

# Alma sem limite

VINICIUS DANTAS

Lapidadamente, estes dizeres envolvem o livro que contém o roteiro de um filme nunca realizado por um dos maiores artistas do cinema brasileiro, o homem do *Limite*. Em geral, os roteiros cinematográficos, escritos em uma linguagem extremamente técnica, quando publicados, tanto mais estejam presos ao filme de fato existente tanto maior é o convite ao fetichismo cinéfilo. A não ser quando as anotações e as indicações precárias esboçam as cenas, menos para autorizarem o leitor a uma reimaginação das cenas tais quais do que para completarem em termos literários as preocupações do cineasta. Às vezes, uma metáfora infilmável pode nos ajudar a compreender o filme deveras filmado. Um filme de Mário Peixoto.

Antes de mais nada, não há filme a nos reportar, estamos entregues como leitores a nós mesmos, a um bom texto, a um grande estilo. Estamos interditados de nos reportar às imagens, de consultar nossas lembranças e sensações, temos obrigatoriamente de fabricar este filme a partir das próprias palavras. Essa situação paradoxal, suscitada antes pela condição maldita desta obra, reforçada ainda mais por sua qualidade extraordinária, verdadeiramente encantadora, deve nos acautelar quanto ao filme, quando a literatura solta seus fantasmas desmedidamente.

Lembro de uma das crônicas de Paulo Emílio, em que ele conta o impacto de uma noite em que Lima Barreto leu o roteiro de *O Sertanejo*. A simples leitura, intensificada pelo silêncio e pela atenção necessários, somada à dramaticidade precária da voz, gerou um filme poderoso. Paulo Emílio, anos depois, guardava tão viva a impressão daquela leitura, que ele confessa crer, com absoluta certeza, em ter estado a assistir uma das obras magistrais do cinema brasileiro. *O Sertanejo*, filme de Lima Barreto.

Lima andou também publicando roteiros para afirmar (afirmando-se) um gênio literário autônomo, uma pretensão humilde e tristonha, nascida da tragédia do cinema no Brasil, uma espécie de passe de mágica editorial para superar a impotência e o fracasso. O caso presente não é de fracasso. Não nos é oferecido um simulacro, mas o filme; não há da parte do escritor Mário Peixoto ressentimento por não fazer o filme, a idéia de ro-

teiro não é uma limitação, pelo contrário, a escrita pretende transmitir, elevada a alta potência, a própria imagem — a plenitude do gozo da imagem — de uma tonalidade de face, de um *rictus* discreto, da luminosidade da paisagem, do erotismo das folhagens, da tragicidade determinada das algas. Sensação de estar no próprio cinema e ver cinema (o filme começa com “a tela, a grande tela do cinema”, será real a tela, estamos no cinema?). Partilhar uma experiência de temporalidade intensificada e singular.

Suaves paradoxos surgem aqui. Mas então não é um filme para ser filmado? É uma idéia do cinema que se quer contemplar mais em idealidade do que materializar-se em imagens concretas? É uma falta-do-que-fazer levada às raias da genialidade? Essas questões, que no entanto não são elucubrações do leitor, nos são feitas, a todo momento e frase, pelo próprio filme de Mário Peixoto; ele contém essa insolubilidade como alma, este é seu espírito, é o que o move.

Não é tampouco frescura, motivada por uma situação de debilidade daquele que está longe de seus técnicos, de seus atores, de seu estúdio, do capital, nada disso. É uma dúvida estética, é um modo de se relacionar com as imagens em sua flagrante fragilidade. É um modo de remoer o real. Ele não é o idiota que assevera charlatão “O Brasil é isso”, nem “filmemos a beleza das ilhas do litoral fluminense”, nem “todo o problema existencial de um ser exilado está no conflito amoroso”, nem “as relações de poder aparecem no olhar masculino”. Artista, no sentido forte da palavra, Mário contagiou sua concepção cinematográfica dessa dúvida, do impulso dessa incerteza e da autodestruição.

