

**A AGONIA (JÚLIO BRESSANE, 1978) NO CINEMA EXPERIMENTAL
BRASILEIRO: UMA ANÁLISE A PARTIR DE LIMITE (MÁRIO PEIXOTO, 1931)¹**

Pedro Pimenta Barbosa de Sousa²

Resumo

Este trabalho tem como objetivo realizar uma análise da relação intertextual existente entre *Limite* (Mário Peixoto, 1931) e *A Agonia* (Júlio Bressane, 1978). *Limite* é um longa-metragem, de estilo experimental e que foi pouco visto até a década de 1970, quando a obra é restaurada e passa a ser mais disseminada. Júlio Bressane a assiste pela primeira vez nessa ocasião, e decide realizar um longa-metragem (*A Agonia*) com o intuito de realizar, nas palavras do diretor, uma “crítica cinematográfica” de *Limite*. A análise concentrou-se nas sequências de *A Agonia* que reencenam, em uma chave particular, trechos do filme de Mário Peixoto.

Palavras-chave: *Análise fílmica; Cinema experimental; Júlio Bressane; Intertextualidade; Mário Peixoto.*

INTRODUÇÃO

Este trabalho possui como objetivo a análise comparativa entre dois filmes: *Limite* (Mário Peixoto, 1931) e *A Agonia* (Júlio Bressane, 1978). A escolha de ambas as obras se justifica, pois *A Agonia* é uma obra cuja feitura tem ligação direta com a restauração e consequente divulgação de *Limite*, a partir dos anos 1970. Em uma entrevista com Júlio Bressane realizada por Virgínia Flores (2013), o diretor brasileiro aborda o processo de realização de *A Agonia*:

¹ Trabalho realizado no âmbito do Programa Institucional de Iniciação Científica da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), com bolsa CAPES/CNPq, sob orientação do Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto.

² Graduando do curso de Imagem e Som, da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). E-mail: pedro_pimenta@tutanota.com

Depois de 1970 [...], fiquei muito ligado ao Limite, vi um trecho daquele antigo e fiquei boquiaberto. Aí nos anos 70, assisti a uma projeção do Limite, vi o filme todo. Aí escrevi e fiz um filme que foi o Agonia, que é uma crítica cinematográfica, é uma escolha de clichês do Limite, que eu recriei (JÚLIO BRESSANE apud FLORES, 2013, s/p).

Nesse sentido, o que se pretende é verificar o aspecto e a extensão dessa operação de crítica que Bressane afirma realizar em seu filme. A análise então se dará especificamente em relação às sequências de *A Agonia* que reencenam trechos de *Limite*, de forma a dar a ver as similitudes, mas também os deslocamentos. A seguir, apresento os filmes em questão.

A Agonia (Júlio Bressane, 1978) é um filme de longa-metragem cujos personagens principais são Antena (Joel Barcelos) e Eva (Maria Gladys). Eles se conhecem na estrada, após Antena oferecer uma carona a Eva. O primeiro é um assassino fugitivo e ex-pugilista, a segunda é uma vidente. Ambos se envolvem em um caso de amor e passam a deambular de carro por recantos ermos do Rio de Janeiro.

O casal recorrentemente passa por situações absurdas, quase sempre angustiado frente à presença do tédio e da ausência de sentido de sua existência. Essa falta de sentido na trajetória das personagens é incorporada formalmente pelo filme, na medida em que não há, a não ser excepcionalmente, a presença de uma narrativa linear, de forma a justificar ou apresentar uma finalidade para a errância do casal.

Júlio Bressane é um cineasta que desponta na cinematografia brasileira a partir da segunda metade da década de 1960, e cujas propostas estéticas já desde o início implicam em uma recusa à narrativa convencional. Ismail Xavier (2006) define a narrativa de Bressane como paratática, quer dizer: feita de séries descontínuas, sem encadeamentos ou subordinações, onde “cada sequência é um recomeço [...]” (p. 10).

Em *A Agonia*, por exemplo, o filme apresenta uma cartela, à altura do seu término, com a seguinte inscrição: “aqui se INTER-ROMPE. este filme não tem fim / só início e meio / o meio é o FIM...”. A sensação é a de uma suspensão brusca e arbitrária da estória, de onde não se vislumbra nenhuma conclusão possível. Ao fim, Eva e Antena continuam deslocando-se sem que se esboce nenhum tipo de ponto de chegada.

O filme apresenta um enredo diminuto, onde pouco se revela das personagens para além do que já consta na própria sinopse da obra. *A Agonia* avança mais através de um acúmulo de situações heterogêneas que o casal vai passando nas suas errâncias, com pouca

linearidade no campo da trama e sem que se apresentem novas informações a respeito das histórias particulares de cada um dos personagens.

