

Imagem e Movimento na Criação de Mário Peixoto: Uma Introdução ao Diálogo entre a Obra Cinematográfica ‘Limite’ e a Literária ‘O Inútil de Cada Um’

Aparecida do Carmo Frigeri Berchior¹

¹Faculdades Integradas Fafibe – Bebedouro – SP
acfrigeri@zup.com.br

Abstract. *This paper analyses two artistic workmanships of Mário Peixoto, an important brazilian artist: the cinematographical work named ‘Limite’ (1931), of silent movie period; and the literary work named ‘O Inútil de Cada Um’, published in 1984. Mário Peixoto created a poetic of reconstruction, that is, the author engenders successive cycles by means of advancements and retrocessions, in order to elevate the poetical image. In this manner, the author desires to reach the primordial. These characteristics are observed mainly by means of the narrative arrangement and personage forming.*

Keywords. *Mário Peixoto; poetic of reconstruction; poetical image.*

Resumo. *Este artigo estuda a obra cinematográfica ‘Limite’, datada de 1931 e pertencente ao cinema silencioso, e a obra literária ‘O Inútil de Cada Um’, publicada em 1984, ambas de Mário Peixoto, que produz uma poética de reconstrução. Em ciclos sucessivos de avanços e recuos, o autor procura elevar a imagem poética, com a finalidade de alcançar o primordial. Essas propriedades encontram-se principalmente na estruturação da narrativa e na constituição das personagens.*

Palavras-chave. *Mário Peixoto; poética de reconstrução; imagem poética.*

A criação de Mário Peixoto caracteriza-se por procedimentos de geração de imagens, que se processam por movimentos circulares em avanço e recuo, recuperando o que se foi para avançar em uma nova reconstrução, a partir dos resíduos do que permanece. Essa poética da reconstrução pauta-se pelo processo de abertura e fechamento de um círculo poético, para que um outro renasça a partir dos fragmentos daquele que se foi: o fechamento de um círculo é a abertura para um novo ciclo, uma nova busca e, assim, sucessivamente, numa constante elevação da imagem poética, a fim de se atingir o primordial.

A obra cinematográfica *Limite*, datada de 1931 e pertencente ao cinema silencioso, e a literária *O Inútil de Cada Um*, publicada, em seu volume 1, em 1984, ambas de Mário Peixoto, convergem para movimentos poéticos com o efeito estético do inacabado, em um eterno refazer de cada imagem flagrada em instantâneo, expressando-se por uma tessitura que se reconstrói indefinidamente. Esses procedimentos encontram respaldo, principalmente, na estruturação da narração e na composição de personagens, em que a resultante poética realiza um movimento de retorno, até atingir uma imagem primordial, presente nos elementos constitutivos do universo, os geradores dos primeiros movimentos do mundo.

A obra literária *O Inútil de Cada Um*, acrescida dos subtítulos (*trecho de diário*) '*O ruído persegue (romance), volume I Itamar*, reconstrói-se a partir de um romance embrião, também de Mário Peixoto, com o mesmo título *O Inútil de Cada Um*, publicado em 1934/35. Nesse, já se anunciava, metalingüisticamente, o segundo, enquanto um livro que tem como personagem principal um "homem de gênio esquisito" (Peixoto 1996: p.83), o mesmo personagem Orlando do primeiro romance, que habita a ilha de Abraão – Praia do Morcego – Angra dos Reis e nela planta a sua criação: espaço do segundo romance. No segundo romance, há, ainda, o retorno de trechos inteiros do primeiro, bem como outros fragmentos que se desdobram e são refeitos, retornando, também, diversos personagens, além do mesmo personagem principal.

Esse segundo romance pode ser definido como a Odisséia de Orlando ao tentar redescobrir o tempo, a partir de exercícios constantes com a memória, em diversos níveis de vivências e experiências. Os registros sobre o tempo apóiam-se em um passado, que se difere da saudade idealizada, pois as reminiscências são materiais ficcionais, por onde se filtram o gradativo suplantar do tempo e o gradativo predomínio da criação, até atingir os procedimentos de criação de um museu de esculturas, momento em que o código literário, por força da imagem poética, dialoga com o escultório.

Os procedimentos adotados para a elevação da imagem poética, nesse segundo romance *O Inútil de Cada Um*, estruturam-se, principalmente, por dois eixos condutores: um, presente nos procedimentos da narração, que se faz pelo motivo de um diário encontrado, propiciando a duplicidade de narradores, que se posicionam em primeira pessoa; e, um segundo eixo, que se volta para as relações dessa narração com o personagem Orlando que, psicologicamente, organiza-se pelo motivo da travessia, vista por diversos rituais de passagem, que se encontram no motivo da busca pela redescoberta do tempo, a partir do material colhido da memória. Esse processo efetiva-se, no discurso, por uma linguagem em constante avanço e recuo, que se expressa por períodos longos, entremeados de parênteses, em que uma reflexão desencadeia-se em outra para, posteriormente, retornar ao ponto de partida.

