



*Limite. Sinfonia do sentimento* é uma análise comparativa entre duas obras que marcam a história do cinema na América Latina. O filme “Limite” de Mário Peixoto (1931) e “Perón Sinfonia del Sentimiento” de Leonardo Favio (1998) são interpretados a partir de nossa atualidade, primeira década do terceiro milênio, momento crítico, frente ao desaparecimento dos suportes analógicos fundamentais do cinema e do vídeo. A partir de um presente onde predomina a uniformidade expressiva e a máquina digital, retomam-se os valores de *mise en scène* de ambos os projetos experimentais realizados por dois dos mais importantes diretores da história do cinema do continente. O contraste entre os usos do filmico, do vídeo, e da pós-produção digital permitem uma leitura do uso criativo de diversos suportes audiovisuais a partir da tensão que estabelecem esses grandes criadores, entre máquina e imaginário. Atualmente produzir cinema na América Latina continua sendo uma tarefa complexa, dolorosa e titânica. Peixoto e Favio são referências permanentes no processo de uma escritura poética em audiovisual confrontada com os modelos do espetáculo predominante nos meios de massa.

palavras-chave: cinema; vídeo; digital; experimentação; máquinas audiovisuais

*Limite. Sinfonía del sentimiento* es un análisis comparativo entre dos obras que marcan la historia del cine en América Latina. El film “Limite” de Mário Peixoto (1931) y “Perón Sinfonía del Sentimiento” de Leonardo Favio (1998) son interpretadas desde esta primera década del tercer milenio, un momento crítico, frente a la desaparición de los soportes analógicos fundacionales del cine y el video. A partir de un presente donde predomina la uniformidad expresiva y la máquina digital, se recorren los valores de puesta en escena de ambos proyectos experimentales realizados por dos de los directores más importantes de la historia del cine del continente. El contraste entre los usos del filmico, del video, y de la postproducción digital permiten una lectura del uso creativo de los diversos soportes audiovisuales a partir de la tensión que establecen estos grandes creadores, entre máquina e imaginario. Actualmente producir cine en América Latina sigue siendo una tarea compleja, dolorosa y titánica. Peixoto y Favio son referencias permanentes en el proceso de una escritura poética con el audiovisual enfrentada a los modelos del espectáculo predominante en los medios masivos.

palabras clave: cine; vídeo; digital; experimentación; máquinas audiovisuais

A mensagem de cinema, da América do Sul, daqui a vinte anos, tenho certeza, será tão nova, tão cheia de poesia e de cinema estrutural, como a que assisti hoje. Eu jamais segui um fio tão próximo ao genial como o dessa narração de câmera sul-americana [...]<sup>1</sup>.

Sergei Eisenstein

“Limite” é a substituição de uma verdade objetiva por uma vivência interior; uma vivência formalizada, socialmente mentirosa; e sua moral, assim como o tema, é um limite. Certamente, caso prosseguisse, o Mário Peixoto seria um Bergman do estilo que Torre Nilsson é na Argentina. [...] Inclusive quanto a sua condição de artista, esta é uma visão não-autêntica do mundo: no caso do Mário Peixoto, visão assimilada de novelistas e poetas ingleses e alemães, pela sensibilidade da adolescência; em Torre Nilsson, visão assimilada de Kafka e Samuel Beckett, através do Jorge Luis Borges<sup>2</sup>.

Glauber Rocha

1. EISENSTEIN, Sergei. *The tatler magazine*. Londres, out. 1931. Na verdade, o texto é um apócrifo atribuído a Eisenstein e escrito pelo próprio Mário Peixoto, mais tarde publicado em PEIXOTO, Mário. Um filme da América do Sul. *Revista Arquitetura*, n. 30, ago. 1965.

Reproduzido em MELLO, Saulo Pereira de (Ed.). *Mário Peixoto. Escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Arquivo Mário Peixoto, 2000.

2. ROCHA, Glauber. *Revisión crítica del cine brasileño*. La Habana: Icaic, 1965.

3. "Limite", versão reconstituída de 1979, Funarte-ctav, Ministério da Cultura, com a colaboração da Filмотeca da Universidade Autónoma do México (Unam) e o apoio da Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela; do Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (Icaic); da Filмотeca de Lima, Peru; e do Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, Buenos Aires, Argentina. Esta versão em si mesma pode ser discutida pelos fãs da pureza de todos os valores cromáticos, do contraste e da estrutura do material de Peixoto.

