



**Uma arqueologia
especulativa:
os roteiros não filmados
de Mário Peixoto**
*Mário Peixoto's
unfilmed scripts*



Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins¹

¹ Professor adjunto do curso da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB). Possui pós-doutorado pela Universidade de São Paulo (USP) e pela University of Chicago, quando foi bolsista da Fulbright. É doutor pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Realizou seu “sanduíche” em parceria com o Institut für Theaterwissenschaften da Freie Universität Berlin, com bolsa do Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD). Sua pesquisa de doutorado aborda as relações intermediáticas entre literatura, teatro e cinema, a partir das obras produzidas pelos roteiristas de cinema, com um estudo de caso mais específico na colaboração entre Peter Handke e Wim Wenders. E-mail: pablogoncalo@gmail.com

Resumo: Este ensaio analisa os roteiros de *A alma, segundo Salustre* e *Outono: o jardim petrificado*, ambos de Mário Peixoto, obras que não foram filmadas, ou finalizadas. A partir do enredo e da linguagem cinematográfica sinalizada nos roteiros salientamos alguns aspectos mais obscuros da esttica de Peixoto que não poderiam ser percebidos apenas em *Limite*. Ao final do ensaio propõe-se uma arqueologia especulativa para compreender o papel dos roteiros não filmados na teoria e história do cinema e, mais especificamente, como uma possível revisão da historiografia do cinema brasileiro.

Palavras-chave: Mário Peixoto; cinema brasileiro; estudos de roteiro; arqueologia das mdias; realismo especulativo.

Abstract: This essay analyzes the scripts from *A alma, segundo Salustre* and *Outono: o jardim petrificado*, both written by Mário Peixoto, but never finished or filmed. The plot and cinematic language signaled in the scripts showed some hidden aspects of Peixoto's aesthetics that could not be perceived only in his film *Limite*. A speculative archeology is proposed to understand the role of unfilmed scripts in the theory and history of cinema and, more specifically, serving as a possible revision of the historiography of Brazilian cinema.

Keywords: Mário Peixoto; Brazilian cinema; screenwriting studies; media archaeology; speculative realism.

Peixoto, um cineasta do não

Há um instigante trecho de *Onde a terra acaba* (2002), documentário que Sérgio Machado realizou sobre a obra de Mário Peixoto. Vê-se ele mesmo, o diretor de *Limite* (1931), já mais velho, magro, de pé para a câmera, alto a narrar vários detalhes, empolgado com o movimento de câmera, com as modulações das intenções cênicas, visuais e dramáticas de uma sequência. Narra-se o clímax poético que integra *A alma, segundo Salustre*, roteiro cinematográfico que Mário Peixoto dedicou-se por anos, mas que nunca logrou transpor às telas. Um roteiro completo, mas, até hoje, nunca filmado.

Esta cena contada por Mário Peixoto – assim como outras sequências daquele roteiro – serão centrais às questões que nos guiarão por estas páginas. A veemência do relato de Peixoto é tão impactante que se chega, por alguns lapsos de segundos, a imaginar a cena junto com o próprio Mário, como se fosse possível imiscuir-se numa cinematografia peculiar, fronteira, que ainda é genuinamente imaginária, mas que não se limita mais à literatura. Como se sabe, Mário Peixoto foi mais do que um cineasta: ele sempre esteve vinculado à escrita, à literatura, ainda que fizesse da câmera um pincel dos seus gestos poéticos. Pois bem, adicione que Peixoto também foi um prolífico escritor de roteiros, mais do que isso, ele é um “autor”, um cineasta de um filme só, de uma obra, diga-se, maldita e lendária – *Limite* (1931), cuja trajetória um tanto mítica e bastante imaginária já é em si marcada por lacunas, ausências e incompletudes que conduzem a uma relação especulativa.

Inevitável percorrer a fragmentada história da forma como o filme, por conseguinte a obra de Mário Peixoto, perpassou o próprio cinema brasileiro. É famosa a anedota da crítica de Serguei Eisenstein, forjada e deliberadamente inventada pelo próprio Mário Peixoto, mas que, verdadeira ou falsa, imprimiu-se e tornou-se uma lenda (PEIXOTO, 2000). Glauber Rocha não poupou o filme, e em páginas irascíveis denunciou o que chamou como o “cinema burguês” de Peixoto – e o fez numa crítica que prescindiu de vê-lo (ROCHA, 2003). Décadas depois de um profundo desaparecimento, ocorre a redescoberta do filme, sua restauração capitaneada por Saulo Pereira de Mello assim como as perdas incontornáveis dos fotogramas que se esvaíram da diegese do próprio filme. Ao longo de décadas, *Limite* tornou-se um dos filmes quase nunca vistos e quase sempre comentados. Um estranho objeto que apontou para uma historiografia evanescente, já que flertou constantemente com ausências diante do seu próprio percurso.

Ao escolher os roteiros não filmados de Peixoto, no entanto, pretende-se ponderar sobre sua estética fílmica não se restringindo a *Limite*. Tanto no seu percurso

quanto nos aspectos internos à sua obra, Peixoto é constantemente marcado pelo fracasso, pela desistência, por um preferir não fazer, um ausentar-se em vida e ver a vida a passar como as paisagens de um filme imaginário. Ele realizou *Limite* ainda bastante jovem e, a despeito da sua vontade e de seus anseios, nunca mais coordenou um *set* de filmagem. Houve a amarga experiência de *Onde a terra acaba* (1933), que resultou num conflito com a produtora Carmen Santos e seu afastamento do mundo cinematográfico. É inquietante, nesse diapasão, perguntar-se sobre os motivos do seu persistente silêncio fílmico. Aos vinte e três anos ele realiza a sua primeira e única obra e depois encadeia uma série de abandonos consecutivos². Peixoto, assim, aproxima-se do filão de artistas marcados pelo abandono, pela negatividade, pela incompletude, para quem “a opção de certos autores pelo silêncio não anula a sua obra; ao contrário, outorga retroativamente um poder e uma autoridade adicionais àquilo que renegaram: o repúdio à obra transforma-se em uma nova fonte de validade” (VILA-MATAS, 2004, p. 74-75). Pode-se afirmar, com certa tranquilidade, que Mário Peixoto tornou-se um *cinesta do não*, ou um não cineasta que, de forma tortuosa, engendrou uma curiosa tradição da poética e da negação na nossa cinematografia.