No eixo da narração, a obra assume a posição de um narrador em primeira pessoa, mas com nuances diferenciadas de focalização, merecendo destaque os vários momentos em que esse narrador posiciona-se como uma câmera, projetando, para um leitor incluso, o material colhido da memória "trinta anos mais tarde", em uma dimensão "onde o calor, ainda latente" "provoca-nos retroceder o cilindro da memória e projeta, na tela suspensa do tempo, o que nos tocou" (Peixoto 1984: p.193).

Em outros momentos, o narrador assume a postura de um "narrador-autor", registrando o seu projeto de criação no decorrer dessa criação em andamento, a partir dos procedimentos de ficcionalização do diário encontrado. Nesse aspecto, a obra gera um conflito entre o "narrador-autor" e o narrador-personagem, resultando desse processo dois tempos narrativos: um é aquele do enunciado, advindo da memória do personagem Orlando; o outro é o da enunciação, o tempo do "narrador-autor", esboçando a transmutação do diário em ficção. Dessa forma, há uma relação entre a construção da obra e o registro dessa construção na criação em andamento, estabelecendo uma tensão entre a escritura da obra e a escritura projetada sobre a mesma, no decorrer de sua feitura, o seu *making of* - um roteiro de escritura da narrativa em andamento.

As duas temporalidades narrativas tocam-se, no momento em que o narrador-autor projeta a sua morte na pré-obra, de forma a produzir maior efeito estético:

Resolvi me matar. Não decepciono o leitor; busco o revólver. Retiro a bala da agulha. Olhá-la. Então era esta, etc., considero. (...) cemitério e túmulo em que queria ser enterrado (...) (Minha mão abrirá ou soltará o lápis; o que será dele?) (...) frase do início do bloco - pensar, isto sim, se caio em cima do bloco (deste bloco) em que escrevo isto que estou traçando (p. 181-182).

A cena pré-elaborada, acima, corresponde, esteticamente, em seu desenvolvimento, na narrativa em andamento à forma prevista:

Sobre a cama (...)– enrodilhada como num sudário de filó, a forma jazia reconhecível através do amarelado e transparente pergaminho da pele (...) Uma das mãos da múmia (...) perdia-se nas voltas do antigo tecido e surgindo adiante (...). A outra (...) avançava ainda na beira do catre uns dedos descolando-se, separando-se adiantado das suas falanges desligadas, junto ao que mantivera, um dia, naquela mão (...): um pequeno caderno escuro ou mesmo negro, talvez; (...)roçado quase pelos mesmos ossos, com que a mão, em derradeiro alento, provavelmente, ainda tentara resguardá-lo (p. 76-77).

É interessante observar que, primeiramente, há o enunciado, registrando a cena desenvolvida e que se encontra já narrada no capítulo 5 (*Hibernação*) para, posteriormente, a mesma ser desvendada, no plano da enunciação, enquanto pré-cena, no capítulo 15 (*Imagens Retardadas I*).

No eixo conduzido pelo personagem Orlando, a obra estrutura-se a partir do motivo da travessia expresso por rituais de passagem, que levariam ao aprendizado com o tempo e a criação. Primeiramente, a travessia realiza-se no movimento do mar à Terra, por meio do motivo de uma alegórica canoa. O mar é a transposição que leva à ilha de Abraão, a Terra prometida que, também, é a Terra, o elemento constitutivo do universo em estado de origem, onde ocorrem os movimentos da criação. A ilha é o isolamento necessário para que Orlando efetue o aprendizado e possa realizar o movimento de travessia de volta ao princípio, da terra ao mar, na dimensão de um tempo reconciliado pela criação, com o grande feito realizado: o museu das esculturas, o que propicia ao romance possuir uma estética de tom eufórico.

Assim, o motivo da travessia, que se apresenta fortemente marcado no romance, também ocorre na obra cinematográfica *Limite*. No entanto, em *Limite*, o motivo da travessia possui uma estética de expressão trágica, tecida pelo disfórico. Isso ocorre porque, no motivo da travessia, não há o aprendizado: os sobreviventes esgotados da Terra e, por ela vencidos, buscam o isolamento no mar, fazendo um movimento contrário ao do romance. Na obra cinematográfica, três personagens - um homem e duas mulheres - aparecem entregues à imensidão do mar, em um barco à deriva. Cada um leva da terra um drama íntimo. O oceano, em sua imensidão exterior, é uma imagem poética do interior desses personagens desenraizados, diante de uma identidade deixada na Terra. Assim, esses personagens não possuem nomes, são indistintos, à deriva, universalizados em sua dor. O aprendizado só pode ocorrer por meio do retorno, uma vez que a existência humana é, por excelência, terrena. Dessa forma, os personagens no barco, distanciados da terra, precisam retornar. Mas esse retorno só é possível por meio das raízes: a história que cada um carrega, gerando a tensão entre a necessidade da volta e a experiência dramática, que a memória retém desse espaço: a dor de existir, em seu limite, o que impulsionou a fuga para o mar.

