

## Mário Peixoto, do filme ao cinema

SILVA, Alexandre Rocha da; Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Fabico/Ufrgs). Pós-doutor pela Universidade de Paris III/Sorbonne Nouvelle.

É autor dos livros *A dispersão na semiótica das minorias* (2001) e *Comunicação e Minorias* (2008) | arstrocha@gmail.com

### resumo

*Mário Peixoto, do filme ao cinema* procura identificar índices de uma concepção sobre o cinema desenvolvida por Mário Peixoto ao longo de sua vida (1908?-1992). Embora o diretor de *Limite* (1931) não tenha proposto formalmente uma teoria para o cinema, é possível – e esta é a hipótese desenvolvida por este artigo – encontrá-la dispersa entre o filme que realizou (*Limite*), os ensaios e roteiros cinematográficos jamais concluídos, os artigos publicados e as entrevistas concedidas. Para tanto, articula metodologicamente arqueologia e semiótica. À arqueologia coube identificar as condições de emergência dessa concepção, bem como sua caracterização e, à semiótica, traçar as semioses que articulam os diferentes registros verbais e não-verbais referidos com vistas a tornar mais claras as ideias do diretor sobre o cinema. Com isto, pode-se perceber que, com Mário Peixoto, o cinema se constitui em uma ação que transcende o filme realizado e cuja natureza precípua é o problemático, o inacabado e o virtual.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema brasileiro; Mário Peixoto; semiótica

### abstract

*Mário Peixoto: from film to cinema attempts at identifying indexes of a cinema theory developed by Mário Peixoto throughout his life (1908?-1992). Although Limite's (1931) director has never advanced a cinema theory formally, it is possible, and this is the hypothesis on which this paper is based, to find it scattered within the movie he made (Limite), essays and film scripts he has never finished, articles he published and interviews he gave. To this end, this paper articulates archeology and semiotics methodologically. Archeology is used to identify the emergence conditions of Peixoto's theory as well as its characteristics. Semiotics is used to track down the semiosis that put different verbal and non-verbal registers together in order to make the director's ideas about cinema clearer. Gounded on this analysis it is possible to notice that Mário Peixoto cinema consists of an action that transcends the film and whose utmost characteristic is the problematic, the unfinished and the virtual.*

**KEYWORDS:** Brazilian cinema; Mário Peixoto; semiotics

*O que eu quis mostrar no Limite é que o homem jamais consegue quebrar essa coisa em que ele está preso, na terra, então o limite humano das possibilidades, dessas coisas todas. E que também o tempo é uma coisa ilusória, haja vista o relógio. Por exemplo, 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, o tempo é uma coisa ilusória, não existe, é isso que eu quis provar em Limite. E creio que consegui.*

**Mário Peixoto**

## introdução

*Mário Peixoto, do filme ao cinema* é resultado parcial de uma investigação mais ampla desenvolvida por mim sobre *As teorias dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual*<sup>1</sup>. Parti da constatação de que não há uma teoria em sentido estrito dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual, mas teorias em devir que perpassam publicações, entrevistas e algumas enunciações cinematográficas. O que se apresenta aqui neste artigo são algumas sistematizações do que em Mário Peixoto aparece como índices desta teoria ainda em dispersão.

Jacques Aumont defende em *A teoria dos cineastas* (2004) a tese de que existe uma teoria, ainda que não formulada nos parâmetros acadêmicos, que norteia o fazer dos cineastas. A natureza deste saber, para ele, seria uma espécie de “teoria espontânea dos cineastas”<sup>2</sup>. Não de uma teoria formal, universal, apriorística, mas de uma teoria prática, particular e em devir, passível de ser descrita nas redes semióticas sempre descontínuas e incompletas que a engendram. Tais redes, formadas de textos verbais (artigos, livros ou entrevistas) e de textos não-verbais (cenas e sequências de filmes) são aqui designáveis a partir de três procedimentos metodológicos: a Semiótica (PEIRCE, 1995), a Arqueologia (FOUCAULT, 1995), a Desconstrução (DERRIDA, 2004) e pensados à luz do conceito Audiovisualidades elaborado e desenvolvido pelo Diretório CNPq Audiovisualidades (2009).