Tudo isso nos leva a pensar em sua situação de cineasta no momento em que filmou *Limite*. Este filme foi de certa maneira um filme apogeu de uma certa concepção de cinema, cuja fé no dom prenhe da imagem transcendia a capacidade formulativa da palavra e da narrativa. *Limite* tornou-se assim um impasse, culminando uma estética ao mesmo tempo em que a evolução técnica do cinema passava a cobrar dos cineastas novas acomodações e outros compromissos. O furor criativo das vanguardas dos anos vinte seria assim contido e desacreditado pela expansão capitalista e industrial, impondo uma concepção de cinema que podemos chamar, grosseiramente, de um melodrama elementar, centrado nos diálogos e nas pontuações musicais. Tornou-se então impossível sustentar a concepção mais livre, mais cultural de um cinema experimental, que podemos resumir sob a chancela de “cinema puro”. Mário Peixoto, com seus admiradores do Chaplin-Club, ficou assim exilado, à soleira do falado, rejeitando aristocraticamente os recursos da técnica e da vulgaridade. Lembremos que, em *Limite*, os letreiros somente aparecem na seqüência do cemitério, interpretada pelo próprio Mário no papel do amante viúvo (do cinema mudo?), eclodindo em surdina um melodrama intimista que, despoetizado e

*Uma espécie de monólogo interior em meio a um arquipélago de pequenas ações*



Desenho de Oscar Ramos para *A Alma Segundo Salustre*

desmitologizado, será o estereótipo do cinema nos anos trinta.

*A Alma, Segundo Salustre* seria assim uma reação tardia, mas elaboradíssima, naquele ponto difícil e raro, em que a recusa do cinema falado já não seria uma manifestação de nostalgia afetada (que curiosamente grassou na crítica cinematográfica brasileira até meados dos quarenta), de pureza corrompida, de castidade violada, pondo à distância e evolução do próprio cinema, mas incorporadas as novas condições de produção e filmagem (som, cor), constituiria um projeto de recusa da degradação cinematográfica de seu tempo (e que hoje deve-se tornar um exemplo de liberdade e desmesura,

equivalendo a um *A Idade da Terra*).

Com *Salustre*, Mário faria a fusão de uma orquestração narrativa central (dando à polifonia de temas e subtemas de *Limite*), conduzida por um melodrama, com os recursos de cinema de vanguarda. Recorreria à sobreposição e às fusões, utilizadas amiúde pelas vanguardas francesa e russa, mas em descrédito nos anos trinta e quarenta; trataria a cor e a iluminação com um artificialismo plástico, que dirige nossa atenção para outros valores da cena que não aqueles do enredo, tendendo para o cinema abstrato. Trabalharia uma espécie de discurso ou monólogo interior em meio a um arquipélago de pequenas ações. Não é *Salustre* um filme de vanguar-

da naquele sentido heróico deste título de nobreza esfarrapada, mas condensação de uma filosofia, melhor, de uma sabedoria pessoal sobre a vida e a arte, cultivada asceticamente.