As primeiras imagens de *Limite* colocam o espectador frente ao insólito, causando um estranhamento. Em uma primeira cena, esse receptor depara-se com uma mulher em *close* e em primeiro plano, com as mãos algemadas. Essas mãos são masculinas e sobrepõem-se à composição do rosto feminino. Em seguida, um corte e a próxima cena: o cimo de uma montanha, elemento terra, em que abutres sobrevoam-na. Desse estranhamento inicial, já é possível ao espectador sentir os índices niilistas que permeiam a obra. Em seguida a essas metáforas, há um *close* nos olhos da mulher, que aparece inicialmente, e a esse sobrepõe-se uma abertura que se expande até a frente de um barco, no mar, onde ela reaparece acompanhada de um homem, no meio do barco, e uma mulher, na outra ponta. As primeiras imagens, aparentemente, ainda não são decifráveis. Sem nenhuma outra referência, esses três personagens demonstram conformismo e entrega, não mais remam, expressando um cansaço íntimo, que quase faz cessar a vida. Esses sobreviventes esgotados encontram-se entregues ao

Caos, no limite: o Nada. Nesse estado, têm início os processos que levam à restauração da Terra. No entanto, não há saída, há que se retornar para dar continuidade ao aprendizado, que é a manutenção da vida, protelando o fim; ou, então, efetivar a travessia definitiva, de encontro a esse fim prenunciado.

O elemento Terra, em *Limite*, começa a ser recuperado, mesmo com os personagens isolados no mar, por meio do retorno ao ato de narrar, retomando, assim, os primórdios da narrativa, calcada na oralidade, em um tempo em que o artesão e o viajante (Benjamin, 1986), pelas experiências trazidas de longe, tinham o poder de contar histórias e, dessa forma, contribuir para a manutenção cultural de um imaginário coletivo. Entretanto, as histórias, a serem contadas pelos personagens desse filme, realizam esse processo às avessas: os narradores-personagens estão inseridos em um tempo não reconciliado, são destroçados e esfacelados, diante de um Paraíso Perdido. Não estão reconciliados com o tempo: suas histórias estão fincadas na terra, na prisão de um passado individual, isto é, não retornam à terra enquanto contadores de experiência, mas para recuperarem uma identidade perdida. Eles não são como o herói da obra literária que, ao sair em busca do paraíso perdido, aporta na Terra prometida, espaço de aprendizado do tempo, até redescobri-lo na dimensão da criação.

As histórias de *Limite* são narradas sem falas, uma vez que o filme pertence ao cinema silencioso. Esse procedimento acaba por ser um recurso de elevação da imagem poética, a partir da expressão corporal, advinda da tensão entre o mar, com cada personagem sendo focado contando a sua história, e a terra, espaço em que está fincada cada história narrada, produzindo, na mente do espectador, um “choque psicológico” (Martin, 2003: p.93), que se manifesta pelo efeito de desespero desses personagens.

Ao narrar suas histórias, os personagens de *Limite* permitem a existência de duas instâncias narrativas: uma, apresentada pela propriedade do código cinematográfico, em que o sentido da imagem faz-se em “função do contexto filmico criado pela montagem” (Martin 1990: p.28); e a outra instância apresenta-se pelo jogo entre as cenas, enquanto manutenção da unidade de tempo e lugar, que se prende aos personagens no barco, portanto no mar. Essa unidade entra em tensão com as seqüências, o que propicia trazer de volta um outro espaço e um outro tempo, fixados nas histórias contadas, mantendo a unidade de ação.

Dessa forma, o espectador experimenta uma montagem expressa por três histórias independentes, construídas por procedimentos artísticos, que se entrelaçam pelo discurso visual de forma indissociável. Na narração da história da primeira mulher, a mesma da cena de abertura, o novo da narrativa é desencadeado. Ao contar sua história, volta para a terra, pois nela está o seu drama: era prisioneira, mas livra-se da prisão subornando o carcereiro. Tenta retomar a vida e seu cotidiano, metaforicamente tecido pelo ato de movimentar uma máquina de costura, bem como objetos semanticamente ligados a movimentos circulares. Entretanto, no interior dessa mulher predomina o desespero, que se torna incontrolável, ao tomar conhecimento de que sua fuga está nas páginas de um jornal: ela se coloca frente a um caminho, metáfora recorrente na obra, que se reitera por estradas e ruelas, com efeito estético de extensão da imensidão interior, por meio do alongamento espacial. Por outro lado, o discurso visual, nessa história, é dominado por objetos circulares, que interagem com a circularidade dos movimentos da máquina de costura, contribuindo com a dramaticidade do texto, enquanto metáfora do desespero dessa personagem. Também, a metáfora do ato de coser propicia a restauração de uma memória mitológica, que se remonta às Moiras, as três divindades fiandeiras, que tecem o destino dos homens do nascimento à morte. Assim, a alegoria das três Moiras tece os destinos dos personagens, nesse conflito entre vida *versus* morte, presente nas três histórias.

