



## Ver "Limite" \*

Saulo Pereira de Mello

Para AYLE: a sail, not an anchor

"L'Art ne reproduit pas le visible; il rend visible"

Paul Klee

**SAULO PEREIRA DE MELLO** é restaurador de *Limite*, filme de Mário Peixoto, autor de *Limite – filme de Mário Peixoto* (Inelvro/Funarte) e escreve episodicamente sobre cinema silencioso.

I

Ver *Limite* é uma experiência inesquecível – e dilacerante. Desde o início do filme uma inquietação começa a tomar conta de nós. É tênue mas nítida: sabemos bem que é o germe de uma emoção semelhante à da angústia. Depois, com o desenrolar do filme, ao mesmo tempo em que ela se aprofunda, se espalha. Jamais desaparecerá, crescerá sempre, segura e firmemente – inelutavelmente – ao longo do fluir de imagens de *Limite*: impregna-nos gradativamente até o clímax do filme – a grande panorâmica meridiana pelo arco do céu – quando essa tensão é substituída por um calmo sentimento de catástrofe iminente. E somos levados, quase em paz, mas com estranho sentimento de conformação, para a seqüência da tempestade, quando a catarse se faz. Assistimos às últimas imagens de *Limite* vivendo tragicamente, presos na poltrona enquanto os acordes de *gymnopedie* ainda permanecem na tela branca na sala clara, a consciência nítida de nossa limitação: nunca vivemos tão intensamente nossa própria condição humana.

Ver *Limite* é um desvendar – é alargar nossa visão, é ver o "invisível". Primeiro vemos a superfície de *Limite* – depois e, no decorrer do filme, aprofundamo-nos. Vemos cada vez mais e mais profundamente: *Limite* é um desvelamento – e o que ele nos desvela é a própria natureza essencialmente limitada da condição humana. *Limite* não reproduz o visível, sendo um filme; torna visível, sendo uma obra de arte.

II

O que vemos na tela, na escuridão ritual da sala de projeção, é um filme de surpreendente modernidade e constante atualidade. Nada nele é *daté*, tudo é indiferente ao tempo. *Limite* é sempre hoje, agora, em qualquer parte do mundo. Vemos um filme de rara precisão técnica e formal, embora revele, às vezes, as limitações impostas por seu meio cinematográfico em formação, no aspecto técnico. *Limite* é um filme de feitura extremamente refinada, mostrando, nos menores detalhes de realização, um agudo e amadurecido sentido dos meios formadores do cinema e um domínio seguro do formalismo só compatível com uma arte acabada.

Vemos um filme onde tudo se liga a tudo, e onde tudo tem seu motivo e sua razão de ser; um filme esmeradamente planejado, pacientemente construído e meticulosamente produzido: inteiro, uno, sem equívocos, sem hesitações, sem arroubos, sem entusiasmo, delírio ou experimentalismo. É uma estreita urdidura de imagens, complexa e medida, deliberada, fortemente unida, fruto de um artesanato surpreendentemente bem dominado e de um sentimento cósmico poderoso. É isso que lhe dá o aspecto de filme originado de um centro cinematográfico desenvolvido e que atingiu a maturidade artística plena. Nada nele revela o amador ou o dileitante, tudo nele revela



o artista acabado. Nada revela ter sido feito por um adolescente num meio cinematográfico ainda em formação e ainda à procura de sua linguagem e de "modelos". Neste filme sério e trágico, feito por um jovem, nada há de juvenil.

Vemos um filme de enquadramentos de apurado senso plástico e nível fotográfico de notável qualidade. *Limite* usa as objetivas magistralmente em função desses enquadramentos: rigorosos e despojados nas cenas do barco; audaciosos e surpreendentes, nas cenas de terra; justando-se sempre à angulação expressiva e aos longos movimentos de câmera, às quase delirantes manobras de aparelho. Há razão para cada ângulo, para cada enquadramento, para cada movimento de máquina: todos estão a serviço de uma linguagem poética extremamente elaborada, de grande força e de uma intenção criadora sempre dominante.

Vemos um filme de construção precisa, de cadência lenta, montagem perfeita de imagens, por si muito belas, mas também altamente significativas e organizadas em função de um princípio muito claro. Um filme onde imensos planos-sequências – com o aparelho extremamente móvel – se alternam com seqüências de ritmo denso e andamento rápido onde se sucedem saraivadas de *takes* curtos. Um filme que alterna composições rígidas e enquadramentos estáticos com vertiginosas corridas de câmera, libérrimas. Um filme de cadência lenta, triste e fúnebre, às vezes majestosa. Uma lentidão que se acentua pelo uso continuado de fusões, às vezes muito longas, que procuram ainda mais separar estes planos imensos, completos em si mesmos, onde a ação se esgota. Mas um filme de ritmo preciso, estrutura minuciosa, onde a montagem faz desfilar as imagens numa ordem exata, com uma "fatalidade" que lembra o tema e que leva da primeira à última imagem, inelutavelmente.

Vemos um filme de montagem, refinado produto de uma arte no apogeu, obra sem concessões e que exige atenção, educação e "hábito" do Cinema Silencioso, do qual é remate e conclusão.

Nessa armadura visual, nesse formalismo, vemos, sentimos, pressentimos, revela-se-nos, a cada momento, uma mente-olho e uma sensibilidade rítmica, uma vontade férrea, uma paciência monacal de um realizador decidido a executar completamente um roteiro, uma idéia, e a transformar um sentimento cósmico, completa e minuciosamente, em imagem e ritmo. O resultado na tela é perfeitamente profissional: esse insólito e surpreendente *Limite*.

Vemos um filme onde a condução dos atores é notavelmente moderna: contida, sóbria, tensa como o filme, e também meticulosa e refinada como ele. Refinados e significativos são os menores gestos. Nenhuma gesticulação é exagerada, nada é fora de medida, tudo é preciso. A lição de Griffith foi bem aprendida e levada ao máximo acabamento: atuação interior tensa; expressão sobretudo dos olhos e da face, de onde exsuda a emoção. Há, contudo, uma certa frieza nestes personagens lancinantemente trágicos: são aristocráticos diante da tragédia de que são participantes e, mesmo diante da morte, não perdem a compostura. Olga chora, pouco antes da tempestade e após a morte de Raul – mas é um choro composto, digno, quase medido. Só Chaplin é tão refinado.

Não há *make-up* em *Limite* e as figuras são tratadas com extremo realismo neste filme nada realista onde tudo é realista: céu aberto, decoração natural, histórias. O realismo não é mais do que uma ponte e *Limite* não pára nele: projeta-se a partir dele para além das fronteiras do real e, pela montagem, chega às imensas regiões do poético.

Vemos também um filme fundamentalmente brasileiro: nestas cercas de pau-a-pique; nessas tronqueiras; neste capinzal ventado; nessa praia; nesses alagados; nessas árvores retorcidas; nessas palmeiras descabeladas pelo vento. São infinitamente brasileiras as janelas, as portas, as paredes; o musgo, a estrada, as fachadas, o beco; as faces no cinema; as perspectivas das praias; os pescadores que consertam as suas redes; as proas oscilantes das canoas; as pessoas que passam. Tudo é puro Brasil – Mangaratiba, brejo, lodo, praia, mata. Estas ruínas, de vegetação pendente; estes muros manchados; este céu branco; este cemitério lodoso: é o Brasil. A eles os personagens se ligam de maneira trágica, se incorporam à paisagem e, através dela, se "exprimem". Essa paisagem, trágica como *Limite*, é uma das grandes forças do filme. Toda a precisão técnica; todo o rigor profissional; toda a beleza fotográfica e de composição; toda a força artística da *mise-en-scène*; toda a sofisticação de realização se opera "sobre ela".

Essa paisagem trágica, que está presente em *Limite*, e que o domina ferreamente, foi rica e florescente no fastígio da cultura do café até o final do século passado. Agora é o que é e o que *Limite* mostra – há nela o travo amargo do passado esplendor refletido em todas as imagens cuidadosamente compostas e nos próprios personagens tão educados, tão contidos, tão refinados nas suas aristocráticas posturas. É daí, desse conflito brutal, que nasce o profundo sentido trágico de *Limite* – esta tristeza, essa lassidão, esse desejo de fuga constante, essa sensação profunda de inutilidade, essa decadência da qual o filme tira sua força.

*Limite* tem um prólogo; um tema que fica claro nele; uma situação trágica que se expõe em uma seqüência inicial que é chave; três histórias que constituem o desenvolvimento (com voltas rítmicas à situação); um clímax; um desenlace e um epílogo.

O "prólogo" – uma seqüência fora da diegese do filme – estrutura-se em torno de uma imagem que é a fundamental de *Limite*: a mulher e as mãos algemadas – e que é a reprodução da capa da revista *Vu*. Imagem elementar, originária – protéica – geratriz de todas as imagens do filme que serão metamorfoses dela, alegoria<sup>1)</sup> do tema. Essa seqüência, não-narrativa, dá o tom, esboça o ritmo de *Limite* que a seqüência-chave inicial vai desenvolver: lenta, de imagens longas, ligadas por fusões, estruturadas segundo um princípio não-narrativo.

O "tema", que se anuncia no prólogo, se desenvolve na seqüência-chave inicial: a inconformidade e a perplexidade, o desespero e a angústia diante da súbita e trágica descoberta da essencial limitação da condição humana, da impotência diante da sede de infinito, sua tragédia e conseqüências: derrota, frustração, desespero, decadência, fuga e morte – subtemas de *Limite*.

A "seqüência-chave inicial" expõe a "situação" – isto é, as relações mútuas dos personagens num dado momento – que é trágica e traduz o tema e o tom dados na seqüência-prólogo. Três personagens – três naufragos, duas mulheres e um homem, abandonados em um barco perdido no oceano, que contam uns aos outros suas histórias. É a seqüência-chave, a primeira de *Limite*, em que a situação se expõe, o tema se torna sensível para o espectador e o tom geral – já esboçado no prólogo – se fixa e se clarifica: ritmo, tratamento técnico-formal, direção e atmosfera. A situação – o barco e o que nele se passa – voltará ao longo do desenvolvimento do filme, ritmicamente, e nele "veremos" o constante adensamento do clima trágico do filme.

As "três histórias" são o "desenvolvimento" do filme: exprimem, ampliam e desenvolvem o tema, mas não narrativamente. As imagens se concatenam mais como metamorfoses da imagem protéica do prólogo do que narrativamente, as três histórias alinhadas em duração e complexidade crescentes tornam clara essa metamorfose sucessiva de imagens profundamente afins e dão-nos a vivência da trágica limitação humana que as instauram. Neste sentido, *Limite* não é mais do que uma vasta e contínua "reiteração" da imagem protéica do prólogo: a da mulher e das mãos algemadas.

O "clímax" do filme é uma longa panorâmica pelo meridiano celeste, pelo arco do mundo que corporifica mais integralmente o tema e é a mais elaborada metamorfose da imagem protéica do prólogo: a limitação humana em estado puro, a obsessão e a sede do infinito inatingível finalmente corporificada e que a mão humana, cravada na "terra" depois de longa panorâmica pelo "céu", exprime com trágico e calmo desespero.

O "desenlace" é a tempestade, que ocupa quase toda a última parte do filme. É o momento fatal ao qual *Limite* tende todo o tempo em seu desenvolvimento como um trágico destino. Aniquila os personagens e seu mundo – o barco – e "resolve" o filme em termos dramáticos, rítmicos e expressivos.

