



vol. II LIMITE, O FILME DE MÁRIO PEIXOTO

coleção cinema brasileiro

CLÁSSICO • industrial







vol. II LIMITE, O FILME DE MÁRIO PEIXOTO

coleção cinema brasileiro

C L Á S S I C O • i n d u s t r i a l

organização Daniela Gillone

Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura, Fundação Dorina Nowill para Cegos e Três Artes apresentam o número da COLEÇÃO CINEMA BRASILEIRO dedicado ao cinema clássico e à almejada proposta de cinema industrial no Brasil em três volumes temáticos:

vol. I O CINEMA DE HUMBERTO MAURO

vol. II LIMITE, O FILME DE MÁRIO PEIXOTO

vol. III ENTRE FILMES E HISTÓRIAS DA ERA DOS ESTÚDIOS

Esta publicação é destinada, em especial, a pessoas com deficiência visual. O formato acessível, por meio da audiodescrição, desenvolvido pela Fundação Dorina Nowill para Cegos, poderá ser acessado através do DDReader, aplicativo disponibilizado no site desta Coleção e no site da Fundação.

A Coleção também pode ser acessada em CD-ROM na biblioteca dessa Fundação e em bibliotecas e instituições parceiras que atendem a pessoas com deficiência visual.



Realização:



vol. II LIMITE, O FILME DE MÁRIO PEIXOTO

vol. II LIMITE, O FILME DE MÁRIO PEIXOTO

INTRODUÇÃO

Daniela Gillone | 9

LIMITE: ANGÚSTIA

Saulo Pereira de Mello | 25

UM LUGAR SEM LIMITES

José Carlos Avellar | 37

À BEIRA DO TEMPO

Patrícia Vaz | 51

SOBRE A IMAGÉTICA DE MÁRIO PEIXOTO

Geraldo Blay Roizman | 59

O HOMEM, O MAR, O TEMPO

Paulo Ricardo de Almeida | 70

O CÉU É LIMITE

Ciro Inácio Marcondes | 81

SOBRE O FILME | **86**



INTRODUÇÃO

LIMITE, O FILME DE MÁRIO PEIXOTO

por Daniela Gillone

Mário Peixoto nasceu em 1908 e em 1930, aos 22 anos, escreveu e dirigiu *Limite*, considerado a grande obra-prima do cinema brasileiro e um marco na produção cinematográfica clássica. Além da realização desse filme, ele escreveu roteiros, poemas e romances pouco conhecidos, mas que igualmente surpreendem pela sua poética tão própria à linguagem do cinema. O uso de esquemas narrativos, tais como a sobreposição de planos, a fragmentação de sequências e a repetição de imagens e de elementos visuais- usados para conduzir o espectador a entender um conceito - define o seu estilo em sua literatura e em seu filme.

Em *Limite*, a fragmentação e a repetição de planos estão a serviço da retórica da angústia de duas mulheres e um homem, cujas vidas estão limitadas ao barco perdido no mar. São três destinos e três passados. Tudo parece limitado aos seus desejos e impossibilidades. As histórias dessas personagens se constroem entre a limitação e abrangência de seus corpos e do espaço. A reflexão sobre a vida delas é estruturada por conceitos desenvolvidos a partir dos significados das imagens justapostas. Através do processo de

associação de duas ou mais imagens, a montagem define significados que provocam o espectador a entender o filme para além de sua história. Portanto, haveria uma linguagem que deve ser percebida e que vai além da construção do passado ou presente das pessoas representadas.

É entre essas temporalidades que o filme leva o espectador a reconhecer os conceitos de permanência e de fragmentação em imagens que apresentam as personagens enclausuradas em um barco em mar aberto e presas à imensidão de suas lembranças. Esse jogo temporal e de associação à angústia se explica um pouco mais com o exemplo das sequências das cenas que revelam o passado de uma das mulheres, a partir das imagens que simulam lembranças pensadas ou narradas por ela para o homem que está ao seu lado no barco.

Os enunciados das sequências aqui expostas revelam a vida e o aprisionamento dessa personagem, dentro e fora do cárcere. Entre planos sobrepostos acompanhamos uma mulher que saiu de uma cela a percorrer um caminho. Eis que aparece um plano que retrocede à imagem da estrada pela qual ela passou e funde-se ao plano de uma roda de um trem em movimento para, em seguida, sobrepor-se à imagem da roda da máquina de costura em que essa mesma personagem está a cerzir. Alternam-se as posições de câmera de forma a mostrá-la, em um plano fechado, limitada em sua costura. A partir do ponto de vista dela, a amplitude do céu toma conta da tela.

Outra sequência se abre e um close sobre a notícia do jornal, distribuída como se fosse um anúncio em classificados, informa a fuga de uma presidiária com a ajuda do carcereiro. Ao observar essas imagens, o espectador identifica que a notícia se refere à história da personagem que lê o jornal, a mesma mulher que saiu de uma cela nos planos iniciais. Assim, os anseios e as dificuldades dessa personagem são formalmente revelados através do jogo das imagens: as duas lâminas da tesoura aberta, seguidas do close sobre o jornal, com as páginas um pouco mais abertas que a tesoura. A sucessão de planos contendo esses dois objetos conduz uma interpretação do passado dessa mulher.

As sobreposições de imagens dão forma à história e ao sentido da vida dessa costureira. A linha e a roda da máquina de costura em movimento provocam o espectador a construir significados com essas justaposições. O

envolvimento dela com os retalhos de tecidos, como se fossem fragmentos de lembranças. A roda em que passa a correia da máquina poderia significar a transitoriedade da vida. O carretel que roda e que recebe um novo pedaço da linha que será passada adiante, com os pontos feitos pela agulha, como passos dados em um mundo limitado e, ao mesmo tempo, abrangente. Com esses materiais (foto-composição e imagens sobrepostas), o diretor consegue criar um conceito que reverbera em uma estrutura de pensamento, explicando uma experiência a partir do seu ponto de vista, o que reforça a caracterização de seu “cinema-ensaio”.

A parte estética desse filme sempre foi elogiada, e sua técnica considerada como a mais moderna experimentada no cinema silencioso brasileiro. No ensaio de abertura desta edição, o pesquisador e grande responsável pelo processo de restauração desse filme, Saulo Pereira de Mello, define *Limite* como um filme de rara precisão técnica e formal embora revele, às vezes, no aspecto técnico, as limitações impostas por seu meio cinematográfico em formação. Na questão formal, Saulo percebe, neste filme, limitações superadas pela imaginação e criatividade de seu cameraman Edgar Brasil. Observa, ainda, que o resultado é um filme de estética extremamente refinada nos menores detalhes de realização e de técnica, que conferem um apurado domínio formal.

Para Saulo, *Limite* é um filme de construção precisa, de cadência lenta, de montagem perfeita e de imagens altamente significativas. As sequências são organizadas em função de uma técnica apurada em que se alternam composições rígidas e enquadramentos estáticos, além de vertiginosas corridas de câmera. As lentas sequências, em que se acentuam o uso continuado de fusões, por vezes longas, procuram mais separar do que unir longos planos, os quais Saulo considera serem em si mesmos completos. Em sua definição, essa obra de ritmo preciso, estrutura minuciosa, na qual a montagem faz desfilar as imagens numa ordem exata recoloca o tema angústia em todo o ambiente fílmico.

Saulo Pereira de Mello é o maior espectador do *Limite*, assim o define José Carlos Avellar em seu texto que segue nesta publicação, em que apresenta a história de dedicação de Saulo ao *Limite*. Ao analisar o percurso que levou o restaurador a se interessar pela preservação desse filme e estudá-lo, o crítico considera que sua vida transformou-se em paixão pelo cinema. Considera ain-

da que ver *Limite*, hoje, é ver o filme através dos olhos de Saulo, por ter sido ele o responsável em restaurar e reordenar os fotogramas. Ainda nesse texto, Avellar comenta sobre a parte estética do filme e o processo de criação de Mário Peixoto.

A seguir, o ensaio de Patrícia Vaz também apresenta uma análise sobre os aspectos estéticos do filme *Limite*. Ela identifica no uso dos flashbacks e na repetição dos planos e de elementos visuais, os recursos que Mário Peixoto recorre para construir uma linguagem e um conceito de transitoriedade e limitação. A narrativa é percebida por ela através das imagens que recorrem às vidas das personagens e que formam, por assim dizer, uma fragmentação da sequência cronológica da história. Em sua análise, o passado referenciado no presente entre fluxos da memória define um movimento constante do ir e vir, como o mar representado em toda a película. Assim, a rememoração que se repete na cena do barco à deriva aludiria ao próprio movimento da água. As sequências começam e terminam no mar e é para ele que o espectador é guiado a cada situação mostrada.

Ao analisar a estética desse filme, Geraldo Blay Roizman parte da consideração do próprio estatuto da imagem cinematográfica enquanto duplo da realidade das coisas percebidas enquanto fenômeno. O ensaísta explora a ideia de que um filme, antes de dizer algo, está do lado das coisas referentes aos dados e ao sentido ligados ao mundo sensível. Expõe, assim, que a construção dos aspectos sensíveis da realidade no cinema é percebida apesar da descontinuidade da constituição da imagem. Nesse texto podemos, também, conhecer o diálogo entre o filme de Mário Peixoto e sua literatura, além de observar a forma como o diretor percebe o mundo em seu ritmo e em sua fragmentação. Os romances de Mário Peixoto tendem a conduzir o leitor a imaginar a composição de planos abertos e fechados, planos-sequências, closes, entre outros recursos da linguagem do cinema. Resumidamente, as palavras aparecem em seu poema sob a ótica da imagem captada por uma câmera e em *Limite* podemos constatar a estrutura de pensamento do diretor ao compor a poética das imagens.

A imagem que inspirou Mário Peixoto no processo de criação do *Limite* é o primeiro tema apresentado no texto de Paulo Ricardo de Almeida. A concepção do filme parte da referência de uma imagem na capa da revista

francesa “Vu”, publicada em 14 de agosto de 1929, na qual a face feminina - de frente, olhos abertos e fixos - tem em primeiro plano mãos masculinas algemadas. Após ver essa imagem, o diretor associou mentalmente outra: um mar de fogo, uma tábua, uma mulher agarrada. O roteiro de Limite desenvolveu-se a partir da imagem inicial, a “protoimagem” - como a classifica Saulo Pereira de Mello - que articula os olhos da mulher (a atriz Olga Breno), as mãos algemadas e o mar de fogo.

Desconstruir o mito criado em torno de Limite, por sua apurada estética e pelo grandiloquente legado crítico sobre a obra, sem deixar de ressaltar o seu valor: assim, posiciona-se Ciro Inácio Marcondes no texto seguinte, O céu é Limite. Ao analisar o contexto histórico e a estética do filme, o crítico percebeu em Limite uma das mais espetaculares produções realizadas pela intuição humana. Considera sua técnica madura, com sequências e angulações ousadas para sua época. Identifica camadas narrativas tradicionais e uma simbolização hipnótica, que faz dessa produção um confronto épico do homem com a natureza.

Nesse mesmo ensaio, Ciro Marcondes retoma que o cineasta Glauber Rocha, em seu livro “Revisão Crítica do Cinema Brasileiro”, escreveu sobre Limite mesmo sem tê-lo assistido. Através das críticas da época, Glauber considerou que esse filme tem uma estética que se aproxima às dos grandes mestres do cinema russo, alemão e da vanguarda cinematográfica francesa. Para ele, Mário Peixoto era um gênio devido à linguagem que desenvolveu nesse filme, embora o considerasse um esteta hermético e um apolítico. Antes de Glauber, o crítico Octávio de Faria escreveu, em 1931, que Limite era uma narrativa que devia ser analisada apenas na sua esfera artística, pois os costumes locais e as características nacionais seriam acidentais, caso eles aparecessem, coisa que o crítico não admitia. Assim, o aspecto político de Limite praticamente não foi explorado. Saulo Pereira de Mello é um dos poucos que reconhece uma brasilidade no filme.

No cinema de Mário Peixoto, ainda que não se tenha intenção de uma abordagem política explícita, as imagens podem reverberar em uma crítica que defenda as dimensões políticas desses planos. As cenas finais tematizam o modo de vida de uma comunidade de pescadores e a atividade frenética de uma praia portuária. Em algumas cenas bastante significativas, é dada visibilidade aos contrastes sociais. Valoriza-se o espaço como representação social,

mesmo que o lugar não seja identificado e mesmo que seja uma mera lembrança de uma personagem.

Mesmo que ciente da importância de uma análise das representações dos planos em uma dimensão política e social, essa edição da Coleção Cinema Brasileiro restringe-se em análises da forma e do conteúdo em *Limite*, nos seus aspectos mais poéticos. Nessa exploração do filme de Mário Peixoto, os ensaios apresentados explicitam, além da construção formal, as questões históricas e os processos envolvidos na recuperação da película. Vale acompanhar as distintas abordagens feitas sobre essa grande obra do cinema brasileiro silencioso.

Daniela Gillone é professora e pesquisadora de cinema com pós-doutorado pela ECA-USP.