Limite (Mário Peixoto, 1931) é um longa-metragem brasileiro que apresenta três personagens (um homem e duas mulheres) à deriva em um pequeno barco no meio do oceano. Ao mesmo tempo, há também a presença de flashbacks que rememoram fragmentos do passado de cada um deles. Mas os fragmentos não são suficientes para que se reconstrua a trajetória das personagens até o barco, e não se sabe como ou por que eles foram parar ali.

O filme de Mário Peixoto tematiza uma crise existencial que é própria do homem moderno, uma crise que surge frente o reconhecimento da própria finitude perante a contemplação da natureza e da conseqüente transitoriedade dos valores humanos. Franco Volpi (1999) constata que a cosmologia moderna, ao adotar uma perspectiva radicalmente materialista, demole velhas crenças e tradições e obriga o homem a se confrontar com a sua situação de contingência. Isso se manifesta metaforicamente na situação do barco, onde os personagens se encontram paralisados e impotentes frente a uma imensidão de água, a ressaltar por contraste os limites da condição humana.

CRÍTICA COMO TRADUÇÃO

Procedimentos intertextuais, como os de citação e colagem, são fundamentais na constituição do estilo cinematográfico de Júlio Bressane, procedimentos esses que podem ser compreendidos como uma atividade de crítica. Nesse sentido, quando o realizador define *A Agonia* como uma “crítica cinematográfica” de *Limite*, convém tomar o significado da expressão em seu sentido mais rigoroso.

Ezra Pound (2006, p. 10) afirma que uma das vias para o exercício da crítica é a da tradução, esta entendida “como recriação e não mera transposição literal”. Para Pound, alguns dos aspectos centrais da atividade crítica são a comparação, a seleção e a tradução.

O que Bressane realiza em seus filmes é uma operação que parte de referências explícitas (antes de uma das sequências que reencenam *Limite*, por exemplo, uma cartela aparece a anunciar o título do filme de Mário Peixoto), mas sem que se meramente reproduza o que é aludido, de forma a produzir, de acordo com Francisco Teixeira (2003, p. 98), “novos estranhamentos, inesperadas conjunções, raros arranjos”.

Partindo destas coordenadas, a seguir passo a confrontar ambos os filmes, buscando compreender como Bressane incorpora *Limite* em seu filme, ressaltando o que aproxima as

obras, mas também o que afasta, já que se trata de uma operação de tradução, onde *Limite* vai passar pelo filtro particular do estilo de Bressane.

O BARCO E O AUTOMÓVEL

Uma das principais figuras de estilo em ambos os filmes é a deambulação. Para Fábio Uchôa (2016), que a considera própria do cinema moderno, a deambulação:

Consiste numa oposição à narrativa do cinema clássico, presente no cinema de vanguarda dos anos 1920 e retomada, a partir do final dos anos 1940, pelo neo-realismo e os cinemas novos. O andar a esmo e sem destino, pedestre ou automotivo, subverte a noção clássica de personagem, bem como a própria ideia de narrativa, caracterizada por uma cadeia de eventos relacionados em termos de causa e efeito (UCHÔA, 2015, p. 160).

A deambulação – ou seja, um movimento de errância em que o que é significativo é muito mais o deslocamento em si do que a apresentação de uma história que justifique este deslocamento – é um elemento central tanto em *Limite* quanto em *A Agonia*. Em ambos os filmes, portanto, as imagens apresentadas significam mais do que somente a ilustração de um percurso narrativo-dramático, adquirindo assim caráter simbólico.

Mas o deambular das personagens vai possuir aspectos diferentes em cada um dos filmes. A começar pelo meio de locomoção: o automóvel em *A Agonia*, o barco em *Limite*. Os personagens de ambos os filmes também se deslocam a pé, mas a análise vai se concentrar na deambulação através dos meios supracitados, já que se pode observar uma relação analógica entre as obras que figura através desses dois meios de transporte, analogia que vai refletir inclusive na estrutura narrativa dos filmes.

Em *Limite*, a situação do barco “se configura como eixo condutor do filme” (YAMAJI, 2007, p. 16), pois é para ela que tudo converge. Os momentos dramáticos do filme, que vemos através do flashback das personagens insuladas no barco, sempre retornam para o mesmo “ponto-zero”, à mesma “cadência dessa suspensão, escandida, de modo a dissolver as outras narrativas encobertas” (YAMAJI, 2007, p. 29).

Da mesma maneira, *A Agonia* estabelece um ponto de retorno no espaço do automóvel, para onde o filme sempre volta depois dos ocasionais e inconclusos fragmentos dramáticos e linhas de fuga para outras situações que não o deambular automotivo.

