

POSTERIDADES DE *LIMITE* NO CINEMA BRASILEIRO

MATEUS ARAÚJO
LIVIA AZEVEDO LIMA
LUÍS ALBERTO ROCHA MELO

POSTERITIES OF *LIMITE*
IN BRAZILIAN CINEMA

POSTERIDADES DE *LIMITE*
EN EL CINE BRASILEÑO

RESUMO

Num exercício de revisita a *Limite* (Mário Peixoto, 1931) por ocasião das discussões sobre o modernismo brasileiro travadas no centenário da Semana de Arte Moderna, o artigo questiona o postulado historiográfico segundo o qual o filme não teve precursores nem sucessores no Brasil. Concentrando-nos no caso dos sucessores, apontaremos três dimensões da posteridade de *Limite* no cinema brasileiro: 1) a apropriação de imagens do longa por filmes de caráter historiográfico; 2) a iconografia que reforça o *leitmotif* da decadência e da morte em situações de precariedade material; 3) o trabalho de autonomização visual da câmera e a narrativa estruturada pelo retrospecto agônico dos personagens.

PALAVRAS-CHAVE *Limite*; Mário Peixoto; Modernismo; Cinema comparado; Cinema experimental

ABSTRACT

Revisiting *Limite* (Mário Peixoto, 1931) on the occasion of the discussions on Brazilian Modernism held on the centenary of the Semana de Arte Moderna, the article questions the historiographical postulate according to which the film had no precursors or successors in Brazil. Focusing on the case of the successors, we will point out three dimensions of *Limite's* posterity in Brazilian cinema: 1) the appropriation of images from the feature by historiographical films; 2) the iconography that reinforces the leitmotif of decadence and death in situations of material precariousness; 3) the work of visual empowerment of the camera and the narrative structured by the characters's agonizing retrospect.

KEYWORDS

Limite; Mário Peixoto; Modernism; Comparative Cinema; Experimental Cinema

RESUMEN

En un ejercicio de revisión de *Limite* (Mário Peixoto, 1931) en razón de las discusiones sobre el Modernismo brasileño realizadas en el centenario de la Semana de Arte Moderno, el artículo cuestiona el postulado historiográfico según el cual la película no tuvo precursores ni sucesores en Brasil. Centrándonos en los sucesores, señalaremos tres dimensiones de la posteridad de *Limite* en el cine brasileño: 1) la apropiación de imágenes del largometraje por parte de películas historiográficas; 2) la iconografía que refuerza el leitmotif de la decadencia y la muerte en situaciones de precariedad material; 3) el trabajo de autonomía visual de la cámara y la narrativa estructurada por la retrospectiva agónica de los personajes.

PALABRAS CLAVE

Limite; Mário Peixoto; Modernismo; Cine comparado; Cine experimental

Artigo inédito

Mateus Araújo*

<https://orcid.org/0000-0002-4232-5423>

Livia Azevedo Lima**

<https://orcid.org/0000-0003-4905-4926>

Luis Alberto Rocha Melo***

<https://orcid.org/0000-0001-6470-1269>

* Universidade de São Paulo (USP), Brasil

** Universidade de São Paulo (USP), Brasil

*** Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars2022.206074





I. INTRODUÇÃO

Neste centenário da Semana de Arte Moderna, o modernismo brasileiro dos anos 1920-30 suscitou revisitas e discussões sobre vários de seus aspectos. Entre eles, o desencontro notório com o cinema brasileiro do seu tempo, já apontado por críticos e historiadores,¹ com raras exceções.² Voltaremos a esse debate revisitando o longa-metragem *Limite* (Mário Peixoto),³ que nos parece o filme mais próximo de uma pesquisa estética comparável àquela dos modernistas de 1920-30. Nessa revisita, pretendemos questionar um arraigado postulado historiográfico segundo o qual *Limite* não teria conhecido precursores nem sucessores no cinema brasileiro. Ainda hoje, tal postulado teima em surgir nas discussões sobre o filme, num espectro que vai de Saulo Pereira de Mello (cujo esforço de guardião material acabou transformando-o também, aos olhos de muitos, num guardião hermenêutico do longa-metragem) até estudiosos argutos e inteligentes como Carlos Augusto Calil (a quem devemos contribuições variadas ao nosso

conhecimento da obra de Peixoto), para ficarmos somente em dois exemplos: “Na verdade, *Limite* é uma obra insólita tanto no cinema brasileiro quanto no mundial. No primeiro não tem ascendentes nem descendentes; no segundo tem ascendentes e até irmãos – mas não tem descendentes. É último e único: ‘the last of the breed’” (MELLO, 1996, p. 13). “Filme extraordinário, *Limite* não se parece com obra anterior, não é tributário de nenhuma corrente estilística e nem deixou sucessores, pois não foi exibido publicamente” (CALIL, 2021).

A afirmação de Saulo (1933-2020) se ampara em um juízo estético de um admirador apaixonado e incondicional, que se recusa quase por princípio a comparar seu filme preferido com qualquer outro que lhe tenha sucedido na história do cinema. Mas vale notar que tal história posterior não recebeu de sua parte investimento ou energia comparáveis àqueles que ele dedicará ao cinema silencioso, após sua descoberta de *Limite* aos 20 anos (em 1953). Por isso, sem prejuízo da admiração que Saulo segue inspirando – também em nós –, ele não deveria ser tomado como autoridade historiográfica incontestável na avaliação dos eventuais desdobramentos estéticos do seu filme de eleição, que ele conheceu como ninguém.

Já a afirmação corrente, ecoada por Calil,⁴ de que o filme “não foi exibido publicamente” se ampara no fato de ele nunca ter sido lançado comercialmente, mas promove um exagero factual que cumpre corrigir. Na verdade, em que pese o desencontro geral de dados, testemunhos e reconstruções históricas das diversas fontes, sabemos que o filme foi, depois de suas primeiras projeções públicas em 17 de maio de 1931 e 19 de janeiro de 1932, exibido de modo esporso (se não periódico) até meados dos anos 1950 – como atesta, aliás, a própria sessão em que Saulo o conheceu na íntegra (junto com outros espectadores do meio cultural carioca). E se porventura tais exibições na década de 1950 não foram sempre integrais (sobretudo mais para o fim da década, quando o estado da cópia apresentava pioras que a colocavam em risco), testemunhos diversos indicam que elas continuaram a mostrar ao menos partes do filme,⁵ cuja circulação seguiu também por meio de relatos, descrições e outros materiais visuais.⁶ José Carlos Avellar afirma que depois da célebre sessão de 28 de julho de 1942 organizada por Vinicius de Moraes para Orson Welles, “pelo menos uma vez por ano, até 1959, vieram as sessões promovidas pelo professor Plínio Süssekind Rocha no Salão Nobre da Faculdade Nacional de Filosofia” (AVELLAR, 2008). Segundo os dados levantados num esforço coletivo de pesquisadores

da UFF, o filme foi projetado publicamente em 17 de maio de 1931, 19 de janeiro de 1932 e 28 de junho de 1942,⁷ antes de ser exibido periodicamente entre 1942 e 1949, e de voltar a vê-lo, já numa cópia restaurada, em 26 de junho de 1978 e dali por diante. Em depoimento a Luciana Corrêa de Araújo, Saulo menciona “sessões regulares” de *Limite* e alguns poucos filmes estrangeiros promovidos por Plínio Sússekind na Faculdade Nacional de Filosofia (o que teria dado ensejo à criação de cineclubes na Faculdade) e “menciona três exibições de *Limite* na FNFI: em 1946, 1948 e 1952” (ARAÚJO, 2013, p. 25 e 33).

Embora descontraídos, estes e outros relatos nos permitem presumir que o filme foi exibido publicamente com alguma periodicidade (talvez anual) ao longo da década de 1940 (basicamente na FNFI), e que isso tenha talvez continuado a ocorrer até meados da década de 1950 (se não até o seu fim), seja numa versão integral, seja em partes. Em todo caso, na ausência de uma reconstituição exaustiva da história das exibições públicas do filme (para a qual a maior contribuição é a da dissertação de Alex Vasques [2012]), ainda não temos informações probantes sobre o contingente e o perfil exatos dos espectadores efetivos de *Limite* naqueles anos. Até onde sabemos, a verificação desses espectadores tampouco avançou além de casos particulares, em geral de depoimentos ou

relatos individuais em livros ou declarações de cineastas, como Glauber, Saraceni, Cacá Diegues, Júlio Bressane etc. Seja como for, podemos afirmar que o postulado da insularidade de *Limite*, apoiado em argumentos estéticos ou factuais, está longe de ter sido provado.

Nestas notas preliminares, interessa-nos flagrar contraexemplos desta suposta insularidade e apontar um tecido de relações objetivas, verificáveis nos filmes, travadas com a obra-prima de 1931. Esses laços surgirão num exercício de cinema comparado, que nos permite reunir um conjunto de filmes sem submeter tal gesto às questões factuais (nunca ociosas, mas não determinantes) sobre quais cineastas, ao longo das décadas, puderam ver *Limite*, quando cada encontro se deu e em que condições (exibição integral ou parcial, contatos com materiais visuais ou escritos, testemunhos etc.). Concentrando-nos na discussão sobre os sucessores e deixando os precursores para outra ocasião,⁸ elegemos um leque de relações travadas com o filme pelo cinema brasileiro dos anos 1940 em diante, privilegiando três frentes de comparação.

Na primeira frente, nos interessa pensar o lugar de *Limite* na história do cinema brasileiro a partir de um legado fílmico em particular, isto é, daquilo que podemos chamar de *historiografia audiovisual* do cinema brasileiro. O recorte proposto recai, portanto,

sobre filmes que, em contextos variados de discussão, acabam situando historicamente *Limite* e seu realizador, Mário Peixoto, em relação ao cinema brasileiro: *Panorama do cinema brasileiro* (Jurandyr Noronha, 1968), *O homem e o limite* (Ruy Santos, 1975), *O homem do morcego* (Ruy Solberg, 1980), *90 anos de cinema: uma aventura brasileira* (Roberto Feith e Eduardo Scorel, 1988), *Onde a Terra acaba* (Sérgio Machado, 2002), *O insigne ficante* (Jairo Ferreira, 1980) e *Cinema Novo* (Erik Rocha, 2016).

Na segunda frente, discutiremos a posteridade de *Limite* em filmes de cineastas e profissionais do cinema que trabalharam com Mário Peixoto ou se aproximaram dele ou de seu círculo direto de relações. Neste universo, atentaremos para o trabalho de Lúcio Cardoso e Ruy Santos no fim da década de 1940, e para Paulo César Saraceni e Mario Carneiro desde os anos de 1950. Seus filmes *A mulher de longe* (Lúcio Cardoso, 1949, inacabado), *Arraial do Cabo* (Carneiro e Saraceni, 1959) e *Porto das Caixas* (Saraceni, 1962) prolongaram a dramaturgia e a iconografia de *Limite*, permitindo que ela chegasse ao Cinema Novo sem interrupções geracionais.

Na terceira frente, nos voltaremos para um conjunto heterogêneo de filmes que recuperam a seu modo a experimentação de *Limite*, reatando com alguns de seus aspectos ou reivindicando

explicitamente algumas de suas lições. Nesse conjunto, alguns filmes apresentam convergências insuspeitadas com *Limite*, e outros atestam filiações reivindicadas por seus cineastas. A aproximação se dá pela experimentação vanguardista – como em *Pátio* (Glauber Rocha, 1959) e em filmes de maturidade de Júlio Bressane, cujo trabalho com a câmera deve às experimentações do fotógrafo Edgar Brasil e tende a emancipá-la das exigências da dramaturgia, conferindo-lhe grande liberdade visual. Mas se dá também pela figura narrativa do retrospecto agônico dos protagonistas – como em *Rio Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967).

II. APROPRIAÇÕES DE *LIMITE* PELA HISTORIOGRAFIA AUDIOVISUAL DO CINEMA BRASILEIRO

O lugar de *Limite* no debate crítico e historiográfico sobre o cinema brasileiro oscilou ao correr das décadas, num movimento pendular. O entusiasmo crítico inicial de Octavio de Faria e Plínio Süssekind, endossado mais tarde por Vinicius de Moraes⁹ mas nem sempre por Paulo Emílio¹⁰ ou Almeida Salles,¹¹ deu lugar a reservas e reproches relativamente afins nos esforços historiográficos de

Alex Vianny em *Introdução ao cinema brasileiro* ([1959] 1987) e de Glauber Rocha em *Revisão crítica do cinema brasileiro* ([1963] 2003),¹² e destes ao reconhecimento unânime da excepcionalidade do filme depois que ele voltou a circular. Este último movimento do pêndulo, que instalou definitivamente *Limite* no panteão das nossas obras-primas cinematográficas, veio após as exibições em 1978 da cópia preliminarmente restaurada por Saulo Pereira de Mello em 1971. Tal restauro franqueou a várias gerações a experiência direta do que se tornara um mito inacessível, e abriu caminho para sua circulação posterior numa escala até então inédita (em circuitos alternativos, videolocadoras, televisão a cabo e, contemporaneamente, em arquivos digitais). De lá para cá, os elogios não cessaram. Dentre eles, o artigo de reconsideração de Glauber após sua visão do filme (cf. ROCHA, [1978] 2019),¹³ o capítulo entusiasta de Jairo Ferreira em seu *Cinema de invenção* (cf. FERREIRA, 2016), a homenagem de Cacá Diegues (cf. DIEGUES [1987] 1988) e o ditirambo de Júlio Bressane (cf. BRESSANE, 1996).¹⁴ Também os estudos críticos e acadêmicos se avolumaram,¹⁵ o filme passou a ser eleito em enquetes periódicas junto a críticos e profissionais de cinema como o melhor ou um dos melhores já feitos no Brasil,¹⁶ criou-se no Rio

de Janeiro o Arquivo Mário Peixoto em 1996, financiado por Walter Salles etc.

Tudo isto é bem conhecido, e sedimentou o lugar de absoluto destaque do filme no cânone cinematográfico brasileiro. Menos discutido, porém, foi o modo como *Limite* foi sendo integrado, ao longo das décadas, a uma historiografia propriamente *audiovisual* do cinema brasileiro, isto é, como suas imagens (e as de seu diretor) foram apropriadas por uma linhagem de filmes que constituem uma reflexão audiovisual sobre a história do cinema brasileiro.¹⁷ O recorte aqui proposto recai, portanto, sobre filmes que, cada um a seu modo, situam historicamente *Limite* e seu realizador, Mário Peixoto, no quadro do cinema brasileiro.