Apesar de todos os "problemas" que podem advir, especialmente rupturas na emulsão e no positivo, considero-a uma nova versão do filme, ou, em todo caso, uma lógica consequência do destino de todo negativo e positivo, a sua degradação paulatina, o seu desaparecimento e, no melhor dos casos, a sua reconstituição eletrônica ou digital. Ver como referência notável sobre esse tema: USAI, Paolo Cerchi. *La muerte del cine: historia y memoria cultural en el medioevo digital*. Barcelona: Filмотeca de Andalucía/ Ed. Laertes, 2005. Em 2007, "Limite" ganhou nova

Nas prateleiras das bibliotecas universitárias, nas vitrines dos museus e nas estantes das livrarias do Brasil, verificamos que, tanto no campo de teses defendidas como no de livros publicados, há um crescente interesse e uma proliferação de trabalhos dedicados ao longa de Mário Peixoto. Lembremos que o filme do cineasta brasileiro é fundador na história do audiovisual, no Brasil e no cinema mundial, e que ficou perdido durante um longo período. Não faz muito tempo que existe uma versão reconstituída<sup>3</sup>. O fenômeno "Limite" não se deve unicamente ao seu valor histórico, pois ele está no começo da história do cinema brasileiro, mas talvez a uma tardia e culposa descoberta da importância dessa obra no que diz respeito à sua postura de criação audiovisual e à sua proposta de encenação cinematográfica. Mário Peixoto marcou um caminho que teve seus herdeiros no melhor do Cinema Novo e depois nas artes eletrônicas e nas novas mídias, no Brasil. Inclusive muitos escreveram, ou se referiram ao filme, sem tê-lo visto na época. Outros nunca tiveram esse privilégio, entre os quais estão Sergei Eisenstein<sup>4</sup>, Glauber Rocha<sup>5</sup> e Georges Sadoul<sup>6</sup>. Poderíamos nos perguntar porque a obra-prima de Peixoto se mantém vigente como objeto referencial de estudo e admiração, em um campo que excede o cinema brasileiro, pois possui uma dimensão internacional. E o mais importante é o relevo desse filme no panorama um tanto uniforme, carente de grandes obras de arte, do cinema latino-americano do terceiro milênio.

Começemos a indagar estabelecendo uma série de correlações entre a destruição das imagens em movimento e os fatores físicos ou químicos determinados pela estrutura dos suportes fílmicos. Posto que a preservação e a deterioração das imagens se devem às condições em que são produzidas e exibidas, seria necessário se esforçar para valorizar o modo em que essas condições afetam a natureza estética e pragmática da experiência de visualização<sup>7</sup>.

Eu lhe adverti que, caso houvesse demora, os negativos poderiam se perder totalmente. Saulo me respondeu, com toda gravidade: 'É melhor eles se perderem; um contraponto com gamas de luz diferentes dos originais não seria "Limite": é um filme puramente sensorial, sua percepção é fundada no ritmo e luz!'<sup>8</sup>.

Nossa idéia é pensar a obra de Mário Peixoto considerando o presente crepuscular desta primeira década do terceiro milênio, período de crise terminal do suporte fotoquímico, acompanhado por um escasso e pouco interessante cinema de autor, que não oferece propostas notáveis em seus recursos expressivos, em sua poética e em sua encenação, salvo raras exceções. Este escrito também pretende estabelecer uma comparação com uma obra contemporânea, em suporte eletrônico e digital, do mais importante diretor de cinema saído da Argentina, Leonardo Favio, que, no fim da carreira, decidiu experimentar outros suportes e linguagens com sua obra "Perón, Sinfonía del Sentimiento" (1995-1998). As décadas que separam ambas as obras as relacionam solidamente devido à sua proposta vanguardista, por terem sido durante muito tempo obras malditas que propunham trabalhos de experimentação audiovisual a qualquer preço. Aos

21 anos, em 1931, Peixoto terminava “Limite”; com 60 anos completos, Favio entrava tardiamente, em fins do século 20, no terreno experimental com o vídeo e o digital. Além das datas, dos locais, das distâncias espaciais e temporais, ambos os diretores e obras estabelecem múltiplos contatos entre si pela transcendência de suas propostas e por condensarem limites na história do cinema e das artes eletrônicas e digitais na América do Sul.

