

A Ilha e o Maçarico: *Limite*, nos caminhos de um vir a ser

Filippi Fernandes é Pesquisador-Titular do Arquivo Mário Peixoto.

Resumo

Este escrito aborda a obra expoente do cineasta, poeta e escritor brasileiro, Mário Breves Peixoto: o filme *Limite*, de 1931, à luz das repercussões sociais e artísticas ao filme e das reações de seu autor às interpretações de sua obra em duas fases do cinema brasileiro: na transição do cinema mudo para o falado e no Cinema Novo. É de nosso intuito averiguar estas leituras. De filme pouco comentado nos anos 30 ao filme-mito nos anos 60 e 70, *Limite* nunca foi plenamente esquecido. Como filme confeccionado longe dos estúdios de cinema e capitalizado pelo próprio diretor, é interpretado de maneira positiva pelos ideários do cineclube Chaplin-Club que credita valores elevados e elitistas ao filme. No entanto, após as duas primeiras exibições em 1931, Mário, por razões próprias, retira *Limite* de circulação. As péssimas condições dos negativos e a morosa restauração pelo IPHAN (1958 a 1978) impediram o contato direto dos novos cineastas e estudiosos da área. Ainda assim, fez-se presente nos discursos cinemanovistas que o rejeitaram terminantemente pelo enfoque intimista e burguês, valores já há muito sedimentados. Inventivos artigos criados e divulgados para os jornais por Mário Peixoto, assinado por importantes personalidades, contribuíram para a mitificação da obra, fazendo-a presente ainda que ausente em termos empíricos.

Palavras-Chave

Cinema silencioso, Mário Peixoto, *Limite*, História do cinema, Cinema brasileiro

Abstract

This piece of writing deals with the main work of the exponent filmmaker, writer and poet Mario Breves Peixoto: the 1931's film, *Limite*, going through the social and artistic reactions caused by the film and its author's interpretations to these reactions in two specific periods: the transition from silent to the talkies in 30's and the Cinema Novo movement in 60's. It is our obligation to investigate the roots of these readings. Known as a rarely commented movie in the 30's and a movie-myth in the 60's and 70's, *Limite* was never fully forgotten. As a movie made out of studios and directly capitalized by the director, appears autonomous, connected to the most particular author's ideas. It is positively interpreted by film society Chaplin-Club which assigns elevated and elitist values to the movie. After the first two exhibitions in 1931, for Mario own reason, the movie was no more exhibited. The poor condition of the negatives and the slow restoration by the IPHAN (1958 to 1978) prevented the direct contact of new filmmakers and scholars in the field. Nevertheless, Peixoto's film was present in the Cinema Novo discourses, flatly rejected by its intimate and bourgeois values. Creative flattering articles signed by important figures were created and distributed to newspapers by Peixoto, contributed to the mythification of the work, making it a present subject even without empirical terms.

Key Words

Silent cinema, Mário Peixoto, *Limite*, History of Cinema, Brazilian Cinema

Introdução

Vinicius de Moraes uma vez escreveu um artigo, numa revista chamada *Renovação*, para o qual Carlos Scliar desenhou uma árvore do cinema. O grande tronco era Griffith, o cinema soviético, o cinema americano, o cinema alemão, etc. E quando ele quis botar o Mário Peixoto, ele não encontrou lugar. Então, ele botou uma pomba voando. O Mário Peixoto é uma pomba. Não que ele seja o Espírito Santo. Ele não tem lugar no cinema brasileiro. Ele esvoaçou em volta. Você não encontra nenhum outro filme anterior a *Limite* que prepare a chegada dele, em que você pode dizer: ‘Olha, *Limite* está chegando’ [1]

Limite, obra cujo título, enredo e técnica renderam as mais candentes interpretações e rotulações, dentre as quais destacamos algumas pelo valor que elas representam: “arte burguesa decadente”, “avant-garde”, “manifesto anti-avant-garde”, “surrealista”, “reminiscente do expressionismo alemão”, “poema cinematográfico”, “revolução em termos de linguagem cinematográfica” e até “filme orgânico” (no sentido da alegoria goethiana). Muitas certamente apareceram. Outras mais aparecerão. “Inevitáveis vindouros”, Mário já predizia num verso em meados dos anos 30.[2]

Entretanto, apesar das múltiplas caracterizações registradas em jornais, revistas, livros e ensaios, *Limite* foi um filme sem circulação comercial. Exibido publicamente em três ocasiões: em 10 de Maio de 1931, no cinema Império; 17 de Maio de 1931, no cinema Capitólio; 9 de janeiro de 1932, no cinema Eldorado, todos na Cinelândia, Centro do Rio de Janeiro. Apenas cerca de quarenta e seis anos depois, após a restauração da película, é exibido para o grande público numa maratona de uma semana (27 de maio a 2 de junho de 1978) numa sala da Fundação Nacional de Arte (Funarte). Quando isto se deu, o cinema e o público eram outros: Peixoto já havia desistido da carreira de cineasta e roteirista em prol da de poeta e escritor. Em todas as outras circunstâncias anteriores à exibição de 1978 ficou restrito à mostragem a amigos pessoais e a exibições no seletor cineclube da então Faculdade Nacional de Filosofia (FNFfi) de 1946 até 1952. Nos anos 80 e 90, através das cópias produzidas em VHS, o filme passa a ter maior divulgação, nacional e internacionalmente, chegando a ser eleito em 1988 pela Cinemateca Brasileira e em 1995 pela Folha de São Paulo como o melhor filme brasileiro de todos os tempos.[3] A partir daqui podemos indagar: de que maneira as plurissignificações se conectaram às escassas exibições? Como a pouca divulgação pôde privilegiar a lembrança sobre o esquecimento originando tantas recepções? – eis os principais questionamentos que este trabalho propõe se não responder, ao menos chegar a alguns preâmbulos hipotéticos.

Na diversificada gama de atributos escalados ao filme é possível verificarmos a construção de uma imagem-rótulo particular, anterior à própria estréia de 1931, quando o chamam de “original e de pura arte” [4] e, portanto, “estritamente artístico, sem nenhuma concessão ao público” [5], “pois obriga a pensar”[6]. *Limite* parece nascer sob roupa-

gem elitista, dotado de qualidades diferenciadoras, obra indevassável, para poucos entendedores e que, por isso, merecia ser valorizada. Contudo, ao que bem sabemos, o grupo propagador de tintas elogiosas foi bastante diminuto. Desde o princípio a película obteve inúmeros inimigos, principalmente por aqueles que se manifestavam contrários ao filme “de cérebro” [7], como é o caso do poeta Murilo Mendes ao sobretaxá-lo, talvez com certa ironia, de “canto do desânimo”[8]. Havia um forte preconceito contra o cinema produzido no Brasil:

Ou fazia cinema dos nossos costumes, decalcando hábitos e costumes franceses e americanos ou fazia cinema incompreensível como *Limite*. O cinema brasileiro se divide entre a falta de lógica e os de bilheteria. [9]

Grande parte dos comentadores opinavam baseados apenas nas resenhas críticas e fotos, sem nunca terem assistido ao filme numa sala de cinema (notaremos mais adiante que isso era uma prática comum), como o escritor José Lins do Rego aferiu com honestidade:

Não cheguei a ver o tal *Limite*, mas pelas informações vim a ter certeza de que se trata de uma experiência de cinema literário, coisa que não me julgo capaz de criticar ou mesmo de assistir. Um rapaz de talento para a poesia resolveu realizar um poema de fotografias, de jogo de formas, e dizem que conseguiria juntar pedaços de celulóide, dando um conjunto de arte. Tudo isto é muito bonito, mas não é cinema, propriamente dito. É coisa para requintados, para as chamadas elites eleitas para o refinado gozo da arte pura [10]

Assim, controverso, *Limite* seguiu seu percurso até o final dos anos 50, quando assume outro posto: “lenda”, “mito”. [11] No pós-guerra, com o surgimento dos cineclubes e cinematecas, passa a haver uma procura maior pela película. George Sadoul, jornalista e crítico francês de cinema, ao escrever sobre o cinema brasileiro em meados dos anos 60, diz ter realizado uma viagem mal sucedida ao Rio de Janeiro apenas para assistir ao filme, chamando-o por conseguinte de “obra-prima desconhecida”[12]. O historiador e crítico Paulo Emílio Salles Gomes - de maneira mais drástica que Sadoul – não acreditava na existência da película[13]. Uma nebulosa pairava até a retumbante exibição na Funarte em 1978 e a proliferação das cópias em VHS[14].

Em parte, esse desaparecimento se deve ao fato de Mário ter preferido reservá-lo consigo, evitando desgastes na sensível película, além do longo e moroso processo de restauração que perdurou 20 anos, de 1958 a 1978. Curiosamente o fato de seu autor ter fracassado comercialmente não proporcionou um esquecimento da obra, quer dizer, a quase inacessibilidade permitiu a criação desta mitificação, deste invólucro imaculado, parâmetro para críticas ou contra críticas estereotipadas de filme “muito comentado, mas pouco visto”[15].

Num terceiro e último ponto traçaremos o percurso do autor enquanto produtor, na esperança de apreender o(s) significado(s) de *Limite*, para ele. Numa carta escrita a um jor-

nalista de São Paulo nos anos 80[16], Peixoto diz gostar de ser conhecido apenas como criador do Sítio do Morcego[17] e não como “mito” do cinema. Nas diversas conversas gravadas, constantemente referia-se à película como “uma brincadeira dos tempos da juventude” [18] e afirmava que “a grande resposta” de sua vida estava na sua imensa – de seis volumes – e única obra literária “O Inútil de cada um”[19]. Entretanto, apesar deste aparente desapego por sua única obra cinematográfica, quando questionado, em função da exibição realizada pela Funarte em 1978, enuncia com ânimo e afetação: “Limite: meio lenda, meio realidade [20]”. Teria o parâmetro de sua única obra vetado os consecutivos projetos de cinema? Ou teria aproveitado a elevação de “mito” para gozar o terreno que os sonhos proporcionam?

Mário, poeta e escritor, não abria mão de aventar novas realidades. Saulo Pereira de Mello, notável pesquisador, amigo pessoal e curador do Arquivo que leva o nome do cineasta, relata que constantemente inventava. Questionado sobre quando escreveu o *scenario* [21] de *Limite*, dizia ter começado ora aos 15, ora aos 18, 19, quando de fato foi aos 21 anos, após a inspiração na capa da revista *Vu*, em 1929. *Limite* foi filmado aos 22 e exibido aos 23 anos de seu autor. Tinha também diferentes respostas sobre o local de seu nascimento: algumas vezes Bruxelas, outras, Tijuca. Ao longo de toda a sua vida alegrou-se com os elogios à película de Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Eric Pommer e até de Bernard Shaw, pessoas que muito venerava. A mais célebre de todas advinha de um artigo minucioso *Um filme da América do Sul* escrito em 1965 cuja autoria foi atribuída a Eisenstein, traduzido por Peixoto. Mas como Saulo salienta, bastava um olhar mais atento aos escritos de Peixoto e um conhecimento prévio dos textos publicados pelo cineasta soviético para tirá-lo das nervuras do sonho, direcionando a autoria para o próprio tradutor. Como dito num verso, o passado a seu ver era “uma vaporização macia”, um mar de “colorações” por onde a sensibilidade desfilava como forma de evadir da “máscara” vulgar do tempo.[22]

Fundir imaginação com a realidade era uma prática comum aos seus olhos de artista; como chegou a declarar: “A realidade não me interessa”[23], “a imaginação sim, substitui tudo e convence – aliás, é só o que existe para mim”[24]. Mas a partir de que momento a realidade não o interessava? A janela aberta de Mário acolhia a bagagem dos instantes, em sua maior parte perdidos na memória, a fim de revitalizá-lo numa nova experiência. Só assim conseguiria fugir da “trama sombria das verduras”, o “enrijecimento dos varais” que inutilizam e cegam. Para ele, o real devia estar subordinado à imaginação criadora, argumento legitimador de inúmeras formas de linguagem.

