



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

MARÍLIA DE ORANGE UCHÔA DA FONSECA

***LIMITE (1931), VANGUARDA E SURREALISMO: uma aventura modernista no  
Brasil***

Recife  
2019

MARÍLIA DE ORANGE UCHÔA DA FONSECA

***LIMITE (1931), VANGUARDA E SURREALISMO: uma aventura modernista no  
Brasil***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

**Área de concentração:** Comunicação

**Orientador(a):** Prof. Dr. José Afonso da Silva Júnior

Recife

2019

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

F676I Fonseca, Marília de Orange Uchôa da  
*Limite* (1931), vanguarda e Surrealismo: uma aventura modernista no  
Brasil / Marília de Orange Uchôa da Fonseca. – Recife, 2019.  
128f.: il.

Orientador: José Afonso da Silva Júnior.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.  
Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em  
Comunicação, 2019.

Inclui referências.

1. *Limite* (1931). 2. Surrealismo. 3. Cinema. 4. Estética. 5. História e  
teoria do cinema. I. Silva Júnior, José Afonso da (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2019-239)

MARÍLIA DE ORANGE UCHÔA DA FONSECA

***LIMITE* (1931), VANGUARDA E SURREALISMO: uma aventura modernista no  
Brasil**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 25/03/2019.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. José Afonso da Silva Júnior (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

---

Profa. Dra. Nina Velasco e Cruz (Examinadora Interna)

Universidade Federal de Pernambuco

---

Profa. Dra. Maria do Carmo de Siqueira Nino (Examinadora externa)

Universidade Federal de Pernambuco

Dedico a Sandra Orange, força motriz que me habita; a Délio Mendes e Zilda Orange, meus avós.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu Pãe, Cícero Romão. Meu primeiro amigo, meu chão, horizonte e abrigo. Cada conquista minha é tua também.

Agradeço a Rosano Freire, meu companheiro, confidente e lar. Obrigada pelo suporte e por me trazer sempre à realidade.

Agradeço a José Afonso Jr., meu orientador, a quem admiro e estimo. Obrigada pelo auxílio durante essa caminhada acadêmica.

Às professoras Nina Velasco e Cruz e Maria do Carmo Nino, pela contribuição intelectual e pelo aceite em participar da banca examinadora.

Agradeço a minha família, minhas raízes no mundo. Em especial a Antônio Celestino, meu irmão e Vera Orange, minha tia-mãe.

Agradeço a Betania, minha sogra mais que amada.

Agradeço aos meus sobrinhos, por me revigorarem e me ensinarem todos os dias.

Aos amigos, pela ajuda na hora certa, em particular a Bruno “Paulo” pelas conversas e sentimentos compartilhados, a Paulo Souza pela alegria e apoio, e a Myllena Moura pelo “abstract”.

A Mário Peixoto e Edgar Brasil: muito obrigada por *Limite* (1931) existir. Esse filme mudou a minha vida e, por isso, serei eternamente grata.

À FACEPE, pela bolsa concedida, que permitiu minha inteira dedicação a esta pesquisa.

Agradeço à Universidade Federal de Pernambuco e a todo seu corpo técnico-administrativo, em particular aos funcionários do PPGCOM-UFPE: Roberta, Cláudia e Zé Carlos, obrigada por toda dedicação, atenção e por todo acolhimento; e aos professores pelos momentos de aprendizado.

Agradeço aos meus cachorros e gatos. Eles foram minha maior companhia no processo de pesquisa e escrita, tornando o trabalho menos solitário.

A todos aqueles que ajudaram, direta ou indiretamente, no desenvolvimento desta pesquisa.

A realidade pra mim não tem consistência. O que se há de fazer? Não há dúvida que a vejo, mas só. E se me refiro a ela é num tom ou num pensamento em que a gente se refere a coisas que não constam e nem impedem porque não afetam. A realidade pra mim não tem importância, não me modifica. A imaginação sim, substitui tudo e convence. Aliás é só o que existe para mim. Vivo dela, porque é o que verdadeiramente me faz vibrar. Crio e apago ao meu feitio [...]. Eu sofro de uma dor física, mas isso não me impede que eu viva fora da realidade [...] porque ela é feia, barulhenta, desarmoniosa e exaustiva.(MACHADO apud PEIXOTO, 2002).

## RESUMO

O trabalho analisa *Limite* (1931), filme brasileiro mudo, preto&branco, o único escrito e dirigido por Mário Peixoto. Observa-se que, nas análises e críticas, o longa-metragem é sempre relacionado às Vanguardas Artísticas do século XX; movimentos artísticos historicamente inseridos no contexto do Modernismo nas artes. Segundo o professor e pesquisador Eduardo Peñuela Cañizal, *Limite* (1931) pode ser enquadrado na filmografia do Surrealismo; diante disso, o trabalho se propõe a investigar se existe e quais são os aspectos surrealistas presentes na obra que justificam o seu enquadramento na filmografia do movimento. Além de realizar um estudo sobre o *cinema de vanguarda* e suas especificidades, localizando *Limite* (1931) como um filme de vanguarda realizado no Brasil e traçando sua relevância para o cinema nacional. Esta é uma pesquisa que buscou resgatar a memória de *Limite* (1931), explorando o talento de seus realizadores e mostrando sua beleza, para um público que desconhece sua existência e potência artística.

**Palavras-chave:** *Limite* (1931). Surrealismo. Cinema. Estética. História e teoria do cinema.

## ABSTRACT

The work analyses *Limite* (1931), Brazilian silent film, black and white, the only one written and directed by Mário Peixoto. It is observed that, through analysis and critics, the feature-length film is always related to the early 20th century artistic vanguards; artistic movements historically inserted into the context of the art Modernism. According to the university professor and researcher Eduardo Peñuela Cañizal, *Limite* (1931) can be categorized as a surrealist film; thus, the work proposes to investigate if there are and which are the surrealist aspects presented in the film that justify its categorization as part of the movement filmography. Besides, it will be conducted a study on the *Cinema de Vanguarda* and its specificities, classifying *Limite* (1931) as an avant-garde film accomplished in Brazil and defining its relevance to the national cinema. This is a research that sought to rescue the memory of *Limite* (1931), exploring the talent of its directors and showing its beauty, to a public who is unaware of its existence and artistic power.

**Key-words:** *Limite* (1931). Surrealism. Cinema. Aesthetics. History and Film Theory.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Cena de abertura do filme <i>Limite</i> (1931).....	20
Figura 2 –	Cena dos <i>Olhos no mar</i> do filme <i>Limite</i> (1931) .....	22
Figura 3 –	Cenas do barco e da tempestade do filme <i>Limite</i> (1931) .....	23
Figura 4 –	Cenas do filme <i>Limite</i> (1931) .....	24
Figura 5 –	Cenas do filme <i>Limite</i> (1931).....	25
Figura 6 –	Mário Peixoto .....	26
Figura 7 –	Cena do filme <i>Limite</i> (1931).....	27
Figura 8 –	Bastidores de <i>Limite</i> (1931), o andor criado por Edgar Brasil.....	30
Figura 9 –	Edgar Brasil (a direita) e Mário Peixoto (a esquerda).....	30
Figura 10 –	Edgar Brasil (a esquerda) e Mário Peixoto (a direita).....	31
Figura 11 –	Quadro <i>Les Femmes d'Alger (O Jovem)</i> (1907) do artista de vanguarda Pablo Picasso.....	33
Figura 12 –	Cenas do filme <i>Limite</i> (1931).....	36
Figura 13 –	Cena do filme de vanguarda abstrato <i>Symphonie Diagonale</i> (1924)..	37
Figura 14 –	Cena de <i>Limite</i> (1931).....	38
Figura 15 –	Cenas do filme <i>A Concha e o Clérigo</i> (1928).....	39
Figura 16 –	Cenas do filme <i>Limite</i> (1931).....	40
Figura 17 –	Cenas do filme <i>Limite</i> (1931).....	42
Figura 18 –	Cartaz do filme <i>Limite</i> (1931).....	43
Figura 19 –	Fotograma de <i>Limite</i> (1931) com as marcas da decomposição.....	47
Figura 20 –	Fotograma que substitui cena perdida de <i>Limite</i> (1931) pela decomposição.....	48
Figura 21 –	Fotograma inicial de <i>Limite</i> (1931).....	49
Figura 22 –	Telefone-lagosta (1936).....	55
Figura 23 –	<i>O encontro dos amigos</i> (1922), Max Eerst.....	59
Figura 24 –	<i>Cadáver delicioso</i> (1927), capa da revista <i>La Révolution Surréaliste</i> . Desenho em escrita automática.....	60
Figura 25 –	Cenas do filme surrealista <i>Um cão Andaluz</i> (1929).....	63
Figura 26 –	Cenas do filme surrealista <i>Um cão Andaluz</i> (1929).....	64
Figura 27 –	Fotografia de André Kertész na capa da revista <i>Vú</i> de 1929.....	66
Figura 28 –	Cena inicial de <i>Limite</i> (1931).....	67
Figura 29 –	Trecho do roteiro de <i>Limite</i> (1931).....	69
Figura 30 –	Trecho do roteiro de <i>Limite</i> (1931).....	70

Figura 31 –	Cenas do filme <i>Emak Bakia</i> (1926), Man Ray.....	72
Figura 32 –	Cenas de <i>Limite</i> (1931).....	72
Figura 33 –	Cenas de <i>Limite</i> (1931).....	73
Figura 34 –	Cenas de <i>Limite</i> (1931).....	75
Figura 35 –	Cenas de <i>Limite</i> (1931).....	76
Figura 36 –	Cenas de <i>Limite</i> (1931).....	77
Figura 37 –	Cenas de <i>Limite</i> (1931).....	78
Figura 38 –	Cenas de <i>Les Mystères du Château des Dés</i> (1928).....	80
Figura 39 –	Cenas de <i>Limite</i> (1931).....	80
Figura 40 –	Cena de abertura de <i>Emak Bakia</i> (1926).....	81
Figura 41 –	Cenas de <i>Limite</i> (1931).....	82
Figura 42 –	Cena de <i>Limite</i> (1931).....	85
Figura 43 –	Quadro <i>A Persistência da Memória</i> (1931) de Salvador Dali.....	86
Figura 44 –	Cenas de <i>Limite</i> (1931).....	87
Figura 45 –	Primeira foto oficial (1826) de Joseph Nicéphore Niépce.....	89
Figura 46 –	<i>Silêncio</i> (1935), Dora Maar.....	93
Figura 47 –	Rayografia: <i>O Beijo</i> (1922) de Man Ray.....	94
Figura 48 –	Solarização: <i>Sem nome</i> (1931) de Man Ray.....	94
Figura 49 –	<i>Prayer</i> (1930), fotografia de Man Ray.....	95
Figura 50 –	<i>Bruma em Paris</i> (sem data) de Brassai.....	95
Figura 51 –	Fotomontagem <i>L'Escriture automatique</i> (1938) de André Breton.....	96
Figura 52 –	Processo de sobreposição de imagens.....	97
Figura 53 –	<i>Eva</i> (1932) sobreposição realizada por Man Ray.....	98
Figura 54 –	Fotograma do filme <i>Emak Bakia</i> (1926) de Man Ray.....	98
Figura 55 –	Fotograma de <i>Limite</i> (1931).....	99
Figura 56 –	Fotograma de <i>Limite</i> (1931).....	99
Figura 57 –	<i>Glass Tears</i> (1930) de Man Ray.....	101
Figura 58 –	<i>La Baiser</i> (1930) de Man Ray.....	102
Figura 59 –	Cena de <i>Limite</i> (1931).....	102
Figura 60 –	Cena de <i>Limite</i> (1931).....	103
Figura 61 –	Cena do filme <i>Emak Bakia</i> (1926) de Man Ray.....	104
Figura 62 –	<i>Anatomies</i> (1929) de Man Ray.....	104
Figura 63 –	Cena de <i>Limite</i> (1931).....	105
Figura 64 –	Cena de <i>Limite</i> (1931).....	106
Figura 65 –	Primeira imagem: negativo e segunda imagem: positivo.....	106
Figura 66 –	Cena de <i>O Retorno à Razão</i> (1923) filme de Man Ray.....	107

Figura 67 –	Cena de <i>O Retorno à Razão</i> (1923) filme de Man Ray.....	108
Figura 68 –	Cena de <i>Limite</i> (1931).....	109
Figura 69 –	Cena de <i>Limite</i> (1931).....	109
Figura 70 –	Cartaz de <i>Limite</i> (1931).....	110
Figura 71 –	Cenas de <i>Rien Que Les Heures</i> (1926).....	111
Figura 72 –	Cenas de <i>São Paulo – Sinfonia da Metrópole</i> (1929).....	112
Figura 73 –	Cenas de <i>Limite</i> (1931).....	113

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>2</b>	<b>LIMITE (1931): UM FILME DE VANGUARDA NO BRASIL.....</b>	<b>18</b>
2.1	O FILME <i>LIMITE</i> (1931) .....	18
2.2	<i>LIMITE</i> (1931): A HISTÓRIA, SEUS TEMAS E SÍMBOLOS.....	20
2.2.1	Os olhos no mar.....	21
2.2.2	O barco e o mar.....	22
2.2.3	Delimitação dos espaços .....	24
2.2.4	A morte.....	24
2.3	OS REALIZADORES DA OBRA.....	26
2.3.1	Mário Peixoto: A concepção de <i>Limite</i> (1931).....	26
2.3.2	Edgar Brasil: A execução de <i>Limite</i> (1931).....	28
2.4	<i>LIMITE</i> (1931): UM FILME DE VANGUARDA REALIZADO NO BRASIL?.....	31
2.4.1	Arte, Modernismo e Vanguardas Artísticas do século XX.....	31
2.4.2	Vanguarda em <i>Limite</i> (1931): oposição ao cinema dominante.....	35
2.4.3	Vanguarda em <i>Limite</i> (1931): um cinema que cause sensações.....	36
2.4.4	Vanguarda em <i>Limite</i> (1931): uma crítica à modernidade.....	39
2.4.5	Vanguarda em <i>Limite</i> (1931): exploração do ritmo.....	41
2.5	<i>LIMITE</i> (1931) E SUA RELEVÂNCIA: A PRESERVAÇÃO E A RESTAURAÇÃO NO BRASIL.....	43
<b>3</b>	<b>LIMITE (1931): UM FILME SURREALISTA NO BRASIL? .....</b>	<b>51</b>
3.1	A HIPÓTESE.....	51
3.2	O SURREALISMO.....	52
3.3	<i>LIMITE</i> (1931) x SURREALISMO.....	65
3.3.1	Inspirado em uma fotografia surrealista.....	65
3.3.2	Roteiro produzido em escrita automática.....	67
3.3.3	Releitura da linguagem cinematográfica.....	70
3.3.4	Desconstrução da narrativa.....	73
3.3.5	Recriação da atmosfera onírica.....	77
3.3.6	Busca por um cinema poesia.....	81
3.3.7	Revelar algo maior/superior através do cinema.....	83
3.3.8	Questionamento e relativização do tempo.....	85
<b>4</b>	<b>LIMITE (1931): FOTOGRAFIA E SURREALISMO .....</b>	<b>88</b>

4.1	FOTOGRAFIA E SURREALISMO.....	88
4.2	<i>LIMITE</i> (1931) x FOTOGRAFIA SURREALISTA .....	96
4.2.1	<b>Sobreposição de imagens.....</b>	<b>96</b>
4.2.2	<b>Closes ups.....</b>	<b>100</b>
4.2.3	<b>Ângulos pouco usuais.....</b>	<b>103</b>
4.2.4	<b>Uso de negativo.....</b>	<b>106</b>
4.3	<i>LIMITE</i> (1931): UMA EXPERIÊNCIA EXPERIMENTAL NO BRASIL...	109
5	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>114</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>124</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O cinema é uma arte que, desde seu surgimento até os tempos atuais, encanta gerações em várias partes do mundo. É uma linguagem expressiva e significativa que tem a capacidade de transformar a visualidade em uma espécie de portal onde somos convidados e conduzidos a desvendar e vivenciar uma história. É um modelo de captação de imagem cuja linguagem, técnicas e estética se encontram em constante desenvolvimento.

No início do século XX o cinema se desenvolveu no íntimo das Vanguardas Artísticas. O universo dos movimentos de vanguarda foi marcado por intensa experimentabilidade, subjetividade, subversão ao tradicional e busca por uma ressignificação da arte. Todos esses elementos funcionavam como ingredientes para as Vanguardas Artísticas na busca por desenvolver novas técnicas e, como consequência, uma nova linguagem e estética para o cinema.

Esta dissertação é fruto do fascínio originado nas Vanguardas Artísticas do século XX, associado à paixão gerada pelo cinema; mais especificamente, da paixão promovida pelo filme *Limite* (1931). *Limite* (1931) é um longa-metragem brasileiro do início do século passado, preto&branco, mudo, o único escrito e dirigido por Mário Peixoto; é uma obra marcada por uma visualidade singular. A sua visualidade e a forma como conta sua história são os principais ingredientes responsáveis pelo arrebatamento proporcionado por *Limite* (1931). O seu enredo narra a história de um naufrágio de três personagens; um homem e duas mulheres, logo após uma intensa tempestade tê-los isolado do mundo. Aos poucos vamos sendo apresentados às histórias do *homem n1*, da *mulher n1* e da *mulher n2*, conhecendo as situações que os levaram até aquela condição; isso tudo recheado por imagens ricas em experimentabilidade. O seu enredo aliado com a sua visualidade fazem com que *Limite* (1931) vá envolvendo o seu espectador em uma trama de angústias. *Limite* (1931) é um filme marcado por um caráter inventivo. Sua visualidade e seu enredo é costurado por metamorfoses visuais que transformam imagens em símbolos e metáforas sobre a vida, a existência e a condição humana. Comunica-se de forma indireta com o seu espectador; aliás, indireto é uma palavra que é preciso se ter em mente para poder desvelar *Limite* (1931), é preciso ir além do que as imagens mostram.

A partir de críticas e análises sobre *Limite* (1931), percebe-se uma recorrente associação desse filme com as características de movimentos de Vanguardas Artísticas do

século XX; essa associação se deve ao caráter inventivo que impregna toda a obra. Observa-se nesses escritos uma tentativa de aproximar o longa-metragem dos filmes realizados pelas Vanguardas Artísticas; contudo essas análises se limitam a fazer um levantamento das características, das mais variadas vanguardas, que podem ser reconhecidas na referida obra. Chegamos a conclusão que somente isso não dá conta da complexidade que envolve esse tipo de enquadramento; diante disso, percebemos a necessidade de se definir o que caracteriza o *cinema de vanguarda* enquanto gênero e investigar se essas características se fazem presentes em *Limite* (1931).

O primeiro capítulo desta dissertação partirá da seguinte pergunta: *Limite* (1931) é um filme de vanguarda realizado no Brasil? Para responder, começaremos conhecendo esse longa-metragem: sua história, seus símbolos e metáforas, sua produção e seus realizadores. Após essa aproximação com a obra, iniciaremos a complexa tarefa de definir o que caracteriza o *cinema de vanguarda* enquanto gênero; a relação estabelecida entre o cinema e as Vanguardas Artísticas, seus aspectos e conceitos. Munidos desse conhecimento, analisaremos *Limite* (1931) buscando reconhecer se as características do gênero de *cinema de vanguarda* podem ser reconhecidas nesse longa-metragem. Ou seja, o primeiro capítulo desta dissertação procura deslocar o *cinema de vanguarda* do cenário europeu do início do século XX, mostrando seus tentáculos em terras latino-americanas. Além disso, conheceremos a importância de *Limite* (1931) para a área de preservação e restauração do audiovisual brasileiro.

Nas críticas e análises se observa que as Vanguardas Artísticas mais relacionadas a *Limite* (1931) são a impressionista e a expressionista. Essa associação ocorre por conta de *Limite* (1931) ser uma obra que busca questionar a lógica da narrativa e explorar os aspectos visuais, características atribuídas à filmografia dessas vanguardas. Porém seremos apresentados a um ponto de vista diferente que norteará o restante desta pesquisa; partiremos da afirmação de Eduardo Peñuela Cañizal (2006) de que *Limite* (1931) pode ser enquadrado na filmografia do Surrealismo. Essa afirmação nos inquietou, pois Cañizal não apresenta os indícios que justifiquem tal enquadramento. Tendo em vista isso, questionamos: porque esse filme pode ser considerado surrealista? O que existe em *Limite* (1931) que pode ser relacionado ao Surrealismo? Podemos reconhecer características surrealistas nesse filme? Com essas perguntas em mente e diante da escassez de bibliografias sobre o tema, realizamos uma investigação colocando a afirmação de Cañizal como uma hipótese a ser testada.

O segundo e o terceiro capítulo desta dissertação buscará responder a seguinte questão: *Limite* (1931) é um filme surrealista realizado no Brasil? Para isso será observado se existe a possibilidade de encontrarmos elementos do Surrealismo nesse clássico do cinema brasileiro e se eles justificam o seu enquadramento na filmografia dessa vanguarda. A investigação se desenvolverá a partir de duas perspectivas: a 1) focará nos conceitos do Surrealismo e seus aspectos cinematográficos e a 2) tomará as características da fotografia surrealista como base para a análise.

À vista disso, o segundo capítulo realiza um resgate da história do Surrealismo, apresentando sua formação, seu desenvolvimento e suas características basilares. Após esse resgate histórico, o capítulo parte para a análise dos aspectos cinematográficos dessa vanguarda, realizando uma investigação comparativa; buscando identificá-las em *Limite* (1931). Ou seja, o segundo capítulo verifica se existe no filme de Peixoto características da cinematografia surrealista que possam justificar o seu enquadramento na filmografia do movimento. Nessa parte, veremos que o roteiro de *Limite* (1931) “nasce” de uma fotografia surrealista e que a sua concepção se aproxima da *escrita automática* e *automatismo abstrato* do Surrealismo; técnicas que buscam eliminar a repressão que o consciente exerce sobre o inconsciente, deixando fluir livremente os pensamentos do artista. Além disso, verificaremos uma aproximação entre a linguagem, a narrativa, a atmosfera fílmica e outros aspectos do Surrealismo com o filme *Limite* (1931).

O terceiro capítulo dará continuidade a investigação da hipótese de Cañizal, sendo que seu foco estará voltado para a segunda perspectiva que norteia esta análise: os aspectos fotográficos do Surrealismo. Sendo assim, esse capítulo realiza, inicialmente, um resgate histórico sobre a relação estabelecida entre a fotografia e a vanguarda surrealista, mostrando-nos o quão importante foi para a constituição da linguagem fotográfica esse vínculo. Após esse resgate, o capítulo realiza uma análise das características fotográficas do Surrealismo, estabelecendo, novamente, uma investigação comparativa; buscando reconhecer esses aspectos em *Limite* (1931). Ou seja, o terceiro capítulo verifica se há nesse filme brasileiro características da fotografia surrealista que possam justificar o seu enquadramento na filmografia dessa vanguarda. Veremos que Peixoto e Edgar Brasil se utilizam de técnicas da fotografia surrealista na construção da visualidade de *Limite* (1931). Observaremos que técnicas como a *sobreposição de imagens*, *close*, etc., se fazem presentes nos fotogramas desse filme, agregando em poeticidade e beleza visual. Além disso, o terceiro capítulo nos

mostrará mais uma relevância de *Limite* (1931) para o cinema nacional: veremos que essa obra é de fundamental importância por colocar o Brasil na “rota” do cinema experimental que era realizado no início do século XX na Europa.

Focamos em mostrar, durante a leitura, que *Limite* (1931) é um filme importante para a cinematografia brasileira. O seu caráter inventivo, sua visualidade e sua poeticidade são singulares, e tornam esse filme uma referência em experimentabilidade no Brasil, tornando-nos, de certa forma, pioneiros nesse quesito na América Latina.

É fato que *Limite* (1931) é objeto fonte de vários estudos e análises; contudo esta pesquisa se diferencia das demais e se torna relevante por buscar realizar algo que ainda não havia sido executado com tanta precisão: contextualizar *Limite* (1931) como um filme surrealista realizado no Brasil. Além de enquadrá-lo como um filme do gênero de *cinema de vanguarda* realizado fora da “bolha artística” da Europa do início do século XX.

Sejam bem-vindos e se sintam à vontade para conhecer e desvelar *Limite* (1931). Permitam-se mergulhar no universo particular das Vanguardas Artísticas, do Surrealismo e desse clássico do cinema brasileiro. Uma das coisas que *Limite* (1931) ensina é a importância de valorizarmos as coisas da vida: por isso, lembrem-se da importância de valorizarmos o nosso audiovisual; só podemos valorizar e proteger aquilo que conhecemos, por isso se faz importante estudarmos nosso audiovisual, desde suas raízes; só assim teremos a formação de gerações que conhecem e valorizam a produção artística audiovisual brasileira. Boa leitura!

## 2 LIMITE (1931): UM FILME DE VANGUARDA NO BRASIL

### 2.1 O FILME *LIMITE* (1931)

*Limite* (1931) é um filme brasileiro do período do cinema silencioso, o único escrito e dirigido por Mário Peixoto (1908-1992). É uma obra realizada com recursos próprios e suas filmagens foram realizadas em 1930 no município de Mangaratiba, Rio de Janeiro, na fazenda Santa Justina, uma propriedade de Victor de Souza Breves, primo de Peixoto. O longa-metragem contou com as atuações de Olga Breno, Tatiana Rey, Raul Schnoor, Brutus Pedreira, Carmem Santos e Mário Peixoto. A fotografia é assinada por Edgar Brasil: um importante fotógrafo do cinema brasileiro do século XX, responsável pela fotografia de muitas obras cinematográficas, incluindo *Braza Dormida* (1928) e *Sangue Mineiro* (1930), que são clássicos do nosso cinema.

*Limite* (1931) foi exibido pela primeira vez às 10h30min da manhã do dia 17 de maio de 1931. Esta primeira sessão foi em uma pré-estreia não comercial no Cinema Capitólio<sup>1</sup>, Cinelândia<sup>2</sup> no Rio de Janeiro, organizada pelo cineclubes Chaplin Club<sup>3</sup>. Depois da sua estreia, “*Limite* jamais chegou a ser exibido comercialmente. Mostrou-se de raro em raro em sessões especiais” (AVELLAR, 2011, p. 12) e o seu não lançamento no circuito comercial é creditado a uma característica singular sua: o entranhamento que provoca em quem o assiste. *Limite* (1931) provocou estranhamento nos espectadores do século XX por ser completamente diferente do que era produzido no cinema nacional da época. Essa característica potencializou uma dificuldade já enfrentada por diversos cineastas brasileiros: encontrar salas de cinema dispostas a exibi-lo. A realidade dos realizadores brasileiros do início do século XX era bastante complicada, além de sofrerem com entraves financeiros para a produção de seus filmes, encontravam grandes dificuldades para encontrar salas de cinema dispostas a exibir seus filmes; o mercado era dominado por distribuidores estrangeiros. Paulo Emílio Sales Gomes, em seu livro *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1996), nos explica que as

---

<sup>1</sup>Cinema Capitólio: Localizado na praça Floriano, no Rio de Janeiro. Inaugurado no dia 23 de abril de 1925, foi considerado um dos melhores cinemas do Rio de Janeiro.

<sup>2</sup>Cinelândia: Nome popular usado para se referir a região no entorno da praça Floriano, no centro da cidade do Rio de Janeiro. O local era cheio de bares, boates e teatros, era tida como a Times Square brasileira.

<sup>3</sup>Chaplin Club: cine clube fundado em 13 de junho de 1928 no Rio de Janeiro por quatro amigos: Almir Castro, Cláudio Mello, Plínio Süsskind Rocha e Octávio de Faria. O Chaplin Club, estabeleceu amplo debate sobre a linguagem cinematográfica no Rio de Janeiro com publicações no jornal O Fan (1928-1930).

empresas americanas dominavam a indústria cinematográfica brasileira; controlavam as salas de exibição e tinham preferência em exibir filmes americanos. Gomes (1996) nos explica que isso ocasionou duas situações que foram danosas, a curto e a longo prazo, para o cinema brasileiro: 1) os filmes nacionais tinham poucas oportunidades de serem exibidos em salas de cinema comerciais (dificuldade enfrentada até hoje, mesmo com os avanços) e 2) o público brasileiro não pode criar uma relação mais íntima com o seu cinema, consumindo-o muito pouco. Além disso, no Brasil:

Os gêneros dramáticos e cômicos em voga eram bastante variados. Predominaram inicialmente os filmes que reconstituíam os crimes, crapulosos ou passionais, que impressionavam a imaginação popular. [...] o público era sobretudo atraído pela adaptação ao cinema de gênero de revistas musicais com temas de atualidade. (GOMES, 1996, p. 11)

Agora imaginem *Limite* (1931): um filme que, como veremos, não se encaixa nos padrões do chamado cinema dominante e que provocou estranhamento no público; é claro que ele enfrentaria uma maior dificuldade em encontrar salas de cinema dispostas a exibi-lo, pois era um filme que “[...] não visava lucro, mas, antes de tudo, mostrar que se podia produzir cinema de qualidade no Brasil” (SILVA, 2009, p. 58). Apesar disso, *Limite* (1931) cativou e recebeu reações favoráveis dos críticos e intelectuais da época, eles o viam como uma obra de extrema sensibilidade e uma das primeiras produções cinematográficas de caráter experimental realizada no Brasil.

*Limite* (1931):

É um marco na história da linguagem fílmica experimental, ao desmontar um sistema de representação institucional que estava vigente havia quinze anos, [...] Peixoto se destaca por essa busca fundamental, expressiva e narrativa ao extremo, confrontada com o uniforme cinema tradicional latinoamericano (LA FERLA, 2008, p.72).

Mesmo com a rejeição inicial, com o passar dos anos, *Limite* (1931) começou a se tornar um “mito” no cinema brasileiro e a conquistar um público cativo. Isso se deve muito 1)

às “[...] sessões promovidas por Sussekind Rocha<sup>4</sup> no Salão Nobre da Faculdade Nacional de Filosofia [...]” (AVELLAR, 2011, p.12) e 2) pelo seu quase desaparecimento por conta da deterioração química que o filme sofreu antes de, finalmente, ser restaurado; a chance real de se perder *Limite* (1931) atçou a curiosidade do público.

Figura 1 - Cena de abertura do filme *Limite* (1931).



*Limite* (1931) foi votado<sup>5</sup> e escolhido em 2015 como o melhor filme nacional de todos os tempos, encabeçando uma lista dos 100 melhores filmes brasileiros, segundo a *Associação Brasileira de Críticos de Cinema* (Abraccine<sup>6</sup>). É uma obra considerada uma das poucas referências de filmes brasileiros experimentais do cinema mudo.