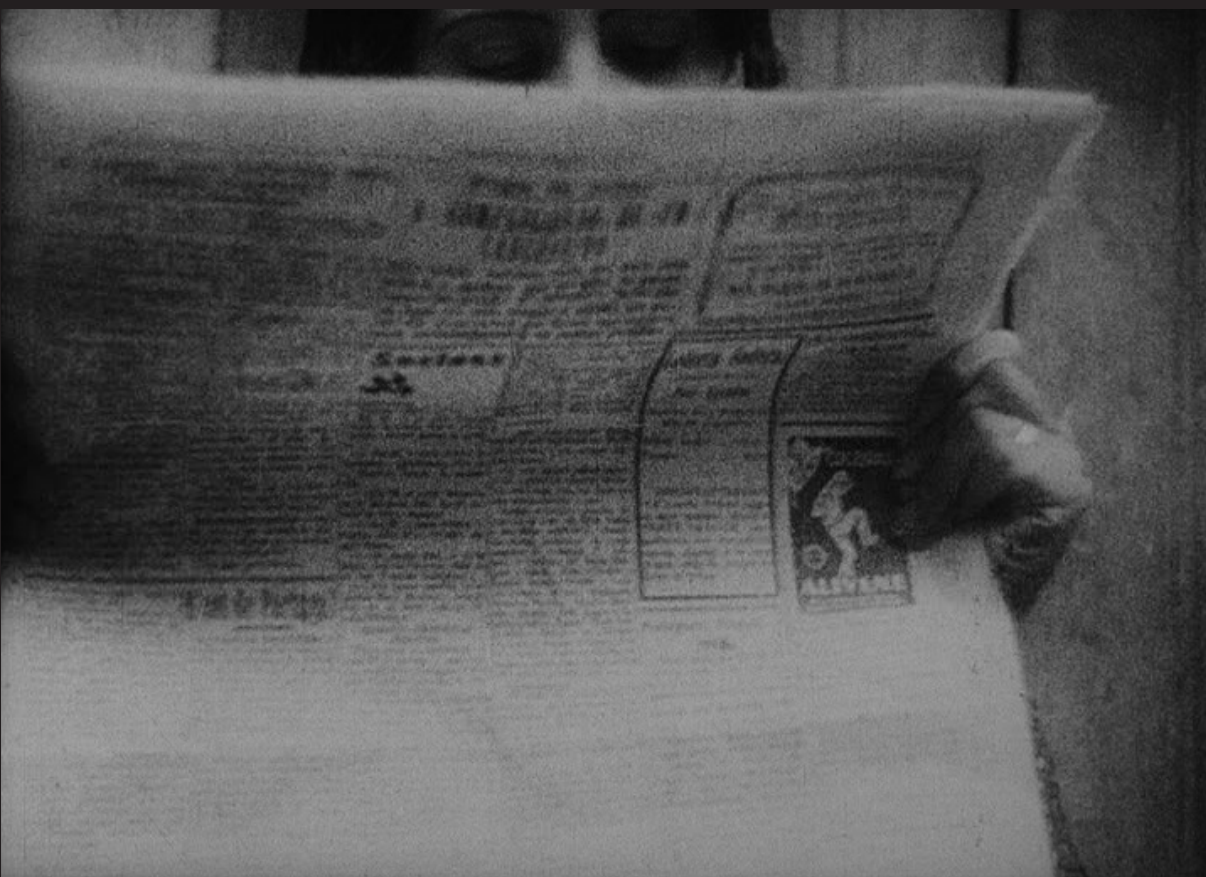












mos será
ra?

CONCEDEU LMA
L' ATERNANDO
TODA

exatamente que se
possuam uma prova
concreta de que per-
tenciam a uma po-
lítica de estado, que
a sua vez, official-

de facto, não, entre-
do, de facto, não, entre-
do, de facto, não, entre-
do, de facto, não, entre-
do, de facto, não, entre-
do, de facto, não, entre-

logo que se pode-
ria ter uma prova
concreta de que per-
tenciam a uma po-
lítica de estado, que

de perdurar e con-
sistentemente de typic-

Fuga da prisão A CUMPLICIDADE DE UM CARCEREIRO

Esta sendo cercada cada vez mais pela policia a mulher que escapou ha pouco tempo da prisão. E' curioso o facto dessa fuga ter sido levada a effeito em pleno dia. Esperamos em breve sua captura para esclarecimentos de outros detalhes.

Sociales



ASSOCIADOS

Correio de

o, presidente da R. F. Contes
do Brasil, com a assistente Al-
do Gomes.

horreos de padroes que a ho-
magem a religião, por parte da
noiva, e o Joss Joaquim Alencar
e sua esposa, e o J. J. Alencar
Alencar, e do noivo, e o J. J. Alencar
Alencar e sua esposa, e o J. J. Alencar

Dr. O. O.
MUSEU
CLAM
Computador de
sementes que
se capta
RUA BAR

Loteria Fede

Sabado 5 de Jan

200 Contos

LIMITE: ANGÚSTIA

por Saulo Pereira de Mello

Para Walter Salles

Hail brave friend! Shakespeare

*To see a World in a grain of sand,
And Heaven in a wild flower,
Hold Infinity in the palm of your hand,
And Eternity in an hour.*
William Blake

Limite é uma tragédia cósmica, um grito de angústia, uma lancinante meditação sobre a limitação humana, uma dolorosa e gelada constatação da derrota humana. É um filme trágico, mas glacialmente trágico. É um grito de desespero – mas estranhamente calmo e até educado. É um filme aristocrático – um dos raros da História do Cinema. Nessa calma e desesperançada tragédia cósmica, soçobra toda uma visão de mundo e todo um desejo de interação com o infinito se frustra. *Limite* exprime a tragédia do homem ocidental; a ânsia pela eternidade, pelo infinito, que a mão não pode alcançar e que a mão

cravada na areia, no final da imensa panorâmica pelo céu – no filme – expressa. *Limite* é um réquiem que nos revela a própria natureza da condição humana finita diante do infinito; é um clamor e um lamento que nos faz perceber, não intelectual ou discursivamente, mas no íntimo, no sentimento, no abismo profundo do eu – instantâneo, comovente, inquietante – o mistério imenso da condição humana: a fundamental limitação do homem diante do mundo infinito. *Limite* é pura angústia.

Limite é a representação perfeita, no particular – em um filme – dessa tragédia cósmica universal. No detalhe, vemos todo um mundo; numa expressão, toda uma vida; numa cerca, a tragédia; num reflexo de água, a morte. Nenhum filme conseguiu isso com tanta força, clareza e completude.

No ano de 1930 o Cinema Silencioso aproximava-se de seu melhor momento – e de seu fim. *The Crowd*, um filme de King Vidor, e *A Linha Geral*, dirigido por Eisenstein, já haviam sido realizados. Mas existia também – e fazendo sucesso – *The Broadway Melodies*. Enquanto as salas de espetáculos de todo o mundo operavam uma rápida conversão para exibir os filmes falados, Eisenstein saía da Rússia, aventura que remeteria ao filme inacabado *Que Viva México!*; o diretor Aleksandr Dovjenco, premido pelas autoridades soviéticas, terminava *Terra*, e Charlie Chaplin começava *City Lights*. Com o falado às portas, praticamente triunfante, as grandes obras finais do Cinema Silencioso ainda se faziam ou estavam por se fazer.

Limite não é um filme narrativo. Suas histórias são muito simples e esquemáticas. Não é em função delas que o filme se constrói, mas no plano visual e rítmico. É aí que está a sua chave: as imagens geradas pelo tema só têm sentido no ritmo dado pela montagem.

Assim, narrar *Limite* é muito difícil, como difícil é escrever seu resumo, sua sinopse. Não se resume poesia, e o termo história só foi aqui empregado por comodidade. Por isso o que se segue é uma pobre tentativa de descrever, em espaço reduzido e com o instrumento inadequado das palavras, o que *Limite* é.

Limite tem um tema, uma situação e três histórias. O tema é a ânsia do homem pelo infinito, seu clamor e sua derrota, e a angústia que essa impossibilidade faz nascer. A situação é um barco perdido no oceano com três naufragos – um homem e duas mulheres. As três histórias são aquelas que os personagens mutuamente contam.

Na situação se esboça o tema que as três histórias desenvolvem. A tragédia cósmica de *Limite* se passa no barco. E para ele convergem as histórias.

O filme começa no barco e, no barco, marca-se o seu tom. Os náufragos estão abatidos, deixaram de remar e parecem conformados com seu destino. Uma das mulheres dá um biscoito ao homem e conta sua história: a mulher foge da prisão com a cumplicidade do carcereiro, despreza-o, foge, mas não encontra a paz. Tenta trabalhar – costurar –, mas a monotonia a esmaga. Com a notícia de sua fuga, ela parte novamente. O homem reanima a outra mulher caída no fundo do barco. Ela também conta a sua história. Um casamento infeliz e desastrado com um pianista bêbado que toca em cinemas. Sente-se esmagada pela monotonia e pela tirania dos laços de seu casamento. Recorda o marido em toda a sua degradação, desespera-se e foge. No barco, a primeira mulher tenta desesperadamente remar: mãos e remo são inúteis. Os outros dois olham-na, vencidos e conformados. O homem conta a sua história.

Ele, viúvo, tem um caso de amor com uma mulher casada. Há alegria e tristeza. Visitando o túmulo de sua esposa encontra o marido da amante que lhe diz que ela é leprosa. Desespero, angústia, terror – e fuga.

No barco, a água acaba. Um barril visto ao longe pode ser a salvação: o homem pula na água e não reaparece. Em desespero a segunda mulher se atira à primeira, que a agride. Uma fica prostrada, a outra chora. Desencadeia-se uma tempestade – uma longa sequência catártica que “resolve” o filme em termos de tema e ritmo. No mar calmo que retorna está apenas a primeira mulher agarrada a um destroço. Lentamente dissolve-se num mar de luzes.

No Brasil, um amor intenso e delirante pelo cinema, típico da época do Silencioso, provocara o aparecimento do Chaplin Club e da revista “Cinearte”, e o estúdio Cinédia dava seus primeiros passos. Mas o que se fazia em termos de realização era tateante, apesar do esforço de Adhemar Gonzaga e de Pedro Lima, e do talento de Humberto Mauro. É nesse momento, quando as obras-primas do Cinema Silencioso se faziam ou se anunciavam, que aparece *Limite*: um filme estranho no panorama do cinema brasileiro, mas não no mundial. Embora seja um filme quase anacrônico: mesmo *Que Viva México!* seja sonoro – como sonoro, “sincronizado” é *City Lights*. Mas não é por acaso que *Limite* é contemporâneo de filmes como *Terra* ou *Que Viva México!*. Há algo comum neles apesar de todas as diferenças: são todos filmes

onde a morte está presente de uma maneira que transcende o episódico. E *Que Viva México!* desagradou ao seu rico patrocinador comunista; *Terra* teve problemas com as autoridades culturais soviéticas; e *Limite* não agradou aos distribuidores americanos no Rio de Janeiro.

Nascido em íntima relação com o Chaplin Club, do qual é a outra face – a face da realização, *Limite* aparece como um filme insólito naquele momento cultural brasileiro. Tão insólito quanto as discussões que no Chaplin Club se travavam a respeito de *Sunrise*. Nada no cinema de amadores esforçados, que era o cinema brasileiro, anuncia, às vésperas de sua feitura, o que *Limite* seria. Nada desta cinematografia que procurava livrar-se de sua infância revelava que um filme como *Limite* estava para nascer. Nada nesse filme, por todas as maneiras insólito, revela influências ou marcas desse cinema em embrião. Mas toda a evolução do Cinema como arte – não alemã, francesa, russa, americana ou brasileira, mas ocidental – anunciava *Limite*: filme brasileiro de dimensões universais, remate e conclusão do Cinema Silencioso.

Diz Mário Peixoto que *Limite* nasceu como ideia em Paris, em 1929. Depois de um conflito particularmente penoso e angustiante com o pai, no hotel, viu, em um quiosque na Rue de Rougemont, uma foto feita por André Kertész, na capa da revista “Vu”, número 74, de 14 de agosto de 1929, que mostra a cabeça de uma mulher, a face olhando fixamente à frente, enlaçada por punhos masculinos algemados. A “reação” entre a visão da foto feita por Kertész e a angústia que se desenvolvia em Mário Peixoto provocou o que ele chamou de uma “visão”: “um mar de fogo” com um uma mulher agarrada a um destroço. Era o final de *Limite*. Essa angústia já vinha provavelmente fermentando nele. O seu diário, dos tempos em que estudou na Inglaterra, deixa-nos ver claramente a origem e a formação, no plano pessoal, dessa angústia – que o jovem Mário, então com 22 anos (mal saído da adolescência), projetou na natureza impregnando para ele todo o universo infinito – isto é: o seu *Umwelt*, o seu ambiente. Esse fato nada tem de surpreendente – quantos homens já não sentiram isto e guardaram a angústia no coração? O que é surpreendente – e original – é que de seu olho, de sua mente e de sua mão, no ano seguinte, 1930, surgisse um filme que se chamou *Limite* – que dá à angústia dimensões universais.

Limite é um filme de rara precisão técnica e formal embora revele, às vezes, no aspecto técnico, as limitações impostas por seu meio cinematográfi-

co em formação. No formal, todas essas limitações são superadas pela imaginação e criatividade de seu *cameraman* Edgar Brasil. Resulta daí um filme de feitura extremamente refinada, revelando nos menores detalhes de realização, técnica e formalmente, um agudo e amadurecido sentido dos meios formadores do Cinema e um domínio seguro do formalismo só compatível com uma arte acabada. Embora feito por um jovem, *Limite* nada tem de juvenil.