De repente, nessa narrativa da primeira mulher, o andamento da história é interrompido, provocando uma tensão pela interferência de uma tesoura em *close* e em posição vertical, realizando cortes imaginários no texto visual. Essa metáfora marca a

interrupção do tempo cronológico, horizontal, para se infiltrar, definitivamente, o tempo psicológico. Por esse processo ocorre um jogo temporal, que se manifesta enquanto um dos procedimentos desencadeadores do movimento da obra e, também, mais um elemento auxiliador do ritmo, provocado pelo deslocamento espacial: de um lado existe o mar, no presente, em que uma ação se desenrola no espaço do barco; do outro, um passado, marcado pelo espaço da terra, com as histórias dos personagens. Assim, a marcação do tempo presente é o espaço do mar, em que os personagens expressam uma profunda solidão e entrega; a terra é o espaço onde se encontram os dramas íntimos geradores do estado psicológico desse presente, cujo desfecho trágico, na terra, leva ao isolamento no mar. Esse jogo temporal intensifica a dramaticidade, quando a ação está centrada na história, localizada no passado de cada personagem, fazendo-o reviver seu desespero e, ao mesmo tempo, reforça o efeito de solidão.

Os efeitos psicológicos, que advêm do *flashback*, confrontam-se com a narrativa em andamento, no tempo presente, narrada em terceira pessoa, por ser essa uma câmera, que passa a ser “uma personagem do drama”, impondo “seus diversos pontos de vista ao espectador” (Martin 2003: p.31). Dessa forma, o filme tem início na resultante do drama, “voltando atrás para expor o passado e então retomar o presente” (p.226) e dar continuidade à narrativa em andamento. Assim, a obra mantém a unidade de seus eixos a partir da metáfora do barco, enquanto unidade dos dois tempos. Nele se localiza o tempo de espera para a travessia: o barco é a raiz que mantém a possibilidade da volta à terra, ou, então, é o encaminhamento para o fim, levando à travessia para a barca de Caronte.

Na obra, a cor, por ser em preto e branco, subsiste em função da intensidade dos dramas íntimos desses personagens, pelo contraste entre claro/escuro e de como esse se processa enquanto efeito de luz, o que, também, é corroborado por um cenário impressionista, em uma tensão entre o mar e a terra, solitária e praticamente desabitada, com a ambiência de um povoado praiano. O cenário passa a ser a paisagem escolhida “em função da dominante psicológica da ação”, que “condiciona e reflete ao mesmo tempo o drama dos personagens” (Martin 2003: p.63), que se expressa por uma profunda solidão e entrega.

Outro elemento a ser destacado na composição da obra é a música. Ela provoca o efeito estético por reforçar “o poder de penetração da imagem” (p.25) dramática no espectador. Por outro lado, também suaviza a tensão advinda do drama vivenciado pelos personagens sendo, também, um elemento que está em interação com o ritmo do filme, interferindo na duração dos planos, de forma a realçar o ritmo lento e fluido, com tempo de espera, que se relaciona mais ao que se pretende sugerir, psicologicamente, do que ao que se pretende mostrar do conteúdo trágico.

Nos aspectos em que o movimento poético entra em interação com os elementos constitutivos do universo, deparamo-nos, primeiramente, com o reino do Fogo. Os personagens de *Limite* estão dominados por um interior em chamas: o Fogo queima suas entranhas. É sob o domínio do elemento Fogo, metáfora da expansão interior, que a mensagem desenvolve-se. Também, nesse processo, o receptor é arrebatado para dentro desse fogo íntimo e passa a habitar esse reino, juntamente com cada narrador-personagem. Dessa forma, esse fogo íntimo é experimentado até atingir sua ancestralidade, que se encontra no reino da morte. A imensidão íntima, esse fogo íntimo, ao se apagar, faz emergir a imagem do não fogo, indiciando o final trágico, como se pode presenciar em uma cena no interior do barco: o personagem masculino segura em sua mão um graveto, que pode ser o fogo, que reacende a vida pelo retorno ao elemento terra, por meio do vegetal. No entanto, a cena não evolui para esse procedimento: o graveto é jogado na água salgada, que invade o interior do barco, gerando a imagem da entrega do homem à sua própria sorte. Esse processo instaura uma tensão entre duas substâncias elementares à constituição do universo: Fogo e Água. A fusão desses dois elementos fecunda as imagens, tornando a água salgada uma água que arde, que

queima, fazendo do mar um mar de fogo. Por outro lado, a união duradoura da água e do fogo, como expressão da dor íntima, é também o organismo que, na expressão cosmogônica, constitui-se como um princípio fundamental para que os demais elementos tenham existência na imagem poética.

