



Mário Peixoto e as proposições para o cinema silencioso – a experiência de finitude em *Limite*, 1931¹

Ingrid Hannah Salame da SILVA²
Carlos Francisco Perez REYNA³
Universidade Federal de Juiz de Fora, MG

RESUMO

O presente artigo busca analisar, do ponto de vista dos enquadramentos e movimentos de câmera, o modo com que Mário Peixoto, junto ao fotógrafo Edgar Brazil, traduz através de uma série de metáforas audiovisuais a experiência da limitação e angústia humana no que viria a ser o primeiro e único longa metragem finalizado pelo diretor, “Limite” (1931). Procura-se ainda enfatizar a influência do momento de transição do cinema silencioso para o falado, bem como a formação do diretor sobre a construção de um longa metragem singular.

PALAVRAS-CHAVE: cinema silencioso, finitude, Limite, Mário Peixoto.

1- Introdução

Em 1931 Mário Peixoto realizou *Limite*, que mais tarde viria a ser considerada como uma das grandes obras do cinema silencioso brasileiro não somente por apresentar acuidade técnica e estética, bem como por desviar-se de um caminho diretamente narrativo, preocupando-se com questões de ritmo de montagem, para além da construção de personagens envolvidos em uma trama, algo que sem dúvida lhe aproxima dos filmes de vanguarda europeus dos anos de 1920.

Essa análise pretende, sobretudo, se debruçar sobre o modo com que são construídas as metáforas do longa metragem. Também procura-se revisitar as questões que permitiram e influenciaram em sua criação.

A realização de *Limite* perpassa um período de agitação e otimismo da produção de filmes silenciosos no Brasil, justamente em um momento de transição para o cinema sonoro, que vinha sendo desenvolvido e adaptado por uma série de cinematografias internacionais, sobretudo Hollywood.

¹ Trabalho apresentado no IJ04 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 3 a 5 de julho de 2013.

² Estudante de Graduação 9º. semestre do Curso de Comunicação Social da Facom - UFJF, email: hannahsalame@yahoo.com.br

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Cinema do IAD - UFJF, email: carlos.reyna@ufjf.edu.br



Ainda, no presente trabalho, busca-se discorrer a respeito da influência da personalidade de Mário Peixoto na realização de *Limite*, por este ser um filme de caráter extremamente pessoal.

2 - A respeito do filme

O argumento inicial de *Limite* foi escrito ainda em 1929, quando Mário Peixoto passava uma temporada na Europa. A produção do longa começou por volta de março de 1930, com as filmagens tendo sido feitas em Mangaratiba (RJ) num tom extremamente amigável, com os recursos financeiros necessários a realização do que Mário Peixoto idealizara.

Também deve-se relevar a participação de Edgar Brazil em *Limite*. Através dele muito do que Peixoto buscava pode ser concretizado por seus conhecimentos técnicos e sua inventividade. Como cinegrafista responsável pela fotografia, Brazil explorou um série de angulações e movimentações de câmera, inclusive tendo criado instrumentos que permitissem tais ambições. Ainda por sua causa usou-se em *Limite* (e pela primeira vez no Brasil) película pancromática, capaz de captar maiores nuances da escala de cinza do que a ortocromática.

Limite foi exibido publicamente pela primeira vez no dia 17 de maio de 1931 em uma sessão organizada pelo Chaplin Club, cineclube fundado por Otávio de Faria, amigo de Peixoto. O filme nunca foi lançado em circuito comercial – inclusive não era essa a pretensão de seu realizador –, tendo sido visto em raras ocasiões até a década de 1970.

Em 1959 Saulo Pereira de Mello e Plínio Sussekind deram início a uma longa restauração da película por conta do processo de deterioração do nitrato. Por isso, somente a partir de 1978 *Limite* volta a ser exibido, inclusive em alguns festivais no Brasil e no exterior. Michael Korfmann cita que em diversas ocasiões ele foi eleito como o melhor filme brasileiro já realizado e como uma experiência singular de nosso cinema no período silencioso⁴.

Nesse sentido é interessante notar como *Limite* surge em um período extremamente marcado por transformações que também acabam por reforçar a ideia de limitação/conflito, tão bem expressa no longa. Já em 1929, quando Mário Peixoto

⁴ Saulo Pereira de Mello informa que *Limite* foi eleito o melhor filme brasileiro de todos os tempos em um inquérito nacional promovido em 1988 pela Cinemateca Brasileira. (p.20, 1996).



escreve o roteiro inicial, muitas cinematografias ao redor do mundo, sobretudo a hollywoodiana, vinham aprimorando suas técnicas de realização de filmes com sincronização de imagem e som.

