

PALMIRENO MOREIRA NETO

VIAGEM AO MORCEGO:
MÁRIO PEIXOTO E O ENSAIO FÍLMICO

Rio de Janeiro

2017

PALMIRENO MOREIRA NETO

VIAGEM AO MORCEGO:
MÁRIO PEIXOTO E O ENSAIO FÍLMICO

Monografia apresentada ao Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual, sob orientação do Prof. Dr. Cezar Migliorin.

Rio de Janeiro

2017



Universidade
Federal
Fluminense

IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social
Departamento de Cinema e Vídeo

PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:	Palmireno Couto Moreira Neto		
Curso:	Cinema e Audiovisual	Matrícula:	112057018
Título			
Viagem ao Morcego: Mário Peixoto e o ensaio fílmico			
Banca Examinadora			
Prof. Orientador	Cezar Migliorin		
	Elianne Ivo		
	José Carlos Monteiro		
Data de Apresentação	14/07/2017		
Parecer			
<p>A banca destaca a qualidade técnico-histórica da monografia. Entendemos que pela consistência da pesquisa feita com fontes primárias, o trabalho pode ter desdobramentos em artigos e novas abordagens do ensaísmo. Exaltamos ainda a iniciativa de estabelecer a conexão entre o ensaísmo fílmico e o trabalho de Mário Peixoto.</p>			
Nota Final	10,0 (Dez)		
Assinaturas da Banca			
Prof. Orientador			

MOREIRA NETO, Palmireno. *Viagem ao Morcego*: Mário Peixoto e o ensaio fílmico. Rio de Janeiro, 2017. 49 f. Monografia (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense.

RESUMO

Situado na Ilha Grande, em Angra dos Reis, o Sítio do Morcego possui uma casa construída no período colonial onde o cineasta e escritor Mário Peixoto tentou, sem sucesso, criar um museu e realizar um filme. Este ensaio examina a trajetória de Mário na região e um roteiro escrito por ele para o filme sobre o sítio, apontando aproximações entre o seu projeto cinematográfico e algumas concepções contemporâneas de ensaio fílmico e de documentário subjetivo.

Palavras-chave: Mário Peixoto; Sítio do Morcego; Ensaio fílmico; Documentário subjetivo.

MOREIRA NETO, Palmireno. *Viagem ao Morcego*: Mário Peixoto e o ensaio fílmico. Rio de Janeiro, 2017. 49 f. Monografia (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense.

ABSTRACT

Located on Ilha Grande, in Angra dos Reis, the *Sítio do Morcego* has a house built in the colonial period where Mário Peixoto, a Brazilian writer and filmmaker, tried unsuccessfully to build a museum and make a movie. This essay examines Mário's trajectory in the region and a screenplay written by him for the movie about the small farm, highlighting the analogies between his filmic project and some contemporary conceptions of the film essay and the subjective documentary.

Keywords: Mário Peixoto; Sítio do Morcego; Film essay; Subjective documentary.

AGRADECIMENTOS

À minha família, pela compreensão.

Ao Arquivo Mário Peixoto, pelo apoio irrestrito.

A Cezar Migliorin, pela orientação.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Sítio do Morcego, Ilha Grande	17
Figura 2 - Mário Peixoto e Alcides da Rocha Miranda no Sítio do Morcego	17
Figura 3 - Desenho do Sítio do Morcego realizado por Mário Peixoto	25
Figura 4 - <i>Slide</i> do Sítio do Morcego [1]	26
Figura 5 - <i>Slide</i> do Sítio do Morcego [2]	26
Figura 6 - <i>Slide</i> do Sítio do Morcego [3]	27
Figura 7 - <i>Slide</i> do Sítio do Morcego [4]	27

SUMÁRIO

Introdução	8
1 Vestígios de Mário	10
1.1 A aventura do homem	10
1.2 De Bruxelas (ou da Tijuca) ao “choque puro”	13
2 O filme do Morcego	18
2.1 Quase um museu	18
2.2 Uma conversa telefônica	20
2.3 Um roteiro	23
3 Um ensaio do eu	28
3.1 Aspectos do ensaio	28
3.2 O ensaio e a imagem em movimento	30
Conclusão	33
Bibliografia	35
Anexos	39

INTRODUÇÃO

Apesar de haver dirigido apenas um filme, Mário Peixoto foi um dos principais cineastas brasileiros. *Limite*, exibido pela primeira vez em 1931, é um marco do cinema silencioso e foi eleito em enquetes da Cinemateca Brasileira e da Folha de São Paulo o melhor filme já realizado no país. Alguns comentários a respeito da obra indicam a projeção que ela adquiriu nas décadas seguintes ao seu lançamento. Após uma sessão organizada por Vinicius de Moraes no Rio de Janeiro no início década de 1940, Otto Maria Carpeaux soprou ao ouvido do escritor carioca: “Mas é poesia pura...” Orson Welles, presente nessa sessão, também teria confirmado as expectativas de Vinicius: “Posso assegurar que, uma vez as luzes acesas, senti a grande impressão que o filme tinha feito em todos. Orson Welles deu-me particularmente sua opinião, que foi a melhor. E pude ver-lhe a sinceridade do que dizia nos olhos.”¹

Embora não tenha conseguido realizar um novo filme, Mário escreveu diversos *scenários* (termo que a indústria e a crítica cinematográficas substituiriam por *roteiro*) ao longo da sua vida, dedicando-se também a vários projetos literários. Na década de 1930, publicou *Mundéu* (um livro com poemas descritos por Mário de Andrade como “explosões duma unidade às vezes excelente, em que o movimento plástico das noções e das imagens é incomparável dentro da nossa poesia contemporânea”)² e a primeira versão do romance *O Inútil de Cada Um*. Em 1983, a Embrafilme lançou o roteiro de *A alma, segundo Salustre*, um dos projetos cinematográficos nunca concluídos por Mário. No ano seguinte, ele conseguiu publicar, com o auxílio de Jorge Amado, o volume inicial da segunda versão de *O Inútil de Cada Um*, um ambicioso trabalho do qual fazem parte cinco volumes ainda inéditos. Postumamente, após a criação do Arquivo Mário Peixoto em 1996, foram reeditadas as publicações de Mário da década de 1930 e editados *Limite: “cenário” original* (1996), *Outono* (roteiro escrito por Mário e Saulo Pereira de Mello lançado em 2000), *Mário Peixoto: escritos sobre cinema* (2000), *Poemas de permeio com o mar* (2002) e *Seis contos e duas peças curtas* (2004).

Diante da potência de *Limite* e das possibilidades de análise oferecidas pela produção editorial citada, é compreensível que a crítica a respeito da obra de Mário tenha apenas tangenciado as questões relacionadas ao Sítio do Morcego, onde o cineasta e escritor morou

¹ MORAES, Vinicius de. Cinema. *A manhã*, 30 jul. 1942.

² ANDRADE, Mário de. A respeito de *Mundéu*. In: PEIXOTO, Mário. *Mundéu*, p. 10. A resenha de Mário de Andrade foi publicada originalmente na *Revista Nova* em dezembro de 1931.

durante vários anos. No entanto, a propriedade, localizada em Angra dos Reis, exerceu sobre Mário uma atração que talvez tenha superado o seu fascínio pelo cinema e pela literatura. Considerando alguns aspectos desse apelo, este ensaio busca compreender a forma cinematográfica planejada por Mário em sua tentativa de incorporar o Morcego ao seu domínio artístico.

1- Vestígios de Mário

1.1- A aventura do homem

Situada próxima ao litoral do Estado do Rio, primitivamente tomada pelos primeiros viajantes e aventureiros como parte integrante do continente, teve <a sua> parte ativa e importante no Brasil Colonia nos séculos 17 e 18, vindo a perder esse prestígio já no século 19 com o advento da abolição. Vilas com fôros de pequenas cidades, tal a sua complexidade ativa, estaleiros, seminários, comércio intenso, tudo isso – parece incrível tenha existido, onde não mais se encontra atualmente senão ruínas, alvenaria e desertos.

Dessa forma, um cronista descreve a Ilha Grande em meados da década de 1960. O cenário devastador que descobre é confrontado com o passado imponente, no qual a imprecisão geográfica de viajantes e aventureiros é desfeita pela ocupação iniciada ainda durante o período colonial. Elevada ao papel de importante entreposto de comércio, onde atividades portuárias conviviam com a formação de quadros eclesiásticos, a economia da Ilha Grande teria sido arruinada pelo mesmo ato que condenou a Monarquia. Abolida a escravatura, foi-se o prestígio da ilha, restando “ruínas, alvenaria e desertos”. Em um exercício de imaginação arqueológica, o cronista observa os sinais cambiantes do passado e surpreende-se ao tatear aquilo que o espaço a princípio não desvela: “parece incrível [que] tenha existido.”

Em seguida, o seu olhar se distrai com a imutabilidade do panorama (uma estabilidade que se contrapõe à decadência econômica) e com os usos mundanos do lugar: “A paisagem continua a mesma maravilhosa e as praias alvas com suas águas cristalinas persistem pontos privilegiados para pescarias e esportes náuticos.” No entanto, o desvio é breve. Logo a crônica retoma o distanciamento original: “Grandes terras [...] circundam a ilha transfigurando-a numa beleza desolada e grandiosa. A fauna e a flora são excepcionais. O recorte litorâneo do lado interior que confronta o continente é manso e acolhedor, cheio de pequenas reentrâncias e enseadas, pontilhada de ilhótas. O lado do mar alto é bravio, pleno Atlântico, onde as ondas enormes se arremessam nas costeiras.” Compartilhando da verve dos viajantes que, no século XVI, relataram as virtudes da costa do Brasil, o “nosso cronista” insiste na comparação do presente com o passado, desta vez reconhecendo o tempo decorrido em alguns traços da cultura local: “Das antigas fazendas, da escravatura, pirataria, sucessivas invasões estrangeiras de aventureiros e flibusteiros recorda-se a ilha com suas lendas, folklore lírico, e nomes pitorescos conservados em várias localidades.”

Ao final dessa breve introdução geográfica, histórica e etnográfica, o narrador reaproxima o olhar e apresenta ao leitor o motivo da crônica:

Existe na enseada do “Abrão” (hoje Abraão) uma dessas localidades lendárias. Seu nome: “Morcêgo”. A enseada do mesmo nome é diminuta e a praia em reconcavo suave mede uns 200 metros mais ou menos. Ao centro uma casa. Retangular e baixa, com suas quatro águas em curvatura selada levantando-se nos quatro cantos dos beiraes com o movimento das tendas arábicas. Sua construção, diz a pedra encontrada sob o altar da capelinha interna, data de 1629, porém já em 1622 seu primeiro dono e construtor edificara um fortim em promontório guardando estrategicamente a praia e a propriedade com duas peças de fogo.