No curta-metragem *Viola Chinesa – meu encontro com o cinema brasileiro* (Júlio Bressane, 1975), um ensaio fílmico a respeito do cinema brasileiro e do próprio processo criativo de Bressane, o realizador afirma que *A Agonia* apresenta dois personagens, “feitos prisioneiros de uma jaula quadrilátera” e que “se encontram e jogam suas últimas cartas antes de desaparecerem em um deserto branco, resplandecente e imenso”.

Essas declarações evidenciam o desejo por parte do diretor de relacionar as obras, o que de fato vai se verificar em *A Agonia*, através da relação entre o barco e o automóvel, suas situações correspondentes e as estruturas narrativas que daí derivam. A “jaula quadrilátera” que aprisiona as personagens é o automóvel, esse mesmo aprisionamento figurando também através do barco à deriva.

No filme de Mário Peixoto, a sequência final envolve uma tempestade que estraçalha o barco, de onde apenas uma das personagens, a Mulher 1 (Olga Bueno), sobrevive. Ela aparece agarrada a uma tábua, para em seguida dissolver no mar, através de uma longa fusão com um plano que, como um “deserto branco, resplandecente e imenso”, faz desaparecer a personagem de Olga Bueno.

Um dos aspectos principais da deambulação é o automatismo, uma sensação de que as personagens se deslocam no piloto automático, sem controle sobre os próprios corpos. Temos essa sensação, pois os filmes apresentam poucas motivações psicológicas e individuais para o deslocamento. Sem acesso a essas motivações, a impressão que a deambulação causa é a de que o que determina o movimento não é parte da vontade intrínseca das próprias personagens, e sim de circunstâncias das quais eles são alheios.

Neste sentido, Francisco Teixeira enumera alguns “traços marcantes e reiterativos” de *Limite*:

As situações ópticas que vem ocupar o lugar de ações que se rarefazem até a total imobilidade, a tendência de expulsar os personagens para fora de campo, a grande proliferação de naturezas mortas e espaços vazios, quando os exteriores desertos e as paisagens da natureza tornam-se imagens obsedantes (TEIXEIRA, 2003, p. 23).

Daí, em *Limite* o que provoca as situações de automatismo nas personagens é a natureza. São os elementos da natureza que provocam o movimento em personagens que não possuem autonomia. A situação do barco é exemplar quanto a isso, pois o barco flaina multidirecionalmente sob o sabor impessoal do vento e das ondas. Os tripulantes do barco

se deslocam ininterruptamente (deambulação), sem que possam ter qualquer controle sobre esse deslocamento.

É neste sentido também que Joel Yamaji afirma que em *Limite* há um “processo de humanização da natureza” (YAMAJI, 2007, p. 82). A natureza passa a ser sujeito, e as figuras humanas assujeitadas. O filme em última instância aponta, portanto, para essa condição humana em que a ação é restrita pela natureza. Essa situação produz o desespero e a aniquilação, o que é representado pela tempestade.

No caso de *A Agonia*, a mesma situação de automatismo é incorporada, porém através da situação do automóvel e da estrada. Nesta incorporação já há um primeiro estranhamento, pois diferente da situação de *Limite*, em que o próprio drama do barco à deriva já remete de imediato à falta de agência por parte dos tripulantes, o automóvel por outro lado remete a uma cultura do “road movie”, da liberdade projetada na ação de viajar pela estrada. Junior (2016) afirma que:

A estrada, no imaginário da segunda metade do século XX, substitui as grandes paisagens do western em sua função de romantização do espaço: a identificação da estrada com a liberdade individual, no universo do road movie, revitaliza no imaginário coletivo uma espécie de aspiração ao sublime que parece inseparável, na cultura norte-americana, da própria noção de espaço (JUNIOR, 2016, s/p).

Acrescenta-se aí que a viagem é determinada pela disposição da estrada, essa configurando “um espaço plano, pleno supercondutor, adaptado à fluidez, à facilidade de circulação exigida pelo sistema de trocas comerciais. Trata-se de um espaço (...) mais facilmente planificável e controlável” (JUNIOR, 2016, s/p).

A estrada, portanto, remete a uma ideia de liberdade relacionada ao livre-arbítrio, à vontade de um sujeito soberano e que se vê livre de determinações externas e assim pode escolher livremente. A situação do carro e da estrada apresenta uma solidez, uma base segura através da qual os sujeitos podem tomar decisões. Não há contingência pois os caminhos já estão todos pavimentados, bastando que o motorista construa a sua rota. No caso do barco, a contingência é o principal elemento, já que não existem caminhos pré-figurados, o mar é uma massa homogênea e o barco pode se deslocar para todas as direções.