Dez anos antes da conclusão do restauro de *Limite*, já encontramos um gesto de recuperação, revalorização e divulgação das suas imagens no filme-antologia *Panorama do cinema brasileiro* (Jurandyr Noronha, 1968), longa-metragem produzido pelo INC (Instituto Nacional do Cinema). Naquela época, a condição “mitológica” de *Limite* como um “filme desaparecido”, visto por pouquíssimos felizardos, ainda vigorava. Assim, ao lado de outras “raridades”,¹⁸ o *Panorama* mostrava trechos de *Limite*, associando-o indiretamente ao trabalho de militância da revista *Cinearte*. Esta teria

influenciado não só o Humberto Mauro de *Ganga bruta* (1933) como também – segundo sugere a montagem do documentário – o próprio Mário Peixoto e seu *Limite*, além da dupla Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lusting, diretores de *São Paulo, sinfonia da metrópole* (1929). Esses três filmes surgem no *Panorama* como obras afinadas à vanguarda, o texto da locução qualificando o filme de Peixoto como o “clímax brasileiro da *avant-garde* francesa”. Dentre os trechos incorporados à antologia, figuram a busca do personagem vivido por Raul Schnoor por um homem a quem ele chama várias vezes, gritando o nome “Mário” (figura 1), e alguns rápidos e violentos movimentos de câmera que transformam a imagem numa espécie de pintura abstrata. A escolha desses trechos privilegia não o ritmo lento das fusões e a atmosfera densa dos planos marítimos, mas a agilidade da câmera, o impacto de movimentos bruscos e a montagem assemelhada às experiências de Dulac e Epstein, reforçando assim a referência ao cinema impressionista francês. Ao fim da sequência dedicada a *Limite*, a locução indaga, sem maiores pretensões analíticas: “Primeiro e único filme de Mário Peixoto, *Limite* foi um enigma ou uma revolução?”.



Figura 1.
J. Noronha, *Panorama do cinema brasileiro*, 1968.

A desconfiança implícita nesta pergunta se dissolve paulatinamente em outros filmes centrados em Mário Peixoto e sua obra-prima. É o caso de *O homem e o limite* (Ruy Santos, 1975), ensaio audiovisual de 30 minutos dividido em duas partes, a primeira dedicada a um reencontro com os cenários de *Limite* em Mangaratiba, e a segunda toda composta por cenas dele extraídas. O filme apresenta Peixoto como um gênio visionário, e não por acaso suas duas partes são emolduradas por um elogio enfático que Eisenstein lhe teria feito: “um cérebro-câmera – seu registro é um globo ocular; sua estrutura de trabalho, instintivamente ritmo”. Enquanto a câmera de Ruy Santos documenta casarões, ruínas, barcos, praias, recantos e estradas, dialogando com e, às vezes, mimetizando o *estilo fotográfico* de Edgar Brasil (figura 2), a locução afirma em tom solene: “Nada escapa à visão do cineasta. Pequenas formas, a plasticidade de certas curvas, o conjunto de telhados. Dir-se-ia que o olhar de pintor e de poeta vai tecendo toda uma obra.” A certa altura, um plano geral de praia (figura 4) aliado a um comentário *over* sela o acordo entre Mário Peixoto e a *brasilidade*: “É a ele [Peixoto] que se deve a revelação poética e plástica da praia brasileira”.¹⁹ Como a maioria dos outros filmes discutidos nesta seção, este também se estrutura na dualidade

texto/imagem. A narração prepondera, guiando o entendimento do espectador e reafirmando aspectos estéticos, temáticos e históricos. Sua maior omissão, porém, é a de Edgar Brasil, que, apesar de muito presente nas imagens aproveitadas de *Limite* e na forma como Santos filma seu reencontro com Mangaratiba, fica na sombra. Tal omissão surpreende, pois Ruy é também fotógrafo e acompanhou de perto, como assistente, o trabalho primoroso de Edgar Brasil (com quem manteve amizade duradoura) na fotografia de *Limite*. Estranheza à parte, o resultado não favorece a memória de Edgar: todo o peso “autoral” em *O homem e o limite* recai sobre Peixoto.



Figuras 2 a 4.
Ruy Santos, *O homem e o limite*, 1975.

A partir de *O homem do morcego* (Ruy Solberg, 1980), a figura de Edgar Brasil será cada vez mais sublinhada. A grande novidade deste curta documental é trazer, num depoimento em imagem e som para a câmera (figura 6), uma das raras aparições, no cinema, de Mário Peixoto, conhecido por sua aversão a entrevistas, sobretudo as filmadas. Em grande parte, a concessão se deveu à sua amizade com o diretor Solberg, que também morava numa ilha em Angra. No curta, Peixoto revela detalhes fundamentais da produção e da realização de *Limite*, salientando a importância central de Edgar Brasil. Nesse conjunto de filmes, *O homem do morcego* é talvez o mais decisivo na desmistificação de *Limite* como obra de um autor isolado de tudo e de todos, não só por revelar Mário Peixoto como uma figura “comum”, até mesmo simpática e bem-humorada, que anda pelas ruas e frequenta feiras, como por trazer a primeiro plano a genialidade de Edgar Brasil.



Figuras 5 e 6.

Ruy Solberg, *O homem do morcego*, 1980.

Contemporâneo de *O homem do morcego*, o longa em Super-8mm *O insigne ficante* (Jairo Ferreira, 1980) incorpora em sua sequência final trechos do curta de Solberg, filmados pelo próprio Jairo numa tela de cinema, nos quais se vê Mário Peixoto falando para a câmera (figura 9), e algumas cenas de *Limite*. *O insigne ficante* não é um filme sobre *Limite*. No entanto, tal como ocorrerá no livro *Cinema de invenção*, lançado seis anos depois, *Limite* surge como referência primordial, uma espécie de “fim” e de “princípio” simultâneos de uma possível tradição do cinema experimental brasileiro. Distante

dos outros discutidos aqui, o filme traz algumas “sintonias” com *Limite* que vale assinalar: personagens à deriva, fascínio pelas ruínas, planos recorrentes com vegetações e árvores secas, atração por margens, beiradas, entornos de rios (figura 7) e rodovias. Além disso, ambos são filmes “acronológicos”, nos quais se experimenta uma tensão forte entre um impulso veloz para o futuro e o peso de um destino que parece freá-lo, como uma espécie de âncora existencial. Se a leitura transversal e antiacadêmica de *Limite* proposta por Jairo não teve continuidade no campo do documentário historiográfico sobre o cinema no Brasil, ela aponta porém um círculo de relações igualmente profícuo, a ser investigado, entre o “cinema de invenção” e a experiência de *Limite*.²⁰



Figuras 7 a 10.
Jairo Ferreira, *O insigne ficante*, 1980.

Na série televisiva *90 anos de cinema: uma aventura brasileira* (Roberto Feith e Eduardo Scorel, 1988), escrita por Eduardo Coutinho e veiculada pela TV Manchete, *Limite* e Mário Peixoto ressurgem cercados por ambiguidades e alguma antipatia sessentista.²¹ O diretor de *Limite* não entra no “panteão” de grandes cineastas anunciados no segmento introdutório da série (que cita Humberto Mauro, Adhemar Gonzaga, Carmen Santos, Luiz de Barros, Watson Macedo, Carlos Manga, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha). No episódio dedicado a *Limite*, Peixoto é apresentado como “o oposto de [Humberto] Mauro”, isto é, um jovem sofisticado e europeizado. Ainda mais curiosa é a forma como o texto introduz *Limite*: “Em 1930, com 20 anos, [Peixoto] fez uma pequena ponta no seu único filme, *Limite*, e entrou para a história.” Seguindo a vereda aberta por *O homem do morcego*, valoriza-se a participação de Edgar Brasil (apresentado a Mário por Humberto Mauro, frisa o texto de Eduardo Coutinho) e seus “aparatos geniais” (figuras 11 a 13). Assim como em *Panorama do cinema brasileiro*, com o qual, aliás, a série mantém diversos pontos de contato, evita-se a análise em profundidade, preferindo-se dar a palavra ao próprio cineasta, operação estratégica que acaba por reafirmar o antigo estigma de criador hermético, desatento ao seu tempo histórico: “O tempo não existe”, afirma a voz algo fantasmagórica de Peixoto, “o tempo é

uma coisa ilusória. Não existe. É isso que eu quis provar em *Limite*. E creio que consegui”.



Figuras 11 a 13.

Roberto Feith e Eduardo Escorel, *90 anos de cinema: uma aventura brasileira*, 1988.

O tempo como ilusão, a realidade como algo inconsistente, o elogio da imaginação desenfreada e a reafirmação do gênio visionário do poeta são elementos vitais no longa-metragem documentário *Onde a Terra acaba* (Sérgio Machado, 2002), que retoma e aprofunda a seu modo perspectivas desenhadas em *O homem do morcego*, além de recuperar diversas imagens de arquivo já presentes no curta de Solberg e na série *90 anos de cinema*, como as do almoço no intervalo de filmagem de *Limite*. Agora, além de depoimentos extraídos de *O homem do morcego*,

uma narração em primeira pessoa duplica a *persona* intimista de Peixoto e reforça a identificação do espectador com o cineasta. O tom geral do filme foge ao convencionalismo da antologia de Jurandyr e da série televisiva, mas acentua a nostalgia e o paisagismo presentes em *O homem e o limite*, de Ruy Santos. Contudo, além de salientar a presença de Carmen Santos na trajetória de Peixoto, o filme se contrapõe à tradição historiográfica que afasta *Limite* e Peixoto dos pressupostos ideológicos e dos modos de produção cinemanovistas. O filme de Machado é o primeiro a aprofundar uma nova arena de disputas em curso desde as exposições em 1978 da cópia restaurada de *Limite*, arena em que o filme de Peixoto se vê reivindicado tanto pela tradição experimental do “cinema de invenção” quanto pela tradição do cinema brasileiro moderno consubstanciado pelo Cinema Novo.²² Não se trata de uma polêmica acirrada: no fundo, ambas as correntes concordam que *Limite* é, se não o maior, um dos maiores filmes já produzidos no Brasil. Em todo caso, *Onde a Terra acaba* mostra que as adesões a *Limite* e a Mário Peixoto por alguns dos principais remanescentes do Cinema Novo (como Carlos Diegues e Nelson Pereira dos Santos, que dão seu testemunho) vão se tornando discretos contrapontos ao sectarismo das interpretações de Alex Vianny e do Glauber Rocha de 1963,

assim como ao provincianismo da tradição mauriana. Os elogios a Mário Peixoto e a Edgar Brasil não concernem só à genialidade de ambos, mas também à sua ousadia juvenil de inventar, com recursos próprios e independência criativa, um novo modo de fazer cinema, que resultaria em um filme à frente de seu tempo.

Onipresente nas listas de melhores filmes, alçado à condição de patrimônio universal quando de sua restauração em 2010 pelo Film Foundation's World Cinema Project, definitivamente incorporado pelos discursos filiados à tradição modernista do cinema brasileiro, *Limite* não poderia ficar de fora de uma reflexão contemporânea sobre o Cinema Novo. Talvez isso explique sua inclusão pontual, mas significativa, no filme *Cinema Novo* (Eryk Rocha, 2016). Logo no início deste documentário ensaístico, a montagem procura articular as origens cinemanovistas, reforçando, como fazem os textos historiográficos sobre o Cinema Novo, a dupla paternidade de Humberto Mauro e Nelson Pereira dos Santos. Até aqui, estamos nos domínios da narrativa glauberiana consolidada em 1963. A novidade é a presença de *Limite* (logo, de Mário Peixoto) como o “terceiro pai” do movimento, não menor que os outros. Na construção da sequência, *Limite* vem primeiro. Sobre o plano da personagem interpretada por Olga Breno, sentada no barco de costas para a câmera e diante do mar, soa a voz de Glauber: “O assunto

é cinema, cinema, cinema...”. Este atestado de paternidade ecoa uma reconsideração desconcertante de 1980 do próprio Glauber (2004, p. 431): “Quais são as raízes nacionais do cinema novo? I. *Limite* (Carneiro, [Joaquim] Pedro, Saraceni, Leon, Davi...); II. Mauro (Todos nas idéias e no estilo, sobretudo David... Walter...); III. Chanchada (Nelson, Cacá, Glauber)...”.²³ Ou uma afirmação posterior de Saraceni segundo a qual “antes do Cinema Novo, só *Limite* e *Ganga Bruta* são cinema-novo” (1993, p. 152). *Limite* reaparece no final de *Cinema Novo*, fechando o recorte temporal proposto pelo filme, isto é, 1968. Numa série de planos de personagens andando em estradas desertas, um deles vem de *Limite*, enquanto ouvimos a voz de Carlos Diegues: “A vitória da ditadura foi ter nos separado, foi ter nos afastado uns dos outros e transformado a experiência cinematográfica brasileira numa experiência individual”. O *individualismo*, aqui, volta a ter conotação negativa, mas *Limite* escapa da condenação. Ao contrário, ele agora aparece, segundo a sugestão do filme de Eryk Rocha, inteiramente sintonizado a um tempo histórico: está tanto nas origens quanto no ocaso do Cinema Novo. Tal como na leitura de Jairo Ferreira sobre a tradição experimental no cinema brasileiro, para o Cinema Novo *Limite* também seria ao mesmo tempo um “fim” e um “princípio”.

III. ECOS ICONOGRÁFICOS E DRAMATÚRGICOS DE *LIMITE* EM FILMES DE DECADÊNCIA E MORTE

A relação do Cinema Novo com *Limite*, que os filmes historiográficos mais recentes sugerem, também havia sido percebida por cinemanovistas, pelo menos desde os anos 1970.²⁴ Mas, em casos particulares, como o de *Porto das Caixas* (Saraceni, 1962), a semelhança com *Limite* (no *leitmotif* dramatúrgico e iconográfico da decadência e da morte) já fora apontada uma década antes por Jean-Claude Bernardet. Em *Brasil em tempo de cinema* ([1967] 2007), Bernardet observou “certas afinidades” e mesmo uma “filiação de forma e conteúdo” entre essas obras, antes que estudos recentes as reiterassem.²⁵ Resta acrescentar que a linha que conecta esses filmes passa também pelo cinema de Lúcio Cardoso, autor do argumento do longa de Saraceni, e pela colaboração dos cineastas com os diretores de fotografia e também cineastas Ruy Santos (em *A mulher de longe*) e Mario Carneiro (codiretor em *Arraial do Cabo* e fotógrafo em *Porto das Caixas*), para quem o trabalho de Edgar Brasil fora fundamental.²⁶

No fim dos anos 1940, rodaram-se em locações praieiras vários filmes que foram interrompidos ou pouco vistos (PAIVA, 1950). Além de projetos cinematográficos não concluídos do próprio Peixoto

(MARTINS, 2020), em relação aos quais também seria possível investigar uma posteridade imediata de *Limite*, outros diretores procuravam fazer um cinema “independente” naquele momento.²⁷ Alguns desses filmes talvez prolongassem aspectos do filme de Peixoto, como é o caso de *A mulher de longe* (Lúcio Cardoso, 1949).²⁸ Nele, a *mise en scène* e os motivos visuais se avizinham aos de *Limite*, filme com o qual Lúcio mantém relações sugestivas: 1) por sua produção intelectual sobre cinema que continua algumas das discussões de Octavio de Faria; 2) pelos paralelos entre sua obra literária e a de Peixoto, com quem integrava uma rede de sociabilidade que incluía outros escritores ligados ao cinema de arte, como Faria e Vinicius de Moraes; 3) pela ponte que ele faz entre o cinema de seu tempo e artistas mais jovens, com destaque para os cineastas para quem escreveu argumentos: Saraceni e Luiz Carlos Lacerda.