Entre 1931 e 1964 contabiliza-se dezessete projetos cinematográficos os mais variados, que incluem pequenos argumentos, diálogos, ideias, até títulos de projetos que Peixoto chegou a desenvolver em parceria com escritores como Jorge Amado e Lúcio Cardoso, que tampouco foram finalizados. Entre esses roteiros, todos disponíveis no Arquivo Mário Peixoto, destacam-se os seguintes: *Tiradentes* (1934); *Maré baixa* (1936), que possui os títulos de *Constância* ou *Mormaço*; *Três contos do mundo* (1938); *O ABC de Castro Alves* (1946), adaptação de uma obra homônima de Jorge Amado; *Onze almas* (1947); *Sargaço* (1948), que transformou-se em *A alma, segundo Salustre*; e, por fim, *Outono: o jardim petrificado* (1964), que adapta o conto *Missa do galo*, de Machado de Assis. Os dois últimos filmes serão os principais objetos de nossa análise nestas páginas.

Nessa ampla e diversificada seara de projetos, pode-se constatar alguns temas, estilos, certas tendências, repetições e mesmo ausências que geram rastros e rastilhos da obra cinematográfica de Mário Peixoto, os quais certamente ultrapassam a achapante experiência que foi a realização de *Limite*. Com um olhar atento, em uma primeira leitura conjunta desses dezessete roteiros, percebe-se um estilo de

² 23, uma idade próxima à de Rimbaud – célebre poeta que abandona a poesia como um gesto ímpar, onde a negação torna-se parte integrante do mito moderno do escritor. Vila-Matas recupera esses autores que fazem da recusa à escrita uma forma peculiar e paradoxal de escrita, como Rimbaud, Robert Walser, Kafka, Juan Rulfo, o próprio escrivão Bartleby, o afamado personagem de Melville (VILA-MATAS, 2004).

escrita que enfatiza a imagética e cenas poéticas do que propriamente uma narrativa. Prevalece um tom melancólico, uma certa tragédia instaurada no cotidiano – e, curiosamente, muitos temas sociais que perpassam a trama, o enredo. Vê-se personagens negros, indivíduos fugidos da cidade, cenas e sequências de preconceito e violência contra mulheres, adaptações literárias e cenas de personagens históricas. O lirismo de Peixoto torna-se bem evidente no contato com essas suas obras que forma – e essa informação é essencial para o nosso recorte – roteiros nomeados e listados por ele mesmo. Esses textos também revelam um espaço fronteiro de Peixoto, do que escritor e literato, do indivíduo de letras – um “escritor sem assuntos”, como diz um dos seus personagens – ao indivíduo cheio de imagens fílmicas que vê, resguarda, elabora, cunha e compartilha, ainda que apenas na página.

A maioria desses roteiros, por outro lado, são realmente esboços e argumentos curtos que mereceriam um posterior desenvolvimento. Dos mais completos, destacamos, além dos dois que iremos analisar, o caso de *O sono sobre a areia* (1931) que foi modificado para o filme *Onde a terra acaba*, projeto que chegou a contar com filmagens numa parceria entre Peixoto e Carmen Santos. Após um desentendimento com Peixoto, ele cedeu os direitos da obra para Carmen Santos. Para obter um lançamento comercial, o projeto original foi totalmente desvirtuado, o filme se perdeu e, além das fotos e filmagem, restaram as páginas do roteiro que se tornaram o registro histórico de uma obra estética inconclusa. No argumento original, conta-se a história de Gúpi, que foge da cidade para morar no litoral carioca, e Eva, uma escritora “sem assunto”, que chega de barco na praia e passa a morar com o moço que conhece. Mais adiante, no meio de uma discussão, Gúpi e Eva beijam-se, “mais um beijo de ódio, do que de amor”, conforme Peixoto frisa no seu roteiro. Esse beijo, possivelmente filmado na década de 1930, seria o primeiro encontro fílmico dos lábios de personagens na obra de Peixoto. Ele sintomaticamente aponta para esse precioso intervalo que realça os contatos e as singularidades entre um beijo ficcional, com o seu imaginário histórico e sua especulação numa tela inexistente – um intervalo que detalharemos mais adiante.

Por que os roteiros – ou suas cenas de beijos – não são considerados como parte da *obra fílmica* de Peixoto? Numa primeira aproximação com a bibliografia sobre Peixoto constata-se um incompreensível silêncio dos estudos de cinema sobre essa quantidade de “cenários”, que é como ele nomeava seus roteiros (PEIXOTO; MELLO, 2000). O que esse silêncio revela é uma certa resistência dos estudos de cinema assumirem os roteiros como um objeto de pesquisar singular. Trazer, portanto, Peixoto para perto dos

*screenwriting studies*³ acaba por respingar em diversas outras questões que nos são caras: pode uma obra fílmica ser composta apenas de filmes? Podemos vislumbrar trilhas, rastros, vestígios e passos de uma cinematografia sem filmes?

“Todo homem é uma ilha”: visualidades geográficas em *A alma, segundo Salustre*

A alma, segundo Salustre inicia-se numa sala de projeção que é “pouco a pouco invadida de penumbra, no mais completo dos silêncios” (PEIXOTO, 1983, p. 5). Vê-se partes das cadeiras, dos corpos dos espectadores e lentamente a câmera afasta-se enquanto ouve-se o ruído de asas de uma borboleta e revela-se algo de César, o protagonista do filme, que, no decorrer dessa cena apresenta-se como um paciente diante dos seus cirurgiões.

