* nos leva a uma inevitável interrogação sobre se os juízos estéticos possuiriam categorias

⁵⁷ Merleau-Ponty, partindo desta relação, traça um caminho para a imagem artística: “Kant assinala com profundidade que, no ato do conhecimento, a imaginação trabalha para a inteligência, enquanto, na arte, a inteligência trabalha para a imaginação. Quer dizer: a idéia ou os fatos comuns estão presentes apenas a fim de propiciar ao criador a busca de seus signos sensíveis e, assim, traçar o monograma visível e sonoro” (Merleau-Ponty, 2003, p.115).

⁵⁸ Maurois, falando de Valéry, faz uma afirmação que se aproxima de Kant: “Um espírito inteiramente ligado seria bem, em direção a esse limite, um espírito infinitamente livre, visto que a liberdade, em suma, não é mais que o uso do possível, e que a essência do espírito é um desejo de coincidir com seu Todo” (Maurois, 1990, p.8).

regulamentares que permitiram – e isso é quase um delírio – *demarcar* o território da arte. Seriam a prosa e poema, por exemplo, dentro de sua mutabilidade, formas de funcionamento que existiram *antes* da práxis da obra de arte? Isso quer dizer: existiria o poema inserido nas faculdades do conhecimento, como se fosse uma função estética inata, antes mesmo que o poeta o escrevesse? Será que ao menos o sentimento poético poderia existir independentemente do poema ou do poeta, aplicando-se a qualquer atividade estética, formalizado em música, escultura, arquitetura, pintura, etc.? E no cinema? Existiria, não apenas o filme-poético, mas também o *filme-poema*, que se aproveitaria destas supostas categorias estéticas *a priori* para se manifestar independentemente do suporte artístico? Se fosse dessa forma, o poético existira antes da arte, baseado em arcaicos princípios de prazer e dor, conforme a leis estabelecidas pela originalidade do gênio, como dizia Kant. *Limite* é um filme-poema, não há dúvidas, mas talvez pensar da forma descrita logo acima seja extrapolar um pouco os juízos auto-referentes descritos por Kant. Talvez a conformidade entre Kant e *Limite* esteja um degrau abaixo, um pouco longe da criação de novos juízos duvidosos, dentro da sua famosa categorização dos juízos reflexivos estéticos. Jean Lacoste, porém, chegou a propor praticamente a mesma coisa, ainda que em outros termos: “Essa faculdade de julgar particular terá um princípio *a priori* que lhe é próprio, um conceito pelo qual nenhuma coisa é conhecida e que só servirá de regra exclusivamente para ela?” (Lacoste, 1986, p. 24).

Pensando mais de acordo com a contemporaneidade, é possível que esta associação de *Limite* com um poema seja por demais arbitrária. Afinal, *o que é um poema?* Haveria como esgotarmos um poema em seus atributos mínimos, ou seja, conceituá-lo? Como poderíamos comparar um poema homérico a um poema concreto e ter a audácia de dizer que funcionam sob a mesma legislação *a priori*, como se já tivessem sido concebidos nas faculdades do conhecimento antes mesmo que pudessem se separar em suas aplicações fenomênicas? Sendo assim, se não podemos pensar que mesmo os chamados poemas funcionam sob um princípio anterior ao poeta, é muito mais difícil imaginar que *todas* as artes estão sendo regulamentadas dentro destes mesmos princípios. Talvez seja mais viável pensar *Limite* como aglutinação transmutável de imagens. Não apenas imagens simbólicas, como seria em um poema “verdadeiro”, mas *imagens factíveis*. São imagens de cinema, e a imagem talvez não possua a referenciação a partir do deslocamento de símbolos que percebemos quando tentamos entender a linguagem escrita. Imagens são imagens, presas a um autotelismo

talvez indecifrável para as palavras. O que parece mais entusiasmante nesta reflexão é que as duas possibilidades correspondem a uma matriz kantiana: tanto as categorias *a priori* responsáveis pela função estética da poesia e do poema, quanto o autotelismo indiferenciado das imagens, que corresponde justamente à categorização dos juízos estéticos propostas por Kant, como veremos mais adiante.