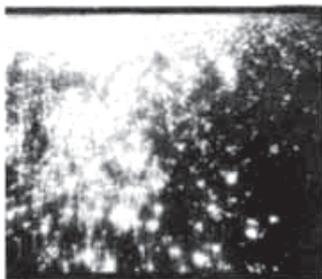
O epílogo é a volta ao prólogo – à imagem original – que agora, "carregada" de todas as imagens do filme, que são metamorfoses dela, exprime e nos faz "viver" o que *Limite* é. Vivemos, contemplando-a "no final do filme", todo o trágico destino da natureza humana.

## IV

O "prólogo" se articula em torno de uma imagem que é uma alegoria da limitação: a mulher e os punhos algemados. É a proto-imagem do filme. Uma imagem artificial – mas trágica. Ela aparece por fusão depois da imagem fúnebre dos abutres esvoaçando sobre um pico desolado. Segue-se, por fusão também, o grande plano das mãos algemadas, e logo – ainda por fusão – o *close-up* dos olhos, fixos, enormes, calmos, trágicos e contemplativos, que parecem durar enormemente na tela. Os olhos – que são os olhos da mulher da proto-imagem e da protagonista da primeira história de *Limite*, um dos naufragos – dissolvem-se no mar, mar escuro, cintilante, tão calmo e tão trágico quanto o olhar, olhar que, de novo, dura longamente na tela. Outra fusão leva deles ao *take* da mulher, já no barco, mais afastado. Tem agora os olhos fechados. *Limite* começa diegeticamente.

Nesta seqüência-prólogo, construída em torno da imagem da mulher e das mãos algemadas, são dois os elementos principais dominantes: os olhos e o mar: o "dentro" e o "fora", o "eu" e o "mundo", o "aqui" e o "ali". O mundo interior e o mundo exterior se opõem, se repelem e se atraem. Ainda não sabemos disto, mas a beleza e o insólito destas duas imagens nos marcam profundamente. Entre elas estão as mãos algemadas: a prisão, a limitação, a frustração. *Limite* se-

1 Alegoria no sentido em que Goethe usa o termo: uma representação intelectual do que é compreensível e por oposição a símbolo, a expressão artística do que é inefável. A catedral gótica é um símbolo; a *Summa theologica*, um conjunto de alegorias. Ver *Jubiläumsgabe* (Goethes Sämtliche Werke). Stuttgart, Cotta, 1902-1907, v. 38, p. 261; v. 35, pp. 325 e segs.



rá também o desenvolvimento, a "história" desta repulsa e desta atração: o filme começa no mar e no mar ele acaba – pela tempestade – com a volta da proto-imagem agora com seu sentido profundo desvendado e daquela mesma mulher agarrada a um destroço, dissolvendo-se, em uma das mais belas imagens do filme, no mar cintilante. O mesmo mar cintilante onde se dissolveram os grandes olhos fixos: Todo o filme deriva desta seqüência, deste prólogo, desta imagem que é o Proteu dele e de seus estilhaços: olhos, algemas. E o mar. Mário Peixoto declara que a visão da capa da revista *Vu* provocou outra: "um mar de fogo, uma tábua, uma mulher agarrada" – exatamente a fusão mais significativa do filme, colocada no seu encerramento. Todo o processo de *Limite* se organizará para "carregar" de emoção esta imagem, que é, afinal, a decorrência última da proto-imagem do filme, enfaticamente repetida no final imediatamente antes desta.

## V

O "tema" – a tragédia – de *Limite* se corporifica nestas imagens protéicas que não têm relação direta com a diegese de filme. Os abutres – a morte e a decadência – e as algemas são representações da limitação. Os olhos enormes, fixos e diretos, que olham para "além" do enquadramento, evocam o eu e a alma – uma alma que se "sente" infinita. O mar imenso, "o mar de fogo" que ocupa toda a tela, evoca a infinitude da natureza, a imensidade do amorfo, do indiferenciado. O constante cintilar, ígneo, dos pontos luminosos, faz dele uma imagem que, se é bela, está também carregada de maus presságios. Ele é o exterior – o mundo: a paisagem. A paisagem tem uma importância imensa em *Limite*. Ela é metamorfose do mar e tem sempre sentido trágico.

Estas imagens, fora do contexto do filme, são de "síntese" e de "conflito". Todas as imagens do filme são metamorfoses da imagem protéica ou de partes dela e desta "síntese" e desta "polaridade" olhos-mar, eu-mundo, aqui-ali, interior-exterior. Por todo o filme estará presente o "tema" sob a forma de uma metamorfose originada na imagem protéica. *Limite* é marcado pela obsessão das algemas e pela obsessão do mar. 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.

Nesta seqüência apresenta-se, e quase didaticamente, todo o "processo" de *Limite*, e todo o filme tende quase sempre a construir-se técnica e formalmente como ela: as imagens são longas e se dissolvem umas nas outras, cada uma delas tendendo, pelo uso da fusão entre elas, a ser uma imagem completa em si mesma, esgotando toda a ação, isolando-se, recusando-se pela dissolvência técnica a se associar com outras por contigüidade, a formar um todo, ou a organizar um fio narrativo, que seja aquele que todo o cinema tradicional buscou com mais ou menos empenho.

## VI

Segue-se a seqüência-chave do filme: ela expõe e narra. Expõe a situação e narra a história. É a "chave" do filme enquanto sucessão de imagens que instauram uma diegese segundo o tema, o tom, o ritmo e a cadência dados pela seqüência-prólogo. Com estes elementos ele instaura uma situação trágica: um naufrágio, abandono, desesperança, augúrio de morte, prenúncio da tempestade que tudo aniquilará. Apresenta os personagens, o local, esboça suas relações e seus modos de ser. Nela o processo de *Limite* se expõe também: durações, comportamentos, imagens e situações que são típicas de *Limite* se fixam. Essa primeira seqüência é exemplar: é a primeira metamorfose das imagens protéicas e mostra como elas e os temas serão reiterados ao longo de todo o filme, nas histórias e na ação dentro do barco. Todas elas derivam do prólogo, expressões do tema: representações do infinito que significam sempre desesperança; imagens da limitação, prisão, cerceamento; atos inúteis, que resultam em sofrimento; tema de fuga, de desespero; cabelos revoltos, imagem de desordem e também de frustração, e onde a tempestade se anuncia – no revolto deles, no vento que os agita. "Todas" estas imagens, todos estes temas reaparecerão, eles mesmos ou metamorfoseados, ao longo do filme, reiteradamente. Na seqüência narra-se: coloca-se uma situação humana singular, que é o primeiro momento de uma ascense para o universal, do tema exposto aqui inicialmente em uma circunstância singular. E exemplar também, ao mostrar a primeira metamorfose das imagens protéicas, em termos de história, de ação humana singular, desempenhada por personagens singulares: vemos que tudo deriva das algemas, dos olhos – da face –, do mar cintilante. Uma constante oposição de similitudes leva à síntese, com a presença do elemento humano, sempre singular, que "expõe" em seu andamento lento o próprio andamento do filme: uma marcha em direção ao mar, à tempestade, à morte – pela presença obsessante das representações do mundo pela paisagem, sempre agourenta. É como se a natureza atraísse o humano para desfazer a separação entre eles, num desejo de volta à unidade fundamental primeva, com a consciência vigilante se dissolvendo no indiferenciado e no amorfo do mar:

a morte enquanto inconsciência, aniquilamento – mas repouso afinal. Assim, o filme tenderá sempre à natureza, como se o próprio processo de desenvolvimento da sucessão de imagens buscase força nela, ao mesmo tempo em que exaurisse o personagem, para chegar ao fim do filme – na tempestade catártica e aniquiladora. Esta busca de forças é, então, "fatal" e, no desenvolvimento destas histórias, desvenda-se a "idéia", no sentido goethiano<sup>(2)</sup> de *Limite* – o que *Limite* significa.

A primeira imagem da seqüência que se segue à do prólogo é um *take* mais afastado de Olga – a mulher das algemas – mas na mesma posição: tem os olhos fechados e está no barco – a história começou. Vemos os três personagens e a situação: naufrágio, desalento, desespero, sentimento trágico e fatal do mar, do vento, do barco, das atitudes. Todo um universo humano se desenha. De saída, cada personagem, pela sua própria atitude, revela o seu caráter, o seu ser – se se pode falar de caráter num filme tão desprovido de psicologismo. Na verdade, maneiras de ser que são aspectos da própria condição humana, faces do humano.

Olga, de traços faciais firmes, agudos, bem marcados, enfrenta a linha do horizonte. Há pouca sensibilidade nela e uma certa dureza. É mais exterior do que interior. Está rigidamente sentada na proa, de costas retas, voltada para os outros dois. Completa e quebra o vértice da ogiva da proa como que não se submetendo às linhas limitadoras dela. Isola-se dos outros dois, dá-lhes as costas. Olga executará todas as ações positivas: procurará comida, abrirá uma lata, dará um biscoito ao homem. Lutará sempre, terá sempre esperanças, será a última a morrer. Embora passe pelo abatimento e pela angústia, encontra forças no seu isolamento, no seu individualismo, no seu egoísmo.

Raul – no centro do barco, abatido sobre o remo que, parado entre duas águas, é uma extensão sua e de seu desânimo – cessou de lutar, de remar. Rasgado, despenteado, cabeça perdida, desistiu.

Taciana – na popa, desacordada, envolta pelas bordas do barco que são como as cercaduras de um caixão – não só desistiu como sucumbiu. Traços macios, suaves, arredondados, é terna, sensível – fraca.

De Olga ereta a Taciana caída – passando por Raul, o homem, meio-termo entre a derrota total e a vontade de luta – temos uma amostra de toda a gama de atitudes humanas, de possibilidades frente à desgraça no microcosmos do barco. Determinações do humano: Olga – Raul – Taciana; proa – centro – popa; resistência – desânimo – derrota. Não há nada em *Limite* que "fique" no plano do psicológico, no drama pessoal dos personagens: estes nem nomes têm. A história, o *plot*, quase inexistente em *Limite*, só serve para fazer avançar uma tragédia universal. *Limite* não é, a rigor, um filme de ficção.

Depois da apresentação dos personagens, vemos o barco, longe, desolado e imóvel. Tudo é parado e desta imobilidade nasce o trágico – imobilidade que pressente a morte. Tudo é imóvel: personagem, barco e câmera. É Olga que dá o primeiro sinal de vida – de costas, diante do mar, leva as mãos à cabeça num movimento de desespero. Procura então abrir uma lata de biscoito – não consegue, desiste. Raul tenta remar e desiste também. Abatem-se em desânimo e logo seguem-se longos *close-ups* dos dois, cabelos despenteados, revoltos – o rosto meio na sombra. Vê-se a borda do barco e parte do mar, simples linha que divide o quadro em dois. Todos, planos longos, saturantes, estáticos. São momentos importantes de *Limite*: aparecem aí os subtemas dos atos inúteis, dos cabelos, do infinito – e do vento.

Olga não conseguiu abrir a lata, Raul desistiu de remar. Os braços de ambos, sobre os joelhos, pendem inúteis em longos planos de fixação desta atitude, a ação completamente esgotada nestes gestos inúteis, típicos de *Limite*. Todos os gestos do filme têm uma marca: a da inutilidade. Ainda nesta seqüência, Olga insistirá na abertura da lata e ferirá o dedo; Raul olhará para Taciana caída no fundo do barco, mas não agirá. Tudo será assim, em *Limite*, corporificando a inutilidade de qualquer ação. Nas histórias que se seguirão – sempre de frustração, derrota e fuga, fuga para o barco –, essa inutilidade do agir vai acentuar-se. Remar é inútil, procurar comida é inútil – como será inútil acender cigarros, procurar pessoas, fazer compras, costurar, tocar piano em cinemas – o andar em *Limite* não leva a lugar nenhum e as pegadas não se fixam na areia, as mãos nada retêm.