## 2.2 LIMITE (1931): A HISTÓRIA, SEUS TEMAS E SÍMBOLOS.

*Limite* (1931), durante suas quase duas horas, conta a história de um naufrágio: um homem e duas mulheres que se encontram presos em um pequeno barco à deriva e relembram os seus passados através de *flashbacks*. Uma das mulheres (*mulher n1*) havia fugido da prisão com a ajuda de um dos carcereiros; a outra (*mulher n2*) fugiu desesperada de uma relação

4Plínio Sussekind Rocha (1911-1972): professor durante mais de três décadas do departamento de Física do Rio de Janeiro. Ele foi o principal responsável pela preservação e recuperação de *Limite* (1931).

5Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/limite-de-mario-peixoto-e-eleito-o-melhor-filme-brasileiro-de-todos-os-tempos/>

6Abraccine: é uma entidade dedicada à promoção da indústria audiovisual no Brasil que representa a classe profissional dos críticos de cinema.

conturbada com o seu marido alcoólatra; e o homem (*homem n1*) estava arrasado pela morte do seu grande amor, sua amante. Eles estão cansados, mentalmente e fisicamente, por isso pararam de remar e parecem se conformar com a possibilidade da morte: eles se encontram sem forças ou desejo de viver e acabam atingindo o limite de suas existências. É um filme que fala sobre a passagem do tempo, a condição humana e os limites que a tangenciam, que se esforça em explorar as possibilidades visuais, as técnicas experimentais e as variações rítmicas, uma hora de forma melancólica e em outros momentos de forma agressiva; uma “dança” de recursos cinematográficos e metamorfoses visuais para falar sobre as limitações e futilidades da existência humana.

A metamorfose é a chave de tudo em *Limite* e em Mário Peixoto. Isto é: a poética de Mário Peixoto é uma poética de transformação; mas é necessário saber *ver* esta metamorfose. Se a metamorfose é a chave de tudo em *Limite* e em Mário Peixoto, o *ver* é também tudo no filme e no homem. “Se os olhos não veem, a imaginação não trabalha”, escrevia Mário Peixoto (MELLO, 2000, p. 15).

*Limite* (1931) busca construir uma experiência visual e sensorial para nos apresentar a realidade da condição humana. O antagonista é o próprio mundo, o lugar onde se impõem acontecimentos que fogem do controle dos personagens; a força da natureza é um personagem no filme, uma presença imponente que desnuda a fragilidade humana. É importante termos em mente: *Limite* (1931) é um filme que “[...] tem que ser entendido, não direta conceitual e racionalmente (mas não irracionalmente), mas sempre, indireta e metaforicamente” (MELLO, 2000, p. 13).

### 2.2.1 Os olhos e o mar

Em *Limite* (1931) a câmera cria uma constante tensão entre o homem e a natureza. A tensão já se apresenta nos momentos iniciais: os olhos da personagem *mulher n1* se fundem ao mar cintilante que parece não ter fim. “A natureza [...] é uma das grandes forças de *Limite*” (MELLO, 1996, p. 58) e aparece sempre contrastando com o aspecto humano.

Saulo Pereira de Mello, um dos principais estudiosos do filme e responsável por sua primeira restauração, em seu livro *Limite* (1996) nos explica que Peixoto utiliza a natureza como uma metamorfose de tudo aquilo que é infinito, ilimitado e forte, enquanto a figura do homem, e tudo aquilo que é humano, é utilizado como metamorfose do que é finito, limitado e

frágil. Isso explica bem o que *Limite* (1931) é e o que quer transmitir. Os olhos da *mulher n1* no mar cintilante é uma das metamorfoses visuais mais marcantes do filme e é utilizada por Peixoto para introduzir o que será trabalhado ao longo da obra, o tema central do filme: a condição humana e as suas limitações. Existe o ditado popular que diz: “os olhos são a janela da alma” e é isso que eles simbolizam em *Limite* (1931), a janela da alma humana, enquanto que o mar é colocado como símbolo do que é infinito, ilimitado e forte por excelência. *Os olhos no mar* transmite a metamorfose da alma humana que se crê ilimitada e infinita; contudo *Limite* (1931) buscará desconstruir essa visão, mostrando-nos a real condição humana, sua existência atravessada por diversos limites e a angústia gerada ao se perceber isso.

Figura 2 - Cena dos *Olhos no mar* do filme *Limite* (1931).



### 2.2.2 O barco e o mar

A tensão entre homem vs. natureza costura e desenvolve toda a trama de *Limite* (1931). Essa tensão é elaborada a partir de metamorfoses e signos que estão presentes em cada imagem do filme; nada em *Limite* (1931) aparece por acaso, ele foi todo pensado para que cada imagem falasse por si só, além de se comunicar juntas. Essa tensão é utilizada de forma intensa nas cenas que mostram os três personagens principais aparados pelo pequeno barco após o naufrágio. O barco funciona como um símbolo da fragilidade humana diante do

mundo e da vida. “A metamorfose do humano [...] no barco” (MELLO, 1996, p. 54) simboliza tudo aquilo que temos de fragilidade; o barco é apenas um amontoado de pedaços de madeira em meio a imensidão do mar, qual seria a sua força diante da infinitude do oceano?

Figura 3 - Cenas do barco e da tempestade do filme *Limite* (1931).



*O barco e o mar* é uma metáfora visual, presente em *Limite* (1931), que busca evidenciar a nossa condição humana: nossa fragilidade e limitações diante da infinitude da vida. Os personagens estão náufragos, perdidos em um barco e nada podem fazer para sair dessa situação; e, de certa forma, essa é a condição humana, não temos o controle sobre as adversidades da vida, estamos ao acaso. O clímax dessa metáfora reside na tempestade; ela é o ápice da tensão homem vs. natureza e barco vs. mar. Ela é o aspecto máximo da natureza que denuncia a fragilidade do barco e, conseqüentemente, a fragilidade humana; ela expõe e desnuda toda as nossas limitações.

A tempestade é o desenlace, a catarse de toda a tensão trágica que o conflito olhos/mar [...] expõe no prólogo. A tempestade “resolve” este conflito. Ela é o “resultado” [...] que espelha a suprema limitação humana, a sua derrota e também suprema inutilidade. [...] A tempestade é a morte, o desenlace fatal de tudo o que se viu ao longo de *Limite*, da tragédia que ocorre dentro do espaço cerceado do barco [...] (MELLO, 1996, p. 81).

### 2.2.3 Delimitação dos espaços

Outra forma encontrada por Peixoto e Edgar Brasil para tecer o tema central da obra é a utilização da *delimitação dos espaços*. A câmera em *Limite* (1931) realiza, a todo momento, um jogo de imagens que tensionam o “dentro” e o “fora”; e nesse jogo de imagens reside uma metáfora que corresponde ao cerceamento existente na condição humana, denuncia os cerceamentos da liberdade do indivíduo; funciona como metáfora visual que expõe as prisões e adversidades que o “cotidiano da vida humana causam aos nossos sonhos, limitando nossos anseios” (SILVA, 2009, p. 60) e a frustração que isso nos causa. São “[...] símbolos de limitação reiterados numa escala de acumulação angustiante: janelas fechadas, borda de barcos, cercas, vidraças que parecem janelas de prisão [...]” (MELLO, 1996, p. 75-76).

Figura 4 - Cenas do filme *Limite* (1931).



Basicamente, *Limite* busca mostrar o desespero e a angústia humana diante da descoberta de sua limitação. A relação simbólica com elementos de prisão se dá desde do fotograma inicial [...] e no decorrer de todo o filme, com imagens de grades, e a exploração de linhas verticais [...] a imagem da grade de uma janela [...] (SILVA, 2009, p. 59).

### 2.2.4 A morte

O tema central de *Limite* (1931) encontra o seu clímax no signo da *morte*. Ela é a metamorfose “maior” das limitações da condição humana que o filme explora. A obra procura demonstrar que o ser humano já vem ao mundo tolhido pelo maior dos limites: a *morte*. Contudo Peixoto busca explorar que ao mesmo tempo que ela é o nosso maior limite é,

também, nossa maior certeza; então, a forma como lidamos com essa certeza interferirá na forma como viveremos nossa “caminhada” na vida.

Figura 5 - Cenas do filme *Limite* (1931).



O signo da morte não é utilizado de maneira direta. Não veremos nenhum corpo morto em cena; ele será utilizado através da *sugestão*, o que é coerente, já que no filme tudo é expressado de forma indireta. A forma como a *sugestão* é utilizada em *Limite* (1931) pode ser compreendida através do conceito de *tomada de posição da imagem* do filósofo francês Georges Didi-Huberman (2008). Didi-Huberman (2008) explica que as imagens quando se encontram ausentes, em um contexto onde várias outras imagens articulam uma mensagem, elas podem comunicar a sua presença justamente na sua ausência, pois a montagem irá sugerir-la a partir da articulação das demais imagens entre si. *Limite* (1931) “mostra” a morte sem mostrá-la realmente, é a partir da articulação entre as imagens do filme que a morte comunica a sua presença: é o personagem do *homem n1* que pula na água e não volta mais; é a *mulher n2* que se atira no mar e não retorna; são os urubus sobrevoando o penhasco; é a mão cravada na terra na beira do mar, etc.

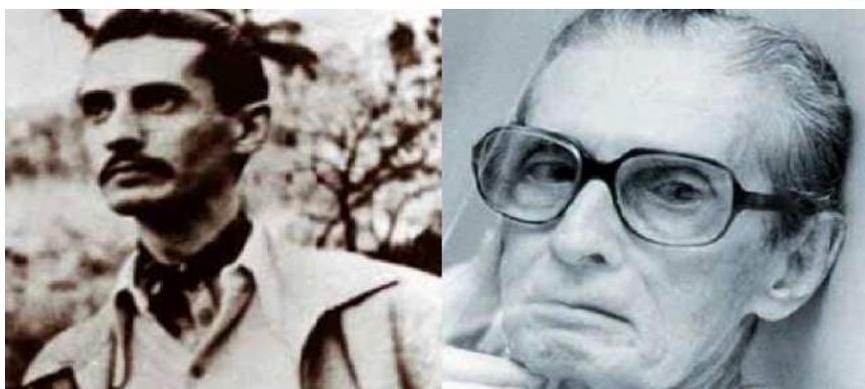
*Limite* (1931) é uma “chuva” de *sugestões*, é um convite a mergulhar numa “poesia visual” para desnudar e conhecer a essência humana. Peixoto dizia: “[...] em cinema tudo deve ser indireto” (PEIXOTO apud MELLO, 2000, p. 14); por isso ele e Edgar Brasil se permitiram experimentar tanto, buscando sempre sugerir.

## 2.3 OS REALIZADORES DA OBRA

### 2.3.1 Mário Peixoto: a concepção de *Limite* (1931)

Mário José Breves Rodrigues Peixoto nasceu no dia 25 de março de 1908 em Bruxelas. De origem abastarda, filho João Cornélio Rodrigues Peixoto e Carmen de Souza Breves; ele e sua família eram descendentes do comendador Joaquim José de Souza Breves (1804-1889), mais conhecido como Rei do Café, o maior produtor/exportador de café e ativo traficante de escravos na época do Império brasileiro. A fortuna da família possibilitou que Peixoto tivesse uma educação privilegiada e uma vida repleta de oportunidades.

Figura 6 - Mário Peixoto.



Sua infância foi no Rio de Janeiro nas várias propriedades que sua família possuía pelo sul do estado. De 1917 a 1925 realizou seus estudos no Colégio Santo Antônio Maria Zaccaria, no Catete, no Rio de Janeiro. Em 1927 teve a oportunidade de realizar parte dos seus estudos na Europa, mais precisamente na *Hospedene School*, na Inglaterra. Esse acontecimento foi muito importante na vida de Peixoto, pois foi nesse período que realizou viagens pela Europa e entrou em contato com um cinema de caráter mais experimental.

A história de *Limite* (1931) “nasceu” durante a estadia de Peixoto na Europa. Enquanto estudava na Inglaterra, ele realizou uma viagem a Paris e em suas caminhadas pela cidade se deparou com a capa da edição n74 da revista francesa *Vú* que possuía uma fotografia que o deixou bastante impactado. A capa continha a fotografia do rosto de uma mulher, de olhar forte e marcante, envolto por mãos masculinas algemadas. Peixoto ao ver a imagem, teve uma visão instantânea na sua mente: uma mulher agarrada a um pedaço de

madeira em meio a um mar de fogo; no mesmo dia, pela noite, ele escreve o roteiro de *Limite* (1931).

Figura 7 - Cena do filme *Limite* (1931).



De volta ao Brasil em 1928, Peixoto já tinha a intenção de filmar seu roteiro; contudo seu desejo era atuar no filme e que outra pessoa, mais experiente, o dirigisse. Ao retornar, Peixoto passa a se relacionar por intermédio de seu amigo Brutus Pedreira<sup>7</sup> com um grupo de teatro de brinquedos, o *Theatro de Brinquedo de Eugênia e Álvaro Moreyra*. Nesse grupo de teatro Peixoto acaba por conhecer Raul Schnoor, que viria a atuar em *Limite* (1931). Também foi a partir desse grupo que Peixoto passou a fazer amizades com pessoas importantes do cinema nacional e a aprofundar seus conhecimentos na área.

Em 1928, já no Rio, o acadêmico Cláudio de Souza apresentou Mário a Brutus Pedreira que participava do Theatro de Brinquedo de Eugênia e Álvaro Moreyra. Foi lá que sua amizade com Brutus se estreitou e foi lá, também, que conheceu os irmãos Raul e Sylvio Schnoor e, logo a seguir, a irmã deles, Eva [...]. Adhemar Gonzaga havia começado a filmar *Barro humano* no final de 1927 e, como Eva Schnoor era a estrela do filme, Mário se tornou presente nas filmagens e às reuniões diárias da equipe [...]. *Limite* deve muito, enquanto técnica, a estas reuniões. [...] iria auxiliar muito Mário quando a aventura de *Limite* começasse (MELLO, 1996, p. 20-21).

---

<sup>7</sup>Brutus Dacio Germano Pedreira (1898-1964) foi um pianista, ator, professor de música e teatro, crítico, tradutor, diretor e produtor teatral brasileiro.

Adhemar Gonzaga<sup>8</sup>, importante cineasta brasileiro do século XX, foi uma das pessoas do círculo cinematográfico nacional que Peixoto pode conhecer através da relação criada com o grupo de teatro de brinquedos da família Schnoor. Peixoto decide oferecer o seu roteiro para Adhemar Gonzaga; o cineasta gosta bastante dos escritos e indica outro realizador para o projeto, Humberto Mauro<sup>9</sup>. Humberto Mauro também lê e gosta do roteiro de *Limite* (1931), mas recusa a oferta por achar os escritos muito pessoais; contudo o cineasta incentiva que o próprio Peixoto realize as filmagens. Tendo conhecimento da inexperiência cinematográfica de Peixoto, Humberto Mauro indica um de seus fotógrafos cinematográficos; ele será fundamental para a realização e concretização do filme e atendia pelo nome de Edgar Brasil.

*O cenário de Limite é um aide-mémoire para a concretização de algo que já estava na cabeça de Mário Peixoto. Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, ao recusarem a direção do filme, ingenuamente oferecida por Mário, alegaram o mesmo motivo: um tal cenário, extremamente pessoal, só poderia ser dirigido por quem o criara. Na verdade, estavam dizendo que o cenário não fazia nenhum sentido para eles (MELLO, 1996, p. 94).*

### 2.3.2 Edgar Brasil: A execução de Limite (1931)

Edgar Hauschildt (1902-1954) filho de Maria Hauschildt e do fazendeiro Cornélio de Souza Lima, nasceu em Hamburgo na Alemanha, porém cresceu no Rio de Janeiro junto com sua mãe, de quem recebeu o apelido carinhoso de Edgar Brasil. Desde muito cedo, começa a trabalhar para ajudar a mãe com as despesas de casa; mesmo assim, ainda jovem, foi matriculado por sua mãe em cursos livres da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde demonstrava grande aptidão para o desenho. Ao completar 18 anos entra para a carreira militar, o que dura pouco tempo, e aos 23 anos Edgar Brasil começa a trabalhar na Inspetoria para Profilaxia da Lepra e Doenças Venéreas no Rio de Janeiro, lugar que o levará de encontro com sua verdadeira vocação.

No novo trabalho Edgar Brasil conhece Haroldo Mauro, irmão do cineasta Humberto Mauro responsável pela produção e realização de filmes no interior de Minas Gerais, conhecido atualmente como *Ciclo de Cataguases*. Os desenhos e fotografias de Edgar Brasil

<sup>8</sup> Adhemar Gonzaga (1901-1978) cineasta e jornalista brasileiro um dos fundadores do cine-clubes Chaplin Club, produziu e dirigiu diversos filmes brasileiros.

<sup>9</sup> Humberto Mauro (1897-1983) foi um dos pioneiros do cinema brasileiro. Fez filmes entre 1925 e 1974, sempre com temas brasileiros.

chamaram a atenção de Haroldo que decide apresentá-lo ao seu irmão que estava precisando de um novo fotógrafo para as suas produções cinematográficas em Cataguases. Com Humberto Mauro, Edgar Brasil realiza a fotografia dos filmes *Braza Dormida* (1928) e *Sangue Mineiro* (1930), sendo essas produções o início de seu aprendizado na profissão.

Edgar Brasil se destacou pela sua confiança, inesperada para um iniciante, e pelo seu enquadramento rigoroso, que contribuía para a fluência narrativa dos filmes. Após o final das gravações de *Sangue Mineiro* (1930), Edgar Brasil volta para o Rio de Janeiro, onde recebe o convite para trabalhar nas filmagens de *Limite* (1931).

*Limite* (1931) é considerado um clássico do cinema brasileiro. Não há como assistir ao filme e ficar indiferente a ele, é uma daquelas obras que por um lado causa estranhamento e, por outro, provoca fascínio, e a fotografia do filme é um dos aspectos responsáveis pelo encanto que o longa-metragem reproduz.

Após Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro recusarem a direção de *Limite* (1931), Humberto Mauro indica Edgar Brasil para realizar o projeto junto a Peixoto. Após ler o roteiro, Edgar Brasil aceita participar do projeto, como diz o próprio Peixoto em depoimento ao documentário *Onde a Terra Acaba* (2002) de Sérgio Machado: “Ele (Edgar) compareceu a casa de Madame Schnoor, dizendo que tinha lido o filme num banco, sentado no Jardim Botânico, tinha gostado e estava pronto a realizá-lo conosco.”

Peixoto, naquela época com 21 anos, influenciado e inspirado pelas Vanguardas Artísticas do século XX, desejava realizar uma série de experimentações no filme e Edgar Brasil se comprometeu a construir tudo o que fosse necessário para alcançar o referencial estético que Peixoto tanto buscava. Eles realizaram uma parceria bastante incomum não só dentro do cinema brasileiro, como também na história do cinema em geral. Edgar Brasil seguiu fielmente o espírito do roteiro, realizando diferentes tipos de experiências para alcançar as pretensões de Peixoto. Para exemplificar: *Limite* (1931) foi o primeiro filme brasileiro filmado todo em película pancromática<sup>10</sup>, o que solicitou que fossem realizadas diversas pesquisas e Edgar Brasil se comprometeu em realizá-las. *Limite* (1931) é considerado fruto da colaboração intensa entre os dois, o que possibilitou a criação de uma imagem e de uma obra bastante incomum para o panorama cinematográfico brasileiro da época.

Edgar Brasil possuía uma grande capacidade inventiva e em *Limite* (1931) ele foi uma figura fundamental para a execução do projeto; colocou toda a sua memória inventiva a

---

<sup>10</sup> Película Pancromática: é um tipo de película fotográfica em preto e branco sensível a todos comprimentos de onda do espectro visível.

disposição de Peixoto. É possível notar essa sua capacidade inventiva no depoimento de Peixoto utilizado no documentário *Onde a Terra Acaba* (2002):

Bom, (Edgar Brasil) era um homem de uma inventiva extraordinária, de uma capacidade extraordinária. Por exemplo, maquinárias que naquela época seria impossível se importar, ele realizou-as todas no Brasil. Ele inventou muitas outras coisas, muitas outras maquinárias. Um elevador, que seria possivelmente um substituto pra grua atual e várias outras coisas, muitas outras maquinárias. Peças da própria câmara. O próprio laboratório foi todo montado por ele (PEIXOTO apud SOLBERG apud MACHADO, 2002).

Figura 8 - Bastidores de *Limite* (1931), o andor criado por Edgar Brasil.



Figura 9 - Edgar Brasil (a direita) e Mário Peixoto (a esquerda).



Figura 10 - Edgar Brasil (a esquerda) e Mário Peixoto (a direita).



#### 2.4 LIMITE (1931): UM FILME DE VANGUARDA REALIZADO NO BRASIL?

Ao ver *Limite* (1931) percebemos a presença de um forte caráter experimental na obra. Ao conhecermos mais sobre sua história, temas, símbolos e seus realizadores fica notável que o filme tinha como proposta ser estética e conceitualmente diferente/novo dentro do cenário do cinema brasileiro da época. *Limite* (1931) é repleto de signos da modernidade e tem uma clara preocupação com o fazer cinematográfico, buscando levar a linguagem do cinema mudo ao extremo. Partindo desse caráter experimental, a pergunta que nos fazemos é: podemos reconhecer, nessa obra, características que a contextualize como um filme de vanguarda realizado no Brasil?

##### 2.4.1 Arte, Modernismo e Vanguardas Artísticas do século XX

O termo moderno é oriundo do latim *modernus* que se refere a algo que é recente, novo, atual. O conceito de “‘moderno’ surge como um quase sinônimo de ‘agora’ no fim do século XVI, sempre usado na época para marcar o período posterior ao medieval e à antiguidade” (WILLIAMS, 2011, p. 02), porém no século XVIII e XIX ele passa a ser associado a renovações, melhorias, ordenação e organização da civilização.

No século XIX, o termo começou a tender para um lado mais favorável e progressivo. [...] Rapidamente, contudo, ‘moderno’ muda a sua referência de ‘agora’ para ‘agora mesmo’ ou ainda ‘neste instante’, e já há algum tempo tem sido uma designação sempre caminhando para o passado, ao qual a ‘contemporaneidade’ pode ser contrastada por seu presenteísmo. ‘Modernismo’, como um título para todo

um momento e movimento cultural, tem sido usado como um termo geral desde a década de 1950 (WILLIAMS, 2011, p. 02).

Chama-se de Modernismo o momento cultural marcado por experiências estéticas que ocorreu no início do século XX. Era um período de grandes agitações políticas e sociais, como a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e a Revolução Russa em 1917; a instabilidade política e social “marcaram o clima [...] da época, provocando um estado geral de angústia e inquietação” (TUFANO, 1995, p. 213).

A Europa, desde meados do século XIX, passava por uma intensa instabilidade na política, na sociedade e nas ideologias, e após a Primeira Guerra Mundial essa crise na esfera sociocultural se acentuou. Os valores tradicionais passaram a ser questionados tanto na sociedade quanto no meio artístico e, esses questionamentos passam a fornecer “alimento” e inspiração para os artistas desse período que estavam empenhados em buscar novas formas de analisar, criticar e representar a realidade.

O Modernismo é uma resposta à modernidade. A modernidade costuma ser compreendida como uma visão de mundo empreendida a partir da ruptura com a tradição herdada do pensamento medieval. É um período influenciado pelas ideias iluministas, onde o homem passa a se reconhecer como um ser autônomo e autossuficiente, e a razão passa a ser a norteadora da realidade. A modernidade se consolida com a Revolução Industrial<sup>11</sup> e a expansão desse projeto que modifica as relações sociopolíticas e ideológicas; além disso, a modernidade é marcada pela expansão das ciências naturais e, dos métodos investigativos e de observação da realidade.

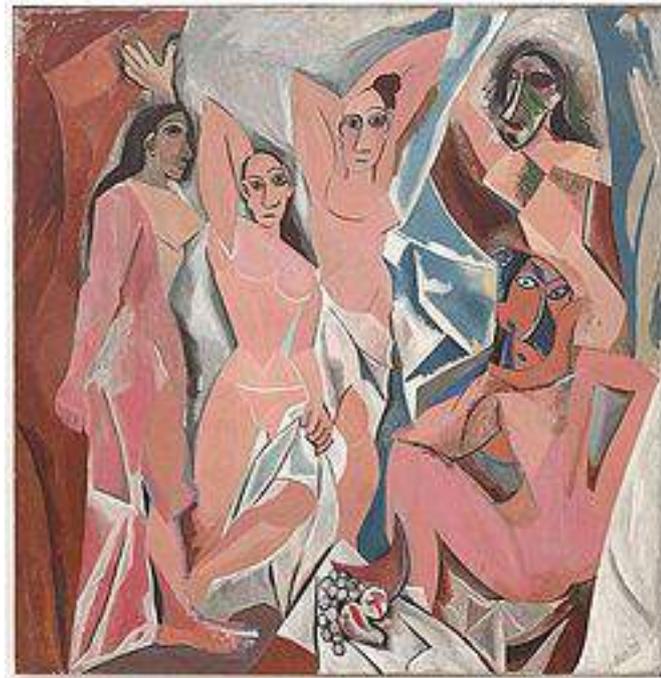
O Modernismo é marcado pela rejeição as tradições, pela cessação com o passado e, pela exaltação e/ou questionamento do processo de modernização do mundo (a modernidade). Esse momento cultural é fundado no argumento de que o século XX apresentava uma nova realidade eminente e que os conceitos de “belo” e “arte” deviam ser ressignificados. A liberdade criativa e a busca por uma físsura com os valores tradicionais são as principais características do Modernismo. Foi um período estético-cultural composto por vários movimentos artísticos que defendiam uma mudança de perspectiva no campo da arte e que são chamados de Vanguardas Artísticas. As vanguardas surgiram “[...] de uma ruptura dos

---

<sup>11</sup>Revolução Industrial foi um processo de transição para novos processos de manufatura e um novo estilo de vida que começou a surgir e ser instaurado no século XIX, sendo tido como um modelo de sucesso no início do século XX.

valores [...]; entretanto, não foi uma questão de simples [...] estética” (MICHELI, 1991, p. 05). Elas defendiam uma postura de ruptura com o passado, repensando o mundo e suas relações; propondo uma arte que dialogasse com a modernidade e buscasse novas formas de se expressar.

Figura 11 – Quadro *Les Femmes d'Alger (O Versão O)* (1907) do artista de vanguarda Pablo Picasso.



Inicialmente, houve grupos inovadores que procuravam proteger sua atividade artística dentro de uma dominação crescente do mercado das artes e contra a indiferença das academias formais. Numa segunda fase, esses grupos se desenvolveram em agrupamentos inovadores alternativos e mais radicais, procurando promover seus próprios meios de produção, de distribuição e de publicidade. Finalmente estes agrupamentos se desenvolveram em formações totalmente oposicionais, determinadas não apenas a promover suas próprias obras, mas a atacar seus inimigos nas instituições culturais e, além disso, a atacar toda a ordem social na qual esses inimigos haviam ganhado poder, agora o exercendo e reproduzindo-o. [...] Não é fácil fazer uma distinção simples entre o “modernismo” e a “vanguarda”, sobretudo porque muitos usos desses rótulos são retrospectivos. Mas podemos assumir, como hipótese para o nosso trabalho, que o modernismo teria se iniciado no segundo tipo de grupo – os artistas e escritores experimentais alternativos e rapidamente inovadores, enquanto a vanguarda teria se iniciado com o grupo do terceiro tipo, totalmente oposicional. [...] O modernismo havia proposto um novo tipo de arte para um novo tipo de mundo social e perceptivo. A vanguarda, agressiva desde o início, via-se como a desbravadora do futuro: seus membros não eram os portadores do progresso já repetidamente definido, mas os militantes de uma criatividade que reviveria e libertaria a humanidade (WILLIAMS, 2011, p. 30).

A “vanguarda” (avant-garde) como movimento artístico ou literário é um fenômeno relativamente recente. [...] a expressão avant-garde [...] se torna mais usual a partir do século XX e reflete a pretensão dos movimentos artísticos, de caráter coletivo, que estariam na “vanguarda” das artes, abrindo novos domínios à expressão estética (GULLAR, 1978, p. 27).

As Vanguardas Artísticas exerciam uma rejeição aos princípios estéticos da arte como uma ocupação acadêmica. Apontavam a arte acadêmica como a culpada pelo distanciamento entre a arte e o povo, e “[...] se propunham competir com os meios de comunicação de massa buscando formas de comunicação mais populares [...]” (GULLAR, 1978, p. 22), para reconectar a arte e o público. Seus artistas buscavam desenvolver pesquisas e experimentações sobre os constituintes do cinema e suas especificidades. Acreditavam que “[...] havia se tornado incoerente a utilização unicamente realista [...]” (COELHO, 2013, p. 02) das artes; o objetivo deles não era mais representar o real, mas sim estudá-lo e experimentá-lo.

As Vanguardas Artísticas ansiavam por construir uma arte nova. Os artistas desses movimentos se utilizavam das formas tradicionais de arte buscando ressignificá-las, além de utilizarem as novas tecnologias e os elementos não tradicionais. A pintura, a literatura, o designer, a escultura, a fotografia e o cinema são utilizados nessa busca pela reconstrução e ressignificação da arte.

Walter Benjamin (1892-1940), importante crítico e pensador da arte do século XX, nos explica que “[...] os modos de percepção se transformaram graças às transformações das técnicas de reprodução [...]” e às mudanças sociais que acabaram transformando “[...] ‘o caráter geral da arte’” (BENJAMIN apud BURGER, 2012, p. 62). A experimentação será a palavra-chave desse período artístico: experimentar, ressignificar e transformar. As Vanguardas Artísticas acreditavam que a arte devia explorar um novo olhar sobre o mundo, as coisas e as pessoas, buscando explorar a subjetividade e a “[...] produção de sentido que é uma produção do sujeito humano [...]” que está presente na natureza e “[...] só precisa ser decifrada” (BURGER, 2012, p. 122).

O cinema e a fotografia se tornam ferramentas importantes nesse processo de experimentação e reconstrução da arte realizado pelas Vanguardas Artísticas do século XX. Esses movimentos enxergavam nesses tipos de imagens técnicas uma maneira de subverter a arte e encontrar uma nova linguagem artística e estética.

#### 2.4.2 Vanguarda em Limite (1931): oposição estética ao cinema dominante

As Vanguardas Artísticas e o cinema desenvolveram uma íntima relação no início do século XX. As vanguardas transcenderam os limites até então estabelecidos para o campo das artes, propondo novas formas de atuação estética a partir do questionamento dos padrões tradicionais estabelecidos para a arte: a criatividade tinha que estar toda “[...] no fazer novo, na construção nova; todos os modelos tradicionais, acadêmicos e mesmo eruditos eram de fato e potencialmente hostis [...] e deviam ser banidos” (WILLIAMS, 2011, p. 33); e assim fizeram no cinema. Seus cineastas realizavam experimentações nos filmes buscando desconstruir as técnicas preestabelecidas para o cinema; o foco estava em exercer oposição estética ao cinema narrativo dominante da época. Essa busca foi fundamental para o desenvolvimento do cinema e a criação de suas próprias técnicas de linguagem, exemplos: 1) a técnica de montagem desenvolvida pelo cineasta de vanguarda russo Serguei Eisenstein<sup>15</sup>, que é referência até hoje, 2) movimentos de câmera, 3) construção narrativa e etc.