Em cada possibilidade interpretativa, portanto, *Limite* está ligado a uma matriz kantiana. É possível pensá-lo, portanto, em termos de *juízo reflexivo estético*? *Limite* buscaria atingir o universal por via do particular? Bem, a questão do ovo e da galinha (quem nasceu primeiro) se adequa à natureza do filme quando tentamos avaliar a presença do universal e do particular em sua exegese. *Limite* tem três principais propósitos universais: uma necessidade de mostrar um esgotamento ou deslizamento constante do homem para as coisas e das coisas para o homem, um refazer-se constante e carregado de energia viva, através da exaustão da diferença e da repetição; uma obsessão com a relação dual/paradoxal/fusional do homem e da realidade, que se aproximam e se afastam, e mostram ser dois-em-um, fora-e-dentro, figura-e-fundo; por fim, um olhar transferencial para todas as coisas, em uma espécie de metempsicose bruta, animando postes, peixes mortos, plantas, cabelos ao vento, tudo em direção a um cosmos vivo e pulsante, em que a morte, mesmo presente, não é efetivamente tão representativa quanto o *inefável*. Estas representações de universalidade parecem possuir sempre um andamento progressivo, como se efetivamente tivessem partido de pressupostos particulares, o que corroboraria o juízo reflexivo kantiano. Mas a questão é: Kant diz que *todos* os juízos estéticos partem do particular. É um princípio *a priori*. Mesmo que *Limite* fizesse o caminho inverso no estabelecimento de suas universalidades e de suas particularidades, ainda assim seria composto de juízos estéticos, porque um filme é, afinal, um objeto estético. Isso resulta, portanto, em uma tautologia. O que é importante, entretanto, é como *Limite* simboliza a filosofia kantiana através de várias enunciações poéticas. Peixoto parte, efetivamente, de duas coisas singularmente particulares: o homem e a coisa fora do homem, para chegar até as imposições de universalidade acima descritas, em um fluxo de imagens autotélicas que exemplificam com clarividência a categoria de relação ou finalidade proposta por Kant para os juízos estéticos: “Belo é a forma final de um objeto sem representação de fim”.

O gosto é um juízo estético. Para categorizá-lo, Kant dispôs-se da tábuas de julgamentos que utilizou na *Crítica da razão pura*. É importante chegarmos a estas quatro definições do belo, para pensarmos de que forma *Limite* pode não apenas estar

exemplificando-as, mas também representando-as. A primeira definição diz respeito à qualidade do juízo: “o belo é aquilo que apraz sem interesse algum”. É objeto de uma satisfação desinteressada. Kant preocupa-se especialmente em diferenciar o belo do prazer comum (o apenas agradável): o belo não desperta o desejo, é desinteressado. “Enquanto a fruição animal é interessada e o bem razoável é ‘interessante’, a beleza apenas propicia uma satisfação livre, um *favor* que é nada menos do que a indiferença e deixa, pelo contrário, o objeto ‘subsistir livremente’” (Lacoste, 1986, p. 28). O belo possui uma representação própria. Está desvinculado de interesse. É um julgamento desvinculado da idéia da posse – é um mistério. Funciona de maneira autônoma, são objetos que se bastam – e como que se esgotam após a apreciação. É como se o belo existisse apenas no ato da fruição: é um prazer tão desinteressado que renega a possibilidade de existir enquanto não estiver *servindo* o apreciador. As vagas hipnóticas do mar; os cabelos revoltos, tão poeticamente retratados por Peixoto; a tempestade montada a partir de imagens que *não* são de uma tempestade: qual o vínculo disso tudo? Como se pode querer possuir essas imagens que expressam o belo, mas, de maneira autônoma, não parecem querer expressar quase mais nada? Que utilidade encontramos nessas imagens? Kant parecia querer desvincular sua noção de belo da noção wolffiana de que o belo representa a perfeição (Caygill, 2000, p. 46). O belo, como veremos, é autotélico, como são as vagas de *Limite*, em suas imagens-valise, que guardam idéias totais, símbolos evanescentes, mistérios desprovidos de desejo. *Limite* é apenas mais um filme, “objeto de uma satisfação desinteressada” como todos os outros filmes (ainda que Kant possivelmente não considerassem o valor mercadológico e o desejo agregado à beleza a partir de sua difusão e interesses extra-estéticos inevitáveis envolvidos na criação estética e até no belo natural, o que certamente dificultaria a busca pela pureza do filósofo), mas é difícil encontrar em outros filmes um fator de desagregação tão forte, um desprendimento e um descompromisso tão significativos, como se filme tivesse sido produzido a partir dessa própria concepção de Belo: um filme desinteressado, que aspira à universalidade sem pretensões e desejos – como se fosse uma pura expressão das faculdades gerais da alma.