Existem outras circunstâncias muito significativas se considerarmos também o âmbito em que surge o “Caderno Videobrasil”. A Associação Videobrasil sempre colocou em relevo um tema crucial como o conceito de criação audiovisual, ao longo de toda sua existência nestas últimas décadas – no começo dedicada exclusivamente ao vídeo brasileiro, depois às artes eletrônicas do Hemisfério Sul, sendo atualmente o observatório internacional mais dedicado à criação audiovisual. A Associação está trabalhando ainda na formação de bases de dados e gerando investigações, publicações e a conservação de um acervo audiovisual, o mais completo em nível mundial. Por exemplo, possui o maior arquivo de videoarte argentina. Tarefas-chave sob o atual efeito do aparato digital em todos os processos produtivos audiovisuais e interfaces culturais, em uma região submersa no complexo e conflitante marco da política e da economia da América Latina. As prioridades dos nossos atuais governos populistas de plantão não são as artes, nem a cultura, nem os valores republicanos de garantir o bem-estar da população. É por isso que ambas as obras nos servem para fazer um balanço e pensar em noções tão importantes como a produção audiovisual experimental, a obra fílmica, a obra-prima, o trabalho autoral e a experimentação das imagens em seus diversos dispositivos. A força das obras de Peixoto e Favio também propicia uma reflexão sobre a situação das artes e dos meios audiovisuais em momentos de crise inescusáveis.

É importante voltar ao início da história do cinema no continente para pensar as maneiras de colocar em prática os sistemas de produção e consumo e os modelos de relato, surgidos depois das vicissitudes e experiências dos primeiros decênios de sua existência. Algo que varia segundo os diferentes países e regiões<sup>9</sup>. Em cada país, o cinema foi importado da Europa ou dos Estados Unidos, se impôs rapidamente e foi procurando de maneira desigual seus próprios sistemas de produção, locais de exibição e as diversas propostas de linguagens para o entretenimento. Um século depois, segue sendo uma atividade sem continuidade, com sérios problemas estruturais e difícil de sistematizar. Inúmeras experiências com o meio foram realizadas fora de qualquer parâmetro produtivo ou narrativo estabelecido, mesmo existindo poucos relatórios sérios sobre o tema<sup>10</sup>. “Limite” e “Perón, Sinfonía del Sentimiento” são duas experiências atípicas e extremistas. Talvez seja nessa lista histórica do século 20 que deveríamos confeccionar uma longa série antológica de primeiras obras de realizadores, nas quais já se estabelecem poéticas sólidas e originais, como no caso de “Barravento”<sup>11</sup>, “Crónica de un Niño Solo”<sup>12</sup>,

restauração em parceria da Videofilmes, de Walter Salles, com o World Cinema Fund, de Martin Scorsese.

4. Como foi referido, o escrito atribuído a Eisenstein foi uma idéia de Peixoto, talvez seguindo o mesmo caminho de Pierre Ménard quando escreve *O engenheiro fidalgo dom Quixote de la Mancha*.

5. “O resto, para mim, permanece impenetrável. O fato é que, lendo e ouvindo tudo sobre o filme, eu nunca assisti ‘Limite’ nem sei se isto será possível algum dia. Diz-se que há uma cópia no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque”. ROCHA, Glauber. Op. cit.

6. “[...] e ‘Limite’ (1930) onde Mário Peixoto manifesta já aos 18 anos um notável temperamento, o filme, admirado por Eisenstein e Pudovkin, havia sido fotografado por Edgar Brazil, e interpretado de maneira destacável por Carmen Santos”. SADOUL, Georges. *Histoire du cinéma mondial*. Paris: Flammarion, 1949. “Georges Sadoul esteve no Brasil em 1960 [...] ele foi ao Rio para pagar uma espécie de promessa: assistir ‘Limite’. Houve grande alvoroço no templo: Sadoul após esperar, não viu sequer um fotograma”. ROCHA, Glauber. Op. cit.

7. USAI, Paolo Cerchi. Op. cit.

8. ROCHA, Glauber. Op. cit.

9. *Revisão crítica do cinema brasileiro já é um clássico de referência. Outro material interessante é Los orígenes del cine en México: 1896-1900* (DE LOS REYES, Aurelio. México: Fondo de Cultura Económica, 1983), assim como o recente aparecimento de *La pantalla rota/ cien años de cine en centroamérica* (LOURDES, Cortés. México: Taurus, 2005), que abrange uma área carente de estudos sérios como é a América Central.

10. GONZÁLEZ, Rita & LERNER, Jesse. *Cine experimental. 60 años de medios de vanguardia en México*. Santa Monica: Smart Art Press, 1998.

11. BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1962.  
12. CRÓNICA DE UN NIÑO SOLO. Direção: Leonardo Favio. Argentina, 1965.