## audiovisualidades

O conceito de audiovisualidade<sup>3</sup> foi formulado sob forte influência dos conceitos de imagicidade e cinematismo (EISENSTEIN, 1990, 2002), de virtual (BERGSON, 1994) e de devir (DELEUZE, 1998), e tem como primeiro desafio pensar o audiovisual em sua irreducibilidade a qualquer mídia audiovisual (televisão, cinema, vídeo), ainda que as mídias e seus processos lhe sejam imprescindíveis. Isto implica acompanhar Eisenstein quando reconhecia haver um cinema antes mesmo da invenção da indústria cinematográfica e da exibição midiática de qualquer filme. O cineasta russo insistia na ideia de que o cinema não podia ser reduzido à máquina industrial – o cinematógrafo – que lhe deu forma, porque tal máquina é apenas a forma que se atualizou como máquina semiótica hegemônica. Muitas outras formas possíveis de realização permanecem em devir, à espera de agenciamentos que lhes criem como novidade. O cinema para

<sup>1</sup> Trata-se de uma pesquisa em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), vinculada ao Diretório CNPq Audiovisualidades (GPAv).

<sup>2</sup> Aumont, inspirado em Althusser, a denominou de “teoria espontânea dos cineastas” (2004: 13). Diz o autor que, da mesma forma que os não-filósofos têm posições filosóficas espontâneas, também os cineastas têm posições sobre o cinema.

<sup>3</sup> Formularam o conceito de audiovisualidade Alexandre Rocha da Silva, Miriam de Souza Rosini, Nísia Martins do Rosário e Suzana Kilpp (2009). [Nota do Editor: consultar o “Manifesto Audiovisualidades”, disponível no blog do GPAv (<http://gpaudiovisualidades.wordpress.com/>), e a publicação *Audiovisualidades Revistas* (<http://avrevistas.wordpress.com/>), que reúne textos afins à discussão.]

Mário Peixoto configura-se, por exemplo, como uma dessas experiências que não podem ser reduzidas ao único filme que finalizou, *Limite*. Neste artigo, desenvolvemos a hipótese – a ser melhor explorada nos itens seguintes – de que a tese sobre o cinema de Mário Peixoto está assentada no princípio da incompletude, ou seja, *Limite*, para o cineasta, transformou-se em uma obra aberta, jamais vista em sua totalidade, e cujo modo de ser cinematográfico é o virtual<sup>4</sup>.

Audiovisualidade também é uma virtualidade que se atualiza como audiovisual (cinema, vídeo, televisão), mas que permanece simultaneamente em devir. Permanecer em devir significa dizer que permanece como uma reserva, cujas forças apontam para a criação de novos audiovisuais ainda não conhecidos<sup>5</sup>. Este é, pois, o desafio colocado para pensar a produção de Mário Peixoto: compreender o movimento como processo de diferenciação criadora que tem, para além de sua redução à única experiência fílmica do cineasta concluída – o *Limite* –, o futuro por foco.

### Mário Peixoto e as audiovisualidades

Ao ler pela primeira vez o livro *O terceiro olho*, de Francisco E. Teixeira (2003), em que o autor se refere a Mário como um cineasta em devir, imediatamente encontrei ali sistematizados os principais argumentos que sustentam a ideia de que, para Mário Peixoto, o cinema é audiovisualidade. Audiovisualidade porque não pode ser pensado como filme concluído ou como conjunto de filmes realizados, mas deve ser pensado nas redes semióticas em que se apresenta.

Mário Peixoto sempre esteve empenhado em produzir fendas em *Limite*. Essas fendas são reconhecíveis na história de sua produção, nos momentos históricos de sua pouca exibição em cineclubes e circuitos alternativos, nos artigos em que o cineasta se refere ao filme como incompleto, nas cenas por ele imaginadas e jamais realizadas, como a do relógio no fundo do mar. Tais procedimentos criaram, por um lado, aquilo a que Glauber Rocha chamou de mitologia em torno de *Limite*, mas, por outro – e esta é a hipótese central deste artigo –, indicaram uma concepção sobre a natureza do audiovisual até então inédita na historiografia do cinema brasileiro.