Essa sabedoria persegue os mistérios da fotogenia, a pureza da imagem, os simbolismos universais, não para cultivar o inefável, contido magicamente na imagem, mas para se confrontar com as coisas, os objetos, a paisagem, acostrar o *limite*, alimentando uma visão trágica da vida como luta, incessantemente impelida para frente, sem estancar o dinamismo das coisas em idéias e concepções abstratas. A pureza é aqui guerra com a impureza (não é uma idéia geral), daí o convívio de tanta poesia com vários melodramas, daí um prazer de cinema de aventura e de cinema fantástico em meio a um projeto existencial quase filosófico. Neste sentido, Mário soube valorizar natureza, cotidiano e faina dos pescadores (obsessões já presentes em vários momentos de *Limite*) sem nenhuma intenção de realismo — a imagem imagem só vai apanhar no real a matéria da imaginação, num exercício interminável de ficção e construção. Octávio de Faria (e vários outros críticos que analisaram *Limite*) acentuaram a importância do olhar de Mário para a natureza sem nenhuma exterioridade turística, sem nenhuma estetização tropicalizante, sintonizado à descoberta e à significação, que deixa de consumir a exterioridade como exaltação, traduzindo o impulso interior da escolha em momento privilegiado da matéria (o teórico da continuidade absoluta acrescenta, charmosamente: Mário não se interessa por filmar coqueiros, ele busca o *coqueiro significativo*). Para um cinema tão voltado para o usufruto da natureza exuberante dos trópicos, o exemplo de Mário soluciona o ideologismo do real tão recorrente no cinema brasileiro, comprovando que este cineasta não é um torturado esteta

*Mário não se interessa em filmar coqueiros, ele busca o coqueiro significativo.*

da arte pela arte. Pensar esteticamente a matéria bruta, o registro da natureza, etc. é um passo enorme no sentido de vincular a tarefa do cineasta à reflexão e à crítica (neste sentido Mário se aproxima de Glauber, em seu horror pelo prosaísmo da vida, das cidades, do cotidiano do trabalho alienado, pela desritualização da gestualidade, pela industrialização da alma e do espírito).

Impura é de igual modo a coexistência de um andamento que podemos visualizar como de cinema mudo dentro de um filme sonoro. Nos filmes da era Vera Cruz, época em que foi escrito o roteiro, os diálogos dublados com artificialismo e boa dicção pareciam ditos por espíritos grã-finos do outro mundo. Mário não perdeu

tempo, viajou sem escalas para sua ilha de outro mundo. Nessa obstinada resistência ao som, para impedir o realismo vulgar de ganhar terreno, deixando a imagem criar resistência à naturalidade dos efeitos da trilha sonora, Mário surge em sua contemporaneidade plena, partilhando uma estratégia igualmente adotada por obras contemporâneas de cineastas tais como Bresson, Manuel de Oliveira, Duras ou Antonioni.

O cinema mudo oferecia uma visão da teatralidade que, ao contrário do teatro, estava mutilada daquele seu complemento natural — a fala. Mário transformou essa condição ontológica do mudo em ponto de partida de seu filme sonoro — aqui, a mutilação ganha uma

*Mário não perdeu tempo, viajou sem escalas para sua ilha do outro mundo.*

aura de solidão, comunicação, sofrimento. César, o personagem principal, um cantor (nos bons tempos poderia ser interpretado por Mário Reis), perde a voz, uma recaída autista, crise de criação e de relação com o mundo (seu duplo no filme é Timbo, jovem muda, que perdeu a voz por um trauma claustrofóbico). Foge da metrópole para uma ilha, um ponto geográfico perdido entre os Mares do Sul, a Polinésia, a América Central e o litoral brasileiro. A geografia do filme é inteiramente condensada (no sentido freudiano, não o de “geografia criativa” de Kuleschov). Nessa ilha vive uma comunidade primitiva de artesãos e pescadores, meio nativos, meio desertores rimbaudianos, mantendo uns estranhos costumes religiosos e rituais.

Ao mesmo tempo que está habituada ao trânsito dos civilizados, comerciando com o contingente, esta comunidade guarda uma espécie de pacto endogâmico. O mais interessante é que eles não são simples “primitivos”. Há instantes em que suas preocupações e angústias parecem possuídas, no seu imo, pela civilização mais desagregante. Kela, o mestre, por exemplo, vive uma crise conjugal, embora polígamo, semelhante à angústia amorosa de Lola (a intrusa) ou de César. “Ah! o passado...! guarde o de vocês que eu guardo o meu” — irrita-se Kela, com o semblante freudianamente ensombrado pelo urbano e pela neurose. O primitivismo é assim figura simbólica ao invés de estado civilizatório. Esta condição insular e tribal nos transmite uma impressão de escolha torturada, de tensão extremada, de divisão íntima, graças ao seu próprio contacto e intercâmbio com a civilização.