Em 1941, Lúcio publicou seis textos sobre cinema na revista getulista *Cultura Política* nos quais comenta questões desenvolvidas por Octavio Faria, como a especificidade do cinema e o problema do cinema sonoro,²⁹ antes de propor linhas de pensamento próprias. Para contornar as dificuldades enfrentadas no campo cinematográfico do país, ele sugere que os cineastas, em vez de buscar uma imitação “fatalmente inferior” (CARDOSO, mar. 1941, p. 292)

ao cinema hollywoodiano, aproveitem as locações exteriores e colaborem com autores brasileiros na criação de histórias originais. Dentre as experiências que Lúcio reconhece como proveitosas, como os filmes de Humberto Mauro e as iniciativas de Carmen Santos, a mais destacada é a de *Limite*, que teria realizado melhor a ideia do cinema como movimento, imagem e poesia. Após chamá-lo de “o mais famoso clássico do nosso cinema” (idem, abr. 1941, p. 295) e, pouco depois, de “uma produção inteiramente nova, com todos os característicos de uma produção *avant-garde*” (idem, jun. 1941, p. 280), Lúcio afirma que “se quiséssemos fazer alguma coisa de útil, dali é que tínhamos de começar” (ibidem, p. 281).

Ao iniciar sua prática no cinema, Lúcio acatou o próprio conselho de filmar em exteriores e voltar a *Limite*. No rascunho do roteiro para *Almas adversas* (Leo Marten, 1950), concebeu imagens que retomam o filme de Peixoto: uma mulher observa de um penhasco que dá para o mar, há nuvens escuras, mar revolto, papéis ao vento e foco nos pés dos pescadores na praia (figura 14) e dos transeuntes nas ruas. É um mundo melancólico em que as pessoas sentem vertigem, se apoiam nas superfícies e olham para baixo. Também o roteiro técnico escrito de *A mulher de longe*³⁰ começa com a chegada de um cadáver na praia e de uma mulher

num barco à deriva. Um pescador acolhe a forasteira e se junta a ela. A beata líder da comunidade, que pretendia casar sua filha com ele, vê na mulher um mau agouro e conjura que, se o filho deles nascesse morto, ela deveria deixar o povoado. A criança nasce saudável, mas a velha o mata, desencadeando um *flashback* que, como aqueles sucessivos de *Limite*, acrescenta dados sem determinar o passado da personagem. A forasteira diz ao pescador que vem de um lugar pobre e distante tomado pela peste. O cadáver era de uma cigana que a seguiu. No barco, as duas brigam pelo dinheiro que a mulher roubara do pároco recém-falecido, até a cigana cair no mar. A morte da criança, depois do pároco e da cigana, faz a forasteira constatar o azar que atraía. Como única presente nas mortes anteriores, só ela pode atestar sua inocência, mas ela convence o pescador a acreditar nela.

No material filmado (disponível no documentário *A mulher de longe*), a semelhança com *Limite* se aprofunda. O mal-estar das personagens diz respeito a um limite externo e literal de um vilarejo pobre e afastado que, pela síntese visual, se soma ao limite existencial – metafórico e interior. Urubus sobrevoam à espreita da morte. Vemos pessoas perto de limiões, muros, portas fechadas, paredes, grades, cercas (figuras 17 e 20), vegetação alta ou seca (figuras 16 e 21),

que produzem linhas e texturas no plano. Elas andam pela praia, por estradas poeirentas, pântanos movediços, ruínas tomadas pela vegetação. Transportam caixões até o cemitério, estão cercadas por cruzes e velam cadáveres que anunciam doenças contagiosas. Sua asfixia também se reflete em enquadramentos com pouco espaço para o céu (figuras 15 e 19), frequentemente nublado.



Figuras 14 a 17.
Mário Peixoto, *Limite*, 1931.

Posteridades de *Limite* no cinema brasileiro
Mateus Araújo, Lívia Azevedo Lima e Luis Alberto Rocha Melo



Figuras 18 a 21.
Lúcio Cardoso, *A mulher de longe*, 1949. Fotogramas extraídos do documentário *A mulher de longe*, de Luiz Carlos Lacerda, 2012.

Embora muitas imagens de *A mulher de longe* se pareçam com as de *Limite*, o filme de Lúcio provavelmente teria, caso finalizado, soluções mais convencionais de montagem. Além disso, em vez do isolamento e da opacidade das personagens de Peixoto, *A mulher de longe* traz situações de conflito, triângulos amorosos e destaque para o grupo social. As opiniões se consolidam em conjunto, amparadas no provincianismo e na moral católica, e então se espalham em boatos. Entremeada à tonalidade popular da narrativa, com peripécias, coincidências, idas e vindas, há ainda uma investigação sobre o bem e o mal. O macabro, que em *Limite* apenas se insinuava na cena do cemitério, ganha centralidade em *A mulher de longe*. Uma cena em especial se destaca. Depois da chegada do cadáver na praia, um cortejo fúnebre avança da esquerda para a direita do quadro, enquanto o pescador e a forasteira vêm na direção contrária. O grupo move-se longe da câmera, e suas silhuetas são vistas em *contra-plongée* (figura 22), que enfatiza as nuvens ao fundo e a textura da vegetação de restinga em primeiro plano (figura 23) num contraste de claro (nuvens, areia, caixão) e escuro (trajes, vegetação, céu, sombras). Nas tomadas filmadas mais de perto, predomina a roupa enlutada dos integrantes do cortejo (figura 24).



Figuras 22 a 24.

Lúcio Cardoso, *A mulher de longe*, 1949. Fotogramas extraídos do documentário *A mulher de longe*, de Luiz Carlos Lacerda, 2012.

É possível que essa cena tenha sido inspirada em *Estrela da manhã* (Oswaldo Marques de Oliveira, 1950), que Ruy Santos fotografava na época.³¹ Sobre este filme cria-se grande expectativa desde 1948, quando um copião preliminar é exibido em sessão dupla com *Limite* na Faculdade Nacional de Filosofia (MELLO, 2000, p. 21 e 145). Talvez Lúcio estivesse lá ou tenha lido o texto “Momento”, que Mário Peixoto publicou em *O Jornal* de 19 de setembro de 1948,³² destacando uma sequência em que dois cortejos fúnebres se encontram na praia. Tal cena, aliás, pode ter sido concebida pelo próprio Peixoto, pois há indícios de sua colaboração na decupagem e na direção de *Estrela da manhã*,³³ ou ainda por Ruy Santos, que iniciaria o seu longa

Aglaia em 1950. Este filme inacabado de Ruy Santos contou com o roteiro de Alex Viany, para quem as “mariopeixotices” de *Estrela da manhã* não haviam passado despercebidas e precisavam ser evitadas.³⁴ Independentemente da autoria da cena, a reincorporação da ideia, em *A mulher de longe*, ilumina como Lúcio soma, ao aprendizado de *Limite*, elementos de sua própria pesquisa artística,³⁵ em interlocução com seu colaborador Ruy Santos.

A fotografia de *A mulher de longe* não contou com filtros, o que Ruy Santos lamentava (1980). Mesmo assim percebemos seu interesse por enquadramentos geométricos e em contraluz, a destacar de forma calculada detalhes da paisagem em primeiro plano. Além do claro-escuro, há um contraste entre fixidez e movimento, quando vemos o casal de protagonistas trabalhar em sua casa. Iracema Vitória pendura roupas no varal, em uma composição deslocada para a esquerda que destaca as telhas e a parede imóveis, enquanto seus cabelos castanhos e o lençol branco se agitam com o vento, e, ao fundo, a espuma das ondas quebrando na praia (figura 26). Ao mesmo tempo, o pescador (Orlando Guy), prepara sua rede perto da porta (figura 27), com o escuro do interior contrastando com a luz externa. Esses planos retomam escolhas de *Limite* (figura 25), onde paredes, portas e janelas são usadas para dividir o quadro e restringir ou

destacar o que é visto. Anos mais tarde, na fotografia de Carneiro para *Arraial do Cabo* e *Porto das Caixas*, essas escolhas seriam ainda mais enfáticas e teriam deliberada significação social. Ao invés de considerar a ausência de filtros um problema, a fotografia de Carneiro radicaliza os brancos estourados do sol escaldante em contraste com os interiores esvaziados e escuros. Tal contraste seria buscado ainda em sua textura gráfica, e os enquadramentos seriam estratégicos para compor cheios e vazios, luz e sombra, planos e profundidades de campo. Em um plano de *Arraial*, os limiares criam molduras triplas dentro daquela já determinada pelo formato do filme: por meio de uma porta, vemos uma janela e homens preparando redes de pesca perto de cada fonte de luz (figura 28).



Figura 25.
Mário Peixoto,
Limite, 1931.



Figuras 26 e 27.
Lúcio Cardoso, *A mulher de longe*, 1949. Fotogramas
extraídos do documentário *A mulher de longe*,
de Luiz Carlos Lacerda, 2012.

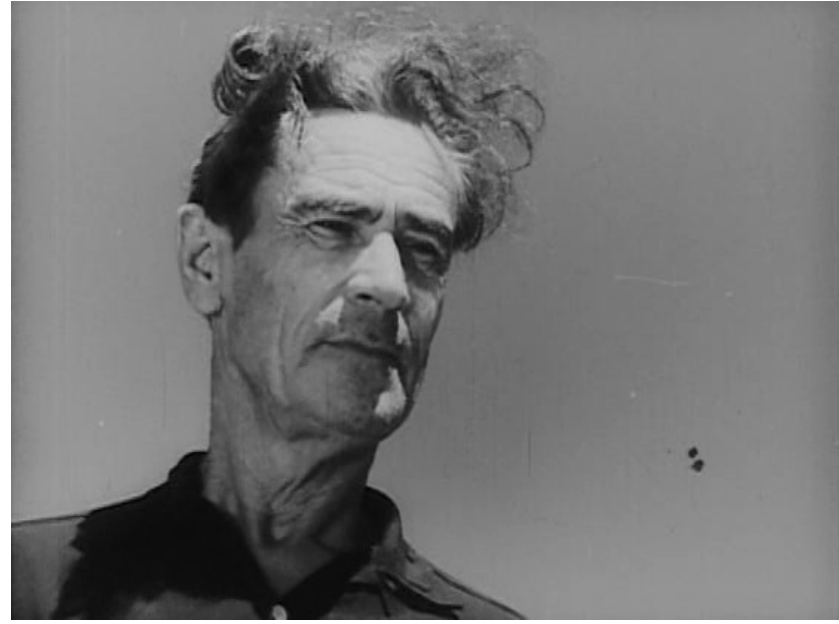


Figura 28.
Mario Carneiro e
Paulo César Saraceni,
Arraial do Cabo, 1959.

Em *Arraial*, há ainda outras semelhanças com a *mise en scène* de *Limite*. Por exemplo: planos do mar visto de cima, com pouco ou nenhum céu (figura 31), de parte do barco compondo diagonais (figura 29), dos pés dos pescadores ou transeuntes (figura 32), ou de seus rostos em *contra-plongée* observando do alto o mar (figura 30), que eventualmente ocupa todo o plano no *raccord*.

Mesmo ausente a paisagem litorânea, há muitas semelhanças entre *Porto das Caixas* e *Limite*. Alguns exemplos são a situação de asfixia, a melancolia (contrabalançada pontualmente pela sequência no parque de diversões – escape narrativo análogo à sessão de cinema em *Limite* e ao bar em *Arraial*) e os personagens sem nome. O casal do argumento que Lúcio escreveu para *Porto*, assim como o de *A mulher de longe*, é chamado apenas de Mulher e Homem. Certas imagens desse argumento indicam que naquele momento o escritor ainda considerava *Limite* um ponto de partida para o cinema brasileiro: “Escurece, e a cena se ilumina sobre imagem de navalha sendo afiada” (CARDOSO, n.d., fl. p. 19); “A cena clareia sobre as ruínas de uma velha fábrica” (ibidem, fl. 25); “A cena se funde novamente com o interior do barraco” (ibidem, fl. 26); “Anoitece. Algumas luzes dentre a sombra. Altos galhos, capim escuro que ondula ao vento” (ibidem, fl. 32)³⁶. A *mise en scène* de *Porto*,

por sua vez, destaca as deambulações da protagonista em estradas de terra. Pela fotografia de Carneiro, assim como Edgar Brasil fizera em *Limite* (figuras 33 e 34), ela é vista através de cercas e da vegetação que cria cortes horizontais e verticais na superfície do plano. Contra o fundo claro do céu, eles são escuros (figura 30), e acentua-se o branco sobre o plano escuro, com proporção maior de solo e vegetação (figura 31).



■ Figuras 29 a 32.
Mario Carneiro e Paulo César Saraceni, *Arraial do Cabo*, 1959.



Figuras 33 e 34.
Mário Peixoto, *Limite*, 1931.



Figuras 35 e 36.
Paulo César Saraceni, *Porto das Caixas*, 1962.

Conforme a tensão da narrativa de *Porto* avança, cada vez mais os riscos escuros se sobrepõem ao quadro já escuro, em uma camada adicional de textura. Antes sutis, as linhas tornam-se talhos espessos, com o preto a ocupar mais espaço no plano. Se a experimentação de *Limite* viria também da montagem, do movimento de câmera e do uso do negativo fotográfico, *Porto*, ainda que use a câmera na mão, é em geral mais estático, com panorâmicas mais lentas. A experimentação de *Porto* se aprofunda na composição formal do plano, em diálogo com outras referências, como a obra gráfica de Goeldi (FREIRE, 2006, p. 21-ss, 93) e o cinema moderno europeu.³⁷ Além disso, *Porto* retoma parte do macabro de *A mulher de longe*, seja por meio de elementos já presentes no argumento de autoria de Lúcio (como a cena em que a Mulher chupa o dedo ensanguentado do barbeiro), seja pela trilha sonora de Tom Jobim, que concebe um acorde dissonante para os encontros entre a Mulher e a vendedora do machado.

As semelhanças entre esses filmes, portanto, são entrecruzadas e dizem respeito à dramaturgia e à iconografia. A chegada da mulher num barco à deriva em *A mulher de longe* é quase uma continuação literal de *Limite* – caso o barco não tivesse naufragado ou a sobrevivente tivesse encontrado outro depois. Há também o corpo morto de

uma mulher e a condenação anunciada pela doença contagiosa (a lepra ou a peste) da qual é impossível fugir. Inexorável, a morte chega mais cedo para quem está à margem da sociedade, e vítima primeiro os animais (peixes, gado e gato), que precedem a morte humana violenta, por acidente ou assassinato. Os cadáveres somem no mar ou são enrolados em lençóis brancos, que se tingem rápido de sangue. Em *A mulher de longe*, é o corpo da cigana sobre a areia da praia; em *Porto*, o corpo do marido assassinado pela Mulher, que, arrastado com a ajuda do amante até o trilho do trem, atrapalha a engrenagem à espera de urubus. Esses animais desejosos de carne apodrecida são presença constante e andam em bandos. Espreitam os peixes recém-abatidos assim como a sociedade vigia com olhares de reparo os que desviam das normas de conduta tradicionais, acusando antes do crime, e também na ausência dele. A morte assume ainda a forma da decadência, da anomia e do empobrecimento. Vemos pessoas sem ocupação, renda ou, no caso de *Arraial*, com trabalho tradicional ameaçado pela industrialização, vemos figurações do casal dentro e fora de uma casa humilde, pés descalços ou calçando sapatos gastos pelo uso.