Mário Peixoto quando à época (1929, 1930) referia-se a *Limite* sempre o pensava como uma produção em grupo. Participava dos grupos Teatro de Brinquedo e do “salão” de Mme. Schnoor, que reuniam Adhemar Gonzaga, Eva Schnoor, Pedro Lima, Humberto Mauro, Paolo Benedetti, Álvaro Rocha e Paulo Vanderley, além de Octávio de Faria, Almir Castro e Plínio Sussekind Rocha, que fundaram o Chaplin Club, um cineclubes que apresentava, sobretudo, resultado do trabalho de artistas engajados nas manifestações de vanguarda desenvolvidas nos anos 20. O cineasta queria que seu “filme em germe” fosse dirigido inicialmente por Adhemar Gonzaga e depois por Humberto Mauro,

<sup>4</sup> Aqui concordamos com a tese de Francisco E. Teixeira desenvolvida em *O terceiro olho* (2003), que caracteriza Mário como um cineasta em devir.

<sup>5</sup> Na pesquisa *Devires de imagem-música* demonstro os modos como as relações entre imagem e música nos programas televisivos brasileiros comandados por Elis Regina foram preparando nossas percepções para o que, posteriormente, se autonomizou como linguagem digital na forma de imagem-música.

que argumentam tratar-se de um excelente roteiro sem quaisquer condições de sucesso comercial. Ocupados com a realização do primeiro filme da Cinédia – *Lábios sem beijos* –, sugerem a Peixoto que ele mesmo dirija *Limite*. Comprometem-se, contudo, em ajudá-lo, com a aquisição de câmeras e outros materiais necessários à produção do filme, além de indicarem o excelente fotógrafo Edgard Brazil e o arquiteto Rui Costa para a realização de *Limite*.

*Limite* foi filmado em clima amistoso em Mangaratiba entre 1930 e 1931 e teve sua pré-estreia na última sessão de cinema do Chaplin Club, na Cinelândia, na manhã de um domingo, dia 17 de maio de 1931. Não conseguiu, como já haviam previsto Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, mobilizar o interesse de distribuidores, tornando-se um típico filme de cineclubes.

Mesmo desistindo de tentar distribuí-lo, Mário Peixoto não desistiu de *Limite*. Começou, desde então, a produzir um conjunto de intervenções sobre *Limite*, que envolvem artigos, entrevistas e críticas que, por sua vez, contribuíram para criar um mito em torno deste filme que, segundo Glauber, sempre foi mais comentado do que propriamente assistido.

Diretamente proporcional à clausura em que permaneceu *Limite* até seu lançamento em DVD foi o crescimento do número de admiradores do único filme de Peixoto, sempre alimentados por intervenções do cineasta que insistia em afirmar que o filme a que estavam assistindo não era o filme propriamente dito. Faltavam ao filme cenas perdidas, jamais vistas, mesmo naquela sessão de pré-estreia no Chaplin Club. Peixoto argumentava que naquela sessão o filme não estava concluído e que a cópia que permanecera no Brasil era a incompleta. Dizia haver outra – completa – nos Estados Unidos, mas mesmo esta, com o tempo, foi degradada. No livro de Francisco Teixeira (2003) é apresentado vasto material que atesta as mais diversas intervenções do cineasta diante do que as pessoas viam em cada uma das exibições de *Limite*. Teixeira descreve com clareza o modo como Peixoto opõe o filme real a suas cópias, criando, nesta tensão, uma zona de virtualidade que, de fato, caracteriza o que aqui denominamos de teoria de Mário Peixoto sobre o audiovisual: vale a pena recuperar alguns aspectos desta descrição de Teixeira sobre o modo como Peixoto procede:

1. Na verdade, a “apressada exibição” no Chaplin Club, por razões de agenda, foi realizada com um “incompleto copião por iniciativa do Edgar”, um copião que não era definitivo.
2. Fica meio confuso se houve alguma troca de materiais no ato de remessa, mas o que se conclui é que um copião incompleto ficou no Brasil, enquanto uma “cópia íntegra e negativo total (foram) enviados para os Estados Unidos como donativo ao Museu de Arte Moderna de Nova York”. Por uma série de razões (mudança de clima, início das

atividades no museu, má conservação em porões, etc.) esse material perdeu-se definitivamente.

3. Desse modo, a cópia restaurada por Saulo Pereira tem como “matriz” o “copião incompleto” que aqui ficou. A restauração, como se sabe e pode-se ver no filme que circula, não conseguiu salvar esse copião integralmente. O que desdobra – incompleto do incompleto.