Sendo todo elemento do real um objeto com estrutura própria, singularizada, e sendo o real um conjunto infinito de representações, pode-se inferir sobre formas plurais de interpretação nos diferentes discursos emanados por onde Mário e sua obra percorreram direta e indiretamente. Neste sentido, considerando que nenhum texto existe fora do suporte que lhe empresta legibilidade e que as mudanças no aparato no qual é lido geram mudanças na forma de ler, determinando outras convenções de leitura[25], inicialmente percorreremos o cenário do cinema brasileiro contemplando desde as origens até 1978. Este percurso seria inviável, caso não houvesse um enquadramento. Por isso, priorizaremos as décadas mais relevantes para a história do cinema brasileiro, isto é, os anos 20, 30 e 60. Reconheceremos assim a dinâmica dos discursos cinematográficos vigentes, assinalando vínculos, tendências e circunstâncias na articulação dos mesmos entre si; quem eram seus representantes e como se procedeu este misto de estranha-

mento e reconhecimento à produção fílmica de Mário. Num segundo plano, é pertinente ressaltar o posicionamento do autor frente à obra, bem como suas expectativas e alheamentos ao longo das décadas que escolhemos por priorizar.

A análise de diferentes representações ao longo das décadas de 20, 30 e 60 implicará num estudo da relação entre três pólos distintos: o conteúdo (o filme *Limite*), o objeto que comunica e é comunicado pelo conteúdo (Mário Peixoto e críticos) e os mediadores (a ação e a reação dos distribuidores e divulgadores). As estruturas do sistema de produção dos bens simbólicos entre o público e os intelectuais/artistas nos períodos em questão serão abordadas, na expectativa de elucidar diferentes perspectivas. Um estudo mais sociológico das questões identificará quais representações e discursos incidem sobre *Limite* e seu diretor.

A existência de *Limite* enquanto obra autoral ao longo dos anos não pode ser explicada pelas suas influências e quiçá um estudo genético das fontes materiais e imateriais poderia dar conta de sua gênese. Estamos ciente disso. Traçaremos um mero esboço na tentativa de apresentar leituras diversas sobre o filme e seu diretor e de que modo elas contribuíam para posicioná-los em lugares específicos, mesmo no não-lugar.

1. “A união faz a força”: o cinema brasileiro pré-1930

Em meados dos anos 20, pode-se dizer que o cinema era interpretado por muitos – incluindo a intelectualidade e classe média - “apenas como uma atividade comercial”, um negócio sem seriedade alguma com a defesa dos valores autênticos da nação ou com a construção cultural e identitária, ocorrido na Europa e de certo modo nos EUA: um meio de informar e divertir.

Ora, o cinema nacional! Será que existe isso? Se teatro, que nós fazemos, ou tentamos fazer há tantos anos é aqui uma instituição lamentável – imagine-se o cinema, incipiente, pobre, além do mais contando com gente de tão duvidosa habilidade? Fita Nacional... eis aí uma coisa que mesmo sem se ter ido assisti-la pode-se falar perfeitamente à vontade. [26]

O incremento das produções e a implantação do star-system tornaram vitais a prática mercantilista, incluindo publicações dedicadas à divulgação de notícias sobre o mundo do cinema, no exclusivo intuito de estimular as relações entre produtores e consumidores. A eficiência das distribuidoras estadunidense deve-se, em grande parte, pela assistência dos órgãos governamentais, como o Departamento de Estado e Comércio, até nos negócios externos - abalizando informações relevantes sobre a preferência do público, condições afetando a exibição e atividades dos competidores. As revistas brasileiras creditavam-se inteiramente às informações fornecidas por estas distribuidoras, assimilando os ideais propugnados pelos principais artífices da arte cinematográfica, aqueles que conseguiam fazer daquilo algo popular e rentável: os americanos.[27]

Não obstante, as publicações de um corpo seletivo de críticos - dentre eles Pedro Lima e Adhemar Gonzaga nas revistas *Selecta* e *Para todos*, ambas fundadas em 1919 e posteriormente fundidas como *Cinearte* em 1926 - começavam a despontar em direção a alteração desse quadro. Eles percebiam que o fortalecimento de um cinema brasileiro seria possível somente através da consolidação da consciência cinematográfica nacional pela

população, quer dizer, quando o brasileiro passar a confiar no que é produzido em solo pátrio.[28] Para entendermos o significado desta consciência oriunda do punho destes críticos, analisaremos o discurso da revista mais importante da época, pela qual respondem: *Cinearte*. As diretrizes políticas desta visavam o fomento e proteção das produções nacionais, unindo arte, educação e propaganda, ademais o cinema representava “um produto industrial da mais alta importância para o país” [29].

Esta “visão industrial” para o cinema nacional, por sua vez, priorizava o modelo internacional, o estadunidense: “modelo de competência, seriedade e eficiência técnica” [30]. Analogamente às revistas que a antecederam, como *A Fita*, *A Tela* e *Palcos e Telas*, *Cinearte* defenderá o cinema de “bom gosto” (moralmente aceitável), representado profissionalmente pelo “padrão internacional de qualidade” contra enredos vulgares (comédias burlescas) e maus atores[31]. Serão credos da revista também a valorização do aspecto fotogênico dos atores e o mapeamento da quantidade de pessoas presentes durante a sessão, com destaque para presença de pessoas renomadas.

A crítica nascia comprada, ciente de que havia um sentido, uma evolução, pela qual o cinema mundial caminhava. A única maneira de desenvolver o cinema nacional seria fazê-lo aprendiz. Havia uma preocupação, portanto, de natureza pedagógica e industrial que vinculava o progresso do país ao número de salas de cinemas e exibições do mesmo, de maneira similar ao número de automóveis produzidos, meios que possibilitam a civilidade de um povo.

Ismail Xavier salienta sobre a presença do discurso moralizador uma década antes enquanto ainda importavam os *films d'art*[32] da Pathé na década de 10, quando “arte e indústria eram duas palavras sérias, cultuadas por aqueles que desejavam fazer parte da elite ilustrada, orgulhosa do seu contraste frente à ignorância das maiorias”. “Arte” e “indústria” continuarão por longo tempo sendo palavras seriíssimas, mas desde então cinema era também para aqueles que conseguiam fazer da técnica uma publicidade.[33] Não obstante participassem do corpo editorial de *Cinearte* intelectuais, cineastas, historiadores, burocratas, jornalistas, advogados, literatos, educadores e críticos de arte, isto é, a classe média.

Reflexões mais incisivas sobre estética bem como sobre a separação entre crítico e publicitário ocorrerão no final da década de 20. À revelia do que se vinha produzindo no cineclubismo intelectual da Europa, fundou-se em 1928 o primeiro cineclubes latino-americano: Chaplin-Club, tendo por membros quatro jovens universitários cariocas: Plínio Sússekkind Rocha, Almir Castro, Octavio de Faria e Cláudio Mello. Através de seu órgão de divulgação, *O Fan*, eles criticaram[34] o “cinema-reprodução” em detrimento ao “cinema-expressão” [35] ou ainda o “cinema mesquinho” ao “cinema universal” [36] na apreensão idealizada da “arte como pura imagem”, “sem medo do ridículo, sem o temor de mandar o sol parar, mesmo quando sabe da inutilidade dessa ordem” - teorias assimiladas do impressionismo experimental francês [37].

No mesmo pólo cultural, houve algumas raras incursões de figuras ligadas ao movimento modernista – em especial a de Mário de Andrade, pela revista *Klaxon*. Sabe-se que grande parte dos modernistas mostraram-se indiferentes aos debates sobre produção cinematográfica, privilegiando novos referenciais no campo da literatura e artes plásticas[38]. Os que arriscaram escrever algo sobre, consideraram o cinema equânime à literatura, como gênero “simultâneo”, “atual” e “renovador” ao universo linguístico literá-

rio; daí Xavier enfatizar que “nenhuma publicação dedicada especialmente à crítica e à teoria do cinema ter surgido dos movimentos de renovação artística” [39].

A subordinação do cinema à linguagem literária não é inédita: era uma discussão em voga na Europa desde o início do século. Octavio de Faria, ao longo das discussões implementadas pelo Chaplin-Club, acatava a ideia de que o filme partia da linguagem literária (o *scenario*), porém diferentemente dos modernistas, ela deveria ser dependente da imagem sensório-motora, aberta às inovadoras técnicas e formas de percepção adquiridas; sem isso a palavra, oriunda do roteiro, não seria insuficiente, pois cristalizada, aprisionada a estruturas lógicas lineares da escritura. A conexão *scenario*-imagem-*scenario* apreende o símbolo, instaurando assim uma linguagem cinematográfica, atrelada às possibilidades cognitivas[40].

Assim sendo, é possível sintetizarmos o âmbito das três mais significativas revistas da época, a saber:

O *Fan* é a indústria entre parênteses e o culto do cinema-arte, para quem a modernidade de *Klaxon*, em 1922, estendera a mão. *Cinearte* é arte-etiqueta na cultura de mercado e a canonização da competência industrial [41]

A *Klaxon* e *O Fan* eram contra o “estetismo demasiado”[42] dos valores moralizadores da *Cinearte*, posicionando-se a favor da promoção do estatuto heterogêneo do cinema. Interessava às duas revistas “aproximar arte da vida humana” [43] – daí a escolha por Chaplin como bandeira, pois era “o único que unia a comédia à tragédia” – e, para tal, entendiam que deveriam ensinar ou doutrinar seus leitores nas técnicas estrangeiras. O sentido pedagógico em *O Fan*, *Klaxon* e *Cinearte*, ainda que voltados para fins diferentes, permeava a agressiva dicotomia entre os que entendiam de cinema e os que não entendiam, o que é e não é cinema, prerrogativas de um saber concentrado.

Nos periódicos, as sessões restritas dedicadas à cinematografia resumiam-se à colagem das revistas, servindo poucas vezes de espaço para que autores anônimos pudessem avaliar com maior liberdade certos filmes.[44]

Em 1929, apenas dois anos após a primeira produção sonorizada mundial do norte-americano *Jazz Singer*, uma celeuma formou-se entre aqueles que decretavam o fim do cinema mudo e aqueles que apontavam a péssima sonorização e sincronização[45], a “pouco patriótica” contravenção do áudio original e as dificuldades encontradas para dublagens, como sinais positivos de que o cinema sonoro não vingaria ou acaso vingasse, pudesse conviver lado a lado com o silencioso[46]. A polêmica mesclou-se à crise financeira mundial e, por conseguinte, do mercado dos EUA como um todo, possibilitando maior chance das películas nacionais poderem equiparar-se ao cinema internacional.

Os entusiastas nacionalistas se esforçaram para ocupar o papel que há muito os distribuidores estrangeiros faziam e, no desígnio de contornar o grave problema na distribuição e comercialização – agravante comum no cinema latino-americano como um todo –, passaram a fomentar um maior número possível de publicidades sobre um filme, mesmo que fraudulentas[47]. Pouco importava que o filme fosse criticado pela fotografia, elenco ou enredo: ao menos estava sendo excessivamente comentado, como Salles Go-

mes assevera, considerando o caso de *Braza Dormida*. Havia também expectativas de que a atitude beneficente do elogio pudesse encorajar o diretor a eventuais novos projetos, algo mais relevante à própria obra comentada[48].