O domínio do elemento Água, que se mantém em constante oposição ao elemento Terra, é apresentado em *Limite* de duas formas: primeiro, pela oposição Terra *versus* mar, fortemente marcada na história da segunda mulher e também na do homem. Esses dois narradores-personagens vivenciam um conflito interior, que se apresenta pelas metáforas de oposição entre Terra, vida, e mar, espaço da água salgada, a água da não vida: a entrega no barco à deriva, a imagem da imensidão íntima disfórica. Uma das imagens poéticas dessa dimensão íntima ocorre com mais força em uma cena no final da história contada pela segunda mulher: ela se encontra na terra, no cimo de uma pedra, que se divisa com o mar, em um profundo desespero. Opera-se, nesse momento, um jogo poético entre a história e o discurso: de um lado a história trágica da mulher, com seu casamento fracassado com um pianista bêbado; de outro, a câmera invade a história e domina-a, apresentando o movimento interno do conflito, por meio de movimentos rápidos e circulares, fundindo os elementos Terra e Água, universalizando as emoções humanas.

A Água também se apresenta na obra a partir de sua bipartição em água salgada e água doce. Em princípio, o domínio é da água salgada: os personagens encontram-se em um barco, isolados no mar. Nesse círculo, a água salgada é um elemento catalisador das angústias e a ela estão presos os personagens excluídos da terra. Entretanto, o mar não os acolhe, pois não há vínculos com essa água da não vida, com essa água inumana, que não possui “o primeiro *dever* de todo elemento reverenciado, que é o de servir *diretamente* os homens” (Bachelard 1998: p.158). No entanto, no isolamento do mar, é possível retomar cada história da Terra, mantendo, assim, pela narração, os vínculos com esse elemento e, portanto, com a vida.

Habitar um barco à deriva no oceano equivale a habitar a barca de Caronte, realizando a travessia para a morte. Porém, se a morte é vista como libertação, pela necessidade do Homem desenraizar-se da Terra e habitar a imensidão de água salgada do mar, ela é também a necessidade de habitar a fonte da memória, que faz o sal adoçar-se, ao propiciar a travessia de retorno à Terra. Na terra recuperada, rememora-se um dos elementos primordiais para a manutenção da vida: a água doce, pois “a água doce é a verdadeira água mítica” (Bachelard 1998: p.158), detentora das imagens de conflito entre a vida e a morte. Uma das mais expressivas imagens desse embate apresenta-se pela tensão entre a água salgada, que circunda infinitamente o barco, penetrando em seu interior, e a ausência da água doce em uma vasilha, dentro do barco. Nesse momento, a vida encontra-se ameaçada, o que se observa pela expressão de desespero dos personagens, diante da ausência de água doce, na vasilha, dentro do barco, até que um barril, sugerindo conter esse líquido, é visto no mar, ao longe, desencadeando, assim, o conflito entre a travessia para a vida *versus* a travessia para a morte. O homem salta no mar infinito em busca da água doce, a água da vida, e desaparece: a água salgada, a água inumana em sua infinitude vence e ocorre a primeira travessia à barca de Caronte.

O retorno à terra, a partir das histórias contadas, mantém o elo com a vida e, portanto, o elo com a água doce, terrestre por excelência, que possui supremacia sobre a água salgada. A água doce é destacada em três situações, na Terra: em um primeiro momento, o contemplador é apresentado à água do rio, destacando, nesse ambiente, a presença de dois personagens: o narrador-personagem masculino e sua amante, em um encontro idílico. Em um segundo momento, a água doce aparece na história da segunda mulher, com maior tensão poética: a água jorra de uma fonte, que se encontra no alto, como se fosse um olho de água-doce primordial, confirmando o pensamento de Gaston Bachelard, para quem “o verdadeiro olho da terra é a água” (1988: p.33). Essa fonte transmuta-se em imagem poética da água imemorial,

da água-mãe de todas as águas: a água mítica que, nessa instância, é também uma água cósmica. Posteriormente, prenunciando o destino trágico, que se desenrola no oceano, a água doce vem do céu: chove, molhando uma cruz, em primeiro plano, várias vezes, enquanto metáfora do Homem entregue à sua sina, à cruz que carrega. Também por ela há o prenúncio da tempestade que se anuncia.