A segunda definição é em geral considerada e mais complicada, pois implica em um paradoxo relacionado à quantidade do juízo: o belo “apraz universalmente” sem um conceito. O desprendimento do interesse (apraz sem interesse) leva aquele que julga a ter que repetir o julgamento com cada objeto, a fim de alcançar uma justa universalidade. Passa também, e é natural, a querer que todos os que julgam o julguem

da mesma forma, tentando transferir a beleza para a natureza do objeto. Kant diferencia, assim, o prazer do belo do simples prazer comum, que, em sua particularidade relacionada simplesmente ao prazer e ao desprazer, jamais poderia aspirar ao universal. Já o belo, como aspira a ser entendido da mesma forma por todos, possui este contato com a universalidade, ainda que fundamentado sob um paradoxo, já que o juízo de gosto, uma função *a priori*, é que atribui a beleza aos objetos, e não o contrário. Bem, Kant parece fazer mais referência à *necessidade* do universal inerente ao *juízo* do que à própria universalidade da beleza. Pois, pensando na universalidade do Belo, tudo o que nos incita a verdadeira beleza incitaria de maneira igual o “universal”? Ou seria isso apenas a *vontade* daquele que julga, ou seja, atribuir a universalidade a partir de seu ponto de vista particular. Mas Kant deixa claro que a beleza que provém dos sentidos não aspira à universalidade. E como uma noção de universalidade poderia se basear na vontade, se o belo é objeto de uma satisfação desinteressada? É possível que *Limite* nos ajude a elucidar esta questão, já que, longe de ter sido apreciado universalmente, o filme de Mário Peixoto foi muito pouco visto e, quando foi visto, recebeu reações frias, descrentes e desfavoráveis – sem nunca chegar a ser exibido comercialmente em sua época. Depois, o filme ficou desaparecido e foi recuperado no final dos anos 70, quando um mito em torno de sua existência (e qualidade) havia se instaurado. O reconhecimento veio, pois, tardio, mas ainda não é objeto de uma unanimidade. Saulo Pereira de Mello fala em abrir-se uma “pupila goethiana” (Mello, 1996, p.75) para entendê-lo: um olhar reconfigurador, que entende as coisas a partir de uma sensibilidade poética, misto de sentidos e percepção aguçada. Seria este o Belo de Kant? Um belo que só pode ser percebido não naturalmente (como o prazer comum), mas a partir de uma movimentação interna de faculdades mentais específicas (a tal função estética *a priori* sobre a qual comentamos acima) que *permita* o vislumbre do verdadeiramente universal? Talvez por isso *Limite* tenha tido um reconhecimento tão tardio, já que essa “pupila goethiana” não é ordinária. Ela conduz à apreciação universal (como queria Kant), mas não se manifesta automaticamente diante do Belo (como não queria Kant). Ela é, pois, como poder-se-ia prever, uma faculdade do conhecimento, que faz a ponte entre esta beleza universal, presente paradoxalmente nos juízos e nas coisas, e os objetos que são pensados como belos. Talvez a *faculdade* da apreciação seja efetivamente o fator universal, mas a apreciação em si não esteja disponível para todos.