Em *Limite* (1931) existe uma vontade filmica de se fazer oposição estética ao cinema que era realizado no Brasil naquela época. Observamos, no início deste capítulo, que o tipo de cinema que era produzido e assistido em terras brasileiras no início do século XX era de “[...] enredos de crimes. [...] melodramas tradicionais [...] dramas históricos [...] patrióticos [...] ou abordando temas religiosos [...]”. Numerosas foram também as comédias, baseadas algumas na atualidade política [...]” (GOMES, 1996, p.31-32). *Limite* (1931) foge desses temas e é marcado por experimentações, realizando uma oposição estética a um tipo de tradição cinematográfica existente no Brasil do início do século XX. Alinha-se ao discurso do cinema realizado pelas Vanguardas Artísticas que se preocupava em realizar filmes que se diferenciavam das demais produções cinematográficas e explorassem as possibilidades visuais da obra.

Observemos o enredo de *Limite* (1931) e percebamos que o tema trabalhado não se encaixa em nenhum dos temas listados por Paulo Emílio Sales Gomes: Peixoto se utiliza de um naufrágio para tratar de um tema existencial, para discutir a condição humana. Não estamos tratando de um filme que tem como intuito principal divertir e distrair o seu espectador; em *Limite* (1931) os procedimentos técnicos utilizados buscam romper a ordem

---

<sup>15</sup> Serguei Mikhailovitch Eisenstein (22 de janeiro 1898, Riga, Império Russo – 11 de fevereiro 1948, Moscou, União Soviética) foi um cineasta e filmólogo soviético, com grande atividade no período das vanguardas.

do fazer cinematográfico dominante da época, fendendo a regra dos planos, dos ângulos e dos tempos regulares para nos fazer imergir e refletir o drama da existência humana.

Vemos um filme de enquadramentos de apurado senso plástico e nível fotográfico de notável qualidade. *Limite* usa as objetivas magistralmente em função desses enquadramentos: rigorosos e despojados nas cenas do barco; audaciosos e surpreendentes nas cenas de terra; ajustando-se sempre à angulação expressiva e aos longos movimentos de câmera, às quase delirantes manobras de aparelho. Há razão para cada enquadramento, para cada movimento de máquina: todos estão a serviço de uma linguagem poética extremamente elaborada, de grande força e de uma intenção criadora sempre dominante (MELLO, 1996, p. 30).

Figura 12 - Cenas do filme *Limite* (1931).



#### **2.4.3 Vanguarda em Limite (1931): um cinema que cause sensações**

O cinema de vanguarda, em sua totalidade, é caracterizado por buscar causar sensações em seus espectadores através da linguagem cinematográfica. Seus realizadores acreditavam que o cinema é uma ferramenta eficaz capaz de acessar e estimular sensações que outros tipos de arte não conseguiam. Essa busca por causar sensações pode ser compreendida a partir dos filmes abstratos realizados pelas Vanguardas Artísticas do século XX. As produções cinematográficas abstratas não possuíam uma história habitual ou simplesmente não possuíam uma narrativa, uma história com começo, meio e fim ou personagens; eram filmes influenciados pela música, que buscavam mostrar formas, objetos geométricos e cores. A intenção não era contar uma história, mas gerar e explorar sensações que as imagens podem acessar no espectador.

No cinema de vanguarda:

[...] nada é mais concreto do que a presença imediata do objeto e as sensações dele derivadas: o cinema, mesmo aquele mais ideal e mais abstrato, permanece em sua essência concreto; permanece a arte do movimento, luz e cor. Quando deixamos os preconceitos e os pré-condicionamentos de lado, nos abrimos para a concretude da sua experiência puramente visual e cinestésica, para o “realismo” da luz e do movimento, para a matéria do cinema. Assim como o pintor teve que se tornar consciente da matéria da pintura – a tinta; ou o escultor, igualmente, da pedra, madeira ou mármore; assim também, para chegar a sua maturidade, a arte do cinema teve que assumir consciência de sua matéria – luz, movimento, celulóide, tela (MEKAS apud XAVIER, 2008, p.107).

Figura 13 - Cena do filme de vanguarda abstrato *Symphonie Diagonale* (1924).



*Limite* (1931) é, sem dúvidas, uma obra que busca causar sensações em quem está assistindo a partir da linguagem cinematográfica. Para isso, os seus realizadores inovaram nos procedimentos técnicos utilizando planos, ângulos e movimentos de câmera poucos usuais para época (como os momentos em que a câmera se movimenta de forma frenética e repetitiva, ficando de cabeça para baixo ou quando a câmera se posiciona em ângulos acentuados registrando imagens de cima de postes, telhados ou posicionada no chão); além de utilizar uma narrativa e uma montagem diferenciada para filmes do início do século XX no Brasil, ambas pautadas pela não linearidade dos fatos.

Além das técnicas utilizadas, outra característica demonstra a prioridade de *Limite* (1931) em causar sensações em quem assiste: o filme tem como protagonista três

personagens, porém nenhum deles tem um nome. Não importa para o espectador saber o nome daqueles personagens, o que importa é senti-los; os personagens funcionam como alegorias onde são trabalhados os aspectos do humano e da sua condição enquanto existência. São três pessoas e três histórias humanas diferentes, mas, acima de tudo, eles são alegorias que simbolizam os aspectos que caracterizam a existência humana no mundo, ou seja, os personagens funcionam como figuras de linguagem que transmitem significados, pensamentos e ideias a cerca da existência e da condição humana.

Figura 14 - Cena de *Limite* (1931).



*Limite* (1931) é um filme todo alegórico; a obra toda é pensada para ser uma representação figurativa que busca transmitir um significado que vai além do literal presente nas imagens. É um longa-metragem preocupado em nos causar sensações e nos jogar em um questionamento sobre nossa existência e a fragilidade da nossa condição humana.

Desde o início do filme uma inquietação começa a tomar conta de nós. É tênue mais nítida: sabemos bem que é o germe de uma emoção semelhante à da angústia. Depois, com o desenrolar do filme, ao mesmo tempo em que ela se aprofunda, se espraia. Jamais desaparecerá, crescerá sempre, segura e firmemente – inelutavelmente – ao longo do fluir de imagens de *Limite*: impregna-nos

gradativamente [...]. Assistimos às últimas imagens de *Limite* vivendo tragicamente, presos na poltrona enquanto os acordes de *Gymnopedie* ainda permanecem na tela branca na sala clara, a consciência nítida de nossa limitação: nunca vivemos tão intensamente nossa própria condição humana (MELLO, 1996, p. 28).

*Limite* (1931) é uma obra que desperta diversos sentimentos e sensações em seu espectador, mas podemos afirmar que a angústia é a sensação mais vivida/sentida por quem assiste. Angústia por não saber como os personagens terminarão, angústia por não poder fazer nada que mude a situação vivida por aqueles personagens, angústia por nos darmos conta de como a nossa existência é cerceada por limites.

#### 2.4.4 Vanguarda em *Limite* (1931): uma crítica à modernidade

O Modernismo e as Vanguardas Artísticas exerciam uma rejeição às tradições e buscavam realizar críticas a diversos temas. A cinematografia de vanguarda buscou realizar uma crítica à modernidade e ao homem moderno. Defendia uma postura de ruptura com o passado na esfera estética e dos valores, propondo um cinema que buscasse dialogar e questionar a modernidade instaurada pela Revolução Industrial.

O cinema de vanguarda tem como característica evidente os temas ligados à modernidade, ao mundo urbano e ao processo industrial. Seus filmes são repletos de temas referentes ao mundo moderno: “a cidade, a máquina, a velocidade, o espaço, a engenharia criativa, a construção do futuro” (WILLIAMS, 2011, p. 33), o inconsciente, a rejeição a tradição e um sentimento antiburguês; “Hostil, indiferente ou meramente vulgar, a burguesia era a massa que o artista criativo deveria ignorar ou se esquivar, ou a qual cada vez mais deveria chocar, ridicularizar e atacar” (WILLIAMS, 2011, p. 34).

Figura 15 - Cenas do filme *A Concha e o Clérigo* (1928).



Ao assistir *Limite* (1931) é possível identificar diversos signos da modernidade: o trem, a eletricidade, a máquina de costura, o cinema, etc; além de apresentar uma crítica ao homem moderno e à modernidade. O filme procura expor como o homem fruto da modernidade interage com o mundo moderno e a natureza, a sua reação ao se deparar com as limitações da sua condição humana e as consequências disso: medo, angústia, frustração, limitação e morte.

*Limite* opera a identificação de elementos próprios à modernidade como 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 [...] (ALMEIDA apud SILVA 2009, p. 74).

Figura 16 - Cenas do filme *Limite* (1931).



A crítica à modernidade em *Limite* (1931) é de cunho universal e atemporal, pois ela se utiliza de aspectos comuns a todos os seres humanos e que se fazem presentes até hoje em nossa sociedade que é fruto dessa modernidade construída a partir da Revolução Industrial. O filme se utiliza dos aspectos da modernidade para mostrar o cerceamento que o mundo moderno impõem aos humanos; *Limite* (1931) questiona as noções de progresso e liberdade que são associadas à modernidade, questionando se o mundo moderno é de fato um progresso e se nos libertou ou nos aprisionou em uma falsa liberdade.

#### **2.4.5 Vanguarda em Limite (1931): exploração do ritmo**

Os cineastas de vanguarda buscavam realizar experimentações voltadas para a exploração do ritmo do filme. Esse tipo de experimentação estava diretamente ligada à subversão dos moldes tradicionais impostos ao cinema do início do século XX. Ritmo é um aspecto particular do filme que busca conferir destaque ao conteúdo e está diretamente ligado à forma como ele é montado; é baseado no comprimento dos planos que compõem uma obra cinematográfica. Nos filmes de vanguarda o comprimento dos planos não se comporta como nos demais filmes da época. O ritmo se alterna constantemente: às vezes ele é muito longo, causando uma lentidão no filme e em outros momentos é extremamente curto, causando uma aceleração na narrativa.

Em *Limite* (1931) é possível perceber que o ritmo não obedece aos moldes dos filmes que eram realizados naquele mesmo período no Brasil. O filme é marcado por uma constante e intensa variação rítmica: em certos momentos o ritmo é rápido e desenfreado, e em outros é lento e massante. Essa variação rítmica, no filme, participa da construção em buscar causar sensações em seu espectador; o ritmo auxilia nessa tarefa ditando a intensidade dessas sensações e sentimentos em cada momento do filme. Além disso, o ritmo é utilizado como uma forma de expressar as sensações dos personagens, exemplo: a cena da *mulher n2* no penhasco; a câmera que observa o horizonte começa a se mover e girar repetidamente, com planos curtos e rápidos, transmitindo o sentimento de profunda confusão e angústia interna que a personagem *mulher n2* está vivendo.

Vemos 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 onde imensos planos-sequências [...] se alternam com sequências de ritmo denso e andamento rápido onde se sucedem saraivadas de *takes* curtos. 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, às vezes muito longas, que procuram ainda mais separar estes planos imensos[...]. [...] um filme de ritmo preciso, estrutura minuciosa, onde a montagem faz desfilar as imagens numa ordem exata, com uma “fatalidade” que lembra o tema que leva da primeira a última imagem, inelutavelmente (MELLO, 1996, p. 30).

Em *Limite* (1931) as cenas são esteticamente aproveitadas da melhor maneira possível. O ritmo é quem dá significação a cada cena e é o ritmo que estabelece o sentido e a unidade de cada fato apresentado; o ritmo é um aspecto importante para se compreender a mensagem que o filme traz.

Trata-se de verdadeiras unidades com que o realizador opera sua montagem, usando o ritmo para exprimir mais ainda [...] o conteúdo das imagens em si. *Limite* busca intencionalmente passar para o espectador a lentidão do viver cotidiano. O ritmo lento em que são apresentados os objetos que a costureira usa em seu trabalho caseiro, monótono, maquinal, reflete seu estado interior, seu cansaço de vida. [...]. O ritmo em *Limite* é um elemento minuciosamente elaborado e suas cenas possuem durações estudadas e milimetricamente editadas [...] (SILVA, 2009, p. 77).

Figura 17 - Cenas do filme *Limite* (1931).



A exploração e preocupação com o ritmo em *Limite* (1931) ficam nítidos ao vermos o texto do programa e convite de apresentação do filme para a sua primeira sessão em maio de 1931 no cineclube Chaplin Club:

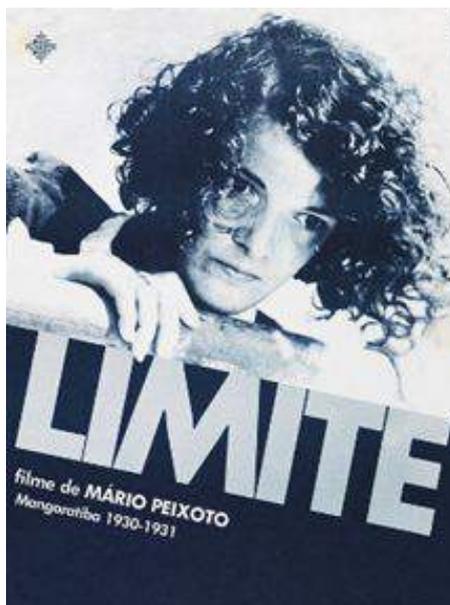
Ritmo tudo.

Ritmos. Ritmos de todas as espécies. O filme é um grande ritmo, de desespero e de angústia, de isolamento e de limite, que mil pequenos ritmos desenvolvem e complementam, a cada momento. Toda imagem tem o seu ritmo interior bem nítido e faz parte, pela sua duração, de um ritmo de sequência que constitui, junto a outros, o ritmo geral do filme.

Tudo é ritmo no filme. É o ritmo que, em cada situação, define o limite; é o ritmo que, no filme todo, situa a ideia e limita o sentido de cada aventura.

É o ritmo que define o limite, é o ritmo que define *Limite* (PEIXOTO apud AVELLAR, 2011, p. 46).

Figura 18 - Cartaz do filme *Limite* (1931)



## 2.5 *LIMITE* (1931) E SUA RELEVÂNCIA: A PRESERVAÇÃO E A RESTAURAÇÃO NO BRASIL

Percebemos que *Limite* (1931) é uma obra singular da cinematografia brasileira em vários aspectos: na forma como constrói e conta a sua história, nas metamorfoses visuais empregadas, nas experimentações, etc; além disso, sua singularidade também se encontra no

fato de ter conseguido sobreviver à passagem do tempo. Apesar de encantar gerações, *Limite* (1931) não escapou da precariedade que é o universo da preservação e da restauração no Brasil, resultado: chegamos ao ponto desesperador de quase perder esse clássico do cinema brasileiro. *Limite* (1931) é um exemplo da dificuldade que existe na preservação e restauração do audiovisual no Brasil.

Preservar significa não destruir, conservar e salvar algo; restaurar vem como segundo passo que é recuperar algo, pôr em bom estado, reparar, consertar. Nesse processo reside uma importância social e política que está ligada ao desenvolvimento da nossa memória, pois constrói e preserva o nosso passado, além de servi-se como método de criação/construção da nossa identidade. Sendo assim, a preservação e restauração do cinema brasileiro é fundamental para que possamos construir nossa memória coletiva, conhecermos nossa história cinematográfica, entendermos o nosso desenvolvimento artístico, nossa linguagem e o nosso contexto histórico. Ou seja, o nosso cinema é um dos nossos documentos significativos na reconstituição da nossa história. Percebe-se isso na fala de Hernani Heffner<sup>19</sup>, profissional de preservação e restauração brasileiro, em entrevista para a jornalista Danielle Noronha:

Se perder esse material a gente estará perdendo não só grande parte da nossa história recente, mas vai perder a possibilidade de acesso da compreensão do que nós verdadeiramente somos. O volume, o alcance e a importância que o audiovisual assumiu na atualidade dão a medida desse trabalho de preservação, dão a medida da absoluta necessidade que ele seja feito, dão a medida do quanto ele contribuiu de fato para o conhecimento das mais variadas dimensões do que é esse país chamado Brasil, além disso, se você quer dar conta da arte do cinema tal qual ela foi praticada, numa dimensão de criação estética e artística, que assumiu no Brasil uma grande importância (HEFFNER, 2014)<sup>20</sup>.

O cinema é, de todas as expressões culturais brasileiras, o que possui mais fragilidade no quesito de preservação e restauração; sendo assim, é o que possui mais lacunas na sua reconstituição histórica. Mauro Domingues<sup>21</sup>, responsável pelo nosso acervo nacional, nos alerta para essa questão em entrevista também concedida a Danielle Noronha, onde diz que:

---

<sup>19</sup>Hernani Heffner: Pesquisador e responsável pela área de conservação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).

<sup>20</sup>Disponível em: [abcine.org.br/site/preservacao-e-difusao-pela-memoria-do-cinema-brasileiro/](http://abcine.org.br/site/preservacao-e-difusao-pela-memoria-do-cinema-brasileiro/)

<sup>21</sup>Mauro Domingues: Coordenador-geral de processamento e preservação do acervo nacional.

[...] mais de 80% do cinema silencioso produzido no Brasil já se perderam e uma boa parte do que sobrou apresenta mutilações, isso fica evidente. Ciclos regionais importantes, acervos produzidos pelo Estado Brasileiro, como filmes didáticos do Instituto do Cinema Educativo – INCE [...], também possuem perdas significativas. Até mesmo filmes produzidos nos anos de 1990 já apresentam sérios problemas de conservação (DOMINGUES, 2014)<sup>22</sup>.

*Limite* (1931) é um filme que representa toda a dificuldade que envolve a preservação e a restauração de obras cinematográficas no Brasil. Demonstra a força das persistências pessoais em realizar tal atividade e os percalços vivenciados por esse segmento no país. As condições e situações pelas quais *Limite* (1931) passou funcionaram como um diagnóstico de como subsiste essa atividade no Brasil; além de ter chamado a atenção das autoridades sobre a urgência e a importância de cuidarmos bem de nosso audiovisual, e de estabelecermos melhores condições estruturais para a restauração dos nossos filmes. A restauração de *Limite* (1931) se desenvolveu em um trajeto bastante singular e ocorreu em “[...] seu primeiro momento, [...] fora do âmbito das cinematecas, se tratando de uma iniciativa pessoal [...]” (BUARQUE, 2011, p.38). Se hoje temos a oportunidade de ver e discutir *Limite* (1931) em suas singularidades é graças ao escritor e pesquisador Saulo Pereira de Mello<sup>23</sup>.

Em 1959, Plínio<sup>24</sup> percebeu que a cópia do filme [...] estava começando a se decompor. Foi quando convidou Saulo Pereira de Mello, um aluno seu, a ajudá-lo na preservação do filme, que ficou guardado na Faculdade<sup>25</sup> até 1966, quando, em função do momento político conflituado<sup>26</sup>, é apreendido pela Polícia Federal, juntamente com *Mãe*, de Pudovkin, e de *Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein. Liberado graças à intervenção de Rodrigo Mello Franco de Andrade<sup>27</sup>, então à frente do IPHAN. *Limite* passou a ser armazenado na própria casa de Saulo, que começou a trabalhar arduamente para evitar a deterioração do filme (BUARQUE, 2011, p. 38).

<sup>22</sup>Disponível em: [abcine.org.br/site/preservacao-e-difusao-pela-memoria-do-cinema-brasileiro/](http://abcine.org.br/site/preservacao-e-difusao-pela-memoria-do-cinema-brasileiro/)

<sup>23</sup>Saulo Pereira de Mello: Escritor e diretor do Arquivo Mário Peixoto no Rio de Janeiro, um dos principais responsáveis pela preservação e recuperação de *Limite* (1931).

<sup>24</sup>Plínio Sussekind Rocha (1911-1972): professor durante mais de três décadas do departamento de Física da Faculdade do Rio de Janeiro. Ele foi um dos principais responsáveis pela preservação e recuperação de *Limite* (1931).

<sup>25</sup>Faculdade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

<sup>26</sup>Ditadura Militar do Brasil (1964-1985): Regime instaurado a partir de um Golpe Militar que estabeleceu sucessivos governos militares.

<sup>27</sup>Rodrigo Mello Franco de Andrade: Foi um escritor, advogado e jornalista brasileiro.

Um dia, Plínio Sussekind Rocha exibiu *Limite*, na Faculdade Nacional de Filosofia, sem as três primeiras partes porque estavam se deteriorando. Plínio veio até mim e disse “Se nós não fizermos alguma coisa, esse filme vai se perder. Você vai deixar isso acontecer, Saulo?”. Eu disse: “Olha, professor, eu não sei, mas nós juntos podemos tentar”. Tentamos e conseguimos (MELLO apud AVELLAR, 2011, p. 05).

Mello não tinha nenhum conhecimento sobre restauração de filmes, mas sabia que era necessário agir rapidamente se não *Limite* (1931) corria sério risco de desaparecer completamente. Mello percebeu, inicialmente, que existia uma escassez de literatura sobre restauração em território nacional; por isso os primeiros procedimentos para tentar salvar *Limite* (1931) ocorreram a partir do empirismo, atitude condenada pelos profissionais de preservação filmica, pois pode resultar em um agravamento do estado já fragilizado da película. Percebemos a dificuldade enfrentada por Mello em um de seus depoimentos sobre esse processo:

Nada, nada. Eu trabalhava no Centro de Pesquisa Física e conhecia o processo fotográfico. Quando tivemos de enfrentar a tarefa de recuperar *Limite*, procurei me informar e buscar literatura a respeito. Foi aí que eu acho que entrou a providência divina, pois minha primeira atitude foi procurar algum texto sobre restauração nos sebos do Rio. No que entrei na Rua Sete de Setembro, vi, no chão, caído numa poça d'água, o livro *Kodak Motion Pictures Laboratory Practice*. Argumentei e consegui um preço mais barato (risos). Posso dizer que o primeiro passo da restauração de *Limite* foi a restauração do livro, meu guia em todo o processo, que acabou se estendendo por um tempo enorme. [...] Descobri ao acaso que pequenas exposições ao sol secavam o nitrato, que se torna úmido quando começa a se decompor, e espalhei os rolos de filme para pequenos banhos de sol (MELLO, 1996)<sup>28</sup>.

É importante sabermos que Mello realizou a restauração de *Limite* (1931) com recursos próprios, pois ele não conseguiu obter patrocínio de entidades públicas ou privadas para a realização dessa tarefa. Isso denuncia o descaso sofrido pelo audiovisual no Brasil, demonstrando como esta é uma arte marginalizada no ponto de vista de investimentos tanto para o seu desenvolvimento quanto para a sua preservação e restauração.

---

<sup>28</sup>Disponível em: Susana Schild. “Saulo Pereira de Mello preserva a genialidade de Mário Peixoto”. Estado de S. Paulo, 28/12/1996.

É bom lembrar que, nos anos 1950, tentar salvar um filme no Brasil era inconcebível. Fomos ao ministro da Educação do JK, que nos olhou com ar incrédulo. [...] Ele indagou: “Mas os senhores querem salvar um filme?” Hoje existe uma consciência de preservação, mas na época não se falava disso (MELLO, apud BUARQUE, 2011, p. 39).

Figura 19 - Fotograma de *Limite* (1931) com as marcas da decomposição.



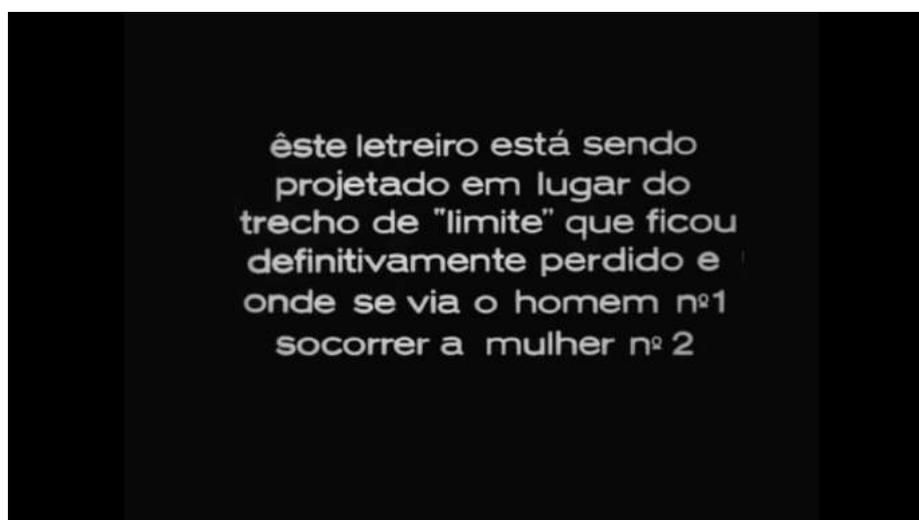
A dedicação de Mello em salvar o filme não se limitou a uma simples restauração de *Limite* (1931). Ele buscou restaurar a obra preservando e reconstituindo a sua visualidade que é bastante particular; procedendo uma restauração com cuidado e paciência, mesmo se encontrando cheio de limitações financeiras. Buscando preservar a visualidade do filme, Mello necessitou fazer um levantamento do roteiro original, registrando as durações de cada take, de cada cena e de cada fusão; para isso, montou em sua casa uma mesa especial, com roladeiras, com um vidro despolido e iluminado, onde conseguia com sua câmera fotográfica registrar o filme “quadrado por quadrado”, fotograma por fotograma. Esse trabalho durou três meses para ser realizado e posteriormente se tornou livro.

[...] uma mesa de montagem, com roladeira, [...] para poder seguir o movimento do filme com 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 visibilidade 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 (MELLO apud AVELLAR, 2011, p. 15).

Segundo Mello, esse processo foi determinante para a restauração de *Limite* (1931). Foi a partir dele que foi possível compreender como o filme funcionava fotograficamente e como operava a sua visualidade, facilitando o processo de restauração realizado. Esse trabalho minucioso também se mostrou de suma importância para o novo processo de restauração pelo qual *Limite* (1931) passaria anos mais tarde. Em depoimento Mello nos conta que:

[...] o filme começou, novamente, a ter a síndrome do vinagre. A hidrólise estava formando ácido acético no filme de acetato. Mas aí eu tinha um trunfo que era o Walter Salles. E é ele quem está salvando *Limite* pela segunda vez. A minha colaboração foi mais técnica e estética também porque eu sabia o que era o contraste e tinha que manter isso para conservar a textura do filme (MELLO apud AVELLAR, 2011, p. 05).

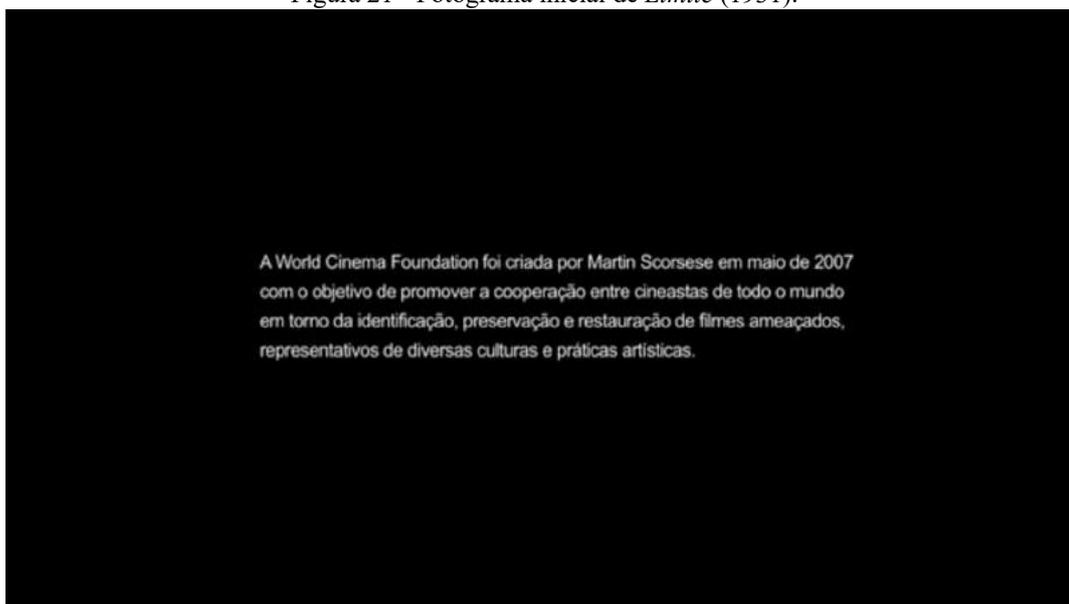
Figura 20 - Fotograma que substitui cena perdida de *Limite* (1931) pela decomposição.



Walter Salles<sup>29</sup> é outro nome importante no processo de salvar *Limite* (1931) do desaparecimento; ele foi peça fundamental para que o segundo processo de restauração do filme ocorresse com sucesso. Além de colocar recursos próprios nesse projeto, ele consegue financiamento e apoio da ONG *Martin Scorsese World Cinema Foundation*, instituição dedicada em preservar e restaurar filmes pelo mundo, e da *Cinemateca Brasileira*, possibilitando que *Limite* (1931) fosse restaurado tendo toda a sua visualidade preservada.

Percebe-se que o processo de restauração de *Limite* (1931) foi, em um primeiro momento, um trabalho individual e artesanal; depois foi um processo de união de forças em prol de sua recuperação, com a preocupação de preservar suas particularidades visuais. Todo esse processo demonstra as dificuldades enfrentadas pelo segmento de preservação e restauração do audiovisual brasileiro; demonstra que o nosso cinema ainda precisa da devida atenção e que há uma “[...] má distribuição da riqueza, dependentes de um poder predador globalizado, cujos orçamentos em cultura e produção artística audiovisual são pouco significativos [...] e pouco vista por seu público” (LA FERLA, 2008, p. 76).

Figura 21 - Fotograma inicial de *Limite* (1931).



---

<sup>29</sup>Walter Salles: Empresário, diretor e produtor de cinema brasileiro.

Após a restauração de *Limite* (1931):

[...] se nota no horizonte um cenário que vai se transformando, mesmo que a lentos passos, à medida que o próprio debate envolvendo a preservação de filmes no Brasil recebe contornos mais sólidos, seja entre os próprios profissionais de arquivo, seja mesmo na academia, [...]. Se a quantidade de filmes restaurados vem aumentando ano a ano, muito desse movimento se deve a essa ampliação do debate da preservação audiovisual, mesmo que a participação do Estado ainda fique a desejar, apesar dos avanços notáveis (BUARQUE, 2011, p. 37).