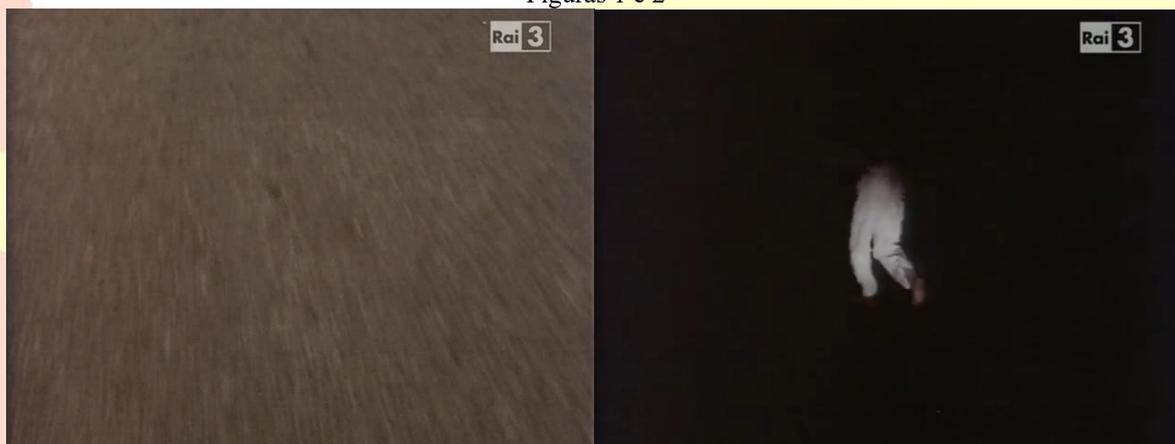
Se, em *A Agonia* Eva e Antena aparecem como corpos, superfícies sem interioridade, pois aqui, assim como em *Limite*, também não parece haver uma motivação

interna muito clara para o deslocamento, o carro por outro lado em algumas sequências parece efetivamente alçado à categoria de sujeito, personagem psicologizado.

Ao fim do filme, vê-se Antena e Eva se afastando ao fundo, em um descampado remoto. Em seguida, surge um plano em plongée que enquadra um pedaço do asfalto, em um travelling que simula o movimento de um carro e que dura quase 30 segundos. O plano aqui não tem relação temporal ou espacial com a situação dramática das personagens, pois não há na sequência deslocamento automotivo. Isso somado à duração dilatada do mesmo faz com que a estrada figure em uma dimensão simbólica, e não narrativa, funcionando como um emblema:

Outra forma do imagético a ultrapassar a narrativa, definir uma presença que excede o drama, é a inserção de emblemas, *não da natureza, mas da urbanidade*, quando o detalhe menor, o que parece objeto banal, ganha amplitude como qualidade relativamente autônoma, gerando sentidos ou efeitos pop não atrelados à história que se conta no filme (XAVIER, 2005, p. 179, grifos nossos).

Figuras 1 e 2



Em *Limite*, o que ultrapassa a narrativa, o drama, o universo psicológico da personagem, são imagens da natureza, que aparecem como causa da sujeição das personagens. Já em *A Agonia*, quem cumpre essa função de assujeitar as personagens é o automóvel, um “emblema da urbanidade”, algo em que o humano se reconhece. Essa mesma função de assujeitamento que o automóvel cumpre se manifesta, por exemplo, na conclusão do filme. Logo depois do plano da estrada, em um ambiente não reconhecido pela falta de luz, vemos Antena fugindo daquilo que parecem ser dois faróis.

Se em *Limite*, na sua conclusão, o humano desaparece sob o rebrilho das águas do mar, em *A Agonia* esse mesmo desaparecimento figura através da luz dos faróis, a iluminar parcialmente Antena, como se ele estivesse se dissolvendo em meio ao negrume da noite,

em um movimento de fuga que explicita aquilo que já consta em todo o filme, a saber: que o carro é quem possui autonomia e, portanto, figura como sujeito, enquanto as personagens são assujeitadas, se colocam em fuga, em uma inversão onde o carro passa a ter autopropulsão e deixa de ser dirigido, passando a dirigir as personagens.

Isso se manifesta no filme através do recurso do plano subjetivo, que convencionalmente é utilizado para colocar o espectador dentro da perspectiva de uma personagem, geralmente humana. Mas no filme o plano subjetivo remete a uma máquina, e não a um indivíduo. É a primeira que age subjetivamente, que possui vontade, autonomia, e não o segundo.