César é informado por médicos que perdeu a voz e passará todo o filme, até o final, até a sua morte, numa agonia existencial para recuperar sua possibilidade de realmente falar. Um tanto sem destino após essa notícia, ele vaga: ao final de um sinuoso percurso, ele “apoia-se no parapeito, observando o mar” (PEIXOTO, 1983, p. 7), enquanto encontra-se no cais. Tal miragem ocorre após ele sair da cidade, pegar um trem num domingo e embarcar rumo a uma velha cidade colonial à beira mar⁴. Lentamente, a barca abandona o cais,

A cidade é vista à ré, tornando-se embaçada. Pandongo assobia chamando o vento – um velho hábito de marujo. A calma é enorme. Garcia, de costas para o leme, está deitado no fundo do barco. Pode-se apenas ouvir o barulho dos remos. Arucungo oferece o leme a César. Gerôncio intervém, afirmando que o homem da cidade (César) provavelmente não o quereria. (PEIXOTO, 1983, p. 10).

A alma, segundo Salustre aponta para aspectos jamais vistos no único filme de Mário Peixoto. Há uma plêiade de personagens negros, como Gerôncio, que joga búzios num tacho em duas sequências. O mascate Pandongo que também sai a perseguir outros negros fugidos – como bandidos ou ex-escravos que correm pela praia – depois de presos, depois de cometerem pequenos furtos e crimes. Um misterioso

³ Relativamente recente, o campo dos *screenwriting studies* possui uma comunidade internacional debruçada sobre o tema, com encontros anuais a *Journal of Screenwriting*. Para uma introdução sobre o campo dos estudos de roteiro, suas principais teorias e debates ver (GONÇALO, 2017).

⁴ No simples esboço dessas sequências, já interagimos com alguns temas caros a *Limite*, tal como a metalinguagem cinematográfica, a aposta numa poesia da dissociação entre som e imagem, uma câmera autônoma e que não se furta a voar diante da cena, e junto com ela, a temática do silêncio, do silenciamento, do impossível dizer, de uma representatividade que toca vezes negativos.

personagem chamado Sombrio; Timbo, uma belíssima mulher que coleciona borboletas e é por elas rodeada, e Maresia, uma prostituta e caçara. Personagens que dançam jongo, jogam búzios e sofrem chibatadas a cada deslize. De forma sutil e delicada, Peixoto constrói toda uma argamassa do poder entre negros e brancos nas paisagens litorâneas. Mas todo o ambiente descrito e narrado no roteiro e no filme é permeado pelas constantes violências de classe, raça e cor – um dismantelo, um desmanche do humano.

A ilha também abriga um farol, cujo guarda é Salustre, um personagem central, mas que não é exatamente o protagonista. Como veremos logo abaixo, Salustre caracteriza-se por observar a todos os habitante da ilha, e influencia-os de maneira tão discreta quanto tenaz. Ainda nos seus primeiros trajetos iniciais, César encontra-se com Timbo, entre suas borboletas, cujas asas e voos pontuam várias das sequências mais impressionantes do roteiro. Por meio das borboletas, temos, por exemplo, um enlace entre as sequências iniciais e finais, uma metáfora que sugere os vestígios das transformações vividas por vários personagens em diversos momentos. Com Timbo e as borboletas conota-se sobretudo um aspecto mais aéreo do filme e do roteiro, que, nesta leitura, revela-se como uma das principais características cinematográficas dessa obra.

Temos dois grandes centros narrativos de grupos de personagens e a condição mais isolada da trajetória de César. O primeiro núcleo é o da família que circunscreve Timbo, Severino e o pequeno irmão dela, Aracungo – cuja mãe morreu durante o parto e deixou-o com um amuleto que é resguardado por Timbo, testemunha ocular e familiar de todo essa história. Aracungo ainda vaga pelo cemitério ao lado do túmulo da sua mãe. Embora próximo, o segundo núcleo é o de Kela, que teve uma esposa, foi traído, acabou solitário e poderoso na ilha. Ele tem a sua vida apresentada por Kalena, que mora na montanha, lidera sessões de jongo e “magia negra”, como está escrito no roteiro, e, em determinado momento, quer se aproximar de César para que ele recupere a sua voz.

Os infortúnios de Kela, por outro lado, são aguçados pela chegada de Lola, uma mulher boêmia, sedutora, que acaba por se aproximar do mestre e também desfruta de um leve flerte com César. Lola, contudo, anuncia as mortes e os acontecimentos trágicos que marcarão a parte final do filme. Ela conduz os personagens a ambientes mais boêmios, com noites de bebedeiras um tanto insanas e eivados por constantes peijas e querelas noturnas.

Nesse segundo núcleo narrativo, encontra-se um inédito flerte cinematográfico da dramaturgia de Mário Peixoto com uma herança histórica

escravocrata, assim como com aspectos simbólicos e míticos de uma cultura negra que se mostra totalmente arraigada na ilha. Evidencia-se, portanto, uma linguagem onírica, misteriosa e com narrativas embaladas por lendas, tais como a “mãe de ouro”; os homens com “pés de loiça” a perseguir sobretudo o personagem chamado “Sombrio”. Todas essas narrativas mimetizam os medos da comunidade de pescadores. Há, primeiro, na lenda dos homens com os pés de loiça a crença de que esses seres imaginários viriam atordoar os indivíduos que cometeram ou intentam cometer um crime, como uma espécie de justiça social e sobrenatural. Quando chegam, os homens com “pés de loiça” instauram uma dezena de dias com chuvas e sem pescarias, o que é devastador para a ilha e a sua comunidade.