Contudo, nota-se que é um período efervescente de produções silenciosas no Brasil, sobretudo no grupo representado por Humberto Mauro (diretor de *Brasa dormida*, 1928; *Sangue Mineiro*, 1929), Adhemar Gonzaga (diretor de *Barro Humano*, 1929), Pedro Lima, Edgar Brazil, Carmen Santos, Paolo Benedetti etc. Mello aponta que isso em muito se deve ao fato de acreditarem equivocadamente que a adaptação ao sonoro deveria levar um tempo considerável e que seria possível conciliar ambas as tendências - silenciosa e falada (MELLO, p.10, 1996).

Rubens Machado aponta que o impacto do cinema sonoro foi tamanho no Brasil, que muitos dos cineastas que trabalhavam no país nesse período não tiveram condições de continuar trabalhando no campo cinematográfico:

“[...] toda uma geração de cineastas que amadurecia desde a década de 1910, encerra praticamente sua carreira. A geração seguinte, com exceção de alguns documentaristas, será completamente outra, partindo da constante estaca zero que marca até então toda a extensão da história do cinema brasileiro.” (MACHADO, p.127, 1990).

3 - Mário Peixoto

Mário Peixoto nasceu em 25 de março de 1908, vinha de uma família abastada e por isso teve uma educação privilegiada. Seu avô materno, Joaquim José de Sousa Breves, fora o maior plantador e exportador de café, traficante de escravos e dono de um longo território na época do Brasil Império. Apesar do extenso patrimônio, a fortuna dos Breves foi se dissipando com a abolição da escravatura e com o início da República - as ruínas de Mangaratiba, retratadas em *Limite*, haviam pertencido ao avô do diretor.

Saulo Pereira de Mello o descreve como um jovem retraído, porém muito cortês, inteligente, com grande sensibilidade estética e poética. Peixoto amava a literatura, os filmes de Murnau, Eisenstein e Chaplin.

Por volta de 1928 é apresentado a Brutus Pedreira, do Teatro de Brinquedo, e à família Schnoor, na casa dos quais muitos entusiastas do cinema da época se encontravam. Sob a influência desse ambiente efervescente e dessas amizades que participariam da criação de *Limite*, retorna a Europa, onde permanece até outubro de 1929 – isso também lhe permitiu entrar em contato com muitos filmes que ainda não tinham vindo para o Brasil, com novas técnicas, enquadramentos, propostas estéticas.



Enquanto estava em Paris, Mário viu-se diante de uma edição da revista VU que trazia em sua capa uma fotografia de André Kertézs, na qual retratara o rosto de uma mulher sobreposto por mãos masculinas algemadas. Esta imagem surtiu um efeito imediato em Mário e um esboço de *Limite* logo foi escrito.



De volta ao Brasil, com a ajuda de Brutus Pedreira, Mário pediu a Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro que fossem os diretores de seu filme, ambos recusaram a oferta acreditando que *Limite* deveria ser dirigido pelo próprio autor, porém indicaram para a fotografia Edgar Brazil, com quem vinham trabalhando. Como dito anteriormente, esta seria uma figura extremamente importante na concretização de *Limite*.

Apesar de ter se envolvido com outros projetos cinematográficos, *Limite* foi o único filme que Mário Peixoto terminou. Ao longo de sua vida escreveu uma série de roteiros e livros, alguns publicados, mas com circulação reduzida.⁵

4 - Análise do filme

Em si é bastante complexo resumir *Limite* – algo que pode incorrer em um reducionismo - justamente por sua proposta se desviar de uma narrativa cujos personagens e suas ações estão bem definidos, à maneira de um modelo já predominante na época em que o longa metragem foi realizado – o hollywoodiano.

⁵ Ainda em 1931 ele começou a dirigir *Onde a terra acaba*, uma das mais caras produções brasileiras até o momento, a convite de Carmen Santos, contudo por conflitos com a atriz/produtora preferiu deixar a direção do longa metragem. Em 1952 escreve o roteiro *A alma segundo Salustre* e em 1964, juntamente com Saulo Pereira de Melo, escreve *O jardim petrificado*, ambos não realizados, bem como uma série de outros de seus projetos. (KORFMANN).



“Para Peixoto, a experiência oferecida por *Limite* não pode ser adequadamente capturada pela linguagem, mas foi feita para ser sentida.” (KORFMANN).