A condução dos atores é notavelmente moderna: contida, sóbria, tensa como o filme, e também meticulosa e refinada como ele. Como refinados e significativos são os menores gestos. Nenhuma gesticulação é exagerada, nada é fora de medida, tudo é preciso. Não há *make-up* em *Limite*, e as figuras são tratadas com extremo realismo nesse filme nada realista, onde tudo é realista: céu aberto, decoração natural, “histórias”. O realismo, porém, não é mais do que uma ponte, e *Limite* não para nele; projeta-se a partir dele para além das fronteiras do real e, pela montagem, chega às imensas regiões do poético.

Limite é um filme de construção precisa, de cadência lenta, montagem perfeita de imagens, por si muito belas, mas também altamente significativas e organizadas em função de um princípio muito claro. Um filme que alterna composições rígidas e enquadramentos estáticos com vertiginosas corridas de câmera, libérrimas. Um filme de cadência lenta, triste e fúnebre, às vezes majestosa. Uma lentidão que se acentua pelo uso continuado de fusões, por vezes bem longas, que procuram mais separar do que unir estes planos imensos, completos em si mesmos, onde a ação se esgota. Mas um filme de ritmo preciso, estrutura minuciosa, no qual a montagem faz desfilas as imagens numa ordem exata com uma fatalidade que lembra o tema, uma fatalidade que leva, da primeira à última imagem, inelutavelmente – quando a angústia desabrocha todo o universo.

Limite é um filme fundamentalmente brasileiro: nessas cercas de pau a pique, nessas tronqueiras, nesse capinzal ventado, nessas praias, nesses alagados, nessas árvores retorcidas, nessas palmeiras descabeladas pelo vento. São infinitamente brasileiras as janelas, as portas, as paredes. O musgo, a estrada, as fachadas, o beco, as faces no cinema, as perspectivas das praias, os pescadores que consertam suas redes, as proas oscilantes das canoas, as pessoas que passam. Tudo é puro Brasil – Mangaratiba, brejo, lodo, praia, mata. Essas ruínas de vegetação pendente, esses muros manchados, esse cemitério

lodoso é Brasil. Os personagens incorporam-se à paisagem e, através dela, exprimem-se. Toda a beleza fotográfica e de composição, toda a força artística da *mise-en-scène*, a sofisticação de realização, opera sobre ela. A conjugação do formalismo com a intenção, da forma com a paisagem e dessa com os personagens está a serviço de um agudo sentimento poético, que é uma meditação sofrida sobre a decadência e a morte, sobre a inutilidade do fazer, sobre o desespero e a fuga – sobre o profundo, enorme, lancinante sentimento de limitação humana e seu impossível sonho, desejo de conquista do infinito e cujo resultado é a pura angústia.

Essa paisagem trágica que está presente em todo *Limite*, e que o domina ferreamente foi rica e florescente no fastígio da cultura do café até o final do século XIX. Há no filme o travo amargo do passado esplendor, que se reflete em todas as imagens cuidadosamente compostas e nos próprios personagens tão educados, tão contidos e refinados nas suas aristocráticas posturas. As ruínas que aparecem em *Limite*, filme dirigido por Mário Breves Peixoto, são as ruínas dos Breves. É dessa decadência que o filme tira sua força.

Limite é uma metamorfose de imagens que se desenvolve sob a ação conjunta de dois princípios: um princípio de permanência que dá identidade ao filme, e um princípio de mudança que dá a variabilidade dessa identidade - aquilo que percebemos e sentimos, por exemplo, diante de uma exposição dos autorretratos do pintor Rembrandt. *Limite*, como Rembrandt, é sempre o mesmo mudando sempre. O que *Limite* nos provoca é a mudança: as várias formas da angústia e do que ela provoca no homem, nos personagens e em nós mesmos; mas um sentimento de angústia que deixa, progressivamente, de ser particular (existindo no espaço e no tempo dos personagens e do espectador) para transcender esses mesmos personagens e nós mesmos e impregnar toda a natureza, todo o *Umwelt* dos personagens (e ainda, de nós mesmos). A angústia universal, existente ali, no particular, em estado puro, não mais acessível aos “olhos do corpo”, mas aos “olhos do espírito” (no sentido goethiano dos termos). Integrando a sucessão de imagens nessa unidade transcendemos o particular, os personagens e nós mesmos e, neste momento, mais do que vemos *Limite*. Ver *Limite* é viver *Limite* – e a angústia em estado puro.

Todo o formalismo do filme – corte, fusão e montagem; *close-ups*, *médium-shots* e *long-shots*; panorâmicas, arrancos de câmera e *travellings*;

enquadramentos, textura de imagem e ângulos – tudo se articula para conduzir, integrar as imagens na metamorfose que *Limite* é e nos faz passar da visão das coisas do mundo, do homem e seu *Umwelt* (dos seres e das coisas) do humano e da natureza múltipla e variada que nos dá os “olhos do corpo”, para a visão ampliada, una e incorpórea que nos dá os “olhos do espírito”, da angústia em estado puro, sentida e vivida.

Por isto, podemos dizer que o todo – todo *Limite* e seu desenvolver temporal e espacial – está em cada parte – em cada *shot*. Isto é, a representação da multiplicidade na unidade da mesma maneira que cada ser representa em si mesmo a multiplicidade do mundo: um mundo em cada grão de areia, e ter o infinito em nossa mão – ou quase. Sentimos isto e isto se exprime, no filme, em cada *close-up* dos personagens. Vivemos esta tragédia cósmica que é *Limite*. Toda a vez que o filme finda, deixa o resíduo inquietante da vivência, da visão não concreta da angústia em estado puro por algum tempo vivida por nós, presos à poltrona no cinema – a eternidade em duas horas e a cada instante.

O que o Cinema mostra e deixa claro é que uma única representação – alguém angustiado – é insuficiente para que a angústia universal se revele. É necessário que essa representação seja comparada com outras semelhantes: ou seja, que haja uma série de personagens angustiadados. Assim, a acumulação da angústia nos acontecimentos e nos personagens – em Raul, o homem nº 1, principalmente – faz com que o filme ganhe força para escapar da pluralidade de representações singulares para a unicidade da angústia em estado puro representada nos personagens, mas é necessário todo o filme para que isso aconteça.

A noção goethiana de *urpflanze* dá conta dessa ideia. A protoplanta elementar, primária, proteica – universal – poderia, para o escritor Goethe, ser vista diretamente em cada planta, mas para os “olhos do espírito”. Esse olhar que Goethe chama de “divina mirada” é que permite ver a *urpflanze*. No domínio da Botânica, *Alles ist Blatt* (tudo é folha) porque Goethe pensava que a folha era o protofenômeno do mundo vegetal. No domínio do sentimento humano “tudo é limite” – tudo é angústia: é isso que o filme de Mário Peixoto exprime e nos diz. Como, então, na arte – aqui Cinema, a obra humana – podemos tornar presente, na verdade: apreender no particular este universal,

este protossentimento elementar?

Todo artista instaura uma existência particular, singular – a obra que satisfaz esta exigência: aquele objeto que, contemplado “divinamente”, revela nele o universal. Goethe dixit (origem)

A origem, a fonte, portanto, de *Limite* é, sem dúvida, a angústia de Mário Peixoto. Ela é a origem e o tema do filme, e exprime-se na alegoria (em sentido goethiano) que é a imagem inicial – na verdade, a segunda do filme: a foto feita por André Kertész. Claramente, essa imagem reproduzida no início do filme é uma alegoria do tema: a limitação humana geradora de angústia. Dela se originam todas as outras por metamorfose e analogia – mimetismo – mimetizando-se, mudando e permanecendo, e seu ritmo é o ritmo da vida, no pulsar da sístole e diástole goethianas. Assim, *Limite* é o lento e contínuo desdobrar-se de um tema – isto é: da limitação humana e da angústia que ela provoca em nós. Essa imagem pode ser chamada de Proteu do filme e, a partir dela, constrói-se e organiza-se o filme que é mais parecido com um ser vivo do que com um relógio. Não tem elementos, mas órgãos que simultaneamente e a cada instante desempenham sua função. *Limite* é uma organização de partes funcionais e somente vive no tempo e em constante referência a todas as outras partes e, então, em referência à unidade na multiplicidade que é o todo. Por isso podemos dizer, com Leibniz, que cada parte – cada órgão, cada *shot* – contém nela os vestígios do passado, o *shot* anterior; e já está grávido do futuro; o *shot* seguinte. Cada *shot* do filme contém nele tudo o que é passado e tudo o que é nele, futuro. Isto é: o todo (o filme todo) está em cada parte, tal como cada parte está no todo. A visão com os “olhos do espírito” é, então, essa visão do todo em um instante: ver na rosa o botão e ao mesmo tempo o que restou da flor mutilada. E é aí que vemos – com os “olhos do espírito” – a própria rosa. Ou, se quisermos, o “espírito” da rosa; ou ainda, a rosa primordial, a protorrosa.

Claramente, então, como que saímos do tempo ou estamos além do tempo. Um filme é o que está sendo a cada instante diante de nós: formas significativas que se sucedem (ou, no caso de *Limite*, metamorfoseiam-se) continuamente no enquadramento. O que a montagem faz é criar como que um *specious present*, um presente constante, que, no entanto, muda – mas não passa – e que percebemos sem recorrer à memória (é da própria natureza da

montagem a tendência a criar um *specious present*) para integrar, apreender a unidade dessa diversidade que é o filme. Algo que dura – aqui estamos no domínio propriamente da *durée* – e muda, mas também algo uno, íntegro e indivisível. Revela-se, então a essência da rosa. É por isto que Goethe dizia que o protofenômeno estava além do espaço e do tempo. Vendo com os “olhos do espírito” algo, esse algo uno, íntegro e indivisível, mas também variável e múltiplo nos dá, no particular que é o filme, a própria angústia humana. Novamente, com Goethe: a essência da poesia é ver o universal no particular.

A partir da angústia particular de Mário Peixoto – sua fonte de “inspiração” – constrói-se uma série de “situações” (mas não “histórias”) angustiantes (no plano prático chamamos a isto “filmagem”) que se organizam em seguida, em uma grande sucessão, de refinada articulação (no plano prático chamado “montagem”). Essa sucessão apreende completamente uma imensa tragédia cósmica – uma tragédia universal que é a angústia em estado puro. É a montagem que faz a transição da multiplicidade de alegorias da limitação na unidade do símbolo final: a própria imagem inicial, mas agora carregada de uma angústia que não é mais pessoal, que vemos com os “olhos do espírito” (ainda aqui o sentido é goethiano): a unidade do filme que então vivemos, a própria angústia de existir. Sentimos, então, todo o peso de nossa própria humanidade.

Na verdade, essas duas etapas – filmar e montar –, sucessivas na ordem da produção, são simultâneas na ordem da criação. Mário Peixoto não vê primeiro as imagens e depois as ritma. Na mente do criador, tudo nasce indissolivelmente ligado como uma sucessão de imagens ritmadas. São, porém, nesse plano de criação, subjetivas, particulares e intransmissíveis (mesmo na fase de cenário, roteiro) – pois nenhum roteiro, por mais minucioso que seja, apreende o que o filme pronto será. Basta olhar o “cenário de *Limite*: extremamente lacônico, mais um *aide-mémoire* do que um cenário propriamente dito. Tudo já estava pronto na mente de Mário Peixoto.

Há, então, uma espécie de simetria: a angústia interior, subjetiva e particular de Mário Peixoto (e que, sem dúvida, levou-o a fazer *Limite*) transformou-se pelos “meios formadores” do cinema, objetivos e particulares – “filmagem” e “montagem” – em uma angústia exterior, subjetiva também, mas universal, para todos os que estão vendo *Limite* e somente para eles. Estamos

vendo o universal – essa pura angústia do homem ocidental – no particular – no filme, em *Limite*. Porque é uma cosmovisão ocidental que está em causa. *Limite* não é outra coisa mais do que a metamorfose – levada pela metamorfose das imagens – da imagem inicial do Proteu (a foto feita por Kertész) – alegoria da limitação – para a mesma foto, no final do filme, agora carregada de sua angústia que transborda para nós, no símbolo (o sentido é ainda goethiano) da limitação humana em estado puro por todos sentida. Estabelece-se, então, uma simetria autor-espectador: a multiplicidade do mundo, o macrocosmo, representado no microcosmo que é cada espectador. Por isto podemos dizer que *Limite* representa o universal (a angústia do homem) no particular (o filme em sua unidade). (Mais uma vez, o sentido da sentença é goethiano).

É nesse sentido que a “câmera lírica” (no sentido da teoria dos gêneros) está colocada dentro do autor, Mário Peixoto, e a distância entre ele e o filme é igual a zero. O microcosmo que é a interioridade pessoal de Peixoto encontra a sua correspondência no microcosmo de cada espectador, com a condição de que exista o intermediário do macrocosmo. É esta a natureza do cine-poema. No cine-romance, o autor está distante do filme e a sua câmera é épica (ainda no sentido da teoria dos gêneros). O resultado é uma narrativa cinematográfica e a angústia dos personagens não se alça – levando-nos – à angústia em estado puro, e o filme não passa de um exemplo – distante – da angústia. Não se vive profundamente o filme, ele é apenas assistido e o que pode se chamar de bom nele são os meios formadores do cinema: filmagem, enquadramento, ângulo, cortes, fusões ou movimentos de câmera – e direção. E, pasmem! Até o som! Podemos omitir episódios inteiros de filmes assim: mas não podemos, a rigor, omitir nenhum fotograma de *Limite*. Pode-se, pois, fazer muitos filmes diferentes com um mesmo roteiro; mas o de *Limite*, na sua simplicidade lacônica, só pode gerar um filme – o próprio *Limite*.