Mais enigmática e central para a narrativa, a estória da “mãe de ouro” é contada por Gerônimo e ouvida por César e atentos meninos da comunidade. Embora indiretamente, aborde a narrativa de Aracungo, que perdeu uma das falanges dos dedos. Na primeira parte da lenda avisa-se da interação entre o pássaro Turi e um menino astuto, ágil que avistava uma lendária e perigosa mulher num lago, quem possui várias similitudes com os cantos das sereias, pois atrai e destrói os meninos curiosos:

Se o rapazinho amedrontado foge, ele assiste primeiro, horrorizado, à miragem de aqueles cabelos de ouro se tornarem verdes e opacos com as “estalactites” de musgos que pendem da caverna. Se, entretanto – como Aracungo -, ele resiste e mergulha, a mulher o abraça pelo pescoço nesse mergulho e, juntos, no fundo, onde não há mais água e simplesmente é a moradia da “mãe de ouro”, a mulher faz com que o garoto a conheça. Ele volta à tona – longo tempo depois e sozinho. Não traz aquele pente na mão – mas na boca e nos olhos aquela amargura que o entristece, deixando-o de cabeça baixa: conhecera a mulher, estava perdido para sempre e sob o seu domínio. Doravante, olhos pisados, torso curvo, não era mais o garoto mais destro da região – e sim um pescador como os outros, como os demais da comunidade, em bem que o Turi o avisara – que ele seria um escravo! (PEIXOTO, 1983, p. 23)

Pode-se afirmar que o terceiro núcleo narrativo é conduzido por César que, chamado como estrangeiro pelos nativos da ilha, torna-se uma testemunha ocular dos acontecimentos do filme. Embora se envolva emocionalmente com todos os personagens, César acaba um tanto alheio aos desenlaces trágicos descritos acima. A perda da voz e a mudez, anunciados logo nas sequências iniciais, tornam-se seus principais *plots*. Somente ao final ele volta a falar, a balbuciar alguma palavra. Isso ocorre como uma forma de luto e mesmo de uma reação desesperada diante da morte trágica de Timbo, afogada, e cercada por borboletas, indo atrás dele, num amar

potente, possível, mas não consolidado. Nesse instante, César passa a gritar, ainda com parca voz, a clamar pela presença de Salustre. Essa seqncia, aliás, remete às imagens do grito mudo constantemente repetidas que um personagem faz em *Limite*, diante de uma fuga e de uma intrincada montagem paralela.

O grito de César para Salustre, aos poucos ganha carne e corpo, torna-se audível e real. Essa forma de comunicação dos dois, contudo, não  casual. De certa maneira, César e Salustre duplicam-se, espelham-se e complementam-se, já que ambos são testemunhas e guardies, mas também discretos partícipes do enredo. Salustre, por sua vez, revela-se como uma espécie de artífice de criador no instante da criação, personagem que a todos observa, de certa forma, vigia, ausculta, prende e liberta. Mais do que o vigia manco do farol da ilha, Salustre compreende, acompanha e realmente está presente em todos os momentos chaves de transformação e metamorfose das personagens. No enredo, a sua principal ação  uma contravenção: clandestino, ele solta os presos que estão na penitenciária. Ele os coloca num barco e solta-os ao mar, acompanhando-os até as barcas. Mas faz isso também nos momentos de “despedida” da maioria dos personagens, como ocorre, por exemplo, nas seqncias que antecedem e se sucedem ao suicídio de Lola, quando se ouve a sua frase de que “todo homem  uma ilha”.

Salustre, portanto, pulsa e acontece no filme como se fosse a própria ilha. Na descrição da seqncia nove, por exemplo, Peixoto, consciente do seu estilo, afirma: “todo o tempo do filme, em Timbo – principalmente nela – estão as outras personagens da película a descobrir e revelar, no seu comportamento em confronto e em sua relação não premeditada com a natureza, essa espécie de mimetismo de correlação visual e ‘geográfica” (PEIXOTO, 1983, p. 14). Embora aborde Timbo, que também  muda e cadenciada pelas borboletas que estão ao seu redor, essa correlação visual e geográfica muito revela dos personagens César e, sobretudo, de Salustre.

César e Salustre são dois dos últimos personagens que a narrativa revela também terem perdido as falanges dos dedos. Imbudas de um teor mágico, a perda das falanges ocorrem, ao longo do filme, com quase todos os personagens que transitaram pela ilha. Não se sabe se essa perda e ausência decorre de um crime, de um castigo feito pelos homens com ps de loiça, ou se  mais uma metáfora cinematográfica composta pelo roteiro e assim imaginada por Peixoto. O fato  que, na seqncia final, quando César está agonizando diante da morte, todas as falanges que faltavam ao longo do filme são reconstituídas, restituem-se e obtm novamente o dedo faltante.

A falange a se recupera lentamente, ao passo que a totalidade no quadro  esttica, só se produzindo movimento, ou melhor,

essa metamorfose, nessa parte extrema do dedo indicador. A seguir [...] vê-se Timbo na cena em que estende a flor a César, e este, na sua passagem a correr com o archote aceso na mão, na cena do afogamento de Kela, nem lhe dá atenção. (PEIXOTO, 1983, p. 89)

Trata-se de uma sequência que tece um clímax poético, no qual o revés da perda e da metamorfose obtém o proscênio. A ambição do roteiro intentava que todas as sequências-chaves tivessem esse apelo visual de revisão – de restituição reversa e mesmo de reencenação – diferente daquelas vividas durante o tempo diegético-filme. Ao final, portanto, a morte é mais poética e redentora, mais alçada a um voo da câmera, do que trágica, como ocorria no único filme de Peixoto. Se, com *Limite* vimos um filme de aprisionamento dos seres, dos personagens e da condição humana, em *A alma, segundo Salustre* a ênfase se dá nos gestos e anseios de libertação. É claro que esses desejos já pulsavam em instantes seminais de *Limite*, mas o filme, ao final, acaba por destacar o infortúnio, a derrota, a morte e o mar, numa metáfora do horror último, num inescapável pessimismo. Se *Limite*, por um lado, poetiza a restrição e a finitude, *A alma, segundo Salustre*, por outro vértice, revela-se como um potente filme de sublimação. Não por acaso a câmera está sempre a voar, a deslocar-se dos personagens para ver uma realidade outra, mais distante, realmente metafórica, que convida o leitor-espectador a deleites visuais entre aquela remota ilha colonial e a sua miríade de personagens.