Em uma das enseadas da Ilha Grande, próximo de uma das vilas que participaram do apogeu da região, está o Morcego, uma “localidade lendária” cuja construção principal data de 1629. Pelo menos, de acordo com o cronista e os seus achados. Tratava-se, ainda segundo ele, de um local a ser protegido, haja vista a necessidade de erguer inicialmente uma fortificação.

Estabelecido o cenário, resta conhecer o personagem contemporâneo (considerando, evidentemente, o momento de escrita da crônica) que ocuparia a casa outrora guarnecida pelo fortim e seus canhões: “Estamos agora em 1938, quando um rapaz por nome Mario Peixoto, casualmente passando por essa localidade por ela encantou-se vindo a adquiri-la algum tempo depois.” Fortuitamente, o Morcego teria atraído a atenção de um jovem que visitava a Ilha Grande. A impressão provocada o levaria a comprar a propriedade, cujos limites haviam recuado desde a instalação do conjunto original de edificações: “Já então desmembrado de sua primitiva área, o ‘Morcêgo’ transformara-se em pequeno sítio. Mede, então, 1 quilometro de frente por 4 de fundos a subir em vários tabuleiros de mata virgem. A ilha fronteiriça onde, rezam os antigos escritos, os despojos do pirata construtor do prédio acham-se enterrados, também faz parte desse acervo.” Em um dos marcos que delimitam a aquisição de Mário, “antigos escritos” indicariam que o primeiro proprietário (um pirata, somos finalmente informados) está sepultado. A relevância do fato torna-se clara no trecho seguinte. Para o cronista, a trajetória do personagem seria alterada decisivamente por essas descobertas:

Mario, adquirira a localidade a princípio movido apenas por senso esportivo. Aos poucos, no entanto, ao manusear antigos alfarrabios de cartórios Angrenses e bibliotecas de convento, vem a deparar com o curioso histórico da propriedade. E sua ideia então modifica-se. Durante 25 anos com todo o carinho e minúcia coleciona o que pode da ilha e seus arredores, todo o acervo que atualmente se encontra armazenado na casa e no galpão das canoas. Desde as lageotas de mármore para forrar o chão até as minúcias de mobiliário e estatuária para guarnecer os jardins e a habitação. Das antigas imagens, dos usos e costumes da ilha, tirou ele o que de mais representativo e belo pôde [?] selecionar, salvando assim um histórico fadado a perecer na indigência.

Formada com objetos que circulavam no litoral fluminense, e reunida segundo critérios de representatividade e beleza, a coleção de Mário Peixoto teria preservado aspectos do modo de vida local condenados ao esquecimento. Contudo, o esforço e a dedicação mobilizados ao longo de um quarto de século estavam ameaçados:

Hoje em dia o “Morcêgo” é patrimonio historico. Porem as acanhadas verbas desse orgão nacional jamais puderam auxiliar Mario. Afogado na vertiginosa desvalorisação monetaria que aflige o paiz desde 1956, Mario encontra-se em terrível dilema. Colecionar o suficiente para um primoroso – talvez no paiz, unico no genero – museu vivo. Ve-se então na contingencia de vender e desbaratar a sua obra. O que possuiue [?] não dá para a sua manutenção e muito menos para o seu termino. Falta-lhe apenas mão de obra e vérba para continuidade de subsistencia pois todo o material até mesmo de construção e restauração já existe. Que fazer? Apela então pára amigos. Explica seus motivos. Busca compreensão. Trata-se da obra de uma vida, levada ao seu mais infimo detalhe em vesperas da sua realização completa. De 1956 para cá Mario luta. Decorrem 6 anos e não vê solução. Perder todo esse maravilhoso exforço que preservará um passado e uma região dignos de estudo? Desde as amarrações típicas da construção das varias partes de um telhado da época, desde colunatas, de portadas e escadarias de marmore de lióz, tudo foi transportado e amealhado para o local. É só levantar e compor a obra. As notas existem, falta a armonisação apenas para que de todos esses colecionados [?] se desprenda o estudo a maneira e o exemplo, muitas das vezes unico.

A falta de apoio estatal e a crise financeira que comprometia os rendimentos de Mário arriscavam a conservação da coleção e a criação do “museu vivo” que planejava construir na região. Em vão, ele recorre aos amigos. Sua obra, quase concluída, está prestes a ser desfeita: “Trata-se da obra de uma vida, levada ao seu mais infimo detalhe em vesperas da sua realização completa”, enfatiza o cronista. Para persuadir o leitor a aderir ao programa do personagem, o narrador valoriza os pormenores do conjunto que Mário ordenara para preservar “um passado e uma região dignos de estudo”.

A tarefa de convencimento prossegue no parágrafo seguinte, no qual, acaso para ressaltar o mérito histórico do projeto, é evocado o crime passionnal que teria resultado na morte do espanhol João Lourenço, o primeiro proprietário do Morcego (descobrimos agora a identidade e a nacionalidade do pirata). Propósito semelhante deve reger a sua menção à passagem de jesuítas que, acompanhados por índios, teriam alcançado o local após dois meses de viagem. De qualquer modo, as pesquisas de Mário teriam possibilitado a formação de uma coleção que restituísse alguns aspectos da composição primeva: “Do mobiliario autentico da casa algumas peças escaparam, embora esparças pela região. Até mesmo portas e janelas foram buscadas e descobertas em paragens já afastadas. [...] Hoje, no seu acervo, o que foi possivel regressou. O trabalho de desbravador e colecionador persistente e teimoso está pronto.”

Na última parte crônica, convém ainda ao narrador uma investigação sobre aquilo que teria motivado Mário a realizar tal empresa. “O interior das salas e quartos abriga o que não só dinheiro e prestígio podem comprar; mas a fé nos grandes milagres, a crença n’algo de maior, e que felizmente a fibra humana lêga muitas vezes de homem para homem.” Assim, impelido a transcender a sua materialidade fugaz, Mário Peixoto insistiria na execução da sua obra.

Por fim, o narrador se desvela e confirma as suspeitas do leitor que anteviu a unidade entre narrador e personagem: “O rapaz de então, hoje mais idoso, usa como incentivo de batalha não só o escudo com os brasões do ‘Morcêgo’ mas também as palavras com que termina este relato e apelo.” Recém-incorporado ao enredo da própria narrativa, “nosso cronista” nos lega os derradeiros signos do seu móbil: “A casa do ‘Morcêgo’ ... e o seu lugar, situam-se em qualquer região. E esse lugar está disperso em tudo pois pertence a aventura do homem, que não é nem mais nem menos do que a aventura de viver, de amar, e de morrer.”¹

1.2- De Bruxelas (ou da Tijuca) ao “choque puro”

Consultada a biografia de Mário Peixoto escrita por Emil de Castro, aprenderemos que o cronista da Ilha Grande afirmava haver nascido em Bruxelas em 1908. O biógrafo, entretanto, demonstra ceticismo. Além da recorrente declaração de Mário, nada indicaria a sua naturalidade belga, razão pela qual deveríamos confiar em uma informação constante da carteira de identidade número 95.753 expedida pelo Instituto Félix Pacheco, que registra o nascimento de Mário José Rodrigues Peixoto no Rio de Janeiro. “Dizem que possivelmente possa ter nascido no bairro da Tijuca”, completa o biógrafo.²

A *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, por sua vez, é mais cautelosa. O autor de um dos verbetes esclarece que o cineasta de origem questionável justificava a sua procedência mencionando a formação do pai, João Cornélio Rodrigues Peixoto. Para estudar Química, João Cornélio teria ido à Bélgica com a esposa, Carmen Breves Rodrigues Peixoto, regressando com a família ao Brasil após Mário completar dois anos. De acordo com a *Enciclopédia*, a versão poderia ser confirmada, ainda que de forma inconclusiva, por uma

¹ PEIXOTO, Mário. *Ilha Grande* (10 ago. 1966). Documento manuscrito disponível no Arquivo Mário Peixoto. As citações anteriores correspondem a esse documento, apresentado integralmente ao final do trabalho (Anexo 1, p. 39). A transcrição dos manuscritos citados neste ensaio segue as Normas Técnicas para Transcrição e Edição de Documentos Manuscritos (1993).

² Cf. CASTRO, Emil de. *Jogos de armar: a vida do solitário Mário Peixoto*, p. 29-30.

pesquisa realizada no Arquivo Mário Peixoto, dirigido por Saulo Pereira de Mello.³ De fato, examinando a lista de passageiros do pacote alemão Capitão Ortegal, aportado no Rio de Janeiro em julho de 1909, uma pesquisadora do Arquivo notou que, entre aqueles que desembarcaram, estavam J. P. [sic] Peixoto (30 anos), Carmen Peixoto (26 anos) e Maria [sic] Peixoto (1 ano e três meses). Os três, registrados como brasileiros e católicos, haviam embarcado em Boulogne-sur-Mer, cidade francesa não muito distante da fronteira belga.⁴ Sem muita dificuldade, é possível associar esses nomes a João Cornélio Rodrigues Peixoto, Carmen Breves Rodrigues Peixoto e Mário Peixoto.

Assumida tal correspondência, o casal que chegou ao porto do Rio de Janeiro pertencia a uma importante vertente da história econômica do Brasil.⁵ Cônjuges e primos, eles poderiam arrolar entre os seus ascendentes o comendador Joaquim José de Sousa Breves, o maior produtor de café do Império. Convergindo para a cafeicultura dependente do trabalho escravo, os vastos domínios do comendador abarcavam terras no litoral fluminense e no Vale do Paraíba e estendiam-se da Restinga da Marambaia às fronteiras de São Paulo.⁶ Após décadas de prosperidade, esse “feudo” oitocentista acompanhou o declínio da economia cafeeira na região, acentuado após a abolição da escravatura. Ainda assim, Joaquim José de Sousa Breves, falecido em 1889 (algumas semanas antes da instauração da ordem republicana), legou para a família um conjunto notável de bens.⁷

O patrimônio de Mário Peixoto, contudo, não adviria dessa herança, mas da riqueza dos Rodrigues Peixoto, família que, representando um outro eixo influente da economia brasileira, era ligada à produção de açúcar na região de Campos. Tal fortuna propiciaria a Mário uma educação de acordo com os padrões da elite brasileira do início do século XX.

³ MACHADO, Rubens. Mário Peixoto. In: RAMOS, Fernão (org.); MIRANDA, Luiz Felipe (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*, p. 419.