13. TRES TRISTES TIGRES. Direção: Raúl Ruiz. Chile, 1968.

14. BOLÍVAR, SINFONÍA TROPICAL. Direção: Diego Rísquez. Venezuela, 1979.

15. LA CIÉNAGA. Direção: Lucrecia Martel. Argentina, 2001.

16. JAPÓN. Direção: Carlos Reygadas. México, 2002.

17. HAMACA PARAGUAYA. Direção: Paz Encina. Paraguai, 2006.

“Tres Tristes Tigres”<sup>13</sup>, “Bolívar, Sinfonía Tropikal”<sup>14</sup>, “La Ciénaga”<sup>15</sup>, “Japón”<sup>16</sup> e “Hamaca Paraguaya”<sup>17</sup>. 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 na década de 20. E assim começava uma história, ainda não escrita, como a do cinema experimental na América Latina, mas que no Brasil já possui várias pesquisas publicadas<sup>18</sup>. Peixoto se destaca por essa busca fundamental, expressiva e narrativa ao extremo, confrontada com o uniforme cinema tradicional latino-americano<sup>19</sup>.

Na história posterior, Glauber Rocha e Eder Santos são antecedentes importantes de rumos divergentes da história do audiovisual tradicional no Brasil e na América Latina. É interessante a posição contraditória de Rocha em seus escritos, ainda mais sem ter visto o filme. Mas, sem dúvida, existe uma relação muito estreita entre a estética e a ética de “Limite” e as de “Pátio”<sup>20</sup>, primeiro curta que Glauber realiza, aos... 20 anos. A encenação que não segue os parâmetros tradicionais do teatro filmado é a chave para entender a poética de Peixoto, de transcendência absoluta, como depois seria o caso de Rocha, assim como viria mais tarde o mais saliente do vídeo experimental brasileiro. São casos notáveis de criatividade de um relevo superlativo diante da uniformização que atualmente predomina em quase todo o cinema produzido e consumido no Brasil e na América Latina.

Com um mercado excessivamente pequeno e frente à imensidão de “Limite”, a carreira de Mário Peixoto se limitou estranhamente a apenas esse filme. Sem ter constituído em toda sua história as bases de uma indústria sólida, sem parâmetros de produção e exibição conformes à necessidade de sustentar essas atividades, é possível dizer que a situação do cinema dos nossos países é a mesma, ou pior, a quase setenta anos da experiência de “Limite”. Até o fechamento da Embrafilme e o esvaziamento do Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (Incaa), respectivamente durante as eras collorida e menemista, essas eram as poucas instâncias para se poder realizar um filme. Hoje o Incaa retomou seu papel de principal impulsionador da atividade cinematográfica na Argentina, embora isso nunca tenha significado o apoio a um cinema de alto nível artístico e experimental. O aparecimento de experiências alternativas como “Limite” e “Perón, Sinfonía del Sentimiento” é uma raridade absoluta, que marca uma longa história de disparates e impossibilidades de produzir um cinema artístico durante o século 20 no audiovisual de ambos os países. O acontecimento histórico e a durabilidade de “Limite” e “Perón, Sinfonía del Sentimiento” são comparáveis à atualidade da criação artística audiovisual dos nossos países e aos atuais governos populistas no poder, pouco ativos na promoção das artes

audiovisuais que enfrentam o discurso uniforme dos meios do espetáculo. As obras de Peixoto e Favio são comparáveis entre si por se localizarem em um discurso profundo e por estarem “entre imagens”, parafraseando o conceito de Raymond Bellour<sup>21</sup>, em sua visão sobre os processos criativos surgidos das relações de uso e de forma de certas obras e suportes audiovisuais que são submetidos à erosão de essências materiais de seus dispositivos. “Limite” e “Perón, Sinfonía del Sentimiento” marcam precisamente esse limite gerado a partir do início e do fim do cinema, como materialidade e criatividade, em uma brecha de setenta anos. Duas obras de envergadura transcendental; duas intensas propostas que podem estabelecer fortes identificações entre si<sup>22</sup>. Sofisticados relatos de arte audiovisual, que inauguram e fecham a história do suporte fotoquímico e o suporte eletrônico na América Latina.

Com sua proposta inovadora, “Limite” assinalava pioneiramente uma opção diversa, frente aos rapidamente estabelecidos clichês do incansavelmente denominado novo cinema latino-americano, hoje liderado pelo Nuevo Cine Argentino (nca), um eufemismo que de tão repetido reforça sua inexistência<sup>23</sup>.

A primeira vez que vi “Limite”, de Mário Peixoto, ainda não tinha lido nada a respeito do filme. Três aspectos básicos me surpreenderam no filme: a beleza da fotografia, a noção de tempo, trabalhada em duas dimensões: o cronológico e o psicológico e a narrativa, conduzida por essas duas dimensões do tempo<sup>24</sup>.