É preciso saber ver (*sapere vedere*): como dizia o pintor Leonardo antecipando Goethe. *Limite* representa o universal, o integrar as imagens, o achar-lhes o ritmo, o fixar-se nas imagens e não em uma possível história – essa tragédia e seu destino – no particular: a sucessão de imagens concretas que nasce da sucessão das três histórias e seus três personagens. O segredo da criação cinematográfica está aí: ver em ritmo na tela, na tela interior, na visão interna, não mais vendo objetivamente, mas vivendo, também objetiva e uni-

versalmente. Daí esse filme frio – embora seja um grito de angústia –, daí esse filme aristocrático, mas angustiado, desesperado e dilacerante.

Certamente *Limite* não é um filme comercial no sentido próprio do termo. Nunca foi, inclusive, exibido comercialmente. Mário Peixoto, diante da reação negativa da crítica à sessão inaugural, promovida pelo Chaplin Club, no Capitólio, a 17 de maio de 1931, desistiu de explorá-lo comercialmente. O rompimento comercial é simbólico, como simbólica foi sua realização, executada sem recurso a nenhuma firma: o único profissional, no sentido estrito, era Edgar Brasil que, mesmo assim, era quase um estreante. Esse filme magistral nasceu e viveu liberto de todas e quaisquer injunções estranhas ao próprio desejo de realizá-lo. Foi pensado e realizado apenas como Cinema.

Mais de meio século depois de concluído, *Limite* confirma a impressão de universalidade, que sempre provocou, despertando igual entusiasmo e admiração em plateias do Rio, Nova Iorque, Berlim e Veneza. Filme brasileiro, *Limite* transborda os contornos de ser brasileiro para ser universal, como o filme de Eisenstein no México; o de Dovjenko, na Ucrânia; o de Flaherty, na Ilha de Aran, no canal da Irlanda. Esse filme que não envelhece nem cativa, sendo brasileiro, pelo exótico, é visto como se o Silencioso não tivesse morrido – só Chaplin conseguiu a mesma coisa. *Limite* está em casa em qualquer parte do mundo, como esteve em 1931 no Rio, durante anos no Salão Nobre da Faculdade Nacional de Filosofia e na Sala Funarte; no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque; em Berlim; no Lido de Veneza; e na cidade de Nápoles. E como estará daqui a muitos anos em qualquer parte do mundo onde for projetado.

Este ensaio foi publicado na revista “Alceu”, volume 8, número 15, de dezembro de 2007.

Saulo Pereira de Mello é crítico de cinema



UM LUGAR SEM LIMITES

por José Carlos Avellar

Os olhos nos olham.

O rosto de uma mulher e duas mãos algemadas se iluminam na tela sobre um fundo escuro. Esta é a primeira imagem.

A segunda, surge em fusão: é o detalhe das mãos algemadas.

A terceira surge também em fusão: é o detalhe dos olhos da mulher.

Na quarta, nova fusão: um pedaço de mar – o sol brilha forte numa infinidade de pontos.

A que vem em seguida repete o detalhe dos olhos que nos olham.

E então, ainda em fusão, o rosto da mulher de olhos fechados – quadro menos firme que os anteriores.

Logo outra imagem balança suave: uma mulher sentada num bote, de costas para a câmera, voltada para o mar diante dela.

Assim começa Limite.

Na verdade, não é bem assim. Existe uma imagem antes de todas essas, uma que de fato aparece em primeiro lugar (e também no último, pois

se repete no fim do filme): na parte inferior do quadro branco, quase vazio, abutres voam em torno de um rochedo.

Mas ainda não é bem assim que Limite começa.

O filme é aquele mesmo exibido pela primeira vez em maio de 1931, mas com outra primeira imagem. O mesmo filme, ou quase, porque um breve trecho não pode ser restaurado. O mesmo, sem as imagens que se perderam e com uma imagem a mais. Uma imagem que não aparece diretamente na projeção, mas que é de fato a primeira, na medida em que é graças a ela que podemos ver todas as outras, na medida em que vemos todas as outras através dela: a imagem de um espectador, Saulo Pereira de Mello, que se dedicou ao filme por inteiro, que preservou, estudou, restaurou e realizou sua paixão pelo cinema assim como nenhum outro espectador jamais conseguiu realizar com nenhum outro filme. Ver Limite, hoje, é ver o filme através dos olhos de Saulo. Mesmo Mário Peixoto, o realizador, mesmo ele, é bem possível, depois de Saulo, passou a ver o filme que fez através dos olhos deste seu espectador essencial. Parece exagero dizer assim (Saulo seria o primeiro a protestar e garantir: exagero e dos grandes). Mas não é.

Oitenta anos depois da primeira projeção, e sessenta depois do primeiro contato de Saulo com Limite, mais difícil que separar o filme do mito criado em torno dele é separá-lo de seu espectador apaixonado, que não se cansa de repetir que ele, o filme de Mário Peixoto, é “uma das mais prodigiosas obras de arte”; que assisti-lo é “uma experiência inesquecível”, que ele “é uma obra de arte de estatura gigantesca”.

Começo da década de 1950: um estudante de Física meio interessado em namorar uma estudante de Letras aceita um convite de sua quase namorada para ficar até mais tarde na Faculdade e ver o filme que seria exibido naquela noite. Saulo recorda que aceitou o convite mais interessado na quase namorada do que na ideia de ver um filme mudo brasileiro. O quase namoro ficou mesmo no quase, mas desde aquela noite Saulo – amor à primeira vista – abandonou a Física para se dedicar ao cinema, em particular ao cinema mudo, bem em particular ao filme que despertou nele a paixão pelo cinema. Os estudos de física serviram só quando ele sentiu necessidade de se apro-

fundar em sensitometria para recuperar o filme. Saulo garante que teria sido apenas um físico qualquer se Limite não o tivesse transformado. Ele não só viu o filme um sem-número de vezes: guardou em casa durante anos a única cópia existente (em nitrato, material que naturalmente se decompõe e se inflama, se não conservado a uma temperatura inferior a 20 graus centígrados). Guardou a cópia de nitrato em casa até poder gerar um outro negativo, e, concluída a restauração, dedicou-se a estudar o processo de invenção de Limite. Movido por uma paixão de espectador, Saulo encontrou um processo criativo nascido de uma semelhante paixão de espectador. Mário, quando realizou Limite estava recém-saído dos 20 anos. Saulo também tinha pouco mais de 20 anos quando viu Limite pela primeira vez. Mário diz que fez o filme em resposta à emoção que sentiu ao ver uma foto: “eu parei, tomei um choque, tive aquela visão”. Saulo diz que tudo o que fez pelo filme (exageremos um pouco, e aqui Saulo talvez não discorde do exagero: tudo o que fez na vida) foi em resposta às “vivências experimentadas durante a projeção de Limite”, organizada pelo professor Plínio Sussekkind Rocha na Faculdade Nacional de Filosofia. Professor de Saulo na Faculdade, Plínio foi, digamos assim, o Saulo antes de Saulo. Saulo formularia o que acabo de dizer de outro modo: diria que ele, Saulo, foi o Plínio depois de Plínio.

Fundador do Chaplin Club, em junho de 1928, ao lado de Cláudio Mello, Almir Castro e do escritor Octávio de Faria, Sussekkind Rocha foi um dos organizadores da primeira sessão de Limite – dez e meia da manhã, 17 de maio de 1931, no Cinema Capitólio, na Cinelândia – e o primeiro guardião do filme. Limite jamais chegou a ser exibido comercialmente. Mostrou-se de raro em raro em sessões especiais. Saulo destaca duas delas: a de janeiro de 1932, no Cine Eldorado, patrocinada pela revista “Bazar”, e a de julho de 1942, patrocinada por Vinícius de Moraes, então crítico de cinema do jornal “A Manhã”, para apresentar o filme ao diretor Orson Welles, no Brasil para filmar *It’s all True*. A partir de então, uma vez por ano, até 1959, sessões promovidas por Sussekkind Rocha ocorriam no Salão Nobre da Faculdade Nacional de Filosofia. Saulo não esquece: quando viu o filme pela primeira vez, Mário, Edgar Brasil, Brutus Pedreira e Plínio estavam na cabine de projeção, no controle dos discos que sonorizavam as imagens. Ao final da projeção ele viu pela primeira vez “os vultos magros destas quatro pessoas” que se tornariam seus amigos e, mais tarde, lhe confiariam a missão de salvar o filme com uma

pergunta à queima-roupa: “Você acha que Limite pode desaparecer? Topas fazer alguma coisa pelo filme?”. Foi em 1954, depois de uma projeção sem a segunda parte, que já não tinha condições de passar no projetor, pois o nitrato começava a se decompor, que Plínio chamou Saulo para ajudá-lo a salvar Limite. O negativo original há muito desaparecera e Edgar Brazil, fotógrafo do filme, que cuidava da conservação da única cópia existente, morrera pouco antes, em janeiro de 1954.

“Em 1959, quando Plínio tentou exhibir o filme mais uma vez na Faculdade Nacional de Filosofia, o filme teve que ser projetado sem as três primeiras partes: a decomposição química tinha começado.”

A partir de então Limite deixou de ser exibido. Começava a luta pela restauração, que Saulo só conseguiria concluir vinte anos depois.

Fui apresentado a Mário por Plínio, que era, então, meu professor na Faculdade Nacional de Filosofia, – e, logo, meu amigo e mestre – no exato dia, cuja data não recordo mais, em que fomos ao apartamento de Mário, na rua Souza Lima, para apanhar o material de Limite a fim de tentar sua restauração, lembra Saulo.

A cópia única que Mário Peixoto guardava em sua casa passou para as mãos de Plínio e de Saulo e permaneceu na Faculdade Nacional de Filosofia até 1966, quando foi apreendida por ordem da Polícia Federal da ditadura militar ao lado de Mãe, de Vsevolod Pudovkin (Mat, 1926) e de O Encouraçado Potemkin, de Sergei Eisenstein (Bronienosets Potemkin, 1925). Os três filmes costumavam ser exibidos juntos, algumas vezes numa sessão contínua, “um após o outro, numa espécie de maratona de cinema mudo, para que melhor pudéssemos estudar o filme de Peixoto”, contou-me Saulo. Liberada pela polícia, a cópia passou a ser guardada na casa dele, que intensificou a luta já iniciada para impedir a decomposição e conseguir recursos para restauração.

“Descobri ao acaso que pequenas exposições ao sol secavam o nitrato, que se torna úmido quando começa a se decompor, e espalhei os rolos do filme para pequenos banhos de sol.”

Os primeiros cuidados foram para o segundo rolo, que, reunindo dinheiro do próprio bolso, ele conseguiu recuperar num antigo laboratório do Rio, onde encontrou “uma velha copiadora Debie, que funcionava ainda com a grifa e a janela nas dimensões exatas do filme mudo”. No final da década de 1970 um novo negativo foi tirado da cópia em nitrato e o filme ficou quase totalmente recuperado – “quase totalmente porque não foi possível salvar o trecho em que o homem número um socorre a mulher número dois, e que na cópia hoje em exibição se encontra assinalado por um letreiro”. Saulo decidiu então, “consequência direta da necessidade de colocar fotogramas lado a lado para procurar a ordem original dos diversos takes”, durante o trabalho de restauro do filme, fotografar “a única cópia nitrato ainda existente, feita sob a orientação de Edgar Brasil, existente até novembro de 1972 quando foi destruída”. Realizar, deste modo, o que lhe parecia, “e se confirmou ser, simultaneamente, um instrumento de trabalho e de prazer para quem ama o cinema. Isto é: reproduzir todo o filme fotograficamente”, provocar “uma espécie de reflexo da existência do filme em ato (que só existe na projeção) sem a projeção”, anotar “um análogo de partitura de música para o cinema, uma espécie de mapa, onde se pudesse seguir todo o filme visualmente e não literariamente”. Inicialmente, explica Saulo, “tive que levantar todo o roteiro de modo tradicional, como guia, e registrar todas as durações de takes e fusões. Isso foi extremamente importante pois tal exame, realizado praticamente quadro a quadro, aumentou imensamente o já íntimo conhecimento que eu tinha de Limite”. Ele montou, então, em casa, o “equipamento”:

“uma mesa de montagem, com roladeira, ‘viewer’ para poder seguir o movimento do filme, sincronizador, instalação para máquina fotográfica com um aparelho para reprodução de ‘slides’ e o foco de luz frontal. Feito de maneira quase amadora tive que usar sobras de película

cinematográfica Plus X e a revelação foi feita comercialmente. Eu não podia supor que um dia este trabalho com tantos fotogramas pudesse ter uma viabilidade editorial. Eu o via apenas como uma aventura que me levaria à posse de um instrumento de trabalho pessoal [...] Durou três meses a reprodução de todos os fotogramas necessários e o trabalho, penoso, quase sempre era realizado à noite. A sala de jantar ficou todo esse tempo interditada”, conta Saulo na abertura do livro ‘Limite, filme de Mário Peixoto’ com o mapa de Limite.”