À diferença de *A mulher de longe*, porém, *Porto das Caixas* volta a uma trama mais simples, que deixa as personagens menos

definidas, como em *Limite*. A protagonista caminha pelo trilho do trem, por estradas de terra ou na pequena cidade, que reúne vestígios de uma arquitetura colonial, por vezes em ruínas, à vegetação dos trópicos. Assim como em *Limite*, a marginalidade social da personagem está também em sua condição anônima, e o conjunto de pessoas sem nome que aparece no filme compõe, como em *Arraial*, uma paisagem humana não homogênea. Cada um procura como pode os meios de combater a precariedade que atinge a todos, junto com os animais, a natureza, a cidade, por vezes, como a Mulher de *Porto* e uma das personagens de *Limite*, considerando o uso de objetos cortantes (tesoura, navalha, machado) como armas em potencial.

Ao contrário de Mário Peixoto e Lúcio Cardoso, que observam os problemas sociais,³⁸ mas não em primeiro plano, Saraceni e Carneiro apresentam uma crítica direta da realidade social. Em *Arraial* e *Porto*, a miséria é resultado do abandono do poder público e do capitalismo – que, em *Arraial*, favorece donos de fábricas em detrimento de pescadores tradicionais e, em *Porto*, estabelece relações de poder que continuam no espaço da casa com a violência doméstica contra a mulher. A miséria é, em suma,

o subdesenvolvimento, ao qual a própria forma fílmica se submete conscientemente, mesmo quando propõe uma formalização gráfica.

A linha de continuidade entre *Limite* e *Porto das Caixas* passa, portanto, por *A mulher de longe* e *Arraial do Cabo*. Em seu filme, Lúcio conjuga *Limite* (a experiência cinematográfica brasileira que ele julgava mais relevante) a elementos de seu projeto artístico que seriam retomados no argumento de *Porto das Caixas*. Tal conjugação, por sua vez, seria reelaborada com autonomia por Saraceni e Mario Carneiro desde *Arraial*, um filme decisivo para o estabelecimento do Cinema Novo.

IV. EXPERIMENTAÇÕES DO OLHAR E RETROSPECTOS NARRATIVOS AGÔNICOS

Depois de filmes que integraram em sua própria fatura trechos de *Limite* (seção II), e de filmes de artistas do círculo de Peixoto ou a ele mais ligados (seção III), nesta terceira frente de comparação abordaremos obras de cineastas que desenvolveram poéticas distantes de Peixoto, mas retomaram a seu modo (e chegaram a reivindicar) a dimensão claramente experimental de *Limite*, ou convergiram com um aspecto central da sua construção narrativa. No primeiro caso, discutiremos dois momentos altos desta

linhagem mais experimental do cinema brasileiro: a experiência vanguardista do jovem Glauber Rocha em *Pátio* (1959) e o trabalho de maturidade de Júlio Bressane e seus fotógrafos que, tributário das experimentações visuais de Peixoto e Brasil, tende a emancipar a câmera das exigências da dramaturgia, conferindo-lhe ampla liberdade de movimentos. No segundo caso, discutiremos dois dos filmes brasileiros (*Rio Zona Norte* e *Terra em transe*) que desenvolveram por sua conta a figura narrativa do retrospecto agônico dos protagonistas, afluída no filme de 1931.

Pátio (1958-9) foi concebido e realizado numa época em que o jovem Glauber conviveu com Brutus Pedreira (1898-1964), ator de *Limite* e autor de sua trilha sonora. Figura de destaque no teatro brasileiro, Brutus lecionou na Escola de Teatro da Bahia de 1958 a 1962, e foi ali que Glauber o conheceu e conversou amiúde com ele sobre *Limite*, pelo qual Brutus seria “obsessionado”. Ele teria contado a Glauber muitos detalhes da produção do filme, como o esmero de Edgar Brasil ao iluminar, filmar e eventualmente refilmar um mero galho de árvore, se Peixoto fizesse algum reparo ao trabalho. Em consonância com seu interesse de então por *Limite*, Glauber abriu, cerca de um mês antes das filmagens de *Pátio*, a página de sua coluna “Jornal de Cinema” para um artigo não assinado com

um elogio enfático ao filme de Peixoto, intitulado “*Limite* ou algo próximo do genial” (cf. LIMITE..., 1958). O estilo pouco característico do texto e a cláusula “aqui no Rio” em seu miolo tornam implausível atribuí-lo a Glauber, mas é provável que a publicação tenha sido uma iniciativa sua, que tinha autonomia na decisão da pauta. Além disso, ainda que o texto talvez consista na republicação de artigo estampado alhures por outro autor (o próprio Brutus? Alguém indicado por ele a Glauber?),³⁹ é possível que Glauber tenha escolhido o título. Filmado em dezembro de 1958 (e montado e sonorizado no Rio de Janeiro entre fevereiro e março de 1959), *Pátio* revela convergências com *Limite* que sugerem um diálogo subterrâneo com aquilo que Glauber conhecia ou imaginava do filme de Peixoto. Sobre este filme, Glauber teve acesso, no mínimo, a informações, depoimentos (os de Brutus e também de Peixoto, com quem teria se encontrado duas vezes), possivelmente a fotos ou outros documentos visuais,⁴⁰ embora tenha declarado em *Revisão crítica do cinema brasileiro* ter “lido e ouvido tudo sobre o filme”, sem tê-lo visto até então (ROCHA, [1963] 2003, p. 58)⁴¹ – situação que só mudaria em 1978, segundo seu texto sobre sua primeira visão do filme.

Ainda que não saibamos com segurança o que exatamente o Glauber de 1958-9 conhecia de *Limite*, rever os dois filmes com

atenção deixa patente a proximidade, já notada pela crítica,⁴² entre alguns de seus aspectos. Ambos foram construídos como filmes silenciosos, de dramaturgia lacônica, sem diálogos nem sons, e com acréscimo *a posteriori* de trilhas musicais (às quais voltaremos). Em ambos, a *mise en scène* e a dramaturgia repousam basicamente nas relações gestuais entre os atores, que interpretam personagens nunca nomeados, movendo-se em espaços circunscritos, rodeados pelo mar – uma canoa à deriva em *Limite*, um terraço cercado por bananeiras com vistas para a Baía de Todos os Santos em *Pátio*. Em ambos, as sugestões do trecho narrativo (mais desenvolvidas nos *flashbacks* de *Limite* do que em *Pátio*, bem mais curto, além de fiel à tripla unidade de espaço, tempo e ação) ganham menos ênfase do que a pesquisa visual dos enquadramentos, das paisagens, das angulações e do ritmo da montagem, ora sereno, ora crispado,⁴³ mas sempre apoiado em repetições. A relação dos corpos dos três atores com o mar circundante de Mangaratiba em *Limite* ecoa na do casal do *Pátio* com o de Salvador, o entorno marinho parecendo conferir nos dois casos uma dimensão cósmica à aventura dos personagens jogados no mundo.



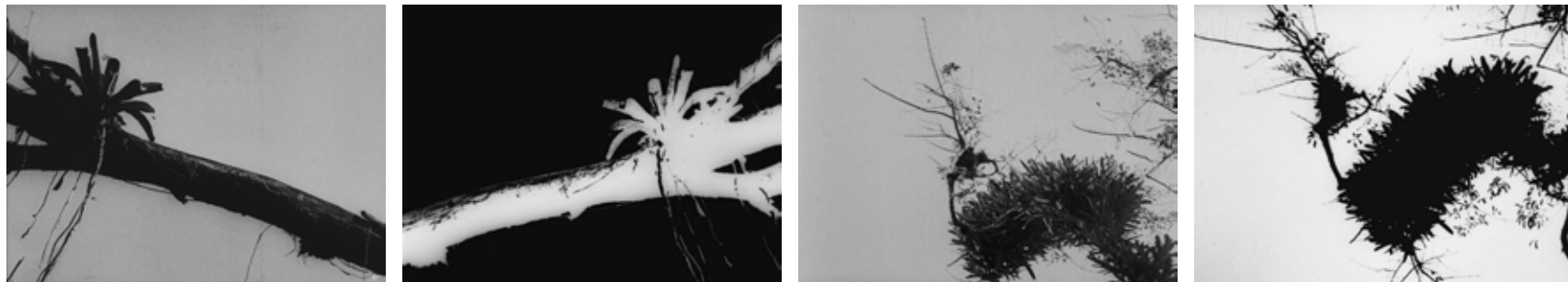
Figuras 37 a 39.
Glauber Rocha, *Pátio*, 1958-9.



Figuras 40 a 42.
Mário Peixoto, *Limite*, 1931.

Quanto às muitas repetições de que se valem ambos os filmes, atentemos para a dos planos fortemente “gráficos” de galhos de árvore, que aparecem em *Limite* no miolo do primeiro *flashback*

do homem (figuras 43 e 45), antes de reaparecerem, em negativo invertido ou em ligeira variação de luz e ângulo (figuras 44 e 46), no segundo *flashback* que continua o relato de sua história, sugerindo talvez uma morte advinda no intervalo temporal transcorrido. Curiosamente, como se respondesse a esta repetição específica de *Limite*, *Pátio* também se vale de um plano de galho de árvore, cuja repetição ele leva ao paroxismo, inserindo-o oito vezes na primeira metade do filme (tal e qual ou com ligeiras variações de luz), de modo a pontuá-la como um *leitmotif* visual (figuras 47 e 48), embora ele não tenha relação direta com o espaço mostrado nem com as numerosas bananeiras que compõem o entorno do terraço visto no filme. Ou seja, além de não ter justificativa dramática ou narrativa, este galho não tem em *Pátio* sequer justificativa cênica, cumprindo uma função puramente rítmica.⁴⁴

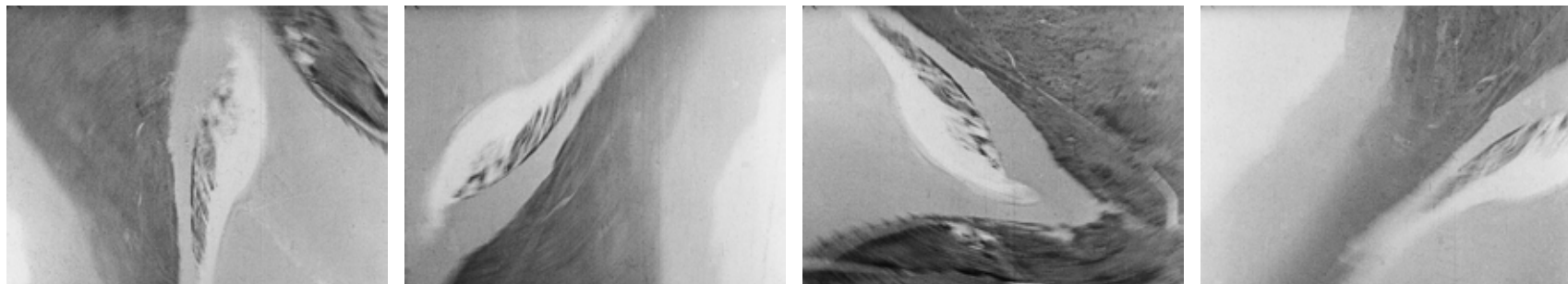


Figuras 43 a 46.
Mário Peixoto, *Limite*, 1931.

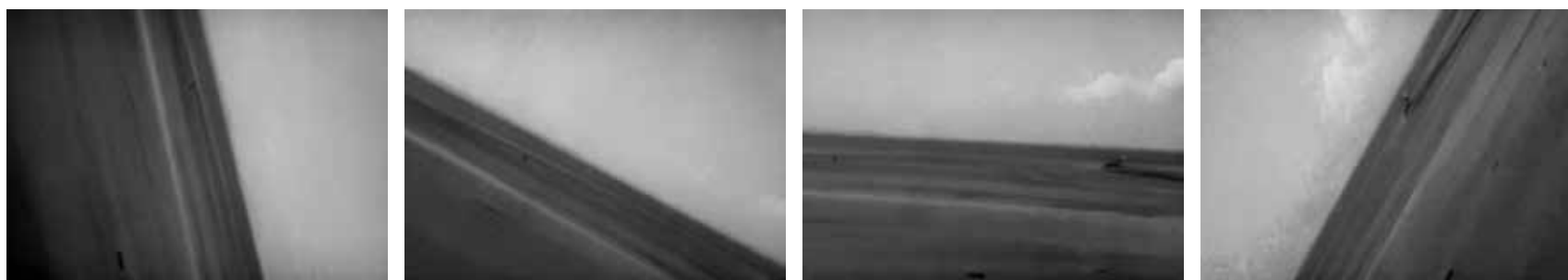


■ **Figuras 47 e 48.**
Glauber Rocha, *Pátio*, 1958-9.

Num gesto que ecoa ainda mais claramente o filme de Peixoto, um plano de *Pátio* traz um giro inusual de câmera liberada, que rodopia ao enquadrar o horizonte da paisagem marinha (figuras 53 a 56), em movimento muito próximo daquele realizado pela câmera de *Limite*, na sequência em que a Mulher n. 2 (Taciana Rei) sobe no alto de uma montanha e observa o mar (figuras 49 a 52).



Figuras 49 a 52.
Mário Peixoto, *Limite*, 1931.



Figuras 53 a 56.
Glauber Rocha, *Pátio*, 1958-9.

Para além das afinidades mais gerais entre os dois filmes, os planos com o galho e os deste rodopio marítimo parecem remeter diretamente a aventura expressiva de *Pátio* àquela promovida 30 anos antes por *Limite*, como se este se constituísse numa das inspirações (pressentida? entrevista? imaginada?) para a experimentação

vanguardista de Glauber, ou como se esta reatasse sem pleno conhecimento de causa com traços marcantes do filme de 1931. Assim como *Limite* se reclamava da *avant-garde* francesa, *Pátio* se apresentava já em suas cartelas iniciais como “um film experimental”, lançando mão de uma noção invocada por Glauber em artigos da época⁴⁵ que defendiam o “cinema enquanto cinema”,⁴⁶ emancipado das convenções da literatura, da pintura e do teatro para privilegiar o que seria sua dimensão própria, rítmico-visual, de trabalho com os enquadramentos e a montagem. Sua aposta no experimental revelava ao mesmo tempo uma sensibilidade próxima das vertentes construtivas do concretismo e do neoconcretismo brasileiros, que Glauber também defendeu em artigos de 1959,⁴⁷ enquanto consolidava sua aproximação ao grupo carioca dos neoconcretos atuante nas páginas do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*.⁴⁸ Tal sensibilidade construtiva explica um pouco a distância do tom geral de *Pátio* em relação ao de *Limite*. Enquanto este mostrava com câmera emancipada um mundo desvitalizado do qual os três naufragos protagonistas estavam, com abatimento, na iminência de se despedir, *Pátio* mostra a languidez sensual de um casal num mundo mais promissor, sua coreografia temperando a ordenação racional do espaço cenográfico e trazendo o filme de uma inspiração

geométrica concreta para uma implicação sensorial do corpo, mais afim às pesquisas neoconcretas que ganhavam naquele exato momento seu manifesto inaugural (“Manifesto Neoconcreto”, *SDJB*, 22/3/1959). Se condenava à morte o trio de protagonistas de *Limite* (aos quais vedava o retorno ao mundo), o mar expandia os horizontes existenciais do casal de *Pátio*, como um espelho ou um fiador do seu élan vital. À imobilidade do trio de personagens sitiados pelo mar sem horizonte em *Limite*, *Pátio* responde com a mobilidade do casal que, ao subir as escadas ao final, escapa à circunscrição dos seus corpos ao espaço quadriculado do pátio imposta pelo filme para voltar à vida, seja entrando em casa (indo para a cama?), seja ganhando a rua.