⁴ Cf. RELAÇÃO DE PASSAGEIROS DO VAPOR CAP. ORTEGAL. Rio de Janeiro, 25 jul. 1909. Arquivo Nacional, disponível *on-line*.

⁵ A exposição a seguir, caso não haja indicação contrária, é baseada em MELLO, Saulo Pereira de. Breve esboço de uma cinebiografia de Mário Peixoto. In: MINISTÉRIO DA CULTURA; CASA DE RUI BARBOSA. *Limite: Mário Peixoto*, p. 4-35; e MELLO, Saulo Pereira de. Biografia de Mário Peixoto. In: AMÂNCIO, Tunico (org.). *Estudos sobre Limite de Mário Peixoto*, CD-ROM.

⁶ Uma breve descrição da dinâmica do território controlado pelo comendador: “A aquisição da Fazenda da Marambaia ocorreu em 27 de fevereiro de 1856. Desembarcados dos tumbeiros, os escravos contrabandeados eram trazidos pelos vapores (movidos a roda) que Breves mantinha no local: Califórnia, Marambaia, Januária e Emiliana. Os dois últimos foram batizados com nomes de sobrinhas suas, o que lhe valeu uma reprimenda de Pedro II, por usar nomes de moças do Paço Imperial em negócio tão sujo. Após a quarentena em Marambaia, os cativos embarcavam para Itacuruçá e subiam a estrada, construída quase que integralmente por Joaquim Breves, até a Serra do Piloto, em Mangaratiba, para serem distribuídos pelas 72 propriedades do altiplano, na região de Rio Claro, Piraí, Barra do Piraí e Barra Mansa, para o trabalho nos cafezais.” BEILER, Aloysio Clemente Breves. O imperador do café. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, disponível *on-line*.

⁷ “No seu inventário, aberto em 1891, constavam mais de 100 propriedades: 72 fazendas, imóveis nas cidades e na capital, ilhas e embarcações. Se tivesse falecido antes da Lei Áurea e se computássemos o valor da escravaria, sua fortuna chegaria a somas extraordinárias, mesmo para os padrões atuais de riqueza.” *Ibid.*, *loc. cit.*

Durante a sua infância, alternava estadas na residência no Rio de Janeiro, na casa de verão da família em Petrópolis e na fazenda Santa Cecília, em Volta Redonda. Em 1917, foi matriculado no colégio Santo Antônio Maria Zaccaria, onde estudaria até 1926. Em outubro desse ano, seguiu para a Inglaterra, permanecendo alguns meses em uma escola no Sussex. Ao retornar ao Brasil, já decidido a seguir a carreira de ator, começou a frequentar o Teatro de Brinquedo, do qual faziam parte Brutus Pedreira e Raul Schnoor. Logo Mário participaria também das reuniões na casa de Mme Mathilde Schnoor, mãe de Raul, onde acompanhou as discussões em torno da produção de *Barro Humano* (1929) e conheceu Adhemar Gonzaga e Pedro Lima.⁸

Nesse período, Mário também se aproximou da reflexão teórica sobre o cinema. Em 1928, foi criado no Rio de Janeiro o Chaplin Club, cuja proposta era debater questões estéticas da arte cinematográfica. Entre os fundadores do cineclube, que publicava o jornal *O Fan*, estavam Otávio de Faria, Plínio Sussekind Rocha e Cláudio Melo, ex-colegas de Mário no colégio Santo Antônio Maria Zaccaria. Embora não fosse membro do clube, Mário seguia os debates especialmente por meio de Otávio de Faria, com quem mantinha um diálogo constante.⁹

Em junho de 1929, uma nova viagem à Europa teria marcado definitivamente o “destino cinematográfico” de Mário. Após breve estadia em Londres, ele seguiu para Paris, onde teria visto, em uma banca de jornal no Boulevard Montmartre, um exemplar da revista *Vu*. Na capa, a fotografia de André Kertész que, de acordo com Mário, provocaria a escrita do primeiro esboço do roteiro de *Limite*. Ao retornar ao Brasil, em outubro, ele prosseguiu trabalhando no roteiro, posteriormente oferecido a Adhemar Gonzaga e a Humberto Mauro. Os dois cineastas recusaram o convite para assumir a direção do filme, afirmando que, devido às peculiaridades do projeto, o próprio Mário deveria dirigi-lo. E assim ele o fez, recebendo o apoio de Adhemar Gonzaga. *Limite* foi realizado em 1930 e 1931 em Mangaratiba (onde Mário também contou com o auxílio do seu tio, Vítor Breves, naquele momento prefeito da cidade) e arredores. O lançamento ocorreu na manhã de 17 de maio de 1931, em uma sessão

⁸ “No final de 1927 Adhemar Gonzaga convidou Eva Schnoor para interpretar o principal papel feminino de *Barro Humano* e a casa de Mme Schnoor se transformou no ponto de reunião diário da equipe que realizou o filme: na verdade se transformou em um ‘salão’ – mas ‘cinematográfico’. A frequência diária a ele, à noite, era de rigor, e as conversas sobre cinema, depois do jantar, eram animadas. Discutiam-se os problemas de realização cinematográfica, artística e tecnicamente e, segundo o próprio Mário Peixoto, até os problemas de manejo da câmara. Mário Peixoto participava como espectador, provavelmente discretíssimo, da produção de *Barro Humano*, pois Brutus Pedreira, Raul Schnoor (e o irmão Sílvio) faziam figuração. MELLO, Saulo Pereira de. Breve esboço de uma cinebiografia de Mário Peixoto. In: MINISTÉRIO DA CULTURA; CASA DE RUI BARBOSA. *Limite: Mário Peixoto*, p. 10-11.

⁹ Sobre a proximidade entre Mário Peixoto e o Chaplin Club, ver MELLO, Saulo Pereira de. *O Fan, o Chaplin Club e Limite. O percebejo*, n. 5, p. 58-68.

promovida pelo Chaplin Club no Cine Capitólio, no Rio de Janeiro. Uma sessão única, pois o filme não despertou o interesse dos distribuidores locais.

Nesse mesmo ano, Mário iniciou a realização de *Onde a terra acaba*, um projeto cinematográfico ambicioso financiado e estrelado por Carmen Santos. No entanto, as filmagens, para as quais foi montada uma pequena vila cinematográfica na Restinga da Marambaia, foram abandonadas após um desentendimento entre Mário e Carmen. Em uma entrevista concedida em 1983, Mário indica que a “descoberta” do Morcego teria ocorrido nessa época:

No colégio que eu frequentava na Inglaterra, que era um pré-universitário, eu sempre escrevia histórias de coisas que eu tinha visto no Brasil, o que me rendia as melhores notas. O prêmio era tomar chá em um pequeno castelo chamado Knoll, considerado como sendo a casa mais bela do mundo, que ficava em Sussex. Eu ficava deslumbrado, e pensava “se um dia eu puder, palavra que daria a minha vida para fazer um lugar como esse.” Em uma dessas férias no Brasil, em 1933, eu estava em um barco, contornando a Ilha Grande, onde tinha ido buscar alguns elementos para a filmagem de “Onde a terra acaba”, e como eu achava que jamais voltaria lá, quis conhecer a ilha. Então eu vi uma casa abandonada, completamente em ruínas. Quando eu vi a casa tive aquela sensação de quem tocou um fio descapado [*sic*]: choque puro. Paramos e eu pude vê-la de perto. Quando cheguei em casa comentei com meu pai. No meu aniversário seguinte, meu pai me deu o dinheiro necessário para comprar aquela casa. Nos três primeiros anos eu ainda morava na Inglaterra então deixei um caseiro lá. Quando voltei para o Brasil, tratei de estudar as escrituras e a história da casa. Foi quando descobri que ela tinha sido construída no século 17, e então passei a me dedicar inteiramente àquele sítio, até que tive de vendê-lo em 1976.¹⁰

Decerto, há vários pontos nesse breve relato que contradizem as pesquisas realizadas sobre a vida de Mário. Não é possível acompanhá-lo quando afirma que morava na Inglaterra e costumava passar as férias no Brasil. Tampouco é exato o ano de filmagem de *Onde a terra acaba* indicado por ele. No entanto, preservemos, por conveniência, a impressão registrada pelo “nosso cronista” diante da casa do Morcego: “choque puro”.

¹⁰ PEIXOTO, Mário. Mário Peixoto volta a filmar. *Folha de São Paulo*, 28 dez. 1983. Ilustrada, p. 25. Entrevista concedida a Leão Serva.



Sítio do Morcego, Ilha Grande (1939)



Mário Peixoto (esq.) e Alcides da Rocha Miranda
no Sítio do Morcego, Ilha Grande (1939)

2- O filme do Morcego

2.1- Quase um museu

No ensaio biográfico de Mário Peixoto escrito por Saulo Pereira de Mello, não há menção à data da “descoberta” do Sítio do Morcego. No entanto, ao folhear o ensaio, podemos confirmar que Mário esteve no local no início dos anos 1930 e que alguns anos depois a propriedade viria a pertencer ao cineasta: “As experiências de *Limite* e de *Onde a terra acaba* tinham estabelecido em Mário Peixoto uma ligação profunda com o litoral sul-fluminense – foi nessa época que Mário descobriu o Sítio do Morcego, na Ilha Grande, e que seria o seu *lieu d’élection*. O sítio ainda estava abandonado e a casa em ruínas. Seria de Mário anos mais tarde e desempenharia um papel decisivo – para o bem e para o mal – na vida dele.”¹¹

No ensaio de Saulo, aprendemos ainda que, em 1931, além de finalizar *Limite* e iniciar as filmagens de *Onde a terra acaba*, Mário publicou o livro de poemas *Mundéu*, alguns contos e uma peça de teatro. Em 1934, publicaria também um romance, *O inútil de cada um*. Durante esses anos, o cineasta (e também escritor) continuava visitando o litoral sul-fluminense. Possuía uma cabana na Praia de Ibicuí, em Mangaratiba, e permanecia longos períodos na região.¹² Na mesma praia, outra cabana estava ligada à história do cinema brasileiro: pertencia a Pedro Lima, um dos mais influentes críticos de cinema da época. A proximidade resultou em um projeto comum, *Maré Baixa* (também chamado *Mormaço*), que seria escrito e dirigido por Mário e produzido por Pedro. No entanto, apesar de terem escolhido o elenco e visitado as locações, o filme não foi realizado. O mesmo destino tiveram dois roteiros escritos por Mário no final dos anos 1930: *Tiradentes*, escrito a pedido de Carmen Santos,¹³ e *Três contra o mundo*, projeto de Mário e Adhemar Gonzaga.