O tema dos cabelos aparecerá também constantemente em *Limite*: representa a desordem e está associado ao tema do vento. Cabelos ventados, revoltos. No vento que os agita aparece uma primeira sugestão da tempestade que virá, trazendo a morte e o aniquilamento. Na "desordem" deles, o prenúncio da tempestade, a desordem do mar revoltado, amorfo, que se opõe à vida. Nesta desordem, que marca os personagens em desgraça, perdidos no mar, há um simbolismo trágico premonitório: nos planos da ação e da significação. No cemitério, próximo ao fim, o ventar nos cabelos de Raul, desarrumando-os, opostos aos de Mário, o homem sentado na sepultura,

2 Goethe, op. cit., v. 35, pp. 325 e segs.



que os tem escrupulosamente penteados, como escrupulosamente se veste, "marcam", com uma marca fatal, o personagem de Raul, votado à fuga, ao naufrágio, à desgraça do barco, à morte no mar. Este contraste revela o sentido do descabelamento dos personagens. Nele há um sentimento de tragédia iminente e a marca de uma vida passada desordenada, votada à fuga, ao barco. Os cabelos desordenados dos três personagens são como a "marca de Caim". O vento os desmancha e é o prenúncio, o agouro da tempestade que se aproxima e que tudo destruirá. Há neles um sentido trágico e fatal, um destino selado que se acentua no decorrer do filme – expresso pelo vento. O vento é um sutil personagem em *Limite*, anunciando o desenlace da tempestade – máxima metamorfose dos cabelos revoltos.

O oscilar da imagem – que é o oscilar do barco e da figura dos personagens – nos traz uma infinita e insistente inquietação. Acentua o tom angustiante que aumenta com a presença do vento – nota de mau presságio. O ventar é trágico como a oscilação do barco e este oscilar, nas imagens rigidamente enquadradas, no barco, antecipa os movimentos caóticos de câmera, nas histórias e as imagens caóticas da água na tempestade. O vento – com a oscilação do barco – é apelo à desordem, à tempestade, que os cabelos ventados tornam real.

A linha do horizonte que se segue aos dois *close-ups* de Raul e de Olga é outro tema e outra imagem metamórfica. Deriva das algemas e sofrerá inúmeras mutações no decorrer do filme. É o símbolo máximo de limitação, prisão, frustração, contingência da situação humana.

A linha do horizonte, símbolo maior do Ocidente, apareceu na pintura, quando se destacou do fundo dos quadros, depois do Renascimento: era sinal de esperança e de futuro. Em *Limite* – naquele momento em que existe *Limite* – aparece carregada de tensa premonição de morte. No nível mais imediato de compreensão, significa ausência de esperança: é "vazia" – não há barco salvador ou litoral à vista. No final do filme, Olga verá na linha do horizonte um tonel que representa a salvação. Enganosa salvação: na tentativa de apanhá-lo, Raul morre. Logo veremos a linha do horizonte transformar-se na borda do barco – nova representação de limitação e de prisão.

O que se segue reafirma o "tom" da seqüência: Olga dá um biscoito a Raul, que o segura desanimado. Tenta abrir outra lata e fere o dedo – qualquer ato, quando não é em vão, é danoso. Raul come – e olha Taciana caída: imóvel, cercada pelas bordas do barco. Os cabelos de Olga estão revoltos: desordem e prenúncio da tempestade. Sente-se que ela vai falar e a imagem oscila – vai contar uma história. Os cabelos ventados ocupam toda a tela. Raul: as mãos na cabeça, ênfase nos cabelos, revoltos também. Desespero e premonição da tempestade reafirmada. Vemos atrás dele a borda do barco – trágica. Novamente os cabelos de Olga enchendo toda a tela – só os cabelos, revolvidos pelo vento, a imagem oscilando. Imagem longa, cheia de mau augúrio sempre. A duração longa nos diz: está falando. Segue-se um longo e imóvel *take* da borda do barco, muito próxima, enquadrada "como" a linha do horizonte. É uma imagem notável pela beleza, pela simplicidade e pelo sentido que assume nesse momento. Longa, rígida e fixa: o oscilar agora é do mar, um pouco além, no fundo. A analogia formal com a linha do horizonte transformou-se em algo sinistro, metamorfose da limitação: semelhante em composição com o enquadramento da linha do horizonte "amplo", a borda do barco tornou-se restrita, limitadora. O amplo, a esperança se transformou no restrito, na desesperança. Sobre esta imagem, em longa fusão, forma-se a de Olga atrás das grades de uma prisão (Olga está contando sua história). A câmera abandona Olga, mostra mãos abrindo uma porta – a câmera desce até a soleira da porta enquanto a pessoa entra e vemos a porta fechar-se; um longo tempo se passa – a porta torna a abrir, pés femininos saem, logo atrás, pés masculinos; vemos pelos movimentos dos pés da moça que ela é puxada e que resiste; a câmera sobe e vemos mãos masculinas segurando o braço da moça que se liberta delas: as mãos masculinas pendem, inúteis, incapazes de reter a moça – baixam vencidas; a câmera refaz o caminho até as grades: estão vazias.

Completa-se assim o entrelaçamento de subtemas de *Limite*. Todo o filme será a elaboração deles numa reiteração que não fará mais do que acumular tensão e angústia – cujo clímax será a panorâmica do meridiano celeste – que terá seu desenlace na longa seqüência da tempestade.

A seqüência-chave estabeleceu o tema, corporificou-o em uma situação singular e fixou o tom do filme em termos técnico-formais. Estabeleceu também a relação entre os três personagens – que aparecem como "gradações" do humano – e revelou suas características: como reagem diante da situação. Eles se olham constantemente – ligam-se pelo olhar. No olhar, reafirmam sua unidade essencial na diversidade de suas individualidades contingentes. Não têm nomes, nem as histórias contadas os revelarão. Olhando-se, unem-se – olham-se uns aos outros como se olhassem a si mesmos. São, cada um, "espelhos de três faces". O olhar é a projeção da alma – do interior – no mundo – no exterior. Quando se olham, refletem – refletem o humano. Quando olham "para fora" – de si ou do barco –, projetam-se na paisagem, na "morte". Veremos: a paisagem em *Limite* é carregada de morte, antecipadora da morte, reveladora da morte. No fim, toda ela se me-

tamorfoseia na tempestade e tudo se passa como se o mundo entrasse em colapso. *Limite* começa com um olhar – um olhar fixo, “para fora” do quadro: para a morte. A mulher está algemada. O olhar se dissolve no mar. Há algo de bizantino neste olhar, melancólico e fixo, cheio daquela imensa fadiga de viver, dos mosaicos. É um “olhar” e o filme é “mudo”. O olhar substitui a fala: falado, *Limite* seria insuportavelmente vulgar; silencioso é o mais aristocrático dos filmes. *Limite* é uma constante projeção do humano – representado por estes três seres que se olham e olham o mar – na paisagem, pelo olhar. Sentimos então – e todo o filme confirmará – que os “três” são “um”, que são determinações do humano e metamorfoses do olhar inicial: o “eu”, o “aqui”, o “mundo interior”, a consciência alerta, o humano em sua multiplicidade. Determinações do humano, particularidades do humano: Olga – Raul – Taciana. Proa – centro – popa. Resistência – indecisão – rendição. No barco não estão os três: está o humano. A necessidade de fracionar os personagens não vem da necessidade da interação humana “no” barco: eles não se chocam, não há drama ou tragédia entre eles senão aquilo que se debate “dentro” do próprio humano – o que há de contraditório dentro dele. O drama ou a tragédia de *Limite* ocorre “dentro” do barco, mas não “entre” os naufragos: ocorre “entre” os naufragos e o mundo. *Limite* é uma tragédia cósmica. Assim, a necessidade de fracionar o personagem – o humano – em “três” se explica pela impossibilidade de se representar este drama cósmico com “apenas” um personagem. Teríamos um personagem “alegórico” e não simbólico. Fracionado em três existem três dramas humanos que, juntos, pela sucessão e pela reiteração, se transformam num drama cósmico e universal<sup>(1)</sup>. O cinema, a arte, trabalha com o concreto e com o particular e sua força está exatamente no fato de seu formalismo poder exprimir o universal no particular<sup>(2)</sup>: *Limite* é o drama cósmico do homem em sua trágica limitação expresso nos dramas pessoais daqueles três personagens que, afinal, são um. Por isto, inclusive, o aspecto psicológico e mesmo a singularidade pessoal estão ausentes em *Limite*. História, *plot*, mal existem. *Limite* não é um filme de “ficção” – é um documentário sobre o Homem.

Assim, realmente, tudo o que ocorre em *Limite*, ocorre “dentro” do barco. Dentro dos “limites” que as bordas e as ogivas da proa e da popa traçam. Além, está o mar: superfície indefinida, profundidade abissal, desconhecido, apelo da morte. O humano está “dentro” do barco – microcosmos humano ainda ordenado e vivo, perdido sobre o amorfo do mar, ameaçado por ele, atraído por ele, restrito e sem esperança. As imagens do barco são de profunda desolação. As histórias que os personagens se contam, como seres que rememoram, e que constituem o desenvolvimento do filme, servirão para “carregar” de emoção, de angústia e de significação a “situação” dentro do barco. O barco é o universo de *Limite*. E o estado atual, o presente, em relação às histórias que se narram, que se lembram, que se desenvolvem. É nele que tudo se passa; é a presença dele que está em tudo. Como história, o que se passa no barco progride pouco e é, deste ponto de vista, extremamente simples. As histórias estão nos personagens, que estão no humano, que estão no barco. As bordas do barco são limitadoras: a um tempo evocam a prisão – as algemas e o esquite pela forma evocada – a morte. O fluir das histórias, a cada volta ao barco, torna estas bordas, estes limites, mais angustiantes, mais terríveis, mais sufocantes.

Há uma certeza então, que sentimos desde a primeira seqüência, de que, no fim, o mar – sob a metamorfose da tempestade – atravessará estas bordas limitadoras e absorverá os personagens e o vivo, o ordenado. A desordem triunfará sobre a ordem; a morte, sobre a vida. O desespero se confirmará, o mau agouro se revelará verdadeiro. Esse sentimento trágico, este destino irremissível brota irresistivelmente destas imagens de uma desolação lancinante. Com a tempestade, o limite é superado: mas com a morte. A única saída é a morte, a única maneira de superar o limite é a morte, o futuro é a morte. *Limite* é um grito de angústia.

Estes são os temas principais que se desenham na primeira seqüência – seqüência-chave – que dá o “tom” de *Limite* a partir das imagens protéticas do prólogo. Vemos claramente que a imagem das algemas, representação principal da limitação, já se metamorfoseou. Nas histórias que se seguirão veremos esta metamorfose se ampliar: outras imagens decorrerão das do barco e serão, afinal, metamorfoses das algemas.

## VII

A seqüência-chave, que dá o tema e o tom do filme, expõe a situação e mostra qual é a lei de sua progressão, esboçando já aí a metamorfose das imagens a partir da proto-imagem e antecipando o que será o desenvolvimento posterior no “corpo” do filme – as três histórias que se seguirão. Ela dá igualmente o “tom” do comportamento humano.