Se filtra o legado vanguardista do cinema dos anos 1920 pelo aporte construtivo dos anos 1950 no Brasil (numa variante do que fez o cinema experimental estadunidense dos anos 1940-50 com o legado das vanguardas europeias dos anos 1920),⁴⁹ o filme de Glauber também filtra o legado da música moderna (presente na trilha musical de *Limite* minuciosamente preparada por Brutus Pedreira) pelo aporte da música contemporânea, trazida ao ambiente cultural de Salvador pelos Seminários de Música da Universidade da Bahia dirigidos por Hans-Joachim Koellreutter desde 1954.

Enquanto *Limite* usava peças musicais compostas entre 1881 e 1917, sobretudo de Claude Debussy (1862-1918), Erik Satie (1866-1925), Maurice Ravel (1875-1937) e Igor Stravinsky (1882-1971),⁵⁰ *Pátio* recorre a peças de música contemporânea, compostas entre 1929 e 1951, de Edgard Varèse (1885-1965), Pierre Schaeffer (1910-1995) e Pierre Henry (1927-2017)⁵¹, radicalizando o gesto moderno da trilha sonora do filme de Peixoto e trazendo-a para o universo pós-tonal das experiências eletroacústicas e concretas, usadas ali talvez pela primeira vez no cinema brasileiro. Assim como a de *Arraial do Cabo* e *Porto das Caixas*, a sintonia de *Pátio* com *Limite* integra, portanto, outras fontes e elementos.

Desta sintonia, ao contrário do que se poderia supor, o famigerado capítulo da *Revisão crítica* de Glauber sobre “O mito *Limite*” não constituiria um desmentido posterior, mas uma contraprova. Nele, embora exprima sua preocupação com o destino dos negativos do filme, evoque seu interesse de anos por tudo o que o envolvia, clame por seu restauro urgente, reproduza artigo de Octavio de Faria e declarações atribuídas a autoridades internacionais sobre o filme (forjadas por Peixoto, como se descobrirá mais tarde) e sugira que “enquanto obra de autor, *Limite* terá importância maior que *Ganga Bruta*” (ROCHA, [1963] 2003, p. 66), Glauber declara porém

nunca tê-lo visto e conclui taxativamente que seu intimismo afastado da realidade e da história, seu culto formalista da arte pela arte e do cinema puro, que padeceriam de idealismo burguês, não poderiam interessar ao programa político do Cinema Novo brasileiro (cf. p. 59 e 66-7). Tudo isto é bem sabido e repisado pela historiografia, mas um confronto que ela não empreendeu deste capítulo de 1963 com os textos glauberianos de 1958-9 revelaria na verdade uma proximidade surpreendente, no vocabulário e na argumentação, entre a defesa pelo jovem Glauber do ideal de “filme experimental” ensaiado no *Pátio* e a defesa de *Limite* por seus entusiastas criticados na *Revisão*, Octavio à frente. Não é por acaso que a crítica a *Limite* se conjuga no livro ao seu silêncio (quase uma denegação) sobre as experiências vanguardistas de *Pátio* e *Cruz na praça*, criticadas mais tarde por Glauber, em termos parecidos com os de *Revisão*, como filmes “individualistas”, “formalistas” ou “esteticistas”, presos a “uma noção purista da forma” que teria sido superada em seu trabalho posterior (cf. ROCHA, [1981] 2004, p. 110 e 333; idem, [1983] 2006, p. 329).⁵²

Plausível em *Arraial do Cabo*, *Porto das Caixas* e *Pátio*, tal sintonia com *Limite* se torna uma reivindicação reiterada em seus filmes por Júlio Bressane (que conta tê-lo visto em 1974)⁵³

desde *A Agonia* (1976), cujo terço final traz uma retomada explícita de situações dramáticas e motivos visuais de *Limite*,⁵⁴ anunciadas por uma cartela com o nome do filme de Peixoto (figura 57). No longo bloco de diálogo com *Limite*, Eva (Maria Gladys) rema numa canoa ao lado de Antena (Joel Barcellos) (figura 58), antes que os dois caminhem por uma estradinha de terra, reencenam passagens do filme de 1931 e voltem a aparecer na canoa (figura 59), assim como ocorria em *Limite* (figuras 61 e 62). Uma nova cartela anuncia então a “transgressão do Limite” (figura 60), encaminhando o desfecho do filme.

Entre as passagens de *Limite* reencenadas em *A Agonia*, podemos invocar o plano das mãos algemadas que simbolizavam o aprisionamento da existência pelos limites do mundo (figura 63), ou o do desalento de Olga amparada numa cerca de beira de estrada (figura 64), ou o do *close* das mãos dadas de um casal andando na praia (figura 65), ou ainda o de Raul gritando numa *zoom-in* repetida (figura 66), todos eles refeitos por Bressane em variantes muito próximas (figuras 67 a 70).



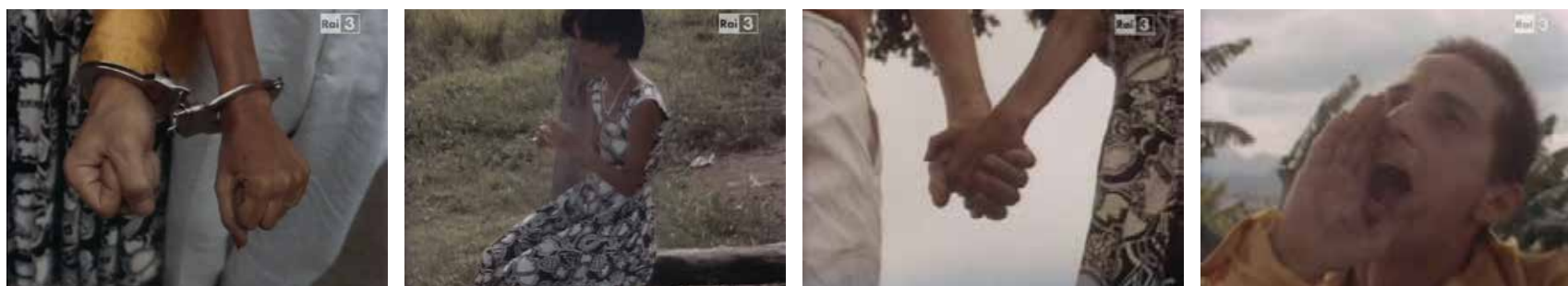
Figuras 57 a 60.
Júlio Bressane, *A Agonia*, 1976.



Figuras 61 e 62.
Mário Peixoto, *Limite*, 1931.



Figuras 63 a 66.
Mário Peixoto, *Limite*, 1931.



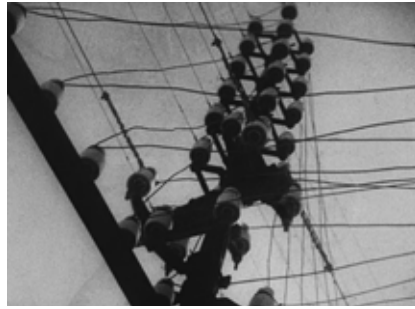
Figuras 67 a 70.
Júlio Bressane, *A Agonia*, 1976.

Esta homenagem a *Limite* será reiterada em textos posteriores de Bressane, como “Deslimite” (1984) e “O Experimental no cinema nacional” (1993), incluídos no volume *Alguns*, de 1996, que salientam seu aporte maciço ao trabalho com a câmera, liberada de suas coerções habituais para empreender um exercício raro de invenção visual.

No primeiro texto, Bressane afirma que a liberdade da câmera na mão alcançada em *Limite* cria “movimento e musicalidade de poesia total sem precedentes em qualquer cinema” (BRESSANE, [1984] 1996, p. 24), ou que sua movimentação, seu posicionamento “e sua distância dos atores e dos objetos não tem semelhante no cinema da época, no anterior e no posterior” (ibidem, p. 25). No segundo, vai além ao sugerir que, radicalizando procedimentos e figuras do cinema da vanguarda francesa de 1920, qualificada de “tradição máxima do cinema experimental”, *Limite* “experimentou, inventou, criou novos enquadramentos, desenquadrou e criou novas possibilidades de compreensão e apreensão da luz” (idem, [1993] 1996, p. 37). Transgredindo a própria tradição já perturbadora da câmera na mão, *Limite* a teria retirado da altura do olho para trazê-la ao chão. Assim, “em visionária tomada sem corte, a câmera abandona, retira de seu enquadramento todos os elementos acessórios do filme, tais como ator, enredo, paisagem para filmar apenas a própria luz e o movimento” (ibidem, p. 38).

Em consonância com sua atenção e seus elogios a este aspecto de *Limite*, vários dos filmes posteriores de Bressane retomam alguns de seus motivos visuais, além de assumirem plenamente a autonomia proverbial da câmera de Edgar Brasil, que por vezes

se desgarrava dos personagens para explorar paisagens e objetos no seu caminho, frequentemente em ângulos inusuais, como o do couro cabeludo filmado em *plongée* (figura 74). O motivo talvez mais insistente herdado de *Limite* por Bressane é o do *contraplongée* acentuado de árvores ou postes de luz (figuras 71 e 72), que aparece numa dezena de seus filmes posteriores (figuras 75 e 76, 79 e 81), alguns dos quais chegam a refazer (figuras 77 e 80) o famoso plano de *Limite* do *contraplongée* de dois personagens que se encaram com o céu “infinito” ao fundo (figura 73).



Figuras 71 a 74.
Mário Peixoto, *Limite*, 1931.



Figura 75.
Júlio Bressane, *Tabu*, 1982.

Figura 76.
Júlio Bressane, *Brás Cubas*, 1985.

Figura 77.
Júlio Bressane, *Sermões*, 1989.

Figura 78.
Júlio Bressane, *Tabu*, 1982.



Figura 79.
Júlio Bressane, *Filme de amor*, 2002.

Figura 80.
Júlio Bressane, *Garoto*, 2015. Júlio Bressane, *Nietzsche Sils Maria...*, 2019.

Se, a exemplo de *Pátio*, estes filmes de Bressane reatam com a experimentação visual de *Limite* ou vão além ao reivindicarem sua herança (inserida sempre numa constelação mais ampla de diálogos),⁵⁵ um último grupo que abordaremos para terminar inclui outros que não travam propriamente uma confrontação com *Limite* lastreada numa relação efetiva com o filme de Peixoto, mas que convergem com outro de seus aspectos formais, recorrendo a uma figura narrativa do retrospecto agônico dos protagonistas. Informados pela pesquisa de José Pasta (2012) sobre o ponto de vista da morte na produção artística brasileira, privilegiaremos aqui a ideia não idêntica, mas conexa, de agonia, um estado alterado de consciência que precede a morte e produz um retrospecto afetado por sua iminência, que o filme integra. Aflorada em *Limite*, essa figura narrativa se desenvolve e particulariza em filmes diversos, como *Rio Zona Norte* e *Terra em transe*, entre outros.⁵⁶ Neles, ela aparece como uma forma de figurar processos históricos em vias de desaparecimento, ou na iminência de transformação. Assim, mais do que interpelarem *Limite*, estes filmes apresentam uma via narrativa de acesso a mudanças do país urbano convergente com a que ele adotou diante de um ambiente social isolado do litoral fluminense no início dos anos 1930. Como comparantes, eles ficam

ainda mais reveladores por assumirem propostas estéticas distantes daquela presente em *Limite*, propostas não filiáveis nem assimiláveis a nenhuma vertente introspectiva, intimista, metafísica ou subjetivista da arte brasileira. A convergência não está pois na sua paisagem, mas nos óculos narrativos com os quais a observam.

Rio Zona Norte acompanha a vida de Espírito da Luz Soares (interpretado por Grande Otelo e inspirado em Zé Keti), sambista carioca que se acidenta gravemente ao cair de um vagão lotado de um trem nas proximidades da estação Central do Brasil, no Rio de Janeiro. As vicissitudes recentes de sua vida familiar e de sua carreira de sambista serão narradas em retrospecto numa série de cinco *flashbacks* encadeados, pontuados por planos que o mostram sucessivamente caído no trilho, conduzido na ambulância, em maca no corredor do hospital, na sala de cirurgia e finalmente no leito hospitalar após a cirurgia de sua cabeça. Os *flashbacks* são todos acionados por planos de *closes* do seu rosto, sugerindo claramente que o ponto de vista daquele relato de sua vida é o seu no momento em que a morte se aproxima, sem impedi-lo porém de se perceber na encruzilhada entre as formas de sociabilidade da cultura popular de sua comunidade no morro e as coerções da indústria cultural que avança nos setores do rádio e do disco.⁵⁷

Terra em transe tem estrutura narrativa bastante semelhante, o relato do passado recente da vida política de Eldorado sendo acionado em duas rodadas, por assim dizer, pela consciência do protagonista Paulo Martins (Jardel Filho), poeta e jornalista que agoniza numa paisagem de dunas após ter sido alvejado por policiais cuja barreira na estrada ele transpôs de carro sem obedecer à ordem de parar.⁵⁸ Os dois blocos do retrospecto sucedem a planos do seu corpo já cambaleante, isolado nas dunas, sozinho no quadro, com um fuzil na mão e um relato exaltado na cabeça, do qual o fluxo tumultuoso de todo o miolo do filme parece nascer, recapitulando um instável intervalo democrático daquele país cheio de contradições, espremido entre episódios autoritários e golpes de estado.

Nos dois casos, os *flashbacks* capturam o fim ou o ocaso de uma época que o protagonista conheceu e o surgimento de outra cujos contornos ele ainda não discerne com clareza, nem terá tempo de conhecer (o império da moderna indústria cultural em *Rio Zona Norte*, e uma nova ditadura que se anuncia em *Terra em transe*). O limiar de uma época que vem tomando ainda confusa o lugar de outra cujo ocaso se revisita é apreendido nos dois filmes por uma consciência agônica, também ela em estado de limiar: a morte se aproxima iminente, e à agonia de um mundo responde

a agonia de uma consciência (dos que estão sucumbindo), que tenta entender seus estertores.

Aflorado em *Limite*, cuja trama narrativa se organizava pela sucessão de cinco *flashbacks* acionados pelos três personagens da canoa à deriva (um de cada mulher, três do homem alternados com retornos à cena da canoa), este esquema ganha uma matéria histórico-social mais clara em *Rio Zona Norte* e em *Terra em transe*. Estes trazem para o terreno cultural e político o que ainda se apresentava como um universo metafísico-existencial no filme de 1931. Assim, embora não tenham reivindicado nem buscado qualquer diálogo com o que supunham ser *Limite*, ambos os filmes retomam e especificam aquela figura narrativa que ele já usava (o retrospecto agônico dos protagonistas), articulando-a mais claramente a um esforço de apreensão da matéria brasileira – que *Limite* também operava ao mostrar de relance o universo social do vilarejo praieiro pobre de Mangaratiba, mas sem tê-la como um propósito manifesto. Assim fazendo, é como se eles preenchessem com determinações socioculturais uma estrutura formal cuja função parecia ainda indeterminada em *Limite*, desmentindo o prognóstico de Glauber no capítulo de 1963 segundo o qual o filme de Peixoto não servia para o cinema novo que se buscava inventar no Brasil.