4. O que Peixoto faz é, assim, tentar completar “o aludido copião do Edgar”, com as seqüências que nele estavam subtraídas. São quatro ao todo, distribuídas, uma na abertura do filme e as outras três da metade para o final. (TEIXEIRA, 2003: 25-6)

No livro de Teixeira há ainda um fac-símile das cenas faltantes escrito por Peixoto que acaba por produzir incessantemente uma intervenção do cineasta sobre o filme, dando a ver o que, de fato, pensava sobre o cinema: o cinema não é o filme, e *Limite* sobrevive justamente neste ato de intervenção do diretor que cria, a todo instante, novos virtuais.

Inicialmente, esses novos virtuais eram designados apenas por referência às cenas faltantes ou deterioradas pelo tempo. Depois, quando sua tese parece ter se aperfeiçoado, Peixoto investe em algo ainda mais radical: na imaginação. Nesta época, inventa, por exemplo, um ensaio que teria sido escrito por Eisenstein sobre *Limite* em que o cineasta soviético elogia o trabalho do brasileiro. Hoje se sabe que dificilmente Eisenstein teria escrito tal ensaio que foi, provavelmente, inventado por Peixoto. Ao se referir ao ensaio, Peixoto ora dizia tratar-se de uma tradução, feita por ele mesmo, a partir de uma versão francesa do original publicado em *The Tatler Magazine*, ora afirmava que Edgar Brazil o teria traduzido a partir de originais em alemão.

Mais adiante, Peixoto passou a referir uma cena jamais filmada como sendo a cena que encerraria *Limite*: a de um relógio mergulhado no mar. A câmera o acompanharia até o fundo e o flagraria designando a eternidade. Luis Henrique da Costa (2005) argumenta:

Hoje, uma cena como essa pode ser produzida apenas com um computador, sem que se precise sair de casa. Mas Mário imaginava-a em um filme de 1930, e até sua morte, em 1992, insistiu em recuperá-la como uma espécie de senha, a partir da qual assimilava, ou deveria assimilar, para nós, para ele mesmo, a substância do tempo. Entretanto, essa seqüência que lhe era tão cara nunca chegou a ser produzida. Mário Peixoto nunca dispôs de recursos técnicos para tanto, nem há indícios de que tenha realmente cogitado realizá-la. Mas desimportava-se disso; “lembrava” e falava desse relógio como se ele de fato constasse de seu filme. E justamente essa seqüência, extraída de uma memória impossível, foi que passou a

organizar, para ele, aquilo que Limite significava.

Tais agenciamentos expressam o que aqui queremos denominar audiovisualidade: uma produção audiovisual que faz do cinema um campo de virtualidade irreduzível a qualquer filme. Isto significa que uma teoria nesta perspectiva só pode realizar-se *a posteriori*. Assim, é possível perceber por que as teorias de Mário Peixoto sobre o audiovisual surgem como dispersão: elas são forças lacunares, descontínuas e não-identitárias, ainda que reais; elas duram (BERGSON, 1994). Sua matéria atual é feita de fragmentos de filmes, entrevistas, artigos de cineastas. Sua sistematização exige procedimentos teórico-metodológicos capazes de reconhecer essa natureza lacunar, como o faz a filosofia de Michel Foucault, sobretudo quando propõe sua arqueologia e opera com o conceito de dispersão.

### arqueologia e desconstrução

O foco da arqueologia foucaultiana consiste em determinar as condições de emergência dos discursos de saber de uma dada época. Ora, a pergunta fundamental deste artigo é: quais as marcas discursivas que expressam as condições de emergência de uma teoria de Mário Peixoto sobre o audiovisual? Ou seja, quais são suas formulações expressas metalinguística e metassemioticamente sobre o audiovisual que, ainda dispersas, podem vir a compor uma teoria sobre o audiovisual?

A pertinência da arqueologia para a obtenção de respostas satisfatórias à questão exposta deve-se às seguintes características do método foucaultiano:

1º. “A arqueologia busca definir não os pensamentos, as representações, as imagens, os temas, as obsessões que se ocultam ou se manifestam nos discursos; mas os próprios discursos, enquanto práticas que obedecem a regras” (FOUCAULT, 1995: 159). As produções teóricas em dispersão de Mário Peixoto são práticas que obedecem a regras cujos fundamentos estão ainda por ser explicitados. Não se trata, portanto, de uma investigação interpretativa, mas da descrição das condições de emergência de um saber específico sobre o audiovisual.