Para que serve um filme? Esta é uma questão de suma importância, afinal, a terceira categorização que Kant faz relação ao juízo de gosto é justamente relacionada à

sua relação (ou finalidade): “a beleza é forma da finalidade de um objeto, na medida em que ela é percebida neste sem a representação de um fim”. O Belo possui, portanto, *finalidade*, mas não possui *fim*, e daí advém um aparente novo paradoxo. Kant pensa que, nos objetos que possuem finalidade com fim objetivo (seja ele interno, a perfeição; ou externo, a utilidade), a beleza estará dependendo do prazer, o que rigorosamente não está relacionado com o Belo. O Belo não visa nem a perfeição e nem a utilidade. Ele possui uma finalidade intrínseca, que é autorizar o juízo. A finalidade diz apenas respeito à adequação de um objeto ao seu respectivo juízo. Já o fim é aquilo à qual um objeto é destinado enquanto conceito. “De fato a filosofia prática de Kant, como a de Aristóteles, é resolutamente teleológica, insistindo em que a ação é dirigida para um fim” (Cagyl, 2000, p. 155). O Belo, entretanto, não faz parte da filosofia prática (moral), que aspira a um “fim terminal”, que resolva a situação do Homem no mundo. O Belo é autotélico. Ele avança em um sentido, e resolve-se em si mesmo. *Limite*, como dissemos, é também um filme autotélico. Ele está conforme nossa faculdade de julgar, mas finaliza-se por aí. Sua conjugação de imagens extrai de seu campo interpretativo suas possibilidades históricas e locais, como se tudo o que é material e inserido no tempo fosse sendo deslocado para este não-fim, esta auto-resolução sintética. O filme não serve para agradar aos sentidos, preencher lacunas ou explicar a natureza da realidade; ou sequer para representar a natureza humana e seu conflito com o inefável. Talvez, para Kant, *Limite* resultasse apenas em sua própria representação autotélica, em sua inexorabilidade de princípio. Agrada, sim, mas de maneira “desinteressada”. Não se propõe a ensinar, já que, para Kant, o próprio ato de ensinar não corresponde àquilo que compete ao Belo. O curioso é que, sabemos, nem todos os filmes correspondem bem a esta definição como o faz *Limite*, o que talvez comprometeria a categorização totalizante proposta por Kant. É preciso, portanto, pensarmos na “pupila goethiana” e não apenas no julgamento, mas também *no que pode ser julgado como belo*. Afinal, que intermediários existem entre o a beleza que tem como fim o prazer e a beleza autotélica? Ou são categorias absolutas e sem contato? Uma possível escapada à estética transcendental talvez seja justamente pensar a gradação como possibilidade que *transcenda*. “O juízo de gosto é pura forma que tem seu fim na sua própria representação, constituindo, assim a satisfação que sem conceito julgamos universalmente comunicável” (Bastos, 1987, p. 180). Kant pensava o Belo como algo que se destacasse do agradável, que possui como fim o prazer, mas é curioso que sua definição pareça se enquadrar tão perfeitamente a alguns casos (como *Limite*) e a outros

não, indicando talvez aí uma possível transferência não-prevista de uma instância a outra, ainda que estejamos falando de categorias *a priori*.

Por fim, a intervenção da imaginação nas faculdades do entendimento ou da razão é que nos leva à quarta categorização de Kant, que diz respeito à modalidade do juízo de gosto: “é belo o que é reconhecido sem conceito como objeto de uma satisfação necessária”. É, portanto, inevitável que se julgue a partir do gosto. Trata-se de um julgamento automático, pertinente a todos, que não pode ser evitado. O juízo de gosto seria aquele que permite o jogo entre a imaginação e o entendimento. Kant entende por imaginação uma faculdade da sensibilidade que corresponde à “intuição sem a presença de um objeto”. O que deve ser satisfeito, portanto, é a sensibilidade, e não categorias conceituais. A intervenção da imaginação sobre o entendimento produz harmonia, uma solicitação que resulta na necessidade de se compartilhar a sensação da beleza com todos os outros homens, daí o seu caráter universal. É como se a imaginação preenchesse as solicitações das leis naturais (sobre as quais o entendimento é responsável) com as particularidades dos juízos estéticos, produzindo “leis” que se auto-referenciam e aspiram à universalidade, ou seja, o Belo. O resultado é a “satisfação desinteressada”, uma placidez reconfortante, que não necessita de explicações, como se proviesse diretamente das sensações físicas, mas fundamentado em um jogo com o entendimento que o destaca de todos os outros prazeres. Já quando a imaginação entra em jogo com a razão, o efeito é diferente: a disparidade entre as duas faculdades produz atrito, produzindo um juízo de dimensões abismais, o *sublime*. Ao contrário do Belo, cuja contemplação é plácida e reconfortante, o sublime pode vir da e provocar a dor, gerando um fervilhar dos sentidos e dos sentimentos, passando a buscar uma ordem ideal pura, longe da conexão e da acoplagem, um juízo absolutamente sem referenciais.