É então, em meio a promessas e demandas, à crise da hegemonia estadunidense e aos constantes conflitos entre os novos partidários dos *talkies* e a velha ala do cinema silencioso que *Limite* emerge como último suspiro do cinema silencioso nacional.

2. Limite, seu diretor e as exposições (1931-1958)

Quando iniciaram os preparativos para filmagem de *Limite*, em 1930, *Chaplin-Club*, que havia “promovido diversas sessões de vanguarda” (todas de filmes estrangeiros), suspeitava tratar da obra-trampolim necessária do cinema brasileiro. Os fotogramas “excepcionais” extraídos do filme por Peixoto, revelavam aos leitores com “grande surpresa” um trecho do *scenario*.

Para eles, *Limite* é um filme ancorado tanto na montagem e reflexão, valores que o aproximam do cinema soviético, quanto na sensação, aproximando-o do impressionismo francês, em que cada imagem tem seu valor próprio – seu “momento de vida em todas as suas facetas”. Não há, portanto, um enredo propriamente estabelecido, num início e fim - perspectiva similar às teorias de Jean Epstein, na França. Muito pelo contrário: os urubus que pousam sob a carniça no início são os mesmos que levantam vôo no final, após o submergir dos três tripulantes, quer dizer, o início e o fim se completam, sem precisar de um enredo.

Na consideração de “Limite” aparecem, em primeiro plano, não propriamente as histórias dos personagens, mas – e essa é a principal originalidade cinematográfica – as relações das imagens entre si – dessas imagens que narram o enredo do filme. Não é, positivamente, um filme de história, de “enredo”. É, sim, um filme de ritmo, de imagens que se respondem, uma às outras: um ambiente, uma ou várias “situações”. Mário Peixoto, ao “montar” “Limite”, certamente não deve ter esquecido, nem por um momento, a lição do velho Léon Moussinac: “Monter un film n’est pas autre chose que rythmer un film”[49]

A presença acentuada do ritmo em diversas passagens, como na câmera vertiginosa pairando sobre as casas ou indo de encontro com o rosto humano, acentuando a angústia e aflição sentida, faz de *Limite* uma obra “individual”, “aristocrática” e “oriunda do gênio”, cuja sublimidade deve ser ensinada a todos que desejarem desvendar a “verdade sobre cinema”. A sofisticação dos enquadramentos e as técnicas ousadas por Edgar Brazil, o experiente diretor de fotografia de *Limite*, a fim de adequar a escrita poética do *scenario* à filmagem, conferem o título de preciosidade, “obra humana universal”. [50]

O Fan ajudou significativamente o cineasta, mas não por acaso: Octavio de Faria e Plínio Süssekind, membros do cineclube, foram amigos dele enquanto estudava no colégio Zaccaria e a amizade, antes esgarçada pelo tempo, reforçou-se durante alguns encontros realizados na Cinelândia com amigos que também partilhavam de saraus literários e atrações culturais diversas. Brutus Pedreira, ator e músico que interpreta o papel do pianista em *Limite*, também conhecia Mário há bastante tempo. Segundo Saulo, foi ele

quem o confrontou a fim de que finalizasse o esboço escrito em Paris[51] e sugeriu a trilha sonora monumental a ser tocada durante a exibição da película.

Mesmo contando com tais amizades, Peixoto não precisou muito: a plástica das imagens e a quase ausência de legendas reproduziam por completo os ideais propagados pela revista. As técnicas atípicas aplicadas “lembrando os célebres diretores russos” – talvez em alusão ao cinema dialético intelectual de Eisenstein “sem personagens definidos e enredo, expressão completa de alegorias e reflexão” – ou “o cinema experimental europeu” [52], garantiam o “senso cinematográfico” e “artístico”, como lugar de destaque. Isto denota que os membros do Chaplin-Club tinham acesso a revistas de circulação internacional especializadas como *Close Up*, *L'Esprit Nouveau*, *Cinéa-Cine*, por exemplo. Por meio delas tomavam nota dos arcabouços teóricos e embates em voga, algo que indiretamente afetariam Mário Peixoto – mesmo nunca tendo participando das reuniões[53], por ojeriza às reflexões teóricas[54].

Decerto a excêntrica produção[55] confeccionada longe dos holofotes e demandas de terceiros só foi possível devido à pujança material herdada: Mário era legatário tanto da família Breves, que no século XIX enriquecera com as plantações de café, quanto da família Peixoto, representantes da alta burguesia carioca. A herança aliada à inventividade e ao interesse pela Sétima Arte – Mário antes de iniciar o *scenario*, compartilhava o desejo de atuar como ator – permitiram um melhor aproveitamento das viagens feitas ao exterior (França e Inglaterra), desencadeando o feitio da obra por nós conhecida. Ao que sabemos, uma generosa contribuição feita pelo tio, Victor Breves, na época prefeito de Mangaratiba, local onde o filme foi realizado, também foi crucial.[56]

Não era o intuito do cineasta filmar o *scenario*[57]. Adhemar Gonzaga, a quem ele muito admirava desde o acompanhamento da filmagem de *Barro Humano*, em 1929, sabia que seria “um fracasso de bilheteria” [58]. Ainda que o mercado brasileiro estivesse à espreita do filme exemplar, é certo que sem o respaldo do tio e amigos, a arrojada filmagem jamais tivesse sido acatada por estúdio ou sala de exibição alguma naquela época e o *scenario* jamais tivesse saído dos papéis para a grande tela.

O Fan, contudo, em se tratando de uma revista não-comercial, dissonante às “normas estranhas à arte” [59] do cinema comercial, pouco divulgada e de escassos exemplares[60], era “lida apenas por um punhado de intelectuais” e não pôde contribuir quando a película se encontrou quase finalizada[61]. Por isso, o primeiro grande órgão a mencionar *Limite* com o rótulo de “grande filme brasileiro”, meses antes do término, foi *Cinearte*, estimulado pelo organizador da parte destinada, na revista, ao cinema brasileiro (e também conhecido de Mário): Pedro Lima. Ele aproveitou o posicionamento momentaneamente contrário da *Cinearte* ao som para apoiá-lo sobremaneira em diversas reportagens. Todavia, a interpretação americanizada, pautada pela satisfação do público e pelo cinema-vitrine[62], fará com que Lima aporte por um viés diferente ao *Fan*, ignorando toda e qualquer relação de proximidade com o cinema soviético –, pois é antiestético “uma camisa suja e rasgada”, algo “incompatível com a boa arte” – e com o cinema avant-garde europeu – “sem charme” e desconhecedor “do que seja contar uma estória com naturalidade”. Ele atentarà apenas ao emprego do “artifício artístico da inteligência”, isto é, o sub-entendimento[63], de algo não dito logo de princípio, revelado aos poucos. De acordo com Ismail Xavier, não é a primeira vez que argumentos mais refinados são empregados pela revista numa maneira de ocultar os preconceitos morais inculcados, no que chamará de *estética do falseamento* [64].

Ao finalizar o filme, os contatos travados com Adhemar Gonzaga, recém-fundador dos estúdios da *Cinédia* em São Cristóvão, e a amizade com Octavio de Faria e Plínio Süsekind, do então extinto *Chaplin-Club*, ajudaram na divulgação e apresentação de *Limite* nas duas únicas exibições não-comerciais realizadas em Maio de 1931. Peixoto esteve ausente em ambas as sessões, pois preparava o próximo filme *Onde a Terra Acaba*, em Marambaia, o primeiro de uma série de outros projetos inacabados ao longo das décadas seguintes, seja por problemas pessoais ou financeiros. Saulo corrobora:

Não testemunhou, no Rio, a reação tépida do público, morna da crítica, fria dos realizadores e gelada dos distribuidores [65]

Segundo Paulo Emílio, em toda a história do cinema mudo brasileiro apenas três filmes tiveram uma distribuição normal em todas as salas de cinema, todos os três encampados por agências norte-americanas: *O Guarany*, *Braza Dormida* e *Barro Humano*, filmes classificados como comerciais.[66] Os demais conseguiram únicas exibições ou jamais ultrapassaram exposições particulares. Com o intuito de angariar atraentes propagandas muitos utilizavam, como já alertamos, o nome de estúdios, de pessoas famosas ou quaisquer outros elementos fetichistas. Os fotogramas atípicos tornavam *Limite* algo muito arriscado para ser divulgado. A entrevista concedida por Saulo aproxima desta perspectiva: dizia que ele poderia ter ficado em cartaz por mais tempo em 1931, mas que foi retirado pelo Mário por recomendação de Octavio, por receio de que pudesse ocorrer celeuma similar ao *O Pássaro de fogo* de Igor Stravinsky, estreado em 1910, sugerindo-o exibi-lo apenas em pequenas audiências - ademais seu nome, o de sua família, dos apresentadores e da sala de cinema estavam em risco.[67]

Talvez a crítica e o público não estivessem a par do que Saulo chama de “efeito Mário Peixoto” presente em *Limite*, mas certamente atentaram para a diferença de suas engrenagens na “história estranha e ângulos alucinantes”[68] e quase ausência de maquiagem nos atores, práticas nada usuais para o Brasil da época[69]. Já que não correspondia aos critérios de “boa arte”, os jovens cineclubistas classificaram-no de “avant-garde”, “puro”, “de sensibilidade”. Essas expressões persistiram como uma maneira de aceitar o inusitado, aquilo que não se enquadrava no cenário vigente. Delas para “artista para artista” “sem nenhuma concessão ao público de bilheteria” [70], não foi um passo muito distante.

Há uma irreconciliabilidade entre a visão do artista e do público. Para o artista, as imagens valem pelo seu valor sugestivo e pelo ritmo; para o público, a significação é tudo, pois quer interpretar toda a sensação. Por isso, só os artistas entenderão *Limite*. [71]

É preciso saber ler *Limite*. Talvez tais argumentos fossem intentados também como argumento de destaque e apelo moral, um chamariz ao exemplo do Teatro de Brinquedo, freqüentado pelo jovem Mário [72]. Se a sociedade brasileira, de base fortemente oligárquica, depositava o saber nas mãos de poucos, é fácil compreender a construção dos valores: diferenciar ou complexificar um objeto significa dotá-lo de qualidade, sepa-

rando-o dos demais; simplificar, torná-lo quantitativo, comercial, de modo a agradar a todos. Tal recepção estética aparece bastante amadurecida pelo modernismo europeu, na ideia de que o desconfortante, o inesperado e o dissonante mereciam reconhecimento ou, ao menos, uma avaliação, uma leitura enquanto ato de consideração; algo impensável no século XIX quando a arte é mais acadêmica e a academia mais conectada aos cânones tradicionais do parnasianismo e realismo, em especial no Brasil[73]. Os modernistas da Semana de Arte Moderna de 1922 ao adotarem determinados modelos para o grupo, reconheceram a cultura artística nacional como um todo, incluindo artistas que permaneceram fora das mesas e dos focos de discussões intelectualizadas, artistas como Cornélio Penna, Lúcio Cardoso, Gustavo Corção e, evidentemente, Mário Peixoto. Quando o *maçarico alucinado* [74], embriagado pelo modernismo literário e artístico europeu, decidiu entretecer ideias intuitivas para seu filme, os integrantes do *Chaplin-Club* e os estetas modernistas permaneciam atentos ao que lá se produzia. A importação e consolidação destes conceitos justificaram sua obra em plena crise do cinema mudo.