Nesse embate entre os elementos, o Ar apresenta-se, em *Limite*, por meio do vento. A imagem do elemento vento dá movimento à dimensão íntima, uma vez que, na imaginação poética, o vento é capaz de humanizar-se. Na obra, ele está em interação ora com o elemento Terra, ora com o elemento Água. Em interação com a Terra, o vento materializa a dimensão íntima, a partir do movimento de transformação na natureza, que se curva diante de sua força. Assim, capinzais, galhos e arbustos, ao receberem o vento, dinamizam-se poeticamente, transmutando-se em imagens poéticas, que plasmam os dramas íntimos dos narradores-personagens. A mais forte expressão dessa imagem encontra-se, mais uma vez, em uma das cenas da história contada pelo narrador-personagem masculino: viúvo, passa a ser amante de uma mulher casada, até saber, pelo marido traído, que a mulher é leprosa. Essa imagem apresenta-se como o clímax da sua história trágica: está no cemitério, visitando o túmulo da falecida esposa. O marido traído sai de casa para encontrar o amante de sua mulher. Em um ângulo de visão metonímico, passos nervosos confundem-se com o vento, tocando a natureza. O contemplador experimenta, nessa simbiose, a dor de existir desses homens, por meio dessa imagem poética. Também a partir do movimento do vento instaura-se o conflito entre os movimentos externos, de conteúdo espacial, e os movimentos internos, do elemento humano. No cemitério, o marido traído revela ao amante de sua mulher que ela é leprosa e a história encaminha-se para o desenlace. Porém, não ocorre o esperado diante do triângulo amoroso, pois a vingança realiza-se pela dor, que ambos compartilham.

Pela interação com o elemento água, o vento que se apresenta é um vento furioso, um vento de água salgada, expressando-se em tempestade, encaminhando o desfecho da narrativa que se desenrola no presente, no barco. Esse vento salgado é a expressão da não vida, arrastando as duas sobreviventes para a travessia definitiva: a rememoração do mito de Caronte. Nessa simbiose irada da água e do vento, o contemplador escuta a tempestade íntima dos personagens, bem como a sua própria, e “escutar a tempestade de uma alma tensa é alternadamente – ou ao mesmo tempo – comungar, no Pavor e na Cólera, com um universo furibundo” (Bachelard 1990: p. 235).

Para Saulo Pereira de Mello, “*Limite* é uma tragédia cósmica, um grito de angústia, uma lacinante meditação sobre a limitação humana, uma dolorosa e gelada constatação da derrota humana” (2002: p. 01). Essa tragédia humana apresenta-se, nessa tempestade, por meio de uma imagem poética primordial, que faz retornar a *urânida* (Bachelard 1990: p. 234). Por outro lado, essa tempestade pode ser vista como uma metáfora da criação, pois “pela cólera, o mundo é criado como uma provocação”, uma vez que ela “funda o ser dinâmico”: “a cólera é o ato que começa” (Bachelard 1990: p. 233).

Nas cenas finais desse turbilhão cosmogônico, a segunda mulher desaparece no mar. A primeira mulher reaparece agarrada a destroços. A partir desse momento, a obra principia seu fechamento, rememorando em uma nova dimensão o círculo humano preso à sua tragédia, retomando a primeira cena da obra, em que o rosto dessa mulher aparece em primeiro plano, com mãos masculinas algemadas, reiterando a “tragédia cósmica universal” (Mello 2002: p. 01). Após essa cena, segue-se também a mesma de abertura: um cimo de montanha, a Terra, com abutres a sobrevoá-la. Em seguida, o mar ressurgente sem a mulher. Esse mar ressurgido é um mar poético, é um mar de fusão dos elementos contrastantes: um mar calmo recoberto de luzes, plasmado em criação.

Na obra literária *O Inútil de Cada Um*, os elementos constitutivos do universo são retomados a partir da restauração do elemento Terra, na dimensão em que o aprendizado

atinge a esfera de um tempo reconciliado pela criação. A Terra é, nessa instância, ao contrário do que ocorre na obra cinematográfica, detentora de um movimento poético eufórico, em que o signo não é nem recordação nem lembrança de um passado distante: o signo é uma *imagem* e, portanto, traz em si o mérito do novo e do original. Dessa forma, a Terra é retomada no romance na dimensão de uma obra realizada, plasmada em criação: o museu de esculturas a céu aberto na Terra de Abraão. Nesse espaço da criação, as esculturas reais, que compõem o museu, transmutam-se em objetos ficcionais. Essas esculturas, enquanto materiais reais, são referenciais, artesanais, de louça branca, fabricação em série da fábrica Miragaya. Como tudo na ilha, também estavam e para lá foram “plantadas” para servirem de modelagem à criação, sendo, portanto, materiais ficcionais. Enquanto imagens, elas se definem por um espaço-geratriz de signos altamente motivados, em um processo de retorno a uma origem primordial, reascendendo o universo mitológico, em uma instância habitada, simultaneamente, pela mensagem poética e por sua recepção, pois propiciam “um verdadeiro despertar da criação poética na alma do leitor” (Bachelard 1993: p. 07). No espaço poético do museu, não existe mais nenhum tempo anterior para se retornar, ficando de todos os tempos somente os resíduos de permanência.

A estrutura do museu apresenta-se por uma distribuição seletiva das esculturas no espaço, elencadas de forma a rememorarem, enquanto simbologia, os deuses que trazem à tona a imagem do sentido do mundo, a partir da interação entre os mitos cosmogônicos e escatológicos, em que a imagem poética reascende e dinamiza os elementos primordiais Terra, Fogo, Água e Ar. Nesse estágio, o receptor, por meio da mensagem poética, experimenta os primeiros movimentos do mundo e a memória despreza os vínculos com o seu princípio gerador: o passado e o tempo, existindo somente o espaço da criação.