A tais fracassos cinematográficos, adveio um novo propósito: “Foi neste ano [1938] que Mário Peixoto ganhou de presente do pai, João Cornélio, o Sítio do Morcego. Mário já tinha fixado seu amor pelo litoral, e a posse do sítio ligou-o definitivamente à região. Passou a ficar cada vez mais tempo no sítio e a investir muitos recursos na sua restauração. Passou a

¹¹ MELLO, Saulo Pereira de. Breve esboço de uma cinebiografia de Mário Peixoto. In: MINISTÉRIO DA CULTURA; CASA DE RUI BARBOSA. *Limite: Mário Peixoto*, p. 35. Nesse subcapítulo, acompanhamos a obra referenciada (p. 35-45) e MELLO, Saulo Pereira de. Biografia de Mário Peixoto. In: AMÂNCIO, Tunico (org.). *Estudos sobre Limite de Mário Peixoto*, CD-ROM.

¹² Construída por Alcides da Rocha Miranda, um amigo de infância, a cabana tinha um formato singular, assemelhando-se a um navio.

¹³ O filme produzido por Carmen foi lançado em 1948, mas o roteiro de Mário não foi utilizado.

viajar pela região para obter obras de arte que pudessem se adequar ao sítio, que, desde então, começou a drenar seus recursos financeiros.” Além de dissipar a herança de Mário, o sítio deslocaria a sua atenção: “Desde então, o sítio parece ter assumido, para Mário, um papel quase místico: a atividade literária e poética declinou, o desejo de filmar tornou-se menos intenso.”¹⁴

Apesar disso, Mário se dedicou a outros projetos. Na segunda metade da década de 1940, escreveu o roteiro para uma versão falada de *Onde a terra acaba* e uma adaptação para o cinema de *ABC de Castro Alves*, de Jorge Amado. No entanto, os projetos, que contavam com a participação de Carmen Santos, não foram concluídos. Na mesma época, Mário preparou uma nova versão de *Maré Baixa*, chamada *Sargaço*, mas o filme também não foi realizado. Posteriormente, o *cenário* de *Sargaço* seria utilizado pelo cineasta na escrita do roteiro de *A alma, segundo Salustre* (publicado pela Embrafilme em 1983), mas nunca filmado. Em 1964, mais um projeto inacabado: Mário escreveu, com Saulo Pereira de Mello, o roteiro de *O jardim petrificado*. A essa produção, mais literária do que de fato cinematográfica, podemos acrescentar o trabalho em *Poemas de Permeio com o mar*, editado postumamente, e a reescritura de *O inútil de cada um*, quando Mário já havia deixado o Rio de Janeiro.¹⁵ Na década de 1960, persistindo na tentativa de criação de um “museu vivo” em Ilha Grande, o cineasta decidiu morar na propriedade que recebera do pai: “Antes passava apenas os verões no Sítio do Morcego. A partir desse ano [do ano da mudança], às vezes vinha ao Rio. O sítio absorveu-o cada vez mais e tornou-se, em suas mãos hábeis e por seu gosto refinado, um lugar de extrema beleza. Mas Mário estava enterrando nele o restante de sua fortuna. O sítio passou a absorvê-lo tanto que dizia que aquele lugar, aquela casa, era a real obra de sua vida – e eles iriam arruiná-lo.”¹⁶

A ruína financeira, de fato, sobreveio. Sem apoio para criar o museu que planejava, e sem recursos para se manter, o cineasta precisou vender o Sítio do Morcego e passou a morar em um hotel na cidade de Angra dos Reis. Sem sucesso, tentou ainda obter apoio para organizar o museu com as peças restantes (parte do acervo já havia sido vendida) na própria cidade. Por fim, devido a problemas de saúde, retornou ao Rio de Janeiro em 1991, onde faleceu no ano seguinte.

¹⁴ MELLO, Saulo Pereira de. Breve esboço de uma cinebiografia de Mário Peixoto. In: MINISTÉRIO DA CULTURA; CASA DE RUI BARBOSA. *Limite: Mário Peixoto*, p. 39-40.

¹⁵ O romance de Mário foi ampliado para seis volumes, dos quais apenas o primeiro foi editado, em 1984. Para essa publicação, a intervenção de Jorge Amado foi decisiva.

¹⁶ MELLO, Saulo Pereira de., op. cit., p. 42-43. Nesse excerto, Saulo afirma que a mudança teria ocorrido em 1965, mas em outro trecho do seu ensaio informa que o cineasta deixou o Rio de Janeiro em 1966. Cf. *ibid.*, p. 42 e 45.

2.2- Uma conversa telefônica

Enquanto Mário tentava criar um museu na Ilha Grande, *Limite*, seu único filme concluído, acumulava entusiastas e detratores. Entre os primeiros, estava Plínio Sussekind Rocha, amigo do cineasta e um dos fundadores do Chaplin Club. Durante os anos 1950, Plínio organizou diversas sessões de *Limite* na Faculdade Nacional de Filosofia, no Rio de Janeiro, onde havia sido nomeado professor catedrático de “Mecânica Racional, Mecânica Celeste e Física Matemática”. A história da recepção do filme, no entanto, foi interrompida em 1959, quando a degradação da última cópia de *Limite* tornou proibitiva a realização de novas projeções.¹⁷

Para ajudá-lo a restaurar o filme, Plínio convocou Saulo Pereira de Mello, um dos seus alunos do curso de Física da FNFfi. Saulo, que havia assistido a *Limite* na Faculdade, conheceria Mário Peixoto ao acompanhar Plínio até o apartamento do cineasta em Copacabana para retirar as latas do filme. Após um longo processo de restauração, continuado por Saulo mesmo depois da morte de Plínio em 1972, *Limite* pôde ser exibido novamente. As sessões para a apresentação da nova cópia ocorreram na Sala Funarte, no Rio de Janeiro, em 1978.

Em janeiro de 1979, Saulo recebeu um telefonema de Mário. O contato por telefone entre os dois havia se tornado frequente, mas dessa vez, Saulo, que estava reunindo informações para um livro sobre diferentes aspectos da gênese de *Limite*, decidiu, sem advertir o seu interlocutor, gravar o diálogo.¹⁸ A intimidade entre os dois é notada ainda no início da conversa: “Você já manja a minha voz, hein?”, pergunta Mário ao amigo.¹⁹ Durante 38 minutos, até a gravação ser bruscamente interrompida, os dois tratam de diversos assuntos. Entre eles, está a realização de um filme com os fragmentos de *Onde a terra acaba*, projeto que seria dirigido por Ruy Solberg a partir de um roteiro de Saulo. Após escutar a descrição da decupagem planejada pelo amigo, o cineasta sugere: “Bom, a ideia que eu tinha tido [...] era justamente anexar, também para ficar uma coisa maior, anexar o Morcego também, a obra do Morcego, quer dizer, as várias obras, compreende? O filme, o Morcego, essas coisas todas. Que eu tenho *slides*, lindos, do Morcego...” Saulo comenta que já havia visto os *slides*, mas

¹⁷ Cf. AVELLAR, José Carlos. Um lugar sem limites. In: GILLONE, Daniela (org.). *Limite, o filme de Mário Peixoto*, p. 38-42; e COELHO, L. S. F. Plínio Sussekind Rocha. In: INSTITUTO DE FÍSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. *Biblioteca Plínio Sussekind Rocha*, disponível on-line.

¹⁸ O livro de Saulo, nunca concluído, seria chamado *Limite: vertentes*.

¹⁹ As citações apresentadas dessa gravação podem ser conferidas em MELLO, Saulo Pereira de; PEIXOTO, Mário. *Conversas telefônicas entre Mário Peixoto e Saulo Pereira de Mello 1*. Documento sonoro disponível no Arquivo Mário Peixoto.

Mário retruca: “Ah não, mas eu tenho muito mais bonitos agora. Ultimamente foi para lá um fotógrafo que tirou umas coisas belíssimas. E já com a coisa muito mais adiantada, o parque pronto, aquela coisa toda, sabe? Então, era fazer toda a coisa, entende? Então ficava uma coisa maior.”

Saulo não demonstra muito entusiasmo com a proposta de incorporar o material fotográfico realizado no Sítio do Morcego ao filme sobre *Onde a terra acaba*. Os *slides* seriam coloridos, e a decupagem elaborada por ele estava baseada em uma concepção fotográfica similar à de *Limite*. No entanto, sugere: “Agora, você não acha que o Morcego merecia um filme à parte, Mário?” O cineasta não titubeia: “Merecia. Ah, quem me dera! Esse é o meu ideal. [...] Você agora tocou na minha ferida.” E insiste: “Como eu adoraria...” Em seguida, os dois debatem a respeito de como poderiam montar o material fotográfico:

SPM - Porque a partir desses *slides* você pode... Pode-se fazer um filme repetindo os *slides*, um filme de foto fixa, usando inclusive fusões, efeitos de transição...

MP - Tem uma quantidade tão grande que nem precisa repetir.

SPM - Não, o *slide* tem que durar algum certo tempo na tela.

MP - Tem que durar algum tempo. É só aumentar os quadrinhos, né?

SPM - Exatamente, você tem que pegar aquele *slide* e desdobrar ele em quanto tempo for necessário.

MP - Coisas paradas, não tem importância. Agora, pode-se fazer assim... Fusão pode, não?

SPM - Pode, pode.

MP - E aproximação pode? E recuo?

SPM - Ô Mário, isso, a rigor, pode.

MP - Panorama?

SPM - É... É... O panorama já é mais difícil porque você fica restrito à superfície do...

MP - Do quadrinho.

SPM - Do quadrinho e você tem que correr ali em cima, então você vai ter que ampliar aquilo. Mas uma ou outra panorâmica, um outro deslocamento, dependendo do...

MP - Da área abrangida...

SPM - Da área abrangida, pode ser feito, sim.

MP - Certo, certo.

SPM - Isso requer uma montagem de um equipamento... Eu tinha que pensar, porque isso pode ser feito na truca óptica, sabe?

MP - Certo, certo.

SPM - Isso talvez você... Esses *slides* que você tem, Mário, são diapositivos diretos, né? Eles não foram feitos com negativo não, né?

MP - Não, são positivos diretos.

SPM - É... Então teria que se contratar. Fazer um... fazer... ou então usar... Eles são de... de... O quadro deles não é o quadro de cinema, é? É aquele mais largo, né?

MP - É... É... Não, não, é... É mais ou menos o quadro de cinema. Mais ou menos, eu não estou bem certo.

SPM - Ele não deve ser não. Ele deve ser... Depende da máquina. A máquina comum dá um... o duplo, o dobro da área abrangida pelo quadro de cinema.