Em *Limite* o que assujeita o humano é a natureza; em *A Agonia*, é um elemento que carrega a marca do humano, do histórico, algo, portanto, sobre o qual o tempo incide. Se em *Limite* o que demarca os limites e a finitude da ação humana é o mundo da natureza, aquilo que é, portanto, eterno e imutável, no caso de *A Agonia* é o mundo das convenções, da contingência e dos valores humanos.

Pois o mar, sabemos, vai continuar existindo ali, enquanto que os personagens insulados invariavelmente vão perecer, vemos que a água começa a penetrar na embarcação, vemos também um balde vazio que indica a falta de provisões, etc. Não é uma situação que aponta para a mudança, tudo parece fatal e determinado. É nesse sentido que Joel Yamaji afirma que a situação do barco representa um “tempo circular, um estado cíclico de suspensão”.

Se o mesmo tempo circular se encontra presente em *A Agonia*, um tempo que aprisiona as personagens, no caso de Bressane este se relaciona com aquilo que é histórico e contingente, com aquilo que se encontra ao alcance da ação humana, que é o automóvel e o modelo de sociabilidade que ele simboliza. Se a liberdade não figura através das personagens, esta se encontra no horizonte de possibilidades que o filme propõe, na medida em que a contingência deixa de figurar como algo que causa o horror, e passa a ser aquilo que é o necessário para que exista liberdade.

TRANSCENDÊNCIA E IMANÊNCIA

Saul Newman (2005, p. 115) vai identificar em Michel Foucault uma ideia de liberdade que não corresponde a um conceito metafísico e transcendental, sendo por outro

lado própria do mundo humano, da história e da contingência. Essa liberdade não pressupõe uma “essência de si”, uma “natureza humana universal que é restrita e precisa ser liberada”.

Newman continua dizendo que, não sendo de caráter metafísico, a liberdade em Foucault não é absoluta, não corresponde a um sujeito pleno e autodeterminado que de repente se vê liberto, com um golpe único, da coerção e de todas as determinações externas, existindo a partir daí em condição permanente de autonomia.

A liberdade é um processo em constante movimento, não se podendo conquistá-la, já que ela é uma prática permanente. Essa prática existe somente dentro de certos limites e coerções no presente, não sendo nunca plena ou garantida, implicando assim em uma permanente reflexão em relação aos nossos próprios limites e identidades (NEWMAN, 2005, p. 116).

Newman afirma que Foucault recusa uma liberdade que se constitua a partir da ideia de livre-arbítrio, pois o livre-arbítrio pressupõe a existência de um sujeito cuja condição, permanente e que se prolonga inalterada no tempo, é a de ser livre e autônomo. Por outro lado, na realidade as nossas ações são sempre determinadas de alguma maneira, e a figura de um sujeito soberano e plenamente capaz de fazer escolhas é uma ilusão.

Em *A Agonia*, as personagens não são livres. Há uma angústia e um pessimismo que perpassam todo o filme. Na sequência final, Eva diz: “Estamos a zero de novo. / Será que saímos dessa? Isso tem fim? Tem fim?”. Mas se não há liberdade efetiva, há a possibilidade de liberdade, pois o que no filme se apresenta como a figura do assujeitamento, que determina as personagens, não é transcendente à existência humana, e sim imanente a ela, pertencente a um mesmo plano de existência.

Se não há liberdade efetiva manifesta nas personagens, isso é produto da ação do próprio homem, que constrói a sua própria condição (o automóvel é produto do homem) mas deixa de se reconhecer nela, deixando assim se dominar. Portanto, a ideia de liberdade não é eliminada, mas ela figura em sentido negativo, enquanto potência, que pode ou não se realizar, a depender da ação do próprio homem, que para isso vai ter que “encarar a tarefa de se produzir”, de se inventar e reinventar de maneira “ativa e deliberada” (NEWMAN, 2005, p. 116).

A AVENTURA E O “BARCO DOS SONHOS”³

[...] a vida é algo que vai, como dizemos em francês, à la dérive. A vida desce o rio, encostando de vez em quando numa margem, parando um pouco aqui e ali, sem nada compreender – e o princípio de análise é que ninguém entende nada do que acontece. A ideia de uma "unidade unificante" sempre me deu a impressão de ser uma mentira escandalosa (LACAN, 1976).^[N1]

Uma das sequências de *A Agonia* faz referência explícita a *Limite*. Isso é indicado por uma cartela, onde se lê “LIMITE”. A cena tem início com Eva em cima de uma jangada rudimentar, a remar com certa dificuldade. Ela se desloca em um córrego estreito, em meio a um descampado remoto. Ao longe, uma vegetação rasteira, poucas árvores e um cavalo, além de cercas de arame farpado. O diálogo aqui é à situação do barco em *Limite*.