Também nesse sentido, João Luiz Vieira enfatiza a influência que uma série de cineastas europeus vai exercer sobre o ritmo de *Limite*, referindo-se ao filme:

O resultado, já esperado, não era um filme narrativo que se constrói apenas no plano visual. Na tradição de um cinema europeu proposto na década de 1920 por Epstein, Dullac, Gance, Eisenstein ou mesmo Vertov, as imagens que o tema [de *Limite*] gerava só tinham sentido no ritmo dado pela montagem. (VIEIRA, p.138, 1990).

Tendo sido feitas tais ressalvas, pode-se inferir que o filme gira em torno da história de três personagens que se encontram a deriva, dentro de um barco em alto mar. Todos eles (duas mulheres e um homem) trazem experiências de vida bastante conflituosas e aprisionadoras, o que os faz desejar constantemente um meio de fuga. A mulher 1 (Olga Breno) fugira da cadeia com a ajuda do carcereiro e ainda assim não conseguira se libertar: seu trabalho como costureira se tornara tão ou mais opressor e maquínico. No caso da mulher 2 (Taciana Rei), ela tenta se desvencilhar de um casamento frustrado com um marido bêbado (Brútus Pedreira) que tocava piano em um cinema popular. Por sua vez, o homem 1 (Raul Schnoor) era viúvo e se envolvia com uma mulher leprosa, casada com o personagem interpretado pelo próprio diretor do longa, Mário Peixoto.

Para Marcel Martin as metáforas cinematográficas são definidas através da justaposição de imagens que quando percebidas pelo espectador, produzem um choque psicológico, efeito facilitador do processo de assimilação e decodificação das ideias que o diretor procurou retratar em seu filme (2003).

Martin ainda afirma que os enquadramentos “constituem o primeiro aspecto de participação criadora da câmera no registro que faz a realidade exterior para transformá-la em matéria artística” (p.35, 2003). Desse modo tanto os enquadramentos, quanto a movimentação da câmera e a montagem influirão na criação dessas metáforas, eles estão diretamente conectados.

No caso de *Limite*, percebe-se que todas as imagens do filme corroboram para a criação de uma metáfora da limitação humana, da inutilidade de se tentar resistir ao tempo que passa e da inevitabilidade da morte. Isso se torna mais claro se pensarmos que os personagens não são identificados por nomes, eles são alegorias de uma existência universal. O longa metragem é a afirmação do “desejo de romper esses grilhões. É um grito de angústia, reiterado nessa imensa panorâmica pelo arco do

mundo, que sai de um pé cansado de andar inutilmente, caído no lodo, percorre a gigantesca redoma do céu e termina na mão cravada na areia, na terra, impotente[...].” (MELLO, p.100, 1990).



As imagens acima resumem a sequência inicial do filme e são bastante representativas tanto do ponto de vista do enquadramento, quanto da montagem e das metáforas.

A primeira imagem que vemos em limite é de uma série de urubus, que de certa forma são um prenúncio do mau agouro, da morte, de algo funesto que se aproxima. Esta vem seguida da imagem de Olga Breno, em primeiro plano com o olhar direcionado para tela (câmera subjetiva), cercada por mãos masculinas algemadas (construção semelhante a fotografia de André Kertezs na capa da revista VU), que se funde ao plano detalhe dessas mãos; estas, por sua vez, se esvaem enquanto aparece outro plano detalhe (capaz de gerar forte envolvimento psicológico), agora dos olhos da mulher 1 ainda voltados para a câmera, e por fim essa imagem se funde a um plano de um mar reluzente.

Os close-ups têm grande importância em *Limite*. São metamorfoses dos olhos e exprimem o humano: são o destino de todas as metamorfoses do filme, o espelho onde “vemos”, sempre com maior intensidade e cada vez com mais clareza, a limitação essencial do ser humano em suas próprias faces. (MELLO, p.92, 1990).

É possível perceber nos fotogramas acima que toda essa sequência é montada através de fusões, recurso muito utilizado ao longo do filme, promovendo um encadeamento de ideias ainda que os planos não sejam claramente correlatos⁶.

⁶ As fusões têm sempre, “salvo as exceções, a função de significar um escoamento do tempo, fazendo substituir gradualmente dois aspectos temporalmente diferentes[...] de um mesmo personagem ou objeto.” (MARTIN, p.87, 2003).