A terceira e última exibição em 1932, sob o patrocínio da Revista Bazar, “especializada em filmes artísticos”, desta vez ocorreu com uma briosa apresentação: o “filme ruidoso” será apresentado à “elite elegante” e conta com a presença da “nata de escritores, artistas”, “corpo diplomático”[75] e “entendidos do assunto, não mais por curiosos que viram Limite no Capitólio e entraram em pânico”[76]. Se Adhemar Gonzaga antes das primeiras exibições, em amizade a Mário, a esmo tentou realizar a distribuição comercial de *Limite*, aqui o filme aparenta direcionado para um alvo específico. Podemos indagar, passado um ano desde a exibição, se a participação intensiva de Octavio de Faria na crítica não teria contribuído para o fortalecimento da imagem deste *Limite*, filme destoante e intelectualizado, portanto “para ser discutido” e ensinado por quem sabe – proposta seminal, como vimos, do cinema pedagógico do Chaplin-Club.

No mesmo ano, *maçarico alucinado* aproveita para adentrar no universo literário com a distribuição para amigos de *Mundéu*, livro impregnado de elementos modernistas regionais, “elogiado por Mário de Andrade e Manoel de Barros como revelação de primeira ordem” e que nunca foi posto à venda enquanto vivo, e do romance *O Inútil de Cada Um*, escrito no mesmo período: o autor se desgostou deles ou sua família forçou-o a desgostar deles.[77] Contudo, publica vários contos e uma peça de teatro curta.

Passados alguns anos, os amigos de Peixoto, sobretudo o autor de *Tragédia burguesa*, prosseguirão publicando críticas e considerações na tentativa de divulgar *Limite* (e, por conseguinte, de autopromoção) interna e externamente, na revista americana *Close Up*. Dada a credibilidade e importância dirigidas às manchetes, os falsos noticiários também se proliferaram, como aqueles sobre exibições sucessivas da película em Paris e Londres no cinema *Marble Arch*[78], acreditando talvez com isso atrair atenção do público e dos proprietários das salas de cinema. Pedro Lima, nesta época admirador e amigo de Mário, foi o único a dar destaque aos projetos inacabados em alguns periódicos e revistas dos *Diários Associados*, em que trabalhava também como crítico de cinema brasileiro, enquanto Octavio, Plínio e Brutus Pedreira ajudavam por outros meios [79].

Lima o estimulará a escrever um artigo em formato de crítica, o que ele fará a contragosto chamando-o de *Cinema Caluniado*. Nele residirá uma espécie de panorama cinematográfico brasileiro sobre as dificuldades e preconceitos encontrados pelo produtor nacional até 1937 (ano em que o artigo foi escrito), elucidando ao público as razões de

ordem pessoal e financeira do malogro de *Onde a Terra Acaba* e anunciando projetos vindouros, na mesma estratégia de angariar financiamentos[80].

Você, ‘Sr. Pedro Lima do cinema’, é um dos causadores desta minha narrativa inesperada, pela sua constante simpatia, constantes ‘exclamações’ animadoras, constantes protestos de fé e ardor numa ‘religião’ onde (sic) eu próprio sou o primeiro a duvidar. [81]

A vitória definitiva do cinema falado[82], a recuperação do mercado estadunidense (encontrando o auge em 1946 nas produções independentes do *Noir*) e a invasão dos musicais românticos (*show business*) ou carnavalescos pela *Cinédia* lançariam os principais produtores nacionais e especialmente um artista idiossincrático como Peixoto em pleno ostracismo. O diretor é retomado junto à película de sua autoria apenas alguns anos depois, durante os preparativos para seleta exibição (cerca de trinta pessoas, contando com a participação exclusiva de artistas) numa sala cedida pela prefeitura em 1942 – graças à beneplácita atenção de Vinicius de Moraes diante da vinda de Orson Welles, que estava na América do Sul para a filmagem do inacabado *It’s all true*, e de Maria Falconetti, atriz principal de *O martírio de Joana D’arc* (1928), de Carl Theodor Dreyer, ao Rio. Não se sabe quais foram as reações do público, apenas Vinicius se manifestou lamentando o descaso da crítica para com *Limite*, segundo ele, “um dos maiores filmes da história do cinema” [83]. A estatística parecia responder pelo descaso quando, neste ano, dos 409 filmes lançados no país, apenas 1 (um) era brasileiro[84]. Durante este período, o diretor, em expressivo amor pelo litoral sul-fluminense, se fixava no Sítio do Morcego, que, desde então, começou a drenar seus recursos financeiros e atenção. A atividade literária e poética declinou, o desejo de filmar tornou-se menos intenso.[85]

Próximo ao final da Segunda Guerra Mundial, Mário escreve ao amigo Pedro Lima: “Faça barulho é o que lhe peço. Preciso de grossa publicidade a respeito do cinema da velha-guarda” [86] Ele se referia à “religião” em que se doutrinou, isto é, ao cinema silente e à *Limite*, perante o ressurgimento de reclusos cineclubes em todo país, especialmente em São Paulo – onde o cinéfilo Paulo Emílio Salles encabeçará a solitária iniciativa, como Henri Langlois na França, de fundar as bases do que seria a Cinemateca Brasileira em meados dos anos 40 – e Rio de Janeiro.

A chanchada, no entanto, invade o país como único método de angariar recursos. Ao que parece, os ideais da findada *Cinearte* de transplantar o cinema hollywoodiano para o Brasil continuavam acesos. *Limite* voltará a ser exibido “publicamente” em 1946 nas seletas sessões do cineclubes da extinta FNFi sob auspícios do ex-membro Chaplin-Clubbista e professor acadêmico Plínio Sússekkind Rocha, segundo pedido de Mário. Se a intelectualidade e os artistas o comentaram, mas o esqueceram depois de 1932, desta vez, pelo menos, haveria um local onde poderia se encontra *Limite*: entre professores e alunos cinéfilos. Não há registros sobre o número de exibições no cineclubes da faculdade pomposamente chamado de *Centro de Estudos Cinematográficos*, mas somos levados a crer, que fossem razoáveis. O cineasta sabia do perigo que seu filme poderia correr nas mãos de incautos exibidores.[87]

No mesmo ano, o autor de *Tragédia Burguesa* ingressa no cineclube iniciando a reprodução de críticas similares àquelas de quinze anos antes sobre a experiência do filme atípico, “jamais focalizado pelo público”, “isento de preocupações sociais”, “aristocrático” [88], isto é, artístico. Notícias sobre *Limite* e Peixoto retomam pequenos recortes dos jornais em referência às atividades do cineclube da FNFi, pela ajuda de Pedro Lima. Numa atmosfera de maior fomento pelo cinema nacional, inúmeras manchetes aparecerão: algumas alegando o surrealismo da película como um dos principais argumentos do público contra Mário Peixoto, ainda que ele tivesse demonstrado ojeriza pelo gênero [89] (bem como pelas pretensões vazias do “avant-garde”); outras discorrendo sobre os elogios de notáveis figuras como Mário de Andrade, Shaw, Eisenstein, Eric Pommer, por conta das exposições em 1931 em Londres e Paris [90]; ou das reações do público nova-iorquino ao “grande espetáculo” numa suposta cópia presente no Museu de Arte Contemporânea de Nova York; apontamentos atraentes e, na maioria das vezes, confirmados por Mário. Segundo pesquisas de Saulo não há como dar crédito a quaisquer evidências senão as de uma preocupação demasiada dele para com sua obra e imagem. [91]

Em 1948 Peixoto publica duas críticas, *Motivos para um diretor* e *Momento*, ambas visivelmente mais poéticas e intimistas quando comparadas ao tímido *Cinema Caluniado*. Nelas expunha sua paixão pelo “cinema imaginário” – ao qual enfatiza existir como espécie de “vírus cinematográfico” –, a insatisfação para com o público e produtor nacional adorador das chanchadas, como relatado a seguir:

(...) esse enredo silencioso processado dentro do meu vazio momento, porque não havia um público premente à espera do desfecho, nem produtor irredutível – com o olhar fixo na bilheteria – não transigindo um pouquinho em favor da beleza harmoniosa de tanta coisa que se perde anônima na rapidez do que tem que ser vivido ou produzido – porque a máquina do dinheiro e do tempo casaram-se num jogo grosseiro de pressa e vulgaridade. [92]

Em outras palavras, Mário queria que todos fossem capazes de assimilar o tal “vírus”, como ele, para melhor captarem a poesia, o “algo que transborda para além das molduras da vida do dia-a-dia” [93], residida no mundo, na imagem das coisas que o cercam. Eis a invenção do peculiaríssimo “cinema imaginário”. Aproveita para justificar como se dará a escrita do roteiro cinematográfico em parceria com Jorge Amado para o filme *Estrela da Manhã*, de Rui Santos, roteiro recusado e hoje considerado perdido.

A partir dos anos 50, com a necessidade intrínseca em consolidar instituições e órgãos públicos para preservação e promoção de estudos sobre gêneros cinematográficos nacionais, dá-se a recapitulação das obras balaústres dos principais cineastas dos anos 20 e 30, numa lista de proporções consideráveis. Junto aos trabalhos de Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga, *Limite* e seu diretor não deixarão de ser lembrados com alguma veemência. Muitos começariam a conjecturar sobre o porquê dele não ter realizado nada além desta película. Pedro Lima o encobre, alegando não ter realizado outro por medo de macular a única obra [94], como se *Limite* e Mário Peixoto fundissem num corpo só, gema e clara de um mesmo ovo. Um todo idealizado, pois idealizável, portanto “sinô-

nimo de bom cinema contra o mau cinema”[95], “um marco”[96] ou como Octavio dirá: “Mário Peixoto não é diretor, é realizador”[97].

A obra cinematográfica de Peixoto devido à deterioração do nitrato, em 1958, obriga à restauração pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), sob os auspícios do professor Plínio e da assistência do então jovem estudante de física celeste Saulo, aqueles que Glauber chamou de “sacerdote” e “guardião” de *Limite*[98], respectivamente. Os negativos permanecerão desaparecidos por vinte anos [99]. Saulo, ciente da procura pelo negativo, argumenta: “Os intelectuais estão preocupados apenas em exibir filmes e não se importam sobre o cuidado no manuseio (e conservação) de películas originais”. Dois anos após, uma reportagem polemizaria Peixoto culpando a escassa divulgação pelo “ciúme de seu autor por sua obra e pelas complicações de sua projeção”[100]. É provável que o jornalista não compreendesse a responsabilidade – talvez a maldição – que é realizar uma única obra, primeira e última, obra órfã, que corporificada na figura de Cronos devorou seus filhos impiedosamente, mas não no sentido de quem precisa destruí-la para se libertar. As exigências do público e de Peixoto foram tantas que desencadearam antes na elaboração de um gosto pela atomização do mundo, como quando diz sobre o sol que “revoluteia a flutuação microscópica de todo um mundo invisível antes da luz...”[101]. A lucidez da luz plena, não o interessava, posto que ferina e limitante quando posta em panos limpos. Essa morte do feito e esquecido no “moinho chamado tempo”, ele queria evitar. A limitação da existência não era párea aos deslimes delirantes do fazer poético.

O contido realizador que certa vez serviu de bandeira aos escassos defensores do cinema mudo gradativamente perde o manto da distinção para ser uma lenda, fruto obscuro e por isso mítico, pois, embora poucos tenham assistido, muitos o conhecem[102]. A nova onda de cineastas frequentadores dos cineclubes o conhece pelos valores atribuídos outrora. Todavia, “cultura cinematográfica” e “sensibilidade” são qualidades atraentes a um cinema que deseja se destacar pela singularidade particular, portanto nada interessantes às propostas político-sociais eufóricas do Cinema Novo.