2º. “A arqueologia é uma análise diferencial das modalidades de discurso” (FOUCAULT, 1995: 160). Ela não se faz por continuidade histórica, diacrônica, tampouco tem preocupações generalistas: a arqueologia procura a especificidade do jogo de regras que produz discursos e audiovisualidades. O seu princípio é o da diferença e não o das identidades. Isto implica reconhecer que, na etapa arqueológica, pretendem-se observar não os elementos que ligam *Limite* a uma entrevista e a um artigo do cineasta, como quem busca coerências, mas elementos que, em ato, constituíram uma perspectiva teórica cujas regras deram forma ao filme, entrevistas e artigos.



3°. A arqueologia não se reduz à obra nem mesmo ao seu criador. Dizia Foucault: “a instância do sujeito criador, enquanto razão de ser de uma obra e princípio de sua unidade, lhe é estranha” (FOUCAULT, 1995: 160). Neste sentido, o Mário Peixoto estudado emerge não como uma identidade que leva o seu nome ou o nome de um Movimento, mas como uma singularidade em dispersão cujas práticas materiais e concretas enformam o que se pretende caracterizar como uma das teorias dos cineastas. Se há um nome próprio como Peixoto é para que se liberem as forças singulares das teorias que só podem ser apreendidas nesta confluência – imanente – de discursos materiais de diferentes ordens cujas semioses envolvem o diretor, seus filmes e seus embates públicos. As teorias dos cineastas, assim, não se configuram como uma teoria de Peixoto, outra de Glauber etc., mas como um movimento – semiose – que os atravessa. Seu nome apenas indica, portanto, o aspecto a partir do qual tais semioses são apreciadas.

4°. A arqueologia é uma reescrita, isto é, “não tenta repetir o que foi dito [...], [é] uma transformação regulada do que já foi escrito. Não é o retorno ao próprio segredo da origem; é a descrição sistemática de um discurso-objeto” (FOUCAULT, 1995: 160). Aqui, a arqueologia se aproxima da desconstrução de Derrida. Deixa de ser método e passa a ser intervenção.

Aqui ainda cabe referir o problema da dispersão. A dispersão deve ser compreendida não como o oposto da convergência, mas como uma força que desestabiliza os sentidos hegemônicos e os códigos, provoca mudanças que podem ter tanto a forma de uma nova convergência, quanto o formato da antiga convergência sutilmente modificada. Para Michel Foucault, a dispersão,

com suas lacunas, falhas, desordens, superposições, incompatibilidades, trocas, e substituições – pode ser descrita, em sua singularidade, se formos capazes de determinar as regras específicas segundo as quais foram formados objetos, enunciações, conceitos, opções teóricas. (FOUCAULT, 1995: 79)

Assim, não deve ser pensada como a situação que caracteriza os ‘excluídos’ em oposição a uma certa convergência própria dos ‘incluídos’ pelo capital, pelo poder político ou religioso. Ao contrário, ela constitui uma ‘intensidade’ efetivamente presente, incluída; está nos agenciamentos sógnicos, que instauram regimes de signos, os quais, por sua vez, se impõem através das linguagens praticadas, com seus modos específicos de significação. As intensidades dispersivas interferem no modo como determinado regime de signos se instaura hegemonicamente; elas disputam com outras intensidades essa formação de regimes, e a sua existência, ainda que não instaure regimes que as reconheçam, implica a reorganização das intensidades hegemônicas em outros diagramas.

Ora, as teorias de Mário Peixoto sobre o audiovisual estão rigorosamente em

dispersão: elas existem como superposições, falhas, lacunas, incompatibilidades, e estão à espera que sejamos capazes de descrever as regras – metateóricas – que as articulam como um saber.

Uma das perspectivas claramente associadas a este objetivo é a desconstrução, tal como a compreendia Jacques Derrida. Para o autor, a desconstrução não é uma metodologia ou uma teoria. Trata-se de uma intervenção micropolítica que consiste em dar maior visibilidade aos sentidos não hegemônicos, por inversão. Assim, o que em dada circunstância aparece como excluído, pela desconstrução aparecerá como traço principal de produção de sentidos. Bárbara Johnson, por exemplo, desconstrói textos de Barthes, Melville, Allan Poe e Lacan, tendo o feminismo como ponto de partida. O feminino passa, nos textos da autora, a comandar a produção de sentidos.