Toda a intenção da câmera de Peixoto revela-se como um ato de potência imaginativa diante do impossível, diante da morte, sua principal metáfora. Como vimos, em *A alma, segundo Salustre*, a câmera, como escrita fílmica de Peixoto, ultrapassa a morte de César – o protagonista, o personagem – e, sem sujeito, transforma-se numa câmera genuinamente especulativa. Um acontecimento de olhos fechados – não seria isso que um roteiro não filmado (e ainda potencialmente imaginário) acaba por legar? Que tipo de cinema pode-se arquitetar quando as pálpebras pesam sobre as retinas e a imagem é apenas um deleite interior? *A alma, segundo Salustre* duplica essa impossibilidade de sair de si para compreender-se em outro. Se todos somos uma ilha, é justamente dessa improvável metamorfose que ele nos sugere, diz, sussurra.

Esculturas diante de um beijo mortal

Bastante diferente de *Limite* e de *A alma, segundo Salustre*, esse roteiro escrito em 1964 em parceria com Saulo Pereira de Mello, revela-se como uma

interessante encruzilhada na obra filmica de Mário Peixoto. Na introdução ao livro que publicou o roteiro, Pereira de Mello compartilha alguns dados que nos ajudam a melhor compreender esse projeto. O roteiro foi, primeiramente, uma iniciativa do próprio Pereira de Mello de adaptar o conto *Missa do Galo*, de Machado de Assis. Temos, portanto, dois elementos externos e novos: uma adaptação de um autor clássico e um roteiro que não faz parte de um gesto genuinamente autoral, já que Mário Peixoto foi convidado a ser o roteirista dessa obra, o que, para um cineasta-autoral, tal como ele é conhecido, torna-se uma precípua novidade.

Naquela mesma introdução Pereira de Mello realça com bastante veemência, por outro lado, que no processo do roteirização as imagens ali criadas foram totalmente vinculadas à esttica de Peixoto. Salienta-se a visualidade, ancora-se numa linguagem sugestiva, misteriosa, que possui forte influência da esttica do cinema mudo. Numa forte proeminência visual, Peixoto esmera-se em preservar o essencial e a explorar também as sensações mais íntimas dos dois personagens do conto.

Missa do galo é um conto bem conhecido de Machado de Assis. Originalmente publicado em 1893, a estória se passa em uma intensa e discreta noite de flertes entre Nogueira, narrador – um jovem estudioso, acanhado, solitário – e Conceição, uma mulher conhecida como “a santa”, casada com Meneses, personagem que todos na casa – das escravas  sogra – sabiam que cometia adultério, que visitava a amante quando dizia ir ao teatro. Numa noite, na véspera de Natal, enquanto ocorre a missa do galo, Nogueira e Conceição possuem uma conversa extremamente provocante, sensual e discreta, mas também insinuante. Não há, na narrativa original, nenhum acontecimento efetivo, nenhuma consolidação sexual, mas o encontro marcou-se para Nogueira, o narrador, como uma experiência central na sua vida.  esta singela noite, situada no fechado espaço de uma sala de estar, que conto e narrador querem e precisam transmitir. Machado de Assis realça com intensa e rara agudeza as sutilezas que envolvem o casamento e o flerte numa sala, numa noite no Rio de Janeiro, cidade da corte brasileira, em meados do século XIX.

Na adaptação de Pereira de Mello e Peixoto, Nogueira torna-se Abel e Conceição vira Helena. Tais alterações não são casuais. Primeiro insere-se um nome bíblico para o personagem masculino e outra designação clássica, vinda da Grécia antiga, para a encenação feminina. Nas suas observações sobre o roteiro, Pereira de Mello salienta constantemente como Peixoto buscou, nesta passagem de Conceição para Helena, conotar um aspecto trágico  fisionomia feminina. Na pena de Pereira de Mello e Peixoto, Helena torna-se mais austera e, paradoxalmente, mais sensual. Pode-se, por exemplo, vislumbrar o teor erótico dessa cena

Peixoto e Pereira de Mello esmeram-se em desenhar os microtons e as mínimas modulações que perpassam a figuração do rosto de Helena. Escrito em 1964, o erotismo corpóreo e visual da protagonista do conto de Machado de Assis também é atualizado, fica mais sugestivo, passa-se da descrição dos braços nus para os seios e para gestos inconclusos, mas que apelam para outra atenção em relação ao personagem masculino, no polo Nogueira-Abel. Além do aspecto trágico que perpassa essa adaptação, pode-se também deslindar o teor melancólico que invade o olhar dos personagens, a casa e o jardim. Há, no conto original, uma ampla eclipse ao final da narrativa que sugere uma infelicidade a habitar a casa de Conceição ao longo dos seus anos mais velhos e maduros. Peixoto e Pereira de Mello intensificam essa melancolia e antecipam-na. Esse tom de perda iminente, de derrota anunciada e tragédia futura é vivida já no presente do encontro entre Abel e Helena.