Ele, a mulher Ayla, e a filha Laura viveram então, mais do que nunca, cercados pelo filme, a tal ponto que, um dia, quando foi com a filha a um laboratório cinematográfico – “ela deveria ter então uns quatro ou cinco anos” –, a menina exclamou diante das muitas latas de filme: “Papai! Quanto limite tem aqui!”. O comentário ficou na memória de Saulo porque, a seu jeito de menina, a filha traduziu numa frase simples o sentimento do pai, o sentimento de que Limite resume em si todo o cinema. Saulo não esquece da grande alegria e orgulho ao mostrar o registro fotográfico de Limite a Plínio Sussekind Rocha: “Quando este homem notável por seu amor ao cinema e a Limite literalmente maravilhou-se pelo resultado, declarando-o quase tão importante quanto o filme”, Saulo começou a pensar que valia a pena editá-lo. Como destaca na introdução a “Limite, filme de Mário Peixoto” (o primeiro de uma série de livros que Saulo dedicou ao filme e ao seu realizador),

“tanto quanto a reprodução da Mona Lisa não é inútil para entregarmo-nos ao mistério do sorriso feminino ou para entendermos a arte de Leonardo e o sentido do Renascimento, espera o autor que o mapa pode ser útil para que se admire e conheça esse filme magistral, que é Limite, e toda a sua significação para a cultura do Ocidente [...] quem sabe música pode ler e solfejar uma partitura”, pois, “sem substituir a música, a partitura reinstaura a presença da obra”. Do mesmo modo, “transpondo para o papel as imagens da tira de celulóide, criamos, com a ajuda de convenções, uma condensação da partitura cinematográfica, o mapa”

Depois do mapa, uma série de ensaios, entre eles os que escreveu para a “Revista USP” (número 4, dezembro de 1989, janeiro e fevereiro de 1990) e para a “Revista do Brasil” (número 11, dezembro de 1990), posteriormente ampliados e reunidos no livro “Limite” (de Saulo Pereira de Mello) .

Depois dos ensaios, a organização de textos de Mário Peixoto: o roteiro do filme, Limite, cenário original; o romance “O inútil de cada um” (que teve uma primeira edição em 1933); os livros de poesias “Mundéu” (que teve sua primeira edição em 1931) e “Poemas de permeio com o mar”; “Mário Peixoto, escritos sobre cinema”; “Seis contos e duas peças curtas” e o roteiro que ele escreveu com Mário Peixoto em 1964, livremente inspirado no conto “A missa do galo” de Machado de Assis, “Outono, o jardim petrificado”. “O respeito artístico que tinha por Mário desde a visão de Limite, ampliou-se durante este convívio e, mais do que nunca, a inatividade deste mestre das imagens me entristeceu”. Saulo tem organizado ainda um volume com os diários escritos por Mário entre 1921 e 1933.

Em julho de 1996, com o apoio de Walter Salles, criou o Arquivo Mário Peixoto, que reúne materiais sobre Limite e os projetos não realizados de Mário. Para assinalar a abertura do Arquivo, Saulo coordenou entre 3 de julho e 1º de setembro daquele mesmo ano, na Casa de Rui Barbosa, no Rio, uma exposição de fotos da filmagem de Limite complementada por exibições seguidas de debates e pela edição de um catálogo com um breve esboço de uma cinebiografia de Mário Peixoto. Pouco depois, escreveu uma biografia de Mário e uma extensa crítica para o CD-Rom “Estudos sobre Limite”, editado em 1998, pelo Laboratório de Investigação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, em Niterói.

Saulo tem sido ainda o ponto de partida para a produção de trabalhos dos quais não participou diretamente, mas que não existiriam sem ele, como a edição do roteiro de “A alma segundo Salustre”, depois de uma frustrada tentativa de produzir o filme; a distribuição de Limite em vídeo, feita pela Funarte no final dos anos 80; o lançamento da biografia “Jogos de armar, a vida do solitário Mário Peixoto, o cineasta de Limite”, de Emil de Castro; e o documentário de longa-metragem Onde a terra acaba, de Sérgio Machado, produção da Videofilmes, 2001.

Por tudo isso, e porque além de tudo isso Saulo empenhou-se ainda

numa segunda etapa da restauração do filme, a adaptação da cópia para a cadência e a janela de projeção do cinema sonoro e a inclusão da música dos discos usados originalmente para as projeções mudas; por tudo isso, *Limite*, hoje, na tela, é uma espécie de fusão: o filme é não só ele mesmo mais o mito criado em torno dele, é também ele mesmo mais seu espectador essencial. É uma fusão. Por sinal é bem assim que ele começa, um plano surgindo de dentro de outro, de dentro de outro, em fusão, de dentro da tela branca.

Fragmento do artigo “Um lugar sem Limites”. A íntegra do artigo está disponível na página web do autor.

José Carlos Avellar é crítico de cinema.













À BEIRA DO TEMPO

por Patrícia Vaz

Urubus sobre uma pedra comem o resto de um animal morto, sobre eles o peso de um céu claro que toma a maior parte do quadro. Ficam os animais assim, por alguns segundos. Em seguida, a imagem de uma mulher a olhar fixamente para a câmera, enquanto ao redor de seu pescoço um homem mantém as mãos cerradas e algemadas. Do movimento dos pássaros à imobilidade das mãos, Mário Peixoto, diretor do filme *Limite*, nos fornece as primeiras pistas da história a seguir, pautada em dois eixos fundamentais entremeados pelo tempo: aquilo que é irreduzível e aquilo que é transitório.

Partindo dessas premissas chegamos à cena de um homem e duas mulheres em um barco à deriva. Deles até o momento nada sabemos, apenas assumimos o cansaço e um desengano nos corpos mobilizados e nos olhares perdidos sobre um mar calmo. Aos poucos, dentro do barco, cada um dos personagens apresenta sua história: a mulher 1 fugiu da prisão, trabalhou como costureira, mas não conseguiu se adaptar, ela percebeu-se em uma “nova prisão” e fugiu mais uma vez; a mulher 2 era casada com um pianista alcóolatra

e decidiu abandoná-lo; o homem envolveu-se com uma mulher casada, com uma terrível doença da qual ele também pode vir a ser vítima.

Mário Peixoto opta pelo uso dos *flashbacks* para compor a narrativa, assim fatos anteriores das vidas dos personagens são mostrados quebrando a sequência cronológica da história. O passado é referenciado no presente da narrativa como os fluxos da memória, no movimento constante do ir e vir, como o mar tão presente em toda a película. Cada rememoração é entremeadada pela cena do barco à deriva, alinhavada como colcha tecida sobre a água. É no mar que as sequências começam e terminam, e é para ele que somos guiados como respiro diante de cada situação mostrada, tal como os personagens que a ele recorrem em sua aflição.

A fluidez da água com seus movimentos intermitentes alinha-se com a imagens das redes de pesca, das roupas dos personagens e os cabelos ao vento, com as folhas em movimento, e com o trem que parte. Esse jogo de mobilidade, em outra perspectiva, encontra o seu avesso na rigidez dos elementos mostrados: a estrada, os barcos de pesca, as rochas, os morros, os detalhes dos objetos de costura, os troncos retorcidos das árvores, e por fim os mais emblemáticos elementos da rigidez: a cruz e a lápide – representativos do corpo já morto, imóvel, fim de uma trajetória e da vitória do tempo. Para além dessa dicotomia, a plasticidade dos elementos conjugada à história de vida dos personagens cria o escopo sobre o qual experienciamos o filme *Limite* e somos convidados a mergulhar nos sons, imagens e sensações incitados por ele, e a perceber a vida em sua transitoriedade e fim.

A cena do banquete dos urubus é o prelúdio dos restos e ruínas que encontraremos dispersos no filme. O diretor nos avisa, na primeira cena, que a deterioração está por vir, ou melhor, que a deterioração é um devir que toma conta dos corpos e para além dele. Ali, tudo se decompõe: os personagens no presente da narrativa tem os rostos cansados, o olhar fatigado, paralisados em sua angústia. Embora, em um breve momento, uma das mulheres no barco se exaspere: ela pega o remo e tenta inutilmente mover o barco, enquanto os outros dois a abservam. Dali ela desiste, e recupera o sentimento de impotência estampados na face dos companheiros de jornada.

Dos corpos aos objetos, percebemos as marcas do tempo: as roupas rasgadas dos três personagens, a fenda no barco, os desgates da madeira

mostradas nas primeiras cenas. Em outras sequências, o diretor insiste nos planos de detalhes das fachadas manchadas das casas, nas portas e janelas deterioradas, nas telhas desgastadas, e nas imagens de uma casa tomada pela vegetação, em ruínas. Essas cenas aparecem no final da primeira sequência em que o homem relata o amor vivido: após as cenas românticas dos passeios do casal seguem as três imagens das paredes da casa em decomposição. Na segunda parte desta rememoração, entendemos finalmente como o amor entre o casal acabou, ela é “morfética”, nome dado na época às pessoas que sofriam de lepra. O homem após a revelação se lança ao desespero, ele grita, mas não o ouvimos, e a cena é repetida várias vezes. O filme silencioso nos permite vivenciá-la com uma angústia incomum, e ainda, a repetição da cena nos parece uma tentativa de sobrepor a potência sonora do grito e sugerir ao expectador uma noção da angústia vivida pelo personagem. A boca aberta sem voz, repetida continuamente gera uma sensação de sufocamento, de uma respiração abafada pela dor exasperada e contida. O limite do som abre a fruição para o ilimitado da dor.

Após perambular pela pequena cidade à beira-mar, o homem desmaia. Em seguida, as imagens de um plano da praia com crianças a brincar ao fundo, em outro, os pescadores a trabalhar, barcos parados, e cenas de pequenas ondas na praia. Finalizando essa sequência que respira vitalidade, cruzeiros são filmadas em plano fixo, demoradamente, como a lembrar ao espectador dos ciclos da vida. A vida continua a correr, enquanto o mar ali permanece. À beira do tempo.

Os ciclos constantes na narrativa - ora pelos seus *flashbacks* e cenas repetidas, ora pelos elementos de rigidez e flexibilidade que nos guiam através de uma percepção de transitoriedade - nos revelam uma tentativa de lidar com o tempo, com as marcas deixadas por ele, nas vidas, nos corpos e nos objetos. Marcas que escapam à história ali contada, exemplo disso é o material no qual o próprio filme foi feito, o nitrato de celulose, que se decompõe com muita facilidade. Em algumas imagens que não puderam ser totalmente restauradas, o desgaste do nitrato emoldura a cena e provoca uma percepção extrafílmica: a corrosão tão presente naqueles fragmentos de vida que acompanhamos por quase duas horas materializa-se nas marcas da película e nas cenas perdidas.

A primeira exibição de *Limite* aconteceu em 1931, há mais de 80

anos, e o filme ainda hoje provoca muitas análises e reflexões. Ilimitado em seu tempo e história, ele é atualizado em cada nova pesquisa, em cada nova percepção. *Limite* nunca foi exibido em circuitos comerciais. Apesar do público restrito, conquistou admiradores que propagaram a qualidade do filme e mantiveram vivo o interesse por ele, mesmo quando passou quase 20 anos sem ser exibido. Na década de 50, uma cópia bastante danificada ficou sob os cuidados de Saulo Pereira de Mello que permaneceu zelando por ela todo esse tempo até que tivesse acesso a condições e técnica suficientes para restaurá-la. Além de cuidar do filme, Saulo montou um livro com os fotogramas que formam uma espécie de “mapa de *Limite*”. Dessa forma, aos poucos, o filme foi ganhando outras dimensões e possibilidades de fruição tal como queria seu diretor.

Mário Peixoto teve sua vida e trajetória marcada por esse único filme. Escreveu outros roteiros, mas nenhum deles chegou a ser filmado. Através das obras inacabadas, a questão do tempo - sobre a qual já se debruçava aos 23 anos quando escreveu o roteiro de *Limite* - parece ter percorrido os processos criativos de outras obras e ter se transformado também em seu contingenciamento. Sobre *Limite* repousa todo o seu cinema, a narrativa que é filme e poema, nas palavras de Saulo. Tentamos através das definições torná-lo um pouco mais paupável, quando o desafio é justamente entender que a obra é fruição, é percepção e vontade. Atualizada em seu modo de viver para além do suporte.

As imagens dos urubus e da mulher aprisionada entre as algemas são as cenas iniciais e finais do filme e, portanto, emolduram a narrativa. Estamos presos ao contínuo do tempo, vida e morte em complementariedade, como na cadeia alimentar dos abutres. Para esse final, o diretor imaginou uma última cena: um relógio a afundar no mar como desfecho do filme. Segundo ele, a cena teria sido perdida, mas muitos comentadores de sua obra explicam que as condições técnicas da época não permitiriam tal ousadia. Perdida ou inventada, fato é que o diretor passou a vida a falar dessa cena como se esta fizesse mesmo parte do filme. Mário Peixoto preferiu, assim, obra aberta, optou pelo inacabamento, escolheu a recriação capaz de sobreviver ao tempo, e garantir uma vitória sobre ele. Tal como, muitas vezes teimamos a nos referir aos nossos parentes idos com verbos no presente, atribuindo a eles uma

sobrevida. Um sentimento comum àqueles que cultivam uma “vontade de revivescência”, como Ecléa Bosi se refere à força que solidica no presente aquilo que era apenas transitório. Apegamo-nos aos relatos: ora inventados, ora floreados, ora apenas rememorados, preenchendo as lacunas quando a memória se mostra por demais falha. Criamos nossas próprias narrativas, somos todos contadores de histórias, tentando livrar-nos da correnteza do tempo.