3. “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”: o cinema brasileiro nos anos 60

O cineasta e crítico de cinema Alberto Cavalcanti num ensaio[103] emprega uma metáfora eloquente e talvez premonitória do que seria o caldeirão cinemanovista: o “cinema-arma”. É evidente que uma personalidade tão impregnada de vivências européias como Cavalcanti não poderia abrir mão de um termo bastante inovador nos meios de comunicação nacionais - ao qual sondamos ter sido copiado de algum manifesto neo-realista, para ser mais conciso aquele do teórico italiano Cesare Zavattini[104]. Contudo, o “cinema-arma” expressado por Cavalcanti estava mais próximo do cinema como relação entre humanos[105], como o neo-realismo italiano o fora até meados dos anos 50, que ao meio de indagação e contestação social, abarcando ideologias políticas, como o de Zavattini; isto é, copiava apenas a palavra e não o conceito. Sua entrada como produtor-geral da recém formada Companhia Vera Cruz de São Paulo promoveu grande ânimo para diversos produtores independentes nacionais, no embate contra a chanchada da Atlântida carioca. O que Cavalcanti não esperava era a principal motivação da Vera Cruz: competir quantitativamente. Radicalmente contra o modelo de cinema industrial[106], ele renuncia a parceria.

Glauber Rocha compactua com o olhar zavattiniano e aporta como principal representante da “nova cultura cinematográfica”. Entende que ao filmar *Deus e o diabo na Terra do Sol*, não filma como Lima Barreto em *O Cangaceiro* ou Nelson Pereira dos Santos em *Vidas Secas*, sobre uma história dramatizada alhures num sertão, mas um sertão que persiste ainda latente, no que continua a permear às escondidas sob diferentes formas - para Glauber o conceito “toca tudo”. Exceder a representação, atualizá-la como conceito independente à câmera-olho[107] do cinema vertoviano, são alguns discursos propagados pela ala dos cinemanovistas mais exaltados como Ruy Guerra, Cacá Diegues e Leon Hirszman, ademais o discurso da câmera-em-si é documental, não é cinema. Somente a câmera apontada para uma questão, livre dos alicerces de sua dimensão física e da duração da película, numa práxis politizante, conseguiria efetuar com engenhosidade a “ordem poética contra o caos social”. A isto Glauber chamará de “Estética da Fome”, a estética do Cinema Novo.

A cultura da fome, segundo Glauber, obtida através do cinema, despertaria os jovens para a consciência social, gramscianamente estimulando-os para o ativismo político como “prática revolucionária”. Assim sendo, unir prática à práxis é um procedimento imprescindível para o cinema reflexivo social, comprometido com a consciência histórico-crítica da realidade terceiro-mundista em prol da mudança. Estilhaçar, provocar e subverter para revelar o “câncer” das relações sociais inoculados no “Systema pequeno-burguês”: eis um dos principais escopos não só da estética glauberiana e dos cinemanovistas, mas de muitos diretores europeus na época de tensão política - sobretudo de Pier Paolo Pasolini a quem Glauber foi muito influenciado - que antecederam o Maio de 68. A imagem projetada pela câmera, portanto, deve estar subordinada a priori à realidade idealizada por uma ideologia no viés de uma resistência cultural.

A ênfase da política no cinema alguns anos antes da implantação da ditadura militar de 1964 e a dura repressão da mesma incitarão novas manifestações culminando no Cinema Marginal: um gênero avesso a qualquer manifesto e estética, representado por José Agripino de Paula, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, dentre outros.

O ‘udigrúdi’ [ou ‘cinema marginal’] é parente ‘cardial’ (não necessariamente ‘cordial’) do cinema novo. Procede das entranhas deste, de seu epigastro, de seu ventre desventrado (e assim re-ativado em sua vis parturiente do novo), justamente quando o cinenovismo já começara a dar sinais de exaustão criativa, pela repetição de estilemas e estereótipos. [108]

As complicações durante o período pós-ditadura romperam as conversações existentes com os cineastas latino-americanos, principalmente com Cuba, porta de comunicação com o leste soviético. Os udigrudistas aproveitam a condição de sua arte subterrânea para desenvolver de modo caótico e verborrágico algo bastante original até então na cinematografia nacional: o grotesco, o exagerado, o surreal. É então que o gênero Boca de Lixo e as tão afamadas Pornochanchadas emergem fragmentando a ideia de um levante revolucionário mais consonante e unificado. Glauber é obrigado a abrir mão de suas propostas e abraça nos anos 70 a não-proposta:

Hoje recuso falar em qualquer estética. A plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos. *Arte revolucionária* [grifo do autor] deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda (...) pois a revolução já é uma estética [109].

Aqui ele, como muitos outros cinemanovistas, obliterarão o estetismo experimental por onde o saber intelectualizado seria sedimentado em prol da conscientização da população para igualar o poder ao saber, anulando o local de referência. Talvez esse procedimento não seja de todo obscuro: sabe-se que, afinal, grande parte da população mais humilde não acompanhava os filmes produzidos por eles, terminando por ficar destinado de intelectuais para intelectuais, o que configura uma enorme contradição ou demagogia tendo em vista as propostas de seus autores. Ainda assim, eram os jovens intelectuais que se interessavam. A grande parte da cinefilia permanecia imbuída de um preconceito contra o cinema brasileiro, atentos às produções norte-americanas e europeias, enquanto o regime militar asfixiava e as pornochanchadas e o boca de lixo entulhavam as salas de cinema, resultando num total descrédito do grande público.

De modo geral, tendo proposta ou não, o âmbito social e o histórico-cultural foram os motes norteadores do cinema brasileiro nos anos 60 e 70[110], concepções desinteressantes e até incabíveis ao autor de *O Inútil de Cada Um*.

4. A mitificação de *Limite*

De acordo com Emil de Castro, biógrafo de Peixoto, numa entrevista concedida por ele a Carlos Haag, da Folha de São Paulo, dizia apreciar o título que recebia de “grande mito da cultura”, atribuído a ele e a seu filme[111]. Podemos compreender a relevância do título se lembrarmos do problema da distribuição das películas nacionais o qual tornavam as produções irregulares e baixas[112], de modo que ser mito da cultura significava um pertencimento, uma sagração mais intensa do que caso houvesse participado do corolário da fama relâmpago.

Nos idos de 50 ocorreu a primeira união semântica da palavra “mito” a *Limite*, já empregado no sentido de legitimar um material cinematográfico de pouca ou nenhuma acessibilidade, presentificando-o quando ausente fisicamente. A ausência aqui é constituída como um lugar que foge da ordem do real para a ordem do simbólico. Na arguição de Lévi-Strauss, para haver um reconhecimento como mito é preciso haver tanto um esgarçamento entre significante e significado, quanto uma necessidade ou um desejo por parte de um grupo ou grupos de escapar da ausência de significação; no afã de tirá-la do lugar de mera atividade particular ou particularizante relegada ao esquecimento e imortalizá-la como parte integrante de uma cultura[113].

Dada a preocupação mais profusa dos estudiosos em cinema em elencar estudos específicos na área, seria inevitável pensar na elaboração de um *corpus* histórico desse material, uma maneira de estruturar dotando cada parte de significado no intuito de afirmá-la como integrante de uma história do cinema nacional enquanto todo. Dependendo das intenções hegelianas do autor, uma obra poderia passar comentada numa breve nota de rodapé, mas não com *Limite*. Figuras ilustres do meio artístico o comentam com Octavio permanecendo à frente, como crítico oficioso do filme, a erguê-lo e esticá-lo frente as inúmeras obras lançadas nas três décadas que se seguiram. Mesmo ausente empiri-

camente, a obra cinematográfica de Peixoto reverbera na memória daqueles que o testemunharam ou compartilham interesse por cinema. Impossível esquecê-lo, renegá-lo ao esquecimento, quando até os críticos mais severos o chamam de “obra desconhecida” ou “inexistente”. O objeto pode não existir em sua concretude física, mas a ideia sobre o objeto consiste.

Ter o significado inteligível dos relatos assinaladores dos fatos, por um lado, e o significante num enorme apanhado de símbolos disponibilizados para interpretação simbólica, por outro, - especialmente em se tratando de um filme com cenas de elevada carga polissêmica - significa ingressar numa terceira etapa: a da significação, quando é possível utilizar-se das inúmeras ferramentas simbólicas disponibilizadas para acusá-lo de “surrealista”, “avant-garde”, “manifesto anti-avant-garde”, “Cult”, dentre outras representações conceituais do pensamento, incluindo como *topos*, o que Lévi-Strauss chama de “valor simbólico zero”: o mito, símbolo em estado puro.[114] Pureza é aqui sinônimo de uma origem e o zero não expressa o vazio. O zero como valor simbólico puro é a função não definida totalmente enquanto acabamento conceitual, quer dizer, de base consolidada, incontestada, porém de arestas abertas a interpretações multiformes; terminando por expressar mais do que simbolizam.[115]

O ambiente é favorável a Mário. O caráter evasivo do símbolo parece corresponder aos argumentos de Saulo quando aproxima o olhar intuitivo de Peixoto à organicidade simbolista de Goethe, enquanto arte de alegorias, de analogias e reiterações, como no *Cinè-poème*[116]. O cineasta aproveita para articular seus devires poéticos e adentrar pelo terreno ficcional das indefinições, no embate da significação contra a “não-significação e inutilidade” (a morte da alma), como disse[117]. Se ele é “mito”, sua obra o salvou da “ditadura dos ponteiros do relógio”[118].

O inimigo mais contundente de *Limite* foi Glauber Rocha que teceu um longo artigo ironizando com ar de petulância o “mito impenetrável” e o “fanatismo exacerbado” da intelectualidade para com a “Monalisa do cinema brasileiro”[119]. E como Glauber contesta o mito? Para ele, o Cinema Novo teria como precursor Humberto Mauro, em especial com *Ganga Bruta* de 1933, pela narrativa direta, “sem idealismos”, isenta de um “decadentismo da arte pela arte”, pois é um filme que sabe passar uma mensagem consciente para o público. Lembremos do Cinema Épico-Didático glauberiano. Não há na obra de Mário lutas de classes em Mangaratiba, expressões críticas a um sistema, a arte no papel de conscientizadora, formadora de opinião crítica, de “brasilidade”; mas há o “aburguesado” falando por ele mesmo, expressando sentimentos pessoais inconscientes, “longe da realidade e da história”[120] porque “optou pelo silêncio” – ele mesmo alerta: “se evoluísse, talvez fosse um Bergman”[121]. Ora, era esta a vontade de Mário: não a de ser Bergman, claro, mas de pelo “enredo silencioso processado dentro do vazio momento” fazer da arte uma alegoria de imagens puras, no sentido orgânico do termo. O silêncio é, por si só, uma temática importantíssima ao universo do autor, pela qual se dá a expressão metafísica do seu eu lírico, característica facilmente averiguada em sua obra literária e poética.

...onde coisas belas

ao gosto,

me sobem pela boca,
a proclamar no silêncio,
a irradiar pelas torres
de um pensamento
que o ser,
é doloroso
racionamento
de porvires
a porvir,
de fios, emaranhado
todo um firmamento [122]

O cineasta não poderia ter optado por outro caminho se não o do recolhimento. Em tempos em que o som sobrepujava a fluidez plástica das imagens visuais e o estruturalismo a organicidade contínua, polissêmica, e, sobretudo, fenomenológica das mesmas; Henri Bergson não poderia estar mais reduzido e Peixoto mais deslocado. Nas palavras de Octavio:

Sim, “Limite” é um filme de imagens sem preocupações outras do que a sua harmonia. Não expõe tese alguma, não ataca, não defende, não analisa fenômeno algum, social ou político, nacional ou internacional. Mostra apenas, relaciona coisas entre si, sintetiza emoções. Deixa o espectador “sentir” quando queira ou possa, sempre em excesso do conteúdo de cada imagem. (...) Não é uma obra de pensador, mas de artista. De artista ou poeta – certamente de cineasta, de grande cineasta! [123]

O discurso do ex-membro do Chaplin-Club acerca dos elementos artísticos do cinema persistiu quase o mesmo daqueles dos anos 30, no destaque pela supressão do lugar-comum e elevação à categoria de cinema-arte. Somente o cinema de Khouri foi o que mais aproximou às intenções imagéticas e metafísicas do cineasta por quem, segundo próprio testemunho [124], nutria enorme admiração – antes de se dedicar às pornochanchadas, nos anos 70, evidentemente. A solidão angustiante deixada pela sensação de limitação e impotência em relação aquilo que se chamava de destino humano, característica intrínseca a *Limite*, pode ser observada também no discurso Khouriano.