Os gestos em *Limite* têm uma característica marcante: são comedidos, contidos, econômicos – são aristocráticos.

Este comportamento contido, que o gesto e a expressão exemplificam, conflita com as situações – e às vezes com a possível extração social dos personagens. A situação no barco é de

(1) Não fazem outra coisa *Intolerance* e *¡Qué viva México!*

(2) O que para Goethe era afinal a função da poesia – e de toda obra de arte. Goethe, op. cit., v. 38, p. 261.



pura *détresse*; a social, pelo menos em duas histórias, não condiz com o aristocrático do comportamento. Este conflito marca uma certa "irrealidade" na ação e em seus personagens, neste filme de feitura absolutamente realista.

A irrealidade não é falsa porém. Tanto pelo bom gosto como é executada e colocada em cena, quanto pelo tom geral do filme que não a torna postiça. Toda *mise-en-scène* de *Limite* tem um caráter simbólico que tem precedência sobre o realismo imediato da imagem – embora seja executado "visivelmente" com extremo realismo. Esse simbolismo evidente é simplesmente aceito pelo espectador de *Limite*. Se nos lembrarmos de que os personagens não têm nomes, nem os locais são determinados ou as datas precisadas, não parece falso que estes personagens trágicos sejam assim: perceberemos logo que estamos diante de algo que tem muito mais valor simbólico do que um compromisso com a "veracidade" ou a "realidade". *Limite* não é, afinal, exatamente um filme de ficção.

O trágico é exatamente a permanência da aristocracia do gesto e da fisionomia nesta situação desesperada e, claramente, sem saída. Esta situação e este comedido de gestos dizem que tudo o que se passa é simbólico e estes personagens trágicos desvinculados de uma realidade mais imediata, que um tom realista de intenção poderia exigir, exprimem um mundo que naufraga. Quando a vulgaridade aparecer, terá o sentido mais amplo de limitação, prisão e tragédia: o riso da platéia diante do filme de Chaplin, enquanto o personagem de Brutus toca piano, mergulhado numa inexpressividade absoluta e trágica, é exemplar. Ao riso vulgar opõem-se as mãos no teclado, aristocráticas. O mundo, como a prisão, a lepra, a cidade decalada, as árvores retorcidas, os pântanos são expressões dessa vulgaridade simbólica que o gesto e a expressão combatem. O conflito entre gesto e situação é, também ele, uma das vias para se chegar ao sentido de *Limite*. É necessário perceber, neste refinamento e neste conflito, essa contenção e esse domínio de expressão – e compreender o seu sentido, pois quando Raul conta sua história, que envolve uma ligação íntima com uma leprosa, as duas mulheres se afastam dele exprimindo neste afastar o "nojo": a lepra, a vulgaridade, contamina. E Raul, acabando de narrar a sua história – ele, o contaminado – limpa a boca, que provavelmente terá beijado a leprosa, com um "lenço" que tira do bolso. O nojo profundo que também ele sente é de si mesmo, por mais este aspecto da condição humana. Limitado, por esta contaminação, e que exprime num gesto insólito de usar um lenço, "naquela situação". Toda a tragédia da contaminação do puro pelo impuro, pelo avanço da decadência, pelo limite da natureza humana, se exprime neste gesto refinado e insólito, pelo uso "deste" lenço tão insólito na situação. Veremos isso se afirmar e repetir ao longo do filme: no encontro de Taciana com o marido; de Raul com Mário no cemitério e a presença do sapo que Raul chuta; de Raul com Carmen Santos, a prostituta do cais. Mesmo dentro do barco as relações são quase cerimoniosas.

Vimos igualmente que esses gestos em *Limite* têm outra característica: são inúteis, baldados em seus intentos, fracassados: as mãos que libertam da prisão a mulher não a retêm; o cigarro de Raul não acende (o vento...); o tocar piano é inútil diante da vulgaridade, etc. As histórias, que vão se desenvolver a partir da seqüência-chave tornarão isto quase obsessivo.

*Limite* é um filme dirigido – no que diz respeito aos atores – na mais pura tradição griffithiana: mobilização interior, o ator mais "pensando" na situação do que tentando "interpretá-la". Mário torna a face, pela contenção, pela economia do gesto e da expressão, ainda mais intensa e dramática<sup>4</sup>. Em termos de cinema brasileiro, a *mise-en-scène* é quase anômala; em termos de cinema universal, de um nível surpreendentemente alto.

Os *close-ups* têm grande importância em *Limite*. São metamorfoses dos olhos e exprimem o humano: são o destino de todas as metamorfoses do filme, o espelho onde "vemos", sempre com maior intensidade e cada vez com maior clareza, a limitação essencial do ser humano em suas próprias faces. Na verdade, estamos presenciando uma metamorfose surpreendente: o sentido quase óbvio, discursivo, da alegoria de limitação – a mulher e as mãos algemadas – vai transformando-se em uma intensa e angustiante "vivência" trágica, opressiva, de "nossa própria" condição humana limitada, diante do infinito.

A tragédia cósmica – em explicitação vívida – do destino humano limitado, por natureza, fica clara. É preciso, no entanto, "saber ver". *Limite* instaura o universal – essa tragédia e esse destino trágico – no particular: a sucessão de imagens concretas que emerge, que constitui a história dos três personagens.

É preciso saber ver como a metamorfose transforma os signos do infinito em signos de limitação: eles se exprimem na face – nos *close-ups*. As linhas do horizonte, o céu, as perspectivas fugidias das estradas são algo de surpreendentemente angustiante em *Limite*.

Neste sentido, podemos dizer que *Limite* é o máximo refinamento de que o experimento de Kuleshov revelou em nível primário e didático. As faces humanas, em *Limite*, não são, no entanto,

4 A única e curiosa exceção é a sua própria interpretação na cena do cemitério, com Raul.

despidas de emoção, como no experimento do soviético. Ao contrário: são tensas, de emoção, mas contida – a direção de Mário Peixoto é como em Griffith, como em Pudovkin em *Mãe*. O choque dos *close-ups* com as outras imagens do filme, com as paisagens principalmente, vai aumentar ainda mais a intensidade deles. Entendemos então porque os momentos de *close-up* são tão importantes em *Limite*. Espalham-se ao longo do filme, são pontos nodais, pontos de acumulação da emoção – nada mais expressivo para o homem ocidental do que a face humana. A cada aparecimento de um *close-up* – de um grande plano da face humana – estão mais angustiados, mais angustiados, mais “carregados” de emoção contida que exsuda da face e que jorra inteiramente para nós em uma série que culmina no magistral *close-up* de Taciana, na borda do barco, olhando o mar – depois que Raul desapareceu nele – na verdade olha para o infinito: o olhar é o mesmo da proto-imagem do início.

Essa importância das faces no Silencioso de Griffith, *Man of Aram*<sup>(5)</sup> (com o magnífico *close-up* do “homem de Aram” depois da tempestade e com um sentido análogo ao de *Limite*), liga o cinema à grande tradição do retrato na pintura ocidental: a do anjo de sorriso de pedra de Reims, às faces estilizadas de Picasso, e que a cultura grega não conheceu. Essa acentuação profunda no “eu” que a pintura afirma tem sua expressão final nos *close-ups* do Cinema Silencioso.

O que vemos em *Limite* é o “convergir para as faces”, das metamorfoses sucessivas – e rítmicas – da proto-imagem que neste sentido se desenvolve.

Quando a tensão – e a acumulação – ficar insuportável e não “couber mais na face humana”, virá a tempestade: as faces se estilizam como as faces de Picasso – transformam-se nos movimentos quase abstratos do clímax da tempestade.

O desejo de fuga – a tensão insuportável que cresce sempre e permeia todo o filme – se exprime também na forma dos enquadramentos e dos movimentos de câmera, quando a câmera ficará delirante como se quisesse “libertar” os personagens dos limites do enquadramento.

Há duas classes fundamentais de *takes* em *Limite*: os fixos e rigidamente enquadrados (ou com uma discreta, medida, correção de quadro) e os extremamente móveis. A primeira classe predomina no barco; a segunda, nas histórias contadas. Mas, de uma maneira geral, tanto uma quanto outra são constituídas de *takes* longos, lentos, e que tendem a esgotar completamente a ação neles mesmos.

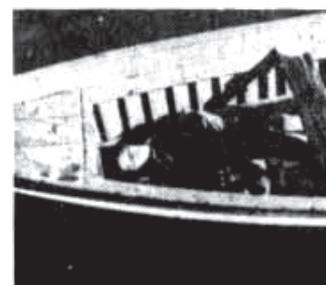
No barco, os enquadramentos são fixos, rigidamente compostos, de maneira simples, procurando um geometrismo evidente mas extremamente elegante e muito refinado. A cadência lenta do filme acentua a trágica angústia que transmite e ressalta sempre o sentido da limitação. Todas as seqüências do barco acentuam essa limitação pela composição. No resto, veremos os movimentos de câmera como que procurando “romper” os limites do enquadramento: para exprimir o desespero e libertar os personagens. Inútil, porém. Como tudo em *Limite*: a “libertação” que estes movimentos buscam exprimir é inútil – e o filme volta aos enquadramentos rígidos – principalmente no barco. Esse choque, que vai aparecer “depois” da seqüência-chave e sempre no corpo do filme, nas histórias narradas, é uma outra maneira de exprimir um dos conflitos fundamentais de *Limite*: os enquadramentos rígidos que prendem os personagens opõem-se aos movimentos de aparelho delirantes até o exagero, buscando quebrar essa rigidez e “libertar” o personagem, e culminam no delírio da tempestade – onde o enquadramento se rompe e os personagens são libertados – pela morte. Da tentativa inútil de escapar ao limite nasce a morte e o “filme”: *Limite* é um grito de angústia.

Assim, pois, estrutura-se *Limite* – os *takes*, as representações dos temas que compõem *Limite*. Esse “conflito” entre *takes* rígidos e extremamente móveis que não se chocam “por contigüidade” é exemplar do princípio de montagem de *Limite*.

## VIII

A seqüência-chave inicial desenvolveu o tema e o tom do filme. Mostrou os personagens na sua essencial unidade e a situação. Indicou os processos com que a metamorfose se processa. Mostrou também o estilo técnico-formal de *Limite*: todo o andamento lento da seqüência será o andamento do filme.

A montagem de *Limite* não é clássica, embora exista nele trechos de montagem no sentido clássico, principalmente no desenlace, na seqüência do cinema ou na do desespero de Raul. Em geral, porém, *Limite* rejeita a simples linearidade: por isso usa muito as fusões e as imagens longas onde a ação se esgota inteiramente, não exigindo assim, formalmente, prosseguimento. Na realidade, o que liga as imagens e é responsável pela unidade do filme são as afinidades morfológicas das imagens. Em *Limite* elas não são “elementos” de montagem para estruturar uma narrativa, são representações diferentes, análogas – metamorfoses – das proto-imagens do prólogo.



5 *Man of Aram* só é sonoro tecnicamente.

É a significação delas, e não seu valor elementar de peça imbricada, que vale no filme. Pode-se dizer, deste ponto de vista, que *Limite* é como uma planta que germina e não como uma seqüência encadeada de *takes*. Se nos lembramos como Eisenstein opunha seu conceito de montagem ao de Pudovkin, reclamando para a idéia de *take* a condição de "célula de montagem" e não a de "elemento de montagem"<sup>6)</sup>, esta construção de *Limite* fica clara e mostra até que ponto a montagem e o *take*, assim concebidos, são fundamentais nele.