Ora, para dar forma artística a seu esforço de pensar o país em novas bases, foi precisamente uma figura narrativa usada em *Limite* que este notável par de filmes aqui comentado retomou por sua própria conta, conjugando-a, mais uma vez, com outras fontes e diálogos bem distantes da obra-prima de 1931.⁵⁹

V. CONCLUSÕES

Findo este breve percurso, espécie de rodada preliminar de pesquisas que cabe aprofundar, podemos dizer sem imprudência que o postulado da insularidade de *Limite* se revelou insustentável, e não resistiu a um reexame historiográfico desapassionado. Sem pretensão de exaustividade, invocamos aqui em nossa argumentação e nossos exemplos visuais nada menos do que 21 filmes brasileiros dos anos 1940 aos anos 2010 que travam com ele uma relação de empréstimo, diálogo, remissão, referência, reivindicação ou convergência. Haveria outros, alguns dos quais chegamos a sugerir de passagem. Apesar de enxuto, este elenco de seus sucessores já desenha linhagens possíveis para o seu legado, cobre todas as décadas e apresenta uma significativa diversidade interna de propostas e conformações estilísticas. Procuramos

organizá-los aqui em três círculos concêntricos, do mais próximo ao mais distante, incluindo filmes historiográficos que se apropriam de extratos seus, fazendo-o literalmente presente em algumas de suas sequências (e recolocando-o assim na circulação sanguínea do cinema brasileiro); filmes acabados ou inacabados, de artistas direta ou indiretamente ligados ao círculo de Mário Peixoto, que desembocam no Cinema Novo e vão além; filmes de protagonistas do Cinema Novo (desmentindo o prognóstico glauberiano de 1963 segundo o qual *Limite* não poderia servir ao propósito do grupo) ou do cinema mais experimental representado aqui pelo jovem Glauber e pelo Bressane maduro.

Escalonadas assim nestes três círculos concêntricos e examinadas com espírito aberto, as múltiplas posteridades de *Limite* no cinema brasileiro nos revelam não só sua ascensão a um lugar de destaque na história deste cinema, como também a necessidade de renovarmos nossos hábitos mentais e nosso respeito por figuras excepcionais que pensaram suas lições, como Saulo Pereira de Mello (a quem devemos sua sobrevivência e sua permanência). Afinal, elas pedem abordagens historiográficas lábeis e imaginativas, e nos convidam a ir além da mera recondução das clivagens tradicionais entre arte intimista, introspectiva, metafísica

de um lado, e arte social, engajada, política, de outro. Já sedimentadas pela historiografia tanto da literatura quanto do cinema no Brasil, tais clivagens não carecem de lastro e plausibilidade, mas nos parecem hoje menos sugestivas para uma revisita arejada à nossa produção artística (aí incluída a cinematográfica), capaz de pensar junto a formalização artística e o nexos das obras com a vida social.

Tais posteridades nos forçam também a reconhecer, na obra-prima de 1931, o papel central de Edgar Brasil, cuja importância vem a primeiro plano em vários dos casos aqui examinados, sem prejuízo da soberania criativa incontestada de Mário Peixoto, mas sem um endosso ao culto, hoje desnecessário, à personalidade do cineasta.

NOTAS

1. Em contextos distintos de discussão, tal desencontro foi apontado por GOMES ([1961] 2016, p. 241; 1974, p. 172-73, 189 e 424), BARROS (1975, p. 156-57 e 159), XAVIER ([1978] 2017, p. 149-75 passim), ARAÚJO SILVA (1997, p. 74 e 79 n. 15), PIERRE (1997, p. 90, 95-7) e ESCOREL (2005, p. 109-64 passim). Inversamente, a ausência total de consideração das relações entre o modernismo e o cinema brasileiros dos anos 1920-30 em estudos sobre o modernismo e o Cinema Novo (JOHNSON, 1982) ou sobre Mário de Andrade e o cinema (CUNHA, 2010), que deveriam discutí-las, acaba fornecendo uma contraprova involuntária deste mesmo desencontro.
2. Entre as quais a de Paranaguá, para quem a tese do desencontro “virou uma *doxa* da historiografia do cinema brasileiro, [...] a serviço de uma dramaturgia com final feliz na década de 1960”, coroada pelo Cinema Novo, tomado como “marco zero da modernidade”, quando, na verdade, “apesar do pessimismo persistente dos comentaristas, o encontro entre modernistas e cinema foi intenso, deslumbrante e prolongado” (2014, p. 42-43). No seu argumento, porém, o encontro dos nossos modernistas que ele salienta é aquele com o cinema *tout court* (amplamente reconhecido), não com *o cinema brasileiro em particular*, que ele não chega a demonstrar, ao contrário do que sua proclamação polêmica faria supor.
3. Pelas conversas e indicações proveitosas para este texto, agradecemos a Luciana Araújo, Arthur Autran, Claudio Leal, Hernani Heffner, José Pasta, Walter Garcia, Livio Tragtenberg, Ismail Xavier e Denilson Lopes, que nos enviou há dias seu artigo recém-publicado (cf. LOPES, 2022), convergente com o nosso ao questionar a ideia do isolamento de *Limite*, embora diverso no seu encaminhamento relativamente panorâmico da discussão.
4. Ou, entre outros, por Cacá Diegues, segundo o qual “... esse filme nunca mais fora visto desde sua estreia e a inauguração instantânea de seu culto em 1931” (DIEGUES, 2014, p. 453).
5. “Brutus [Pedreira] tinha sido ator em *Limite* e me contava como Mário Peixoto era, e como era *Limite*. Eu morria de curiosidade. Ele dizia que havia uns rolos de copião guardados a sete chaves. Um dia me mostrou, fiquei maravilhado” (SARACENI, 1993, p. 23). “Ultimamente, ao acaso de uma visita à Faculdade Nacional de Filosofia, no Rio de Janeiro, assisti à projeção de meia dúzia de tomadas de *Limite*, talvez variantes que não tenham sido utilizadas na montagem da versão original” (GOMES, [1961] 2016, p. 237).

6. Como as fotografias, que começaram a circular antes mesmo de sua montagem final (estampadas, por exemplo, no n. 9 da revista *O Fan*, dezembro de 1930) e continuaram a sê-lo, como em *70 anos de Cinema Brasileiro* (GONZAGA; GOMES, 1966, p.72).

7. Na verdade, tal exibição se deu em julho, como atestam dois artigos de Vinicius de Moraes para o jornal *A Manhã*, de 30 e 31 de julho de 1942 (cf. MORAES, 1942a, 1942b). Entre os cortes sofridos por eles na edição de Calil para o volume póstumo de *O cinema de meus olhos* (cf. MORAES, 1991) estão trechos que mencionam os espectadores daquela sessão (Vinicius incluído) que já conheciam o filme.

8. Assim como os projetos cinematográficos inacabados ou não filmados de Peixoto, que exigiam outro texto.

9. “*Limite* é um anfiguri que toca os limites da intuição perfeita. [...] Nunca se viu um filme tão carregado (e eu emprego o termo como ele é usado em eletricidade) de *meaning*, de expressão, de coisas para dizer, sem dizer nada, sem chegar nunca a revelar, deixando sempre tudo no *Limite* da inteligência com a sensibilidade, da loucura com a lógica, da poesia com a coisa em si” (MORAES, [1942] 1991, p. 71-72).

10. Qualificando *Limite* de filme “famosíssimo e de muito prestígio”, Paulo Emílio diz de modo comedido tê-lo visto (“e, aliás, gostei”) e ter refrescado um pouco a memória esfumada ao rever “meia dúzia de tomadas [...], talvez variantes que não tenham sido utilizadas na montagem da versão original” que lhe deram “a impressão de algo muito poderoso” (GOMES, [1961] 2016, p. 237). Mas acrescenta que a eventual grandeza do filme não parece “justificar a mania do seu autor”, marcada por “tonalidades de delírio” (Ibidem), mantendo suas distâncias em relação a Mário Peixoto, ao qual dá sinais, neste e em outros textos (cf. ibidem, p. 103, 156 e 236-43), bem como na escolha do objeto de seu doutorado temporão, de preferir Humberto Mauro.

11. Qualificando em 1951 *Limite* de “criação isolada, sem prosseguimento, de pesquisa exigente, com alto senso de arte” (SALLES, 1988, p. 243), Almeida Salles dirá mais tarde que “*Limite* era a *avant-garde* francesa”, que lhe pareceu à época um exemplo de cinema brasileiro importante porque ele “estava completamente colonizado”, mas que “nos desconscientizou para a preocupação do cinema que se fazia espontaneamente” (Ibidem, p. 318).

12. Apesar de suas evidentes diferenças de estratégia expositiva e de tom, ambos abordam *Limite* a partir de sua recepção inicial, reconhecem sua envergadura artística, transcrevem textos entusiásticos de Octavio de Faria e de outros sobre o filme, mas se distanciam do que imaginavam ser sua tendência ao alheamento social e sua postura de arte pela arte. Tal resistência ao filme, perceptível em filigrana no texto sóbrio de Viany ([1959] 1987), explicitada com veemência na segunda parte do capítulo de Glauber, ecoa no capítulo “Introdução ao (Nôvo) Cinema Brasileiro” de Flávio Moreira da Costa, que qualifica de “aberração”, “deturpação” e “non-sense” o viés intimista e subjetivista, a busca pelo cinema puro que ele imagina animar o filme (cf. COSTA, 1966, p. 163-221).

13. Publicado originalmente em *Folha de S. Paulo*, 3 jun. 1978, Ilustrada, p. 30.

14. Glauber vê em *Limite* “ezplendor formal” e revolucionária aula de Montage”, e o chama de “filmazendente dum intelectual decadente” (ROCHA, [1978] 2019, p. 37); Jairo diz que “Abel Gance nos deu a mais bela definição de Cinema: A Música da Luz. Mário Peixoto nos deu seu mais belo filme. *Limite*: a estética cintilantemente iluminada” (FERREIRA, 1986, p. 274). Cacá vê em *Limite* uma “síntese espantosa do que o cinema poderia ter sido” (DIEGUES, [1987] 1988, p. 89) e Bressane vê “movimento e musicalidade de poesia total sem precedente em qualquer cinema” (1996, p. 24).

15. Constituindo hoje a fortuna crítica mais abundante de um filme brasileiro da primeira metade do século xx.

16. Ele ficou em 1º lugar em enquetes promovidas pela Cinemateca Brasileira (em 1987-8) e pela Abraccine (em 2015) e em 2º lugar noutras promovidas pelas revistas *Contracampo* (em 2001) e *Filme Cultura* (em 2011).

17. Sobre a noção de Historiografia audiovisual, ver MELO (2016).

18. Como *Exemplo regenerador* (José Medina, 1919), *Fragmentos da vida* (José Medina, 1929) e *Macaco feio, macaco bonito* (Luiz Seel e João Stamato, 1929).

19. Tal argumento não só converge como parece antecipar uma passagem de um texto posterior de Saulo Pereira de Mello, segundo o qual “*Limite* é um filme fundamentalmente brasileiro:

nestas cercas de pau-a-pique; nessas tronqueiras; neste capinzal ventado; nessa praia; nesses alagados; nessas árvores retorcidas, nessas palmeiras descabeladas pelo vento. São infinitamente brasileiras as janelas, as portas, as paredes. O musgo, a estrada, as fachadas, o beco, as faces no cinema, as perspectivas das praias, os pescadores que consertam as suas redes, as proas oscilantes das canoas, as pessoas que passam. Tudo é puro Brasil - Mangaratiba, brejo, lodo, praia, mata. Estas ruínas, de vegetação pendente, estes muros manchados, este céu branco, este cemitério lodoso é Brasil. Os personagens se incorporam à paisagem e, através dela, se exprimem” (1981, s/p.).

20. Pensamos em filmes tão distintos como *A margem* (Ozualdo Candeias, 1967), *Perdidos e malditos* (Geraldo Veloso, 1970) e *A Agonia* (Júlio Bressane, 1979), ao qual voltaremos mais adiante.

21. Peixoto recusou-se a ter sua imagem captada na entrevista que concedeu à série, fato sublinhado com certa aspereza pelo texto da locução.

22. Uma tal abordagem já podia ser vista, ainda que de forma tênue, em *O homem do morcego*.

23. Ou então sua observação sobre “as lições de *Limite*, que não tínhamos visto, mas tínhamos ‘recebido’” (ROCHA, 2004, p. 457).

24. Ver, por exemplo, o artigo de 1978 em que Glauber Rocha revê o capítulo sobre *Limite* de sua *Revisão crítica* de 1963 ([1978] 2019), o artigo de Cacá Diegues ([1987] 1988) e as observações sobre *Limite* no livro de memórias de Saraceni (1993).

25. Cf. BERNARDET (2007, p. 119-20) e, entre outras, as discussões recentes de FREIRE (2006, p. 42-64, 125-26) e Luís Alberto Rocha Melo, em comunicação oral intitulada “O ‘insigne ficante’ *Limite*: o fim e o princípio”, apresentada no II Colóquio Internacional Cinema e História realizado na ECA-USP, São Paulo, 2017.

26. Ruy Santos foi assistente de Edgar Brasil em *Limite*, aprendeu com ele o ofício de direção de fotografia e os dois trabalharam juntos na Brasil Vita Filmes (SANTOS, 30/9/1980). Em paralelo, Santos desenvolveu uma carreira como fotógrafo de *still* e cineasta. Sua obra condensa um diálogo com a estética do realismo socialista e com a fotografia moderna (BASTOS; RAMOS, 2013, p. 178). Embora não tenha convivido com Edgar Brasil, Mario Carneiro foi marcado por seu trabalho

em *Limite* desde que viu o filme na Faculdade Nacional de Filosofia em 1950 (FREIRE, 2006, p. 20). *Limite* se somaria de tal forma à pesquisa visual de Carneiro, que incluía a obra de Iberê Camargo e Goeldi, que o próprio Peixoto o convidaria para filmar cenas adicionais do seu filme de 1931 (MATTOS, 2013, p. 107).

27. Para uma discussão sobre o cinema brasileiro independente desse período, ver MELO (2011).

28. Por muito tempo considerado desaparecido, o copião desse filme inacabado de Lúcio Cardoso foi localizado pelo cineasta Luiz Carlos Lacerda, que realizou o documentário homônimo *A mulher de longe* (2012), por meio do qual tivemos acesso a trechos do filme de Lúcio.

29. Ele menciona, por exemplo, o problema do cinema sonoro, indicando que outros poderiam discuti-la melhor – como de fato Octavio de Faria e Vinicius de Moraes (cf. CATANI, 1984, p. 127-47; CALIL, 2015, p. 18-27, 29-67) faziam naquele momento –, e a especificidade do cinema e sua relação com o teatro e a literatura.

30. O rascunho do argumento de *Almas adversas* (LC 32 p) e o roteiro técnico de *A mulher de longe* (LC 22 pit), que contou com a colaboração de Ruy Santos (1980), estão disponíveis para consulta no Fundo Lúcio Cardoso da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

31. O texto de Peixoto analisa em detalhe a maneira de filmar essa situação, mas evita uma apreciação crítica do filme ainda em finalização. Sem qualquer menção ao diretor, é o fotógrafo Ruy Santos quem obtém os créditos de criador e a admiração generosa de Peixoto. Para Saulo Pereira de Mello (2000, p. 146), a descrição da sequência feita por Peixoto não é compatível com o que ficaria no filme. A “imaginação” do autor de *Limite* atua sobre o que está na tela, “suprindo, corrigindo e melhorando a ‘realidade’”. De fato, quando foi finalmente lançado, em 1950, *Estrela da manhã* foi um fracasso de público e crítica, e uma decepção para quem o aguardava com ansiedade (ibidem, p. 21).