Tal melancolia, portanto, espalha-se na ambiência soturna que foi muito bem explorada no processo de roteirização. Assim, a casa de Helena está envolta por raios, “trovoadas esparsas”, chuvas, cercada por velhos muros, com folhas secas caindo ao redor da casa. Não por acaso, um dos títulos, o preferido por Peixoto, traz à tona a estação do outono, que é em si já eivada por diversos sabores melancólicos. O outro título, preferido por Pereira de Mello, realça as estátuas que habitam o jardim, a ausência de uma vida corporal autônoma, calcada no tempo presente, como um páthos de verve trágica que anuncia a morte futura, a perda da juventude. Mais calamitoso, contudo, o filme e o roteiro acentuam a consolidação de um beijo, algo que não ocorria na versão do conto de Machado de Assis.

478. CORTE. MEDIUM CLOSE UP

da mão de Abel pendida. Câmera avançando sobre ela. Cresce em *off* o tic-tac do relógio. Assim que a câmera pára em *close-up* há uma transfiguração da luz para plena madrugada e subsequente dia. Sobre ela a primeira batida do relógio. A luz aumenta e a mão de Abel estremeceu num primeiro espasmo. Aquietar-se novamente por frações de segundo. O relógio continua batendo e a luz aumentando. Mão adquire então vida plena. Claridade chega ao máximo. Última batida, a mão já se erguendo. Câmera, que está em *contra-plongé*, sobre conservando Helena no centro do quadro. Quase no fim do movimento vê-se Abel entrar no quadro e beijar Helena.

479. CORTE. BIG CLOSE UP

da serrilha horizontal das samambaias, móveis, que brilham mais intensas dourando-se com os primeiros ensaios de sol que nasce

480. CORTE. BIG CLOSE UP

do pingo de água na ponta do espinho da planta que circunda a frente do querubim. O brilho enche a tela e tolda a visão completamente Assim que...

481. CORTE. *BIG CLOSE UP*

de detalhe do metal brilhante da bandeja [...] afastando-se bruscamente da objetiva. Vê-se bandeja que Helena, os dois joelhos no tapete, ergue. Ergue um dos joelhos, apóia a bandeja nele e diz em meio ao gesto de apoiar: “Vá... vá... A culpa foi toda minha”. Helena sacode a fronte ligeiramente, um pouco inclinada, ar contrito olhando os objetos da bandeja sem vê-los. Helena levanta com gesto lento a tampa do açucareiro. (PEIXOTO; MELLO, 1995, p. 161-162)

Eis, portanto, uma das sequências de beijo que habita as páginas um tanto secretas e absconditas de um dos roteiros com autoria de Mário Peixoto. Em *Limite*, como se sabe, nenhum personagem beija o outro. Seria, contudo, no mínimo precipitado afirmar que Peixoto nunca fabulou um beijo filmico⁵. O que essa cena e os demais beijos que estão nos seus roteiros apontam é como esse ato coaduna Eros e *Thanatos*, o amor, o enlace, com a sensação física de fim, de limite, de morte. No roteiro de *Outono: o jardim petrificado* essa cena revela-se como um importante ponto de virada. Ao consumir o beijo, emerge a culpa, a mácula da traição para uma figura caseira, social, que possuía, ao menos no conto original, o epíteto de santa. Nas sequências subsequentes essa culpa transforma-se numa crescente petrificação de tudo que está ao redor de Helena, inclusive do tempo que a atravessa, que coliga-a à sua casa, aos objetos que estão ao seu redor: o limpador dos pés, as telhas, a ponta do gradil, a poça d’água. O “tic tac” do relógio, o ruído que demarca o tempo e anuncia a morte iminente, transforma-se num gotejar de chuva lento e impiedoso que contamina o ambiente. Na sequência final, sozinha, um tanto abandonada, é a própria Helena que se petrifica. Seu rosto fica estático, ela interioriza um grande desânimo, enquanto passa a mão no robe que veste. “Helena encolhe-se mais ainda como flor que murcha lentamente e vai descansar a cabeça num dos braços, no tapete” (PEIXOTO; MELLO, 2005, p. 169).

Na adaptação, Peixoto e Mello também realizam uma sutil subversão de ponto de vista. O polo masculino deixa de ser o narrador, como ocorria no conto. Talvez todo o impacto do acontecimento daquela noite no conto, do beijo no filme que foi roteirizado, concentra-se no corpo, nos gestos, no olhar e no ambiente que circunda, pulsa e atravessa as feições femininas de Helena. Essa inversão não é trivial e traduz, sobretudo, uma melancolia feminina que estava latente num filme como

⁵ Em *A Alma, segundo Salustre* temos duas cenas de beijos que circundam o personagem César, o qual é beijado tanto por Timbo como por Lola e ambas morrem.

Limite e no roteiro de *A alma, segundo Salustre*, mas ate entao nao havia alcançado o prosenio em nenhuma obra filmica de Peixoto analisada nestas linhas.

Nosso tema e protagonista em *Outono: o jardim petrificado* e genuinamente feminino e sua leitura nos anima a traçar algumas comparações das composições dos personagens femininos de Peixoto presentes entre o seu filme e os seus roteiros. Constata-se, nesse iterim comparativo, que as duas mulheres que estao em *Limite* oscilam sobretudo diante de uma pulsao de libertaao, como ocorre com a mulher que abandona o marido (Taciana Reis), que era opressor, um pianista de cinema ebrio. A segunda mulher, interpretada por Olga Breno, foge da prisao, mas parece novamente encarcerada ao ver-se num trabalho repetitivo, monotono e restrito, numa maquina de costura. Esses arroubos de emancipaao nao geram, no entanto, uma sensaao de liberdade. Ao contrario, eles conotam esgotamento, uma ambiencia muito proxima dessa interiorizaao de um grande desanimo, tal como Peixoto e Mello tao bem descrevem no roteiro que assinam.