Patrícia Vaz é mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos e produtora audiovisual.







SOBRE A IMAGÉTICA DE MÁRIO PEIXOTO

por Geraldo Blay Roizman

Uma análise do filme *Limite* deve, segundo nosso ponto de vista, considerar o próprio estatuto da imagem cinematográfica enquanto transparência interfactural ou duplo da realidade das coisas percebidas enquanto fenômeno. É preciso considerar que o filme, antes de dizer algo, está do lado das coisas referentes aos dados e ao sentido ligadas ao sensível. Como diz o filósofo Merleau Ponty, uma coisa é coisa porque o que quer que nos diga, ela o diz pela própria organização de seus aspectos sensíveis, e no cinema, apesar da descontinuidade da constituição da imagem, há verdade fenomenal do movimento perante os olhos do expectador. A partir disso, é preciso encontrar esse sentido na própria trama de imagens captadas justapostas à música. Essas duas relações, imagem e som, possuem diretas ocorrências materiais que acariciam o sensível. A partir disso, encontraremos obviamente as associações que denotam sentidos visuais e que tramam ou tecem delicadamente as diversas linhas de desenvolvimento de uma situação dramática, e mais do que isso, como disse Vinícius Dantas: essas linhas são transcendidas em sua formulação com imagens pregnantes, como duplicidade das coisas percebidas na luz.

A ocorrência conjunta dessas materialidades sonoro-visuais entram em comunhão sensível, em ressonância. Este é o caso já do prólogo de *Limite*, na fotografia encontrada em Paris. Luz brilhante na textura das mãos algemadas e no rosto da mulher na imagem do fotógrafo André Kertész. Imagem icônica, proteica, como afirma Saulo Pereira de Mello. Mário possui, como ele mesmo diz em seu texto eisensteiniano, uma consciência do estado, ou seja, o que seria uma consciência/câmera de si como ser perceptivo: a câmera cinematográfica como extensão desse corpo que fixa o movimento da luz das coisas na película. Consciência de si como máquina pensante que olha os seres e as coisas em movimento na cinematografia, a de que as histórias e narrativas é que acompanham as coisas na luz e não vice-versa. Isso não seria uma regra, era apenas o seu jeito de ser no mundo. Desde quando era menino e franzia os olhos para ver o mundo, como encontrado em uma foto antiga sua.

Mário é poeta. Assim como ele, quando fazemos uma poesia utilizamos de palavras que são ao mesmo tempo imagem de algo, de alguma coisa. São essas funções exercidas simultaneamente, palavras/imagens/coisas, que, interagindo, vão subverter e ampliar o sentido e o significado do encadeamento do texto que se torna poético. O que se observa, então, em *Limite* é uma poética cinematográfica baseada numa gramática que defendia a penetração total feita pelo expectador no universo de imagens. A esta dinâmica, incluem-se os elementos do ritmo e da continuidade absoluta, que formariam uma engrenagem visual, própria de noções do cinema europeu como queria Octávio de Faria, e como defendia o jornal “O Fan”. Marco Luchesi diz que esses procedimentos teriam gerado uma cinética expressiva, ou seja, as próprias imagens são motivadas por uma dinâmica interna que faz com que cada fotograma pareça seguir um princípio flutuante, em que as imagens/coisas vão se metamorfoseando em outras imagens/coisas, de forma a gerar sentidos que irão compor a grande narrativa imagética. Segundo Luchesi, esse princípio dinâmico de fluidez entre imagens/coisas seria mesmo um dos personagens do filme. O cinema que segue esta forma torna-se uma mecânica lírica.

Limite, desde o prólogo monumental, compassado pela música ondulante de Satie na imagem proteica esfíngica e na fundição da luz no brilho das ondas e textura da pele, gera a propagação do movimento em ressonância que instala o expectador através do sensível no ritmo do filme, como diz Stella

Senra, em seu texto “Abstração líquida”. No barco, o tempo diegético aberto nas costas da mulher em imagem ao estilo de Magritte, e o detalhe pictórico do remo que lembra um quadro de Monet. A atenção reiterada ao cabelo da mulher número 1 no barco, contemplando isoladamente o mar nos faz pensar no simples duplo do fenômeno da coisa/cabelo, destituído de ligação com uma ação narrativa, ou seja, para além do objeto-chave, como dizia Octávio de Faria: um valor estético, um fim em si. Esses planos abririam uma outra temporalidade, um instante contemplativo. As engrenagens compassadas musicalmente na textura da borda do barco desbotada pela fusão metamórfica das grades verticais; na prisão onde estará a mulher seguida no agudo movimento até o encaixe visual na diferença de texturas da perna do homem na porta. Depois, no andar da mulher lânguido e esparramado - como referencia Rubens Machado - ao longo do casario antigo iluminado que, na estrada, será translado pelo olhar da câmera de Edgar Brasil, que leva o espectador a acompanhá-la por traz, a rodeá-la, e perdê-la. E ainda no passeio pela paisagem desolada, ela encontra a personagem esplendorosamente em sua veste negra enquadrando-a sentada cabisbaixa na porteira numa composição pictórica que remeteria a uma pietá moderna.

Depois desses planos, como se manipulasse uma marionete, a câmera fixa-se em um ponto de observação: no topo do fio elétrico que desce até a estrada onde ela estava, engatando o fio na metamorfose das rodas da máquina do trem. O lento movimento do trem ganha ritmo e funde-se ao plano que focaliza a roda da máquina de costura. Um outro fio aparece sendo manipulado pela mesma mulher, que parece aprisionada ao trabalho. O fio pode ser aqui multiplicado em nexos visuais. A poesia e a narrativa visual feita com coisas revelará, a seguir, como diria Bachelard, uma poética do isolamento: a janela, o ovo de cerzir, o jornal, a tesoura - instrumento de sua revolta e motivo de sua detenção - assim como as mãos do homem no barco segurando os dois pedaços de madeira que substituem o casal, uma poética do aprisionamento.

Sob essa poética inclui-se ainda a sede no barco, o avanço sobre a fonte, a tontura em cima do telhado e as sombras moventes das dobras da camisa do homem fundidas à guelra pulsante de um peixe moribundo fora d'água. Todas essas composições formam texturas. Aparecem ainda pés e mãos estirados na terra, separados pelo plano sequência em arco celeste, o que

define, por assim dizer, o que o próprio Mário diz ser “infiltramento” (como valores numa contextura). Ao se referir a esta cena chave do filme, identifica-se a configuração de um sentido quiasmático de contextura, entre matérias do mundo, que pode ser pensada sob o critério estético merleauPontyano.

E assim segue a engrenagem visual feita de coisas em sequências magistralmente filmadas onde vai sendo tecido e adornado aquilo que é *Limite*. Sua temática existencial, cujo sentido é tramado a partir da experiência das coisas na luz. Mário queria cantar um sentido poético existencial de um ideário de mundo baseado na percepção das coisas pelas quais via, associava, e distinguia no imenso compêndio de imagens que era a sua vida Este sentido vivido pelo diretor se evidencia em sua poesia intitulada “A Poesia que reside nas coisas”:

Há muito os objetos criaram um som macio de existência e a vida mudou-se sufocada para a face inerte das coisas. O mundo vestiu a capa grosseira dos fatos cotidianos e chamou para a sombra tudo o que pudesse perturbar na luz. Por isso, ninguém viu nada. Os lenhos continuaram ignorados. Encalhando sem rumo ao capricho das mares. Flutuantes ou enxutos. Corpos desmaiados, desbotando na epiderme das areias...

Severo Sarduy disse que todo objeto tem um som interno que é independente de seu significado externo. Esse som adquire força se o significado externo foi suprimido, o significado do objeto na vida prática. Comparando a poesia e cinética principalmente com sua literatura, em um Mário mais maduro e autorreflexivo, percebeu-se uma coisa aguda: Mário queria pegar o tempo. O tempo da experiência das coisas na luz. Seu limite. Pegar o tempo que se esvai, do estar com essas coisas visíveis, tangíveis, ou aquilo que passa, que já é memória visual.

Esse esquema narrativo aparece em seu romance “O Inútil de Cada Um”, republicado em 1984, a partir da primeira versão escrita em 1933, e publicado dois anos após a publicação de “Mundeu”, sua coleção de poemas. Observa-se lá, como diz André Vieira, temas como em *Limite*, da impotência do ser humano frente ao escoar do tempo. O narrador atua num jorro em primeira pessoa, algo no estilo do escritor Marcel Proust, mas com características

próprias, principalmente, como diz Vieira, através de uma busca constante e obsessiva, expressa na dilatação dos momentos que, um dia, se perderão, tais quais suas personagens, na moagem do tempo.

Na literatura, essa preocupação com a passagem do tempo, acontece permeada por descrições perceptivas detalhistas do próprio pensamento reflexo em paisagens litorâneas, crises pessoais criativas, relações de amizade e familiares em um contexto espaço-geográfico determinado entre as cidades de Mangaratiba, Ilha Grande e Rio de Janeiro. O primeiro capítulo do romance “Nuanças” poderia ser considerado uma célula completa nesse sentido. Ele trata do acordar lento e autodescritivo do personagem Orlando, o protagonista, alter ego do próprio Mário Peixoto, numa cabana de praia de P. em Ibicuí-RJ (que seria seu amigo jornalista Pedro Lima). Acordado por Côco, seu contraponto negro, alegre, malandro e brincalhão, sem angústia e, na verdade, inconformado com o estilo de vida do protagonista branco aristocrata. Este se encontra, desde sempre, imerso na penumbra da cabana, em estado de angústia na sua tentativa de produzir o próprio texto literário em meio a uma crise existencial criativa. Parece haver um espelhamento do pensamento do escritor até o limite de sua consciência. O próprio Mário, numa frase/prólogo do romance, explicita esse jogo de espelhos do pensamento:

A mente mantém-se continuamente ativa; quer acordada ou dormindo. Pode, além do mais, tal a imagem refletida, reproduzindo-se infinitamente numa galeria de espelhos – pensar em si mesma, com a desdobrada capacidade de estar, a um só tempo, também pensando sobre ela própria a apreciar-se nesse ato de estar pensando sobre ela mesma.

Esse esgarçamento do pensamento revela, desde o início do capítulo, uma carga de angústia que só é suspensa pela segunda chegada de Côco, que o faz abrir a janela para ele entrar, e assim interrompe o fluxo anterior para um diálogo mecânico momentâneo permeado pelo afazeres e obrigações cotidianas. Em seguida, há um passeio perceptivo/descritivo pela praia realizado pelo protagonista no encalço de Côco e a volta para o mesmo estado

angustiante, e um momento de epifania antes do final. Vieira sugere, em geral, na temática do romance, o fugir da rotina imposta pela vida e que a solução só pode ser vislumbrada na observação, no poder de visão que a tudo pode transfigurar, vivenciando o mundo em imagens. Neste capítulo percebe-se que o tom de queixa e angústia do personagem é trazido à baila pela crise criativa e pela plena noção do tempo que escoar. A consciência dessa temporalidade que se esvai seria o contraponto do desejo de agarrar o ‘presente’ e tornar-se perene com ele na própria obra. Paul Ricoeur, no livro “Tempo e Narrativa”, discorre através de Agostinho sobre a esgarçada da alma privada da estabilidade do eterno presente. O autor, encontrará em “Confissões”, de Santo Agostinho, o sentido de *Distentio Animi*, que significaria o tempo como distensão da alma. Ele explicaria isso na diferença entre a relação do tempo humano como mudança e a verdadeira imortalidade, a eternidade a partir da diferença entre o *verbum divino* e a *vox humana* - o verbo criador seria diferente da voz humana, que “começa” e “some”, como as sílabas que “ressoam” e “passam”. Nisso haveria uma negação ou deficiência ontológica, pois o verbo Eternizar tem uma “razão eterna” que faz com que as coisas criadas pelo homem comecem e terminem de ser. Por que a criação e as coisas também não seriam eternas? pergunta Agostinho. Tudo isso vai gerar, segundo Ricoeur, uma negatividade ontológica que afetaria a experiência no plano psicológico, e isso causaria uma distensão da alma em relação ao tempo eterno. Ou seja, de um lado, a eternidade é sempre estável, em contraste com as coisas que nunca são estáveis. No eterno, nada passa, tudo é totalmente presente, ao passo que, nenhum tempo é totalmente presente em nosso mundo criado. Isso geraria uma carência de eternidade, mas não apenas como um limite humano que não podemos alcançar, mas uma falta sentida no coração da própria experiência temporal humana. Essa falta gerará uma tristeza do negativo dessa condição e no plano existencial, isso se dará ao nível de uma *queixa*. Acredito que o personagem do livro, Orlando, penetra neste nível de queixa que avança no sentido de uma crise existencial de criação. Orlando Diz: “Quem sou eu?... silêncio instável dessas elocubrações... Não, angústia não... Tolice deixa disso...” ou:

preciso recomeçar de algum jeito... se fosse um dia de sol que não cansasse. Mas tudo cansa... quantas vezes eu preciso dizer pra mim mesmo que nada vale muito a

pena hoje... dinheiro em certos casos, saúde... sempre... o amor... não da forma como eu queria?... Isso já foi repisado mil vezes... O que é que resta...? Afundo devagar nessa areia movediça da poesia que eu faço...