32. Texto republicado em PEIXOTO, 2000, p. 83-84.

33. Na terceira fita da entrevista de Ruy Santos a Alex Viany em 30 de setembro de 1980 (disponível em: <http://www.alexviany.com.br/>), o fotógrafo confirma parte desses rumores.

Segundo Ruy Santos, o roteiro, com o qual colaborou, é de Mário Peixoto, e Jonald (pseudônimo com o qual Oswaldo Marques de Oliveira assinava suas críticas de cinema), ao dirigir o filme, “arrebentou com o roteiro” (ibidem). De todo modo, o argumento de *Estrela da manhã* é anunciado como de Jorge Amado e não há créditos para Mário Peixoto na fita.

34. No argumento de *Aglaiá*, em coautoria com Alex Viany e Jorge Ileli, um enterro sucede a cena inicial em que um barco à deriva chega num vilarejo trazendo quatro cadáveres de homens e uma menina abraçada ao seu falecido pai. Em carta para Tati e Vinicius de Moraes, de 25 de junho de 1950, pouco antes das filmagens externas do longa, Viany defende que era preciso evitar a semelhança com *Limite*: “Agora, tendo visto ‘Estrêla da Manhã’, que o Ruy cenarizou e fotografou, estamos consertando o cenário antes de enfrentarmos os exteriores. Há muita mariopeixotice na brincadeira, e o momento não é para ‘Limite’. Tal como estava o cenário original, ‘Aglaiá’ era um filme lento demais, e por demais pictórico, em que pouco acontecia. Agora tudo está entrando nos eixos. Tôdas as tomadas são funcionais e indispensáveis. Não há pausas para exibições pirotécnicas da câmera. E todos os problemas da história estão situados no social, emocional e economicamente. Nada de coisa no ar. Tudo dentro da linha”. Os documentos estão no Arquivo Alex Viany.

35. Entre outros que destacamos anteriormente (LIMA, 2022), na época, a pesquisa de Lúcio incluía o interesse pela forasteira (COSTA, 2016; 2020), seu aprendizado no teatro e a pesquisa sobre o conto de Edgar Allan Poe que informa alguns de seus contos “insulares” escritos na década de 1940 (LAMEGO, 2012).

36. Miguel Freire reproduz este argumento num anexo de sua Tese de Doutorado (2006) transformada em livro (2018).

37. Em especial, o cinema italiano que marcou Saraceni: “Em 1962, eu devia estar mesmo adorando este movimento [o neorealismo], para fazer o nosso no Brasil. *Porto das Caixas* reflete isso” (SARACENI, 1993, p. 88).

38. O social em *Limite* ainda merece ser objeto de uma discussão detida. Em linhas gerais, podemos observá-lo, na esteira do que Maite Conde (2018, p. 222) discutiu em sua análise do filme, no trabalho de uma das personagens como costureira, na questão do alcoolismo e, acrescentamos aqui, na marginalidade das personagens em uma cidade decadente que não oferece oportunidades de trabalho a seus moradores, nas ruínas cobertas por vegetação, na condição de ex-detenta de uma das personagens e no conjunto de figurantes empobrecidos

que comparecem à sessão de cinema.

39. Devemos estas ponderações ao amigo Claudio Leal, estudioso de Glauber e da cultura baiana do segundo pós-guerra. Ainda não localizamos em nossas pesquisas, porém, uma primeira publicação do artigo.

40. Como os “rolinhos de testes” para restauro do filme, com os quais Glauber diz que “não raro o jovem Saulo [Pereira de Mello] é visto nos corredores dos laboratórios” (ROCHA, [1963] 2003, p. 57), antes de evocar um diálogo travado com ele sobre a situação do material – num desses corredores? Em tal diálogo, teria Saulo mostrado algo a Glauber?

41. Questionando a declaração de Glauber, Hernani Heffner nos confirmou em conversa telefônica de 6/11/2022 ter ouvido de Saulo o testemunho de que Glauber viu *Limite* no Rio de Janeiro em 1959 (ou 1958), no auditório da Faculdade Nacional de Filosofia, na sua companhia, na de Peixoto, Brutus, Plínio Sussekind e outros.

42. Ver as considerações proveitosas de Josette de Souza, segundo a qual “*Pátio* [...] lembra muito *Limite*” (1986, p. 8), na lentidão ou imobilidade dos personagens frente ao mar, nos obstáculos materiais aos personagens, nos enquadramentos metonímicos, nos ângulos insólitos, na oscilação da câmera pela paisagem, na repetição de planos (ibidem, p. 8-9).

43. Ambos os filmes alternam momentos serenos e frenéticos, mas a duração média dos planos de *Limite* (que tem, na versão digital que usamos da cópia restaurada pela World Cinema Foundation em 2007, 534 planos em 115’) é de cerca de 13 segundos, quase o dobro da média de sete segundos dos planos de *Pátio* (que tem, na versão digital que usamos da cópia restaurada pela Cinemateca Brasileira e pelo Tempo Glauber, 111 planos em 12’30”). *Pátio* é, portanto, um filme com montagem mais rápida do que *Limite*, e com decupagem mais descontínua, apesar de obedecer à tripla unidade.

44. Vale notar que o exemplo usado por Brutus Pedreira do detalhismo obsessivo de Edgar Brasil e Mário Peixoto nas filmagens de *Limite* foi, segundo o relato de Glauber em *Revisão*, exatamente o de um galho de árvore. Brutus teria testemunhado “o tempo que Edgar Brasil levava para iluminar um galho de árvore e o rigor com que Mário Peixoto chegava e dizia que aquela folhinha estava ‘um pouco assim’ e a paciência com que Brasil desmanchava tudo para fazer

de novo” (ROCHA, [1963] 2003, p. 58).

45. Entre os quais “Sete pontos: cinema brasileiro” (*SDJB*, 5/4/1959), “Reação: O Pátio” (*Jornal da Bahia*, 27/4/1959) e “Filme experimental: um tempo fora do tempo” (*Ângulos*, n. 14, maio 1959), que defendiam uma ideia de filme experimental.

46. Presente em “Pátio: Glauber Rocha” (*SDJB*, 28-9/3/1959), que defendia o primado do enquadramento e da montagem sobre a cenografia e o enredo, de modo a “organizar um universo fílmico que vivesse por si mesmo, [...] em busca do visual mais limpo, mais depurado, e que sairia do seu estado real para o estado de poeticidade”, para “criar o organismo rítmico, o filme em seu estado de cinema enquanto cinema” (ROCHA, 1959a).

47. Ver, por exemplo, “Crise: Concretismo” e “C.P.V. (concreto): Nu” (*Jornal da Bahia*, 19-20/4/1959 e 2-3/8/1959, respectivamente).

48. Pouco depois de iniciar sua colaboração com o *SDJB* em artigos de setembro e novembro de 1958, Glauber exibiu *Pátio* para aquele grupo, em março de 1959, na casa de Lygia Pape. Consta que os presentes (Pape, Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Lygia Clark, Reynaldo Jardim, Amílcar de Castro, Hélio Oiticica e outros) gostaram muito do filme, cujo construtivismo coreográfico (que temperava sensorialmente o geometrismo concreto) lhes pareceu talvez próximo das pesquisas desenvolvidas por Pape e Reynaldo Jardim em seu *Ballet concreto*, estreado no Rio em agosto de 1958 e saudado com entusiasmo no *SDJB* por Gullar (1958). Sobre este Balé, sua concepção e sua recepção imediata, cf. BORJA-VILLEL; VELÁZQUEZ (2012, p. 160-171).

49. Pensamos, por exemplo em certos filmes de Maya Deren, Kenneth Anger, Sidney Peterson, James Broughton ou Gregory Markopoulos, entre outros, mais próximos porém de uma sensibilidade surrealista.

50. Além de recorrer pontualmente a peças de Cesar Frank (1822-90), Borodin (1834-87) e Prokofiev (1891-1953).

51. Sobre o uso pelo filme destas peças musicais – *Ionisation* (Varèse, 1929-31), *Symphonie pour un homme seul* (Schaeffer e Henry, 1950) e *Tam Tam IV* (Henry, 1951) –, ver as notas de Labaki (2015).

52. Não é por acaso tampouco que, numa possível linhagem de artistas em que *Limite* se situaria (com Lúcio Cardoso e Octavio de Faria na literatura, e Ingmar Bergman e Leopoldo Torre-Nilsson no cinema), Glauber inclui Walter Hugo Khoury, que vira e gostara, em janeiro de 1959, da montagem preliminar silenciosa de *Pátio*.

53. Depois de ter podido ver um trecho de dez minutos no Instituto Nacional do Cinema Educativo em 1969-70, Bressane conseguiu ver *Limite* na íntegra em 1974 após retornar do exílio, e ficou siderado, segundo conta numa longa entrevista de agosto de 2002 a Simona Fina e Roberto Turigliatto (cf. Bressane, 2002, p. 292-296).

54. O diálogo de *A Agonia* com *Limite* foi discutido por Chnaiderman ([1988] 1995) e Ismail Xavier (1988 e 2006, p.10 e 14-5), que salienta com muita acuidade o equilíbrio entre o gesto de Bressane de convocar o filme de 1931 e a sua consciência da distância que o separa do filme convocado.

55. Que seria impraticável detalhar aqui, para além da indicação sumária de dois de seus polos: uma relação transepocal com a tradição artística (brasileira, mas não só), tributária de Haroldo de Campos com suas noções de *paideuma* (emprestada de Pound) e visada sincrônica (inspirada em Jakobson), aplicadas por Bressane a um vasto setor das artes brasileiras convocadas em seus filmes, e uma aventura sensorial da câmera de seus fotógrafos, próxima da radicalização ambiental do trabalho de Hélio Oiticica, que estende do olho para todo o corpo a fruição das obras.

56. Como *Toda nudez será castigada* (Arnaldo Jabor, 1972), que não discutiremos aqui.

57. A pesquisa de Pasta (2012) informou também o proveitoso estudo de Garcia (2021) sobre *Rio Zona Norte*, que não se concentra, porém, nesta figura narrativa do retrospecto agônico, embora procure integrá-la à sua discussão.

58. Para uma discussão rigorosa desta figura do retrospecto agônico em *Terra em transe*, ver a interpretação clássica de Ismail Xavier [1993], 2012.

59. No caso de *Rio Zona Norte*, diálogo com o assim chamado “realismo carioca” e com o neorealismo italiano. No de *Terra em transe*, com, entre outros, o melodrama político *La fièvre monte à El Pao / Los Ambiciosos* (Luís Buñuel, 1960), do qual ele constitui um originalíssimo *remake*, reorganizado pela integração radical da metáfora antropológica do transe como princípio de inteligibilidade do mundo político que se dá a ver.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. **Joaquim Pedro de Andrade**: primeiros tempos. São Paulo: Alameda, 2013.

ARAÚJO SILVA, Mateus. Grandeza e limites de Humberto Mauro. **Cinemais**, Rio de Janeiro, n. 7, set./out. 1997, p. 67-79.

AVELLAR, José Carlos. Um lugar sem limites. **Cinémas d'Amérique latine**, n. 16, 2008, p. 32-64.

BARROS, José Tavares de. O cinema. In: ÁVILA, Affonso. **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 153-61.

BASTOS, Maria Teresa; RAMOS, Maria Guimar. Entre fotografia e cinema: Ruy Santos e o documentário militante no Brasil dos anos 1940. **Rebeca**: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, ano 2, n. 3, 2013, p. 156-83.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. [1967]. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORJA-VILLEL, Manuel J.; VELÁZQUEZ, Teresa (Org.). **Lygia Pape**: espaço imantado. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

BRESSANE, Júlio. Deslimite: o lugar de Limite, de Mário Peixoto, na história do cinema segundo o cineasta de Tabu. **Folha de São Paulo**, 13/05/1984, Folhetim, n.382, p.5. Depois In: **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 21-5.

BRESSANE, Júlio. O Experimental no cinema nacional. [1993] **Folha de São Paulo**, 4 abril 1993, Ilustrada, p.6-3. Depois In: **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 35-40.

BRESSANE, Júlio. Uscire da sé, la forza aborigena del cinema. Entrevista a Julio Bressane di Simona Fina e Roberto Turigliatto. In: FINA, Simona; TURIGLIATTO, Roberto (a cura di). **Julio Bressane**. Torino: 20° Torino Film Festival, 2002, p. 233-323.

CALIL, Carlos Augusto. Um clássico sem limites. **Folha de São Paulo**, 16 maio 2021, Ilustríssima, C7.

CALIL, Carlos Augusto. Com a sua permissão, Vinicius de Moraes...; O cinema dos olhos da Poesia. In: Vinicius de Moraes, **O cinema de meus olhos**. Org. Carlos Augusto Calil. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 18-45.

CARDOSO, Lúcio. Argumento de Porto das Caixas, s. d. In: FREIRE, Miguel. **O criador de imagens: a luz brasileira de Mario Carneiro**. Rio de Janeiro: Kotter Editorial, 2018, anexo.

CARDOSO, Lúcio. "Cinema: (I)" a "Cinema VI". **Cultura Política**: revista mensal de estudos brasileiros, Rio de Janeiro, ano I, n. 1-7, mar.-set. 1941. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/cultura-politica/163538>>.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **A nova onda baiana: cinema na Bahia 1958/1962**. Salvador: EDUFBA, 2003.

CATANI, Afrânio Mendes. Vinicius de Moraes, crítico de cinema. **Perspectivas**, v. 7, 1984, p. 127-47.

CHNAIDERMAN, Miriam. Filmes que olham. [sobre *Limite* de Mário Peixoto e *A Agonia* de Júlio Bressane]. **Folha de São Paulo**, 08/10/1988, Folhetim, n. 612, p. G.10-12. Depois incluído em VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos. **Julio Bressane: cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno, 1995, p. 63-67.

CONDE, Maite. The Cine-Poetry of Mário Peixoto's *Limite*. In: **Foundational Films: Early Cinema and Modernity in Brazil**. Berkeley: University of California Press, 2018, p. 208-223.

CORREIO DA MANHÃ. "Por causa de A mulher de longe". Rio de Janeiro, 4/3/1950, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pagfis=1126>. Acesso em 17 jan. 2021.

COSTA, Cláudio da. O cinema-terra de Glauber Rocha. **Cinema Brasileiro (anos 60-70): dissimetria, oscilação e simulacro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, p. 40-55.

COSTA, Érica Ignácio da. Mulheres forasteiras e continuidade artística de *A mulher de longe* até a *Crônica da casa assassinada*. **Opiniões**, São Paulo, n. 17, 2020, p. 156-76.

COSTA, Érica Ignácio da. **O cinema inquieto de Lúcio Cardoso**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras em literatura, Curitiba, 2016.

COSTA, Flávio Moreira da. Introdução ao (novo) cinema brasileiro. In: COSTA, Flávio Moreira da (org.). **Cinema moderno, cinema novo**. Rio de Janeiro: J. Alvaro, 1966, p. 163-221.