Figuras 3 e 4



A certa altura da cena, ouve-se *The Lotus Pool*, música composta por Alfred Newman para a trilha musical de *O Egípcio* (*The Egyptian*, Michael Curtiz, 1954). Este filme é baseado na obra *As Aventuras de Sinué*, obra de literatura do Antigo Egito de autor desconhecido, na forma de relato de viagem que narra a trajetória de Sinué, que abandona o Egito, explora as regiões da Síria-Palestina e depois volta para a sua terra natal.

Assim, pode-se dizer que a música remete ao gênero cinematográfico de Aventura. O passeio de jangada em *A Agonia* não é agônico por expor os limites da ação humana frente à natureza (como é o caso dos tripulantes do barco em *Limite*), e sim por ser uma aventura, um desbravamento cujo caminho é incerto e imprevisível, e, portanto,

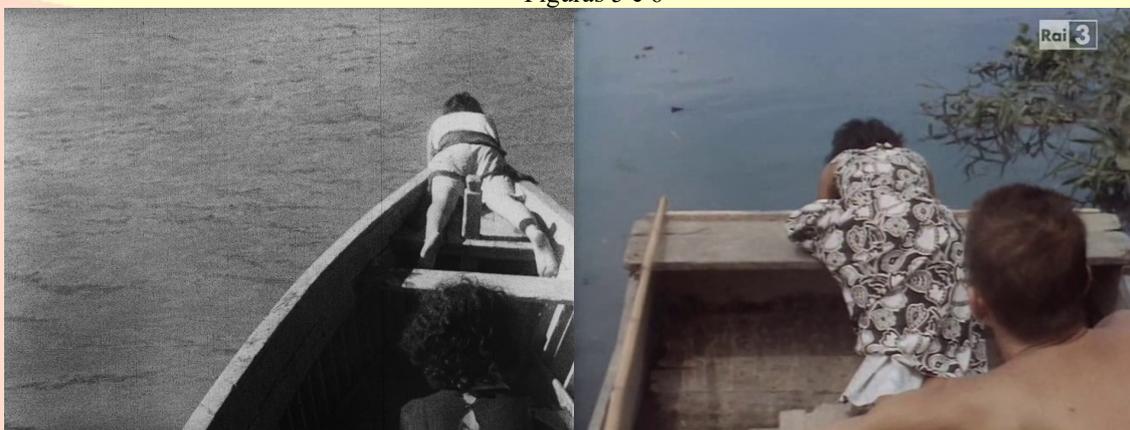
^{3 3} Expressão utilizada por Bressane (1996) em referência a *Limite*.

angustiante. Depois da abolição do essencialismo, o devir é sempre dilacerador, mas esse é o preço da liberdade.

E a liberdade em Bressane não é a liberdade metafísica do livre-arbítrio⁴, onde se pressupõe ser livre através da escolha entre opções pré-estabelecidas (a liberdade do automóvel, por exemplo, de se guiar através de vias já pavimentadas). Liberdade significa tomar consciência daquilo que nos determina, e agir dentro dessas circunstâncias de forma a inventar novas determinações, de agenciar novos arranjos com a matéria e com outras subjetividades. Sem opções pré-determinadas, sem condicionamentos imutáveis.

Na situação do barco as personagens remam até a exaustão, esforço que não produz nenhum resultado e apenas repõe a mesma condição aprisionante do barco em alto-mar. Quando a jangada se desloca pelo córrego, temos a referência das margens, e assim o esforço de Eva ao manejar o remo é visualmente produtivo, há efetivamente um deslocamento – um deslocamento sempre determinado, aqui pelo fluxo do córrego, pela qualidade (precária) do remo e da jangada, pelo esforço empregado por Eva, etc –, pois podemos comparar a jangada com o que surge na profundidade: as árvores, o mato, as cercas, etc. Os elementos parecem se afastar, e assim não há a mesma sensação de estagnação absoluta que o espaço homogêneo do mar suscita.

Figuras 5 e 6



O salto qualitativo de uma cena (*Limite*) a outra (*Agonia*) encontra-se aqui: se envolver em meio ao líquido do oceano é angustiante, não vemos nenhuma borda e o barco

⁴Cf. Abbagnano (2007, p. 606), a respeito da noção de liberdade da filosofia escolástica, por exemplo: “E, para S. Tomás, ‘o livre-arbítrio é a causa do movimento porque pelo livre-arbítrio o homem determina-se a agir’. S. Tomás acrescenta que, para existir Liberdade, não é necessário que o homem seja a primeira causa de si mesmo, como de fato não é, pois a primeira causa é Deus”.

flutua a esmo. Mas em *A Agonia* o meio aquoso significa liberdade, é o flunar da consciência liberta de determinações transcendentais.