Nesse sentido é plausível que dessa sequência se extraia as seguintes informações: a personagem de Olga representa o ser oprimido que deseja a infinitude e a liberdade, ideia representada pela metáfora do mar.

2



5

Logo em seguida, vemos os três personagens principais em um barco a deriva. A maneira como eles se dispõem, a gestualidade contida e o destaque para os olhares substituem a fala e indicarão fortemente o que cada um representa.

Olga é vista à frente, com o corpo voltado para o horizonte, ela simboliza a resistência ao aprisionamento uma vez que busca de toda forma se desvencilhar desse limite – é ela quem, no decorrer do filme, tenta remar (imagem acima), procura comida, agita a água com as mãos. Brútus está sempre no meio do barco, cabisbaixo, contudo ainda lhe resta esperança: apesar de sua postura e de ser visto continuamente através de plongées⁷, ele chega a segurar o remo do barco (imagem 3). Taciana é uma metáfora da atitude derrotista, já de início ela se encontra deitada, como morta, também vista de plongée. Outro aspecto a ser relevado: em geral, as situações do barco apresentam planos estáticos, rígidos - raramente há movimentação de câmera e, ainda que ocorra, é muito sutil.

A medida que o filme avança, há uma contraposição entre a situação do barco e a história de cada personagem.

⁷ “A *contra-plongée* [...] dá geralmente uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos, destacando-os contra o céu aureolado de nuvens. [...] A *plongée* (imagem de cima para baixo) tende, com efeito, a apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um juguete da fatalidade.” (MARTIN, p.41, 2003).



No primeiro destes fotogramas Olga é vista em contra plongée atrás de grades – é interessante como a posição da câmera nesse caso engrandece, não a personagem, mas sim a ideia de que está enclausurada, oprimida, sofrendo⁸. Essa mesma sensação é transmitida na situação representada pela segunda foto, na qual Olga é vista de costas. Neste trecho a câmera, em plano sequência, descreve um movimento circular em torno de Olga (provavelmente uma das primeiras aplicações desse tipo de movimentação no cinema brasileiro), enquanto ela se encontra parada; quando torna a caminhar, ela sai do quadro, a câmera parece seguir o percurso da estrada, mas volta (em um travelling lateral acelerado) para a personagem, que está sentada no chão, debruçada sobre uma cerca (3).

Após essa sequência há uma fusão entre as imagens da roda de um trem (4) em movimento (metáfora da tentativa de fuga) com a máquina de costura. Olga agora é vista em contra plongée (5), seu olhar se volta para o teto e observamos uma janela com grades em contra plongée (6).

A fusão entre os materiais de costura, vistos em plano detalhe, com a mão na tesoura (7), a matéria de jornal (8) seguida de um plano sequência que mostra o detalhe da meia calça rasgada (9), sugerem que a personagem é uma fugitiva da cadeia que

⁸ Em geral, os closes feitos em plongée no rosto dos personagens desse filme adquirem essa função: de engrandecer a ideia de sofrimento, cerceamento, a violência da prisão.

mesmo tendo ido para outro lugar não consegue se ver livre, seus atos redundam em inutilidade e o trágico se aproxima.

2



8

Na parte do filme que diz respeito a vida de Taciana, a primeira imagem que se tem é um plano detalhe de um peixe morto (1), indicativo do fúnebre. Quando ela chega em sua casa carregando uma cesta, há um plano em contra plongée, no qual ela é vista ao pé de uma escada, em cujo topo se encontra seu marido (algo sugerido pelo plano detalhe das mãos dele no quinto fotograma e pelo olhar dela se direcionar para a própria mão esquerda, também com aliança). A tensão entre eles é claramente retratada, ainda mais se levarmos em conta o jogo de campo contracampo (ela em plongée, 3 e ele em contra plongée, 4) que ocorre na sequência; o casamento de ambos, portanto, se torna sinônimo de aprisionamento, algo reforçado pelo homem 2 (Brutus Pedreira) ser alcoólatra que toca piano em um cinema, Mello reflete sobre esse contraste:

Quando a vulgaridade aparecer, terá o sentido mais amplo da limitação, prisão e tragédia: os riso da plateia diante do filme de Chaplin, enquanto o personagem de Brutus toca piano, mergulhado numa inexpressividade absoluta e trágica, é exemplar. Ao riso vulgar opõem-se as mãos no teclado, aristocráticas” (p.92, 1990).

Novamente há o desejo de libertação, algo constantemente relacionado a ideia da morte – no sétimo fotograma a mulher 2 se encontra no alto de um penhasco, a câmera,

em plano sequência, se fecha no rosto dela (zoom in, fotograma 8) e depois passa a fazer movimentos circulares acelerados mostrando o céu e o mar (9).