“Limite” deslumbra e cresce no tempo por suas opções de encenação, por suas decisões virtuosas, por sua manipulação e combinação de admiráveis recursos de composição de quadro, pela construção dos planos, pela não-linearidade entre as cenas, pela eliminação dos diálogos, por sua estrutura e montagem, pela utilização da música. A construção do espaço fílmico é um dos mais vitais eixos do trabalho no filme de Peixoto, os quais são trabalhados com uma concepção radical do vazio e um jogo entre a contemplação e a ação. As performances dos atores em situações minimalistas não são significativas do ponto de vista da ação dinâmica do cinema tradicional. As personagens masculinas e femininas são trabalhadas desde vários pontos de vista, quase estáticos, nos quais se ressalta a contemplação dos corpos. O eixo da seqüência do bote à deriva é um quadro onde sempre se confunde o fora de campo com o desenquadramento, em construções geométricas complexas que se deslindam e transfiguram as locações. Os planos são quase sempre curtos, nos quais as personagens são fragmentadas por diversos ângulos e movimentos de câmera sistemáticos ao longo de todo o filme, em motivos recorrentes. O filme todo é trabalhado em proporções de escala que representam modelos geométricos<sup>25</sup>. Os planos/ contraplanos na cena do cemitério são a culminação de diversas seqüências que giram em torno da referência do bote e das causas do drama, que nunca são mostradas. Essas composições de planos vão constituindo um intrincado relato dos estranhos percursos das personagens, com base em

18. BORGES, Luiz Carlos R. *O cinema à margem, 1960-1980*. Campinas: Papirus, 1983; CANONGIA, Ligia. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

19. MELLO, Saulo Pereira de. *Rever “Limite”: estudos sobre “Limite” de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Laboratório de Investigação Audiovisual, Universidade Federal Fluminense, 1998 [cd-rom]; MELLO, Saulo Pereira de (Ed.). *Introdução: Mário Peixoto/ Escritos sobre cinema*. Op. cit.

20. PÁTIO. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1959.

21. BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens. Foto. Cinema. Vídeo*. Campinas: Papirus, 1997.

22. CANCLINI, Néstor García. *Latinoamericanos buscando un lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

23. LA FERLA, Jorge. *Cine argentino: un estado de situación*. In: RUSSO, Eduardo (Ed.). *Hacer cine en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

24. SOUZA, Tania Clemente de. *Uma abordagem discursiva de “Limite”. Estudos sobre “Limite” de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Laboratório de Investigação Audiovisual, Universidade Federal Fluminense, 1998 [cd-rom].

25. “A composição fotográfica rigorosa assegura uma relação formal entre os planos, que perdura ao longo de todo o filme, mantendo as mesmas linhas de força” (Idem). O cd-rom faz um excelente estudo do traçado dessa geometria dos planos.

sofisticados pontos de vista e junto de complexos movimentos de câmara. Todos vão conformando a montagem de uma visão plástica na qual há apenas ações.

A ausência de sons referenciais e o uso da música vão constituindo um melodrama, trabalhando o dramático como sugestão e evitando a obviedade à qual costuma acudir a narrativa melodramática. De fato, dependendo das cenas, as personagens não mexem os lábios e, quando o fazem no cemitério, são apenas acompanhadas de alguns intertítulos sem som referencial. Os poucos diálogos do filme não são audíveis, pois não há som dublado em correspondência com o movimento dos lábios dos atores, como se costuma fazer materialmente no cinema. Os atores não falam dinamicamente frente à câmara, reforçando assim o estranhamento das situações e reconstituindo elipticamente o melodrama. Trata-se de uma construção diegética diversa e não-tradicional, diante da obviedade com a qual o cinema já estava afixando a sua linguagem institucional narrativa.

“Limite” baseia a sua estética na utilização da elipse, na metáfora, na ambigüidade e na negação em mostrar os labirintos narrativos que dão pistas para seguir um relato clássico. Esse fator de estranhamento requer do espectador um outro olhar, o qual não está sujeito à ilusão da identificação com as ações lógicas e encadeadas. Um filme de corpos em quadro mais do que de ações, no qual não há falas, que, quando acontecem, não podem ser ouvidas. As ações são apenas registros de situações contemplativas. As convenções narrativamente importantes para o cinema da época estão fora de quadro, não são mostradas, pertencem a um espaço imaginário sugerido pelo desenquadramento, pelo elidido, pelo que não se vê. A causa do drama nunca é explicitada e é compreendida apenas como parte da construção do universo poético que Mário Peixoto dirige de maneira fulgurante.