CUNHA, Paulo José da Silva. Mário de Andrade: leitor e crítico de cinema. In: CUNHA, Paulo José da Silva (org.). **Mário de Andrade no cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, p. 87-103.

DIEGUES, Carlos. Roteiro para Limite. [1987]. In: **Cinema brasileiro: idéias e imagens**. Porto Alegre: Ed. da Universidade / UFRGS, 1988, p. 88-92.

DIEGUES, Cacá. **Vida de Cinema** – antes, durante e depois do cinema novo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

ESCOREL, Eduardo. A décima musa – Mário de Andrade e o cinema. In: **Adivinhadores de água: pensando no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 109-163.É

FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?** São Paulo: Edusp, 1994.

FARIA, Octavio de. Natureza e rytmo – A propósito de 'Limite', film nacional. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 17/6/1931, p. 14 e 18.

FERREIRA, Jairo. Mario Peixoto, a música da luz. In: **Cinema de invenção**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2016, p.225-233.

FREIRE, Miguel. **Uma luz brasileira: a contribuição de Mario Carneiro**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Niterói, 2006.

FREIRE, Miguel. **O criador de imagens: a luz brasileira de Mario Carneiro**. Curitiba: Kotter Editorial, 2018.

GARCIA, Walter. O Espírito da Escola de Samba nos corredores da Rádio Nacional. **Inter Litteras**, (nueva serie), Buenos Aires, n.3, 2021, p. 33-49.

GOMES, Paulo Emilio Sales. Mauro e dois outros grandes. [1961]. In: GOMES, Paulo Emilio Sales. **Uma situação colonial?** / organização de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 236-243.

GOMES, Paulo Emilio Sales. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva / Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

GONZAGA, Adhemar; GOMES, Paulo Emilio Salles. **70 anos de cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Editôra Expressão e Cultura, 1966.

GULLAR, Ferreira. Ballet concreto, arte nova. **Jornal do Brasil**, Suplemento Dominical, 31 ago. 1958, p. 1.

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema**. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

LABAKI, Luís Felipe. Ouvir *O Pátio*. **Linda**, Revista sobre cultura eletroacústica, São Paulo, ano 2, n. 8, 31 ago. 2015.

LAMEGO, Valéria Fernandes. Os contos de Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, Lúcio. **Contos da ilha e do continente**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 7-ss.

LIMA, Livia Azevedo. **Trilogia da Paixão**: Paulo Cezar Saraceni leitor de Lúcio Cardoso. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, São Paulo, 2022.

LIMITE OU ALGO PRÓXIMO DO GENIAL. **Jornal da Bahia**, Salvador, 19 out. 1958, 2^o Caderno, coluna “Jornal de Cinema”, p. 5.

LOPES, Denilson. Um outro modernismo. **Matraga**, vol. 29, n. 57, set./dez. 2022, p. 485-498.

MARTINS, Pablo Gonçalo P. de C. Uma arqueologia especulativa: os roteiros não filmados de Mário Peixoto. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, vol. 47, n. 54, 2020, p. 334-51.

MATTOS, Carlos Alberto. O pintor com a câmera. In: NAVAS, Adolfo Montejo; MATTOS, Carlos Alberto; SANTOS, Fabiana Éboli. **Mario Carneiro**: trânsitos. Rio de Janeiro: Circuito, 2013, p. 103-59.

MELO, Luís Alberto Rocha. **“Cinema independente”**: produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954). Tese (doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Niterói, 2011.

MELO, Luís Alberto Rocha. Historiografia audiovisual: a história do cinema escrita pelos filmes. **Ars**, São Paulo, USP, vol. 16, n. 28, 2016, p. 221-245.

MELLO, Saulo Pereira de. **Limite**: filme de Mário Peixoto. Funarte, 1978.

MELLO, Saulo Pereira de. 50 anos de Limite. (Publicado no verso do pôster de *Limite*). Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981.

MELLO, Saulo Pereira de. **Limite**. Rocco, 1996a.

MELLO, Saulo Pereira de. Breve esboço de uma cinebiografia de Mário Peixoto. In: **Mário Peixoto – Limite**. Catálogo de exposição realizada entre 3 de julho e 1 de setembro de 1996. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1996b, p. 4-45.

MELLO, Saulo Pereira de. Introdução. In: MELLO, Saulo Pereira de (org.). **Mário Peixoto**: escritos sobre cinema. São Paulo: Aeroplano, 2000, p. 9-44.

MORAES, Vinicius de. Em sua crônica de hoje, Vinicius de Moraes comenta a quarta reunião para exibição do filme brasileiro *Limite*, de Mario Peixoto. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 30 jul. 1942a, p. 5.

MORAES, Vinicius de. Em sua crônica de hoje, Vinicius de Moraes fala sobre o filme brasileiro *Limite*, de Mario Peixoto, com fotografia de Edgard Brasil. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 31 jul. 1942b, p. 5.

MORAES, Vinicius de. Exibição de *Limite*. [1942]. In: MORAES, Vinicius de. **O cinema de meus olhos** / organização de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 70-72.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. É doce filmar na praia.... **A Cena Muda**, 7 dez. 1950, p. 4, 21. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/084859/53762>>. Acesso em: 17 out. 2022.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **A invenção do cinema brasileiro**: modernismo em três tempos. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

PASTA Júnior, José Antonio. O ponto de vista da morte: uma estrutura recorrente na cultura brasileira. **Revista da Cinemateca Brasileira**, n. 1, 2012, p. 6-15.

PIERRE, Silvie. O cinema Novo e o modernismo. **Cinemais**, n. 6, jul. / ago. 1997, p. 87-109.

ROCHA, Glauber. *Pátio*: Glauber Rocha. **Jornal do Brasil**, 28 e 29 mar. 1959a, Suplemento Dominical, p. 7.

ROCHA, Glauber. Sete pontos: cinema brasileiro. **Jornal do Brasil**, 5 abr. 1959b, Suplemento Dominical, p. 5.

ROCHA, Glauber. Crise: Concretismo. **Jornal da Bahia**, 19 e 20 abr. 1959c, 2º Caderno, p. 5.

ROCHA, Glauber. "Reação: O Pátio". **Jornal da Bahia**, 27/4/1959d, 2º caderno, p.4.

ROCHA, Glauber. Filme experimental: um tempo fora do tempo. **Ângulos**, ano 9, n. 14, maio 1959e, p.103-6.

ROCHA, Glauber. C.P.V. (concreto): Nu. **Jornal da Bahia**, 2 e 3 ago. 1959f, 3º Caderno, p. 2.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. [1963]. Reedição revista e aumentada. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. *Limite*. **Folha de São Paulo**, 3/6/1978, Ilustrada, p.30. Republicado em *Crítica Esparsa*, 2019, p. 34-38.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. [1981]. Reedição revista e aumentada. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. [1983]. Reedição revista e aumentada. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. Org. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, Glauber. **Crítica esparsa**. Organização Mateus Araújo Silva. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2019.

SALLES, Francisco Luiz de Almeida. Terra é Sempre Terra [1951] e Autobiografia Entrevista [1979]. In: **Cinema e verdade**. Marilyn, Buñuel, etc. por um escritor de cinema. Org. Flora Christina Bender e Ilka Brunhilde Laurito. São Paulo: Companhia das Letras / Cinemateca brasileira, 1988, p. 242-246 e 313-326.

SANTOS, Fabricio Felice Alves dos. **A apoteose da imagem**: cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin-Club. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São Carlos, Centro de Educação e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, São Carlos, 2016.

SANTOS, Ruy. **Entrevista de Ruy Santos concedida a Alex Viany**. Rio de Janeiro, 30 set. 1980. Disponível em: <<http://www.alexviany.com.br/>>.

SARACENI, Paulo César. **Por dentro do Cinema Novo**: minha viagem. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SOUZA, Josette Alves de. O construtivismo de Glauber. **Folha de São Paulo**, 2/3/1986, Folhetim n.437, p. 8-10.

VASQUES, Alexandre Ramos. **Nos rastros de Limite**: um estudo de caso na história da preservação das imagens em movimento no Brasil. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São Carlos, Centro de Educação e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, São Carlos, 2012.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. [1959]. 2ª ed. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme, 1987.

VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos. **Julio Bressane: cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno, 1995.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte**: um culto moderno. [1978]. 2ª ed. rev. São Paulo: Ed. SESC, 2017.

XAVIER, Ismail. Júlio Bressane redefine o ver e o ouvir no cinema. **Folha de São Paulo**, 01/12/1988, Ilustrada, p. E-5

XAVIER, Ismail. Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. **Alceu**, PUC-RJ, Vol. 6, n.12, jan / jun 2006, p.5-26.

XAVIER, Ismail. *Terra em transe*: alegoria e agonia. In: XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. [1993]. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 62-123.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

BRESSANE, Júlio. *Porto das Caixas*: cinema do cinema. In: **Fotodrama**. Rio de Janeiro: Imago, 2004, p. 51-58.

CARDOSO, Lúcio. **Diários** / organização Ézio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

POR CAUSA DE A MULHER DE LONGE. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 4 mar. 1950, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pagfis=1126>. Acesso em: 17 jan. 2021.

FARIA, Octavio de. O cenário e o futuro do cinema. **O Fan**, ago. 1928 – jan. 1930, n. 1-7.

FARIA, Octavio de. *Pôrto das Caixas* e o Cinema Novo. **Cadernos Brasileiros**, Rio de Janeiro, mar.-abr., ano V, n. 2, 1963.

LOPES, Denilson. **Mário Peixoto antes e depois de *Limite***. São Paulo: e-galáxia, 2021. E-book.

LOPES, Denilson. Mário Peixoto, Octavio de Faria e a invenção de *Limite* (1931). **Rebeca 18**: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, ano 9, n. 2, jul.-dez. 2020, p. 353-383.

PEIXOTO, Mário. **Limite**: “cenário” original. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

PEIXOTO, Mário. **Escritos sobre cinema**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

RODRIGUES, Constança Hertz. **O debate do Chaplin Club**: do grupo de cinema à teoria literária. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Rio de Janeiro, 2006.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. **A crise da personalidade e o ‘outro’ modernismo**: Cornélio Penna, Goeldi e Mário Peixoto. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 1991.

FILMES

90 anos de cinema: uma aventura brasileira (1988), Roberto Feith e Eduardo Escorel, Brasil.

A Agonia (1979), Júlio Bressane, Brasil.

Aglaia (1950, inacabado), Ruy Santos, Brasil.

Almas adversas (1950), Leo Marten, Brasil.

A margem (1967), Ozualdo Candeias, Brasil.

A mulher de longe (1949, inacabado), Lúcio Cardoso, Brasil.

A mulher de longe (2012), Luiz Carlos Lacerda, Brasil.

Arraial do Cabo (1959), Mario Carneiro e Paulo César Saraceni, Brasil.

Brás Cubas (1985), Júlio Bressane, Brasil.

Cinema Novo (2016), Erik Rocha, Brasil.

Estrela da manhã (1950), Oswaldo Marques de Oliveira, Brasil.

Exemplo regenerador (1919), José Medina, Brasil.

Filme de amor (2002), Júlio Bressane, Brasil.

Fragmentos da vida (1929), José Medina, Brasil.

Ganga bruta (1933), Humberto Mauro, Brasil.

Garoto (2015), Júlio Bressane, Brasil.

Limite (1931), Mário Peixoto, Brasil.

La fièvre monte à El Pao / Los Ambiciosos (1960), Luís Buñuel, França/México.

Macaco feio, macaco bonito (1929), Luiz Seel e João Stamato, Brasil.

Nietzsche Sils Maria... (2019), Júlio Bressane, Brasil.

Onde a Terra acaba (2002), Sérgio Machado, Brasil.

O homem do morcego (1980), Ruy Solberg, Brasil.

O homem e o limite (1975), Ruy Santos, Brasil.

O insigne ficante (1980), Jairo Ferreira, Brasil.

Panorama do cinema brasileiro (1968), Jurandyr Noronha, Brasil.

Pátio (1958-9), Glauber Rocha, Brasil.

Perdidos e malditos (1970), Geraldo Veloso, Brasil.

Porto das Caixas (1962), Saraceni, Brasil.

Rio Zona Norte (1957), Nelson Pereira dos Santos, Brasil.

São Paulo, sinfonia da metrópole (1929), Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lusting, Brasil.

Sermões (1989), Júlio Bressane, Brasil.

Tabu (1982), Júlio Bressane, Brasil.

Terra em transe (1967), Glauber Rocha, Brasil.

Toda nudez será castigada (1972), Arnaldo Jabor, Brasil.

SOBRE OS AUTORES

Mateus Araújo é doutor em filosofia (Sorbonne / UFMG) e professor Livre-Docente de teoria e história do cinema na ECA-USP. Organizou ou co-organizou os livros *Glauber Rocha / Nelson Rodrigues* (Magic Cinéma, 2005), *Jean Rouch 2009: Retrospectivas e Colóquios no Brasil* (Balafon, 2010), *Straub-Huillet* (CCBB, 2012), *Charles Chaplin* (Fundação Clóvis Salgado, 2012), *Jacques Rivette* (CCBB, 2013), *Godard inteiro ou o mundo em pedaços* (CCBB / Heco produções, 2015), *O cinema interior de Philippe Garrel* (CCBB, 2018), *Glauber Rocha: crítica esparsa* e *Glauber Rocha: O Nascimento dos deuses* (Fundação Clóvis Salgado, 2019). Publicou artigos em *Film Quarterly*, *Cahiers du Cinéma*, *Novos Estudos Cebrap*, *Clássica*, *Kriterion*, *Devires*, *Eco-pós*, *Cinemais*, *La Fúria Humana*, *Aniki*, *Doc-Online*, *Literatura e Sociedade*, *Estudos Kantianos* etc. Traduziu Glauber Rocha na França (*Le Siècle du Cinéma*, 2006) e uma série de autores franceses no Brasil.

Livia Azevedo Lima é editora e pesquisadora. Com mais de dez anos de experiência no mercado editorial, trabalhou na editora Cosac Naify, na revista *ZUM*, do Instituto Moreira Salles, e na *Novos Estudos*, do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebrap).

Artigo recebido em
16 de novembro de 2022 e aceito
em 29 de novembro de 2022.

Seu doutorado em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, *Trilogia da Paixão: Paulo Cezar Saraceni leitor de Lúcio Cardoso*, recebeu apoio da Fapesp (processo n. 2018/14804-8) e foi orientado pelo professor Mateus Araújo. Desde 2021 integra a curadoria da mostra *Travessias – Brazilian Film Festival*, realizada anualmente no Northwest Film Forum (Seattle, WA).

Luís Alberto Rocha Melo é professor do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do PPG em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (IAD/UFJF). É realizador, tendo dirigido, entre outros trabalhos, os longas *O Cangaceiro da Moviola* (2022) e *Um homem e seu pecado* (2016), os curtas *5 X Sérgio* (2020) e *Cinebiogravura* (2017) e o média *O Galante rei da Boca* (2004). Coordena o Grupo de Pesquisa Historiografia Audiovisual, com financiamento do CNPq e da Fapemig. É autor do livro *Alinor Azevedo e o cinema carioca* (UFMG, 2022) e assina dois capítulos do livro *Nova História do Cinema Brasileiro*, organizado por Sheila Schvarzman e Fernão Ramos (SESC, 2018).