E ele realiza inúmeras tentativas de começar seu texto autorreflexivo: “Meu Deus, me dê um início... Qualquer coisa...”. A distensão da alma seria o pensamento esgarçado do criador literário autorreflexivo no romance. Mas a nossa primeira relação com a linguagem, diz Ricoeur, não é a que falamos, mas a que ouvimos, para além dos verbos exteriores, o *verbum* interior. Através disso, Agostinho juntaria instrução e retorno. Retorno seria a própria escuta. Retorno ao princípio que nos instrui do erro, o conhecimento. E o personagem Orlando procura conversar com o retorno de sua voz interior:

Assim que acordo, apalpo meus pensamentos, como se ficasse de sentinela [...] Invejo quem consegue despertar devagar, com progressiva inconsciência. Nem bem abri os olhos e as coisas já estão vivas dentro de mim. A morosidade, perdura e prolonga por tempo indefinido essa minha companhia de ficar captando as coisas e depois devolvê-las num involuntário exercício da minha imaginação.

Depois da queixa da angústia da criação, de prender literalmente a respiração, sai desse estado para entrar num diálogo factual de ações cotidianas. Vai para a praia, e descreve sua experiência com o mundo e com as coisas: “É disso que eu tenho pena de perder...” Na praia, o compêndio das coisas descritas, seu tesouro e a noção de que elas sugerem histórias. “O leme e as rotas inutilizados pelas maresias. Lascas das tábuas do convés. Imagino enredos”. E a busca pelo congelamento do instante evanescente, o agora, o instante, que lhe foge pelos dedos:

Esse universo paralelo parece se despedir de mim em forma de luz,
areia, mar... volto pro início, da manhã... Congelo de verdade o presente. Esse instante entre o que eu penso agora e o que vem depois... Mas o momento escapa, mistura-se, prossegue... Todo o dia passando num segundo... agora...

E o primeiro capítulo termina ainda em uma ambígua serenidade,

descobrimos talvez no próprio instante do agora o sentido instalado na própria experiência nas coisas, e sua possibilidade de explorá-las no dia vindouro: “Ergo o corpo instintivamente e com um peso enorme, onde recíprocos e obscuros valores se escamoteiam – No entanto tenho esse dia todo intocado diante de mim...”

Se em um primeiro momento havia uma queixa, angústia pelo artista criador entre o nada e o eterno da criação, aqui aconteceria o ponto que nos interessará como interseção: a ideia de queixa e retorno da voz, e a atração da experiência temporal pela eternidade do verbo. E a ideia de reter o agora eternizado, o eterno presente, se ligaria ao conceito de instante na modernidade. Essa questão da sensação como derivada do presente deveria ser valorizada intuitivamente por Mário Peixoto, e seu amigo Octávio de Faria já se referia a um fixar o momento artístico numa obra de arte. Bachelard considerando primordial a questão do instante para pensar o tempo diz, em 1932, que: “É preciso que a reflexão construa tempo ao redor de um acontecimento, no próprio instante em que o acontecimento se produz, para que reencontremos esse acontecimento na recordação do tempo desaparecido”.

Em Mário Peixoto, o cruzamento entre poesia, cinema e literatura se daria exatamente na possibilidade do resgate do instante do acontecimento apreensível pela experiência corpórea. O tema da ruína, tão caro a *Limite*, instaura-se em sua literatura enquanto noção da temporalidade de modo profundo: a recordação do instante das coisas percebidas como possibilidade de eternização do tempo da experiência humana. Existiria um sentido de completude, de “transcendência” nesse reter ou eternização do agora, do instante, e esta só poderia ser experienciada por uma consciência que leve em conta as relações intuitivo/corpóreas. E percebemos isso já em *Limite*, principalmente na reiteração da atenção da câmera no enquadramento sobre os cabelos da mulher número 1 no barco.

Se em Agostinho, segundo Ricoeur, o retorno como escuta, como conhecimento, a *vox* temporal como instrução entre o eterno e o temporal, elevaria o tempo através da eternidade, ao eterno presente, ao agora; na literatura moderna essa *vox* temporal, seria a do plano autorreflexivo, cuja instrução funcionaria como uma escuta interna espelhada como imagem do próprio pensamento na experiência solitária de si do escritor com sua própria criação

literária, relacionada ao mundo e as coisas. O escritor mergulhará então numa autorreflexão, no retorno do pensamento que procurará construir uma relação poético/utópica na epifania e eternização da experiência desse momento presente, o instante como relíquia, diante da vida que escoar. Não é à toa o título do romance “O Inútil de cada um”, pois, como diz Sarduy, há aqui uma “transgressão do útil”, cuja finalidade está em si mesma, nessas percepções das coisas tomadas como relíquias visuais. Se o suposto plano final perdido de *Limite*, do relógio afundado no oceano, significava, segundo o próprio cineasta, a ilusão do tempo como medida; na literatura, em um Mário Peixoto mais maduro, o que se constitui é o desejo poético de parar o tempo para misturar-se com as coisas. Desejo que é de indiferenciação, reversibilidade, quiasma, como diz Merleau-Ponty. A consciência de si como estado, como estofo. O desejo de ser e estar junto à carne das coisas como uma morte em vida. Ou como disse Jabor, na introdução de “A Alma Segundo Salustre”: prova de que o inconsciente humano está gravado da matéria mesma do mundo. Esta matéria do inconsciente humano surgiria intuitivamente no instante de amalgama entre o corpo e as coisas na experiência corpórea, e isso seria uma pista de sua mensagem poética. Mário teria falado sobre a cena chave de *Limite* em infiltramento, contextura, a mesma coisa que acontece no prólogo do brilho molecular das ondas na textura do rosto, pois supostamente queria pegar o tempo enquanto uma experiência fenomenológica quiasmática.

Geraldo Blay Roizman é artista plástico, cineasta e doutorando na Escola de Comunicação e Artes da USP.





O HOMEM, O MAR, O TEMPO

por Paulo Ricardo Almeida

À visão da capa da revista francesa “*Vu*” - na qual a face feminina, de frente, olhos abertos e fixos, tem em primeiro plano mãos masculinas algemadas - Mário Peixoto associa outra: um mar de fogo, uma tábua, uma mulher agarrada. Escrito em apenas uma noite e influenciado pela grave e dolorosa discussão do cineasta com o pai, o roteiro de *Limite* desenvolve-se a partir desta “protoimagem” - como a classifica Saulo Pereira de Mello, responsável com Plínio Sússekkind Rocha, pela restauração – não narrativa e fora da diege-se do filme, na medida em que todos os demais planos são metamorfoses dela. Alegoria do tema que perpassa *Limite*, a imagem proteica articula os olhos da mulher (a atriz Olga Breno), as mãos algemadas e o mar de fogo para mostrar o desespero e a angústia humana diante da descoberta de sua limitação, bem como a impotência e perplexidade do homem quando confrontado à infinitude da natureza.

Assim, Mário Peixoto estabelece em *Limite* a dialética entre os olhos e o mar, o dentro e o fora, o eu e o mundo, o aqui e o ali. Os olhos, que observam para além do enquadramento, em direção à câmera de Edgar Brazil,

representam a alma que ainda se crê ilimitada. O mar de fogo – reflexos da luz do sol sobre a massa de água, cuja beleza cintilante é também alcançada por Jean-Luc Godard no filme *Je Vous Salue Marie*, de 1984 – aponta para a natureza infinita, para o indiferenciado do universo, amorfo e imenso. Entre os olhos e o mar, encontram-se as algemas - símbolo da limitação que, em conjunto com o plano inicial dos abutres na paisagem desolada (a morte, a decadência) - expressam a tragédia daqueles três náufragos à deriva em pleno oceano, por fim engolidos pela tempestade que encerra o filme.

Três personagens, duas mulheres (Olga Breno e Taciana Reis) e um homem (Raul Schnoor) que relembram os acontecimentos que os levaram ao barco perdido na imensidão do mar. Inconformidade, desespero, fuga: Taciana Reis abandona o casamento opressor, o marido bêbado e pianista fracassado; Olga Breno escapa da prisão, com ajuda do carcereiro, para se ver novamente enjaulada pelo trabalho monótono à máquina de costura; Raul Schnoor envolve-se com uma mulher casada e leprosa e, frente à possibilidade da castração, cai ao solo, aflito, enquanto a câmera descreve um lento movimento pelo meridiano celeste sem fim, pelo arco do mundo.

Os planos de *Limite*, em geral longos (impressão reforçada pelas demoradas fusões e pelos acordes cheios da música *Gymnopédie* nº 3, de Erik Satie), de enquadramentos precisos e asfiantemente belos reiteram as diversas prisões pelas quais os personagens atravessam, multiplicando, pela paisagem da cidade de Mangaratiba, signos limítrofes análogos em forma: as bordas dos barcos, as cercas, as grades do presídio e do cemitério, as cruzes, as estradas intermináveis, o mar, o horizonte. Cárceres dentro de cárceres exasperantes – pois mesmo o infinito revela outro limite –, dos quais não há escapatória, a despeito das constantes fugas.

A paisagem de Mangaratiba, fundamental em *Limite*, complexifica as representações do amorfo anteriormente configuradas no mar de fogo. Tragédia, morte, e Brasil: o brejo, o lodo, a praia, a mata, as árvores retorcidas, as ruínas de vegetação pendente, os muros manchados, as fachadas, as janelas, as portas, a estrada, o cemitério, as pessoas no cinema, as pessoas que passam, tudo é Brasil. Filme de poesia, *Limite* constrói o espaço com extremo realismo, mas a fim de ultrapassá-lo até mesmo nas citações ao contexto local, absolutamente corretas: o presídio de Ilha Grande, vislumbrado nas grades que apri-

sionam Olga Breno ou o leprosário de Mangaratiba, cujo índice está presente na mulher “morphética” com quem Raul Schnoor se envolve.

Como o ambiente, as figuras humanas caracterizam-se igualmente pela verossimilhança: seja na falta de maquiagem ou nos cabelos dos atores desgrenhados pelo vento (vento que anuncia a chegada da tempestade, da destruição); seja nas interpretações contidas, sóbrias, tensas - pois Mário Peixoto, seguindo o diretor americano Griffith, acredita na significação máxima dos menores gestos, na expressividade que se cristaliza sobretudo nos olhos e na face. Porém, ao contrário dos melodramas griffithianos, não há aprofundamentos psicológicos nos personagens de *Limite*, já que eles representam a Humanidade – prostrada diante da inutilidade de qualquer ação contra os desmandos da natureza – antes de tipos específicos. E se no cinema de Griffith a montagem concatena as imagens em relações transparentes de causa e efeito para mover a narrativa à frente, no filme de Mário Peixoto ela torna-se mais um meio para exprimir o tema central (a angústia do homem esmagado pelo universo), por meio da associação morfológica, musical e poética entre os planos.

Devido à ruptura de Mário Peixoto com o cinema clássico-narrativo (do qual Humberto Mauro poderia ser considerado o principal cineasta brasileiro da época), fala-se sobre o alinhamento de *Limite* com as vanguardas europeias. Contudo, enquanto os projetos vanguardistas exaltam a vida moderna, urbana e industrial (como demonstrado em *L'Inhumaine*, de Marcel L'Herbier, feito em 1924) contraposta à destruição do passado, ou seja, dos valores sociais, morais e espirituais arcaicos herdados do século XIX, *Limite* opera a identificação de elementos próprios à modernidade com formas de cerceamento que afetam os personagens: a máquina de costura, assim como todos os objetos a ela ligados (destacados em planos detalhes), que oprimem Olga Breno; ou o cinema miserável, onde o marido de Taciana Reis toca piano.

No final perdido de *Limite*, em que um relógio sem mostrador afunda no mar – antecipando-se a *Morangos Silvestres*, de 1957, do diretor Ingmar Bergman, e a *Agonia e Glória*, de 1980, de Samuel Fuller –, a intenção do cineasta torna-se clara: dizer que o Tempo não passa de mera invenção humana, que o desespero do homem se faz inútil, posto que a natureza, por ser infinita, é também atemporal, pouco se importando com a impotência que

suscita em seres tão ínfimos. Dessa forma, *Limite*, mesmo que utilize técnicas de montagem características, por exemplo, ao cinema soviético – e há semelhanças formais entre o filme de Mário Peixoto e *Terra*, de 1930, de Aleksandr Dozhvenko –, significa a antivanguarda, uma vez que sugere não o rompimento definitivo entre o homem e a natureza, mas sim a reaproximação entre ambos (como indica o plano em que Olga Breno, agarrada à tábua após a tempestade, desaparece em meio ao mar cintilante) - a aceitação humana de seu papel dentro da ordem universal.

Em *Limite*, portanto, o homem é responsável por suas próprias algebras, visto que, a fim de suportar o fardo de que o mundo existe independente dele, cria o Tempo, que se revela através das memórias dos personagens à deriva na imensidão inescapável, tanto do mar quanto do horizonte.

Ensaio publicado originalmente na editoria Plano Geral da revista de cinema “Contracampo”.

Paulo Ricardo de Almeida é crítico de cinema.