Apesar de toda a dificuldade enfrentada, a restauração de *Limite* (1931) e todos os seus percalços desempenharam um papel relevante para o cenário do audiovisual brasileiro: reavivaram o debate e reforçaram a importância de se preservar e restaurar nosso acervo cinematográfico. *Limite* (1931) funcionou como um alerta de que era preciso, urgentemente, tomar atitudes em relação ao nosso audiovisual para não perdermos o pouco do acervo que havia restado; alertou que era necessário iniciar investimentos nesse segmento, tendo em vista que mais de 80% do nosso acervo, principalmente da era silenciosa, já havia se deteriorado por falta de cuidados e investimentos.

### 3 LIMITE (1931): UM FILME SURREALISTA NO BRASIL?

#### 3.1 A HIPÓTESE

A partir das leituras realizadas sobre *Limite* (1931), percebemos que diversas características das Vanguardas Artísticas do século XX são evocadas em críticas e análises sobre o filme. Essas evocações se deve ao espírito inovador presente na obra; as vanguardas expressionista e impressionista são as mais relacionadas ao filme, pois tinham como características a realização de um cinema que questionava da lógica da narrativa e o interesse por suas características visuais, elementos que se fazem presentes em *Limite* (1931).

O professor e pesquisador Eduardo Peñuela Cañizal<sup>30</sup> em seu artigo sobre o cinema surrealista no livro *História do cinema mundial* (2006) nos propõe um novo olhar sobre esse clássico do cinema mudo brasileiro:

O número de filmes de ficção que implantam a cinematografia do Surrealismo é pequeno. Praticamente se resume aos três filmes já mencionados - *A concha e o pastor*, *Um cão andaluz* e *A idade de ouro* - e somente eles não seriam suficientes, apesar da sua importância, para falar de uma história do cinema surrealista, mas sim de um tipo de realização cinematográfica cujos traços distintivos fazem história no cinema. Claro que essa lista, em termos menos restritivos, poderia ser ampliada e dela poderiam fazer parte filmes como *Limite* (Mário Peixoto, 1931) [...] (CAÑIZAL, 2006, p. 153).

Segundo Cañizal, *Limite* (1931) pode ser enquadrado na filmografia do Surrealismo; contudo ele não se desenvolve, nem explica o(s) “porquê(s)” de sua afirmação. A declaração nos inquietou enquanto pesquisadores e ficamos nos perguntando “por que *Limite* (1931) pode ser enquadrado na filmografia surrealista?”, “quais as características e teorias embasam isso?”; com esses questionamentos em mente, fomos atrás de respostas. Contudo a literatura sobre esse tema é escassa; não encontramos pesquisas que buscassem explicar de forma satisfatória as possíveis relações existentes entre *Limite* (1931) e o Surrealismo. Tendo em vista isso, foi feita esta investigação.

A afirmação de que *Limite* (1931) pode compor a cinematografia do Surrealismo funcionará nesta pesquisa como uma hipótese que será colocada em teste neste e no próximo capítulo. Realizaremos uma investigação que observará se existe a possibilidade de

---

30 Eduardo Peñuela Cañizal (1933-2014): professor e pesquisador da Universidade de São Paulo.

encontrarmos elementos do Surrealismo nesse filme do cinema mudo brasileiro, observando se esses elementos justificam o seu enquadramento na filmografia da vanguarda.

### 3.2 O SURREALISMO

Em 1924 o escritor francês André Breton<sup>31</sup> publicou o *Manifeste du Surréalisme* (Manifesto do Surrealismo), o primeiro manifesto sobre a estética surrealista. Formado por um grupo de artistas dissidentes do Dadaísmo<sup>32</sup>, foi uma vanguarda que abrangeu as belas artes, a fotografia, o cinema e a filosofia. Breton, um dos fundadores do movimento, sentia que estava na hora da arte ajudar na exploração do sentido da existência e da realidade.

Em 1922, em Paris, André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault e alguns outros jovens animadores da revista *Littérature* abandonam o dadaísmo àqueles que temiam em engessá-lo no niilismo, na repetência e no indiferentismo. Ropem com Dadá para reagrupar-se em um novo movimento (inicialmente sem nome, logo assumirá o de surrealismo) [...] (PONGE, 1999, p. 55).

Em 1924, em Paris, foi publicado [...] O texto inaugural e fundador de André Breton que lançava um autêntico grito de revolta, de não conformismo e de liberdade, exaltava o maravilhoso e os poderes da imaginação, chamava a ‘praticar a poesia’ e a mudar a vida (PONGE, 1999, p. 11).

Do Dadaísmo o Surrealismo leva consigo a prática da constante negação e revolta pelo que é imposto pela sociedade, negação e revolta dos costumes burgueses e da arte acadêmica. A recém-nascida vanguarda contestava o modo de vida e os tipos de relações estabelecidas pela modernidade, além de designar a arte acadêmica como uma vilã do imaginário. Porém o Surrealismo vai mais além do que a “simples negação” praticada pelo Dadaísmo: ele passa da total negação para a afirmação, passa da negação para a busca incansável da exploração do sentido da vida, da existência humana e da realidade. A vanguarda surrealista não propõe apenas negar e questionar a realidade imposta pela modernidade, ela compromete-se em investigá-la e ressignificá-la para reestruturar o sentido da vida e da existência humana.

---

<sup>31</sup> André Breton (Tinchebray – Orne, 19 de fevereiro de 1896 – Paris, 28 de setembro de 1966) foi um escritor, poeta e teórico do surrealismo.

<sup>32</sup> O Dadaísmo foi um movimento, de vanguarda artística moderna, iniciado em Zurique, em 1916, no chamado Cabaret Voltaire. Grupo formado por escritores, poetas e artistas plásticos, liderados por Tristan Tzara, Hugo Ball e Heans Arp.

A abordagem surrealista é *única* pela grandeza e audácia de sua ambição: nada menos que superar as oposições estáticas, cuja confrontação nutre há longo tempo o teatro de sombras da cultura: matéria e espírito, exterioridade e interioridade, racionalidade e irracionalidade, virgília e sonho, passado e futuro, sagrado e profano, arte e natureza. Não se trata, para o surrealismo, de uma pobre “síntese”, mas dessa operação formidável que é designada, na dialética hegeliana, como uma *Aufhebung*: a negação/conservação dos contrários e sua superação em direção a um nível superior (LÖWY, 2002, p. 12).

O Surrealismo “nasce” com o propósito de ser uma alternativa para um mundo angustiado que acabara de sair de uma guerra avassaladora e devastadora: a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). A população europeia e mundial estava traumatizada com a guerra e o Surrealismo estava disposto a contribuir, através da arte, na desconstrução desses traumas. A vanguarda surrealista procurava desestabilizar e desestruturar as normas burguesas como uma forma de libertar os indivíduos e reconstruir suas identidades; para isso propunha o uso de imagens e linguagens estranhas com foco na intenção de deformar a realidade vigente, além de escandalizar e chocar a sociedade. Os surrealistas percebiam o “choque” como uma experiência necessária no processo de libertação, pois tirava os indivíduos do “senso comum” em que se encontravam aprisionados. O movimento surrealista foi uma das poucas vanguardas que reclamou pela liberdade absoluta do ser humano; para os surrealistas a liberdade era o bem mais precioso de um indivíduo. O movimento percebia que a modernidade exercia amarras nos indivíduos e na sociedade, por isso lutavam e defendiam a necessidade de uma restauração da liberdade.

O Surrealismo se baseia na crença de que a realidade que conhecemos é uma realidade imposta aos homens, algo forjado que busca aprisionar os indivíduos; acreditava e defendia que era preciso construir uma nova realidade e que ela precisava ser libertadora para o homem e sua sociedade. Essa nova realidade era chamada pelos surrealistas de *realidade surreal*. Ela seria alcançada através de uma ligação entre o universo lúdico e dos sonhos com a realidade que era imposta aos homens. A *realidade surreal* surge da realização de associações de coisas aparentemente desconexas ou pelos processos oníricos com a realidade vigente; ou seja, a partir da ligação da decifração dos significados enigmáticos dos sonhos e dos estados de transe com a realidade. O Surrealismo acreditava que a *realidade surreal* era a melhor opção de existência para o ser humano, pois ela abarcaria o melhor de dois mundos: ela procura um equilíbrio entre a razão da sociedade moderna e o esotérico/espiritualidade de cada ser, num

processo de construção bastante particular. É por esse motivo que o Surrealismo foi, dentre as demais Vanguardas Históricas, o mais persistente em lutar contra as assombrações deixadas pelos “[...] conflitos sociais e militares da época que desvirtuavam a essência da linguagem e como consequência debilitavam [...] a competência comunicativa” (CAÑIZAL, 2006, p. 143) dos indivíduos.

O surrealismo assume as máximas de Rimbaud de ‘mudar a vida’ e ‘reinventar o amor’, porém as amplia e as estrutura na ação com uma nova ideia do homem e de seu destino, que o levará a assumir suas responsabilidades diante dos fatos sociais que perpetuam a injustiça e a exploração do homem. Por sua vontade de revelar o lado secreto das coisas, de aprofundar uma síntese do sonho e da realidade sensorial, do objetivo e do subjetivo, de libertar o espírito dos dogmas religiosos, morais, estéticos, etc., que se opõe à sua livre expressão, por seu emprego da escritura automática para assumir no terreno artístico o mundo do inconsciente, por sua disposição para penetrar no maravilhoso de nosso entorno fora da ordem estritamente utilitária com que a razão o estratifica e, sobretudo, por sua invocação à poesia como uma energia capaz de transformar a miséria moral ao exigir a absoluta identidade da poesia, da liberdade e do amor, o surrealismo abre uma ardente esperança de libertação (MOLINA, 1999, p. 24).

O Surrealismo foi uma vanguarda que procurou ir além do plano estético. Foi um movimento de ideias sobre a natureza, as possibilidades e o futuro do ser humano, ou seja, é uma vanguarda que se aproxima de uma filosofia de vida; os diversos tipos de arte funcionam como ferramentas de execução dessa filosofia. A vanguarda tinha como método uma busca investigativa nas experiências psicológicas, morais, políticas e sociais a partir da arte; a arte como ferramenta de investigação, de exploração e de construção de um novo sentido de existência. Ou seja, convivem no Surrealismo três aspectos importantes: o ideológico-cultural, o investigativo criativo e o ético-político na busca pela ressignificação da vida.

A vanguarda surrealista acreditava que as causas da grande instabilidade e dos conflitos do início do século XX se encontravam na realidade que vigorava, na realidade criada e alimentada pela sociedade burguesa. Consideravam que essa realidade estabelecia uma competitividade entre os indivíduos, estimulava o ódio e a ambição de forma desenfreada, gerando conflitos. Por isso julgavam necessário atacar e reconstruir o conceito de realidade através de uma revolução; o lema do movimento era lutar, revolucionar e libertar a sociedade através da arte. Nessa busca por liberdade, os surrealistas criaram uma maneira não-familiar de se comunicar, passar suas ideias, sentimentos e modos de comportamento

para o público, utilizando-se da subjetividade e da não-lógica. Um exemplo desse não-familiar pode ser observado na escultura *Telefone-lagosta* (1936) do artista surrealista Salvador Dalí:

Figura 22 - Telefone-lagosta (1936).



Qual a lógica em se ter um telefone de lagosta? Aparentemente nenhuma. Mas não era com a lógica que os surrealistas estavam preocupados; a intenção dos surrealistas era provocar estranhamento, pois confiavam que através dele o homem poderia acessar e se libertar de alguns fardos que pesavam sobre sua existência para posteriormente alcançar uma liberdade coletiva. Diante disso, podemos afirmar que o Surrealismo não realizava uma “*arte pela arte*”, seu interesse não se encontrava só no plano estético-artístico; existe na vanguarda surrealista uma clara intenção revolucionária em prol da liberdade. Para o Surrealismo uma arte para ser autêntica tem que estar ligada à atividade revolucionária.

Para compreender melhor essa questão, é só ter em mente que as artes constituem mais do que uma simples forma expressão humana, a arte também representa ideias. As ideias

humanas estão sempre sob a influência do campo político, econômico e social em que estão inseridas, e a arte como um produto humano inevitavelmente estará impregnada por esses fatores.

É prática dos historiadores [...] tratar os fatos das artes, por mais óbvias e profundas que sejam suas raízes na sociedade, como de algum modo separáveis de seu contexto contemporâneo, como um ramo ou um tipo de atividade humana sujeita às suas próprias regras [...]. Contudo, na era das mais extraordinárias transformações da vida humana até hoje registradas, mesmo antigo e conveniente princípio de estruturar um estudo histórico se torna cada vez mais irreal [...] porque as forças que determinavam o que acontecia com as artes [...] eram esmagadoramente exógenas (HOBSBAWM, 1985, p.483).

O surrealismo é, pois, um elemento consubstancial à natureza humana, como expressão do desejo de unidade e comunicação com os seres e as coisas, uma etapa de fato no desenvolvimento de sua aventura. Ecoa na alma como [...] uma esperança sem limites na redenção do homem e na liberdade do espírito confrontado com uma sociedade na qual todos os valores [...] degradam-se ou convertem-se num círculo torturante (MOLINA, 1999, p. 24).

Walter Benjamin (1892-1940) em seu artigo *O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia* (1929) também reconhece que esta vanguarda é a mais revolucionária dentre as demais Vanguardas Históricas. O teórico nos esclarece que o título de “*arte pela arte*” foi colocado, pela sociedade burguesa, no Surrealismo como um rótulo negativo; uma tática para desprestigiar o movimento e desviar o foco do público da mensagem política proposta pela vanguarda.

O Surrealismo não possui um estilo homogêneo como podemos perceber em outras vanguardas. Segundo o historiador da arte William Rubin (1968, p. 64), “[...] não se pode elaborar uma definição da pintura surrealista tão clara quanto a que se pode formular para o impressionismo ou o cubismo [...]”; nós podemos estender essa afirmação para todas as manifestações artísticas dessa vanguarda, o Surrealismo é marcado pela diversidade. Porém Rubin (1968, p. 64) continua sua fala afirmando que “[...] o projeto surrealista tem dois polos de atração: o automatismo abstrato e o academicismo ilusionista [...]”. Mas o que seria isso? Rubin nos explica que o *automatismo abstrato* está diretamente ligado ao processo de associação livre das coisas, enquanto o *academicismo ilusionista* está ligado ao processo onírico, dos sonhos. Ou seja, o movimento surrealista se desenvolve a partir da atração entre o

polo da *abstração* com o polo do *imaginário*. À primeira vista, estes dois polos podem parecer distantes entre si, porém ambos estão conectados, no Surrealismo, ao conceito de imagem metafórica e alegórica que é concebida através do irracional.

O Surrealismo teve uma grande influência dos estudos psicanalíticos de Sigmund Freud (1856-1939), um médico neurologista do início do século XX, considerado o “pai” da psicanálise. Conhecida como “teoria da alma” (psique), a psicanálise é um método terapêutico, empregado em casos de neurose e psicose, que consiste na interpretação dos conteúdos do inconsciente das palavras, das ações e do imaginário de um indivíduo. Ela se baseia na associação livre das coisas e nas transferências, utilizando-se da hipnose e da decifração dos sonhos. O Surrealismo é embriagado pela psicanálise, percebia nos estudos e métodos de Freud uma forma de se alcançar a libertação pessoal e coletiva; tudo devia aflorar da imaginação e do desejo, era o automatismo psíquico que devia ditar as regras, nenhum filtro ou tipo de censura ao inconsciente eram admitidos. Eles acreditavam que só com mudanças psicológicas profundas o homem alcançaria uma verdadeira transformação pessoal, política, econômica e social.

Os postulados surrealistas se desenvolvem a partir do foco mais vivo de nossa natureza: o desejo. Tudo está direcionado para liberar as imagens que o desejo desprende – desejo de absoluto, desejo de amor. Tudo aquilo cuja chegada se espera na inquietude da existência, no alento, nas veias, nos relampagueantes labirintos do sexo, na avidez de uma totalidade em nossa relação com os seres e as coisas. Tudo que o desejo convoca diante da hipnotizante grandeza do mar e das confidências insones da chuva, tudo que ele faz nascer da realidade exterior [...] (MOLINA, 1999, p. 24-25).

Outra influência importante no Surrealismo é o pensamento marxista. Karl Marx (1818-1883), filósofo e revolucionário alemão, criou a teoria e as bases da doutrina comunista que critica o capitalismo e o tipo de sociedade que ele gera. O discurso de Marx se alinha com o discurso surrealista: a vanguarda também acreditava que a sociedade burguesa e o seu capitalismo haviam desvirtuado a sociedade e as relações humanas e, assim como Marx, defendiam a necessidade de libertar o homem das contradições da sociedade burguesa através de uma revolução.

[...] o marxismo foi um aspecto decisivo do itinerário político do surrealismo – sobretudo durante os vinte primeiros anos do movimento -, ele está longe de ser exclusivo. Desde a origem do movimento, uma sensibilidade libertária percorre o pensamento político dos surrealistas (LÖWY, 2002, p. 17).

À primeira vista Freud e Marx podem parecer distantes, mas suas teorias se encontram no Surrealismo em um objetivo em comum: na busca pela libertação e emancipação do homem e da sociedade. Os surrealistas percebiam que em ambas teorias o que as rege são “as relações entre as pessoas ou entre grupos sociais” que “estão veladas e escondidas pelo que é normalmente aceito como ‘realidade’” (BATCHELOR, WOOD, 1998, p.180). Ou seja, Freud e Marx estão no Surrealismo como parte integrante de sua filosofia; na construção do pensamento crítico da ordem social existente. É da relação com os pensamentos de Freud e Marx que nasce o espírito contestador do Surrealismo. A vanguarda contestava os valores da sociedade burguesa, sua moral, estilo de vida, a religião, os dogmas, as instituições e as leis.

O Surrealismo:

[...] não é, nunca foi e nunca será uma escola literária ou um grupo de artistas, mas propriamente um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de re-encantamento do mundo, isto é, de restabelecer, no coração da vida humana, os momentos “encantados” apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor-louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia. Ou, se assim o quisermos um protesto contra a racionalidade limitada, o espírito mercantilista, a lógica mesquinha, o realismo rasteiro de nossa sociedade capitalista-industrial, e a aspiração utópica e revolucionária de “mudar a vida”. É uma aventura ao mesmo tempo intelectual e passional, política e mágica, poética e onírica, que começou em 1924 [...] (LÖWY, 2002, p. 9).

É da união entre Freud e Marx que surge a crença surrealista de que através da arte podiam fazer revolução, ajudar na libertação pessoal e social do homem, deslocando-o dos costumes burgueses e ajudando-o no processo de entendimento da existência humana. Para os surrealistas era preciso “[...] abrir os olhos para convencer-se de que, se quisermos viver, é necessário cair no mundo dos delírios ou simplesmente não viver” (GÓMEZ-CORREA, 1939).

Se vivemos, como tão bem demonstrou Max Weber, em um mundo que se tornou uma verdadeira gaiola de aço – ou seja, uma estrutura reificada e alienada que encerra os indivíduos nas “leis do sistema” como em uma prisão -, o surrealismo é o martelo encantado que nos permite romper as grades para ter acesso à liberdade. Se a civilização burguesa é por excelência, segundo o mesmo sociólogo alemão, o universo da *Rechnenhaftigkeit*, o espírito do cálculo racional – a medida quantitativa de perdas e lucros -, o surrealismo é o punhal aguçado que permite cortar os fios dessa teia de aranha aritmética (LÖWY, 2002, p. 09-10).

O Surrealismo sendo uma vanguarda heterogênea e que pregava a liberdade, não podia deixar de se possibilitar experimentar. Esse processo de constante experimentação e reinvenção fez com que o movimento construísse três fases marcadas, cada uma delas, por suas especificidades. Contudo todas elas são marcadas, com menos ou mais intensidade, pela expressão do inconsciente, pela busca da unificação do homem (razão e espiritualidade), pela negação da ordem social e pelo pensamento ético-político.

Figura 23 - *O encontro dos amigos* (1922), Max Enst.



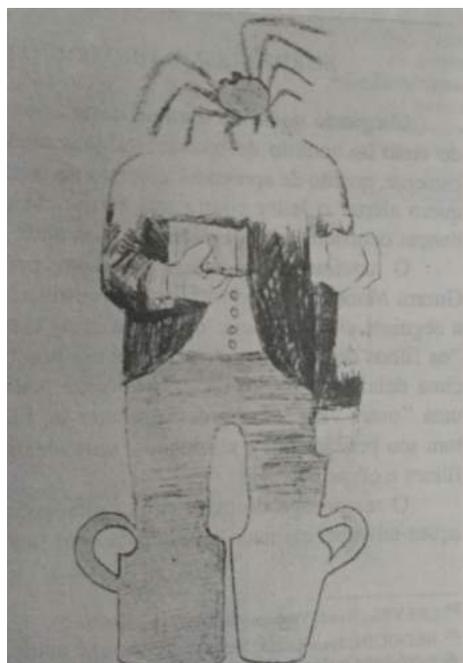
A primeira fase do Surrealismo é caracterizada pela prática de experiências revolucionárias. Essa fase “[...] é a que separa os surrealistas de movimentos análogos, desenvolve as técnicas de exploração do inconsciente e lança os fundamentos teóricos do

movimento” (FORTINI, 1965, p. 15) e considera-se compreendida entre 1919 e 1925. Nessa fase os surrealistas se utilizavam da subversão, procuravam desassossegar tudo, subverter os diversos tipos de linguagem; o foco estava voltado para a *escrita automática* e o *automatismo abstrato*. A *escrita automática* e o *automatismo abstrato* são processos de produção de material artístico que objetivam evitar os pensamentos vindos do fluxo do consciente e priorizam o fluxo do inconsciente. Buscam:

[...] manifestar diretamente o pensamento sem a contenção estética ou moral, relatos de sonhos e acasos objetivos, ou seja, a produção de semelhanças a partir de acontecimentos que cruzam de maneira inesperada. Dessa forma as experiências surrealistas tentam ultrapassar a esfera do sentido e, em contato com a racionalidade do mundo moderno, ganham um efeito libertador [...] (MOURA; OLIVEIRA, 2016, p.4).

A *escrita automática* e o *automatismo abstrato* representam a necessidade surrealista em “[...] permitir que a criatividade se alimente [...]” dos “[...] níveis mais profundos do inconsciente, dos sonhos e das alucinações [...]” para se excluir do processo artístico “[...] o pensamento racional” (KLINGSÖHR-LEROY, 2004, p. 08).

Figura 24 - *Cadáver delicioso* (1927), capa da revista *La Révolution Surréaliste*. Desenho em escrita automática.



A segunda fase do movimento surrealista é marcada pela aproximação da vanguarda com o pensamento marxista em busca da libertação do homem e da sociedade a partir do combate à sociedade burguesa. Nessa fase muitos artistas surrealistas se filiam ao Partido Comunista e defendem uma arte política e revolucionária; fase “[...] que inclui há um tempo as obras mais maduras do surrealismo e a sua mais activa participação política (1925-1950)” (FORTINI, 1965, p. 15).

Esse segundo momento é marcado pelo engajamento político e pela publicação do livro *'La Révolution et les Intellectuels'* do surrealista Pierre Naville em 1928, que procura conciliar as ambições surrealistas com as experiências revolucionárias do marxismo (MOURA; OLIVEIRA, 2016, p.5).

A terceira fase se refere à propagação do movimento pelo mundo; “[...] o surrealismo transforma-se e difunde-se em todo o mundo, verificando-se nele cada vez mais o retorno às tradicionais técnicas artísticas. É este o período que vai de 1931 ao início da guerra” (FORTINI, 1965, p. 15). A vanguarda surrealista passa a se expandir e se tornar conhecida por mais públicos e artistas ao redor do mundo, aumentando o número de adeptos à “filosofia surrealista” em busca de revolução através da arte.

O Surrealismo:

[...] centralizou fundamentalmente seus objetivos na construção de textos visuais em que a organização de componentes de vários códigos permitia, de um lado, a formação de mensagens originais e, de outro, moldar essas mensagens ao desejo de recuperar com elas parcelas da essência de relações humanas mais justas (CAÑIZAL, 2006, p.144).

Apesar da sua heterogeneidade o Surrealismo possui algumas características que são basilares do movimento: 1) o não conformismo com a realidade e 2) a busca no inconsciente por novas formas de viver, se comunicar e revolucionar o mundo. Os surrealistas não se conformavam com a realidade e sua racionalidade, e acreditavam que ao mergulhar no inconsciente, no lúdico e no onírico o homem reconheceria seus fardos e encontraria as

“chaves” necessárias para se libertar de seus traumas. A vanguarda surrealista defendia que era preciso iniciar uma caminhada rumo à liberdade e que esse caminho devia começar dentro de cada indivíduo; era preciso que as pessoas acessassem e decifrassem o seu universo particular para que se iniciasse a ruptura com a realidade racional em busca de libertação individual, e a partir da dela o homem estaria apto a buscar e alcançar uma libertação coletiva, em nível de sociedade. Ou seja, para o Surrealismo a libertação tinha duas etapas: a) a libertação pessoal e b) a libertação coletiva, sendo ambas alcançadas pelo contato com o universo irracional e onírico; por isso, muitas vezes, o Surrealismo fazia uso de um elogio à loucura e à infância, estados que transitam entre a realidade e o sonho (o surreal) atingindo um estado de liberdade.

Subversão é o ato ou efeito de derrubar, destruir, arruinar e se revoltar. A 3) característica basilar do Surrealismo é a subversão, aspecto de forte presença na primeira e demais fases do movimento. A vanguarda surrealista buscava subverter tudo, mas sua principal subversão recaí sob a linguagem, seja ela de qualquer tipo. A linguagem é um aspecto estruturante da nossa sociedade e do ser humano, ou seja, ela faz parte da formação do complexo campo simbólico humano. Para os surrealistas subverter a linguagem era uma forma de questionar a realidade e acessar determinados domínios da mente que a lógica não permitiria e nem conseguiria.

O cinema surrealista<sup>36</sup> é um exemplo da subversão do Surrealismo na linguagem. O cinema realizado por essa vanguarda buscava, intencionalmente, ser diferente tecnicamente e esteticamente do cinema que era realizado pelo mundo no início do século XX. Os surrealistas viam o cinema como um instrumento eficaz e de grande potencial na tentativa de transformar a expressividade em chave de acesso ao inconsciente.

Mais do que no teatro e provavelmente mais do que na pintura, é no cinema – arte popular indissolivelmente ligada ao cotidiano, arte de parque de diversões, desde seu início associada ao perambular pelas ruas, banho ambiental do fabuloso vivido nos seus desenvolvimentos mais modernos – que o surrealismo buscou certos recursos de seu imaginário (BENAYOUN, 1991, p. 69).

---

36 O cinema surrealista é uma abordagem modernista do cinema tanto na história quanto na produção, originada em Paris a partir da década de 1920.

O cinema dominante realizado no início do século XX tinha como foco maior contar uma história e essa ela tinha que ser contada de maneira linear, pois seus realizadores buscavam tornar a experiência fílmica a mais fácil e tranquila para o espectador. O Surrealismo ia de contra a isso; subvertia o cinema, procurando não seguir as normas da linguagem cinematográfica, fazendo com que seus filmes ganhassem aspectos considerados estranhos e diferentes para o cinema. Alguns filmes surrealistas não tinham roteiro e quando possuíam as histórias não se apresentavam em uma narrativa linear. Os enredos eram escritos buscando ser nada ou o mínimo possível parecidos com a realidade; muitas vezes investiam em situações absurdas, como uma mulher tendo seu olho cortado por uma navalha. É preciso lembramos que o Surrealismo não estava preocupado com a lógica, sua preocupação estava em investigar as fronteiras entre o sonho e a realidade, o inconsciente e o consciente, a paixão e a razão.

Figura 25 - Cenas do filme surrealista *Um cão Andaluz* (1929).



O cinema surrealista:

Nascido na época em que o cinema tomava verdadeiro impulso, foi um polo de atração e estímulo para muitos de seus membros que foram solicitados como roteirista, atores, realizadores ou mesmo autores completos, conforme as gerações que seguiram à Primeira Guerra Mundial (BENAYOUN, 1991, p. 69).

O estranhamento causado pelo cinema surrealista tinha como intenção chocar e impactar o seu espectador para chamar a sua atenção para as imagens metafóricas presentes

na obra. Seus filmes tinham como intenção deslocar o espectador da realidade, fisgá-lo pela curiosidade e fazê-lo acessar o seu próprio universo, criando/retirando os seus próprios significados das imagens. Ou seja, na subversão da linguagem, os surrealistas buscavam se entregar ao jogo de “[...] arquitetar combinatórias de signos cujas as estruturas não respeitassem as normas de uma lógica [...]” (CAÑIZAL, 2006, p. 144) que era considerada:

[...] produto das diversas perversidades ideológicas perpetradas por aqueles que, em nome dos conceitos de ordem e de justiça da sociedade burguesa, protegiam a hipocrisia e manipulavam, sem escrúpulo, promessas de um mundo melhor (CAÑIZAL, 2006, p. 144).

Figura 26 - Cenas do filme surrealista *Um cão Andaluz* (1929).



O Surrealismo acreditava que o homem era um ser sonhador nato e que a realidade racional o aprisionava, limitava sua liberdade criativa, fazendo-o estar sempre descontente e infeliz. A solução para essa insatisfação e infelicidade, segundo os surrealistas, se encontrava na investigação das raízes da insatisfação humana, trazendo-as para a superfície, manifestando-as e organizando-as para entendê-las; para os surrealistas o cinema era uma ótima ferramenta para isso.

Em outras palavras, era imprescindível, para o cinema surrealista, atinar com a seiva que circula no sistema vascular das palavras, das imagens e dos gestos, já que o conhecimento do que há de entranhável nesse sistema forneceria bases sólidas para se adentrar na aventura das transformações individuais e coletivas (CAÑIZAL, 2006, p. 144).

É possível constatar:

[...] que esse permanente compromisso do cinema surrealista (o movimento como um todo) com a restauração da linguagem não é tão somente fruto da deterioração das condições sociais mas é também, o resultado de uma mundividência em que os signos desempenham um papel central tanto no desenvolvimento mental quanto no crescimento histórico da consciência (CAÑIZAL, 2006, p. 150).

“Durante toda sua história [...] o surrealismo não cessou de inspirar obras individuais e incentivar paralelamente projetos coletivos” (COURTOT, 1999, p. 45), pois, apesar de causar estranhamento a vanguarda também causava encanto, fascínio. Seria *Limite* (1931) uma dessas obras que o Surrealismo inspirou?