Ora, as teorias dos cineastas também não são o ponto de vista hegemônico a partir do qual são pensadas suas produções audiovisuais. Pelo contrário, na literatura sobre cinema encontram-se majoritariamente discussões sobre a vida e a obra dos autores, sobre seus filmes, sobre as escolas cinematográficas e suas estéticas, sobre os manifestos e sobre os modos industriais de produção, por exemplo. Promover uma inversão colocando as teorias dos cineastas como o ponto a partir do qual serão analisadas as semioses que engendraram filmes, artigos e entrevistas corresponde a realizar o propósito arqueológico da reescrita como um artifício capaz de “ativar saberes locais, descontínuos, desqualificados, não legitimados, contra a instância teórica unitária que pretenderia depurá-los, hierarquizá-los, ordená-los em nome de um conhecimento verdadeiro” (FOUCAULT, 1991: 261).

### **Mário Peixoto, arqueologias e desconstruções**

Mário Peixoto, assim, vai tecendo o *Limite* para além do filme de forma dispersiva. A produção do filme, as intervenções que realizou sobre o filme depois de pronto, impingindo-lhe fendas que, de fato, constituem o modo de ser do cinema que propõe; todos esses são elementos que, juntos, formam o arquivo no qual aquilo a que chamamos teoria dos cineastas se instaura com maior pertinência.

No entanto, do ponto de vista de uma arqueologia, ou seja, da discussão acerca das condições de produção de uma teoria sobre o cinema tal como Peixoto a sugeriu a partir de seus procedimentos seja como cineasta, seja como ensaísta, poeta, ou ainda como crítico, enseja que se recupere o debate sobre sua relação com as vanguardas europeias e brasileiras, sobre como, já no tempo do cinema falado, fez um filme de visibilidades, sobre como o próprio cineasta multiplicou sua voz em diferentes processos midiáticos e sobre como a memória se apresenta como um dispositivo de realização da teoria do cineasta sobre o cinema.

Embora seu pai o quisesse médico, Mário Peixoto, em 1927, muda-se



para a Inglaterra para estudar. É desse período sua decisão de tornar-se ator, como atestam seus diários. No retorno ao Rio de Janeiro, ao lado de Brutus Pedreira (Teatro de Brinquedos) e Raul Schnoor<sup>6</sup>, chegou a encenar uma peça teatral, fazendo o papel de um palhaço inglês. Em 1929, no entanto, retorna à Inglaterra, passa por Paris, e é neste período que mantém contato com as vanguardas europeias, absolutamente fundamentais para a criação de *Limite*.

<sup>6</sup> Ambos, posteriormente, atuam em *Limite*.

De volta ao Brasil, aproxima-se do Chaplin Club e dialoga com modernistas como Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. Neste período passa também a conviver com os mais expressivos movimentos cinematográficos brasileiros: ciclo de Cataguases (Humberto Mauro), a Cinédia (Adhemar Gonzaga) e a Brasil Vita (Carmen Santos). Posteriormente, a Vera Cruz (Alberto Cavalcanti) e, já nos anos 70, influencia fortemente o “cinemapoesia” de Júlio Bressane.

*Limite* é um filme mudo quando já se produziam filmes falados. No filme mudo de Peixoto, segundo Constança Hertz, as “imagens possuem uma eloquência que permite à narrativa dispensar palavras, o que termina por atribuir gritante autonomia às imagens, pois não precisam seguir por vias lógicas e lineares”. (HERTZ, 2006). A escolha de um regime de visibilidades em detrimento de outro – o de dizibilidades (a única referência ao verbal ocorre no cemitério, quando aparece em letras garrafais a enigmática palavra Morphética, para referir-se à peste) – instaura, também virtualmente, uma possibilidade daquilo que poderia ter sido o cinema brasileiro se tivesse seguido a promessa de vanguarda instaurada por Peixoto. Sob este aspecto, o diretor foi capaz de duplicar não apenas a si, mas também o cinema, o pensando como *experiência do visível*. Voltarei a esta questão mais adiante neste artigo.