MP - Não, não é daqueles grandes, não. Porque existem dois tipos de *slides*.

SPM - Exato.

MP - Os maiores e os... É do menor. Do comum, não é?

SPM - É. O do menor talvez... talvez possa... ele possa entrar, todos eles emendados, na truca óptica e ali se manipular. Tem que se fazer um roteiro muito minucioso.

MP - Certo. Porque o negócio foi filmado, tudo, já pensando em fazer um filme de cinema. De maneira que tem princípio, tem meio e tem fim.

SPM - Não, isso eu sei, mas isso quanto concepção. Eu tô pensando aqui na maneira técnica de tornar isso projetável em cinema, de utilização dessa... desse material, transferir esse material para o suporte de filme, né?

MP - Certo.

SPM - Mas em princípio pode-se fazer, sim.

MP - Certo.

Esclarecidos os questionamentos de Mário sobre as possibilidades de utilização da fotografia *still* no cinema, Saulo comenta que os custos do projeto poderiam ser altos e pergunta sobre a duração planejada do filme. Mário calcula que a apresentação de todos os *slides* duraria cerca de uma hora. Saulo conclui: “É, aí ficaria realmente.... ficaria muito caro, sabe?” Diante do empecilho, Mário propõe diminuir o número de *slides* utilizados: “Mas a gente pode reduzir, só tirar o extrato, o muito bom, não é? Tem melhores e piores, né?” Saulo concorda e propõe a realização de um curta-metragem: “Isso em 10 minutos seria... Principalmente prum filme de foto fixa, sabe Mário? Pode causar um certo cansaço em uma hora.” Além de representar uma considerável redução de custos, um filme de curta-metragem poderia ser mais adequado ao material com o qual trabalhariam. Entretanto, a sugestão de que a projeção dos *slides* poderia cansar o espectador parece ter requerido de Mário a reafirmação do valor do material que dispunha:

Agora, é o seguinte. É uma diversidade tão grande... Que primeiro a gente vê de longe, aquela fimbria de praia, depois vai chegando, chegando, chegando, depois a praia, depois a casa, sabe como é? A coisa é toda assim, com... feita com essa ideia. E mesmo quando eu... eu... Eu já exibi aqui em Angra uma ocasião, no auditório aqui do ginásio, é uma sucessão. Porque não cansa. Que é tão... é... é tão diverso, compreende? A coisa é tão diferente. Tem... Primeiro, rodei a casa toda por fora e o parque, depois então entra dentro de casa pela porta de entrada, compreende? Então se vê o saguão de entrada, as estátuas, os detalhes das estátuas, depois vai pra dentro... Tem muita coisa que ver, muita coisa bonita. Então distrai muito. É um espetáculo, sabe?

Saulo não insiste, mas repete que o material fotográfico realizado no Morcego não deveria fazer parte do filme sobre *Onde a terra acaba*. Em relação a isso, Mário parece estar convencido: “É, você tem toda, toda a razão.”

Ficaria assim decidida a realização de dois filmes. Mais adiante, Saulo comenta que, ao contrário do projeto sobre *Onde a terra acaba*, o filme a respeito do Morcego provavelmente teria que ser financiado com recursos pessoais: “Esse talvez um projeto que talvez [*sic*] o Ruy [Solberg] queira... Eu não sei se o... se o... se o... se a Embrafilmes [*sic*] querará.” Saulo parece vacilante ao apontar a possível inviabilidade financeira de um projeto que certamente era mais importante para Mário do que para ele. Tal impedimento, no entanto, não incomoda o cineasta. Mário prevê que não haveria dificuldades para concretizar o filme:

“Não, não, o Ruy não se incomoda não. Porque a ideia do Ruy era ele mesmo financiar e fazer. Portanto, esse problema nós não temos, sabe?” E completa: “Nós não podemos ficar dependentes da Embrafilme.”

2.3- Um roteiro

Para o filme sobre o Morcego, Mário Peixoto escreveu *A casa*, roteiro que, de acordo com uma indicação constante no próprio manuscrito, seria dirigido por Angelo Medeiros, o provável responsável pela realização dos *slides* mencionados na conversa telefônica com Saulo Pereira de Mello. Entretanto, não há no manuscrito nenhuma referência à data de elaboração do texto.

Na abertura do filme, o roteiro previa que o espectador fosse apresentado a Almerinda, a caseira do sítio. Para Mário, ela seria um personagem indissociável do lugar: “O Morcêgo deixa de ser ‘O Morcêgo’ sem Almerinda. Ela faz parte do todo.”²⁰ Em seguida, percorreríamos o entorno daquele que seria o Museu do Morcego:

O canhão do Pirata

Ruínas do primitivo engenho.

O que se considerou realizar como Muséu
de Angra nessas ruínas

Promontório do antigo engenho.
Muralha sendo restaurada
Detalhes idealizados para a construção
Haveriam grandes nichos com estatuária
embutida nessa primitiva muralha.

De volta ao Morcêgo.

Partida para o ilhote do Morcêgo
distante 400 metros da praia em terra firme.
Túmulo e lapide do Pirata João Lourenço 1625[?].

Retorno a Praia

Ao final, seríamos guiados pela coleção de Mário. A partir do jardim, o filme planejado mostraria obras de arte, antiguidades e peças de mobiliário que formariam o acervo do museu:

²⁰ PEIXOTO, Mário. *A casa* (ca. 197-?). Documento manuscrito disponível no Arquivo Mário Peixoto. As citações seguintes de *A casa* seguem a referência mencionada nesta nota. A transcrição completa do roteiro é apresentada no Anexo 2, p. 43.

Almerinda e algumas das esculturas
de pedras encontradas na natureza
praieira

“O gato” em seu pedestal (no jardim)

A mão decepada em seu pedestal (no jardim)

As outras (centenas) guardavam-se
destinadas ao Museu.

~~Um pouco de entomologia local.~~

Novamente os jardins do Morcêgo.

A lua modifica-se
e os jardins se transfiguram.

[...]

Cai a tarde

Lusco fusco.

A casa.
 apostos
 sala
 saguão. (de dia)

A casa à noite

As ~~luzes~~ <luminárias> à [*ilegível*] se acendem.

Os jardins à noite
 à paz das lanternas

Neptuno esculpido num encalhe
de madeira (~~de dia~~)
 <aspecto [?] diurno>

Neptuno (~~visto a~~ [*ilegível* / *riscado*] <visão> noturna)
~~Desceu a noite~~ <após a noite novo amanhecer [?]>
 ~~vem [?] virá um outro amanhecer [?]~~

Assim, o espectador/visitante conheceria as metamorfoses do Morcego ao longo de um dia: visitaria o túmulo do pirata espanhol que dera início a tudo, caminharia pela praia, acompanharia o entardecer, perceberia as sutilezas da trajetória lunar e a transfiguração do jardim. Sob o olhar de Netuno, sentiria até mesmo a paz trazida pela luz das lanternas. Enfim, compartilharia algo daquele “choque puro”.



Desenho realizado por Mário Peixoto (ca. 197-?)



Slide do Sítio do Morcego (ca. 197-?) [1]



Slide do Sítio do Morcego (ca. 197-?) [2]



Slide do Sítio do Morcego (ca. 197-?) [3]



Slide do Sítio do Morcego (ca. 197-?) [4]

3- Um ensaio do eu

3.1- Aspectos do ensaio

“[O] mais crítico e instável dos gêneros, o gênero literário da reflexão, da interpretação e da autoconsciência”. Assim, Alfonso Berardinelli tenta se aproximar de uma definição do ensaísmo, gênero literário que poderia ser vinculado à ampla produção filosófica ocidental: “A tradição ensaística, no Ocidente, foi um ramo pouco conhecido ou subvalorizado da filosofia. Na verdade, nem mesmo a extraordinária (talvez excessiva) fama de Nietzsche fez com que se entendesse que Nietzsche é somente um ensaísta entre muitos e que não somente Montaigne ou Pascal [eram filósofos], mas também são [...] Diderot, Leopardi, Baudelaire, Ruskin.”²¹

A filosofia, no entanto, não delimitaria as fronteiras do gênero. Para o crítico italiano, a extensão do ensaio alcançaria ainda outras expressões do pensamento moderno: “Isto vale também para o pensamento político, sociológico e psicológico, que frequentemente, em seu momento fundador, toma a forma do *reportage*, da narração, da descrição a partir do real.” Os exemplos citados por Berardinelli confirmam a impressionante mobilidade da forma ensaística: “A descrição que Tocqueville faz dos Estados Unidos, o *reportage* de Engels sobre a classe operária inglesa, a autobiografia política de Alexander Herzen *Passado e Meditações*, mas também a descrição freudiana de vários casos clínicos mostram que a forma híbrida e mista do ensaio é particularmente adequada à descoberta de novos campos de pesquisa.”²²

Essa linhagem (ou *essas linhagens*) do ensaio possui (ou *possuem*) uma origem cuja definição precisa contrasta com a dificuldade de estabelecer os limites do gênero: a publicação, no final do século XVI, de *Les essais*, de Montaigne. No entanto, apesar da ascendência bem estabelecida, o termo empregado pelo escritor francês para intitular a sua obra não era unívoco. Na época da publicação de *Os ensaios*, a palavra poderia significar tanto “um início”, “uma entrada”, “uma tentativa”, quanto “uma prova”, “um teste”, “um exame”. Essa polissemia produziu duas tradições distintas associadas ao gênero ensaístico. É o que nota John Sullivan: “O que é maravilhoso de se observar é como essa dicotomia original, que estava plenamente clara na mente de Montaigne, entre a acepção mais frouxa e a mais estrita do ensaio [a tentativa e o exame] foi transposta para a dicotomia entre a França e a Inglaterra. Se, no rastro de Montaigne, o francês iria, em geral, se ressentir das qualidades

²¹ BERARDINELLI, Alfonso. A forma do ensaio e suas dimensões. *Remate de Males*, v. 31, n. 1-2, p. 27-28.