### 3.3 LIMITE (1931) x SURREALISMO

#### 3.3.1 Inspirado em uma fotografia surrealista

O enredo de *Limite* (1931) é simples e um dos aspectos responsáveis pelo encanto que a obra possui. Ele se iniciou em uma imagem surrealista; durante sua temporada de estudos pela Europa, Peixoto se deparou com uma fotografia de André Kertész (1894-1985) na capa da edição n74 da revista francesa *Vú*<sup>37</sup>. Kertész, fotógrafo autodidata húngaro, foi um dos principais fotógrafos do século XX e passou um período vinculado ao movimento surrealista, afastando-se depois, porém o estilo surrealista o acompanhou por toda a sua trajetória.

Em depoimento ao documentário *O Homem do Morcego* (1980) de Rui Solberg, Peixoto explica que se sensibilizou bastante ao ver a fotografia de Kertész e que a imagem passou o dia reverberando em sua mente. Peixoto continua a sua fala e explica que a inquietação causada pela imagem foi tão forte que suas ideias necessitavam tomar forma; chegando em casa decide colocar suas ideias no papel e em poucas horas escreve o roteiro de *Limite* (1931).

---

<sup>37</sup>Revista *Vú*: foi uma revista que funcionou de 1928 a 1940 e publicava as obras dos artistas dos mais diversos movimentos de vanguardas modernistas.

[...] o filme – então o cenário – tinha sido escrito diante da súbita visão, em Paris, da capa da revista *Vu* depois de uma discussão particularmente dolorosa e muito grave com o pai. Na capa da revista se via uma imagem que é a protoimagem de *Limite*: a face feminina, de frente, os olhos fixos, tendo em primeiro plano mãos masculinas algemadas. Mário sempre disse que esta imagem disparou a ideia de *Limite* [...] (MELLO, 1996, p. 22).

A inspiração na fotografia de Kertész é explicitada logo nos primeiros minutos do filme. Peixoto e Edgar Brasil realizam uma reprodução da imagem: uma mulher de olhar marcante com o rosto envolto pelos braços algemados de um homem. Essa imagem será repetida ao longo do filme e funcionará como uma imagem proteica da obra:

O prólogo – uma sequência chave fora da diegese do filme – estrutura-se em torno de uma imagem que é a fundamental de *Limite*: a mulher e as mãos algemadas – e que é a reprodução da capa da revista *Vu*. Imagem elementar, originária – proteica – geratriz de todas as imagens do filme que serão metamorfoses dela, alegoria do tema (MELLO, 1996, p. 33).

Figura 27 - Fotografia de André Kertész na capa da revista *Vu* de 1929.



Figura 28 Cena inicial de *Limite* (1931).

### 3.3.2 Roteiro produzido em escrita automática

Observamos, anteriormente, que a liberdade é um dos aspectos estruturantes do movimento surrealista. A vanguarda buscava a liberdade acima de todas as amarras impostas pela sociedade, sua realidade e sua razão, e essa liberdade deveria se iniciar no âmbito dos pensamentos. Em razão disso, o Surrealismo defendia o fluxo livre dos pensamentos, sem filtros ou amarras; para isso, desenvolveu a técnica da *escrita automática* e do *automatismo abstrato* que priorizavam o fluxo do inconsciente livres da racionalidade. Através da *escrita automática* e do *automatismo abstrato* o artista se manifesta livremente, não permitindo nenhuma repressão da consciência e da razão ao pensamento. Essas técnicas visam aumentar o poder criador do artista, protegendo-o de qualquer fluxo castrante, ou seja, o propósito é vencer a censura que o consciente exerce sobre o inconsciente, libertando a criatividade.

Para Breton (1954), “o surrealismo é um automatismo psíquico puro mediante o qual nos propõe exprimir quer verbalmente quer por escrito o funcionamento do pensamento. Ditado pelo pensamento, fora de todo o controle exercido pela razão, fora de toda a preocupação estética ou moral... o surrealismo fundou-se na crença, na realidade superior de certas formas de associação até hoje desprezadas, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Tende a destruir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituir-lhes no que respeita à solução dos principais problemas da vida” (BRETON apud FORTINI, 1965, p. 11-12).

O roteiro de *Limite* (1931) foi escrito em uma noite, de maneira rápida, sem muitos floreios. Peixoto estava preocupado em dar forma a sua inquietação para que ela não se perdesse em sua mente; o resultado disso foi o “nascimento” de um roteiro em poucas horas, em uma escrita sem cronologia. Ao realizar isso, Peixoto se utilizou da *escrita automática* e do *automatismo abstrato*; sua preocupação estava em colocar suas ideias no papel sem filtros castrantes, colocar no papel todo o resultado da experiência estética vivenciada com a fotografia de Kertész.

Mário escreveu o *scenario*, diz, em uma só noite e era basicamente o seguinte: Um barco, com três naufragos, perdido no oceano. Os naufragos estão abatidos, deixaram de remar e parecem conformados com seu destino. Uma das mulheres dá um biscoito ao homem, que o come, desalentado. Ela, então, conta sua história: fugiu de uma prisão com a cumplicidade do carcereiro mas desprezou-o, fugiu novamente, mas não encontra paz. Tenta trabalhar – costurar – mas a monotonia a esmaga. Vendo a notícia de sua fuga no jornal, parte novamente. O homem reanima a outra moça caída no fundo do barco. Também ela conta a sua história: um casamento infeliz e desastrado com um pianista bêbado que toca em cinemas. A mulher sente-se presa, tolhida pela tirania dos laços do casamento; recorda o marido em toda sua degradação. Desesperada, foge. No barco, a primeira mulher tenta remar – mãos e remos são inúteis. Os outros dois olham-se, vencidos e conformados. E o homem conta, então, ele também, a sua história. Viúvo, tem um caso de amor com uma mulher casada. Há alegria e há tristeza. Ao visitar o túmulo de sua mulher, encontra o marido da amante que lhe diz que ela é leprosa. Desespero, angústia, terror – e fuga. No barco a água para beber acaba. Um barril, visto de longe, pode ser a salvação. O homem pula n’água para ir buscá-lo, mas não reaparece à tona. Em desespero a segunda mulher se atira à primeira, que a agride. Uma fica prostrada; a outra chora. Desencadeia-se uma tempestade, uma longa tempestade que, quando acaba – o mar calmo outra vez –, não deixa mais do que a primeira mulher agarrada a um destroço – e, assim, termina o *scenario*, os *shots* descritos sumariamente, os cortes e fusões indicados, bem ao estilo do cinema silencioso (MELLO, 1996, p. 22-23).

É possível perceber e compreender o processo de *escrita automática* e o *automatismo abstrato* observando os trechos do roteiro de *Limite* (1931). Peixoto não se preocupou em adicionar detalhes sobre as cenas ou descrição detalhada dos personagens; o roteiro é todo composto só por palavras-chaves, comandos de câmera e de personagem. Fica nítido que é um registro de um pensamento que flui livremente, que a preocupação estava em registrar o que reverberava dentro de Peixoto, sem filtros da racionalidade. O roteiro mais parece um retrato da mente do seu autor, das imagens que surgiram em sua mente atizadas por uma imagem originária.

Observemos:

leteiro

- uma barca e três tripulantes – destino? - eles mesmo não sabem – proveniência? - presume-se um naufrágio – mas nada disso tem importância na história -

mulher da proa = 1  
outra = 2

- [1]. close-up – o chão – terra
- [2]. close-up – máquina desliza – terra – terra – mais terra – máquina levanta -
- [3]. long-shot – terra – máquina abaixa -
- [4]. close-up – terra
- [5]. fusão – rosto de mulher – braços de homem algemados na frente – expressão de olhar -
- [6]. fusão – sai rosto fica algema
- [7]. fusão – sai algema voltam só os olhos insiste nos olhos
- [8]. fusão – sai olhos aos poucos e nota-se coisa brilhante movendo-se – mais nítido – movimento da água do mar – vagas pequenas – movimento – movimento – olhos somem por completo mar é nítido – tempo -  
(PEIXOTO, 1996, p. 37-39).

Figura 29 - Trecho do roteiro de *Limite* (1931).

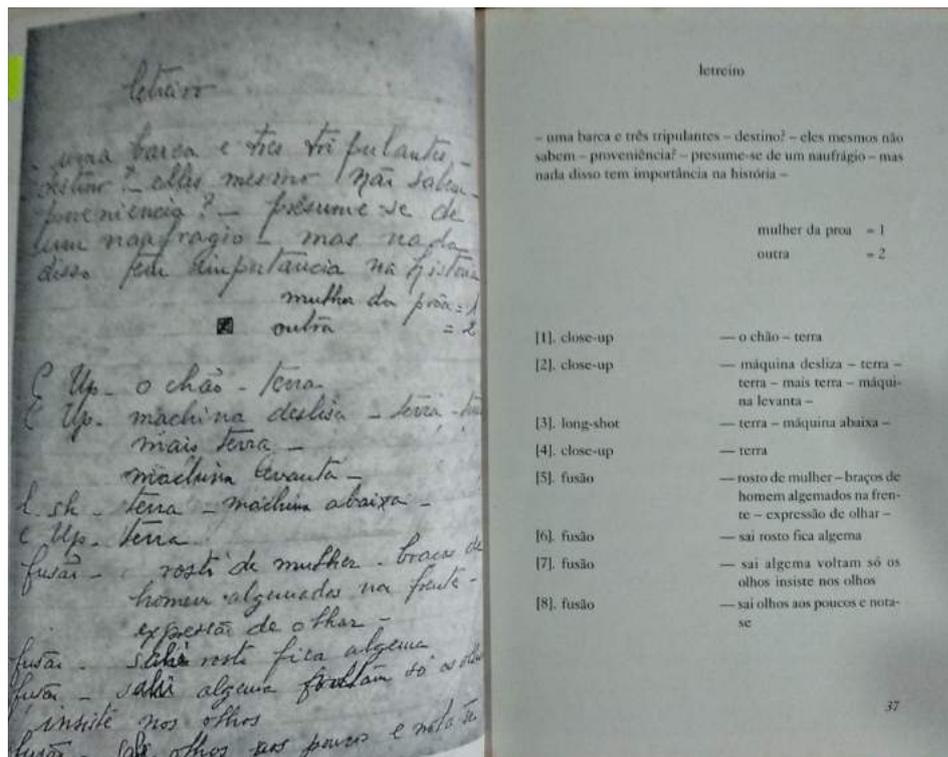
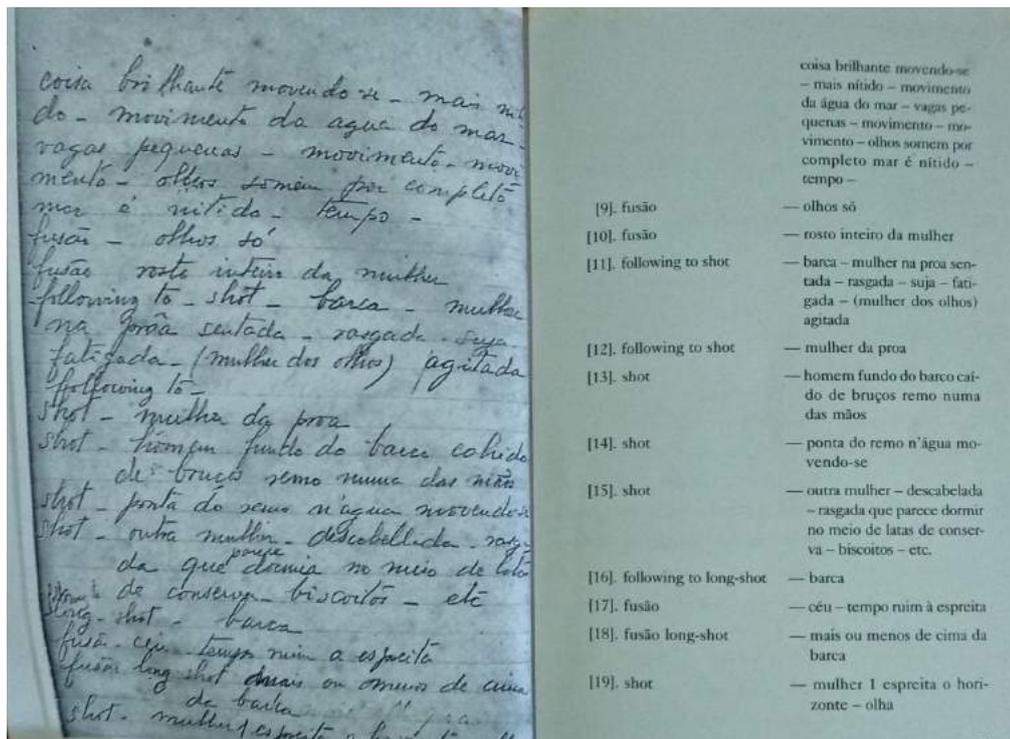


Figura 30 - Trecho do roteiro de *Limite* (1931).

### 3.3.3 Releitura da linguagem cinematográfica

Chamamos de *linguagem cinematográfica* o conjunto de fundamentos composto por planos, ângulos, movimentos de câmera e recursos de montagem que compõem um filme. Esse conjunto de elementos cinematográficos trabalha de forma estruturada para organizar as imagens buscando produzir um sentido e explorar o olhar do espectador. A partir da *linguagem cinematográfica* cada plano, movimento de câmera, ângulo e ritmo exerce um papel no filme que compõem a totalidade da obra.

Observamos que a subversão da linguagem é uma das principais características do Surrealismo; a desconstrução ou releitura da *linguagem cinematográfica* foi uma das subversões surrealistas na linguagem e um dos aspectos estruturantes do cinema realizado por essa vanguarda. Os cineastas surrealistas acreditavam que a *linguagem cinematográfica* utilizada nos filmes da época (o cinema dominante) buscava realizar uma simples recriação do que era imposto como real, baseado na racionalidade do mundo moderno, ignorando outras possibilidades de realidades e novos horizontes.

O fundamental para o surrealismo é o rompimento de um círculo: o do desejo sublimado e inscrito nas convenções culturais e estéticas de um cinema que cultua a sugestão, que usa a montagem como construção de um espaço verossímil e o corte como repressão da imagem proibida. O cineasta surrealista quer atingir o maravilhoso, e, para tal, precisa lutar contra o cinema que celebra a estabilidade escapista bem comportada que nada mais faz senão aprisionar o espectador no círculo de suas fantasias. O cineasta surrealista quer denunciar a rede de censuras articuladas com a estética do cinema dominante. O filme surrealista deve ser um ato libertador e a produção de suas imagens deve obedecer a outros imperativos que não os da verossimilhança e os do respeito as regras da percepção comum. Não bastam as transformações no conteúdo das cenas filmadas e na liberação do gesto humano que compõe sua narrativa. É preciso introduzir a ruptura no próprio nível da estruturação das imagens, no nível da construção do espaço, quebrando a tranquilidade do olhar submisso às regras (XAVIER, 2008, p. 113).

Os realizadores surrealistas buscavam usar a *linguagem cinematográfica* de forma não usual para assim “[...] romper com o cinema ilusionista e ainda ligado à representação clássica” (COELHO, 2013, p. 2). Por isso os filmes surrealistas possuíam uma abstração da narrativa, procurando elaborar jogos de imagens e causar estranhamento no espectador. No cinema surrealista:

A ordem é dada pelo próprio discurso cinematográfico: a partir da montagem, quando se cola um plano ao outro, estamos no domínio da diegese, da história, da fábula – ou qualquer nome que se dê aos acontecimentos narrados. E nesse nível que impera a ordem, mesmo que seja a ordem da desordem – isto é, mesmo quando os fatos não se apresentam racionalmente organizados, mesmo quando a ordem da ficção não obedece à ordem do mundo (MAINIERI, 1991, p. 78).

Em *Limite* (1931) conseguimos reconhecer a realização de uma releitura da *linguagem cinematográfica*, assim como nos filmes surrealistas. No decorrer da obra, seus realizadores buscaram subverter as regras da *linguagem cinematográfica* se utilizando de repetições de tomadas, uso frequente de close-ups, ângulos diferenciados e utilização de movimentos de câmera não usuais no cinema dominante da época; recursos que também são encontrados nos filmes da vanguarda surrealista. Ao assistirmos os filmes do cineasta e fotógrafo surrealista Man Ray, encontramos semelhanças com *Limite* (1931) na *linguagem cinematográfica*. Man Ray, assim como Peixoto, se utiliza de frequentes close-ups, movimentos de câmera diferenciados e muitas repetições de tomadas. Em ambos, a releitura da *linguagem*

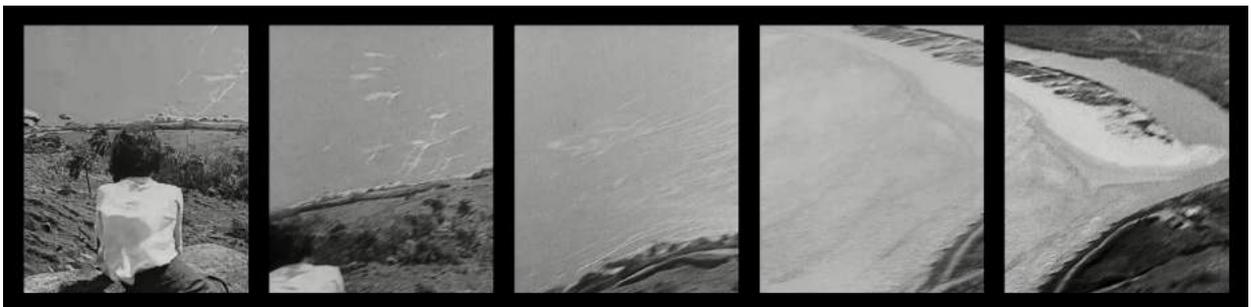
*cinematográfica* está como uma maneira de recusar a cronologia dos eventos e deslocar a atenção do espectador para o modo de representação, tendo como objetivo romper com a representação clássica.

Podemos compreender melhor essa questão a partir da cena do penhasco em *Limite* (1931): durante a cena, a câmera está no penhasco e observa o horizonte se mexendo livremente, sem amarras, de um lado para o outro, movimento completamente incomum para o cinema dominante da época. Esse tipo de movimentação de câmera se faz presente no filme surrealista *Emak Bakia* (1926) de Man Ray; a câmera também está em um penhasco observando o horizonte e se movimenta livremente. Ou seja, ambos se utilizam de uma movimentação de câmera incomum para os padrões da época, realizando uma inovação na *linguagem cinematográfica* do período.

Figura 31 - Cenas do filme *Emak Bakia* (1926), Man Ray.



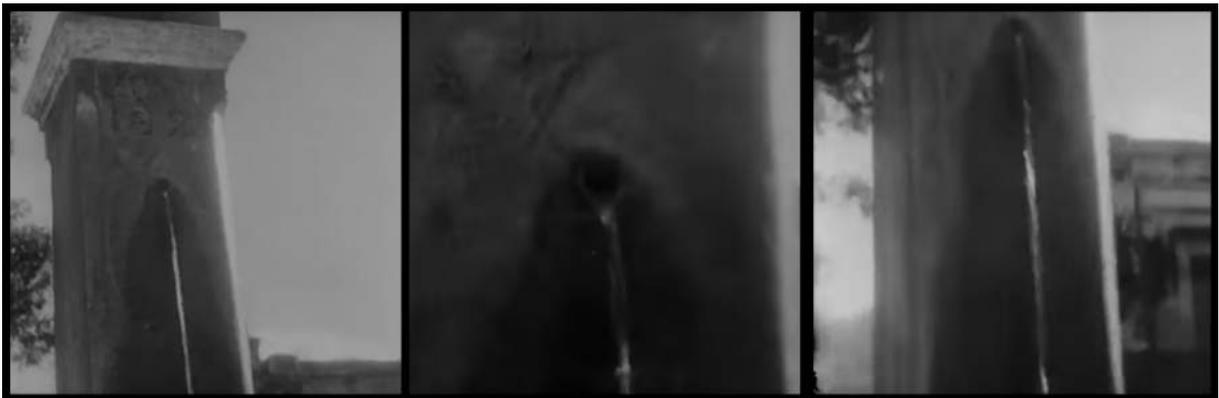
Figura 32 - Cenas de *Limite* (1931).



Outra imagem de *Limite* (1931) que exemplifica a releitura da *linguagem cinematográfica* executada por seus realizadores é a sequência da fonte. A câmera se move de

maneira rápida e repetitiva, utilizando-se do close-up: a câmera que observa a paisagem da cidade se depara como uma fonte de água, uma “bica” e, de maneira insistente, se aproxima e se afasta da fonte diversas vezes, mais precisamente, nove vezes. Esse tipo de sequência era incomum no cinema dominante da época e representa essa releitura da *linguagem cinematográfica* em busca de uma ressignificação do olhar.

Figura 33 - Cenas de *Limite* (1931).



### 3.3.4 Desconstrução da narrativa

*Narrativa* é a forma como se conta uma história. Ela é o formato como se expõe os acontecimentos, reais ou imaginários, por meio de palavras ou imagens onde os personagens atuam em um tempo e espaço. A *narrativa* dominante do início do século XX buscava seguir os preceitos da fidelidade ao real, ou seja, buscava ser realista e contar suas histórias de maneira linear. O Surrealismo buscou subverter também na *narrativa*; a subversão se encontrava em desconstruir os moldes tradicionais impostos a ela. Os cineastas surrealistas viam na desconstrução da *narrativa* uma forma de explorar mais possibilidades criativas nos seus filmes e trabalhar a surrealidade. Eles diziam “[...] que o mundo surreal que emana de suas imagens é mais real, como o próprio nome o indica, do que o real captado e organizado pelo [...] senso comum” (XAVIER, 2008, p. 100). A *narrativa* utilizada pelo Surrealismo se comporta de maneira fragmentada, ou seja, não-linear e como resultado não-familiar; é um tipo de *narrativa* que procura causar estranhamento em quem assiste. Ela se faz presente em *Limite* (1931): o encadeamento da história é todo construído através de imagens fragmentadas. Sua história que se passa, em certos momentos, dentro do barco com os três

personagens, de repente passa a narrar os momentos desses personagens em terra firme, sem nenhuma transição temporal; por instantes não sabemos se esses momentos são flashes do passado ou se eles sobreviveram ao naufrágio ou se são delírios dos seus desejos de voltar à terra firme.

Então a progressão de *Limite* - sua montagem – não se estrutura, não se organiza em função da narrativa ou de um desenvolvimento “linear” que busque, por “continuidade”, o sentido do filme. Na verdade, o sentido narrativo de *Limite* é tênue e extremamente simples – como um poema. As imagens de *Limite* se estruturam segundo as afinidades morfológicas que existem entre elas – em função pois do “tema” e de suas metamorfoses e só raramente na progressão linear da montagem clássica (MELLO, 1996, p. 68-69).

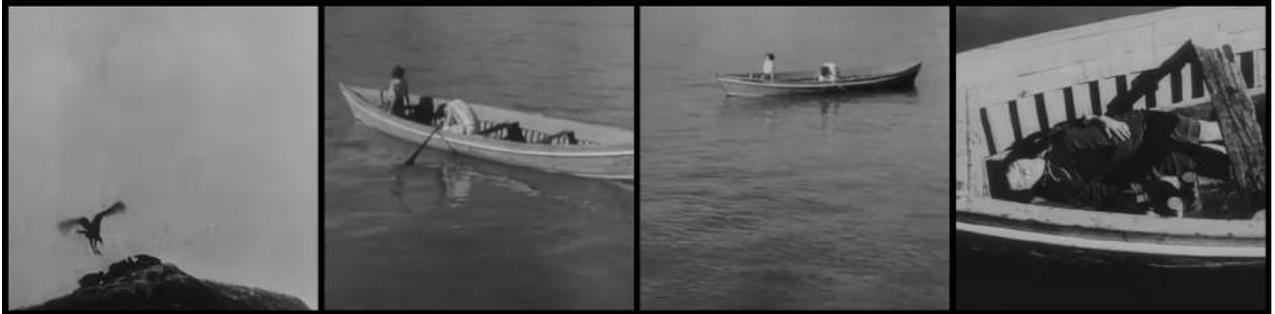
A *narrativa* fragmentada está diretamente ligada a essa desconstrução/releitura da *narrativa* linear dominante no cinema do início do século XX. Esse processo surrealista que encontramos em *Limite* (1931) busca criar um tipo de narração a partir de imagens, onde a história é contada através de um retalho de cenas. É como se estivéssemos sendo convidados a montar um quebra-cabeças onde as imagens “[...] significam pelo que elas representam e não pelo que significam [...]” (MAINIERI, 1991, p. 75), são metamorfoses da imagem originada na fotografia de Kertész, são imagens metafóricas.

Na sua luta contra o discurso, contra o que é assumido como linguagem convencional, a vanguarda privilegia a imagem cinematográfica naquilo que ela tem de visão direta [...] não discursiva de algo – a ideia é de que o cinema não fala das coisas, mas as mostra [...] - a imagem do cinema é dotada de um poder de transformação que desnuda o objeto [...]. O importante é cada imagem singular e o seu poder gerador de uma nova experiência do mundo visível. (XAVIER, 2008, p. 103)

Para compreendermos melhor essa questão, observemos esse trecho de *Limite* (1931): as cenas dos três personagens exaustos no barco à deriva são intercaladas com imagens de urubus sobrevoando o mar e a costa. Cada uma dessas imagens possuem os seus significados isolados, porém através do jogo de retalhos, entre essas imagens, elas ganham um novo significado; se complementam e geram um novo sentido, não pelo que elas significam

isoladamente, mas pelo que elas representam juntas. A partir da fragmentação da *narrativa* essa sequência ganha um novo sentido: a morte está na espreita dos personagens.

Figura 34 - Cenas de *Limite* (1931).



Nessa busca por desconstruir a *narrativa* dominante, os surrealistas se utilizam dos conceitos de “*estética da proximidade*”, “*plano-detalhe*” e “*estética da sugestão*” de Jean Epstein (1897-1953), realizador e estudioso de cinema. Epstein chama de “*estética da proximidade*” a sucessão de detalhes que substitui o desenvolvimento normal das ações dos personagens. Ela acontece através do uso de muitos planos detalhes e de closes-ups, que termina por causar uma sensação de maior proximidade. Segundo Epstein, a “*estética da proximidade*” cria como consequência a “*estética da sugestão*”, onde explica que: “Não contamos mais, nós sugerimos. Dessa forma mantemos o prazer da descoberta e da construção. De uma maneira pessoal e sem obstáculos, a imagem se organiza.” (EPSTEIN, 1974, p.66).

O “*plano-detalhe*” entra nesse processo como uma teia ligadora entre essas duas estéticas, permitindo:

[...] o recorte do espaço e a existência de elementos de maneira independente do mundo, eles seriam capazes de evidenciar a verdade através do aumento na tela de cinema, suscitando emoções estéticas. Epstein explica que associando o “*plano detalhe*” e a dimensão do sonho o cinema alcançaria uma sinceridade profunda decorrente de analogias: partes que representam o todo através de detalhes aumentados ou de repetições que se tornam motivos condutores (COELHO, 2013, p. 3).

Ao assistir *Limite* (1931) é notável que Peixoto faz uso dos conceitos de Epstein, assim como os realizadores surrealistas. Essa constatação é confirmada pelo próprio Peixoto em seu artigo *Um filme da América do Sul* (1931), onde ele discorre sobre ideias muito semelhantes aos estudos desenvolvidos por Epstein. O que Epstein chama de “*estética da proximidade*” Peixoto chama de “*comparações cinematográficas*” e explica que em *Limite* (1931) “[...] tudo é síntese, mas dentro de comparações cinematográficas [...] inesperadas, em puro estilo [...]” (PEIXOTO, 1931).

Em *Limite* o resultado obtido é o mesmo objetivado por Epstein com sua “*estética da proximidade*”: uma narração a partir de imagens (não de uma história a ser contada), o despertar de emoções estéticas e a criação de um motivo condutor (no caso de *Limite*, a limitação humana) (COELHO, 2013, p. 4).

Figura 35 - cenas de *Limite* (1931).



Em *Limite* (1931):

A montagem [...] não é clássica, embora existam nele trechos de montagem no sentido clássico, principalmente no desenlace, na sequência do cinema ou na do desespero de Raul<sup>41</sup>. Em geral, porém, *Limite* rejeita a simples linearidade: por isso usa muito as fusões e as imagens longas onde a ação se esgota inteiramente, não exigindo assim, formalmente, prosseguimento. Na realidade, o que liga as imagens e é responsável pela unidade do filme são as afinidades morfológicas das imagens. Em *Limite* elas não são “elementos” de montagem para estruturar uma narrativa, são representações diferentes, analógicas – metamorfoses – das proto-imagens do prólogo. É a significação delas, e não o seu valor elementar de peça imbricada, que vale no filme. Pode-se dizer, deste ponto de vista, que *Limite* é como uma planta que germina e não como uma sequência encadeada de *takes* (MELLO 1996, p. 67).

### 3.3.5 Recriação da atmosfera onírica

O projeto surrealista propõe uma deformação do real e a instalação de uma *atmosfera onírica* (uma atmosfera de sonho). O Surrealismo enxergava nesse processo uma forma de acessar e trazer à superfície os assuntos ignorados e reprimidos no homem pela razão criada pela modernidade e pela realidade imposta. Para os surrealistas o “[...] discurso cinematográfico não deve imitar o verossímil (denominador real), tal como na decupagem clássica. Ele deve imitar a articulação dos sonhos [...]” (XAVIER, 2008, p. 114). Essa é outra característica que se faz presente em *Limite* (1931); o filme todo é encoberto por um clima, uma aura onírica, de sonho.

Figura 36 - Cena do filme surrealista *A Concha e o Clérigo* (1928).



<sup>41</sup>Raul Schnoor: ator de *Limite* (1931), faz o personagem do *homem n1*.

Figura 37 - Cenas de *Limite* (1931).



*Limite* (1931) conta sua história a partir das imagens: focando nos olhos, no sol refletindo nos cabelos, no vento e seu poder de revirar tudo... É como se o espectador estivesse imerso em um sonho, onde as coisas apenas são e não adianta tentar compreendê-las de forma racional; para entendê-las se faz preciso sentir primeiro. *Limite* (1931) é:

[...] desvelar – é um alargar nossa visão, é ver o “invisível”. Primeiro vemos a superfície de *Limite* – depois e, no decorrer do filme, aprofundamo-nos. Vemos cada vez mais e mais profundamente: *Limite* é um desvelamento – e o que ele nos desvela é a própria natureza essencialmente limitada da condição humana. *Limite* não reproduz o visível, sendo um filme; torna visível, sendo uma obra de arte (MELLO, 1996, p. 28-29).