O filme analisado vai sempre provocar um forte movimento entre a forma e o conteúdo. A repetição dos fotogramas, dos movimentos, os detalhes, o silêncio das personagens, um fundo musical com piano ou orquestra de autores clássicos, permitem a percepção evidente de coisas ocultas na imagem que transporta a mensagem. Sempre serão descobertas novas informações, esse é o mistério de “Limite”<sup>26</sup>.

26. EMMERICK, María Cristina Ennes. *A forma de “Limite”*. Estudos sobre “Limite” de Mário Peixoto. Op. cit.

27. Direção: Leonardo Favio. Buenos Aires: Fundación Confederal, 1995-2002 (6 partes/16 capítulos, 5 horas 45’).

28. “Esta autopromoção, como todas as que fizera o peronismo, torna-se praticamente um ato de fé. Estamos frente a um documentário? É um filme? É cinema? É um vídeo? É

“Perón, Sinfonía del Sentimiento”<sup>27</sup> define-se a si mesmo como “um documentário de Leonardo Favio”<sup>28</sup> ou uma saga para a TV sobre o general Perón<sup>29</sup>, mesmo que na verdade seja um híbrido inclassificável de cinema, vídeo e arte digital. Podemos considerá-lo como uma das mais transcendentales obras de cinema expandido da história do audiovisual na Argentina. Esse “filme”, como muitos continuam o chamando, uma vez terminado, jamais foi estreado em salas, tendo sido vendido em bancas de jornal em formato VHS, e finalmente exibido pelo canal estatal 7, no ano de 2006, sete anos depois de ter sido terminado. Como aconteceu com “Limite”, não se sabe bem o que aconteceu com os originais. Trata-se de outro material maldito, que finalmente foi exibido formalmente no contexto de uma exposição em Buenos Aires, em 2007<sup>30</sup>. Essa obra

variou do cinema ao vídeo, do vídeo à proposta televisiva, da proposta televisiva à instalação. É algo que se apresenta de múltiplas formas, o que também faz a sua especificidade, precisamente por não funcionar como dispositivo único.

O formato em vídeo para venda pública; o pacote televisivo como minissérie – que nos lembra também outros projetos de diretores de cinema<sup>31</sup> –; um conjunto de DVDs que circulam de maneira informal; uma videoinstalação. Por sua lógica e seu formato, “Perón, Sinfonía del Sentimiento” é um material audiovisual impossível de ser catalogado. A mostra retrospectiva em torno de Leonardo Favio propôs destacar um conceito de exposição, e de encenação de um processo artístico, que não podia ficar limitado a uma projeção em sala escura ou a uma transmissão pela TV. “Perón, Sinfonía del Sentimiento” é um manifesto vanguardista sobre os usos artísticos e as combinatórias das tecnologias audiovisuais, pensado por um dos mais transcendentais diretores de toda a história do cinema argentino. É uma obra mutante, que transgride qualquer especificidade dos meios audiovisuais em qualquer uma de suas variáveis e formatos. Favio se dedicou de forma pioneira e com uma paixão desmedida a pesquisar as possibilidades da manipulação digital e eletrônica da imagem, tornando esse projeto originalmente pensado para o cinema uma obra híbrida. Essa práxis é um notável exemplo das relações criativas entre as diversas artes audiovisuais, um campo pouco explorado pela maioria dos diretores de cinema argentinos<sup>32</sup>. Sua estética pensada para a construção artificial do quadro a partir de um desenho que transfigura permanentemente as imagens trabalhadas com algoritmos de marca consegue animações, câmeras lentas e superposições, entre muitos outros recursos, que desfiguram o valor de verdade das imagens sagradas dos telejornais argentinos. Essa montagem vertical discute as clássicas relações espaço/ tempo do discurso tradicional cinematográfico, como também o valor de verdade desses arquivos peronistas e materiais documentais históricos. “Perón, Sinfonía del Sentimiento” constitui, junto com “La Hora de los Hornos”<sup>33</sup>, uma tentativa impossível e fascinante de relatar a figura do general Perón e do peronismo. Ambas as obras priorizam sólidos discursos sobre os usos do audiovisual e o manejo de encenações justificadas na combinação entre diversas tecnologias, em suas passagens do cinematográfico ao eletrônico e ao digital. “Perón, Sinfonía del Sentimiento” é um discurso complexo, que deixa em cacos os parâmetros do cinema histórico e político, do documentário e da ficção, o que só pôde ser conseguido por meio da interminável manipulação das imagens na pós-produção com o computador. Essa fusão nos remete a uma profunda reflexão sobre um potencial hipertexto, em forma de intertextualidade audiovisual linear, apesar de sua forma final pensada para um “visionamento” analógico. A exibição da série em uma sala é uma possibilidade entre outras, assim como já foi a TV, ou como foi a videoinstalação realizada por Adrián Cangi e Alberto Cortés sobre “Perón, Sinfonía del Sentimiento”. Uma combinação de várias cenas que transcendem a tela de uma