Destaca-se que a sequência do córrego, que aparece no terço final do filme, marca o fim das deambulações automotivas. Depois dela, a deambulação aparece mais algumas poucas vezes, mas os personagens se deslocam a pé. E quando surge o automóvel no plano final do filme, a sua presença é puramente alegórica e não indica deslocamento automotivo por parte das personagens. É como se Bressane apresentasse *Limite* como um antídoto, um momento de ruptura na progressão do filme, até ali marcada pela situação aprisionante do carro.

Vale reforçar que o que separa *Limite* de *A Agonia* não diz respeito à presença ou não de uma situação determinada. Em ambos os filmes, tudo é determinado. A diferença é que a determinação em *Limite* ocorre de um ponto de vista transcendental, o mundo material do filme é sujeito a uma instância separada do mesmo, ideal, um sujeito soberano cujo olhar direcionado à matéria do filme é onisciente. A consequência disso é que o determinismo de *Limite* é apresentado como um dado incontornável, a crise das personagens no filme é hipostasiada como condição permanente, para além da história e da ação humana.

Os personagens de *A Agonia* são também determinados por circunstâncias alheias aos mesmos. Aqui, assim como em Mário Peixoto, a vida individual esvazia-se de sentido através da errância, em *A Agonia* as personagens também são determinadas circunstancialmente. Porém, diferentemente de *Limite*, essas determinações são imanentes à própria matéria, não externas à ela. Assim, são determinações que se dissolvem e se produzem, engendrando indefinidamente novas formas de ser. Esse auto-engendramento da matéria só é possível de uma perspectiva materialista, que abole a transcendência.

A situação do barco, por outro lado, sugere uma situação determinada transcendentemente, para além da matéria e assim para além da ação do homem. Se em *Limite* a crise existencial, o esvaziamento da subjetividade das personagens implica em paralisia, em *A Agonia* essa crise implica em um devir, em uma existência sempre a ser repostada e transformada. *A Agonia* representa determinações imanentes à matéria e não externas a ela, determinações no campo da contingência.

Se temos personagens que não são nunca plenamente autodeterminados, vemos materialmente o que os determina: são os faróis acesos do carro a perseguir Antena; são as margens que restringem a navegação da jangada, mas ainda sim margens visíveis, parte

material da realidade e ao alcance da ação humana (há inclusive um momento em que Eva rema até uma das margens, de onde Antena manipula a vegetação); são as estradas que determinam o deslocamento das personagens e de seus automóveis, mas ainda sim estradas concretas, produzidas pela ação determinada dos homens.

E se as personagens agonizam pela sua trajetória, isso reflete menos uma condição cosmológica e mais as condições materiais onde as personagens se inserem, e aqui o teor social de *Agonia*, ao contrário de *Limite*, é evidente. “Sinto calor, tenho fome, quero comer”, chega a lamentar Antena em uma das sequências. O filme se insere no espaço geopolítico do Brasil, país eivado por contradições sociais e, à altura das filmagens, mergulhado em um regime militar que alguns anos antes forçou Bressane a se exilar em Londres.

Mas cabe ressaltar que em *A Agonia* não se esboça um projeto de transformação social nem uma constatação de caráter sociológico a respeito do país. Neste sentido, há uma continuidade do filme em relação a *Limite*, e não somente uma negação. Pois assim como na obra de Peixoto, Bressane se interessa não por um cinema de prosa, que submete seus recursos a uma atividade de narrar, de constatar, de transmitir uma mensagem conclusiva.

De *Limite*, filme em que “a forma se descola da história, adianta-se e vem a primeiro plano” (YAMAJI, p. 89), Bressane resgata e valoriza o potencial poético do cinema, numa recusa à univocidade, à imagem que já vem pronta e esgotada de significados, em um convite, também propiciado por *Limite*, à presença do espectador na constituição do sentido das imagens do filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Limite, filme seminal de Mário Peixoto no que diz respeito ao cinema experimental no Brasil, foi pouco visto até a década de 1970, quando é restaurado e assim se reencontra com o cinema brasileiro. Chegamos então no ano de 1977, quando *Limite* passa a figurar no rol de referências do “cinema espelho” (TEIXEIRA, 2003) de Júlio Bressane. Neste ano, o cineasta realiza *A Agonia*, filme que estabelece diálogo direto com a obra de Peixoto.