Por enquanto, quero retomar a ideia do duplo, a partir de Teixeira, que afirma: “o que chama a atenção nesta vida é o quanto ela consegue passar o individual, duplicar um pessoal e um subjetivo para construir uma singularidade de artista.” (TEIXEIRA, 2003: 4). A singularidade de artista de Peixoto é diretamente proporcional a sua capacidade de produzir fendas em *Limite* que o tornam sempre um filme em devir, diluindo-se, portanto, naquilo que o autor compreende como cinema: eterno devir virtual.

Mas não foi apenas Mário Peixoto que produziu duplos. A mitologia em torno de *Limite* tem nele um dos principais artífices, mas tanto o filme quanto seu diretor participam de agenciamentos coletivos de enunciação que fazem proliferar a produção de duplos. Mário Peixoto, por exemplo, tem sido considerado nestes agenciamentos por seus amigos um gênio precoce envolvido com questões metafísicas desde muito jovem, um cosmopolita que paradoxalmente se retira para viver em um sítio na Ilha Grande e, por seus críticos, como Glauber Rocha, um burguês de gosto excêntrico:

No meu livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963) julguei *Limite* produto de intelectual burguês decadente: hoje penso a mesma coisa compreendendo a dialetyka revolucionário gerada pelo sistema reaccionário: [...]

- A decadencia é bela! [...]

*Limite* é um filmazcendente dum intelectual decadente: Metafyzyk, monta o Realismo à Abaztraxão ou – como disse Mário Pedrosa na saída da Sala FUNARTE, para cuja inauguração se projetou o filme – (O rio continua deliciosa provincia): - É obra na qual a Forma supera o Conceyto! (ROCHA, 1995: 29)

A proliferação de falas sobre *Limite* e sobre Mário Peixoto reitera o movimento instaurado por Peixoto, de fazer do cinema um movimento metafísico cujo modo de ser não é outro que o virtual. Com tal proliferação, a teoria de Peixoto sobre o cinema ganha ainda mais densidade.

Por fim, ainda no escopo das arqueologias, cabe referir a questão da memória, sem o que seu projeto não teria condições de desenvolvimento. Mello afirma que a compreensão de *Limite* é dependente da memória porque o filme apenas progressivamente vai se revelando: “Em *Limite* é preciso que ‘tudo’ o que foi visto não seja esquecido: é um filme, em sua feitura e em seu sentido, obcecado pelo memorativo, pela recordação – é um constante evocar de forma e temas” (MELLO, 1996: 72-3).

Tal evocação instaura um regime de memória intrínseco ao filme e outro extrínseco. No intrínseco, observam-se relações semióticas entre as imagens que por associação ou por composição produzem sentido; no extrínseco, o filme abre-se ao virtual que, para Mário Peixoto, é o próprio cinema como duração (BERGSON, 1994) e eternidade.

### **Mário Peixoto e as semioses**

As fendas produzidas por Mário Peixoto sobre *Limite*, até aqui, foram compreendidas nas relações entre o filme, artigos e entrevistas concedidas pelo diretor. Neste espaço, o que se quer é demonstrar que tais fendas já poderiam ser perceptíveis na própria obra, especialmente em duas ordens de relação: na de seleção, que articula o filme com o que lhe é exterior, e na de composição, que o articula com os elementos que o expressam.

Em relação à seleção, a abertura ao virtual em *Limite* ocorre já em sua cena inicial: a “visão de Paris”. Peixoto estava em um hotel de Paris quando viu aquilo a que denomina de imagem-germe de *Limite*: a imagem de uma pessoa algemada. Esta imagem, que anos depois Mário Peixoto dirá ter visto na Inglaterra, constitui a cena inicial de *Limite*:

Numa dessas visitas ao Brasil é que eu fiz *Limite* e o montei numa outra. E o filme começa com a imagem que eu vi na Inglaterra. Eu estava saindo do hotel e um mar cintilante, que ofuscava um pouco os olhos, e vi uma figura que eu não lembro se era homem ou mulher, que estava algemada. Aquilo se fixou em minha mente, era uma cena que contei pro meu pai. Quando fizemos o filme então eu o abria com essa imagem. [Matéria do jornal *Folha de S. Paulo*, 28.12.1983. In: Jairo Ferreira. Mário Peixoto, a música da luz. **Cinema de Invenção.**] (TEIXEIRA, 2003: 8)