No processo de seleção do museu, as esculturas anteriores às dos elementos constitutivos do universo, compostas por *Baco*, *Mercúrio*, *Diana*, *Outono*, *Flora*, *África*, *Cybele* e *Vênus*, ainda conservam vínculos com os procedimentos que se ligam às experiências e vivências com a memória, situando-se em um processo de compreensão da própria mensagem poética. Porém, os estágios que se interligam aos elementos Fogo, Água e Ar, expressos pelas esculturas *O Fogo*, *A Chuva*, *A Água*, *O Sol* e *O Vento*, individualizadas pelo artigo definido, desencadeiam, na mensagem poética, a experiência que ocorre no nível da recepção, a partir de diferentes estágios do ato contemplativo, fechando, assim, o círculo da criação: da mensagem à recepção da mesma. Nessa esfera contemplativa, ora o narrador posiciona-se enquanto um contemplador da sua criação, ora posiciona-se desvendando os procedimentos adotados para a criação da mesma.

Os estágios referentes à recepção presentes nas esculturas *A Chuva* e *A Água* ocorrem a partir de um contemplador que, ainda, é um iniciado, realizando as primeiras travessias para penetrar nos procedimentos da criação, estando na dimensão da admiração, a primeira porta de entrada para o prazer estético que viria depois. Assim, em *A Chuva* “era uma admiração sempre repetida e crescente – cada vez se renovando mais” (Peixoto 1984: p.321). Já, na escultura *A Água*, “naquele único golpe visual”(p.321) há a percepção:

Era um único composto, tratando-se ali – mas que nos fazia curtir aquela sede – senti-la – redundando-a finalmente naquele elemento básico e final: o líquido – a água, como seria o corpo da intenção (p.322).

A entrada da escultura de *O Fogo* para ser contemplada, coloca esse receptor em sua segunda travessia, para dentro da mensagem poética. Esse estágio é marcado pelo contraste entre a louça branca, que dá forma ao elemento, e a expressão do fogo, enquanto imagem poética, levando o contemplador a conjugar o ser imaginante e o objeto imaginado:

Se bem que de louça branca (...) subia dessa figura a sensação realmente de uma fornalha por perto, cujos raios vermelhos – ou labaredas ocultas – a estivessem rodeando embora invisíveis: mas apenas induzindo a escultura naquela poderosa irradiação que sugeria – e traduzia-se – no que o próprio fogo com o seu poder destrutivo e abrasante obriga qualquer presença a senti-lo (p.322).

A partir dessa travessia, há um receptor que reflete sobre os procedimentos da criação: “Como, então, fora conseguida aquela impressão – como a traduzira o artista?” (p.323).

Com a entrada da escultura *O Sol* para ser contemplada, o elemento fogo se renova e humaniza-se, iluminando a terra, como sua fonte de energia. No reino poético, há, por essa escultura, o renascimento do mito de Prometeu, trazendo luz à humanidade, buscando-a no carro do sol: a criação. O sol, o olho do mundo, que a tudo vê, doa luz à Terra, propiciando, nessa instância contemplativa, a retomada do elemento humano, com seu fazer na terra, pois as imagens prometéicas contribuem para o renascimento de uma poética do humano (Bachelard 1990: p. 91), que se potencializa pela fricção para extrair o fogo, para aquecer a terra e fecundá-la:

(...) a mão erguida encobrendo-lhe os olhos, daquela luz direta que o banhava – um alto balaio aos pés – de onde apontava um aglomerado de espigas de milho sem a palha (...) lá estava toda a luminosidade do astro plasmada na figura.(...) a coisa que se quis funcionava. Estava ali o sol (Peixoto 1984: p.324).

Prometeu, pelo signo da civilização, é o iniciador da arte. O criador de arte é um mais que homem, um Prometeu. O homem tomado pela luz do sol, a criação, no ato de contemplação, é também um criador de imagem poética.

A partir da escultura *O Sol*, o contemplador é já um iniciado e a mensagem poética apresenta à recepção o processo de seleção e combinação de cada escultura no museu, desvendando, assim, os procedimentos da criação, participando de sua modelagem:

Ordenava de que o molde fosse levado para o lado que eu queria demonstrar, apontando-lhe suas vantagens. (...) Apenas um provisório sendo ensaiado. (...) Mas dali procurando em terra, a melhor estética do conjunto (...) o melhor efeito (...). E a coisa se mostrava – surgia (com aquela nossa insistência, a procurá-la ... tentando captar no aspecto do todo o máximo que aquela combinação de elementos podia nos produzir) (p. 325-326).