Como vimos, o Surrealismo defendia a construção de uma nova realidade, a *realidade surreal*. Essa *surrealidade* está diretamente ligada à *atmosfera onírica*; a construção dessa atmosfera faz parte da composição da *surrealidade*. Essa construção se dá através da ligação entre o universo do “real” (o que vemos e acreditamos como real) e o universo do “imaginário” (ligado ao subjetivo). Para os surrealistas o cinema era uma ferramenta eficaz nessa missão, pois viam nele a possibilidade de mesclar imagens que remetiam ao “real” com imagens referentes ao “imaginário”. No cinema surrealista, as imagens ligadas ao “real” e ao “imaginário” convivem e se relacionam de maneira íntima. Os filmes surrealistas intercalam cenas ligadas ao universo do “real” com cenas ligadas ao universo do “imaginário”, realizando uma espécie de dança que cria um novo universo (o surreal), onde tudo ganha um novo sentido, uma nova sensação.

O filme *Les Mystères du Château des Dés* (1928) do artista surrealista Man Ray demonstra bem essa questão: no decorrer de toda a película, são intercaladas cenas que fazem referência ao “real” com imagens conectadas ao universo do “imaginário”. Exemplo: há um momento em que a cena de dois homens sem rostos bebendo em um bar (imaginário) são intercaladas com imagens em plano geral da cidade (real); é uma forma encontrada por Man Ray para nos imergir na *surrealidade*, pois a “situação absurda” de dois homens sem rostos em um bar está acontecendo na cidade, no lugar comum, no lugar conhecido pela nossa racionalidade, ou seja, desconstrói a noção de realidade que temos como certa. E assim seguirá o filme, cenas ligadas ao puro “imaginário” serão intercaladas com imagens que fazem referência ao “real”, construindo assim a *surrealidade* a partir de uma *atmosfera onírica*.

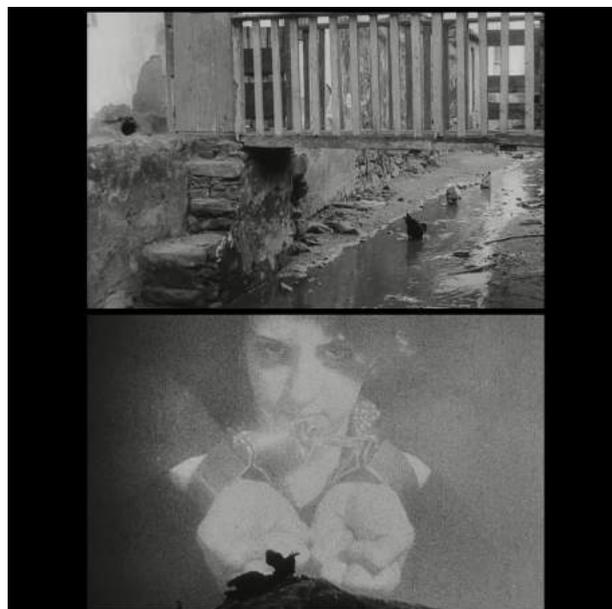
Ao assistir *Limite* (1931) percebemos esse diálogo entre imagens que remetem ao “real” e ao “imaginário”. É uma dupla abordagem: o filme trabalha com imagens do “real” na caracterização dos personagens e na assimilação do ambiente, e com imagens do “imaginário” a partir de imagens alegóricas que questionam a todo momento a fragilidade humana. *Limite* (1931) mostra “[...] o drama cósmico do homem em sua trágica limitação expresso nos dramas pessoais daqueles três personagens [...]”. A história no filme, o “[...] *plot*, mal existem [...]” (MELLO, 1996, p. 48) o que existe é um verdadeiro jogo de imagens; *Limite* (1931) é um filme de ficção que mescla imagens do “real” com imagens do “imaginário” a

serviço de uma nova poética e da construção de um novo universo, de uma *surrealidade* a partir de uma *atmosfera onírica*.

Figura 38 - Cenas de *Les Mystères du Château des Dés* (1928).



Figura 39 - Cenas de *Limite* (1931).



### 3.3.6 Busca por um cinema poesia

A poesia é um texto lírico que retrata uma infinidade de coisas e está diretamente ligado à imaginação; ela compreende aspectos metafísicos que transcendem o mundo fático. A poesia faz uso de imagens simbólicas, metáforas convidando o leitor a interpretar a mensagem criada.

Nos anos de 1920 a palavra poesia passa a ser usada pelos cineastas de Vanguardas Artísticas na busca por um cinema com requintes de arte. Segundo o teórico Epstein (1974), o cinema é um veículo carregado de poesia, pois através dele é possível representar imagens simbólicas, o irreal, o surreal e o lúdico. A busca por um *cinema poesia* é um dos aspectos estruturantes da cinematografia do Surrealismo. Podemos observar essa vontade dos surrealistas em aproximar o cinema da poesia na fala do artista Man Ray sobre o seu filme *Emak Bakia* (1926):

Uma série de fragmentos, um cine-poema composto por sequências óticas que constituem um conjunto que permanece em estado de fragmento. [...] Não é um filme abstrato nem uma narração; sua razão de existir reside nas inovações de formas luminosas e de movimentos, enquanto que as partes mais objetivas interrompem a monotonia das invenções ou servem de pontuação (RAY apud BOUHOURS, 1997, p. 50).

Figura 40 - Cena de abertura de *Emak Bakia* (1926).



O termo “cine-poema” utilizado por Man Ray demonstra a preocupação do Surrealismo em trazer poeticidade aos seus filmes. Os surrealistas viam na poeticidade cinematográfica uma possibilidade de revolução, pois ela está ligada, diretamente, ao campo do imaginário e das imagens simbólicas, elementos caros aos surrealistas na sua busca pela liberdade dos indivíduos.

Para os surrealistas:

O cinema é um instrumento de um novo lirismo e sua linguagem é poética justamente porque ele faz parte da sua natureza. O processo de obtenção da imagem corresponde a um processo natural – é o olho e o “cérebro” da câmera que nos fornecem a nova e mais perfeita imagem das coisas. O nosso papel, como espectadores, é elevar nossa sensibilidade de modo a superar a “leitura convencional” da imagem e conseguir ver, para além do evento imediato focalizado, a imensa orquestração do organismo natural e a expressão do “estado da alma” que se afirmam na prodigiosa relação câmera-objeto (XAVIER, 2008, p. 103-104).

Figura 41 - Cenas de *Limite* (1931).



Ao ver *Limite* (1931) nota-se o esforço de seus realizadores em fazer uma obra de caráter poético. O filme é repleto de simbologias e imagens metafóricas que compreendem aspectos metafísicos da existência humana que transcendem a racionalidade. Peixoto e Edgar Brasil se utilizaram da poeticidade para desenvolver uma investigação sobre a condição humana; de maneira rítmica e poética, *Limite* (1931) vai “tecendo” a sua história, convidando o espectador a mergulhar nos limites que tangenciam a existência humana. Sua poeticidade reside em cada uma das suas imagens, mas, peguemos uma sequência específica para que consigamos entendê-la: um casal anda pela praia, na beira do mar de mãos dadas; aos poucos a câmera vai realizando uma fusão com um close-up de suas mãos entrelaçadas e então percebemos que suas mãos formam a imagem de um coração, o coração daquele casal, do amor cultivado entre eles. Desse modo *Limite* (1931) realiza uma poesia sobre o amor através de um jogo de imagens poéticas.

Existe, no filme de Peixoto, um deslocamento de significados e de emoções de uma imagem à outra. O sentido é criado pela poesia, mas uma poesia de imagens. [...] O jogo em *Limite*, se passa na imagem, nas formas semelhantes entre objetos, paisagens, pessoas e entre significados. Peixoto mostra os diversos aspectos da limitação humana através de analogias e metáforas [...] (COELHO, 2013, p. 10).

### **3.3.7 Revelar algo maior/superior através do cinema**

Vimos que para o Surrealismo uma arte para ser autêntica tinha que estar ligada à atividade revolucionária. A vanguarda surrealista defendia a necessidade de se realizar, inicialmente, uma revolução pessoal para depois ser possível se realizar uma revolução libertária coletiva. O Surrealismo percebia o cinema como um veículo de arte capaz de ser utilizado como ferramenta para se iniciar uma revolução no interior do espectador. Através do filme era possível acessar o universo particular dos indivíduos e revelar “algo maior”; temas ignorados pela razão humana. A partir da revelação, os espectadores poderiam acessar no seu inconsciente as ferramentas necessárias para se iniciar uma revolução.

O surrealismo não é um invento, um código, nem uma religião. Poderia, em última instância, ser uma filosofia, não no sentido clássico de preposições lógicas, mas porque nasce e se concretiza através de uma ação sobre a qual se exerce, depois, uma análise reflexiva. Não é um movimento estético como o impressionismo ou o

cubismo e, no plano literário, o simbolismo, o futurismo e o ultraísmo, ou tantas outras escolas de vanguarda. É, definitivamente, uma concepção total do homem e de suas relações com o universo, um esforço do conhecimento para libertar o ser, para libertar a consciência das pressões que a dividem entre a razão e a intuição, a vigília e o sonho, um esforço para alcançar, assim, uma realidade profunda, sem fraturas nem compartimentos estanques (MOLINA, 1999, p. 23-24).

O Surrealismo percebia que através do cinema era possível realizar jogos de perspectiva atemporal, tornar visível o que antes era invisível e, alcançar grandes e diversos públicos; essas características permitiam o cinema ser um veículo de informação e exploração da percepção para se realizar revelações importantes para a liberdade humana. Essa busca por revelar “algo maior” também se faz presente em *Limite* (1931). O filme busca revelar, aos poucos, os infortúnios da existência humana e sua condição limitada; ou seja, busca tornar visível o que inicialmente é invisível. É justamente por tratar de algo tão intimista do universo humano que o filme se tornou uma obra atemporal; se fazendo sempre atual. *Limite* (1931) busca revelar que o ser humano, fruto dos tempos modernos e que se crê ilimitado, na verdade é tangido por diversos limites. O tema central é exposto na tela através de símbolos e imagens metafóricas, de forma subjetiva; cabe ao espectador ir desvelando, aos poucos, como se estivesse montando um grande quebra-cabeças sobre a sua existência.

O “tema”, que se anuncia no prólogo, se desenvolve na sequência-chave inicial: a inconformidade e perplexidade, o desespero e a angústia diante da súbita e trágica descoberta da essencial limitação da condição humana, da impotência diante da sede de infinito, sua tragédia e consequências: derrota, frustração, desespero, decadência, fuga e morte – subtemas de *Limite*” (MELLO, 1990, p.87).

O filme salta “[...] do detalhe para a cena aberta, do quadro bem iluminado para o contraste forte, da imagem em positivo para outra em negativo” e assim ele nos mostra o quanto a vida nos “[...] amarra, corta, fecha, encobre, interrompe, algema, limita” (AVELLAR, 2011, p.27).

O filósofo Georges Didi-Huberman explica esse processo de revelar algo através das imagens da seguinte forma: “[...] a menor representação rapidamente terá fornecido algum alimento - ainda que discreto, ainda que um simples detalhe - ao homem da crença.” (DIDIHUBERMAN, 1998, p.50), revelando-o algo; e é assim que *Limite* (1931) busca se

comunicar com o espectador, fornecendo “alimento” através de imagens e detalhes para mostrar-nos o quão limitada é a nossa existência.

Figura 42 - Cena de *Limite* (1931).



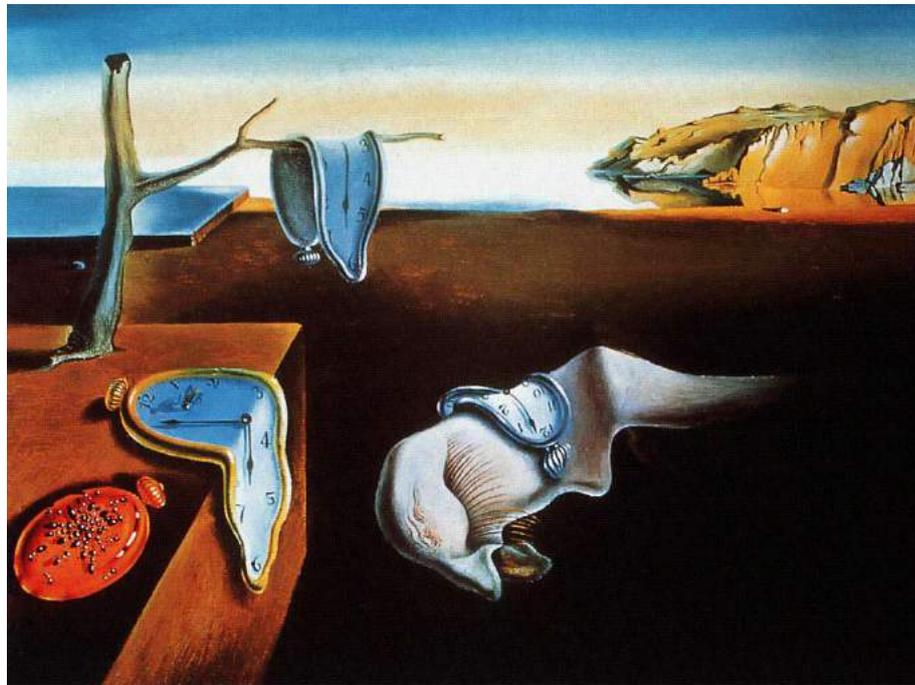
### 3.3.8 Questionamento e relativização do Tempo

O Surrealismo buscava questionar e relativizar o Tempo; percebia que o Tempo é uma criação humana em busca de controlar com a razão o mundo a sua volta, por isso buscava subverter o conceito e as noções de Tempo. A temporalidade do mundo, das coisas e das pessoas era objeto de investigação dentro da vanguarda que procurava criticar a complexidade do Tempo e denunciar sua ligação com a fragilidade da condição humana. Percebe-se essa crítica investigativa no quadro *A Persistência da Memória* (1931) do artista surrealista, Salvador Dali.

*A Persistência da Memória* (1931) é um dos quadros mais famosos de Dali; a pintura reflete sobre a noção da temporalidade e da memória na vida humana. Os relógios derretidos não representam o que significam literalmente: “relógios derretidos”; eles representam um questionamento sobre o Tempo, a memória e a temporalidade da vida, mostrando-nos que estes conceitos são bastante relativos. Ao olharmos os relógios, a nossa mente consegue reconhecer o objeto (um relógio), porém a deformidade de como foram pintados por Dali

causa-nos estranheza. Essa estranheza faz parte do processo de reflexão proposto pelo artista: reflexão sobre o que de fato é o Tempo, se ele realmente existe e qual a sua função no mundo. Uma reflexão sobre a nossa existência, nossa temporalidade e a nossa busca por controlar o mundo, achando que assim nós iremos conquistá-lo e domá-lo; Dali quer nos mostrar que nós é quem fazemos parte do mundo e não ele de nós, não existe possibilidade de controle, só existe a possibilidade de se viver, apenas. Nós passamos pelo mundo, partimos e ele continua existindo.

Figura 43 - Quadro *A Persistência da Memória* (1931) de Salvador Dali.



O cinema é um instrumento que carrega consigo a possibilidade de construir, reconstruir e desconstruir as noções de Tempo. O Surrealismo percebeu nisso uma forma de questionar e relativizar a temporalidade do mundo, explorando no inconsciente humano os medos e segredos sufocados pela razão. Os surrealistas através do questionamento e da relativização da temporalidade queriam resgatar as noções de espaço e tempo dos “[...] primitivos: uma realidade vivente, dotada de poderes nefastos ou benéficos, algo, em suma, concreto e qualitativo, não uma simples extensão mensurável”<sup>43</sup> (PAZ, 1985).

<sup>43</sup>Trecho da entrevista do artista surrealista Octávio Paz (1914-1998) para a revista brasileira Pau Brasil.

*Limite* (1931) é um filme que questiona e crítica também as noções de Tempo. Possui um encadeamento fragmentado, misturando frequentemente imagens do passado com imagens do presente, sem qualquer diferenciação ou transição entre elas; a fragmentação é tanta que, em diversos momentos, nos questionamos se aquilo que nós vemos se trata do passado, do presente ou do futuro. O encadeamento fragmentado dos fatos é uma ferramenta utilizada por Peixoto para nos questionar se de fato o tempo existe ou se é só mais uma criação da razão humana em busca de controlar o mundo a sua volta.

*Limite* (1931) nos faz refletir que o Tempo é indiferente para a memória humana, que o passado sempre se confunde com o presente e com o futuro; que as nossas dores, amores e histórias estão sempre vivos dentro de nós como se estivesse acontecendo no “agora”. Quantas vezes não lembramos de alguma situação do passado, mas o sentimento que se apossa de nós parece mais real do que nunca, como se estivesse acontecendo tudo de novo naquele exato momento? É sobre isso que *Limite* (1931) procura nos fazer refletir, que o Tempo não existe. Além disso coloca a temporalidade como um elemento que denuncia a limitação da condição humana. O diretor deixa clara essa sua intenção em uma entrevista concedida a escritora Helena Salem (1948-1999) em 1988:

Eu quis mostrar em *Limite* que o homem jamais consegue quebrar esta coisa a que ele está preso, na Terra. Tem o limite humano das possibilidades – ele pode voar, pode fazer isso, aquilo, pode descer às profundezas do mar, mas à superfície da terra ele tem de voltar um dia, cedo ou tarde.

Também o tempo é uma coisa ilusória, muito ilusória. Haja visto o relógio – o que o relógio está dizendo? “Mais um, mais um, mais um...”. Na verdade, o relógio não está dizendo isso. Nós é que não escutamos direito. Ele está dizendo: “menos um, menos um, menos um...” O tempo não existe [...] (PEIXOTO, 1988).

Figura 44 - Cenas de *Limite* (1931).



## 4 LIMITE (1931): FOTOGRAFIA E SURREALISMO

No capítulo anterior, começamos a investigação que testa a hipótese norteadora desta pesquisa: a hipótese de que *Limite* (1931) pode ser enquadrado na filmografia do Surrealismo. Observamos que é possível identificar em *Limite* (1931) aspectos conceituais e cinematográficos da vanguarda surrealista, como a *desconstrução da narrativa* e a criação de uma *atmosfera onírica*, etc.; além de vermos que seu roteiro “nasce” de uma fotografia surrealista. Este capítulo se propõe a dar continuidade a investigação, porém o foco não será nos aspectos cinematográficos do Surrealismo. A fotografia será o elemento analisado nesta parte da investigação; examinaremos se é possível identificarmos nos fotogramas de *Limite* (1931) características da fotografia realizada pela vanguarda surrealista.

### 4.1 FOTOGRAFIA E SURREALISMO

A palavra fotografia vem do grego *phosgraphein*; é formada a partir da união do elemento *phos/photo*, que significa “luz”, com o termo *graphein*, que significa “marcar”, “desenhar” ou “registrar”, ou seja, fotografia significa “marcar a luz”, “registrar a luz” ou “desenhar na luz”. É uma palavra que reflete bem o que significa o ato fotográfico que reuni três instâncias: a captação da luz, o imaginário e a técnica; ou seja, a natureza, o subjetivo e o científico. É a técnica capaz de criar imagens em superfícies fotossensíveis a partir de uma exposição luminosa que surge no século XIX, após anos de pesquisas e desenvolvimento de dispositivos. Surge:

Em meio ao lancinante ritmo desenvolvimentista do século XIX, assolado pela revolução industrial [...] num clima permeado pelo mundano, pelo desajuste social e por tudo o que poderia levar o homem a uma total padronização de sentidos, apontando, assim, para a sua aniquilação como ser individual (BRAUNE, 2000, p. 07).

O fotógrafo e pesquisador Boris Kossoy (2002) nos explica que a fotografia no início do século XX sofreu resistência em ser aceita no campo tradicional das artes. Isso ocorreu pelo fato de que durante um período da Revolução Industrial ela desempenhou um papel importante como instrumento de apoio à pesquisa de campo na área científica, pois era um meio comunicativo capaz de passar credibilidade, ou seja, a fotografia era associada ao registro científico e etnográfico (associada à representação iconográfica). A fotografia até o

início do século XX estava associada ao conceito de “real” e ao tecnicismo, sendo considerada um “espelho da realidade”.

Figura 45 - Primeira foto oficial (1826) de Joseph Nicéphore Niépce<sup>44</sup>.



Se hoje a fotografia está inserida no campo tradicional das artes, muito se deve às Vanguardas Artísticas que estabeleceram uma luta constante para que isso se tornasse realidade; luta iniciada pelo movimento pictorialista (movimento que lutava pela abstração na fotografia) em meados do século XIX. Por estar ligada ao campo científico, no início do século XX, a fotografia era considerada uma atividade mecânica, uma atividade puramente técnica e era negado ao fotógrafo e a imagem fotográfica o conceito/direito de autoria. O fotógrafo não era visto como um artista que realizou uma imagem e a fotografia não era aceita como arte por ser uma imagem técnica. Fernando Braune em seu livro *O Surrealismo e a estética fotográfica* (2000) nos explica que essa negação do conceito/direito de autoria para a fotografia, estabelecida pela sociedade, era respaldada por intelectuais e críticos de arte da época. A arte nesse período era vista como uma atividade imagística, de abstração da realidade, onde um indivíduo faz sua interpretação do mundo; já a fotografia, por ser “regida”

---

<sup>44</sup>Joseph Nicéphore Niépce (7 de março de 1765 – 5 de julho de 1833): foi o inventor responsável pela primeira fotografia reconhecida em 1826. Seus experimentos em busca da técnica fotográfica começaram em 1793.

por um dispositivo mecânico, só fazia um registro fidedigno da realidade, sendo-lhe negada qualquer tipo de criatividade e autoria.

É mais do que plausível que, desde o anúncio oficial de sua criação [...] a fotografia tenha sofrido as mais severas críticas e ataques de todos os lados. Ela é uma atividade que nasce dúbia, permeia terrenos até então inimagináveis de se postarem juntos [...]. Que atividade tão perigosa e surreal é essa nascida da pesquisa científica [...] que, ao mesmo tempo, insere-se no contexto artístico? É ciência ou arte? [...] Esse conceito gerou as mais fantásticas discussões em torno da atividade fotográfica [...] foi a partir [...] dessa nova conceituação e discussão [...] que a fotografia passou a constituir-se como meio de expressão com linguagem própria, autônoma, independente das amarras que a prendiam aos conceitos próprios da pintura, tornando-se, assim, parte do cenário artístico (BRAUNE, 2000, p. 09-10).

O que os intelectuais, críticos de arte e a sociedade em geral não percebiam é que: mesmo sendo um dispositivo mecânico/técnico, a máquina fotográfica depende da ação humana para que a imagem seja gerada. É preciso que o fotógrafo elabore como a imagem será realizada, estabelecendo o ângulo, a disposição dos objetos em cena, o grau de iluminação, etc. Ou seja, é preciso um processo de abstração por parte do fotógrafo para que uma imagem fotográfica seja realizada.

As Vanguardas Artísticas do século XX percebiam a contribuição do fotógrafo para a realização de uma imagem fotográfica. Os movimentos de vanguarda percebiam que a *imagem técnica* é impregnada pelo olhar/visão de mundo de quem a realiza; para esses movimentos, a câmera fotográfica era vista como um instrumento, assim como o quadro, os pincéis e as tintas são para a pintura. As Vanguardas Artísticas percebiam que qualquer tipo de arte necessita de um indivíduo capacitado com técnicas para construir uma imagem, por isso o argumento de que a fotografia não podia ser considerada arte por ser uma imagem técnica não convencia os artistas de vanguarda.

A técnica, portanto, está longe de representar um traço distintivo dentro das artes visuais [...] mesmo porque toda imagem materializada em algum suporte é o resultado da aplicação de algum tipo de técnica de representação pictórica. A ideia, mais ou menos generalizada, de que a criação artística seria a expressão da experiência vivencial de um sujeito enunciator apenas dá conta de parte do problema. A experiência sozinha não rende obras visuais ou audiovisuais, se ela não estiver [...] associada a um *know how* específico [...]. Talvez essa seja a condição de toda e qualquer obra criativa. É possível que esse fato possa ser explicado [...]

pelo abismo existente entre as imagens que concebemos em nossa imaginação [...] e as que podemos materializar e socializar com os meios e técnicas disponíveis (MACHADO, 1997, p. 223).

As Vanguardas Artísticas compreendiam que:

A realidade da fotografia não corresponde (necessariamente) à verdade histórica, apenas ao registro expressivo da aparência [...]. A realidade fotográfica reside nas múltiplas interpretações, nas diferentes “leituras” que cada receptor dela faz num dado momento; tratamos pois, de uma expressão peculiar que suscita inúmeras interpretações (KOSSOY, 2002, p. 38).

As Vanguardas Artísticas buscavam explorar a fotografia de maneira artística, se empenhando em construir uma linguagem que fosse própria da atividade fotográfica, tornando-a cada vez mais independente dos conceitos herdados da pintura. Ou seja, assim como com o cinema, as vanguardas realizaram experimentações com a fotografia buscando subverter o campo tradicional da arte.

A fotografia e o Surrealismo se “encontraram” no momento em que as Vanguardas Artísticas buscavam romper com o tradicionalismo nas artes e a fotografia buscava se inserir no campo artístico (lembrando que: essa busca é originada no pictorialismo desde meados do século XIX). Segundo Braune (2000) a fotografia e o Surrealismo estabeleceram uma relação singular em comparação com as demais vanguardas, pois a busca por uma nova estética para a fotografia, na vanguarda surrealista, “nasce” dentro do espírito revolucionário da vanguarda que discordava da racionalidade do mundo moderno, questionando-a e subvertendo-a sempre.

Vimos, no capítulo anterior, que o Surrealismo buscava subverter tudo o que fosse possível no campo das artes; colocar a fotografia como uma atividade artística foi uma das suas formas de subversão. A vanguarda surrealista via a fotografia como um instrumento criado pela modernidade que ao ser subvertido evidenciava a relação entre a realidade e a surrealidade, o real e a criatividade. Era utilizar um instrumento fruto da modernidade para subverter e questionar o mundo moderno, era usar a “criação contra o seu criador”. Os surrealistas viam no ato fotográfico um método de enfatizar a arte como um meio de representação psíquica. Para eles o *espaçamento* (o quadro fotográfico/ o fotograma) rompe com a noção de tempo e espaço tridimensional, lembrando-nos que aquela imagem é apenas

uma representação/recorte de um momento capturado. Para os surrealistas o espaçamento abria margem para a surrealidade de cada indivíduo e muitas das obras surrealistas foram realizadas através da fotografia e suas descobertas técnicas.

O projeto surrealista teve como balizamento o direto e objetivo afrontamento à passividade, ao enfado, à alienação, enfim, a toda racionalidade que a modernidade acabou por impor ao ser humano. O Surrealismo simbolizou uma luta no sentido de devolver ao homem a sua potencialidade criativa, retirando-o de uma estagnação paralisante e da alienação, ao libertá-lo das forças constrangedoras da razão e da moral, com o intuito de promover a verdadeira harmonização entre as suas instâncias consciente e inconsciente. A fotografia, de uma certa forma, perfaz o mesmo caminho, porém por outro viés, de maneira sutil, quase imperceptível. A carga desarticuladora, mobilizadora da fotografia concentra-se em forma mais mobilizadora no que ela deixa de mostrar, no que está implícito, em tudo aquilo que não nos é dado de pronto, de imediato pela imagem fotografada – há que se mergulhar na virtualidade da fotografia para, de fato, tocá-la e ser tocado, unido surrealisticamente (BRAUNE, 2000, p. 07).

O Surrealismo buscou trabalhar na fotografia uma aura de mistério, mostrando os conflitos entre o imaginário e o real. Para os surrealistas a fotografia proporcionava naturalmente, de forma mais eficaz que na pintura ou na literatura, o “jogo” entre o consciente e o inconsciente, pois ela era capaz de realizar um recorte do “real” (consciente) a partir do olhar/visão de mundo do fotógrafo (inconsciente); além de conseguir desconstruir esse “real” a partir do espaçamento e das técnicas de edição de imagem.

A fotografia surrealista buscava valorizar temas e objetos comuns como sombras, closes, o corpo humano visto por ângulos diferentes, as cidades, etc. Os fotógrafos surrealistas estavam preocupados em trabalhar a *percepção* humana diante da imagem, pois ela era, para os surrealistas, a forma mais autêntica e superior, a mais pura e imediata forma de experiência estética, livre de filtros racionais. O Surrealismo recusava submeter-se à racionalidade, por isso renegava a *representação*. Considerava a *representação* uma falsificação da experiência imediata por restituir “[...] a presença da realidade apenas sob forma de substitutos [...] por intermédio de signos [...]” (KRAUSS, 2002, p.111).

Segundo Rosalind Krauss (2002) a heterogeneidade visual reinou na fotografia surrealista, por isso ela possui diversas características e teve várias vertentes. Os fotógrafos surrealistas utilizaram diversas técnicas que revolucionaram a atividade fotográfica, abrindo

espaço para a criação de uma nova roupagem estética e de uma linguagem própria da técnica fotográfica.

Figura 46 - Silêncio (1935), Dora Maar<sup>46</sup>.



Krauss (2002) explica que além de explorar temas e objetos comuns em suas imagens fotográficas, a fotografia do Surrealismo tem como características: 1) a exploração de *imagens documentárias de objetos estruturais*, 2) a utilização de *imagens em negativo e/ou duplo negativo*, 3) o uso de *múltiplas exposições* em uma imagem (*sobreposição de imagens*), 4) *manipulações e distorções* na imagem, 5) uso de *procedimentos de edição/modificação da*

---

<sup>46</sup>Dora Maar (1907-1997): Foi uma fotógrafa, poeta e pintora francesa surrealista.

imagem no laboratório fotográfico, 6) a solarização<sup>48</sup> e 7) a rayografia<sup>49</sup> 8) fotomontagens (colagens), 9) uso de *close-ups*, e 10) uso de *ângulos pouco usuais*.

Figura 47 - Rayografia: *O Beijo* (1922) de Man Ray.



Figura 48 - Solarização: *Sem nome* (1931) de Man Ray.



48Solarização: Insolação de uma película ou papel sensível durante a revelação ou copiagem, com o objetivo de obter efeitos especiais: a inversão dos valores tonais.

49Rayografia: Criação de imagens fotográficas sem o auxílio da câmera fotográfica. Técnica que cria imagens entre o contato direto de objetos com o papel fotográfico, expostos à luz.