Em *A alma, segundo Salustre* as duas principais personagens femininas tambem sao invadidas por sensações similares. Embora seja a personagem feminina mais expansiva e erotica que lemos nessas paginas, Timbo, constantemente rodeada por borboletas, e muda, possui uma infancia tragica, foge de tentativas de estupro e acaba morrendo afogada ao ir atras de Cesar, o protagonista. Lola, por sua vez, suicida-se e mesmo que tenha sido guiada por Salustre ela e realmente boemia e acentua um vetor altamente destrutivo. Portanto, ambas sinalizam perigos como a seduao, o encantamento, a perdiao e autodestruiao entre figurações masculinas e femininas que perpassam essas narrativas.

Outro fator que singulariza a personagem Helena e o fato dela ser uma dona de casa, uma mulher casada e que assim permanece, a despeito de seu flerte com Abel. E do seu entristecimento como esposa, do seu embrutecimento como ser, pessoa, indivíduo e personagem, que a concentrada narrativa de *Outono: o jardim petrificado* destila ao longo da sua leitura. Ao contrario de todas as outras personagens femininas de Peixoto, Helena sobrevive. Ela nao se mata, nao se afoga no mar, nem e engolida pela sua imensidao. Nesse aspecto *Outono: o jardim petrificado* e o filme mais seco de Peixoto – e o mais austero com sua personagem. Realça-se apenas as gotas a cair numa poça d’água que, tal como uma ampulheta, ritmam com os compassos da petrificaao de Helena, na sua lenta agonia mortal, na sua gradual angustia, aguçada depois que vivenciou o breve beijo com Abel.

Por uma arqueologia especulativa: o lugar dos roteiros não filmados

Como esboçamos nas linhas acima, são diversas as possibilidades de cotejar os roteiros não filmados de Mário Peixoto com *Limite*, o único filme por ele finalizado. Tais contrastes podem adensar aspectos estilísticos, narrativos, dramatúrgicos, de ambiência e linguagem cinematográfica. Nesta seção final propomos um provisório desgarramento e uma espécie de ampliao da obra de Mário Peixoto para refletir tanto sobre o status dos roteiros não filmados, em si e nos estudos de cinema, quanto para debater seu impacto numa necessária revisão da historiografia do cinema brasileiro quando consideramos esses arquivos, os dos roteiros não filmados, como índices relevantes da história do cinema. De um lado, um debate genuinamente epistemológico, teórico e genealógico. De outro, uma pauta, uma possível agenda para, a partir dos roteiros não filmados, levarmos em conta aspectos potentes e resistentes que não logram impactar numa narrativa historiográfica do cinema brasileiro.

Dentro do campo dos estudos de roteiro, os roteiros não filmados ainda padecem de indefinies a oscilar entre intrigantes não-lugares. São de fato raras as pesquisas calcadas em arquivos como os dos roteiros não filmados. Explorando o conceito de “ideia fmica”, Ian Macdonald realiza uma instigante análise do filme *Nosotromo*, que David Lean teria roteirizado com densos e inúmeros tratamentos, mas não efetivou a filmagem por ter morrido antes do trabalho de *set* (MACDONALD, 2013). De forma a contribuir com esta ainda incipiente seara de roteiros não filmados, gostaríamos de sugerir aqui uma ampla e complexa temporalidade desses arquivos. Para além de uma análise sincrnica – calcada no foco de uma obra que busca avivar uma ideia fmica, como realiza MacDonald (2013) – optamos por uma ênfase diacrnica, onde o roteiro não filmado desdobra-se em arqueologias especulativas, em caminhos erráticos, latentes, possíveis, mas também imaginários. É dentro desse campo de debate, de uma temporalidade do roteiro não filmado, que achamos importante salientar uma diferença entre as concepes de *espera*, na ontologia do ser, vinda da principal obra de Martin Heidegger, e a *demora*, na perspectiva histórica e messiânica de Walter Benjamin (LISSOVSKI, 2014).

Em alguma medida, as distines entre *demora* e *espera*, entre a *presença-a-si do sujeito* e uma *reserva de futuro*, nos conduzem novamente para o debate entre a ontologia, a historicidade e a força de acontecimentos e devires que são características intrsecas aos roteiros e, mais especificamente, aos roteiros não filmados. De um lado, a *demora* resvala numa concepo de ideia e de autenticidade do ato esttico (LISSOVSKI, 2014), como se houvesse uma outra curva de assinatura,

que propiciasse o surgimento de entes e sujeitos propriamente únicos. De outro lado, a *espera* (LISSOVSKI, 2014) nos propõe uma irrupção quase improvável, uma abertura a um tempo e a um acontecimento vindouro que também flerta com a especulação. Poderíamos, eventualmente, simplificar o debate e escolher ou enfatizar uma das vertentes, ora a *espera*, ora a *demora*, para remetermos à ontologia do roteiro. Percebe-se, no entanto, que o caráter modular, transitório e as metamorfoses experimentadas pelo roteiro são elas mesmas um índice desse tipo de oscilação entre a *demora* e a *espera*. De certa forma, a *demora* está mais vinculada ao instante em que o roteiro chega ao seu *final draft*, onde dali em diante ele busca transfigurar-se em outra estrutura. Paralelamente, a *espera* se aproxima de uma transformação proveniente do contato com um aparato midiático – como o cinema – e dali a escrita técnica desfalece para acontecer em outra concepção tecnológica, outra ambiência sensível.