²² *Ibid.*, p. 28.

mais casuais e íntimas do ensaio (e até de seu nome), a Inglaterra as acolheu de braços abertos.”²³

Assim como os desdobramentos do gênero remetem à provocativa palavra pinçada por Montaigne para denominar a sua publicação (obra transformada em um projeto literário por gerações de escritores formados em, e formadores de, tradições distintas), a abrangência de motivos apontada por Berardinelli também reverbera as escolhas do escritor francês ao compilar *Les essais*. Entre os assuntos eleitos por Montaigne, prevalece a marca da diversidade. É o que comenta Jean Starobinski: “De que objetos, de que realidades fez Montaigne o ensaio, e como ele o fez? Eis a questão que devemos insistentemente colocar, se quisermos compreender o que está em jogo no ensaio. Constatemos de imediato que o traço particular do ensaio é plural, múltiplo, o que legitima o plural do título *Ensaaios*.” Para o escritor suíço, essa resistência a uma unidade temática é exatamente aquilo que dispara o potencial inventivo do ensaísmo: “seu campo de aplicação é ilimitado, e a diversidade pela qual se mede a envergadura da obra e da atividade de Montaigne oferece-nos, desde a criação do gênero, uma noção muito exata dos direitos e privilégios do ensaio.”²⁴

No amplo teatro de operações que conforma o gênero a partir de Montaigne, Starobinski vislumbra duas vertentes. Orientando as *tentativas* e os *exames* realizados pelos ensaístas, percebemos uma inclinação objetiva, voltada para “os objetos que o mundo oferece”, e outra subjetiva, que alcança os domínios do próprio escritor: “Para satisfazer plenamente à lei do ensaio é preciso que o ‘ensaíador’ se ensaie a si mesmo. Em cada ensaio dirigido à realidade externa, ou ao seu corpo, Montaigne experimenta suas forças intelectuais próprias, em seu vigor e em sua insuficiência: eis o aspecto reflexivo, a vertente subjetiva do

²³ SULLIVAN, John. *Essai, essay*, ensaio. *serrote*, n. 19, p. 141. A respeito do desenvolvimento do ensaio na Inglaterra no séc. XVIII, ver HAZLITT, William. Sobre os ensaístas de periódico. *serrote*, n. 22, disponível on-line. É o sentido “inglês” do ensaio que será reivindicado por Max Bense: “Ensaio significa *tentativa*. Podemos bem nos perguntar se a expressão deve ser entendida no sentido de que aqui está se *tentando* escrever sobre alguma coisa – isto é, no mesmo sentido em que falamos das ações do espírito e da mão – ou sobre o ato de escrever sobre um objeto total ou parcialmente determinado se reveste aqui do caráter de um *experimento*. Pode ser que ambos os sentidos sejam verdadeiros. O ensaio é expressão do modo experimental de pensar e agir, mas é igualmente expressão daquela atividade do espírito que tenta conferir contorno preciso a um objeto, dar-lhe realidade e ser.” BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. *serrote*, n. 16, disponível on-line. Adorno, citando Bense, associa esse sentido à própria forma do ensaio: “Como a maior parte das terminologias que sobrevivem historicamente, a palavra ‘tentativa’, na qual o ideal utópico de acertar na mosca se mescla à consciência da própria falibilidade e transitoriedade, também diz algo sobre a forma, e essa informação deve ser levada a sério justamente quando não é consequência de uma intenção programática, mas sim uma característica da intenção tateante. O ensaio deve permitir que a totalidade respandeça em um traço parcial, escolhido ou encontrado, sem que a presença dessa totalidade tenha de ser afirmada.” ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*, p. 35.

²⁴ STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? *Remate de Males*, v. 31, n. 1-2, p. 16-17.

ensaio, em que a consciência de si desperta como uma nova instância do indivíduo, instância que julga a atividade do julgamento, que observa a capacidade do observador.”²⁵

Essa instância inquiridora que se volta para o próprio ensaísta seria, pelo menos em Montaigne, inseparável do exame da realidade exterior. A partir da reflexão sobre os objetos do mundo, o escritor francês descreveria uma trajetória de retorno ao “eu”, movimento no qual descobriria pertencer à matéria que elabora: “No ensaio segundo Montaigne, o exercício da reflexão interna é inseparável da inspeção da realidade exterior. É depois de ter abordado as grandes questões morais, escutado a sentença dos autores clássicos, enfrentado os dilaceramentos do mundo presente que, procurando comunicar suas *cogitações*, ele se descobre *consustancial ao seu livro*, oferecendo de si mesmo uma representação indireta, que pede apenas para ser completada [e] enriquecida: *Sou eu mesmo a matéria de meu livro*.”²⁶

O denso e sutil movimento ensaístico de Montaigne, no entanto, nem sempre foi seguido por aqueles inscritos na tradição do ensaio. Como defende Aldous Huxley, os ensaístas geralmente oscilam entre a reflexão a respeito de si mesmos, do mundo e de categorias abstratas universais: “Ensaaios pertencem a uma espécie literária cuja extrema variabilidade pode ser estudada de modo mais efetivo dentro de um quadro de referência composto por três polos. Há o polo do pessoal e do autobiográfico; há o polo do objetivo, do factual, do concreto-particular; e há o polo do abstrato-universal. A maioria dos ensaístas se sente confortável e se destaca trabalhando nas proximidades de apenas um dos três polos do ensaio, ou no máximo apenas nas proximidades de dois.”²⁷

Certamente, o ensaísmo suscita diversas outras questões além daquelas apresentadas aqui. Para este trabalho, no entanto, já definimos os aspectos da tradição de Montaigne que precisávamos.

3.2- O ensaio e a imagem em movimento

Considerando o debate sobre o ensaio e o título deste trabalho, o leitor poderia questionar de que modo o projeto de Mário Peixoto para o filme sobre o Morcego poderia ser associado ao gênero ensaístico. É o que finalmente tentaremos responder.

²⁵ STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? *Remate de Males*, v. 31, n. 1-2, p. 17 e 19.

²⁶ *Ibid.*, p. 19 e 20.

²⁷ HUXLEY, Aldous. Preface. In: _____. *Collected essays*. Nova York: Bantam Books, 1966, p. v, tradução nossa.

No cinema, a produção vinculada à exploração de temas considerados pertinentes à não ficção é normalmente classificada como documentário, gênero construído a partir de noções ontológicas e epistemológicas que aproximam o estatuto da imagem filmica a noções de verdade e realidade. Avaliando as características do filme planejado por Mário, certamente poderíamos inscrever *A casa* na tradição do cinema documentário. Poderíamos até mesmo afirmar que o filme, se realizado de acordo com a proposta apresentada no roteiro, anteciparia uma das tendências contemporâneas do documentário brasileiro: o documentário subjetivo, que se volta para o exame de aspectos da subjetividade do próprio realizador.²⁸

Entretanto, também seria adequado aproximar o projeto de Mário de um outro gênero delimitado pela crítica cinematográfica: o ensaio fílmico. Embora ainda não esteja tão consolidado quanto o documentário, trata-se de um gênero formulado a partir de um proposta comparativa entre a produção cinematográfica e literária. É o que notamos na narrativa de origem do gênero elaborada por Timothy Corrigan:

Das suas origens literárias às suas revisões cinematográficas, o ensaístico descreve como uma experiência pública as múltiplas dimensões de um ponto de vista pessoal. Antecipado por memórias, sermões e crônicas, a origem mais reconhecível do ensaio é a obra de Michel de Montaigne (1533-1592), cujas reflexões sobre a sua vida e seus pensamentos diários aparecem, de modo significativo, no vernáculo francês das ruas ao contrário do discurso latino da academia. Com o termo *ensaios* enfatizando a sua natureza provisória e exploratória, como “tentativas”, “experimentos” ou “testes”, os escritos de Montaigne são olhares, comentários e julgamentos a respeito da sua memória vacilante, pedras nos rins, amor, amizade, sexo no casamento, o ato de mentir, uma “criança monstruosa” e uma exuberância de outras questões, comuns e incomuns, escolhidas quase caoticamente por uma mente observando o mundo passar diante e através dela. [...] A cada revisão que caracteriza esses ensaios (1580, 1588, 1595), eles testemunham não apenas as mudanças e ajustes constantes de uma mente enquanto ela reconhece a experiência, mas também expressam as transformações do eu ensaístico como parte desse processo. Desde Montaigne, o ensaio apareceu em numerosas formas, estando presente virtualmente em todo discurso e expressão material disponível. Com mais frequência, o ensaístico é associado com o ensaio literário, cuja proeminência histórica estende-se de Montaigne a Joseph Addison e Richard Steele no século XVIII, e a escritores contemporâneos como James Baldwin, Susan Sontag, Jorge Luis Borges e Umberto Eco. Da sua fundação literária, o ensaístico também transita ao longo do século XIX por práticas menos óbvias, tais como desenhos e esboços. No século XX, ele aparece até mesmo em formas musicais, tal como em *Ensaio para Orquestra* (1938), de Samuel Barber. Ao longo dos séculos XX e XXI, o ensaístico tem cada vez mais assumido a forma de ensaios fotográficos, ensaios fílmicos e ensaios eletrônicos que permeiam a Internet.²⁹

Iniciada com a publicação de *Os ensaios* no século XVI, a ampla trajetória do ensaísmo descrita por Corrigan apresenta um gênero que, a partir da sua expressão literária original, desdobrou-se em outras formas artísticas, tais como a música, o desenho, a fotografia

²⁸ Sobre o documentário subjetivo no Brasil, ver LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. Documentário subjetivo e ensaio fílmico. In: *Filmar o real*, edição digital.

²⁹ CORRIGAN, Timothy. *The essay film*: from Montaigne, after Marker, p. 13-14, tradução nossa.

e o cinema. Entre os críticos que defendem essa convergência, ou pelo menos a mobilidade do ensaio entre a literatura e o cinema, Laura Rascaroli enfatiza, no entanto, a dificuldade de estabelecer uma definição para o ensaio fílmico.³⁰ De forma geral, a imprecisão conceitual está associada, embora não restrita, à problemática a respeito da formação do ensaísmo literário, especialmente às controvérsias suscitadas pela palavra escolhida por Montaigne ao publicar as suas reflexões sobre si mesmo e o mundo. Para superar essa dificuldade (ou pelo menos *ensaiar, tentar, experimentar* um caminho que permita contorná-la) e finalmente avaliar a possível pertinência ou não da aproximação de *A casa* ao conjunto que alguns críticos nomeiam ensaio fílmico, devemos retomar algumas questões já apresentadas.

Se, tal como defende Berardinelli, os desdobramentos do ensaio levam o gênero a abarcar uma vasta produção textual voltada para a narração e a descrição a partir do real, o filme planejado por Mário certamente poderia ser considerado um projeto fílmico ensaístico. Como espectadores hipotéticos, estaríamos diante do universo construído pelo cineasta na Ilha Grande ao longo de décadas. Da mesma forma, acompanharíamos as ações cotidianas, encenadas ou não, de diversos moradores que de fato circundavam Mário durante os anos passados na ilha. É certo que podemos apontar aspectos ficcionais no projeto, tal como a apresentação do túmulo do pirata espanhol que supostamente havia construído a casa referida no título do roteiro. No entanto, esses aspectos eram parte da realidade construída por Mário. Tal como vimos em *Ilha Grande*, o cineasta incorporava diversos elementos ficcionais na narrativa histórica que apresentava para legitimar o projeto do museu que pretendia criar na região. Do mesmo modo, tal como percebemos na conversa telefônica entre o cineasta e Saulo Pereira de Mello, o projeto fílmico de Mário possui traços que permitem associá-lo a uma ideia de “experimento”, de “tentativa”, de representação inicial. O emprego de fotografias para a elaboração do filme é um deles.