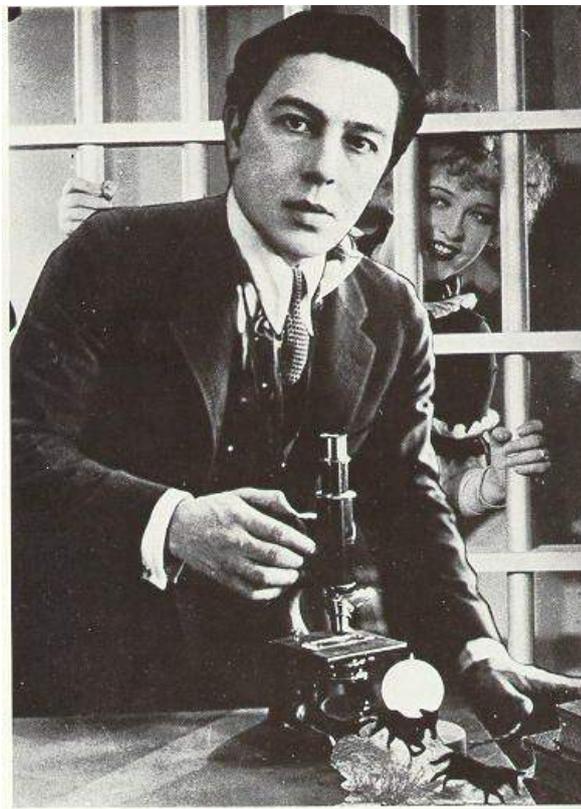
Figura 49 - *Prayer* (1930), fotografia de Man Ray.



Figura 50 - *Bruma em Paris* (sem data) de Brassai.



Figura 51 - Fotomontagem L'Escriture automatique (1938) de André Breton.



## 4.2 LIMITE(1931) x FOTOGRAFIA SURREALISTA

### 4.2.1 Sobreposição de imagens

Observamos, desde o capítulo anterior, que o Surrealismo buscou subverter todo tipo de linguagem e com a fotografia não foi diferente. A subversão surrealista na fotografia estava alinhada a uma busca por encontrar uma linguagem que fosse própria da atividade fotográfica; uma linguagem que não dependesse de conceitos próprios da pintura, por exemplo.

[...] algumas correntes fotográficas passaram a discutir a atividade fotográfica por dentro, através das características de sua própria natureza, deixando de lado tudo o que não pertencia à sua linguagem, voltando-se para o exame dos seus próprios fundamentos, em suma, assumindo sua autocrítica (BRAUNE, 2000, p. 12).

Nessa busca por subverter e descobrir uma nova linguagem, assim como no cinema, as Vanguardas Artísticas realizaram experimentações com a fotografia. Através das experimentações surge a *sobreposição de imagens*; técnica que foi utilizada de forma recorrente pelos fotógrafos surrealistas, se tornando uma marca da fotografia dessa vanguarda. A técnica de *sobreposição de imagens* se configura em sobrepor duas ou mais imagens gerando uma nova imagem, ou seja, é uma fotografia composta pela “união” de duas ou mais imagens, onde o conteúdo sobreposto ganha um novo significado.

Figura 52 - Processo de sobreposição de imagens.



A técnica de *sobreposição de imagens* surgiu a partir de experimentações em câmeras analógicas, pois elas permitiam que um quadro do negativo (filme fotográfico/fotograma) fosse exposto à luz mais de uma vez. Esse processo também pode ser realizado no laboratório fotográfico durante o processo de ampliação da imagem, onde se projeta duas ou mais imagens no papel fotossensível antes da revelação. Com a chegada dos programas de edição de imagem da era digital, é possível realizar este procedimento de forma rápida e precisa em computadores e celulares.

O Surrealismo percebia a *sobreposição de imagens* como uma ferramenta de exploração da surrealidade e um instrumento capaz de estimular a percepção humana. Para os surrealistas essa técnica era uma ferramenta eficaz para se adentrar no campo do inconsciente, do misterioso e do maravilhoso, causando estranhamento e fazendo o observador questionar a noção de realidade e se despertar para a surrealidade.

Figura 53 - *Eva* (1932) sobreposição realizada por Man Ray.



Figura 54 - Fotograma do filme *Emak Bakia* (1926) de Man Ray.



Em *Limite* (1931) observamos o uso da técnica de *sobreposição de imagens* no decorrer de toda a película. Esse é um filme que comunica a sua história, como vimos no capítulo anterior, através da *sugestão*, a partir de um jogo de imagens; a *sobreposição de imagens* foi utilizada por Peixoto e Edgar Brasil como uma ferramenta na construção do “quebra-cabeças” que é a obra. A técnica de sobrepor imagens é utilizada tanto para se realizar a transição de um *take* para o outro quanto inserida ao longo da própria sequência, como uma quebra da linearidade.

Figura 55 - Fotograma de *Limite* (1931).

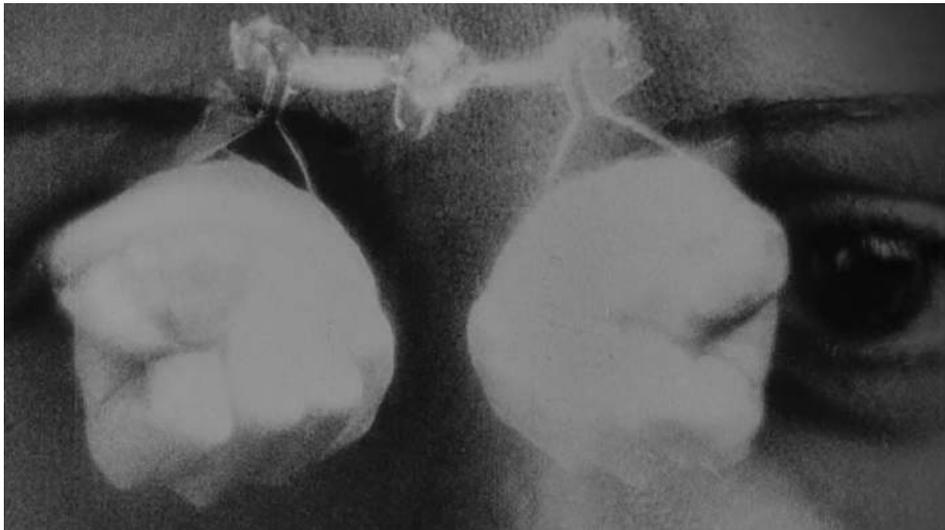


Figura 56 - Fotograma de *Limite* (1931).



Observando *Limite* (1931), percebemos que o uso da *sobreposição de imagens* de fato gera um novo sentido para aquilo que está sendo posto em cena, ou seja, sugere um novo sentido para a imagem. Exemplo: os olhos da personagem *mulher n1* sobrepostos por mãos algemadas (imagem 55) não seria uma forma de sugerir-nos de que a nossa visão sobre o mundo nos aprisiona diante dele? E as mãos entrelaçadas de um casal sobrepostas à imagem do galho de uma árvore (imagem 56) não seria uma forma de sugerir-nos que o amor é um sentimento que está ligado à natureza do ser humano? Nunca poderemos afirmar se de fato essas eram as sensações que Peixoto e Edgar Brasil buscavam causar no seu espectador ao construir essas imagens; contudo podemos afirmar que essa foi a *percepção* que nos foi causada diante dessas sobreposições, a experiência estética imediata tão apreciada pelos surrealistas. Por isso, podemos afirmar que o uso de *sobreposição de imagens* em *Limite* (1931) nos faz adentrar/mergulhar no campo do inconsciente, do onírico e da surrealidade.

#### 4.2.2 Close ups

*Close up* é uma expressão oriunda do inglês que é usada na área da fotografia e do cinema quando a câmera se encontra muito perto da pessoa/objeto fotografado/filmado. É uma técnica que busca possibilitar uma visão próxima e detalhada do elemento que está posto em cena. A técnica do *close up* também foi desenvolvida no processo de experimentações realizado pelas Vanguardas Artísticas do século XX, durante o esforço de se estruturar uma linguagem que fosse própria da área. O Surrealismo foi um adepto dessa técnica, utilizando-a bastante, acabando por torná-la uma característica da fotografia do movimento. Os surrealistas viam no *close up* uma forma de romper com a noção clássica de representação que havia sido herdada do renascentismo.

O *close up* tem a capacidade de transformar o nosso olhar diante das coisas, pois ressignifica aquilo que está em cena. A utilização dessa técnica pode tornar um assunto considerado “feio”/pouco atraente em algo estranhamente envolvente e belo, e assim vice-versa, pois é um tipo de técnica que desloca a nossa visão do lugar comum. Os fotógrafos surrealistas viam na técnica do *close up* uma capacidade que a fotografia tinha de poder inverter valores e sentidos, ressignificá-los na imagem.

Figura 57 - *Glass Tears* (1930) de Man Ray.

Para o Surrealismo a proximidade da câmera com o objeto fotografado cria uma aproximação entre o observador e a imagem. Essa aproximação funcionaria como uma forma de “desarmar” o observador de tudo aquilo que ele já conhece como “real”, da sua visão do lugar comum; isso possibilitaria uma maior imersão de quem observa na imagem, fazendo-o alcançar um maior estado de contemplação. Esse processo era percebido pelo Surrealismo como uma forma do observador acessar o seu inconsciente e sua própria surrealidade.

*O close up:*

[...] constituiu-se numa das formas de desarticulação do espaço perspectivo. A visão habitual do homem, que era global e distanciada, de maneira a corresponder ao modelo imposto desde o Renascimento, encontra o seu contraponto no *close*. Primeiramente porque o *close* ao compreender essencialmente um fragmento de algo, exige uma maior atividade do olhar, induz a uma participação maior do espectador no desvendar dos detalhes. O *close* por isso, demanda um maior aprofundamento e portanto uma maior aproximação em relação à obra. [...] essa aproximação é muito mais sensível, está muito mais relacionada a um aspecto intuitivo de identificação com as demandas internas do observador, ávido por estabelecer relações que o coloquem em harmonia com o mundo, do que uma aproximação de fato espacial. [...] o *close* nos traz um brutal afastamento da nossa realidade espacial, aliás, ele só permite a aproximação da instância inconsciente por afastar-nos de nossa realidade cotidiana (BRAUNE, 2000, p. 54-55).

Figura 58 - La Baiser (1930) de Man Ray.



Ao assistirmos *Limite* (1931) é possível identificar que seus realizadores fazem uso de *close ups* no decorrer de toda a obra. Segundo o pesquisador Saulo Pereira de Mello (1996), ao utilizar o *close up*, *Limite* (1931) aproxima o espectador do conteúdo que está sendo trabalhado, convidando-o a mergulhar não só no universo do filme, mas também no seu universo particular, no seu inconsciente; só dessa forma é que quem assiste consegue desvelar *Limite* (1931) e seus significados. Ou seja, o *close up* em *Limite* (1931) busca romper com o modelo de representação clássica, convidando o espectador a acessar sua própria surrealidade para preencher os espaços/as lacunas existentes, fazendo surgir o sentido do filme. “O ‘preenchimento’ [...] nada mais é que este imbricado ‘jogo’ de relações potenciais que o espectador é convidado a jogar” (FECHINE, 1997, p. 63).

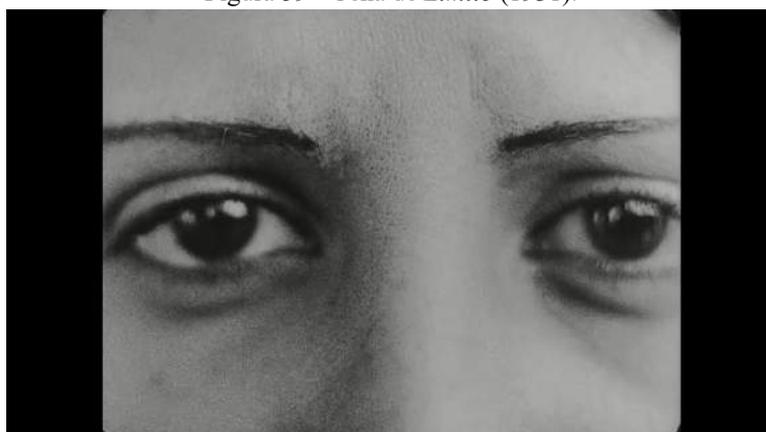
Figura 59 - Cena de *Limite* (1931).

Figura 60 - Cena de *Limite* (1931).

#### 4.2.3 Ângulos pouco usuais

Ângulo é, basicamente, a posição e a altura em que uma fotografia é tirada; se refere à posição da câmera em relação ao objeto ou pessoa que está sendo fotografado. A angulação interfere no resultado final da imagem e na interpretação que será realizada pelo observador. Esta técnica também foi desenvolvida a partir das experimentações em busca de uma nova linguagem para a fotografia; e utilizada de forma recorrente pelo Surrealismo em suas composições fotográficas.

Philippe Dubois (1983, p. 262) explica que a fotografia realizada até o início do século XX obedecia à visão renascentista sobre o mundo, “[...] regida pela [...] estrutura ortogonal, petrificada e rigorosa (o ponto de vista do homem de pé, vertical, preso ao chão e observando o mundo horizontal estendido diante dele) [...]” e que o uso de angulações diferentes criou “[...] um novo tipo de relação entre o sujeito e o mundo”.

O Surrealismo gostava e procurava utilizar os ângulos de maneira pouco usuais em suas composições, buscando romper com a visão clássica e rigorosa na arte instituída pelo renascentismo. Os *ângulos pouco usuais* causavam estranhamento por fugir dessa visão renascentista e acabava por despertar no espectador uma curiosidade que o tirava do lugar comum e o levava a mergulhar na surrealidade.

Figura 61 - Cena do filme *Emak Bakia* (1926) de Man Ray.



Figura 62 - *Anatomies* (1929) de Man Ray.



Em *Limite* (1931) os *ângulos pouco usuais* são utilizados de forma recorrente. A câmera está a todo momento buscando capturar as coisas/os elementos com um outro tipo de olhar, por outra perspectiva, por angulações ousadas, diferenciadas e fora do padrão comum para os filmes da época. A câmera em *Limite* (1931) captura as imagens de forma vertiginosa em cima de um poste, em cima dos telhados ou de baixo para cima, a partir do chão, dos pés, etc.

A câmera age como se estivesse em total liberdade, inventa ângulos e movimentos incomuns para ver as coisas: vai para cima de um poste de luz para ver o casal que conversa num canto da rua. Deita-se no chão para ver o mesmo casal e o poste de luz lá em cima - o poste então transfigurado numa cruz escura contra o branco do céu. Caminha colada aos pés de uma mulher. Inclina-se, e quase deitada no chão vê o homem que avança para o fim da rua [...] Voa sobre os telhados da cidade ou sobre o mar, a praia, o céu e o rochedo. Corre repetidas vezes [...] para a boca do homem que grita um silêncio (AVELLAR, 2011, p. 26-27).

São imagens que acabam por ocasionar estranhamento no espectador, por tirá-lo da zona de conforto da visão clássica renascentista. Isso acaba por convidar o espectador a reconstruir e ressignificar o seu olhar sobre o mundo, as coisas e as pessoas, percebendo-os de forma diferente. Esse processo faz parte da construção da surrealidade tão almejada pelos surrealistas.

Figura 63 - Cena de *Limite* (1931).

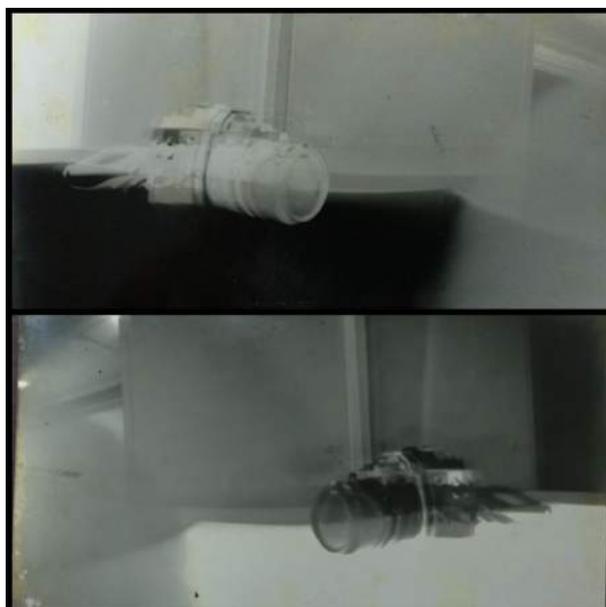


Figura 64 - Cena de *Limite* (1931).

#### 4.2.4 Uso de negativos

Negativo, no universo da fotografia, se refere a imagem bruta que possui os seus valores tonais invertidos e que possibilita que uma imagem possa ser copiada muitas vezes. É a origem, a raiz de uma imagem onde o que é claro se apresenta como escuro e o que é escuro se apresenta como claro.

Figura 65 - Primeira imagem: negativo e segunda imagem: positivo.



O uso do negativo bruto como imagem final também surge no contexto das experimentações do início do século XX em busca por uma linguagem que fosse própria da fotografia. No Surrealismo ela foi bastante explorada se tornando uma característica da fotografia dessa vanguarda. Os surrealistas utilizavam essa técnica com o intuito de romper, mais uma vez, com a visão clássica do homem diante do mundo; além de utilizar para provocar estranhamento no observador, fazendo-o deslocar a sua visão do lugar comum. Essa era uma forma que os surrealistas viam de romper com o tradicionalismo atrelado à imagem, fazendo o espectador questionar a noção de realidade concebida pelo mundo moderno.

Krauss (1977, p. 168) explica que o “[...] fotograma (o negativo) não faz mais que estender até o limite ou tornar explícito o que é verdadeiro para qualquer fotografia: toda fotografia é o resultado de uma impressão física que foi transferida para uma superfície sensível pelas reflexões da luz”, ou seja, a fotografia é um processo de duplicação da realidade e por isso ela não corresponde, necessariamente, a realidade de fato. O Surrealismo acreditava exatamente nisso: que a fotografia é um processo de duplicação da realidade e por isso já realizava uma ruptura, natural, com o conceito de “real” estabelecido pelo tradicionalismo renascentista e toda a racionalidade do mundo moderno. Usar a imagem em negativo era uma forma dos surrealistas reafirmarem que a realidade não é exatamente aquilo que somos programados a achar que é.

Figura 66 - Cena de *O Retorno à Razão* (1923) filme de Man Ray.

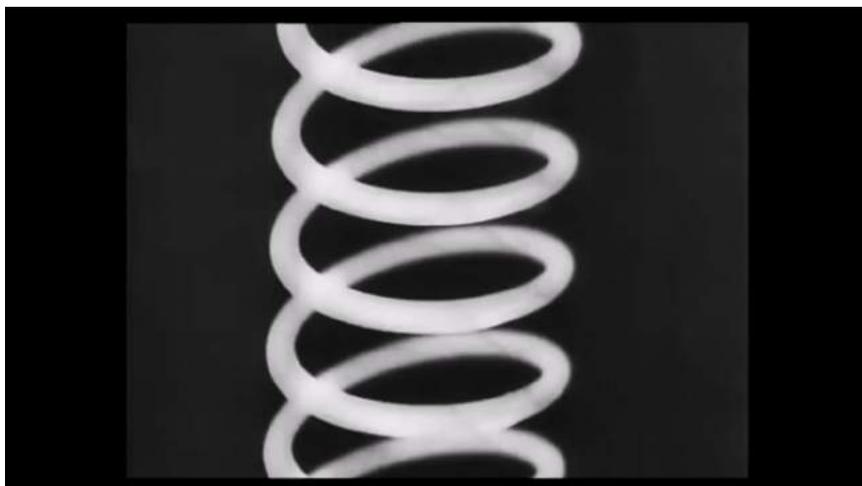
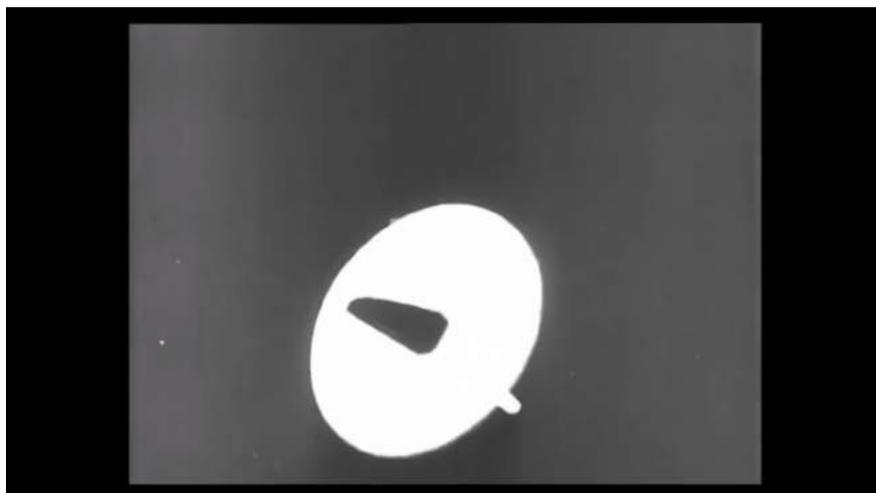


Figura 67 - Cena de *O Retorno à Razão* (1923) filme de Man Ray.



Em *Limite* (1931) a imagem:

Salta do detalhe para a cena aberta, do quadro bem iluminado para o de contraste forte, da imagem em positivo para outra em negativo – e é exatamente assim, correndo sem amarras, que amarra, corta, fecha, encobre, interrompe, algema, limita (AVELLAR, 2011, p. 27).

Em *Limite* (1931) existe o uso de imagens em negativo. Curiosamente, a técnica é utilizada em um momento pontual do enredo: no momento em que somos apresentados à história do personagem *homem n1*; um homem casado que teve um caso de amor avassalador com outra mulher que também era casada. As imagens em negativo são utilizadas exatamente na metade da duração do filme; a utilização dessa técnica seria uma forma encontrada por Peixoto e Edgar Brasil para lembrar-nos que o que estamos assistindo não é de fato a realidade, mas sim um emaranhado de *percepções* dessa realidade? Mais uma vez, não temos como afirmar qual era a intenção dos realizadores de *Limite* (1931) com o uso dessas imagens em negativo; contudo podemos afirmar que essas imagens causam estranhamento no espectador no momento em que surgem no filme e desloca-o da visão clássica ao qual está habituado.

Figura 68 - Cena de *Limite* (1931).Figura 69 - Cena de *Limite* (1931).

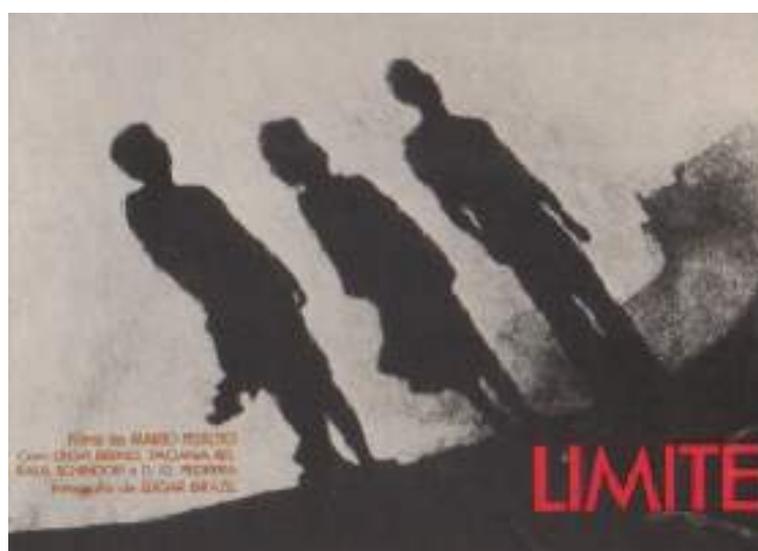
#### 4.3 LIMITE(1931): UMA EXPERIÊNCIA EXPERIMENTAL NO BRASIL

*Limite* (1931) é um marco da modernidade do cinema no Brasil. Muito do seu não sucesso na época em que foi lançado se deve a essa vontade fílmica, por parte de Peixoto e de Edgar Brasil, em realizar algo que dialogasse com que estava sendo realizado e experimentado cinematograficamente pelo mundo, mais especificamente na Europa.

Em *Limite* (1931) existe um cuidado, um planejamento e uma sensibilidade buscada em cada cena, cada ângulo e em cada simbologia usada. O resultado de todo esse cuidado foi um filme que possui um forte caráter inventivo e que termina por colocar o Brasil na “rota” do cinema experimental que vinha sendo realizado pelo mundo no início do século XX.

O aparecimento de *Limite* marcou de maneira pioneira as pautas de um relato não-linear que rompia com os modelos clássicos do chamado cinema primitivo latino-americano. É um marco na história da linguagem fílmica experimental, ao desmontar um sistema de representação institucional que estava vigente havia quinze anos, pela irrupção de Griffith e o impacto de *O Nascimento de uma Nação*. *Limite* já marcava uma trilha que se separava do cinema clássico e uniforme que vinha acontecendo na América do Sul [...] (LA FERLA, 2008, p. 72).

Figura 70 - Cartaz de *Limite* (1931).



Podemos considerar *Limite* (1931) uma das únicas expressões do cinema experimental brasileiro da época; um cinema que se empenhou em buscar sempre uma inventividade. O filme de Peixoto e de Edgar Brasil buscou ser oposição cinematográfica ao cinema dominante da época, propondo um jogo de não-linearidade, de descontinuidade, com total liberdade de criação e de interpretação, buscando propor uma nova forma de se realizar cinema e de como se construir e contar uma história. *Limite* (1931) se alinha ao cinema experimental pois:

[...] é capaz de sugerir mais que transmitir, ele gera sentidos plurívocos e individualizados, em que o sujeito é participativo e indispensável para a geração dos sentidos do filme, tendo assim o poder de criar, juntamente com o idealizador da obra. [...] levando a uma valorização maior do sensível e do estético [...] (SILVA, 2009, p. 28).

É realidade que tivemos outras produções experimentais brasileiras; a primeira delas é *Rien Que Les Heures* (1926) de Alberto Cavalcanti, porém não é um filme produzido e realizado no Brasil, e não é uma obra pensada dentro do contexto nacional. A outra é *São Paulo – Sinfonia da Metrópole* (1929) de Rodolfo Lustig e Alberto Kemeny; um filme diretamente inspirado em *Berlin: Sinfonia de uma cidade* (1927) de Walter Ruttmann, e por isso não possui “[...] peculiaridades próprias, sem recursos inventivos inéditos” (SILVA, 2009, p. 59).

Figura 71 - Cenas de *Rien Que Les Heures* (1926).



Figura 72 - Cenas de São Paulo – Sinfonia da Metrópole (1929).



*Limite* (1931) foi um filme independente: todo produzido com recursos próprios, com atores amadores, que buscava romper com as regras formais do cinema dominante do início do século XX. As regras eram as estabelecidas por Peixoto e Edgar Brasil, a partir das sensações, da beleza que queriam alcançar nas imagens e da poeticidade que queriam criar para o filme. Os seus realizadores queriam mostrar para o mundo que era possível se realizar cinema de arte e de qualidade no Brasil, proeza que de fato conseguiram.

*Limite* (1931) nos mostra que:

Tentar produzir cinema na América Latina é uma tarefa complexa, dolorosa e titânica. Essa atitude inclui a negação de Peixoto [...] de produzir leituras óbvias e pouco sutis, introduzindo processos de criação que geraram escrituras poéticas em resistência aos modelos de emoção, caracterizados pela eliminação de qualquer marca autoral com fórmulas e modelos seriais. A defesa da experimentação e do autoral passa a desvendar um conjunto de pensamentos e valores propostos por uma

obra que lê de maneira fulgurante o melodrama em uma situação atemporal, desolada e utópica (LA FERLA, 2008, p. 77).

Figura 73 - Cenas de *Limite* (1931).



*Limite* (1931) busca se movimentar entre a forma e o conteúdo. A repetição dos fotogramas e dos movimentos de câmera, os detalhes, o silêncio e a música funcionam como uma partitura que cria uma rede de *percepção* do que está oculto nas imagens. Além disso, é um filme preocupado e pensado para a luz de um país tropical: uma luz marcada, dura, que fez Peixoto imaginar um “mar de fogo”. Podemos afirmar que *Limite* (1931) é um presente de seus realizadores ao cinema brasileiro, um presente que inseriu o Brasil na rota do cinema experimental, na rota de um cinema poético e de caráter invetivo, na rota de um tipo de cinematografia singular realizada no início do século XX.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tivemos como objeto de análise, durante toda a pesquisa, o filme brasileiro mudo e preto&branco *Limite* (1931). Observamos que essa é uma obra singular na conjuntura cinematográfica brasileira, pois, além de ser um filme independente, ele se propôs a explorar uma narrativa fílmica diferente da que vigorava no cinema brasileiro do início do século XX.

Percebemos, no desenvolvimento da pesquisa, que *Limite* (1931) é uma obra impregnada por um caráter inventivo. Sua inventividade se apresenta desde os minutos iniciais até os finais: está presente na sua narrativa, na sua construção fílmica, na sua poeticidade e nas técnicas utilizadas. A sua história é um dos elementos que exprime toda a sua inventividade; constatamos que *Limite* (1931) é um filme que foge dos temas comuns abordados cinematograficamente na época. Observamos que os gêneros mais explorados no cinema do Brasil do início do século XX eram o de comédia e o policial, contudo Mário Peixoto se opõe a essa dinâmica e nos apresenta um drama que explora um naufrágio onde um homem e duas mulheres estão presos em um pequeno barco à deriva e presos aos seus passados. É um filme que fala sobre a passagem do tempo, a condição humana e os limites que tangenciam a nossa existência, o que acaba por denunciar as futilidades da existência humana. É um filme que transpõe todo o esforço depositado em explorar as possibilidades visuais, as técnicas experimentais e as variações rítmicas.

Outro aspecto que demonstra o caráter inventivo que impregna a obra é a forma como *Limite* (1931) conta toda a sua história. Peixoto e Edgar Brasil buscaram construir uma experiência visual e sensorial para nos apresentar a realidade da condição humana, a partir de metamorfoses visuais. O enredo é todo construído e costurado a partir de metáforas e símbolos onde o antagonista é o próprio mundo e seu “mar” de possibilidades; a natureza e o humano são colocados como simbologias que tecem toda a mensagem da obra.

Percebeu-se que a primeira metamorfose visual se apresenta logo no início do filme: *Os olhos no mar*. Essa imagem expressa a metáfora que conduzirá todo o enredo da obra, onde o *mar* exprime tudo aquilo que é da natureza, forte, infinito e ilimitado, e os *olhos* exprimem tudo aquilo que é humano, frágil, finito e limitado. As próximas metamorfoses visuais apresentadas no filme serão desdobramentos da metáfora *Os olhos no mar*; *o barco e o mar*, *a delimitação dos espaços* e *a morte* serão metamorfoses visuais provenientes da metáfora que guia e inicia a obra, serão fragmentos que demonstrarão/sugerirão visualmente o quanto a existência humana é frágil, finita e limitada. *Limite* (1931) se utiliza das

metamorfoses visuais para explorar metáforas delicadas e comunicá-las de forma indireta, possibilitando ao espectador a experiência de construir os significados junto ao filme.