A estranheza de Glauber perante *Limite* e seu diretor tornava-os “sem grandeza”, ”incompreendidos”, por isso, desinteressantes. O argumento dialético dos cinemanovistas consegue se não suprimir ao menos abafar um pouco a elegante função semântica do pensamento simbólico presente na “aura” mitificante do filme.

Peixoto abraçando *Limite*, abraçava a imagem do passado, riscando de seu vocabulário palavras como revolução e carnavalização. Tenta então sua última e mais famosa elabo-

ração artística em 1965, no famoso artigo então escrito por Sergei Eisenstein *Um filme da América do Sul*, artigo em que até hoje repercute principalmente no estrangeiro como um argumento autêntico do cineasta de *Encouraçado Potemkin* a favor de Peixoto[125]. Ao ser perguntado sobre a procedência da fonte ele se contradiz: alega primeiro a publicação na *The Tatler Magazine*[126] e que não havia tido contato com a cópia original em inglês: o manuscrito trazido em português por ele foi uma tradução indireta sua do francês. Logo após, alega ter uma cópia datilografada, traduzida do alemão pelo cameraman Edgar Brasil, o brasileiro com ascendência alemã que filmou *Limite*, falecido dez anos antes da elaboração do artigo publicado na revista *Arquitetura*[127]. Versões que não se encaixam. Em carta a Saulo, se alegra ao dizer que “ele [Sergei Eisenstein] viu e entendeu, sentindo-o”[128]. Como o “urso vermelho” impregnado pelo formalismo e pela montagem dialética da filmagem poderia sentir de uma maneira tão semelhante às peculiaridades artísticas de Mário? Provavelmente Eisenstein jamais tenha assistido ou talvez sequer ouvido falar no filme[129].

Não é difícil entender a estratégia: naquela época, planejava filmar o roteiro de *Alma Segundo Salustre*, com condições super exigentes, incluindo ilhas artificiais, o naufrágio de um transatlântico e com a participação no elenco de Brigitte Bardot que estava no Brasil participando de algumas filmagens, e Roberto Carlos.[130] Circunstâncias impossíveis senão para um “cinema imaginário”. Em 1964 quando escreveu com Saulo, em menos de duas semanas, um *cenário* chamado *O Jardim Petrificado*, uma adaptação livresca da *Missa do Galo*, de Machado de Assis, desistiu da filmagem por não conseguir apoio. E este será mais um dos inúmeros *cenários* acabados e jamais filmados.

O cineasta atravessado pela memória da obra, elabora o seu *Outro* como um espelho da vaidade do eu, criando alegorias, fábulas com finalidade de afirmar e celebrar, sem ocupar-se com formalidades racionais. O significante transborda o significado.

O artigo de Eisenstein tanto me batia no espírito, além das outras qualidades que desvenda. (...) Vamos recordar *Limite*, nessas épocas, nem sonhava perfazer a carreira inesperada que fez! Portanto, muito desleixo, nesse tudo – ninguém guardava nada – ninguém acreditava no futuro – e *Limite* era um caso encerrado, para não se pensar mais (...) Mas amigo – sem estes testemunhos, e agora – seria *Limite* menor? [131]

Peixoto reconhece as dificuldades pelas quais teve que passar e parece acatar o discurso de “filme difícil”, “diferente”, assim adjetivados pelos periódicos em plena época de restauração. Ele, talvez desesperançado pela realidade que os dias lhe contavam, procurou ressignificar o real, vendo-o como estrutura não cristalizada, de acordo com seu bem querer. Afinal, o que é um objeto quando ele não se faz presente, fruto de uma memória ou, como prefere dizer, de “apegados que nunca souberam partir”? Somente a idealização ou o desespero nesta idealização, o presentifica tornando-o “símbolo em estado puro”, enquanto argumento simbólico inalcançável, como sabiamente nos diz ao falar do poema nascido: “antes mil vezes dedicados a coisas do que a seres...”[132]

Findada a restauração em 1978, finalmente a exibição. Uma reportagem do jornal[133] figura com o título mais curioso: “O Rio vai ver o estranho ‘Limite’ que nin-

guém viu”. Finalmente o contato com o material em si fortalece o significado frente ao significante, fazendo da película algo mais empírico, a totalidade voltando a ser percebida, mensurada. O recolhimento dos ecos a despeito da enorme carga de valorização atribuída, garante inúmeros prêmios ao cineasta, o último dos pioneiros (Humberto Mauro falece em 1983) , dando destaque a algumas obras literárias – sai em 1984 o primeiro tomo dos seis volumes de *O Inútil de Cada Um*, o romance ampliado de 1931.

O filme caminhou do atípico ao mítico, do mítico ao premiado, parte altamente representativa de uma cultura. A obra que costumava chamar – com modéstia ou não - de uma mera brincadeira dos tempos de juventude, cresceu e o acobertou. Mas ele o sabia: não à toa que reconhecia a vida como “o acender e o apagar de imagens em cadência” “no viver, amar e morrer”[134], na limitação de um barco chamado destino, em pleno mar de impossibilidades desdobradas em comovedoras sensações humanas: *Limite*.

Fugir!

fugir para confins que a gente imaginou, um dia,

em hora e aspecto;

fugir ao desvario do solo,

de vontade própria

antes que outros classifiquem, com as mãos, o nosso destino.[135]

[1] MELLO, Saulo Pereira de. *Obra sem precedentes. Jornal da PUC*, Rio de Janeiro, Edição 198, 29/04/2008. Disponível em <http://publique.rdc.puc-rio.br/jornaldapuc/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=882&sid=20>. Entrevista concedida a Sabrina Gregori.

[2] PEIXOTO, Mário. *Poemas em permeio com o mar*. Aeroplano Editora, 2002. P. 40

[3] MARCONDES, Ciro I. *Limite: o poema em filme*, 2008. p. 10. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literaturas). Universidade de Brasília (UNB), Brasília.

[4] CORREIO DA MANHÃ e O JORNAL, publicados em 26/04/1931, *passim*. Disponíveis no Arquivo Mário Peixoto (AMP), pasta 4A.

[5] DIÁRIO DA NOITE, publicado em 28/04/1931, *passim*, AMP, 4A.

[6] DIÁRIO CARIÓCA, publicado em 9/5/1931, AMP, 4A.

[7] O GLOBO, publicado em 11/1/1932, AMP, 4B.

[8] CASTRO, Emil de. *Jogos de armar: a vida do solitário Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2000. p. 74

[9] O CRUZEIRO, publicado em 27/6/1931, AMP, 4A.

[10] O GLOBO, publicado em 4/5/1944.

[11] A CENA RUÍDA, publicado em 14/1/1953, AMP, 5B.

[12] SADOUL, Georges. História do cinema mundial. São Paulo: Martins, 1963 *apud* KORFMANN, Michael. On Brazilian Cinema: From Mário Peixoto's Limite to Walter Salles. *Senses of Cinema online journal*, issue 40, Julho–Setembro de 2006. Disponível em <http://www.sensesofcinema.com/2006/feature-articles/brazilian-cinema/>.

[13] ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963 p. 36.

[14] A venda da película ao então diretor da Cinemateca Brasileira, Carlos Calil - a quem hoje os direitos pertencem – no início dos anos 80 devido a problemas financeiros também contribuiu para selar o destino final da obra.

[15] SANZ, José. *Jornal do Comércio*, de 8/11 e 11/11 de 1960. AMP, 5D.

[16] PEIXOTO, Mário, datada de 25/7/1984. Correspondência endereçada a Eugênio, AMP, 87.

[17] Em 1938, Mário Peixoto ganhou de presente do pai João Cornélio, que descobrira por indicação do arquiteto Alcides da Rocha Miranda. Localizada nas imediações da Ilha Grande, no sul do estado do Rio de Janeiro, a propriedade serviria de esconderijo e abrigo para os tesouros do pirata espanhol João Lorenzo, segundo Mário Peixoto. Não há, contudo, evidências disto. Mário Peixoto realizou inúmeras empreitadas em busca de materiais raros na região à custa da fortuna que herdara. Assim, a composição de um museu particular foi uma das grandes obsessões de sua vida. Consta-se nos documentos que ele coletou mais de três mil peças, dentre quadros, esculturas e objetos diversos. Posteriormente, em 1972, devido a problemas financeiros, a propriedade foi vendida para um americano, conjuntamente com seus pertences. COSTA, Luiz Henrique da. Mário Peixoto, um autor sem lugar. *Revista Garrafa*, Rio de Janeiro: No. 5, p. 16, Janeiro/Abril de 2005.

[18] MELLO, Saulo Pereira de. *Limite*, Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p. 100.

[19] PEIXOTO, Mário, datada de 10/6/1983. Correspondência endereçada a Saulo Pereira de Mello., AMP, 87.

[20] O GLOBO, publicado em 26/05/1978. AMP, 7D.

[21] O termo “cenário” foi usado aqui porque, no cinema silencioso, era esse o nome dado ao que hoje é designado como “roteiro”; e porque era assim que Mário Peixoto se referia a ele.

[22] P. 57

[23] PEIXOTO, Mário. O inútil de cada um, Vol I. Itamar. p. 179 *apud* MELLO, Saulo Pereira de. *Mário Peixoto: Escritos sobre cinema*. Editora Aeroplano, 2002, p. 45.

[24] *Idem*.

[25] CHARTIER, Roger. Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII. *apud* FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. Roteiro, literatura e mercado editorial: o escritor multimídia. *Revista Ciber Legenda*, Ano 9, No. 17, p. 3, Maio/2007.

[26] DIÁRIO NACIONAL, publicado em 20/2/1929 In: GOMES, P. E. Salles. *Op cit.* pp. 269-270.