Ora, *sublime*, em sua etimologia (do latim *sublimis* – *sub limis*), quer dizer “o que se eleva”, ou “visto de cima”: o que ultrapassa o limite. *Limite*, em sua representação sobre o paradoxo, parece estar falando sobre este (des)entendimento peculiar entre a razão e a imaginação. Suas imagens correspondem justamente a este abismo entre as faculdades do conhecimento e o resultado de sua ação sobre os ânimos gerais dos seres humanos. Todas as suas três aspirações à universalidade parecem querer chegar ou a uma resolução bela ou sublime: o esgotamento e o constante deslizar da realidade parece refletir um desentendimento, uma incapacidade de sustentação harmônica fixa. É asfíxiante, inalcançável - as pegadas se esgotam na areia, o homem se esgota no mar. É uma satisfação que se auto-resolve, mas é uma satisfação bruta, uma

ordem dolorosa de se resolver as coisas. É sublime. A relação paradoxal entre o homem e o seu exterior, aquilo que chamamos *inefável*, por sua vez, enquadra um atrito circular. Não à toa, Peixoto se utiliza de diferentes abordagens para referenciar dados de sua “história”. Quando Brutus Pedreira (o homem número 2) está tocando piano, basta que ele associe um copo vazio a um copo cheio para mostrar que o personagem é um alcoólatra. Já quando Taciana Rei vai comprar peixe na praia, um ato absolutamente simples e que poderia ser resolvido em dois ou três quadros, Peixoto opta por realizar uma montagem bem mais rebuscada e complexa, procurando inserir o tempo e a metempsicose como coadjuvantes da não-resolvível questão das dimensões eternas e universais dos atos humanos. O que é simples e o que é complexo, portanto, assim como o que está dentro e o que está fora, se alternam em uma dança de opostos, que ora assumem um papel, ora assumem outro. É uma mescla inconcebível, que não pode nunca ser sublimada. Não pode ser sublimada, mas é sublime. Já a metempsicose, última aspiração à universalidade em *Limite*, possui um grau de equilíbrio. *Está* para todas as coisas. Não pode ser negada nem questionada. *Não* escapa. O princípio vital está em tudo, dividido igualmente entre pedras, árvores, cabelos esvoaçantes, objetos inúteis, flores que se despetalam, músicas e relações abstratas. A condição das coisas (o paradoxo) pode ser alvo de um desregramento angustiante (e portanto sublime), mas a igualdade com que ela se impõe produz uma pacificidade democrática. É, portanto, bela.

Após realizar este resumido trajeto da filosofia de Kant até sua estética transcendental a partir de um filme que serve ao mesmo tempo de exemplo, alegoria e crítica desta mesma estética, podemos perceber, em conclusão, que *Limite* caminha justamente em uma dimensão limítrofe à filosofia de Kant. Representa seus princípios em relação aos juízos de gosto, mas parece não se identificar da mesma forma com o resto da cinematografia mundial. Quem estaria certo, portanto? *Limite* ou os outros filmes? E há uma ponte entre eles? Ponte, aliás, é o que o filme estabelece entre o Homem e o inefável – uma ponte paradoxal que *é* e *não é* ao mesmo tempo, assemelhando-se à forma com que Kant descreve a relação entre o entendimento e a razão (ou a natureza e a liberdade) por meio da faculdade de julgar. Transcendental, portanto, porque permite que dimensões afastadas se relacionem sem se tocarem propriamente, permitindo a harmonia milagrosa da cognição. *Limite* é, portanto, um filme especial, não porque apenas se adequa aos preceitos kantianos (e isso ele faz), mas porque nos *permite pensá-los e enxergá-los*. Talvez o próprio Kant não gostasse da

idéia de um objeto fazer uma *crítica* (ou mais: uma revisão) de sua filosofia transcendental, mas isso absolutamente não nos impede de pensar Kant a partir de *Limite*, ou *Limite* a partir de Kant.