Pela análise da intertextualidade em *A Agonia*, pôde-se dar a ver uma atividade de crítica, onde a citação de textos alheios sempre vem acompanhada por deslocamentos e rupturas frente às obras e tradições incorporadas pelos filmes. *Limite* retrata um humano angustiado ao ser confrontado com a contingência dos próprios valores. Em *A Agonia*, é precisamente o fato de os valores humanos serem retratados como contingentes, como é o caso do automóvel, que se garante a possibilidade da liberdade humana.

Apesar de apontar para a ideia de liberdade, *A Agonia* possui um tom fatalista que vai se manifestar até a sua conclusão. Eva e Antena andam em meio a detritos, casebres e cercas de pau a pique caindo aos pedaços. “Estamos a zero de novo. / Será que saímos dessa? Isso tem fim? Tem fim?”. Antena não responde. Em seguida, ambos voltam a caminhar, no mesmo movimento deambulatório que abre o filme e que permanece por toda a sua extensão.

O pessimismo manifesto em todo o filme vai ser relativizado em alguns momentos, o principal deles sendo aquele que presta homenagem a *Limite*. A sequência do córrego pode ser vista assim como uma ruptura com esse tom unívoco a determinar todo o filme, e é nela que se pode ver um momento afirmativo, para além das “lamentações brasileiras” – título de uma das cartelas – que contaminam toda a obra.

É curioso notar que aquilo que em *Limite* figura como signo da perdição, do dilaceramento existencial, é transformado por Bressane em representação da liberdade, da aventura. A cena aludida, portanto, é traduzida por Bressane, não sendo meramente reproduzida, mas sendo ressignificada.

Limite é o caminho do cinema experimental, aberto para todas as possibilidades do mundo. É uma “nova mentalidade”, “cinema do cinema”, implicando na “criação e recriação da imagem no filme cinematográfico”, filme que “desenquadrrou e criou novas possibilidades de compreensão e apreensão da luz” (BRESSANE, 1996, pp. 36-38).

Por fim, cabe ressaltar que o cineasta disruptivo e vanguardista Júlio Bressane manifesta também um interesse evidente pelas figuras da continuidade e do progresso histórico. *A Agonia* é também um manifesto em defesa de uma certa tradição, uma homenagem ao cinema experimental através dessa força primordial que é *Limite*. Diz ele (VIOLA..., 1975): “O cinema brasileiro está de olho no sucesso. O experimental, na sucessão!”.

Daí, é essa a função que cumpre *Limite* na obra de Bressane: a de relativizar o pessimismo, este sendo resultado da prática cinematográfica na situação precária de um

país não só subdesenvolvido, mas também assolado por um regime militar brutalmente repressor. Bressane faz apologia do cinema experimental, do cinema que cria e se recria, consciente da própria história, cinema rigorosamente crítico que dissolve as convenções, que não define nem enquadra, mas que se projeta para um futuro indeterminado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BRESSANE, Júlio. **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FLORES, Virgínia. “Vestígios de um encontro com Júlio Bressane: por uma dramaturgia do som”. **Cinecachoeira**: Revista de Cinema e Audiovisual da UFBR, Cachoeira, v. 6, n. 3, nov. 2013, p.1-2. Disponível em: <<https://www.cinecachoeira.com.br/2013/11/vestigios-de-um-encontro-com-julio-bressane-por-uma-dramaturgia-do-som/>>. Acessado em 01/05/2018.

LACAN, Jacques. “Da estrutura como intromistura de um pré-requisito de alteridade e um sujeito qualquer”. In: MACKSEY, Richard; DONATO, Eugenio (Orgs.). **A controvérsia estruturalista**. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 198-229.

NEWMAN, Saul. “Stirner e Foucault: em direção a uma liberdade pós-kantiana”. **Verve**: Revista Semestral do NU-SOL – Núcleo de Sociabilidade Libertária, São Paulo, n. 7, 2005, p.101-130.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. 11ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **O terceiro olho**: ensaios sobre cinema e vídeo. São Paulo: Perspectiva, 2003. 161 p.

_____. **O cineasta celerado:** a arte de se ver fora de si no cinema poético de Júlio Bressane. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

UCHÔA, Fábio Raddi. “Traços da perambulação no Cinema Marginal”. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 33, 2016, p.157-174.

_____. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. “Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética”. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 12, jan./2006, p.5-26.

VOLPI, Franco. **O Niilismo**. Trad. Aldo Vannuchi. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

YAMAJI, Joel. **Um Estudo Sobre Limite**. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

FILMES

A AGONIA. Júlio Bressane, Brasil, Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1978. (90 min.).

LIMITE. Mário Peixoto, Brasil, 1931. (120 min.).

VIOLA Chinesa. Júlio Bressane, Brasil, 1975. (8 min.).