A ilha é montanhosa, cheia de regiões pantanosas, pedras e praias desertas. Nas encostas, “mandiocaís a perder de vista”. Entre as espécies da vegetação, vemos o *maguey*, cacto mexicano que apaixonou Tissé e Eisens-

tein, embora, Mário faz questão de frisar, o dinheiro circulante seja brasileiro. Os pescadores, por sua vez, "assemelham-se aos barqueiros do Volga, naquela proscição de canoas puxadas" (serão homenagens e citações de um admirador de *Alexandre Nevski e Que Viva México!*?). Cada característica dessa miscelânea de estados geológicos e peculiaridades culturais corresponde a um estado anímico (não referido necessariamente a um sujeito, mas ao próprio ponto de vista do narrador). A natureza é um fator essencial na concepção cenográfica do filme, expressionista, variando a cada cena, transmutando-se em harmonia com a narrativa (na seqüência em que Sombrio persegue Timbo pelos pantanais, o erotismo da cena se transfere para a vegetação onírica, de uma impressionante beleza, que a possui em lugar de seu perseguidor).

A ilha, na verdade, está embutida em outra tópica, representada pelos personagens, todos eles avatares da personalidade de César, em momentos diversos de experiência humana, de consciência ou de percepção. Esta tópica é dramatizada, à maneira do sistema consciente/inconsciente, pelos episódios que fervilham pelo filme, que se entrecruzam ao fio tecido pela presença de César. Cada uma dessas seqüências é um momento pleno de intensidade amorosa, sexual ou pulsional — desejo pária. Há um certo naturalismo nesta fixação guerreira do desejo, e a maioria das ações são perseguições, desentendimentos violentos, violações, lutas — na exterioridade do corpo crispado, no seu aspecto mais físico explode o estado interior, sempre escravizado ao seu limite corporal que, como barreira, impede a vivência de uma temporalidade essencial. A tópica é uma alegoria plural da alma, cada personagem se espelha em outro, múltiplas ações e intensidades se perpassam, sem um centro, sem um jeito, pulsações contraditórias de vi-

*Cada uma dessas seqüências  
é um momento pleno  
de intensidade amorosa*

da. As instâncias várias dessa tópica sucumbem todas, pelo suicídio, pela morte, pela fuga, mas a promessa da continuidade é assumida pela obra de arte, pelo cinema, pelo teatro (grego?), cujas ruínas erguem-se em meio à vegetação na seqüência final. O cinema tem a função de circular a violência do desejo e da vida, agredir o limite humano, um pouco à maneira da frase que, escutada sempre aos pedaços, por diversos personagens, tem seu sentido reticente e aberto ("Todo o homem é uma ilha... toda vez, uma canção, toda mulher..."), pois afirma que a criação é maldita contradição em movimento, alteridade ameaçada, desmoronamento. Nas seqüências finais, muito deste sentido se explicita (perdendo

a ambigüidade), ganhando um teor filosofante mais carregado ao propor uma espécie de filosofia trágica da vida, obcecada pela morte, perseguindo uma face infantil mas condenada ao evolucionismo às avessas. A morte aparece enfim ao vivo, quando a própria câmera penetra na caverna ocular de César no instante em que sua visão se apaga, vai ao cérebro e contempla o plasma primordial — salino, marinho.