Bibliografia:

AMÂNCIO, Tunico (Org.). *Estudos sobre Limite de Mário Peixoto*, CD-ROM, Universidade Federal Fluminense – LIA, 1998.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARNHEIM, Rudolf. *Film as art*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1960.

BALÁZS, Béla. Subjetividade do objeto. In: Ismail Xavier (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem & Estrela da manhã*. 22. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro, Hugo Sérgio Franco. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. Ontologia da imagem fotográfica. In: Ismail Xavier (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).

_____. A tarefa-renúncia do tradutor. In: NUCLEO DE TRADUÇÃO. *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2001. v. 1.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004. (Coleção E-2).

BONORA, Francisco. Os afetos de *Limite*. In: SOCINE. Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema. *Estudos de cinema – Socine, I e II*. São Paulo, 2000.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRAKHAGE, Stan. Metáforas da visão. In: Ismail Xavier (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

BURCH, Noel. *A práxis do cinema*. Tradução de Marcelle Pithon, Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Coleção Debates).

CAHIERS DU CINÉMA. Brésil brésils. Paris: Cahiers du Cinéma, volume único, out. 2005. Suplemento à edição n. 605 de *Cahiers du Cinéma*.

CALIL, Carlos Augusto. Mario Peixoto's Revelation. In: Michael Korfmann (Org.). *Ten contemporary views on Mario Peixoto's Limite*. Taschenbuch, 2006.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução de Fernando Albagli, Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CASTRO, Emil de. *Jogos de armar: a vida do solitário Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2000.

CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant*. Tradução de Álvaro Cabral; revisão de Valério Rohden. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. (Dicionários de filósofos).

CHNAIDERMAN, Miriam. Filmes que olham. In: Bernardo Vorobow; C.Adriano (Org.). *Julio Bressane-Cinepoética*. São Paulo: Masao Ohno, 1995.

CLÜVER, Claus. On intersemiotic transposition. *Poetics today*, v.10, Number 1, 1989.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DREW, William M. The counter cinema of Mário Peixoto: *Limite* in the context of world film. In: Michael Korfmann (Org.). *Ten contemporary views on Mario Peixoto's Limite*. Taschenbuch, 2006.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas. In: Ismail Xavier (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

_____. Bonjour cinema. In: Ismail Xavier (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

_____. A inteligência de uma máquina. In: Ismail Xavier (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

_____. O cinema do diabo. In: Ismail Xavier (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

FILHO, Paulo Venancio. *Limite today*. In: Michael Korfmann (Org.). *Ten contemporary views on Mario Peixoto's Limite*. Taschenbuch, 2006.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

_____. In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. *Escritores criativos e devaneio*. Tradução de Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 9.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Estudos).

GRAF, Alexander. Space and materiality of death – on Mário Peixoto's *Limite*. In: Michael Korfmann (Org.). *Ten contemporary views on Mario Peixoto's Limite*. Taschenbuch, 2006.

GRIEVESON, Lee; KRÄMER, Peter. (Org.) *The silent cinema reader*. Routledge: New York, 2006.

HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2005. (Biblioteca de filosofia contemporânea).

_____. *Arte y poesia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

HERTZ, Constança. *Mário Peixoto, cinema e poesia: imagens de permeio com o mar*. 2001. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

_____. Mapas inexistentes, caminhos incertos: a obra poética de Mário Peixoto. *Agulha*, Fortaleza, São Paulo, n. 17, 2001. Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/agl17hertz.htm>

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein, José Paulo Paes. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. *Lingüística. Poética. Cinema*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates).

JOST, François; GAUDREAU, André. *Le récit cinématographique*. Paris: Nathan, 1990. (Cinéma et récit – 2).