- [27] GOMES, P. E. Salles, *ibidem*, p. 255
- [28] GOMES, P. E. Salles. Cinema:Trajetória no Subdesenvolvimento *apud* SIMIS, Anita *Op. cit* p. 89
- [29] Idem.
- [30] SIMIS, Anita. *Op. Cit.* p. 90
- [31] XAVIER, Ismail. *Op. Cit.* pp. 122 e 133.
- [32] Vide Apêndice.
- [33] GOMES, P. E. S. *Op. cit.* p. 259.
- [34] Segundo Paulo Emílio Salles Gomes, será com o Chaplin Club que haverá uma verdadeira crítica cinematográfica. GOMES, P. E. Salles. *Op. cit.* p. 277. Saulo Pereira de Mello reitera o discurso: MELLO, S. P. *Limite. Op cit.* p. 108.
- [35] XAVIER, Ismail. *Op. Cit.* p. 129
- [36] *Ibidem*, p. 216
- [37] O FAN, nº 7, publicada em Janeiro de 1930. In: XAVIER, Ismail. *Op cit.*, pp. 200 e 205.
- [38] *Ibidem*, pp. 138,144 e 145.
- [39] *Ibidem*, p. 144.
- [40] KORFMANN, Michael. On Mário Peixoto's Limite. In:GRAF, Alexander e SCHEUNEMANN, Dietrich (Ed.). *Avant-Garde Film.* Amsterdam/New York: Rodopi, 2007. p. 115.
- [41] *Ibidem*, p. 139
- [42] KLAXON, No.3 In: XAVIER, Ismail. *Op.cit.*,p. 157.
- [43] *Ibidem*, p. 136.
- [44] GOMES, P. E. S. *Op. Cit.*, p. 174.
- [45] CELSO, Maria Eugênia. Talkies fanhosos, *Jornal do Brasil*, publicado em 20/5/1931.
- [46] MELLO, S. P. de. *Op. Cit.* p.17.
- [47] Houve tempos em que o cinema era sinônimo mais de publicidade que de filme. Um exemplo claro é a de Carmen Santos, atriz que ocupa o papel de prostituta em *Limite*. Sem ter aparecido ou confeccionado filme algum (ela tentou enveredar pela área), somente através de fotografias, como alega Paulo Emílio, foi uma das figuras mais conhecidas do cinema mudo brasileiro. *Ibidem*, pp. 185 e 267.
- [48] *Ibidem*, pp. 267-279 e 283
- [49] Vide apêndice. FARIA, Octavio de. Prefácio. In:MELLO, Saulo Pereira de. *Limite, filme de Mário Peixoto.* Rio de Janeiro: Funarte. 1979. p. 15
- [50] *Ibidem.* pp. 214 e 238 e O FAN, publicado em Janeiro de 1930 In: GOMES, P. S. E. *Humberto Mauro,Cataguases, Cinearte op.cit.* p. 278

[51] O começo e o fim do roteiro foram escritos em Paris ao que se sabe graças à inspiração da revista francesa *Vu*, trazendo na capa uma imagem de André Kertész de uma mulher de olhar penetrante, enlaçada por braços masculinos presos por algemas. Tal imagem reverberou em Mário consolidando nele aquilo que Saulo chama de “imagem protéica” (alusão a Proteu, deus marinho da mitologia grega que “muda de muitas formas e está em toda a parte”). Para Saulo, o filme todo saiu dali. MELLO, Saulo Pereira de. Rio de Janeiro, 1/7/1998. Entrevista concedida a Sérgio Machado. AMP, 87.

[52] XAVIER, I. *Op.Cit.* pp. 217, 229 e 231.

[53] MELLO, Saulo Pereira de. *Limite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p.18

[54] MELLO, Saulo Pereira de. *Mário Peixoto. Escritos sobre Cinema* 1ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 11

[55] O preciosismo de Mário custou sessenta contos de réis na compra de rolos e equipamentos, isto é, três vezes mais do que um recurso médio de filme. MELLO, Saulo Pereira de. Rio de Janeiro, 1/7/1998. Entrevista concedida a Sérgio Machado.

[56] CASA DE RUI BARBOSA, Catálogo de inauguração do Arquivo Mário Peixoto. Rio de Janeiro, 1996. pp. 19 e 20.

[57] Segundo Saulo, Peixoto planejava fazer apenas o roteiro oferecendo-o a Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga, mas estes lhe sugeriram, pela estranheza dos elementos presentes, que ele próprio o dirigisse. MELLO, Saulo Pereira de. *Limite. Op. cit.* p. 23.

[58] CASA DE RUI BARBOSA, Catálogo de inauguração *op. cit.* p. 18

[59] XAVIER, I. *Sétima arte: Um culto Moderno Op. cit.* p. 211

[60] Foram apenas 9 números no total entre agosto de 1928 e dezembro de 1930, isto é, quando *Limite* foi exibido pela primeira vez em 1931, sob o convite do Chaplin-Club para última sessão do cineclube, a revista não mais existia. Ainda assim Octavio de Faria, “amigo fraterno”, cumpriu o papel de “interlocutor privilegiado de Mário, durante toda a vida”. MELLO, S. P. de. *Limite Op. cit.*, p. 109.

[61] GOMES, P. E. S. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte Op. cit.* p. 279.

[62] *Ibidem.* p. 181.

[63] *Ibidem.* pp. 181 e 18.3

[64] Porque cinema “é um exercício de purificação contra o realismo”, privilegiador “exclusivo da boa aparência e luxo”. XAVIER, I. *Op.Cit.*, p. 179.

[65] MELLO, S. P. de. *Limite Op. cit.*, p. 25.

[66] GOMES, P. E. S. *Op.cit.* p. 423

[67] MELLO, Saulo P. de. Realizada em novembro de 2009. Entrevista concedida a Filippi Fernandes Silva.

[68] C.L, periódico sem identificação, de 20/8/1930, AMP, 4A.

[69] A NOITE ILUSTRADA, sem datação, AMP, 4A.

[70] FARIA, Octavio de. *A pátria*, publicado em 28/4 de 1931, *passim*; CORREIO DA MANHÃ, de 19/5/1931; DIÁRIO DA NOITE, de 1/5/1931, *passim*. AMP, 4A.

[71] CORREIO DA MANHÃ, de 19/5/1931. AMP, 4A.

[72] Fundado no RJ em 1927 e de curta sobrevivência visou a manifestação das idéias modernistas no teatro, escapando da tradicional e comercial comédia dos costumes, nos moldes de um teatro amador. “Um teatro de elite e para a elite (...) Apenas para os que têm curiosidade intelectual” . TROTTA, Rosyane. O teatro através da história. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. v. 2. p. 130; XAVIER, I. *Op. Cit.* p. 156.

[73] Daí poetas simbolistas de excelência como Cruz e Souza e Augusto dos Anjos receberem títulos como “refutável”, “errado” ou “imperfeito” em detrimento ao preciosismo polido de Olavo Bilac e o romantismo de Castro Alves.

[74] Apelido cunhado por Brutus Pedreira ao cineasta devido à sua altura, magreza e constante inquietude. MELLO, Saulo Pereira de. Sobre o “cenário” de Limite In: PEIXOTO, Mário. *Limite*. Rio de Janeiro: Sette Letras. 1996. pp. 19 e 24.

[75] ANDRÉ, Marcos. *Diário da noite e Revista Bazar* em 7/1/1932, disponível no AMP, pasta 4A.

[76] A NOITE, de 11/1/1932. AMP, 4B.

[77] FARIA, Octavio de. Mundéu e Limite, *Revista Cineclube*, de Fevereiro de 1932; e MELLO, S. P. de. Breve Esboço de uma cinebiografia de Mário Peixoto. *Op. cit.* p.35

[78] CINEARTE, de Outubro de 1937; CLOSE UP, de maio de 1932, *passim*.

[79] MELLO, Saulo Pereira de Mello. *Escritos sobre cinema*, Editora Aeroplano, 2002 pp. 15-17

[80] Com a morte de seu pai e em especial de sua avó Cornélia, a fortuna acumulada passa a definir gradativamente com a repartição entre os herdeiros, sem embargo Mário nunca ter precisado trabalhar em vida.

[81] PEIXOTO, Mário. Cinema Caluniado *apud* MELLO, Saulo Pereira de Mello. *Escritos sobre cinema* Op. cit. p. 48.

[82] Segundo William M. Drew o último filme nacional apresentando a estética do cinema mudo foi *O Caçador de Diamantes*, um drama histórico de Vittorio Capellaro em 1934, enquanto o último soviético seria de 1935 e os do cinema japonês e chinês de 1936. DREW, William M. The counter cinema of Mário Peixoto: Limite in the context of world film *Op cit.* p. 39

[83] MORAES, Vinicius. *Amanhã*, de 30/7/ e 31/7 de 1942, AMP, 4D.

[84] GOMES, Paulo Emílio Sales, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Editora Paz e Terra, 1980. p. 74

[85] MELLO, Saulo P. de. Breve Esboço de uma cinebiografia de Mário Peixoto *Op. cit.* pp. 39 e 40.

[86] PEIXOTO, Mário., de 21/11/1944. Correspondência endereçada a Pedro Lima, AMP, 111.

[87] Lembremos da periculosidade das películas silentes, cujos rolos de 35 mm consistiam em nitrato de celulose, isto é, o mesmo ingrediente para confecção de explosivos.

USAI, Paolo Cherchi. The early years In: *The Oxford History of World Cinema*, England: University Press. p. 7

[88] A NOITE, de 3/8/1946 e A MANHÃ, de 21/8/1946, AMP, 4E.

[89] SHOT, Long. *A manhã*, de 1/8/1946. A rejeição de Mário ao estilo pudemos constatar na entrevista transcrita de Saulo a Sérgio Machado em MELLO, Saulo P. de, 24/7/1998, AMP, 87; e MELLO, Saulo Pereira de. Breve Esboço de uma cinebiografia de Mário Peixoto. *Op. cit.* p: 2. Segundo Ciro Inácio Marcondes, em 2005, um suplemento especial da revista francesa *Cahiers Du Cinéma* publicou um artigo sobre Limite, inserindo-o no universo surrealista de Buñuel e Dalí, revelando com isso uma tendência que ainda persiste. MARCONDES, Ciro I. *Limite: o poema em filme, op. cit.* p.8.

[90] Os trechos extraídos de conhecidas revistas da época foram recebidos pela Comissão de Cinema do Diretório Acadêmico da Faculdade Nacional de Filosofia (FNFi) mediante publicações no jornal *Correio da Noite* 21.9.1946. Se as obras comercializadas e mais divulgadas por Hollywood jamais conseguiram exibições internacionais no mesmo ano em que o filme foi realizado, pelas dificuldades em gerir cópias dos negativos, seria impossível em se tratando de um filme oriundo dos trópicos, de estrutura rebuscada, como *Limite*.

[91] A NOITE, de 11/3/1947; COSTA, Henrique, *A Manhã*, de 3/9/1946; e MELLO, S. P. de. 23/04/1998. Entrevista concedida a Sérgio Machado. Disponíveis no AMP, pastas 4E e 87, respectivamente.

[92] PEIXOTO, Mário. Motivos para um diretor. O Jornal, 4/7/1948; PEIXOTO, Mário, Momento. O Jornal, 19/11/1948 AMP, 4F. Também em MELLO, S. P. de. *Mário Peixoto: Escritos sobre cinema op cit.* pp. 75-84.

[93] PEIXOTO, Mário. Motivos para um diretor *op. cit.* p. 75.

[94] LIMA, Pedro. *Diário da Noite*, 12/10/1948. AMP, 4E.

[95] CAVALCANTI, Alberto. *O jornal*, 24/6/1951. AMP, 4E.

[96] JORNAL DO COMÉRCIO, 8/12/1960, AMP, 5D.

[97] FARIAS, Octavio de. *Revista da FNFi*, de 1949, AMP, 4E.

[98] ROCHA, Glauber. . *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, pp. 35-36

[99] Atualmente não há uma versão disponível do filme em DVD. Os originais restaurados em 2011 pela ONG de Martin Scorsese *World Cinema Foundation*, encontram-se atualmente na Cinemateca de São Paulo.

[100] JORNAL DO COMÉRCIO, 8/11/1960. AMP, 5D

[101] PEIXOTO, Mário. *Limo nas calhas úmidas in* Poemas de Permeio com o Mar. Aeroplano, 2002. P. 80

[102] SANZ, José. *Jornal do Comércio*, de 8/11 e 11/11 de 1960. AMP, 5D.

[103] O JORNAL, 24/06/1951. AMP, 5A.