O que aparece claramente com tal descrição são as relações intersemióticas estabelecidas entre o filme e a capa de uma revista. A inspiração para *Limite* veio de um outro espaço semiótico. Portanto, não está lá no filme exceto por referência. Este jogo entre o que se realizou e as promessas virtuais em dispersão não apenas caracterizaram este filme, mas toda a ação cinematográfica de Mário Peixoto. Neste artigo, o que se quer argumentar é que a matéria da teoria de Peixoto sobre o audiovisual está justamente colocada neste movimento entre o que se atualizou – o filme – e seus múltiplos agenciamentos virtuais que, nesta cena, aparecem tematizados pelo jogo intersemiótico revista-filme.

Em relação à composição, observam-se outros artifícios. Mello (1996) argumenta que é preciso verificar de que maneira os signos do infinito são metamorfoseados em signos de limitação. Isto ocorre, segundo o autor, por um procedimento que faz todo o sentido convergir para o *close-up* das faces, mas

quando a tensão - e a acumulação - ficar insuportável e não “couber mais na face humana”, virá a tempestade: as faces se estilhaçam como as faces de Picasso - transformando-se nos movimentos quase abstratos do clímax da tempestade. Todo o filme tende, primeiro, à imensa panorâmica meridiana - que é o seu clímax, obsessão da limitação -, depois, à tempestade - que é o desenlace, obsessão da morte. (MELLO, 1996: 64)

Mello ainda observa haver dois tipos de *takes* presentes na composição fílmica: os fixos, como aqueles relativos ao barco, e os móveis, relativos às pequenas histórias. Em comum, eles mantêm uma relação essencial com a memória: “É necessário, além de seguir a sucessão, relacionar aquela imagem que no momento se vê – ‘real’ – com a que passou, reproduzida pela memória, ‘virtual’” (MELLO, 1996: 71).

A síntese desses dois movimentos referidos – o de seleção e o de composição – pode ser percebida pelo modo como Peixoto termina *Limite* efetivamente, e pelo modo como, anos mais tarde, imaginou tê-lo terminado. No primeiro modo, com a tempestade, resta Olga agarrada aos destroços do barco em meio ao mar cintilante, ao “mar de fogo” que tudo consome, com beleza e violência, observada pelo voo dos abutres à espreita. No segundo modo, a cena jamais filmada é a de um relógio que no fundo do mar designa o tempo da

eternidade e, da eternidade, nos espreita.

Parece-me que neste percurso era ainda Mário Peixoto quem espreitava, meio abutre meio eterno, como quem dissesse, provocativo: eu encontrei o cinema, um cinema que jamais se realizou onde vocês o esperavam com o cinematógrafo.

### referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. 2a. ed. São paulo : Martins Fontes, 1994.

COSTA, Luis Henrique da. Mário Peixoto, um autor sem lugar. **Revista Garrafa**, Rio de Janeiro, Nº 5, jan. 2005.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. **A Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

\_\_\_\_\_. **O sentido do filme**. RJ: Jorge Zahar, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

\_\_\_\_\_. **Ditos e escritos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.

HERTZ, Constança. Paisagens do Indizível. **Revista Terceira Margem**. Rio de Janeiro, no. 15, jul. 2006.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1961.

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

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. 2ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PEIXOTO, Mário. **Limite**. “cenário” original. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **O inútil de cada um**. Rio de Janeiro: Record, 1984.

ROCHA, Glauber. Limite por Glauber Rocha. In: **FOLHA conta 100 anos de cinema**. São Paulo: Publifolha, 1995. -

\_\_\_\_\_. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 1963.

SILVA, Alexandre Rocha da; ROSSINI, Miriam de Souza (orgs.). **Do audiovisual às audiovisualidades: convergência e dispersão nas mídias**. Porto Alegre: Asterisco, 2009.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **O terceiro olho**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

### como citar este artigo

SILVA, Alexandre Rocha da. Mário Peixoto: do filme ao cinema. **Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista**. Setembro de 2010. [suporte eletrônico] Disponível em: ou Available from: <<http://www.semeiosis.com.br/mario-peixoto-do-filme-ao-cinema/>>. Acesso em dia/mês/ano.