O CÉU É LIMITE

por **Ciro Inácio Marcondes**

Na quarta-feira de 17 de novembro de 2010, a história do cinema, de certa forma, fez um esforço para pagar uma dívida consigo mesma. A partir de longa restauração feita pela *World Cinema Foundation* (criada por Martin Scorsese em 2007), *Limite*, o lendário filme de Mário Peixoto, foi exibido comercialmente na *Brooklin Academy of Music*. Este evento, que é possivelmente a primeira exibição paga do filme, faz parte de uma mostra empreendida pela própria *WCF*, que se dedica a restaurar e trazer ao público obras-primas marginalizadas e desconhecidas do cinema mundial. Isso tudo leva a pensar que, realmente, cedo ou tarde, toda obra-prima se encaminha para o cânone. *Limite*, em passos de tartaruga, levou 80 anos para chegar ao reconhecimento mundial.

Em 1931, quando *Limite* foi lançado em uma única sessão para convidados (e recebido com desinteresse), o cinema americano já era sonoro e todas as obras-primas silenciosas, de nomes como Murnau, Eisenstein, Griffith, Chaplin, Kinugasa, já faziam parte da década anterior. O cinema brasileiro era

ainda claudicante, com ciclos que iam e vinham, sempre refazendo seu projeto de indústria, encontrando ainda dificuldades em enquadrar-se numa linguagem fílmica madura. O filme de Mário Peixoto, feito com financiamento próprio e com equipe de amigos (que incluía o grande diretor de fotografia Edgar Brazil) na praia de Mangaratiba (Rio de Janeiro), como que intuitivamente, atravessou todas as muitas etapas que ainda faltavam ao cinema brasileiro e, num estranho arroubo, atingiu expressividade máxima.

Mário era um homem jovem, mas culto, e estudara na Europa. Tinha conhecimento de Murnau, King Vidor, Fritz Lang. Mesmo assim, é difícil não pensar neste grande filme como um dos mais espetaculares feitos realizados pela intuição humana. *Limite* é tecnicamente maduro, com sequências e angulações absurdamente ousadas para sua época, sem se balizar num vanguardismo estéril. O filme atravessa camadas narrativas tradicionais com desprezo e parte direto para uma simbolização profunda e hipnótica, fazendo do confronto épico do homem com a natureza uma força motriz inesgotável que está presente, podemos dizer quase sem exagero, em cada fotograma da película. O aproveitamento do legado do cinema silencioso é impecável: estão lá as sombras tenebrosas do expressionismo, os desvios autistas do dadaísmo, a montagem dialética do formalismo, os planos longos e duradouros do impressionismo. E *Limite* traz essa influência sem ser derivativo, potencializando essas linguagens num simbolismo lírico, profundo, devastador. Praticamente sem letreiros - recurso de linguagem facilitador e largamente utilizado nos anos 20 -, *Limite* nos transporta para uma experiência filosófica e sublime, nauseante e transformadora.

Além das próprias características intrínsecas à qualidade do filme, há ainda a inacreditável trajetória de *Limite*. Mário escreveu seu roteiro, como num milagre, em uma noite. Seu fracasso, após o tímido lançamento em 1931, perseguiu o diretor, como um carma, durante toda sua vida. Idiossincrático e melancólico, ele tentou realizar vários outros filmes praticamente até os anos 80, sempre sem sucesso. Esse percurso é marcado por desentendimentos, exigências absurdas, vaidades e até mesmo puro e simples azar ou dessintonia. O filme passou a ser visto, então, apenas por iniciados e excêntricos em faculdades de filosofia até que efetivamente “desapareceu” após se perceber que sua última cópia, de fragilíssimo nitrato, estava seriamente deteriorada. De 1959

a 1978, tempo da meticulosa primeira restauração, *Limite* ficou em estado latente, alimentando sua aura de mitologia e fantasias.

Durante esses vinte anos de ausência muito se falou sobre o filme, sem que ninguém o tivesse visto. Chegou-se a pensar, diante da lenda, que ele nunca houvesse existido. O diretor Glauber Rocha criticou-o sem tê-lo assistido. Carlos Diegues publicou, em 1965, um texto altamente elogioso sobre *Limite*, traduzido por Mário e atribuindo-o ao cineasta russo Sergei Eisenstein. Durante décadas, pensou-se que Eisenstein tivesse assistido e resenhado o filme. Até hoje, guias prestigiados, como o “*allmovie.com*”, referenciam essa informação. Comprovou-se, porém, no final dos anos 80, que o próprio Mário havia escrito o texto, entorpecido por sua mitomania e maneiras exóticas. O célebre diretor Orson Welles, porém, assistiu ao filme quando veio ao Brasil. Bêbado, ao que parece, dormiu em metade da sessão, mas mesmo assim achou-o “impressionante”. Já Georges Sadoul, o grande historiador francês da era clássica, viajou ao Brasil para vê-lo, mas não conseguiu, fazendo de *Limite*, possivelmente, o melhor filme que ele jamais assistiu. Mário, através dos anos, dedicou-se a lapidar obsessivamente seu romance joyceano “O inútil de cada um”, cuja primeira versão data de 1933 e que foi terminado apenas nos anos 80. Do romance, um leviatã megalítico e hermético de seis volumes, só foi publicado o primeiro deles (hoje fora de catálogo) pela editora Record. Os outros enormes cinco volumes continuam aguardando uma chance no “Arquivo Mário Peixoto”, no Rio de Janeiro.

Limite é uma odisseia íntima e pessoal, de indevassável lassidão, com metáforas ricas e universais, situada em um ambiente que não se encaixa numa narrativa, de implicações mitológicas e profundo conhecimento poético. Analisado hoje, distante das contingências históricas, definitivamente não é absurdo ou ufanismo equipará-lo às maiores realizações do cinema mundial, ao lado de Eisenstein, Murnau, Orson Welles, Bergman, Ozu ou Tarkovsky. As condições incomuns da produção do filme e sua inesgotável vitalidade deveriam ser motivo para Mário Peixoto ser considerado uma das maiores personalidades artísticas da cultura brasileira. No ano de 2008, uma enorme quantidade de eventos foi organizada para celebrar o centenário da morte de Machado de Assis. Neste mesmo ano, Mário Peixoto, falecido em 1992, teria completado 100 anos. Passou em branco. A restauração da *WCF* abre a

possibilidade do lançamento do aguardado DVD, e nova luz para a ascensão de *Limite*, que precisa, agora mais do que nunca, ser visto e revisto pelos brasileiros.

Ensaio publicado originalmente no “Caderno Pensar”, do jornal “Correio Brasileiro” em 20 de novembro de 2010.

Ciro Inácio Marcondes é professor de cinema e mestre pela Universidade de Brasília.







SOBRE O FILME

Limite (Brasil, 1931) | 35mm | 120'

Direção, Montagem, Produção e Roteiro: Mário Peixoto

Assistente de direção: Ruy Costa

Fotografia: Edgar Brasil

Assistente de fotografia: Ruy Santos

Trilha Musical: organizada por Brutus Pedreira, com peças de Satie, Debussy, Borodin, Ravel, Strawinsky, César Frank e Prokofieff. Partitura original reconstituída pelo maestro Sílvio Barbato, por iniciativa da Fundação Cultural do Distrito Federal

"*Limite* não é um filme narrativo. Suas histórias são muito simples e até esquemáticas. Não é em função delas que *Limite* se constrói, mas no plano visual e rítmico. É aí que está a sua chave: as imagens que o tema gera só têm sentido no ritmo dado pela montagem. Assim, narrar *Limite* é muito difícil, como difícil é escrever seu resumo, uma sinopse. Não se resume poesia, e o termo história só foi empregado por comodidade. Por isso o que segue é uma pobre tentativa de descrever, em espaço reduzido e com instrumento inadequado das palavras, o que *Limite* é [...] *Limite* tem um tema, uma situação e três histórias. O tema é a ânsia do homem pelo infinito, seu clamor e sua derrota. A situação é um barco perdido no oceano com três naufragos: um homem e duas mulheres. As três histórias são aquelas que os personagens mutuamente se contam. A tragédia cósmica de *Limite* se passa no barco. E para ele convergem as histórias" (Saulo Pereira de Mello, diretor do Arquivo Mário Peixoto)

A PRIMEIRA EXIBIÇÃO DE LIMITE

Obra *avant garde*, *Limite* não ingressou no circuito comercial. O tipo de narrativa, diferente da clássica, causou espanto. A Paramount decidiu exibi-lo, mas sob as seguintes condições, impostas pelo diretor da distribuidora: uma única sessão especial, das 10h30 às 12h, no cinema Capitólio, do Rio de Janeiro, com aluguel e mais carta de fiança como garantia contra qualquer estrago que fosse causado pelo público. Temia-se forte reação ao filme. Em 17 de maio de 1931, em sessão promovida pelo Chaplin Club, o filme teve, afinal, sua primeira exibição.

A PRESERVAÇÃO DE LIMITE

Na década de 60, convidado por Plínio Sussekind, fundador do Chaplin Club, Saulo Pereira de Mello iniciou o trabalho de restauração do filme, só encerrada na década seguinte. *Limite* foi, então, reapresentado ao público em sessões realizadas na Funarte e em cinematecas do Rio e São Paulo. Nos anos 90, o cineasta Walter Salles e a Vídeo Filmes - com a colaboração imprescindível de Saulo Pereira -, assumiram a manutenção do Arquivo Mário Peixoto. Em maio 2007, uma nova cópia do filme foi exibida na 60ª edição do Festival de Cannes.

Fonte: Revista Filme Cultura nº 49 | 2007 - Edição Especial

CHAPLIN CLUB

EXHIBE

AOS SEUS SOCIOS E CONVIDADOS

CHAPLIN-CLUB

Rio, 17 - 5 - 31

LIMITE

REALIZAÇÃO DE MARIO PEIXOTO
PHOTOGRAPHIA DE EDGAR BRASIL
APRESENTAÇÃO DA CINEDIA

“L I M I T E”

“Limite”: o encontro de tres vidas arruinadas pela vida no limitado de um barco perdido no mar. Duas mulheres e um homem, tres destinos que a vida depois de ter limitado constantemente nos seus desejos e possibilidades reúne enfim no mais limitado dos espaços. Tudo é limite.

No film, a cada momento, tudo procura transbordar dos limites. A machina foge com os personagens para a natureza, atravessa mares e céos, persegue nuvens, vóa com as aves, corre com os homens alucinados, segue os movimentos dos galhos das arvores que o desespero da natureza parece estar chamando, cáe com os corpos desanimados dos homens, avança dez vezes sobre a fonte que jorra, fôge, corre, perde-se perseguindo o horizonte, caminhadas sem fim — mas quando volta é a mesma terra que encontra, o chão que é superficie e é fim de toda visão, a cerca que delimita, o limite que prende, limites de todas as especies. Mesmo no illimitado da natureza tudo é limite.

Uma serie de themes, de variações, de situações, de movimentos de vida que o realizador pegou, desenvolveu, construiu geometricamente para fazer um todo só, um film que fosse cinema puro, em que as imagens falassem por si, pelo seu rythmo. Sobre cada situação bordou mil variações, interpretou cada imagem no sentido do todo. Rythmou tudo.

Rythmos. Rythmos de todas as especies. O film é um grande rythmo, de desespero e de angustia, de isolamento e de limite, que mil pequenos rythmos desenvolvem e completam a cada momento. Toda imagem tem o seu rythmo interior bem nitido e faz parte pela sua duração de um rythmo de sequencia que constitue junto a outros o rythmo geral do film.

Tudo é rythmo no film. E' o rythmo que em cada situação define o limite, é o rythmo que no film todo situa a idéa e limita o sentido de cada aventura.

E' o rythmo que define o limite, é rythmo que define “Limite”.

LEGENDA DAS IMAGENS

Vol. II – Limite, o filme de Mário Peixoto

Capa:

Fotograma de Limite (1931), de Mário Peixoto.

Acervo Centro Técnico Audiovisual (CTAv/SAv/MinC)

Páginas:

Sequências de fotogramas de Limite.

Acervo Centro Técnico Audiovisual (CTAv/SAv/MinC)

36 - Fotograma de Limite. Imagem de capa concedida pelo Arquivo Mário Peixoto.

90 - Convite da sessão de Limite em Capitólio (17.5.1931). Imagem cedida pelo Arquivo Mário Peixoto.

COLEÇÃO CINEMA BRASILEIRO

clássico | industrial

(vo.II)

Limite, o filme de Mário Peixoto

ORGANIZAÇÃO

Daniela Gillone

COORDENAÇÃO EDITORIAL:

Daniela Gillone

EDIÇÃO E REVISÃO:

Daniela Gillone e Patrícia Vaz

PRODUÇÃO EDITORIAL:

Três Artes

Fundação Dorina Nowill para Cegos

COLABORADORES

Ciro Inácio Marcondes

Geraldo Blay Roizman

José Carlos Avellar

Patrícia Vaz

Paulo Ricardo de Almeida

Saulo Pereira de Mello

AGRADECIMENTOS

Arquivo Mário Peixoto

Centro Técnico Audiovisual (CTAv/SAv/MinC)

Cinemateca Brasileira

Fundação Dorina Nowill para Cegos

Museu Lasar Segall

Limite, o Filme de Mário Peixoto / Organização Daniela
Gillone - São Paulo: Três Artes, 2015.

(Coleção Cinema Brasileiro – Clássico – Industrial;
v.2)

ISBN 978-85-5670-002-5

1. Cinema Brasileiro. 2. História do Cinema
Brasileiro I. Título. II. Gillone, Daniela
(org.). III. Coleção

5670

CDD 791.409

COLEÇÃO CINEMA BRASILEIRO

clássico | industrial

(vo.II)

www.colecaocinemabrasileiro.com











Realização