[104] SARNO, Geraldo. *Glauber Rocha e o cinema latino-americano*. Rio de Janeiro: CIEC; Riofilme, 1995. p. 9

- [105] NOBRE, F. Silva., Pequena História do Cinema Brasileiro. *Caderno A. A. B. B.* nº 5, 1955. AMP, 5B.
- [106] CAVALCANTI, Alberto. Filme e Realidade, em jornal não-identificado, 1957. AMP, 5B.
- [107] *Ibidem.* pp.5-8
- [108] CAMPOS, Haroldo de. Filmagem. *Portal Brasileiro de Cinema Marginal*. Brasília: 2004. Disponível em <http://www.heco.com.br> Os Colchetes são nossos.
- [109] ROCHA, Glauber. Revolução do Cinema Novo *apud* SARNO, Geraldo. Op. Cit., p. 47
- [110] PEQUIN, Jorge Rogério. *O Neo-Realismo no Brasil: Uma breve análise do filme Iracema: Uma transa Amazônica*. São Paulo: Cultura Crítica, No.4, 2006/2. p. 22.
- [111] CASTRO, Emil de. *Jogos de Armar: a vida do solitário Mário Peixoto, op. cit.* p.132
- [112] Segundo nota de Cavalcanti, os filmes nacionais de maior sucesso no Brasil, não foram exibidos em 50% sequer das salas de cinema. CAVALCANTI, Alberto. *O jornal*, em 24/6/1951. AMP, 5A.
- [113] LÉVI-STRAUSS, Claude. Introdução à obra de Marcel Mauss. *Apud* MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Op. Cit. pp.39 e 44
- [114] *Ibidem.* p. 43
- [115] *Ibidem.* p. 29
- [116] Vide Apêndice.
- [117] EISENSTEIN, Sergei [Mário Peixoto] *Revista Arquitetura*, vol. 38 de 30/8/1965 *apud* MELLO, Saulo Pereira de. Mário Peixoto. Escritos sobre cinema. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 91
- [118] Peixoto, Mario, O inútil de cada um. Rio de Janeiro : Record, 1984. P: 115.
- [119] ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro Op. cit.* p. 37.
- [120] *Ibidem.* pp. 43-44
- [121] *Ibidem.* p. 39
- [122] PEIXOTO, Mário. Poema em Tempo de um Impossível Natal In: *Poemas de Permeio com o Mar*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 226.
- [123] FARIA, Octavio de. Prefácio. Set/77 In: MELLO, Saulo Pereira de. *Limite, filme de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Funarte. 1979. p. 15
- [124] *Ibidem.* p. 38
- [125] KORFMANN, Michael. On Brazilian Cinema: From Mário Peixoto's *Limite* to Walter Salles. *Senses of Cinema online jornal*, issue 40, Julho–Setembro de 2006. Disponível em <http://www.sensesofcinema.com/2006/feature-articles/brazilian-cinema/>.
- [126] Segundo Saulo P. de Mello, é uma revista sobre “gossip”, isto é, fofocas, ou seja, seria impossível o cineasta russo ter publicado um artigo sobre o *Limite* numa revista como esta.

[127]. EISENSTEIN, Sergei [Mário Peixoto] *Revista Arquitetura Op Cit. apud* MELLO, Saulo Pereira de. Mário Peixoto. Escritos sobre cinema. *Op. Cit.* p. 37

[128] Os colchetes são nossos. PEIXOTO, Mário, 18/06/1983. Correspondência a Saulo Pereira de Mello. AMP, 109.

[129] VIEIRA, João Luiz. Relatos de terceiros *apud* CASTRO, Emil de. *Op cit* pp. 94-97.

[130] CASTRO, Emil *Op cit* p.225.

[131] PEIXOTO, Mário, de 22/06/1983. Correspondência a Saulo Pereira de Mello. AMP, 109.

[132] PEIXOTO, Mário. O tempo é um só in “Poemas em Permeio com o Mar”. Aeroplano, 2002. P. 118

[133] FOLHA DE SÃO PAULO, 25 de Maio de 1978. AMP, 6A.

[134] PEIXOTO, Mário, de 10/6 e 26/8 de 1983. Correspondência a Saulo Pereira de Mello. AMP, 109

[135] PEIXOTO, Mário. *Terra na boca (Cangüera)* in Poema em Permeio com o Mar. Aeroplano, 2002. P. 97

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Paulo Ricardo. O homem, o mar, o tempo. Revista Contracampo No. 62, 2006. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/62/limite.htm>. Acessado em 1/6/2008 às 1:26.

BARBOSA, Simone Koff. Breve análise da história do cinema do começo do século XX. *Revista Travessias* Vol. 12 - Número 1, Jan/Jun, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas sobre a Teoria da Ação*. Campinas: Papyrus Editora, 1996. Cap:3 pp.53-82.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. 5ª edição. Editora Perspectiva, São Paulo, 2004, pág.: 102-115

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*, Brasiliense, 1985 p.170-189.

CAMPOS, Haroldo de. *Filmagem*. Portal Brasileiro de Cinema Marginal. <http://www.heco.com.br/> Acessado dia 17/10/2010 às 18:07.

CARDOSO, Maurício. *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969 – 1974)*. Tese (Doutorado em História). São Paulo: USP

Catálogo de Inauguração do Arquivo Mário Peixoto. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1996.

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

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DISFEL, 1988. Introdução. pp. 13-28

_____. Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII. *apud* FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. Roteiro, literatura e mercado editorial: o escritor multimídia. *Revista Ciber Legenda*, Ano 9, No. 17, 15 págs, Maio/2007.

COSTA, Luiz Henrique da. Mário Peixoto, um autor sem lugar. Rio de Janeiro: *Revista Garrafa*, No. 5, Janeiro/Abril de 2005.

_____. *O cinema, a literatura, a educação e o mercado globalizado no início do século XXI*. Rio de Janeiro, 2002. Disponível no site: <http://www.mnemocine.com.br/> Acessado em 1/6/2008 às 2:38.

EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974

_____. O dono do mercado In: *Crítica do cinema no suplemento literário*, São Paulo: Paz e terra, vol. 2, 1981 págs.: 309-347.

_____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Editora Paz e Terra, 1980. International Dictionary of Films and Filmmakers vol2: Directors St. Jaime Press, EUA.

HERZ, Constança. *Do grupo de cinema à teoria literária: O debate do Chaplin Club*. Rio de Janeiro: UFRJ, Disponível em <http://www.alfredobraga.pro.br/ensaios/literatura-cinema.html>. Acessado em 2/6/2008 às 00:30.

_____. *Imagem e Palavra: A teoria do Chaplin Club (1928-1930)*. Rio de Janeiro: UFRJ, disponível em <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/encontro/Constan%E7a%20Hertz%20-%20Ci%Eancia%20da%20Literatura.rtf>. Acessado em 25/9/2008 às 22:02.

_____. Cinema mudo: teorias da década de 1930. Rio de Janeiro: *Revista Garrafa*, No. 4. Set/Dez de 2004. Pág:23-32.

_____. O Chaplin Club e a crítica de cinema no Brasil. São Paulo: *Cultura Crítica*, v. 1, p. 15-19, 2006.

KORFMANN, Michael. On Mário Peixoto's *Limite*. In: GRAF, Alexander and SCHEUNEMANN, Dietrich (Ed.). *Avant-Garde Film*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007. pp. 105-119.

_____. *Ten Contemporary Views on Mário Peixoto's Limite*. Berlin: Mosenstein und Vannerdat, 2006.

_____. On Brazilian Cinema: From Mário Peixoto's *Limite* to Walter Salles. *Senses of Cinema online journal*, issue 40, Julho–Setembro de 2006. Disponível em <http://www.sensesofcinema.com/2006/feature-articles/brazilian-cinema/>. Acessada em 1/6/2008 Às 2:07.

LEVI-STRAUSS, Claude. Introdução à obra de Marcel Mauss. *Apud* MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*, Rio: Cosac Naify, 2003.

LYRA, Bernadette. Os movimentos e os corpos nos filmes burlescos. In: *LYRA, Bernadette*. (Org.). *Corpo & Mídia*. 1ª. ed. São Paulo, Arte & Ciência, 2003, p. 183-191.

MARCONDES, Ciro I. *Limite: o poema em filme*, 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literaturas). Universidade de Brasília (UNB), Brasília.

MARIE, Michel. *Curso sobre a história do cinema e seus métodos*. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, maio de 2007.

MARIE, Michel e **AUMONT**, Jacques. Análisis del film *Apud* BARBOSA, Simone Koff. Breve análise da história do cinema do começo do século XX. Paraná: *Revista Travessias* No. 1, pág:8-18. Disponível em <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/2715/2106>. Acessado em 1/6/2008 às 21:45.

MELLO, Saulo Pereira de. *Limite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

_____. *Breve Esboço de uma cinebiografia de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: MinC: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996.. 50 págs.

_____. *Limite: filme de Mário Peixoto*

_____. *Mário Peixoto: Escritos sobre cinema*. Editora Aeroplano, 2002.

_____. *Obra sem precedentes*. *Jornal da PUC*, Rio de Janeiro, Edição 198, 29/04/2008.

Disponível em <http://publique.rdc.pucRio.br/jornaldapuc/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=882&sid=20>. Entrevista concedida a Sabrina Gregori. Acessada em 15/2/2009 às 15:20.

_____. *O Fan, o Chaplin Club e Limite*. *Revista O Percevejo*, n. 5, ano 5; págs. 58 a 68.

MORAES, Vinicius de. *O Cinema de meus olhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PEIXOTO, Mário. *Cinema Caluniado, 8/4/1937* in MELLO, Saulo Pereira de. *Mário Peixoto - Escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: aeroplano, 2000. pp. 47-73

_____. *Motivos para um diretor*. in _____ . p. 75-81

_____. *Momento (sobre o filme estrela da Manhã)*. in _____ . p. 83-84

_____. *Motivos para um diretor* in _____ . P. 75-81

_____. *Um filme da América do Sul (“artigo de Eisenstein”)* in _____ . P. 85-93

_____. *Limite. “cenário” original*. Rio de Janeiro: Sette Letras. 1996. Roteiro e Fragmentos p. 8-127.

_____. *Limite, filme de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Funarte. 1979. p. 35-137

NETTO, Henrique Duarte. *A poesia dissonante d Augusto dos Anjos apud Anuário de Literatura* 8, 2000. Pág:157-180.

Oxford Dictionary Of English, 11th edition. Oxford: Oxford University, University Press, 2009

RAMOS, Fernão Pessoa. *A coisa da imagem e a preponderância do afeto*. Portal Brasileiro de Cinema Marginal. <http://www.heco.com.br> Acessado dia 27/10/2010 às 16:30.

ROCHA, Glauber. Uma estética da Fome (tese apresentada durante as discussões em torno do Cinema Novo, por ocasião da retrospectiva realizada na Resenha do Cinema Latino-Americano em Gênova, janeiro de 1965, sob o patrocínio da Columnum). In: Xavier, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 1983. Págs.: 152 -157

_____. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

ROIZMAN, Geraldo Blay. Mário Peixoto, um olhar fenomenológico, 2003. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes Visuais da Universidade Paulista – UNESP, São Paulo, 2003.

SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial*. Portugal: Livros Horizonte, 1983.

SALLES, Walter. *I have seen the light*. Publicado no jornal The Gardian 2/4/2004.

SARNO, Geraldo. *Glauber e o cinema latino-americano*. Rio de Janeiro: CIEC; Rio-filme, 1995.

SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996

The Oxford History of World Cinema, England: University Press.

TROTTA, Rosyane. *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. v. 2. Pág.: 130

Universidade Federal Fluminense. *Estudos sobre Limite de Mário Peixoto*. Laboratório de Investigação Audiovisual-LIA. CD-ROM, 2000.

VIEIRA, André Soares. Entre o cinema e a literatura: o *cine-romance como estrutura literária* autônoma. *Revista Alea*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, dez. 2001. págs. 93-108

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: Um Culto Moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

XAVIER, Ismail. *Pudovkin* In: A experiência do cinema: antologia. 3a ed. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 2003 pág.72-89.