estranho. É atraente. Acaba sendo coerente ao extremo que uma obra indefinível, que desloca os limites, que brinca com a hibridiz, seja uma obra que tenta percorrer o peronismo. E, ainda mais, que tenta percorrer Perón e parece se propor como paráfrase perfeita: o Perón de Favio não se aprende nem se proclama, compreende-se e se sente; é por isso que é convicção e fé”. VIGNOLO, Patricia. *Perón, segundo Leonardo Favio*. 2003. Dissertação (Mestrado em Administração Cultural na Faculdade de Filosofia e Letras), Universidade de Buenos Aires (UBA), Buenos Aires, 2003. [Trabalho inédito].

29. O projeto foi iniciado com um orçamento de 4 milhões de dólares e foram rodados 150.000 metros de negativo em 16 mm e 35 mm. Esse material depois foi pós-produzido digitalmente durante longos anos. A série que foi vendida em vídeo em bancas de jornal durante 2001, editada pelo *Diario Crónica*, continha seis fitas VHS, acompanhadas pelo roteiro completo da minissérie.

30. “Favio. Sinfonía de un Sentimiento”, videoinstalação de Adrián Cangi e Alberto Cortés. Buenos Aires: MALBA, 2007; CANGI, Adrián & CONSTANTINI, Eduardo. *Favio. Sinfonía de un Sentimiento*. Buenos Aires: Coleção Constantini/ Malba, 2007.



31. BERLIN ALEXANDER PLATZ. Direção: Reiner W. Fassbinder. 1980; SIX FOIS DEUX. Direção: Jean-Luc Godard. 1976; FRANCE/TOUR/DETOUR/DEUX/ENFANTS. Direção: Jean-Luc Godard. 1978; HISTÓRIA(S) DU CINEMA. Direção: Jean-Luc Godard. 1988-1998; LA BATALLA DE CHILE. Direção: Patricio Guzmán. 1975-1979.

32. As grandes exceções à regra na Argentina foram Juan Antín, Albertina Carri, Gustavo Galuppo, Fabián Hofman, Marcello Mercado, Iván Marino e Fernando Spiner.

33. LA HORA DE LOS HORNOS: NOTAS Y TESTIMONIOS SOBRE EL NEOCOLONIALISMO, LA VIOLENCIA Y LA LIBERACIÓN. Direção: Fernando Solanas. 1968.

34. PAÏNI, Dominique. *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2002.

35. Alejandro Agresti, Fernando Meirelles e Water Salles são os novos representantes que cumprem com a cota dos diretores “ethnics” latinos de nossos países no mercado de Hollywood.

sala de cinema, propondo a articulação de trajetos entre a obra e a figura de Favio. Essa exposição só pôde ser montada em um espaço contemporâneo que converge diversas paisagens midiáticas em um habitat, como é o caso de um museu<sup>34</sup>. Nesses momentos de intensa crise dos meios audiovisuais, particularmente do cinema, na paulatina e inevitável digitalização de todos os suportes analógicos, a relação entre “Perón, Sinfonía del Sentimiento” e “Limite” nos propõe uma discussão imprescindível sobre a essência da arte cinematográfica. Ao conformar uma verdadeira transcendência na história da imagem de duas nações, as obras questionam, em sua forma e representação, todo o resto. Assim como “Limite” é liminar e fundador, “Perón, Sinfonía del Sentimiento” é conclusivo, pois resume com transcendência um epílogo na história dos meios audiovisuais.