Pode-se também compreender a distinção entre *espera* e *demora* de outra forma. Recentemente, Thomas Elsaesser propõe perguntar-se sobre o “onde” e o “quando” do cinema, em termos históricos e arqueológicos, realmente acontece e ocorre (ELSAESSER, 2016). Nesse diapasão, ele divide dois gestos arqueológicos, por dentro da história do cinema, que serão distintos. Há, de um lado, uma arqueologia retrospectiva, que visaria restituir determinado momento histórico que já ocorreu e tende, pela fragilidade de alguns arquivos históricos, a escapar. Há também a arqueologia prospectiva que tende a apontar para prováveis eventos, para ocorrências a partir de potencialidades já consolidadas historicamente. Na nossa concepção, a *demora* estaria mais próxima de uma arqueologia retrospectiva, enquanto a *espera*, por resguardar um futuro potente, flertaria de maneira mais sólida com esse gesto de uma arqueologia retrospectiva.

O principal problema ontológico de roteiros não filmados é que eles se revelam completamente fronteiriços. Como vimos acima com os roteiros analisados de Mário Peixoto, eles nos possibilitam conceber tanto a retrospectiva quanto a prospecção; evidenciam tanto a *demora* no seu cotejar com a obra conhecida de Peixoto quanto a *espera* para que esse futuro possa, algum dia, ser acolhido pela luz de alguma tela. É por transitar nessa fronteira temporal que sugerimos, a título provisório, o conceito de arqueologia especulativa, o qual, calcado no recente campo filosófico do realismo especulativo compreende o próprio tempo como uma mídia⁶.

⁶ O conceito de especulativo surge da obra do filósofo Alfred N. Whitehead (1968) e parte de um esforço de realizar uma ontologia holista, para além da perspectiva humana. Nessa seara, o ato especulativo é sobretudo um exercício matemático e muito comum nas metodologias das ciências naturais quando ciente dos seus limites epistêmicos.

Nossa ênfase, portanto, numa *arqueologia especulativa* dos roteiros não filmados visa equilibrar-se entre as tensões das pesquisas retrospectivas e prospectivas. Como se, ao nos debruçarmos sobre o passado, escavássemos outros intervalos e novas sobrevivências estéticas. Como se, lendo esses potentes filmes futuros, pudéssemos imaginar outros passados possíveis, que não ocorreram tal como nos foi narrado. É essa a singular potência que uma agenda para pesquisa de roteiros não filmados pode instaurar na história e na teoria do cinema. A especulação também seria um gesto – e mesmo um campo conceitual – mais condizente às frágeis características de arquivos eivados pela incompletude, como singularizam-se os roteiros não filmados. É preciso, nesse recorte, distinguir a especulação da ficção e da imaginação. Embora os três conceitos compartilhem de feixes estéticos similares, pois apontam para vislumbres e devires afins, tanto a imaginação quanto a ficção reivindicam uma fabulação do, para e com o sujeito. A especulação, por outro lado, possui um ponto de partida diametralmente oposto: ela se inclina para vislumbrar realidades fabuladas pelo objeto e, por isso mesmo, fugidias, incompletas, incertas – apreendidas apenas parcialmente e por meio de aproximações especulativas⁷.

Uma arqueologia especulativa, portanto, sinaliza para uma duração cindida que prescinde de uma totalidade subjetiva para ter um grifo histórico pleno. Quando retrospectiva, a arqueologia especulativa de um roteiro não filmado torna-se um índice do período que foi escrito. Quando prospectiva, essa mesma arqueologia aponta para as diferenças e repetições de um filme que ainda aguarda um futuro para acontecer cinematograficamente. São durações distintas, mas incompletas, com uma intervenção subjetiva de um objeto ensimesmado, que ora tem um pé no passado marginal e ora pisa num futuro ainda potente, mas incerto.

Controversos e esquivos, os roteiros não filmados são arquivos genuinamente negativos, já que eles conviveram com a recusa dos principais poderes institucionais que ditam o que pode ou não ser filmado, visto, exibido e consolidado naquilo chamado de cinema. O que é curioso – e paradoxal – no caso de uma pesquisa desses roteiros no âmbito da historiografia brasileira é que ela pode revelar gestos de resistência de uma trajetória marcada pela incompletude e pelo fracasso, num afã contracíclico, de resistência às principais modas e tendências. Aqui nestas linhas vimos, enfim, alguns dos beijos imaginados por Mário Peixoto que nunca alcançaram as telas sob a sua direção. Beijos já vistos por ele, vistos pelos seus leitores, mas jamais vistos pelos olhos da história.

⁷ Nesse debate, um dos principais conceitos é o de uma Ontologia Orientada ao Objeto (OOO) e formulada principalmente pelo filósofo Graham Harman (2013).

Beijos negativos, mas que apontam para uma potente positividade do lugar dos roteiros não filmados dentro da história e da teoria do cinema. Nossa aposta, nosso anseio de contribuição, é que deslindemos mais cenas e gestos estéticos – mais roteiros já escritos, mas jamais vistos –, mais obras como aquelas, que permitam revisar e redescobrir vértices instigantes da nossa cinematografia, ao apostar que outros cinema do nosso passado, e outras cinematografias de outros futuros, ainda são possíveis.

Referências

- ASSIS, M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. (Conto, v. 2).
- ELSAESSER, T. *Film history as media archaeology: tracking digital cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016.
- GONÇALO, P. Quando filmes são palavras: uma introdução aos estudos de roteiro. *Raído*, Dourados, v. 11, n. 28, p. 123-140, 2017.
- HARMAN, G. *Bells and whistles: more speculative realism*. London: Zero Books, 2013.
- LISSOVSKI, M. *A máquina da esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.
- MACDONALD, I. *Screenwriting poetics and the screen idea*. London: Palgrave Macmilian, 2013.
- PEIXOTO, M. *A alma, segundo Salustre*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983
- PEIXOTO, M. *Escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- PEIXOTO, M.; MELLO, S. P. *Outono: o jardim petrificado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- ROCHA, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- VILA-MATAS, E. *Bartleby e companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- WHITEHEAD, A. N. *Modes of thought*. New York: Free Press, 1968.

Submetido em: 2 out. 2019 | Aprovado em: 2 abr. 2020