Aqui, interfere a questão da criação e da obra de arte. O significado da imagem para Mário Peixoto é quase musical, precário na duração, sutil nesta instabilidade, na superfície da imagem cruzam-se várias intensidades, não estando escravizadas a um referente (vide a

*Duplos sentidos mantidos  
e entrevistados nas suas  
precárias trocas de palavras*

montagem e o ritmo de *Limite*). Essa liberdade, que prescinde do realismo em nome do poético, deixa-o à vontade para compor poeticamente uma paisagem heteróclita, um híbrido de emoções não-individualizado, ou então, como na seqüência final, a imagem da onda que, ao ritmo do indicador daquele que domina o sortilégio criador, desagrega-se em seus átomos-fotogramas. Construir pelo cinema variações desse ritmo infinito e cosmológico, da vida sempre excedível, proliferando em suas irrupções a cada novo instante. A grande beleza desta concepção de Mário está, creio, não em aspirar a uma apreensão essencial, não no desejo de "filmar a essência", mas em convencer sua expressão trágica pela encenação, pelo teatro e pelo cinema. É preciso acentuar que Mário não é um celebrante dessa noção primordial da temporalidade, é antes poeta de seu emergir. A vida, a seu ver, interessa-lhe como um teatro de formas e cores, nelas uma figura em meio às "simbioses de cores" se precisa provisória, um personagem se discerne. Salustre surge assim como a representação discreta do ser de fronteira, entre a consciência e o fluir, entre o continente e a ilha, acolhe os fugitivos, avisa aos navegantes, ameaça a ordem policial, protege mas incita. Salustre, o faroleiro, é o único personagem onisciente, dotado de um autêntico sentido de antecipação, servindo de contacto com o exterior (além de cuidar do farol, ele cria pombos-correio, cujas mensagens não alcançam seus destinatários, abatidos a tiros pelos policiais; ele é sereno e manco).

A certa altura, Mário Peixoto usa a expressão "mimetismo de continuidade" para denominar uma mudança de cena, um *raccord* no qual não se sentiria nem o corte nem a alteração de paisagem e de corpo — tudo formaria uma única pele. O cinema estaria em busca de uma continuidade cósmica primordial (bergsoniana?),

quando a própria decupagem já é fator de contradição explosiva, de alteridade e de violência. Timbo, imagem radical da eroticidade, personagem meio animal, meio retardada, objeto do desejo de vários personagens, encarnação luminosa de beleza e sexualidade (imaginei-a como Ingrid Bergman em *Por Quem os Sinos Dobram?* filme a que assisti quando criança, mas nua, agindo como Mouchette, às vezes como Jean Seberg em *Acossado*, porém revirando seus longos cabelos, louros e crespos à Rita Hayworth em *Gilda*), Mário a descreve como se possuísse uma “parceria de mimetismo” com o ambiente e a natureza. “Toda a natureza é conjugada” mediante a gestualidade e o silêncio de Timbo, cujo espírito vitaliza a “capacidade mimética” da natureza (no sentido de Walter Benjamin), pela presença sem palavra.

Esta tópica também está inserida à arquitetura dos quiproquós: cada episódio ocorre num espaço restrito, fechado, lacrado. O filme pode ser interpretado como uma sucessão de armadilhas, grades, prisões, cavernas, portas. Cada personagem em relação ao outro está sempre numa posição de espia, violador, perseguidor, salvador. Sempre está em jogo um roubo, uma perda, uma cobiça furtiva. É possível enxergarmos no círculo de “mestres” uma hierarquia flutuante: César versus Kela, Kela versus Kanuta, Salustre versus Garcia. Ou, ampliando o sentido de conflito, podemos incorporar a disputa silenciosa entre Lola e Timbo, a volúpia sexual de Arucungo por Lola e Timbo, de César por ambas, de Sombio e Martim por Timbo. Salustre destaca-se como único personagem a possuir uma distância superior, não envolvido pelo jogo, cabendo-lhe solapar e atizar ao mesmo tempo o fluxo dessas relações, explicitamente em seu conflito com a Lei. Os melodramas estão ancorados nestas relações, sempre se insinuando, efêmeros, sempre extravasando. Não há propriamente um conflito amoroso definido entre Lola e César, por exemplo; no entanto, na bela seqüência 69, os personagens descobrem entre si um elo ancestral de paixão e fracasso. Lola, “a mulher com um passado” (lembro de ter lido uma reportagem em *O Cruzeiro*, em que Brigitte Bardot revelava ter sido convidada, quando de sua passagem por Angra, no início dos sessenta, para fazer um papel no filme de Mário Peixoto *A Alma, Segundo Salustre*; Mário encontrara então sua Lola?), que se depara bêbada e naufraga na ilha, encontra em César seu passado, um amor fracassado vivo. Essa relação, criada por uma situação aleatória de encontro, acaba tornando-se ressonância de outra rede de relações, o interesse sexual de Garcia por Lola, de Arucungo por ela, de Martim por Timbo - afinal, quem deseja, quem possui o outro? A pluralidade do desejo entrelaça inteira essa tribo de seres - toda ela mutilada de duas falanges do dedo indicador da mão direita, perda que os identifica e funda a comunidade pela mutilação. As reações dos personagens, o