Há um conflito básico em *Limite*: a imagem protéica da mulher e das mãos algemadas – a célula de montagem de *Limite* – se divide em duas: o grande plano dos olhos e o das mãos algemadas. A separação é a tentativa de romper o limite que as algemas representam. O resultado do conflito é o "mar de fogo". O conflito entre a representação do humano – a mulher do olhar fixo – e da limitação – as mãos algemadas – explode "para fora do quadro"<sup>7)</sup>: para o "mar de fogo". *Limite* termina com a morte e a derrota do humano, a morte no mar, na tempestade. A derrota do olhar que se dissolve no "mar de fogo".

Todo *take* de *Limite* possui este potencial explosivo, este conflito interno pronto a explodir "para fora do quadro" e que provoca a progressão do filme. Neste sentido, não há filme teoricamente mais eisensteiniano: é o conflito entre os olhos e as mãos algemadas "dentro" da "célula" original, protéica, que provoca a progressão do filme – em direção à tempestade, ao mar, à morte.

*Limite* tem uma estrutura extremamente original. Podemos perceber com o desenvolvimento do filme – com as histórias contadas, principalmente – que a grande maioria das imagens de *Limite* são construídas como "reiteraões" de representações metamorfoseadas das proto-imagens do prólogo. Entre elas existe sempre uma afinidade morfológica – ora são formas que se assemelham, ora são formas diferentes mas com significado semelhante – mas sempre são afins a um certo número delas, típicas do filme e que "reiteram" os mesmos temas obsessantes: limitação, fuga, desespero e morte. *Limite* aparece assim como um grande conjunto de conjuntos de imagens morfológicamente afins, estruturadas não-linearmente. Descobrir a "lei" da progressão é, de certa maneira, descobrir a chave estrutural de *Limite*: compreendê-lo afinal. O exame de "todo" o filme, das histórias contadas, nos revelará estas grandes constelações de imagens dispersas pelo filme e quase sempre separadas por outras imagens, elas mesmas pertencentes a outras constelações unidas pela mesma afinidade morfológica.

Então a progressão de *Limite* – sua montagem – não se estrutura, não se organiza em função da narrativa ou de um desenvolvimento "linear" que busque, por "contigüidade", o sentido do filme. Na verdade, o sentido narrativo de *Limite* é tênue e extremamente simples – como em um poema. As imagens de *Limite* se estruturam segundo as afinidades morfológicas que existem entre elas – em função pois do "tema" e de suas metamorfoses e só raramente na progressão linear da montagem clássica<sup>8)</sup>.

A montagem tradicional do Cinema Silencioso era basicamente construída como uma sucessão de imagens onde a duração de cada *take* dependia do "pulso" da seqüência e procurava, geralmente, desenvolver uma idéia sobretudo no sentido narrativo. É assim que o cinema nasce pelas mãos de Griffith e que *Potemkin* desenvolve na URSS em termos de uma montagem de extremo refinamento. A memória não contribui – ou contribui pouco – para que a integração das imagens se faça. Colabora apenas para fixar a atenção no "presente progressivo" do filme. Neste sentido o "efeito" cinematográfico está ligado à sucessão linear das imagens. É um cinema que se apresenta como que para ser "lido" – experimenta-se o filme como uma "leitura": os cortes se sucedem, ligando, unindo indissolivelmente os *takes* e mantendo a atenção presa ao presente do filme. "Compreendemos" o filme a cada instante sem o auxílio da memória. Não temos quase consciências do fluir temporal, estamos sempre no presente: vemos o filme atualmente, não temos que recorrer conscientemente ao passado "como passado". Assim se constitui a maior parte dos filmes silenciosos – inclusive alguns de maior significação. *Potemkin* é o exemplo perfeito e totalmente claro. O rigor métrico nestes filmes é muito preciso e nenhum *take* pode durar mais ou menos do que determina o seu "pulso" – sem o que, o fluir da sucessão e sua unidade correm grave risco.

Em *Limite*, tal não se dá: sabemos como seus *takes* são longos, tendentes sempre a esgotar completamente a ação e a saturar sua direção. Para um filme silencioso de oito partes, de duas horas de projeção, o número de *takes* de *Limite* é surpreendentemente baixo: cerca de quinhentos. *Potemkin*, igualmente silencioso e magistral, com apenas quatro partes, possui mais do "dobro".

O "tempo" em *Potemkin* é fundamental e é sempre extraordinariamente "preciso". Talvez até resida aí o seu maior valor e a origem de todo o prestígio de Eisenstein: mostrar que o cinema é – ou também é – uma arte com uma precisão de construção tão elaborada e refinada quanto a música mas sem se perder no abstracionismo ou na ausência de estrutura da montagem da

6 Ver a oposição estudada por Eisenstein em "The cinematographic principle and the Ideogram" in *Film form*, London, Dobson, 1951, p. 37.

7 Eisenstein, op. cit., p. 38.

(8) E quando o fazem, reúnem-se num bloco que é a representação de uma única metamorfose de imagens. É essa unidade múltipla – como a tempestade, por exemplo – que representa o tema e que estabelece relações de afinidades com outros.

avant-garde. Em *Limite*, que é um filme lento, o "tempo", neste sentido, tem pouca importância. O importante é esta lentidão, esta independência que o *take* procura pelo esgotamento da ação e que se opõe, exatamente, ao princípio de construção do filme de Eisenstein, tão pudovkiniano. A montagem de *Limite* não procura relacionar os *takes* de acordo com o "pulso" por tempo preciso: *Limite* "não é lido" como *Potemkin* mas, veremos, é "compreendido" pelo relacionamento de imagens de grande afinidade morfológica e sua posição na sucessão. Se as durações importam pouco, a ordem é que é fundamental.

Importante é a "acumulação", sempre angustiante, dessas imagens morfológicamente afins que aparentemente não se ligam com as que as antecedem imediatamente – embora, já se viu, a "ordem" delas seja fundamental: devem ser aquelas imagens que, afins, vão acumulando-se mesmo que existam outras entre elas. O corte, então, "não liga", mas "separa". Por isso o uso constante das fusões se impõe – e fica claro para nós, agora, por quê. Servem, na maioria das vezes, para "mudar" de cena e não para constituir, linear e continuamente, uma sucessão rítmica que procure uma narrativa ou o desenvolvimento contínuo de uma idéia – uma continuidade a partir das descontinuidades da série de *takes*.

Neste sentido, *Limite* é – como *Intolerance* e *¡Qué viva México!* – um "filme solar". Não apenas porque, como nos filmes de Griffith e de Eisenstein, houve predominância do uso da luz solar, mas porque, tal como as outras duas grandes obras-irmãs, *Limite* foi construído como um "sistema solar": alguns *takes*, geralmente longos, têm à sua volta, como satélites, uma série de outros, menores, que não se ligam à deles em função da narrativa, num sistema de continuidade de cortes (ou fusões) em um fio narrativo que tudo domina, mas, tal como em um sistema planetário, sejam atraídos pelos *takes* maiores e que expressem uma variante importante do tema do qual eles sejam metamorfoses. Ligações dependem mais das afinidades morfológicas do que das durações ou das "intensidades" de ação neles (a montagem tradicional) para unirem-se ao *take*-sol. Daí também a pouca importância das durações precisas em *Limite* – seu desenvolver lento, fúnebre, saturante, onde, às vezes, é difícil manter a atenção, se procuramos fixar-nos na procura de um desenvolvimento tradicional de sucessão – mesmo lenta. Por isso, igualmente *Limite* parece a muitos um filme de sabor puramente vanguardista, pura justaposição ou montagem de elementos livres ou associações gratuitas de formas. É, sem dúvida, um filme "difícil" e exige uma educação, tanto no domínio do cinema quanto no do poético.

*Limite* foge à linearidade tradicional do cinema de montagem clássica – mesmo a mais elaborada. Em *Limite* é necessário como que "montar" várias imagens com outras que passaram. É necessário, além de seguir a sucessão, relacionar aquela imagem que no momento se vê – "real" – com a que passou, reproduzida pela memória, "virtual". E isso deve ser feito progressivamente, "acumulando" a cada imagem real que vemos as outras virtuais que passaram e com as quais guarda afinidades morfológicas. Mesmo que entre elas apareçam outras imagens que provoquem o mesmo tipo de acumulação temática. Como é muito difícil ter sempre presente a série de imagens virtuais, memorativas a cada conjunto de acumulações "temáticas", a atenção tem que ser gerada, exatamente por estas afinidades morfológicas que nos provocam as evocações necessárias. 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 formas e temas. Daí esta outra característica de *Limite* que não contribui para sua facilidade: é um filme que só muito lentamente se abre a nós. Exatamente para que possamos ir lembrando-nos de tudo é que as visões repetidas se impõem e são necessárias. *Limite* não é um filme que se possa ver apenas uma vez. Seu sentido se revela lentamente no decorrer de "muitas" visões do filme.

Fica claro, pois, o papel fundamental da memória em *Limite*. Tanto quanto o desta característica dos *takes* que o compõem: eles não são elemento de desenvolvimento de idéia, ação ou narrativa, mas sempre signo inteiriço em sua significação, uma célula com sua individualidade própria bem caracterizada mas que "procura" outras afins.

Uma constante referência ao passado se impõe a todo momento – à memória viva do que passou em seus detalhes mínimos: atos, gestos, formas, expressões, acontecimentos. É necessário em *Limite*, sempre, "lembrar-se": da ogiva do barco e de suas bordas limitadoras e trágicas; dos cabelos ventados, revoltos que são como a marca de Caim; dos atos inúteis, enervantes – de todas as infinitas representações da limitação; do constante andar dos personagens em fuga; do desejo de escape que a câmera delirante periodicamente exprime, quando se move como que numa ânsia; do mar e de suas metamorfoses; das antecipações da tempestade. O que é, sem dúvida, muito importante em *Limite* é a "própria ação", "simbólica" e sua "recordação" – o "rastro" que cada imagem ou grupo delas vai deixando na sensibilidade do espectador e em cada imagem morfológicamente afim. A função da memória não é apenas de "conservar" a lembrança do acontecimento primordial – as algemas, por exemplo – mas também "projetar" esta lembrança até o



momento em que algo está acontecendo, sendo visto. Isto é: remeter ao presente a aurora deste acontecimento. Uma constante evocação do passado. Como na psicanálise: dar uma representação à angústia é, já de alguma forma, "libertar-se" dela.

Nada há de *Potemkin* aqui. Seu parente mais próximo é, em certo sentido, *Terra*, de Dov-jenko; ou outro, *A linha geral*, de Eisenstein – mas o filme que é realmente seu irmão, seu *alter ego* é aquele que podemos presentir em roteiros, fragmentos e referências do próprio Eisenstein: *¡Qué viva México!*, ambos remetendo-se à tradição de *Intolerance*. Veremos isso em outro lugar<sup>8</sup>.