Na esfera de contato com a contemplação da escultura *O Vento*, o receptor está apto a participar da mensagem poética. Nessa instância, os procedimentos da narrativa, que se ligam ao material poético do tempo, mito e processo de criação, são rememorados, em sua origem primordial. Dessa forma, à luz da recepção, a escultura *O Vento* potencializa os desvendamentos da criação, bem como as relações que esses mantêm com os desvendamentos da condição humana. Essa escultura “era muito mais trágica” que as demais e, também, “era algo que podia sublevar um espectador” (Peixoto, 1984: p.327), pois era:

Tal como o vento – tal como os vendavais de um tufão onde o desencadeamento ficasse na mente de quem as pudesse encarar – mas naquele extremo poderio de suas possibilidades cerceadas – presas ao golpe da criação para ser *exibida parada!* Isso o artista o conseguiu (p.328).

Essa escultura concretiza o processo de humanização da obra, nesse retorno de essência, de reconstrução dos procedimentos, a partir de uma imagem primordial. Dessa forma, o Vento primordial, em sua origem mítica, reascende os movimentos da condição humana, que inicia um processo de aderência aos procedimentos da criação. Nessa dimensão poética, a imaginação dinâmica faz do elemento humano, em estado de movimento poético, plasmar-se em criação, na escultura *Destino*. Nessa escultura, “a valência do tempo decorrido parecia ali estática – quase sem valor” (Peixoto 1984: p.352), propiciando à condição humana,

com seu *Destino*, elevar-se a quinto elemento constitutivo do universo, plasmando-se em obra de arte no Museu das Esculturas, estando, dessa forma, livre das amarras do tempo.

Essa instância fecha o ciclo da narrativa, fazendo-a realizar um movimento de retorno à origem, o mar, na mesma alegórica canoa que, nessa dimensão poética, leva Orlando a uma nova travessia, um novo recomeço.

Referências

1- Obras do autor

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

_____. *Mário Peixoto*: escritos sobre cinema. Organização e comentários de Saulo Pereira de Mello. Rio de Janeiro: Aeroplano; Arquivo Mário Peixoto, 2000.

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

_____. *O inútil de cada um (trecho de diário) “O ruído persegue”*: romance. Rio de Janeiro: Record, 1984, v.1. Itamar.

2- Filmografia do autor

PEIXOTO, Mário. *Limite*. Rio de Janeiro: Funarte, (198-). (Tesouro do Cinema Brasileiro).

3- Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*: ensaios sobre a imaginação da matéria. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Tópicos). Tradução de: L’ eau et lês rêves.

_____. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos). Tradução de: La poétique de l’espace.

_____. *A terra e os devaneios do repouso*: ensaio sobre as imagens da intimidade. Tradução Paulo Neves da silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990. Tradução de: La terre et les reveries du repos.

_____. *A terra e os devaneios da vontade*: ensaio sobre a imaginação das forças. Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991. Tradução de: La terre et les reveries de la volonté.

_____. *Fragmentos de uma poética do fogo*. Tradução Norma Telles. São Paulo: Brasiliense, 1990. Tradução de: Fragments d’une poétique du feu.

_____. *O ar e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990. Tradução de: L’ air et les songes.

BASNETT, S. *Comparative literature: a critical introduction*. Oxford: Blackwell, 1993.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 2.ed. Tradução de José Martins e Hemerson Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1991 (Obras Escolhidas, III).

_____. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.197-221

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. Tradução de: The origin of german tragic drama.

BERGSON, Henri. *Introduction to metaphysics*. Indianápolis: Hackett Publishing, 1999.

_____. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves: 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos). Tradução de: Matière et mémoire.

BERNHEIMER, C. (Ed). *Comparative literature in the age of multiculturalism*. Batimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1995.

- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis*. Tradução David Jardim Júnior. 8. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. Tradução de: The age of fable.
- CAMPBELL, Joseph. *A imagem mítica*. Tradução Maria Kenney e Gilbert E. Adams. 2.ed. Campinas, Papirus, 1994. Tradução de: The mythic image.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. (Debates - Crítica, 247).
- CÂNDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968. (Debates, Literatura).
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TEORIA da literatura: os formalistas russos. Tradução de Ana Mariza Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1972.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994. (Texto e arte, 7).
- _____. Poética modulada. *Revista USP*, São Paulo, n. 50, jun./ago. 2001.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003. Tradução de: Le langage cinématographique.
- MELLO, Saulo Pereira de. *Limite: angústia*. Inédito, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Tradução de: Phénoménologie de la perception.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Untimely meditations*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1995. (Série Princípios)
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Porto: Rés, 1983. Tradução de: Le métaphore vive.
- _____. *Tempo e narrativa*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995. (v.1-2).

Este texto é versão em português do artigo publicado em inglês da obra alemã “Ten contemporary views on Mário Peixoto’s *Limite*”, organizado por Michael Korfmann. A citação bibliográfica é:

FRIGERI BERCHIOR, A.C. Image and movement in Mário Peixoto’s Creation. Organizado por Michael Korfmann. In: Ten contemporary views on Mário Peixoto’s *Limite*; Alemanha. Idioma inglês. Organizado por Michael Korfmann; MV Wissenschaft, 2006, v.01, p. 127-156.