espaço, a cenografia estão inscritos nesta tópica, interagindo em cadeia.

É este o filme que emerge, pouco a pouco, das frases; às vezes, nas indicações da pontuação encontra-se uma decupagem explícita: “Arucungo se adianta, atravessando a lagoa. A canoa do lago. Luar.” No entanto, o tempo literário do roteiro se sobrepõe à virtualidade da temporalidade fílmica; o que não é defeito, razão mesma da beleza do livro. Contribuí, sobretudo para isso, o afínco com que Mário Peixoto intenciona trabalhar a imagem - expressão máxima de superfície, mas véu de interioridade. Os personagens denotam uma rigidez e mobilidade de gestos extremas, como que para esculpir à tona a intensidade da vida interior, estranha, alienígena à própria imagem. Os movimentos de intensidade brutal (lembrem-se da seqüência do grito de *Limite*) eclodem agitando a superfície visual do enquadramento, muitas vezes a se confundir às sombras noturnas, perdendo sua definição, beirando a imagem abstrata. A obstinação literária de Mário é para nos oferecer a plenitude deste envolvimento anímico de cenas e planos - na verdade, a literatura se metamorfoseia em cinema sonoro, para se manifestar na superfície o processo interior, o complexo de emoções e sensações eternamente fugidio.

Daí o adensamento sintático das frases, as incertezas e ambivalências do roteirista, acrescidas como atmosfera para o desenvolvimento do enredo. Entre os raros diálogos transcritos, muitos deles aludidos, na maior parte implícitos, mas sem aflorar, como se os personagens estivessem emudecidos ou esquecidos, pode ser dito aquilo que, em determinada passagem, Mário anota: “Duplos sentidos mantidos e entrevistados nas suas precárias trocas de palavras”. Como roteirista, Mário tem palavras de sobra, pode esbanjá-las, pode abusar de tempos verbais sem equivalentes cinematográficos (futuro do pretérito, subjuntivo), construir períodos hipotéticos como esse: “Isso não quer dizer que Kela já não tivesse mulheres; mas, insuflado por César, possivelmente movido por algum ímpeto irônico, caíra em mais esta, quase sem sentir devido ao longo hábito”.

A publicação deste livro de Mário Peixoto é um acontecimento que nos faz esperar uma renovação de interesse por este cineasta tão pouco conhecido em sua intimidade, em sua criação lendária. Este seria, afinal, o momento de relançar seu romance (*O Inútil de Cada Um*, 1933), seus escritos, de promover, ao mesmo tempo, um grande depoimento seu, no qual nos confidenciasse seus pensamentos, suas preocupações estéticas, sua vida, quebrando essa aura de formalismo e de idealismo afetado que se criou à sua volta, tanto pelo esoterismo defensivo do grupo que salvou *Limite*, quanto pela política cultural do Cinema Novo que o condenou.

---

VINICIUS DANTAS é poeta, crítico e pesquisador.