Verificamos, durante a pesquisa, que a relação estabelecida entre Peixoto e Edgar Brasil foi fundamental para a construção/realização de *Limite* (1931). Peixoto, apesar da sua inexperiência em produções cinematográficas, põe na construção do filme o enredo, todo seu conhecimento e paixão de cinéfilo, e tudo que absorveu assistindo aos clássicos do cinema de caráter experimental durante o seu período de estudos pela Europa. Edgar Brasil deposita na construção de *Limite* (1931) toda a sua experiência em produções cinematográficas, toda a sua criatividade e memória inventiva: desenvolvendo maquinárias, estruturas e técnicas a serviço da construção filmica de Peixoto. Por conta dessa relação de parceria criada entre eles, concluímos que *Limite* (1931) é uma obra que só pode se materializar graças à união dessas duas mentes criativas: Peixoto e Edgar Brasil. Ou seja, *Limite* (1931) é uma obra fruto de dois realizadores.

Tentar definir o *cinema de vanguarda* desde o início se mostrou algo complexo e árduo. Observamos que nesse segmento existe uma diversidade de conceitos e características, além de ter opiniões discordantes. Contudo buscamos encontrar um meio termo ou algo que seria mais aceito e completo diante da infinidade teórica que este segmento possui. Identificamos que as Vanguardas Artísticas do século XX estão inseridas no contexto cultural do Modernismo; período de grandes mudanças de perspectiva no campo artístico, cultural e social. As vanguardas defendiam uma postura de ruptura com o passado na esfera estética e dos valores, propondo realizar uma arte que dialogasse com a modernidade, buscando novas formas de se expressar e reconhecer o mundo. Seus artistas procuravam desenvolver pesquisas e experimentações através da arte e o cinema não escapou desse processo; seus constituintes e especificidades foram experimentados com o objetivo de não mais representar o real, mas sim investigá-lo.

Acordamos que, apesar de toda diversidade e complexidade que envolvem o campo, o *cinema de vanguarda* possui um conjunto de características que podemos utilizar para reconhecê-lo. A 1) é a *oposição estética ao cinema dominante* que visa realizar experimentações filmicas com o intuito de desconstruir as técnicas preestabelecidas para o cinema e exercer oposição ao cinema dominante, criando uma linguagem própria e singular. A 2) característica é a busca por *um cinema que cause sensações*, tendo em vista que os cineastas de vanguarda enxergavam o cinema como uma ferramenta eficaz para estimular

sentimentos e sensações no público; a intenção central não era contar histórias, mas sim gerar e explorar impressões e emoções em quem assiste. O 3) aspecto que caracteriza um filme de vanguarda é a *crítica à modernidade*, onde o filme se propõe a dialogar e/ou questionar o mundo moderno, os seus costumes e valores; por isso os filmes de vanguarda sempre apresentam temas e elementos que remetem à modernidade. A 4) característica dessa lista é a *exploração do ritmo*, aspecto particular do *cinema de vanguarda* onde a experimentação é a palavra-chave; sendo assim, um filme podia ser construído com um ritmo lento e massante ou rápido e frenético ou poderia misturar os dois ritmos numa “dança” para construir e ditar a narrativa.

Observamos que é possível identificar essas quatro características do *cinema de vanguarda* em *Limite* (1931). Existe na obra, por parte de Peixoto e Edgar Brasil, uma clara vontade filmica de se realizar algo diferente e inovador com a intenção de desconstruir e ressignificar as regras preestabelecidas para o cinema; como resultado, temos um filme que realiza uma *oposição estética ao cinema dominante*. Identificamos em *Limite* (1931) a busca por realizar *um cinema que cause sensações* em quem assiste; para isso seus realizadores se utilizaram de planos, ângulos e movimentos de câmera pouco usuais para a época, criando imagens e metáforas que geram sentimentos e emoções em seu espectador, tornando preciso sentir *Limite* (1931) para poder entendê-lo. A *crítica à modernidade* se faz presente de forma sutil, assim como tudo é colocado em *Limite* (1931), ao apresentar diversos signos do mundo moderno em contraposição ao homem, buscando questionar esse homem moderno e sua existência na modernidade. A *exploração do ritmo* é a característica do *cinema de vanguarda* mais latente na obra: com os seus planos ora rápidos e frenéticos, ora demasiado lentos e massantes.

Verificamos que, nitidamente, *Limite* (1931) se “embriagou” com o espírito criativo das Vanguardas Artísticas do século XX. Seus realizadores buscaram fazer algo novo e distinto para o cenário cinematográfico brasileiro do início do século passado; nisso reside uma das principais relevâncias da referida obra. Concluimos, por tanto, que *Limite* (1931) é um filme de vanguarda realizado no Brasil; ou seja, é uma obra que está inserida na filmografia do *cinema de vanguarda*. O interessante é que *Limite* (1931) é um filme de vanguarda realizado fora do contexto europeu, onde se concentrava a maior parte desse tipo de produção cinematográfica. *Limite* (1931) é um filme realizado para “viciados” em cinema

que buscam experimentabilidade, subjetividade e aspectos filosóficos para se obter uma experiência cinematográfica diferenciada.

Notamos, no decorrer da pesquisa, que as características das vanguardas expressionista e impressionista são as mais evocadas em críticas e análises de *Limite* (1931). Contudo nos deparamos com uma opinião dissonante: o teórico Eduardo Peñuela Cañizal (2006) nos propõe um novo olhar diante desse clássico do cinema brasileiro, nos propondo que olhemos para *Limite* (1931) com uma “lente surrealista”, afirmando que o filme pode ser enquadrado na filmografia do Surrealismo. Entretanto Cañizal não desenvolve sua afirmação deixando para o leitor a curiosidade de procurar os indícios que venham a justificar tal afirmativa. Constatamos que a literatura sobre esse tema é escassa. Não encontramos pesquisas e análises que buscassem explicar de forma satisfatória as possíveis relações existentes entre *Limite* (1931) e o Surrealismo. Detectada a escassez do tema, realizamos uma investigação minuciosa tomando a afirmativa de Cañizal como uma hipótese a ser testada.

Para iniciarmos a investigação se fez necessário realizar um estudo rigoroso sobre o Surrealismo. Percebemos que tentar definir a vanguarda surrealista se mostrou uma tarefa complexa e custosa, pois esse movimento é composto por uma profusa diversidade. Contudo buscamos encontrar um meio termo ou algo que seria mais aceito e completo diante da abundância teórica que essa vanguarda possui.

Observou-se que o Surrealismo é uma vanguarda que abrangeu as belas artes, a fotografia, o cinema e a filosofia. É um movimento que se comportou como uma filosofia de vida que propunha um olhar de revolta e desconstrução para o mundo; a vanguarda surrealista acreditava que estava na hora da arte ajudar no processo de exploração do sentido da existência e da realidade. Percebeu-se que esta vanguarda é impregnada por uma intenção revolucionária em prol da liberdade; seus artistas acreditavam que a arte precisava estar coadunada ao projeto revolucionário, ou seja, para o Surrealismo a arte tinha que contribuir com o processo de revolta e contestação do status quo para colaborar com a construção de uma realidade libertadora. Verificamos que esse sentimento revolucionário, nutrido desde o início pela vanguarda surrealista, a aproximou dos pensamentos de Sigmund Freud e sua busca pela liberdade do indivíduo, e dos pensamentos de Karl Marx com a sua busca por liberdade social. Essa aproximação com Freud e Marx aprofunda o sentimento revolucionário no Surrealismo, fazendo-os traçar um projeto de liberdade que consistia em duas etapas: 1) buscando e alcançando uma liberdade individual e 2) buscando e alcançando uma liberdade

coletiva; a arte entra nesse processo como ferramenta a ser utilizada para contribuir no desenvolvimento do projeto de revolução em prol da liberdade.

Apurou-se que o Surrealismo se baseia na prática da constante negação e revolta pelo que é imposto pela sociedade moderna, pelos costumes burgueses e pela arte acadêmica. Porém não é uma simples negação, é a negação como propulsora na busca por explorar o sentido da vida, da existência humana e da realidade, comprometendo-se a investigá-las e ressignificá-las. Para isso o Surrealismo propôs o uso de imagens e linguagem estranhas com foco em escandalizar e chocar a sociedade, pois percebiam que o estranhamento era uma experiência necessária no processo de libertação. Além disso, captou-se que a vanguarda surrealista defendia a construção de uma nova realidade que chamavam de *realidade surreal*; ela seria alcançada através de uma ligação entre o universo lúdico e dos sonhos com a realidade que era imposta aos homens (a partir da associação livre de coisas aparentemente desconexas e/ou pelos processos oníricos com a realidade vigente). Para os surrealistas a *realidade surreal* seria a realidade ideal para se viver e se alcançar a libertação humana.

Percebeu-se que a vanguarda surrealista é rica em heterogeneidade, possuindo uma infinidade de características ao longo do seu desenvolvimento. Contudo observou-se que o Surrealismo possui dois polos de atração em sua estrutura: o *automatismo abstrato* que está diretamente ligado ao processo de associação livre das coisas, utilizando-se da *escrita automática* para eliminar os filtros castrantes da razão e o *academicismo ilusionista* que está ligado ao processo onírico, dos sonhos. Constatamos que, apesar da sua diversidade de características, o movimento surrealista possui três propriedades que estão presentes em todo o seu desenvolvimento: 1) o não conformismo com a realidade, 2) a busca no inconsciente por novas formas de viver, se comunicar e revolucionar o mundo e 3) a subversão. Sendo assim, convivem no Surrealismo a expressão do inconsciente, a busca pela unificação do homem (razão e espiritualidade), a negação da ordem social e o pensamento ético-político.

Em razão da investigação que nos propomos a realizar, se fez necessário traçarmos as características que definem o cinema e a fotografia surrealista, para que pudéssemos traçar um referencial de análise para *Limite* (1931). Percebemos, mais uma vez, que tentar definir as especificidades desses segmentos se mostrou uma tarefa complexa e árdua, pois a heterogeneidade surrealista também se faz presente em seu cinema e em sua fotografia. Por isso buscamos encontrar um meio termo ou algo que se fizesse mais aceito e completo diante da diversidade encontrada.

O cinema e a fotografia surrealista são um exemplo da subversão realizada pelo Surrealismo. O cinema surrealista buscava ser desconforme do cinema dominante que era realizado no mundo do início do século XX, subvertendo as regras da linguagem cinematográfica. Para os surrealistas, o cinema era um instrumento de grande potencial para transformar a expressividade em chave de acesso ao inconsciente e que a partir da subversão de sua linguagem os filmes adquiriam aspectos diferenciados. O Surrealismo não estava preocupado com a lógica, sua preocupação estava em investigar as fronteiras entre o sonho e a realidade, o inconsciente e o consciente, a paixão e a razão. Assim como no cinema, os surrealistas buscavam realizar fotografias diferenciadas do senso comum fotográfico da época, subvertendo suas regras. O Surrealismo reivindicava o conceito de *autoria* que era negado ao fotógrafo e a fotografia, explorando-a como uma atividade artística. A vanguarda surrealista enxergava a técnica fotográfica, também, como um instrumento eficaz para se questionar a realidade e explorar a criatividade e a surrealidade.

Concluimos, a partir de nossa investigação sobre o Surrealismo, que as características do cinema surrealista são: 1) a realização de uma *desconstrução/releitura da linguagem cinematográfica* dominante, 2) a realização de uma *desconstrução da narrativa* dominante, 3) a tentativa de recriar uma *atmosfera onírica* na obra (construindo uma *surrealidade*), 4) a realização de um *cinema poesia*, 5) a busca por *revelar algo maior/superior através do cinema* e 6) a realização de um *questionamento sobre o Tempo*. Também captou-se que as características da fotografia surrealista são: 1) a exploração de *imagens documentárias de objetos estruturais*, 2) a utilização de *imagens em negativo e/ou duplo negativo*, 3) o uso de *múltiplas exposições* em uma imagem (*sobreposição de imagens*), 4) *manipulações e distorções* na imagem, 5) uso de *procedimentos de edição/modificação da imagem* no laboratório fotográfico, 6) *solarização*, 7) *rayografia*, 8) *fotomontagens* (colagens), 9) uso de *close-ups*, e 10) uso de *ângulos pouco usuais*.

Munidos desse arsenal de características surrealistas partimos para investigá-las em *Limite* (1931). Para nossa surpresa, ao iniciarmos nossa investigação, descobrimos que o filme de Peixoto é inspirado em uma fotografia surrealista: o enredo é construído a partir das percepções de Peixoto diante da visão de uma fotografia do fotógrafo surrealista André Kertész. A imagem é de uma mulher de olhar marcante e direto para a câmera que tem seu rosto envolto por mão algemadas; uma imagem diretamente ligada ao *academicismo*

*ilusionista* do universo surrealista. A inspiração é explicitada logo no início do filme com uma reprodução dessa fotografia de André Kertész que será repetida ao longo da obra.

Dando seguimento a nossa análise, observamos que o roteiro de *Limite* (1931) foi escrito em apenas uma noite, em poucas horas, excluindo detalhes e especificidades narrativas. Constatamos que a forma como seu enredo foi redigido se aproxima bastante da técnica da *escrita automática* utilizada pelo *automatismo abstrato* no Surrealismo. O próprio Peixoto, em depoimento, nos conta que sua preocupação estava em evitar que filtros castrantes o impedissem de colocar no papel todo o resultado da experiência estética vivenciada com a fotografia de André Kertész. Além disso, observou-se que é possível identificar todas as características cinematográficas surrealistas, traçadas anteriormente, em *Limite* (1931).

Ficou-se evidente que o filme realiza uma *releitura da linguagem cinematográfica* e uma *desconstrução da narrativa*, subvertendo as regras do cinema dominante da época, utilizando-se de movimentos de câmera pouco usuais e de uma narrativa fragmentada. Identificamos que é possível reconhecer em *Limite* (1931) a intenção de *recriar uma atmosfera onírica*; para isso seus realizadores utilizam-se de alegorias e imagens metafóricas para construir um clima/aura de sonho e delírio. Ao realizar uma *recriação da atmosfera onírica* Peixoto e Edgar Brasil constroem, transportam e imergem o espectador numa aura de *surrealidade* que é estruturada a partir do uso de imagens que remetem ao *real* com imagens que remetem ao *imaginário*. Desse modo *Limite* (1931) arquiteta uma dinâmica que tem o intuito de *revelar algo mais através do cinema*, nos convidando a desvelar os infortúnios da existência humana e a sua condição limitada. Além disso, *Limite* (1931) nos lança um *questionamento sobre o Tempo* ao se comportar de maneira não-linear, misturando passado e presente, fazendo-nos refletir sobre como a noção de Tempo é insignificante para a memória humana e de que não passa de uma criação que busca controlar o mundo. Constatou-se que é da confluência de todas essas características cinematográficas surrealistas que transborda e se consoma o último aspecto do cinema surrealista encontrado em *Limite* (1931): a realização de um *cinema poesia*, que torna esse clássico do cinema brasileiro uma verdadeira poesia visual.

Ao contrário das características cinematográficas, verificamos que não é possível encontrar todas as características fotográficas surrealistas em *Limite* (1931). Porém é possível identificar quatro dos dez aspectos listados, anteriormente, na composição da fotografia desse clássico do cinema brasileiro. Constatou-se que Edgar Brasil e Peixoto utilizaram de forma

recorrente o recurso de *sobreposição de imagens*; a técnica é utilizada como ferramenta importante na construção do “quebra-cabeças” de imagens que constituem o filme, conferindo um novo sentido para aquilo que está sendo posto em cena, costurando a poeticidade da obra. Também reparou-se o uso frequente de *closes-ups* na fotografia de *Limite* (1931); observamos que, além de romper com o modelo clássico de representação (herdado do renascimento), a técnica é utilizada com a intenção de aproximar o espectador dos personagens e da história, fazendo-o imergir no “quebra-cabeças” de imagens que compõem a obra. Nota-se, também, que em *Limite* (1931) a câmera de Edgar Brasil sempre está em busca do ângulo mais inusitado para construir as suas composições fotográficas. Ou seja, em *Limite* (1931) existe uma busca e uma execução frequente da técnica dos *ângulos pouco usuais*; além de agregar em beleza, a técnica cria a sensação de que o espectador é um observador que está dentro do filme, espreitando a vida dos personagens. A quarta, e surpreendente, característica da fotografia surrealista que observou-se nesse clássico cinematográfico foi o uso de *imagens em negativo*. Essa técnica é utilizada em momentos muito pontuais da obra e reparou-se que o seu uso cria no espectador o sentimento de estranhamento, fazendo-o questionar-se o porque daquela imagem em cena. Ou seja, o uso de *imagens em negativo* em *Limite* (1931) desempenha a intenção de romper, mais uma vez, com o modelo de representação clássica (herdada do renascimento), causando no espectador o sentimento tão valorizado pelos surrealistas: o entranhamento.

Constatamos que todas as características fotográficas surrealistas que identificamos em *Limite* (1931) “costuram” a poeticidade da obra; ou seja, foram recursos utilizados para se construir uma beleza visual singular e sensível no filme. Peixoto e Edgar Brasil se apropriaram desses aspectos na busca por construir um filme que fosse inovador no cenário nacional e dialogasse com a arte.

Após todo esse mergulho no Surrealismo e em *Limite* (1931), chegamos a seguinte conclusão: esse é um filme brasileiro que “nasce” de uma fotografia surrealista, utilizando-se a *escrita automática* (técnica de escrita surrealista) como sua “parteira”. É um filme impregnado por características surrealistas que conferem singularidade a obra; ou seja, os aspectos do Surrealismo encontrados em *Limite* (1931) o tornam uma obra única no cinema nacional. Desse modo, reconhecemos que a afirmação de Cañizal tem fundamento; *Limite* (1931) pode, de fato, ser enquadrado na filmografia do Surrealismo. Contudo constatou-se que não podemos considerá-lo uma obra surrealista “pura”, pois se trata de um filme onde é

possível identificar características de outros movimentos de vanguarda, como já foi verificado em outras críticas e análises sobre o filme. Porém este fato não subtrai de *Limite* (1931) o seu caráter surrealista e nem desvaloriza o seu enquadramento na filmografia do Surrealismo; este fato só demonstra que é possível que diversas características das mais variadas vanguardas podem conviver de forma harmoniosa em uma só obra.

Verificou-se, no decorrer da pesquisa, que *Limite* (1931) é uma obra rica em caráter inovador e impregnada por uma natureza vanguardista. Considerando-se isso, passamos a nos indagar qual seria o legado deixado por esse clássico para o cinema do Brasil; qual seria a sua relevância para o audiovisual brasileiro. Na busca por essa resposta, nos deparamos com duas: a primeira relacionada a sua luta por resistir e a segunda está diretamente ligada a sua natureza vanguardista.

Observamos que o cenário do audiovisual no Brasil é extremamente frágil, com investimentos limitados diante das necessidades enfrentadas pela área; e essa situação se torna ainda mais delicada quando olhamos isoladamente para o segmento de preservação e restauração no audiovisual brasileiro. O cinema é, de todas as expressões culturais brasileiras, o que mais possui fragilidade no quesito de preservação e restauração; fazendo com que tenhamos várias lacunas em nosso acervo. Constatamos que o Brasil ignora a importância social, cultural e política desse processo, ignora que o fato de que preservar e restaurar o nosso audiovisual é uma atitude importante para desenvolver a nossa memória coletiva e construir nossa identidade; é um processo fundamental para que conheçamos o nosso desenvolvimento artístico, nossa linguagem e nosso contexto histórico. Verificamos que nem *Limite* (1931) escapou dessa precariedade e que quase se perdeu por conta da falta de cuidado em se preocupar em preservá-lo e restaurá-lo; só não o perdemos graças ao empenho da iniciativa pessoal de um admirador do filme, Saulo Pereira de Mello.

Constatou-se que a primeira luta para salvar e restaurar *Limite* (1931) foi fundamental para reavivar as discussões sobre a preservação e a restauração do audiovisual no Brasil e alertar sobre a urgência de se realizar investimentos nesse segmento. Por tanto, concluímos que é nisso que reside a primeira relevância de *Limite* (1931): o seu quase desaparecimento nos alertou o quanto era necessário darmos a devida atenção à preservação e restauração do nosso audiovisual, ou corríamos sérios riscos de perdermos o pouco que havia sobrado.

Além disso, constatamos que *Limite* (1931) é um marco da modernidade do cinema no Brasil do início do século XX. Existiu todo um cuidado, planejamento e sensibilidade na sua

construção, em cada cena, em cada ângulo e em cada metamorfose visual; o resultado disso foi a realização de um filme de forte caráter inventivo, de natureza vanguardista e um marco da experimentabilidade cinematográfica brasileira. Concluimos, então, que é nisso que reside a segunda relevância de *Limite* (1931) para o cinema brasileiro: esse é um filme que coloca o Brasil na “rota”, no “radar” do cinema experimental realizado no início do século XX na Europa.

*Limite* (1931) é, sem dúvidas, um filme experimental, de vanguarda e possuidor de um caráter surrealista realizado no Brasil. Um filme rico em experimentabilidade, de uma beleza visual e sensorial singular, de caráter inventivo e inovador que conseguiu sobreviver ao tempo e despertar admiradores pelo mundo.

## REFERÊNCIAS

### Bibliográficas

- AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. São Paulo: Papyrus, 1995.
- AUMONT, Jacques. **As Teorias dos Cineastas**. São Paulo: Papyrus, 2004.
- AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac e Naif, 2004.
- AVELLAR, José Carlos. **Um lugar sem limites**. Gramado: Festival de Cinema de Gramado, 2011.
- BENAYOUN, Robert. 1991. Surrealismo e cinema. In: PONGE, Robert (Org). **O Surrealismo**. 1 ed. Porto Alegre-RS: Ed. Universidade/UFRGS, 1991, p. 69-80.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. In: **Obras Escolhidas I**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instantâneo de inteligência européia. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. In: **Obras Escolhidas I**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BETTON, Gérard. **Estética do Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BOUHOURS, Jean-Michel (org). **Man Ray Directeur du Mauvais Movies**. Paris: Ed. du Centre Pompidou, 1997.
- BRAUNE, Fernando. **O Surrealismo e a estética fotográfica**. 1 ed. Rio de Janeiro: Ed. 7letras, 2000.
- BUARQUE, Marco Deer. **A experiência com restauração de filmes no Brasil**. 2011. Disponível em: [bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/mosaico/article/view/62797](http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/mosaico/article/view/62797)
- BURGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. 2006. Surrealismo. In: MASCARELLO, Fernando (org). **História do cinema mundial**. 6. ed. Cmpinas-SP: Papyrus, 2006, p. 143-155.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. **Surrealismo: rupturas expressivas**. 1 ed. São Paulo: Atual, 1986.
- COELHO, Amanda de Freitas. **Limite experimental**. 2013. Disponível em: [https://www.academia.edu/9023515/\\_Limite\\_Experimental](https://www.academia.edu/9023515/_Limite_Experimental).

- COURTOT, Claude. Situação do surrealismo para um escritor de hoje. In: PONGE, Robert (Org). **Surrealismo e novo mundo**. 1 ed. Porto Alegre-RS: Ed. Universidade/UFRGS, 1999, p. 41-54.
- DE MICHELI, Mario. **As vanguardas artísticas do século XX**. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes toman posición**. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O Que Vemos, O Que Nos Olha**. 1. ed. São Paulo – SP: Editora 34, 1998.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- EPSTEIN Jean. **Écrits sur le cinéma 1921-1953**. Paris: Éditions Seguers, 1974, 436 p.
- FACIOLI, Valentim. 1991. Modernismo, vanguardas e surrealismo no Brasil. In: PONGE, Robert (Org). **Surrealismo e novo mundo**. 1 ed. Porto Alegre-RS: Ed. Universidade/UFRGS, 1999, p. 293-308.
- FECHINE, Yvana. **A enunciação no discurso videográfico: um estudo exploratório a partir dos vídeos do Festival Mundial do Minuto**. 1997. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- FER, Briony, BATCHELOR, David e WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- FORTINI, Franco. **O movimento surrealista**. 1 ed. Lisboa: Ed. Presença, 1965.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1996.
- GÓMEZ-CORREA, Enrique. 1939. O entusiasmo. In: PONGE, Robert (Org). **Surrealismo e novo mundo**. 1 ed. Porto Alegre-RS: Ed. Universidade/UFRGS, 1999, p. 31-35.
- GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e Subdesenvolvimento**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1978)
- HOBBSAWN, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin. **Surrealismo**. 1 ed. Ed. Paisagem, 2004.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

- KRAUSS, Rosalind. **Notes on index:** Seventies art in America. Nova York, 1977.
- KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico.** 1. ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2002
- LA FERLA, Jorge. **LIMITE: SINFONIA DO SENTIMENTO.** Brasil: Revista Videobrasil, 2007.
- LÖWY, Michael. **A estrela da manhã:** surrealismo e marxismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e Pós-cinemas.** São Paulo: Papirus, 2007.
- MAINIERI, Flávio. O olho e a lua. In: PONGE, Robert (Org). **O Surrealismo.** 1 ed. Porto Alegre-RS: Ed. Universidade/UFRGS, 1991, p. 75-80.
- MASCARELLO, Fernando (org). **História do cinema mundial.** 6. ed. Cmpinas-SP: Papirus, 2006.
- MELLO, Saulo Pereira de. **Limite.** Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- MELLO, Saulo Pereira de. PEIXOTO, Mário. **Mário Peixoto - Escritos Sobre Cinema.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- MELLO, Saulo Pereira de. **Ver "Limite".** São Paulo – SP: Revista USP, 1990. p. 85 – 102.
- MOURA, Rodrigo De Negreiros; OLIVEIRA, Irenísia Torres De. **Walter Benjamin e o Surrealismo.** Cadernos Walter Benjamin, UECE, 2016.
- MOLINA, Enrique. Surrealismo Novo Mundo. In: PONGE, Robert (Org). **Surrealismo e novo mundo.** 1 ed. Porto Alegre-RS: Ed. Universidade/UFRGS, 1999, p. 23-26.
- NORONHA, Danielle de. **A importância da preservação da memória do nosso audiovisual discutida por especialistas e responsáveis pelos grandes arquivos públicos bacionais.** 2013. Disponível em: [abcine.org.br/site/preservacao-e-difusao-pela-memoria-do-cinema-brasileiro/](http://abcine.org.br/site/preservacao-e-difusao-pela-memoria-do-cinema-brasileiro/)
- NORONHA, Danielle de. **Edgar Brasil: o patrono dos diretores de fotografia brasileiros.** 2013. Disponível em: <http://www.abcine.org.br/artigos/?id=1285&/edgar-brasil-o-patronodos-diretores-de-fotografia-brasileiros>.
- OLIVEIRA, Rogério Luiz Silva de; FARIAS, Edson Silva de. **EDGAR BRASIL: O FOTÓGRAFO E SUA MEMÓRIA INVENTIVA.** 2014. Disponível em: <https://dontstopcinematografia.files.wordpress.com/2014/08/edgar-brasil-o-fotografosua-memc3b3ria-inventiva.pdf>.

- PAZ, Octavio. 1985. Entrevista Revista Pau Brasil nº 7. In: A maçã de fogo na árvore da sintaxe. In: PONGE, Robert (Org). **Surrealismo e novo mundo**. 1 ed. Porto Alegre-RS: Ed. Universidade/UFRGS, 1999, p. 37-40.
- PEIXOTO, Mário. 1931. Um Filme da América do Sul. In: MELLO, Saulo Pereira de. PEIXOTO, Mário. **Mário Peixoto - Escritos Sobre Cinema**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- PEIXOTO, Mário. **Limite**: “cenário” original. Rio de Janeiro: Sette Letras: Arquivo Mário Peixoto, 1996.
- PONGE, Robert (org). **O Surrealismo**. 1 ed. Porto Alegre-RS: Ed. Universidade/UFRGS, 1991.
- PONGE, Robert (org). **Surrealismo e novo mundo**. 1 ed. Porto Alegre-RS: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- RUBIN, William S. **Dada, surrealism, and their heritage**. New York: Ed. MoMa, 1968.
- SALEM, Helena. **90 anos de cinema - uma aventura brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- SCHILD, Susana. **Saulo Pereira de Mello preserva a genialidade de Mário Peixoto**. Estado de S. Paulo, 28/12/1996.
- SILVA, Iomana Rocha de Araujo. **Cinema experimental brasileiro: poesia, ousadia e desconstrução em Limite, O bandido da luz vermelha e Cosmococas** / Iomana Rocha de Araújo Silva. – Recife: O Autor, 2009.
- SOUZA, Enéas de. Limite. In: SILVA, Paulo Henrique (Org). **100 melhores filmes brasileiros**. Belo Horizonte, MG: Letreamento, 2016, p. 10-15.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1957 a 1972**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- TUFANO, Douglas. **Estudos de literatura brasileira**. 5 ed. São Paulo: Moderna, 1995.
- WILLIAMS, Raymond. **Política do Modernismo**. São Paulo: UNESP, 2011.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. 4 ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2008.

### **Filmografia**

**A CONCHA E O CLÉRIGO**. Direção de Germaine Dulac. Roteiro: Germaine Dulac e Antonin Artaud. Paris: 1928. (41 min.).

**A IDADE DO OURO.** Direção de Luis Buñuel. Roteiro: Luis Buñuel e Georges Van Parys. Paris: 1930. (63 min.).

**EMAK BAKIA.** Direção de Man Ray. Roteiro: Man Ray. Paris: 1926. (21 min.), P&B. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=UvAnGTJjG\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=UvAnGTJjG_0)

**ESTRELA DO MAR.** Direção de Man Ray. Roteiro: Man Ray. França: 1928. (18 min.).

**HOMEM DO MORCEGO.** Direção de Ruy Solberg. Roteiro: Ruy Solberg. Brasil: 1980. (25 min.).

**LES MYSTÈRES DU CHÂTEAU DES DÉES.** Direção de Man Ray. Roteiro: Man Ray, Jacques-André Boiffard. França: 1929. (27 min.), P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V6bSygUuU9o>.

**LIMITE.** Direção de Mário Peixoto. Roteiro: Mário Peixoto. Rio de Janeiro: 1931. (117 min.), P&B.

**ONDE A TERRA ACABA.** Direção de Sérgio Machado. Roteiro: Sérgio Machado. Brasil: 2002. (75 min.).

**RIEN QUE LES HEURES.** Direção de Alberto Cavalcanti. Roteiro: Alberto Cavalcanti. 1926. (63 min.).

**SÃO PAULO, SINFONIA DA METRÓPOLE.** Direção de Adalberto Kemeny e Rodolfo Lustig. Roteiro: Adalberto Kemeny e Rodolfo Lustig. 1929. (63 min.).

**UM CÃO ANDALUZ.** Direção de Luis Buñuel. Roteiro: Luis Buñuel e Jimmy Berliet. França: 1929. (22 min.).