A montagem é, pois, como que feita na memória e não na sucessão: os *takes* procuram associar-se com outros, independentemente de serem ou não sucessivos, para formarem, por afinidades morfológicas, grandes sistemas planetários centrados em alguns mais longos, referentes sempre a um tema – que é afinal, também ele, metamorfose das imagens protéicas. Os *takes* de *Limite* coexistem no espaço abstrato da memória e lá se organizam, se fazem fronteiras, alheios a considerações "métricas", transcendendo já o visual. Mais uma vez se acentua a importância das fusões e da separação que provocam, entre *takes* sucessivos. Ao vemos um *take* de *Limite*, não podemos apenas perceber o *take* como tal – o que está passando-se nele. Temos que nos lembrar "conscientemente" de tudo o que já passou e que se liga a ele morfológicamente. O que vemos e o que é evocado quando vemos. E associar, nessa "montagem contínua", todas estas imagens afins, corretamente. A "compreensão" de *Limite* é, pois, dependente da memória em seu sentido mais profundo, ele é também um filme, vimos, que só progressivamente se abre completamente a nós. Exatamente porque cada *take* tende a ser ele mesmo todo o seu próprio fim: os *takes* jamais se uniriam se não houvesse entre eles – ou entre os grupos deles (as "constelações") – uma ligação fundamental: em cada um deles "ressoa" uma idéia fundamental, um "tema" fundamental também. *Limite* é um conjunto de grupos de imagens com afinidades morfológicas – remetidas a uma imagem primitiva, protéica. *Limite* não se compreende como um filme tradicional, mas como um poema.

Resulta daí, desta angustiante acumulação, um "ênfatisar", uma "reiteração" constante do tema que afinal se reduz à oposição olhos/humano, mar/mundo, algemas/limite. As imagens, procurando estas afinidades entre si, agravam o conflito, tornam-no "denso" e angustiante, espessamente angustiante com esta acumulação e levam ao triunfo da tempestade-morte. Toda esta reiteração que se passa no espectador é visível a cada volta ao barco, constitui as três histórias que os personagens se contam, com os mesmos temas obsessivos se multiplicando, se atraindo morfológicamente, progredindo, impulsionados pelo conflito olhos/mar, pela necessidade de escapar das algemas/limite, retomando ao barco, alterando a atmosfera, tornando-se progressivamente mais trágica e angustiante até a grande panorâmica do céu – triunfo das algemas/limite e o desenlace, triunfo da tempestade-morte.

Todo o filme é, pois, como uma enorme metamorfose no sentido goethiano e podemos falar talvez de uma "estética da reiteração". Mas não no sentido de pura "repetição", pois, a rigor, toda e cada imagem de *Limite* encerra todo o sentido do filme. O sentido de *Limite* é uma metamorfose das proto-imagens: alguma coisa mudou, alguma coisa permaneceu. Não fica claro senão com a reiteração de suas formas metamórficas que progressivamente "liberam" este sentido. São como que múltiplos exemplos que se oferecem ao espectador, diferentes e cumulativamente, em complexidade crescente mas de sentido progressivamente "mais claro". À medida que tende à tempestade, o sentido profundo de *Limite* vai abrindo-se, tornando-se transparente, não para a razão, mas para a pupila interior, goethiana, para o sentido profundo que faz com que o espectador se sinta uno com ele: que vivencie *Limite*.

Assim, *Limite* – a progressão dele – tende obsessivamente para várias metas, objetivos – que são, afinal, "uma": a tempestade. Tende à paisagem por sua montagem, circunda pelo olhar; tende ao mar, porque o mar é uma obsessão e é uma metamorfose da paisagem, dos esforços para romper os limites do enquadramento, embora isto signifique a morte; tende, afinal, à tempestade, porque ela se anuncia todo o tempo, nesta periódica exacerbação de câmera querendo romper os enquadramentos tão rígidos do filme; tende à tempestade, porque ela se anuncia no vento e na face dos personagens, tende à tempestade, porque ela é a morte e a morte é a única solução para romper o limite, a tensão angustiante, insuportável dentro do barco. Ela está em potência em todas as imagens, ela está em potência na seqüência-prólogo e sempre prestes a explodir. Tende também ao limite – a panorâmica do meridiano – por seus símbolos de limitação reiterados numa acumulação angustiante: janelas fechadas, bordas de barco, cercas, vidraças que parecem janelas de prisão, atividades como costura, um casamento destruído. A solução é a morte. Há a certeza de que, no "fim", o mar transporá a barreira das bordas do barco e absorverá os personagens na catástrofe cósmica da tempestade que marca o triunfo do amorfo sobre a forma; da morte so-

<sup>8</sup> Em um próximo, possível, artigo que procura examinar a linhagem de *Limite* no cinema mundial.

bre a vida – que é limitada e insuportável. Esse sentido “fatal”, esse destino irremissível brota destas imagens de uma desolação lancinante.

*Limite* é um grito de angústia, de revolta contra a própria condição, um grito lancinante de “derrota” humana frente ao infinito.

Aqui o mundo termina com um brado, não com um gemido.

## IX

Essa imensa metamorfose que é *Limite* vai se desenvolver em progressão sob a forma das três histórias que os personagens contam uns aos outros. Elas ligam a proto-imagem com o clímax e o desenlace: é o “corpo” do filme, a sucessão de desdobramentos temáticos e formais dessa proto-imagem e do conflito fundamental dela. Essas histórias se desenvolverão de maneira progressivamente mais extensa e mais complicada, desenovelando, explicitando o tema contido na imagem protéica. Será esta multiplicidade de *takes* com suas três histórias, com constante projeção na natureza, seu desdobramento de temas e formas que, avançando da proto-imagem até o clímax e o desenlace, “classificará” o sentido de *Limite* e que é a rigor o que *Limite* é: um grito de angústia que ecoa, todo o tempo, no desfile, pela tela, de suas imagens lentas.

As histórias não contam simplesmente as histórias dos personagens. Elas se organizam em função de temas e através das metamorfoses: formas ligadas a significados reaparecerão constantemente; significados serão representados por múltiplas formas diferentes.

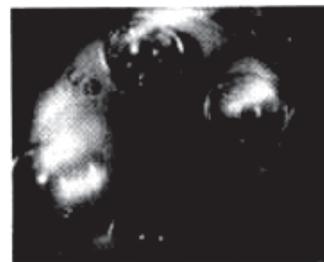
As narrativas são quase esquemáticas, muito simples como *plot*: o fio narrativo é extremamente tênue. Não há psicologismo, não conhecemos sequer os nomes dos personagens, nada de suas vidas ou caráter – estes personagens intensamente trágicos são quase irreais. É a força das imagens, da direção, do fluir das imagens que os carrega do trágico sempre presente em *Limite*.

Recorre-se quase que apenas ao fato singular humano: a fuga de uma mulher graças à ajuda de um carcereiro; a inconformidade de outra com o casamento; um amor fracassado por motivo de doença. Tudo isso não interessa como fato singular, mas como exemplo de algo universal e essencialmente humano: é a tragédia humana que está em jogo, mais do que a dos personagens. Este despojamento do personagem é que torna as histórias esquemáticas mas prontas a libertar seu sentido universal, já que estão pouquíssimo presas às singularidades psicológicas, pessoais, dos personagens. Vivem por causa da força da realização e pela extraordinária condução deles dentro dos enquadramentos.

O que conta é a simbologia trágica – o mundo de *Limite* não é, porém, uma trágica alucinação. É uma trágica realidade: um filme, altamente simbólico, de personagens quase irreais em um filme de tratamento profundamente “realista”, e que a força das imagens e da realização torna absolutamente convincentes na sua profunda tragédia.

Basicamente, ele desenvolve e desdobra o tema da revolta humana contra sua própria condição de homem: seu desespero, suas tentativas de superação dessa condição, sua sede de infinito, expressão desta tentativa, sua derrota final e fatal. Esta explicação sumária que dificilmente dá conta perfeitamente da extrema complexidade de *Limite* está contida na proto-imagem – a mulher e as algemas – e na seqüência-prólogo fora do contexto do filme. O que o filme fará é “liberar” toda essa revolta, esta sede, esta tentativa de evasão, esta derrota fatal. A tragédia de *Limite* é o que é simbolizado nesta imagem que o filme desenvolve e libera, progressivamente, e cumpre com maior transparência ao longo de três histórias até o clímax na grande panorâmica meridiana e o desenlace na tempestade. É esse o seu título: *Limite* – é dele que decorrem todos os outros temas vinculados e derivados dele.

O símbolo principal dominante de *Limite* é a proto-imagem. Como vimos, ela se divide em duas: olhos e algemas. Logo a seguir vemos o “mar de fogo”. É das algemas que fluirão, por metamorfoses sucessivas, as imagens mais obsedantes de *Limite*. As suas metamorfoses estão em todo o filme, estendendo-se pelas três histórias: tudo é fechado em *Limite*, tudo é visto através de obstáculos, tudo parece sugerir prisão e limitação, confinamento, cerceamento. A primeira imagem que se revela metamorfose das algemas é a linha do horizonte. Logo depois, a borda do barco, imagem perfeitamente estruturada da mesma maneira – uma prisão e um limite – que logo se transforma, dando início à primeira história, a de Olga – na própria prisão real onde ela está. As cercas, os caixilhos das vidraças; as portas, as janelas parecem sempre sugerir prisão. A clarabóia, o aspecto das casas fechadas, como fechadas estão as janelas; tudo de aspecto decadente sugere a mesma coisa. Olga costurando – costurar é uma prisão. Vista através da janela, este aspecto se acentua principalmente por causa de sua atitude. Os *close-ups* imensos dos objetos de costura são imensas cadeias que prendem ao cotidiano e ao trabalho sem finalidade. O dedo que sente o gume da tesoura aguda antecipa a dor: expressão desta limitação.



O interminável caminhar que permeia todo o filme é uma fuga lenta e sem sentido, à roda: uma prisão. Não há destino, objetivo. A própria morte, tão presente no filme, é a limitação máxima, absoluta, e terrível contradição e ironia: o esforço para superar o limite é pago com o preço da vida.

A seguir, na história de Taciana, que começa em uma imagem de morte: o peixe cuja forma é a mesma do barco nos enquadramentos; uma pontezinha sobre um córrego que é como as barras de uma prisão; uma paisagem de praia vista através dos raios de uma roda de carroça têm o mesmo sentido de prisão. As cercas, novamente portas e janelas, sugerem cerceamento. As alianças são como algemas: Taciana vê a aliança na mão de Brutus e olha a sua – e se curva de dor; o eterno caminhar – o casamento com aquele destroço humano que, impassível, toca piano num cinema, é como o caminhar sem destino, é a suprema limitação de uma vida.

Na história de Raul tudo isso se reafirma: o andar perene, o pântano que tolhe o andar, as cercas, o arame farpado, novamente as alianças, muros, portas, paisagens – tudo é cerceador. Tudo é limite em *Limite* até, após o desespero profundo de Raul, a longa panorâmica pelo meridiano do céu, máxima e final metamorfose da imagem protéica das algemas. Até os rígidos e admiravelmente bem compostos enquadramentos de *Limite* são aprisionadores: como que mantêm os personagens naqueles quadros desolados e despojados do barco. Quando a câmera se tornar delirante, com o desespero dos personagens aprisionados que buscam fugir, é como se se tentasse “romper” a rigidez destes enquadramentos.

A metamorfose do humano a partir dos olhos se exprime na situação – no barco – e nas histórias. O que marca todas as ações dos personagens, além da desesperança e da angústia que a própria situação coloca, é a “inutilidade dos atos”. Todo ato em *Limite* é inútil, e geralmente provoca sofrimento: as tentativas de remar de Olga ou Raul serão sempre inúteis, o de abrir uma lata provoca um ferimento. Os braços estão sempre pendidos e as mãos têm inequívoca postura. Socorrer Taciana é socorrê-la para a morte. Na história de Olga, as mãos que a livram da prisão não conseguem retê-la, o andar é inútil – e sem destino: a imagem revela. O caminhar na estrada é inútil diante das paralelas das bordas da estrada que convergem para o infinito. Aquela metamorfose de ogiva, que aponta para o futuro, aqui é como uma limitação: o barco novamente. É inútil, e o vento que sopra, a queimada no mato próximo, exprimem e acentuam. Gera somente o desespero. Olga chora. A fuga, pelo trem, leva-a à costura – que também é uma prisão. Fuga inútil. A prisão sucede à prisão.