Por fim, é possível remeter *A casa* aos eixos do ensaio apontados por Huxley. Como realidade exterior (como objeto oferecido pelo mundo, diria Starobinski), o Sítio do Morcego poderia ser abordado por um ensaísta preocupado com o factual, com o concreto-particular. No entanto, compreendendo o significado do local para Mário, podemos igualmente aproximar *A casa* do universo pessoal, autobiográfico, do seu quase realizador. Daquilo que, durante os anos vividos na Ilha Grande (e mesmo após a retirada forçada da ilha), era também Mário.

³⁰ Cf. RASCAROLI, Laura. The essay film: problems, definitions, textual commitments. In: *The personal camera: subjective cinema and the essay film*, p. 21-43.

CONCLUSÃO

Em uma entrevista a Alex Viany e Ruy Solberg, Mário Peixoto foi questionado a respeito de como a tradição dos Breves estaria ligada ao seu trabalho, especialmente à realização de *Limite*, filme responsável pela fama que adquirira como cineasta. Na resposta, Mário não hesita: “Tem raízes. [...] Nem pode deixar de ter, porque o que que nós somos senão isso mesmo, não é? [...] Coisas provenientes de nossas raízes, uns mais outros menos, mas sempre ali. E uns que passam a vida inteira ignorando aquilo, não descobrem. Também tem esses, não é? Que ficam no escuro.”

Mais adiante, o cineasta que não gostava do escuro comenta como havia encontrado em Angra dos Reis ecos de estórias contadas pela avó Breves, que por sua vez as teria ouvido de Brasilísia Anastácia dos Campos Elíseos, uma escrava que havia pertencido à família e a quem chamavam Lison: “Essas histórias são curiosíssimas. Depois, anos depois, já dono do Sítio do Morcego na Ilha Grande, eu fui encontrar remanescentes dessas histórias contadas pela minha cozinheira, Almerinda, que é uma jovem hoje em dia, de trinta e tantos anos. [...] Almerinda, e que são, umas, acompanhadas de música, de enredos musicais, gozadíssimo [*sic*] e que Lison contava. Então eu peguei a raiz. Porque Lison foi escrava, ela veio da seleção de Marambaia também que era o celeiro todo dos meus bisavôs, porque os dois barcos negreiros que eles tinham entravam aqui na Barra entre Farol de Castelhanos e a ponta do Sino, onde eu filmei.”¹

Por meio dessa anedota, podemos vislumbrar que o universo criado por Mário Peixoto no Sítio do Morcego era indissociável da tradição familiar escravocrata. Uma tradição forjada na produção cafeeira do Vale do Paraíba, região dependente do intenso fluxo de escravos que movimentava o litoral sul do Rio de Janeiro. A beleza da praia do Morcego, o rico acervo de arte colonial reunido, o interesse pela história de decadência econômica da Ilha Grande, o filme planejado sobre o sítio que consumiu a sua herança (projeto artístico defendido neste trabalho como um ensaio fílmico pessoal), tudo isso reverberava a formação de Mário, tudo tinha relação com uma vertente determinante para a organização social do Brasil. Diante dessa afirmação, talvez o cineasta retrucasse: “Nem pode deixar de ter, porque o que que nós somos senão isso mesmo, não é?”

¹ PEIXOTO, Mário. *Entrevista de Mário Peixoto a Alex Viany e Ruy Solberg*. Transcrição disponível no Arquivo Mário Peixoto.

Ao mesmo tempo, nada disso pode substanciar a figura de Mário. Caso o projeto fílmico do cineasta houvesse sido concretizado, talvez pudéssemos perceber essa tensão, que atravessa a forma ensaística, entre o que o mundo nos impõe e aquilo que somos capazes de apreender, e que de algum modo nos constitui. Entre os *slides* realizados na Ilha Grande, há um que traz uma inscrição manuscrita feita diretamente na emulsão: “Viagem ao Morcego”. O percurso proposto por Mário, e que foi apresentado neste ensaio, indica que, para além de uma casa, de um sítio, de uma ilha, estaríamos diante de uma resposta às provocações do real.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 15-45.

AMÂNCIO, Tunico (org.). *Estudos sobre Limite de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Laboratório de Investigação Audiovisual – UFF, 2000. CD-ROM.

AVELLAR, José Carlos. Um lugar sem limites. In: GILLONE, Daniela (org.). *Limite, o filme de Mário Peixoto*. São Paulo: Três Artes, 2015, p. 37-44.

BEILER, Aloysio Clemente Breves. O imperador do café. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, set. 2007. Disponível em: <[revistadehistoria.com.br/secao/retrato/o-imperador-do-café](http://revistadehistoria.com.br/secao/retrato/o-imperador-do-cafe)>. Acesso em: 27 nov. 2016.

BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. *serrote*, [São Paulo?], n. 16, [2014?]. Disponível em: <www.revistaserrote.com.br/2014/04/o-ensaio-e-sua-prosa/>. Acesso em: 3 jul. 2017.

BERARDINELLI, Alfonso. A forma do ensaio e suas dimensões. *Remate de Males*, Campinas, v. 31, n. 1-2, p. 25-33, 2011.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: *A crônica: o gênero, suas transformações e sua fixação no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 13-22.

CASTRO, Emil de. *Jogos de armar: a vida do solitário Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.

COELHO, L. S. F. Plínio Sussekind Rocha. In: INSTITUTO DE FÍSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. *Biblioteca Plínio Sussekind Rocha*. Disponível em: <biblioteca.if.ufrj.br/sobre/plinio-sussekind-rocha/>. Acesso em: 28 jun. 2017.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORRIGAN, Timothy. *The essay film: from Montaigne, after Marker*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

FELDMAN, Ilana. Na contramão do confessional: O ensaísmo em *Santiago, Jogo de cena e Pan-cinema permanente*. In: Migliorin, Cezar (org.). *Ensaaios no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 149-167.

GERVAISEAU, Henri Arraes. Escrituras e figurações do ensaio. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec, 2015, p. 92-118.

HAZLITT, William. Sobre os ensaístas de periódico. *serrote*, [São Paulo?], n. 22, [2016?]. Disponível em: <www.revistaserrote.com.br/2016/04/sobre-os-ensaistas-de-periodico-por-william-hazlitt/>. Acesso em: 3 jul. 2017.

HUXLEY, Aldous. Preface. In: _____. *Collected essays*. Nova York: Bantam Books, 1966, p. v-ix.

KORFMANN, Michael (org.). *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite*. Münster: MV-Verlag, 2006.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, edição digital.

LOPATE, Phillip. In search of the centaur: the essay-film. In: *Beyond document: essays on nonfiction film*. Hanover: University Press of New England, 1996, p. 243-270.

LÓPEZ, Antonio Weinrichter. Um conceito fugidio: notas sobre o filme-ensaio. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec, 2015, p. 42-91.

MACHADO, Arlindo. O filme-ensaio. *Intermédias*, [s.l.], n. 5 e 6, [2006?]. Disponível em: <www.intermedias.com/txt/ed56/Cinema_O%20filme-ensaio_Arlindo%20Machado2.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2017.

MACHADO, Rubens. Mário Peixoto. In: RAMOS, Fernão (org.); MIRANDA, Luiz Felipe (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000.

MELLO, Saulo Pereira de. Breve esboço de uma cinebiografia de Mário Peixoto. In: MINISTÉRIO DA CULTURA; CASA DE RUI BARBOSA. *Limite: Mário Peixoto*. Rio de Janeiro, 1996, p. 4-47.

_____. *Limite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

_____. *Limite: angústia*. In: GILLONE, Daniela (org.). *Limite, o filme de Mário Peixoto*. São Paulo: Três Artes, 2015, p. 25-35.

_____. *Limite: claro enigma. serrote*, São Paulo, n. 18, p. 81-89, nov. 2014.

_____. *Limite: filme de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

_____. (org.). *Mário Peixoto: escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_____. O Fan, o Chaplin Club e Limite. *O percevejo*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 58-68, 1997.

_____; PEIXOTO, Mário. *Outono: o jardim petrificado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MORAES, Vinicius de. Cinema. *A manhã*, [S. l.], 30 jul. 1942.

PEIXOTO, Mário. *A alma, segundo Salustre*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983.

_____. *Limite*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

_____. Mário Peixoto volta a filmar. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 dez. 1983. Ilustrada, p. 25. Entrevista concedida a Leão Serva.

_____. *Mundéu*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

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

_____. *O inútil de cada um: Itamar*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

_____. *Poemas de permeio com o mar*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_____. *Seis contos e duas peças curtas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

NICHOLS, Bill. *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

RASCAROLI, Laura. The essay film: problems, definitions, textual commitments. In: *The personal camera: subjective cinema and the essay film*. Londres: Wallflower Press, 2009, p. 21-43.

RENOV, Michael. Investigando o sujeito: uma introdução. In: LABAKI, Amir (org.); MOURÃO, Maria Dora (org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 234-257.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? *Remate de Males*, Campinas, v. 31, n. 1-2, p. 13-24, 2011.

SULLIVAN, John. *Essai, essay, ensaio. serrote*, São Paulo, n. 19, p. 131-145, 2015.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Para além dos domínios da ficção, do documentário e do experimental, o ensaio como formação de um quarto domínio do cinema? In: _____ (org.). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec, 2015, p. 162-196.

FILMOGRAFIA

MAR de fogo. Direção: Joel Pizzini. Brasil: Pólofilme, 2014.

O HOMEM do Morcego. Direção: Ruy Solberg. Brasil: Sagitarius Filmes, 1980.

O HOMEM e o limite. Direção: Ruy Santos. Brasil: Embrafilme, 1975.

O MAR de Mário. Direção: Reginaldo Gontijo; Luiz Fernando Suffiati. Brasil: Digitalina Filmes; Armazém do Film, [2006?].

ONDE a terra acaba. Direção: Sérgio Machado. Brasil: VideoFilmes, 2001.