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 2.ed. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

KORFMANN, Michael (Org.). *Ten contemporary views on Mario Peixoto's Limite*. Taschenbuch, 2006.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of film, the redemption of physical reality*. New Jersey: Princeton Paperbacks, 1997.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 5.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

LACOSTE, Jean. *A filosofia da arte*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Leibniz*. Trad. de Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Os Pensadores).

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo, Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

_____. *Estética e semiótica do cinema*. Tradução de Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LUCCHESI, Marco. Mario Peixoto and the sea. In: Michael Korfmann (Org.). *Ten contemporary views on Mario Peixoto's Limite*. Taschenbuch, 2006.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MAUROIS, André. *Introdução ao método de Paul Valéry*. Tradução de Fábio Lucas. Campinas: Pontes, 1990.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2005.

MELLO, Saulo Pereira de. *Limite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

_____. *Breve esboço de uma cinebiografia de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro, 1996A, 37p. Trabalho não publicado. Disponível no Arquivo Mário Peixoto.

_____. *Limite*: filme de Mário Peixoto. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. Baseado em fotografias do filme *Limite*, de Mário Peixoto.

_____. (Org.). *Mário Peixoto: escritos sobre cinema*. 1. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. Textos de Mário Peixoto.

_____ ; MACHADO, Sérgio. Entrevista de Saulo Pereira de Mello a Sérgio Machado no Arquivo Mário Peixoto sobre o cinema mudo. Rio de Janeiro, 1998. Não publicado. Disponível no Arquivo Mário Peixoto.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: Ismail Xavier (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernardet. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates).

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

_____. *A criação literária: poesia*. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

MÜLLER, Adalberto. A semiologia selvagem de Pasolini. In: Bernardete Lyra; Josette Monzani (Org.). *Olhar: cinema*. São Paulo: Pedro e João Editores / CECH – UFSCar, 2006.

MÜNSTERBERG, Hugo. *The Film: a psychological study*. Mineola, New York: Dover, 2004.

OLSON, Paul A. (Org.). *Russian formalist criticism: four essays*. Tradução para o inglês de Lee T. Lemon, Marion J. Reis. Lincoln: Nebraska, 1965.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Tradução de Miguel Serras Pereira. 152. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 3. ed. São paulo: Perspectiva, 2005. (Estudos).

PEIXOTO, Mário. *Poemas de permeio com o mar*. 1. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. *Mundéu*. 2 ed. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

_____. *O inútil de cada um*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

_____. *Seis contos e duas peças curtas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

_____. *Limite: “cenario” original*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

PIGNATARI, Decio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates).

PONGE, Francis. *O partido das coisas*. Trad. de Adalberto Müller Jr, Ignacio Antonio Neis, Michel Peterson et al. São Paulo: Iluminuras, 2000.

ROCHA, Glauber. O mito limite. In: *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SADOUL, Georges. *História do cinema mundial: I volume*. Tradução de Sônia Salles Gomes. São Paulo: Livraria Martins Editora, SD.

SARAIVA, Francisco José Coelho. *O cinema no limite: a máquina de espaço-tempo de Mário Peixoto*. Orientador: Prof. Dr. Ismail Xavier. Dissertação de mestrado em Comunicação Social, UnB, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. Tradução de Antônio Chelini et al. São Paulo: Cultrix, 2006.

SAVERNINI, Erika. *Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHÜLER, Donaldo. *Heráclito e seu (dis)curso*. Porto Alegre: L&PM, 2000.

SHKLOVSKY, Victor. Art as technique. In: Paul A Olson (Org.). *Russian formalist criticism: four essays*. Tradução para o inglês de Lee T. Lemon, Marion J. Reis. Lincoln: Nebraska, 1965.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2007.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

THOUARD, Denis. *Kant*. Trad. de Tessa Lacerda. São Paulo: Estação Liberdade, 2004. (Figuras do saber).

VALÉRY, Paul. *Varietades*. Trad. de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VERTOV, Dziga. NÓS – variação do manifesto. In: Ismail Xavier (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

_____. Resolução do conselho dos três. In: Ismail Xavier (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

_____. Nascimento do cine-olho. In: Ismail Xavier (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

_____. Extrato do ABC dos kinoks. In: Ismail Xavier (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

_____. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.