Na história de Taciana, os “inúteis” avanços sobre a fonte, o balançar delirante da câmera sobre a cidade, sobre a paisagem vista do alto do monte são “inúteis” tentativas de romper a angústia da prisão, do limite. Desespero e desejo de quebrar o rigor dos enquadramentos rígidos de *Limite* – limitadores e fundamentalmente “inúteis”. Depois esta rigidez retorna e, nem mesmo a tempestade, esforço mais desesperado e extremo para quebrá-los, conseguirá mais do que a morte. As últimas imagens de *Limite* serão compostas com a mesma rigidez. Esta câmera desesperada que balança sobre a cidade ou sobre a paisagem, que avança para a água da fonte – é inútil. É, como tudo em *Limite*, um ato baldado. Quando, sobre as pedras, diante do mar – da linha do horizonte – a câmera avança sobre o rictus de Taciana, revemos esse movimento: Taciana é como a fonte – presa ao chão – limitada. À inutilidade sobrepõe-se a limitação. Taciana ao lado do gravatá é como ele, presa ao solo; o enquadramento de Taciana “inclinada sobre o mar”, alternando com a imagem de uma árvore “inclinada sobre o mar” exprime a mesma coisa.

Na história de Raul, mais extensa e mais elaborada, o amor se revela também inútil: a amante é leprosa. As pegadas na areia são apagadas pelo mar; a única marca dos amantes na água do lago, onde juntos se banham, são os círculos concêntricos que logo se desfazem; os pés no capacho de ferro não deixam marcas – o andar, como sempre, é inútil; o cigarro não acende por causa do vento – e, quando aceso, não é fumado. A piteira vazia, apontada por Mário, é inútil – e é um insulto igualmente inútil. O destino do andar é o cemitério para receber a notícia de que a mulher que Raul amava é leprosa. O desespero, a fuga, a procura do “homem alto e magro”<sup>9</sup> do cemitério é infrutífera – é inútil. O clamor contra todos os símbolos de limitação é inútil e vão. A câmera novamente delirante exprime esse clamor e esse desespero inúteis. Vão esbarrar na imensa panorâmica do céu. Depois, a morte na alma, a fuga: Raul anda no lodo. Abjeção, de resto, inútil, mas ainda assim, abjeção. Fuga – o trem. E o barco. Lá, inutilidade. As mãos sempre pendidas, inúteis. O remar, inútil, tudo inútil. Até a tentativa de chegar a um tonel na linha do horizonte é inútil: termina com a morte de Raul. O choro de Olga, finalmente vencida, é também inútil. Da linha do horizonte vem a tempestade: a morte.

A decadência é um tom maior em *Limite*, permeia todo o filme. O aspecto dos personagens, física e moralmente, o aspecto da cidade – Mangaratiba, 1930, lodo e brejo – é decadente: rufnas.

<sup>9</sup> Quando Raul procura, inutilmente, o homem do cemitério – Mário – vemos distintamente em seus lábios, acentuado pelo gesto, “um homem alto e magro”.

A natureza é decadente: queimadas, árvores secas, retorcidas. O cemitério derruído como derruídos estão os edifícios e os personagens. Muros musgosos, manchados – lepra da pedra. A mulher leprosa, o cemitério lodoso. A prostituta do cais. Brutus, o pianista *delabré* – no físico e na alma. A casa filmada de lado, “calda”. Os espectadores vulgares diante do filme de Chaplin. A flor que se desfaz na cerca de pau-a-pique na história de Taciana. A decadência está presente a cada imagem e se revela em cada ato, em cada detalhe, na inutilidade das ações e das pessoas, implacavelmente.

A fuga é o principal subtema de *Limite*. Decorre do desespero, da angústia que a limitação da natureza humana acarreta e é o resultado da insatisfação humana em sua sede de infinito. É ela, a fuga, que impele o filme, que faz o filme avançar, progredir. É o resultado do conflito humano contra a natureza que a oposição olhos-algemas representa. É o resultado da tentativa inútil de partir as algemas e suas metamorfoses. É ela que leva ao barco e à tempestade – e é inútil. O andar, que é imagem da limitação, com o progredir do filme, ganha tonalidades de fuga: as estradas com suas paralelas encontrando-se no infinito apelam à fuga. Como as rodas do trem – insistentemente presentes – contêm o mesmo apelo. Os balanços da câmera, que exprimem tanto o desespero dos personagens quanto uma vontade de romper os rígidos enquadramentos do filme, são tentativas e impulsos de fuga – inúteis, de resto, como tudo em *Limite*. O filme de Carlitos, que gera apenas o riso vulgar, é uma fuga. O homem do cemitério foge de Raul; Raul foge da infelicidade, clama inutilmente contra tudo e encontra a prostituta: a única resposta é a panorâmica meridiana do céu e o resultado, a derrota – a fuga: o andar, o trem, o barco. E a tempestade.

A morte é outro tema dominante. A decadência se associa à morte – a decadência é o vestíbulo da morte. *Limite* também é um filme sobre a morte e ela como que tinge todo o filme. Todas as histórias levam à tempestade e à morte. Todas levam à fuga – fuga para a morte. O resultado das tentativas de romper o limite – as algemas – é a tempestade: a câmera delirante na tempestade torna a imagem abstrata. A paisagem metamorfoseia-se na tempestade, o mar calmo no mar tempestuoso: a paisagem “se dissolve”. E é no mar que Olga, a sobrevivente da tempestade, “se dissolve”. A vitória da morte.

A morte está no mar, na linha do horizonte – neste mar que os personagens olham obsessivamente. Está na paisagem, metamorfose do mar, a paisagem ventada denuncia o mar tempestuoso: no vento e no aspecto natureza. Está nos pântanos, na vegetação retorcida, nos edifícios derruídos – na face das pessoas, descabeladas, marca de Caim. Está nas sepulturas, nas cruzes, na forma de esquife do barco, no peixe moribundo sobre a areia, que exhibe essa mesma forma. Como essa mesma forma, está na proa dos barcos oscilantes no início da história de Olga e sugerem o mar – e a morte. Está na forma ogival do barco e do peixe em agonia: aflora a todo instante, a cada momento em *Limite* e podemos, como no caso da decadência, descobrir seus vestígios, em cada plano. A natureza, que é uma das grandes forças de *Limite*, está permeada de morte. Todo o exterior, todo o mundo – ruas, paisagens, construções, ruínas decadentes, cercas, portas, árvores – tudo é marcado pela decadência e pela morte e acaba se metamorfoseando na tempestade.

O vento que sopra durante todo o filme é o arauto da morte e da tempestade. O vento desfaz os cabelos dos personagens, agita-lhes a roupa, espalha os detritos, bate as portas, arrepiam o mar. Desfaz a flor, impede o cigarro de ser aceso, agita o cabelo de Raul, os capinzais, as árvores. É sempre de mau agouro: traz a tempestade e a morte. É uma presença constante, significativa, lúgubre, mas sutil, em *Limite*.

A sede de infinito se representa bem em *Limite*. As imagens do infinito são presenças insólitas: na linha do horizonte, nas perspectivas das estradas, na massa do mar imenso, no ângulo de câmera audacioso – um violento *contre-plonge* que filma Taciana diante de um homem e coloca entre eles, com formidável separação, todo o infinito do céu. Como está presente – em trágica derrota – na longa panorâmica meridiana deste mesmo céu, clímax e suprema metamorfose das algemas, símbolo maior de *Limite*.

## X

O clímax – o momento culminante de *Limite*, temático e formal, seu grande momento é a longa panorâmica pelo meridiano celeste, pelo arco do mundo. Para ele convergem o tema e a progressão das imagens. A imensa reiteração que é *Limite* converge para a grande panorâmica meridiana que exprime o fracasso da sede de infinito do homem e a vitória da limitação – da condição essencialmente limitada do homem. Esta panorâmica, que começa num pé e termina numa mão cravada na terra, percorrendo todo o arco do mundo, é um signo essencialmente cinematográfico.

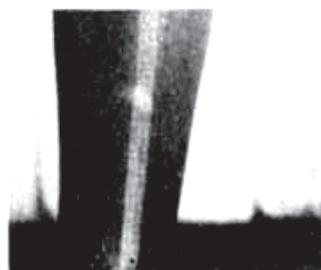
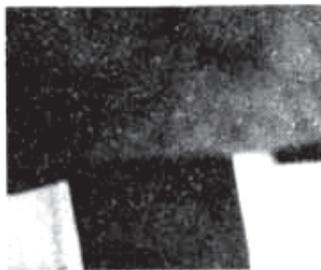
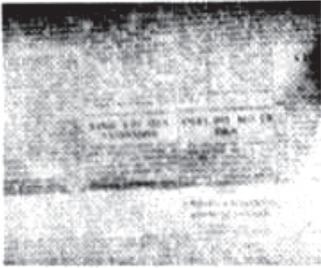


gráfico: não pode ser reproduzido graficamente como o *take* de Olga e das algemas, completamente estático, do qual é a última e máxima metamorfose. Não tem sentido visto "separadamente", isolado do filme: apenas como *take* final de uma seqüência de "montagem". É o grande signo polissêmico do filme para onde convergem todos os temas de *Limite*: nele está o desespero, a angústia da fuga, a sede insatisfeita de infinito, a inutilidade dos atos; a decadência, a morte, a derrota final, inevitável, humana. Tudo afinal é *Limite*.

É o que essa imagem surpreendente, longa, saturante, como quase todas as imagens de *Limite*, nos revela depois de toda a exasperação frustrante do limite, do desespero e da angústia que cada história lança, a cada retorno ao barco, sobre os personagens, com trágica intensidade. Esta imagem, que culmina a história de Raul, culmina também as de Olga e de Taciana – na verdade as de todo o filme: contém toda a "acumulação" desta série de temas. Na verdade ela é toda *Limite*.

*Limite* é uma afirmação continuada da limitação humana e do desejo de romper esses grilhões. É um grito de angústia, reiterado nesta imensa panorâmica pelo arco do mundo, que sai de um pé cansado de andar inutilmente, caído no lodo, percorre a gigantesca redoma do céu e termina na mão cravada na areia, na terra, impotente: mão que não "conseguiu" atingir, agarrar este infinito que a panorâmica "somente" mostra: sai da "terra" e volta para a "terra" e envolve o homem impotente nesta redoma limitadora. Aí se reafirma e se representa a limitação em estado puro, resultado de toda a reiteração que *Limite* é. Nela estão a linha do horizonte, a borda do barco, as grades da prisão, o eterno andar, a clarabóia, o costurar, os atos sem sentido e inúteis, portas e janelas fechadas, alianças, cercas e, finalmente, esta imagem terrível de limitação que "esgota" o filme e esta reiteração. Esta imagem extraordinária nos dá a visão – uma "visão ampliada" onde vemos muito mais do que nela pode ser visto sensorialmente – do destino dos personagens, que é o destino do Homem. Neste momento do filme, esta imagem "evoca", pela lembrança de todas as imagens anteriores, metamorfoses sucessivas que se originaram na imagem protéica. Nesta panorâmica que culmina o filme estão contidas as três histórias e "toda" a tragédia que ocorre no barco. Temos com ela a compreensão súbita e instantaneamente convincente, de maneira não-intelectual mas profundamente "sentida", comovente e esclarecedora, do que é *Limite* – pois aí está também o "nosso" próprio destino como homens.