FONTES

MELLO, Saulo Pereira de; PEIXOTO, Mário. *Conversas telefônicas entre Mário Peixoto e Saulo Pereira de Mello I*. Rio de Janeiro, 4 jan. 1979. Arquivo Mário Peixoto.

PEIXOTO, Mário. *A casa*. [S.l.], [ca. 197-?]. Arquivo Mário Peixoto, pasta 30.

_____. *Entrevista de Mário Peixoto a Alex Vianny e Ruy Solberg*. [S.l.], 1978. Arquivo Mário Peixoto, pasta 138.

_____. *Ilha Grande*. Rio de Janeiro, 10 ago. 1966. Arquivo Mário Peixoto, pasta 72A.

RELAÇÃO DE PASSAGEIROS DO VAPOR CAP. ORTEGAL. Rio de Janeiro, 25 jul. 1909. Arquivo Nacional, disponível *on-line*.

ANEXOS¹

¹ Os documentos apresentados foram transcritos por Roberta Gnattali e revisados pelo autor seguindo as Normas Técnicas para Transcrição e Edição de Documentos Manuscritos (1993).

ANEXO 1 – Ilha Grande²

[fl. 1]

Ilha Grande

Situada proxima ao litoral do Estado do Rio, primitivamente tomada pelos primeiros viajantes e aventureiros como parte integrante do continente, teve <a sua> parte ativa e importante no Brasil Colonia nos seculos 17 e 18, vindo a perder esse prestígio já no seculo 19 com o advento da abolição. Vilas com fóros de pequenas cidades, tal a sua complexidade ativa, estaleiros, seminarios, comercio intenso, tudo isso – parece incrível tenha existido, onde não mais se encontra atualmente senão ruínas, alvenaria e desertos.

A paisagem continua a mesma maravilhosa e as praias alvas com suas águas cristalinas persistem pontos privilegiados para pescarias e esportes nauticos.

Grandes terras cujos os nomes <dos> atuais proprietarios ausentes ou longinquo, que a maior das vezes jamais lá foram em reconhecimento, circundam a ilha transfigurando-a numa beleza desolada e grandiosa. A fauna e a flórá são excepcionaes. O recorte litoraneo do lado interior que confronta o continente é manso e acolhedor, cheio de pequenas reentrancias e enseadas, pontilhada de ilhótas. O lado do mar alto é bravio, pleno Atlantico, onde as ondas enormes se arremessam nas costeiras. Das antigas fazendas, da escravatura, pirataria, sucessivas invasões estran-

[fl. 2]

geiras de aventureiros e flibusteiros recorda-se a ilha com suas lendas, folk-lore lirico, e nomes pitorescos conservados em varias localidades mixtos e corruptelas de primitivos nomes de batismo.

Existe na enseada do “Abrão” (hoje Abraão) uma dessas localidades lendarias. Seu nome: “Morcêgo”. A enseada do mesmo nome é diminuta e a praia em reoncavo suave mede uns 200 metros mais ou menos. Ao centro uma casa. Retangular e baixa, com suas quatro águas em curvatura selada levantando-se nos quatro cantos dos beiraes com o movimento das tendas arabes.

² Em relação à apresentação gráfica, a transcrição desse documento foi realizada de forma corrida.

Sua construção, diz a pedra encontrada sob o altar da capelinha interna, data de 1629, porém já em 1622 seu primeiro dono e construtor edificara um fortim em promontório guardando estrategicamente a praia e a propriedade com duas peças de fogo.

Estamos agora em 1938, quando um rapaz por nome Mario Peixoto, casualmente passando por essa localidade por ela encantou-se vindo a adquiri-la algum tempo depois. Já então desmembrado de sua primitiva área, o “Morcêgo” transformara-se em pequeno sítio. Mede, então, 1 quilometro de frente por 4 de fundos a subir em vários tabuleiros de mata virgem. A ilhóta fronteira onde, rezam os antigos

[fl. 3]

escritos, os despojos do pirata construtor do prédio acham-se enterrados, também faz parte desse acervo.

Mario, adquirira a localidade a princípio movido apenas por senso esportivo. Aos poucos, no entanto, ao manusear antigos alfarrabios de cartórios Angrenses e bibliotecas de convento, vem a deparar com o curioso histórico da propriedade.

E sua ideia então modifica-se.

Durante 25 anos com todo o carinho e minúcia coleciona o que pode da ilha e seus arredores, todo o acervo que atualmente se encontra armazenado na casa e no galpão das canoas. Desde as lageotas de mármore para forrar o chão até as minúcias de mobiliário e estatuária para guarnecer os jardins e a habitação. Das antigas imagens, dos usos e costumes da ilha, tirou ele o que de mais representativo e belo pode [?] selecionar, salvando assim um histórico fadado a perecer na indigência.

Hoje em dia o “Morcêgo” é patrimônio histórico. Porém as acanhadas verbas desse órgão nacional jamais puderam auxiliar Mario.

Afogado na vertiginosa desvalorização monetária que aflige o país desde 1956, Mario encontra-se em terrível dilema. Colecionar

[fl. 4]

o suficiente para um primoroso – talvez no paiz, unico no genero – museu vivo. Ve-se então na contingencia de vender e desbaratar a sua obra. O que possuiue [?] não dá para a sua manutenção e muito menos para o seu termino. Falta-lhe apenas mão de obra e vérba para continuidade de subsistencia pois todo o material até mesmo de construção e restauração já existe. Que fazer? Apela então pára amigos. Explica seus motivos. Busca compreensão. Trata-se da obra de uma vida, levada ao seu mais infimo detalhe em vespéras da sua realização completa. De 1956 para cá Mario luta. Decorrem 6 anos e não vê solução. Perder todo esse maravilhoso exforço que preservará um passado e uma região dignos de estudo? Desde as amarrações típicas da construção das varias partes de um telhado da época, desde colunatas, de portadas e escadarias de marmore de lióz, tudo foi transportado e amealhado para o local. É só levantar e compor a obra. As notas existem, falta a armonisação apenas para que de todos esses colecionados [?] se desprenda o estudo a maneira e o exemplo, muitas das vezes unico.

João Lourenzo, pirata hespanhol, construiu a casa com madeiras colhidas no local na propria mata que existia onde se eleva o predio, e que se estendia, então, até a órla da praia. Isso em 1629. Pouco depois

[fl. 5]

sendo assassinado no canto esquerdo da praia, por motivos passionaes, é enterrado na ilhóta do mesmo nome junto a cacimba da agua. Ha um relato de uma viagem dos Jesuitas da fazenda de Sta. Cruz, vindo em canôa de vóga, com indios, e em que levaram 2 mezes para chegar a Angra pois paravam em varias localidades onde permaneciam demoradamente. A casa do “Morcêgo” é descrita com os seguinte dizeres no portuguez antigo: “...quadrada y xata”

Do mobiliario autentico da casa algumas peças escaparam, embora esparças pela região. Até mesmo portas e janelas foram buscadas e descobertas em paragens já afastadas. Por ocasião da compra a casa já encontrava-se abandonada e deserta há 17 anos. Apenas usada como ponto de pescaria pelo ultimo proprietario, de quando em vez.

Hoje, no seu acervo, o que foi possível regressou. O trabalho de desbravador e colecionador persistente e teimoso está pronto. O interior das salas e quartos abriga o que não só dinheiro e prestígio podem comprar; mas a fé nos grandes milagres, a crença n'algo de maior, e que felizmente a fibra humana lêga muitas vezes de homem para homem.

O rapaz de então, hoje mais idoso, usa

[fl. 6]

como incentivo de batalha não só o escudo com os brasões do “Morcêgo” mas também as palavras com que termina este relato e apelo:

“A casa do “Morcêgo”... e o seu lugar, situam-se em qualquer região.

E esse lugar está disperso em tudo pois pertence a aventura do homem, que não é nem mais nem menos do que a aventura de viver, de amar, e de morrer.”

Rio de Janeiro, 10 de agosto de 1966.

Mário Peixoto

ANEXO 2 – A casa³

[fl. introdutória]

“A casa”

Personagens:

um filme de

Almerinda

Angelo Medeiros

“Tutuca”

Conrado

<e>

Figurantes

Local - Ilha Grande

Casa do Pirata

Morcêgo

[fl. 1]

~~Almerinda~~

O Morcêgo deixa de ser "O Morcêgo"

sem Almerinda.

Ela faz parte do todo.

³ A transcrição desse documento foi realizada linha por linha.

O canhão do Pirata

Ruínas do primitivo engenho.

O que se considerou realizar como Muséu
de Angra nessas ruínas

Promontorio do antigo engenho.

Muralha sendo restaurada

Detalhes idealizados para a construção

Haveriam grandes nichos com estatuaria
embutida nessa primitiva muralha.

De volta ao Morcêgo.

Partida para o ilhote do Morcêgo

distante 400 metros da praia em terra firme.

Tumulo e lapide do Pirata João Lourenço 1625[?].

Retorno a Praia

[fl. 2]

Recanto onde Brijite Bardot banhou-se

Um pouco de entomologia do local

Almerinda e algumas das esculturas

de pedras encontradas na natureza

praieira

“O gato” em seu pedestal (no jardim)

A mão decepada em seu pedestal (no jardim)

As outras (centenas) guardavam-se

destinadas ao Museu.

Um pouco de entomologia local.

Novamente os jardins do Morcêgo.

A lua modifica-se

e os jardins se transfiguram.

[*ilegível / riscado*] A sereia esculpida numa

madeira encalhada.

<*ilegível*> Um tronco <encalhado> revestido de parasitas [?]

~~que lhe~~ fazendo-lhe as vezes de

pelo. A florescerem as parasitas [?]

o pelo parece fantástico.

Primitiva captação de água:

Bambus e sapê.

<A gruta>

[fl. 3]

[*ilegível / riscado*]

Cai a tarde

Lusco fusco.

A casa.

aposentos

sala

saguão. (de dia)

A casa à noite

As ~~luzes~~ <luminárias> à [*ilegível*] se acendem.

Os jardins à noite

à paz das lanternas

Neptuno esculpido num encalhe

de madeira (~~de dia~~)

<aspecto [?] diurno>

Neptuno (~~visto a~~ [*ilegível / riscado*] <visão> noturna)

~~Desceu a noite~~ <após a noite novo amanhecer [?]>

~~vem [?] virá um outro amanhecer [?]~~

O autor [?] ~~do filme~~ das fotos e do filme

Angelo Medeiros

Palmireno Moreira Neto é pós-graduado em Cinema Documentário (FGV-RJ), mestre em Literatura Comparada (UFRJ) e doutorando em Teoria e História Literária (UNICAMP). Dirigiu o ensaio fílmico *O ato de criação* (Brasil, 2014).