### Um contexto sul-americano

Terminadas as promessas modernistas, esta primeira década do terceiro milênio demonstra que as dificuldades na produção artística continuarão sendo iguais ou piores que na década de 1930. O que nos remete a dois países ricos, com uma má distribuição da riqueza, dependentes de um poder predador globalizado, cujos orçamentos em cultura e produção artística audiovisual são pouco significativos. Mesmo que a Argentina e o Brasil tenham uma produção quantitativamente interessante, pouco vista por seu público. No caso de mercados pequenos como o argentino, praticamente todos os filmes dão prejuízo, não recuperando, fora contadas exceções, os custos de sua produção. Por isso é sempre preciso obter um crédito ou subsídio do Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales, o que implica longos processos de espera, influências e negociações. Peixoto, com pouco mais de 20 anos, conseguiu realizar seu primeiro filme, um dos mais importantes da história do cinema do continente, porém sem nunca mais poder fazer outro. Mesmo que isso não tenha sido causado por problemas econômicos, essa é a realidade para a maioria dos realizadores. A sistemática repetição de fórmulas do cinema-espetáculo uniforme, desde aqueles primitivos produtos dos princípios do século passado até os atuais, idealizados para as salas multiplex e a TV, tornam previsíveis os modelos de emoção. Desde as pornochanchadas, passando pelo Novo Cinema argentino, que continua imitando a *nouvelle vague*, ou pela primeira linha de diretores que chegaram a Meca do cinema, todos com produtos padronizados<sup>35</sup>, continuam sendo desafiados pela ética, pela memória e pelos valores de “Limite” e “Perón, Sinfonía del Sentimiento”, que sempre vão negar o consenso de um cinema latino-americano medíocre, previsível e uniforme. Durante o século 20, a variação das linhas de criação das obras de Favio e Peixoto enfrentou uma boa parte do Cinema Novo e do Cine Liberación, e, junto com muitos outros diretores solitários, enfrentou também esses modelos triviais do espetáculo.

Realmente, são muito comoventes todas as homenagens que comemoram a restauração e cada aniversário de sua realização, assim como a existência do arquivo Mário Peixoto. Mas obviamente não podemos deixar de lembrar o isolamento e a incompreensão que o cineasta sofreu durante sua vida. Convenhamos que o fomento às artes audiovisuais continua sendo responsabilidade muito mais do poder político nacional e dos governantes de plantão do que de qualquer iniciativa privada ou estrangeira, por mais interessante ou filantrópica que seja. É por isso que nesses dois países sempre injustos, com uma fenda cada vez mais imensa entre ricos e pobres, o desafio de todos os produtores é tentar promover o aparecimento de obras e artistas oriundos de todo o espectro social de nossas comunidades regionais, para mencionar apenas um: o Mercosul. O discurso sobre a aparente globalização, que só se verifica na dominação e nas gritantes diferenças, deve ser revertido para estabelecer maiores e mais diretos nexos de cooperação internacionais que permitam a viabilidade de artistas e que promovam mais obras e autores como “Limite” e “Perón, Sinfonía del Sentimiento”.

Além da moda das homenagens e dos festivais, o desafio é tentar expandir a tarefa de gerar esse tipo de experimentação, que redundará em diversos benefícios artísticos e morais para os imobilizados imaginários brasileiro e argentino do terceiro milênio, dominados por um cinema pouco interessante e escassamente acompanhado pelo público. Tanto pelo domínio da TV como pela decadência da distribuição cinematográfica, todos em mãos de corporações.

Tentar produzir cinema na América Latina é uma tarefa complexa, dolorosa e titânica. Essa atitude inclui a negação de Peixoto e de Favio 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 por 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, como também um documentário ensaístico que propõe a escrita de um Perón multimídia “para montar”. Escrita que, pela diversidade de versões e sons, destrói os valores transparentes da verdade histórica e da verossimilhança do documental. Dois casos notáveis para conhecer, mas também para nos lembrar que existem muitos outros realizadores sem possibilidades econômicas e de produção, empenhados em promover e impulsionar a geração de novas obras audiovisuais com visões diversas das dos costumeiros clichês que representam a América Latina pelo mundo. Entendemos que recuperar essas origens de loucura criativa por meio do cinema e do audiovisual é uma das metas do Videobrasil neste terceiro milênio, tarefa que Mário Peixoto inicia em 1931 e Leonardo Favio fecha em fins do século 20.

## Bibliografia complementar

ANTONELLIS, Raffaella de. *Avanguardia nel Cinema Muto Brasiliano: "Limite" di Mario Peixoto*. Pavia: Università degli Studi di Pavia, 1993. [Monografia de conclusão de curso]

\* Publicado originalmente na revista *Caderno Videobrasil*, v. 3: Limite - Movimentação de imagem e muita estranheza, 2007 (© Associação Cultural Videobrasil/www.videobrasil.org.br).

*Jorge La Ferla é pesquisador e realizador de vídeo, TV e multimídia. Mestre em artes pela Universidade de Pittsburgh, EUA, e com licenciatura pela Universidade Paris 8, é Professor Titular Chefe de Cátedra na Universidade de Buenos Aires e na Universidad del Cine, em Buenos Aires, e na Universidad de Los Andes, em Bogotá. Editor de publicações sobre meios audiovisuais, tem trinta títulos publicados. Entre os últimos livros que organizou estão El Medio Es el Diseño Audiovisual (2007) e Video Argentino. Ensayo sobre Cuatro Autores (2007). Nasceu e reside em Buenos Aires.*