A partir daí – depois desta imensa e surpreendente panorâmica pelo arco do céu – o filme adquire uma progressão fatal, um quase tranqüilo fluir fúnebre. Flui para o barco e para a tempestade, que agora parece inevitável: a mão cravada no chão se transforma por fusão em sepultura, onde chove torrencialmente. Depois nuvens, cruzes, sugestões de mar, um andar "decidido" e fatal: o trem, o barco – "a situação" onde toda a tragédia do *Limite* ocorre.

## XI

O clímax de *Limite* é uma única tomada – a grande panorâmica pelo céu. O desenlace é uma "seqüência" de imagens quase abstratas de movimentos de água. Como a imagem-clímax, a longa panorâmica pelo céu, a seqüência da tempestade não pode ser retirada do seu exato lugar no filme. Separada dele, perde toda a sua força e revela toda a natureza das próprias imagens: percebemos que a "tempestade" foi filmada num dia de sol com o mar calmo, numa zona de arrebentação. Imagens muito diferentes das de *Man of Aram*, filmadas durante uma tempestade verdadeira, cheia de planos gerais – o que, na tempestade de *Limite*, não existe: a câmera está sempre muito próxima da água. E se examinarmos a seqüência com cuidado veremos que esta tempestade que nos parece avassaladora é composta apenas de "sete" *takes* fundamentais, repetidos no todo ou em suas partes. A força da própria tempestade – e do próprio *Limite* se revelam aí. Como desenlace, a tempestade, tecnicamente modesta em sua realização (mas habilmente montada), transforma-se em cataclisma cósmico.

Após a grande panorâmica do céu, as imagens que levam ao barco não fazem mais do que "protelar" a tempestade. De volta à situação do barco, palco atual da tragédia de *Limite*, só resta o desenlace, sabemos, desde a panorâmica ao homem derrotado. Os detalhes das mãos reaparecem, "inúteis". O aspecto tétrico, de esquite, filmado mais do alto, com uma lente que acentua a profundidade do seu interior. A imagem é mais escura. Reaparece a linha do horizonte, trágica e limitadora. Dela vem a ilusão de salvação: um barril ao longe, parece de água; e a lata de água do barco, sabemos, já está vazia. Raul dispõe-se a ir buscá-la, joga-se ao mar e morre. O grande *close-up* de Taciana olhando o infinito, estática, os cabelos ventados, exprime toda a tragédia. Taciana atira-se a Olga que a repele com violência – depois, os *close-ups* de Olga, chorando. Sabemos que virá o desenlace. São *closes* belos e trágicos deste choro quase calmo, contido, arisocrático – mas profundo, intenso. Mais uma vez sentimos, agora neste *close* trágico da face hu-

mana, o efeito "cumulativo" de *Limite*. Toda a tragédia do filme em seu aspecto cósmico, universal, se revela nesta face feminina, filmada de baixo, contra o céu – o infinito não alcançado – que chora profunda e quietamente, acumulando toda a dor, toda a desesperança, toda a angústia – toda a derrota humana. Supera-se aqui o puramente pessoal. Novamente a linha do horizonte, o barco oscilante. E dele, por uma fusão, desencadeia-se a tempestade.

Tudo o que se acumulou por esta reiteração constante que é *Limite* na enorme e frustradora panorâmica do arco do mundo desencadeia-se, libera-se na tempestade. Ela é o "fim" – da tragédia de *Limite* e de *Limite*, o filme.

A tempestade é o desenlace, a catarse de toda a tensão trágica que o conflito olhos/mar – fundamental do filme – expõe no prólogo. A tempestade "resolve" este conflito. Ela é o "resultado" da panorâmica meridiana que espelha a suprema limitação humana, a sua derrota e também suprema inutilidade. A mão que não consegue agarrar o infinito transforma-se, por uma fusão, num túmulo – onde chove torrencialmente: anúncio da morte e da catástrofe. A tempestade é a morte, o desenlace fatal de tudo o que se viu ao longo de *Limite*, da tragédia que ocorre dentro do espaço cerceado do barco, prenhe agora, no final, de todas as histórias, de todos os símbolos metamórficos reiterados. A tempestade é o desenlace que o vento "sempre" anuncia como um coro trágico, o final de todas as fugas do filme, a projeção final na natureza, na paisagem. O triunfo do mar sobre os olhos, do mundo sobre o eu, da natureza sobre o homem, do ali sobre o aqui – aniquilamento final da consciência desperta que se funde no indiferenciado, no amorfo do mar. O sono que abole a consciência do limite – trágica e frustradora: morte redentora expressa pelo desenlace para onde tendem todos os fluxos de *Limite*, destino para onde são levados fatalmente os personagens: as ânsias de fuga; os movimentos de câmera, delirantes, que querem fugir ao rígido enquadramento da câmera; da câmera desesperada que avança sobre Raul – o mesmo da seqüência de risos no cinema que libera uma tempestade de vulgaridade. Tudo antecipa e tende à tempestade. Ela é a metamorfose do desespero dos personagens, estampada em suas faces trágicas e aristocraticamente concentradas; das árvores retorcidas – que exprimem isto. Do capinzal ventado, do mar agourento, do vento, das ruínas.

A tempestade é metamorfose do mar. A própria fusão que a fez vir da linha do horizonte mostra isso. Ela é o mar cintilante do início, que se opõe aos olhos e que, no final, reaparece vitorioso e calmo, absorvendo Olga agarrada num destroço. Da linha do horizonte, sempre trágica, brota a tempestade que nela, ao longo do filme, pressentimos. A tempestade é metamorfose de tudo o que é "extremo", material e "fora" do homem.

Ela é uma catarse, o momento mais expressivo do filme – seu desenlace; o grande momento final de *Limite* é uma passagem ao abstrato. Esta seqüência longa, que brota da linha do horizonte, lenta mas crescente, vai tender à sucessão de imagens progressivamente abstratas como num filme da *avant-garde*. É o momento "musical" do filme.

Este abstrato, buscado como uma fuga, uma solução, que se esboça na história de Olga, apresenta este caráter de catarse, de explosão final necessária. Ela é construída com uma montagem clássica, acelerada, que tende a um clímax. Os movimentos das águas são pulsantes como um respirar que se torna mais rápido, mais acelerado, até explodir numa sucessão rapidíssima de *takes* curtíssimos e totalmente abstratos.

Inicialmente, os cortes são feitos no momento de repouso com a ação esgotada – mas não saturante – provocando esse pulsar. Os *takes* são longos. Com o encurtamento das durações, os cortes deixam de ser feitos no movimento de repouso e a seqüência se acelera, atingindo instantes de pura abstração, num jogo de imagens quase vanguardistas. É aí que a seqüência atinge seu momento de liberação catártico.

Toda essa convergência de representação da limitação e de processos, símbolos que progressivamente se tornam multi-significativos, nesta fantástica reiteração de temas sempre mais elaborados, culmina neste momento da tempestade. Momento abstrato, transcendência do "visível" em direção a uma "nova qualidade" que, partindo do visual, abole-o pela abstração rítmica da montagem e nos coloca frente a frente com a representação não-visível do desespero puro, da trágica obsessão humana pelo infinito, mas que só resulta irremediavelmente na morte.

A tempestade – desenlace do filme – "resolve" *Limite* temática e ritmicamente. É o "mar de fogo" que triunfa sobre os olhos. Este triunfo latente em *Limite* e que antevemos a todo instante apresenta-se diante de nós em trágica realidade, intensamente convincente.



## XII

O epílogo liga-se ao prólogo: é a decorrência e o desenvolvimento dele. O prólogo era uma seqüência fora da diegese, o epílogo está na realidade de *Limite*, onde tudo se passa – na situa-



ção que "era" o barco. Agora, "depois da tempestade", não resta dele mais que a metamorfose de sua borda: a linha do horizonte que emerge das águas agitadas do final da tempestade.

É com esta imagem que o epílogo se inicia. Então, por fusão, o mar finalmente ocupa o quadro todo e nele vemos algo: alguém agarrado a um destroço. Mais perto: é Olga. No *close-up* que se segue vemos a face dela, inexpressiva, cabelos molhados caindo sobre o rosto, "escondendo os olhos" – parece uma alga. Olga como uma alga: "vegetal". Sobre esta imagem de dolorosa derrota, de expectativa de morte, por uma fusão, reaparece a proto-imagem: a mulher (que é a própria Olga) e as mãos algemadas.

A intromissão da "alegoria da limitação", neste momento do fluir das imagens, evoca o clímax do filme – imensa panorâmica meridiana – e sentimos a profunda afinidade morfológica entre as duas imagens: a dinâmica – a câmera movendo-se lentamente do pé, pelo céu, até a mão cravada na terra – e a estática – da mulher de olhos fixos à frente e as mãos algemadas, em primeiro plano, imóvel. Essa profunda afinidade de imagens, aparentemente tão diferentes, como que começa a desvelar para nós o sentido profundo de *Limite*.

E percebermos que esta imagem absolutamente singular – que vemos "naquele momento", depois de termos visto toda a sucessão de imagens de *Limite* – está como que concentrando "todo" o filme: apreendemos em sua *durée* (que evoca tão surpreendentemente a panorâmica meridiana) toda a sucessão que *Limite* é e que agora como que se concentra nesta imagem singular que adquiriu uma nova qualidade, inefável: sentimos bem que ela não é mais "apenas" ela.

Nossa visão "ampliou-se": mais do que vemos, "vivemos" o sentido de *Limite* em uma espécie de "simultaneidade virtual" que reúne na proto-imagem tudo o que, no filme, era sucessivo. Nesta visão, ampliada, em que superamos o visual, vemos com os olhos do espírito, a partir dos olhos do corpo e realizamos a "fantasia sensível exata" que nos desvela e faz viver, nesta imagem, na proto-imagem, o sentido de *Limite*, impossível de expressar discursivamente: o inefável está presente, capturado nela. Na verdade, descobrimos que "tudo" está nela. Naquela imagem, naquele momento, sentimos na alma, oprimidos, inquietos, comovidos, todo esse sentido, finalmente desvelado. Nesta imagem – neste Proteu – nesta alegoria da limitação que agora é símbolo da angústia, da vívida consciência de nossa própria, trágica, fatal e lancinante condição humana, apreendemos o universal no particular – a função da poesia para Goethe, e superamos o visual: a grande ambição do Cinema Silencioso finalmente realizada.

*Limite* não terminou, porém: logo se segue o "resultado" da proto-imagem, assim vista, nestes momentos finais do filme: volta a imagem de Olga agarrada ao destroço, que dura na tela e que, lenta e finalmente, dissolve-se no mesmo mar escuro, cintilante – "o mar de fogo" – agourento e belo, do prólogo. No prólogo, o que se dissocia nele eram os grandes olhos fixos, vistos em *big close-up* – e dele emergiam de volta para que o filme se iniciasse com ela no barco, os olhos fechados, na seqüência-chave. Com estes grandes olhos emergindo do "mar de fogo", o prólogo acabava e o filme começava. Agora, Olga, destroço humano agarrado ao destroço material – último vestígio do barco – dissolve-se nele e "não volta". O epílogo acabou e com ele o filme: o mar fica plúmbeo, perde o brilho. E o filme acaba como começou: os abutres esvoaçam no cimo desolado da montanha. Abutres: carniça.

Vemos *Limite*, enfim.