A sexta foto (duas pessoas vistas de baixo) é exemplar no sentido de mostrar como em *Limite* há experimentação e variedade de enquadramentos. Para além de ser uma câmera baixa total, que enaltece o que está sendo visto, nesse caso ela também pode simbolizar a construção de barreiras – os personagens são a própria limitação, ainda mais se considerarmos que o homem com quem Taciana conversa poderia ser seu amante.



Os enquadramentos que estão relacionados com a vida do homem 1 (Raul Schnoor) são extremamente variados, bem como dos outros personagens.

O primeiro desses fotogramas é bastante singular: apesar desse tipo de enquadramento ser apresentado em outras ocasiões, é interessante como nessa sequência ele tem uma função bastante específica. Por representar momentos em que Raul se encontra com uma mulher casada, seus rostos nunca são mostrados, apenas partes das pernas (1), dos braços (2 – esse fotograma foi tirado em um momento de fusão com as pegadas na areia justamente porque essas marcas não permanecem, a água do mar as apaga, ou seja, é uma metáfora da finitude e até mesmo da proibição desse relacionamento).

Quando o personagem de Raúl encontra com o marido da amante (Mário Peixoto) no cemitério (3) - possivelmente há uma indicação de que ela morrerá -, também é relevante como, a princípio, Mário é visto sentado, de contra plongée,



enquanto Raúl está em uma posição superior (4), dando a ideia de que ele é quem de fato detinha o afeto da mulher. Contudo, ao revelar que sua esposa era leprosa, Mário se levanta (5) e é colocado na altura de Brutus, que fica em choque, enojado, desesperado, com a cabeça baixa (6) - por exemplo, limpa a boca, a sequência apresenta cortes rápidos dele gritando, se lançando ao chão etc.

2



8

Essa seleção de fotogramas demonstra como, a medida que o filme vai avançando, a montagem busca encadear uma série de imagens que anunciam a proximidade da tempestade, uma metáfora do conflito humano, da tentativa de transposição dessas barreiras e da desistência - as folhas balançadas pelo vento, o céu nebuloso, o mar que se agita, a água no barco e o balde (8) para o qual os personagens direcionam o olhar (na sequência há um *raccord* de olhar), mas que não fazem nada: “tudo se deteriora, rui, a morte se aproxima”(cruz, imagem 2).



Por fim, o homem 1 encontra saída na morte, ao se jogar no mar (1); a tempestade se intensifica (no filme são feitos cortes extremamente rápidos de planos fixos da água do mar agitada), e Olga se encontra em um espaço ainda mais limitado que o do barco (2), há um close-up de seu rosto em contra plongée (3) seguida da mesma imagem dela aprisionada pelas mãos acorrentadas (5), o mar se acalma (6) e os urubus voam para fora do quadro. Essa repetição do início, justamente na conclusão, é capaz de transmitir para o espectador a experiência da limitação.

Considerações Finais

Ao longo desse artigo buscou-se retomar não somente o contexto que influenciou na construção de *Limite* como uma obra singular na cinematografia brasileira, bem como tratou-se de analisar alguns trechos específicos do longa metragem a partir dos enquadramentos e movimentações de câmera.

Percebe-se a reiteração constante de elementos visuais que apresentam contrastes entre a limitação (cercas, barco, paredes) e a infinitude (céu, mar), sendo que esta acaba por redundar em mais um modo de cerceamento. As imagens das rodas do trem, do cinema, o olhar nauseado/perdido dos personagens tornam-se metáforas do desejo de fuga.

A cadência do movimento do mar (ou a ausência dele) marca o ritmo do filme: a princípio o que vemos é um “mar de fogo” que aos poucos se acalma e desse modo ele permanece por um grande período, contudo não há ideia de segurança justamente pelo prenúncio da tempestade (através do vento, das folhas que se agitam, do céu que se



torna mais nebuloso), que se intensifica levando praticamente tudo (o barco, o homem 1, a mulher 2) e, por fim, torna a calmaria.

Em *Limite*, a vida está atrelada a inutilidade de se tentar combater o tempo, a inevitabilidade da morte. O filme coincidentemente acaba por revelar o auge e o fim do cinema silencioso no Brasil.

Referências

MACHADO, Rubens. **O cinema paulistano e os ciclos regionais sul-sudeste (1912-1933)**. In: História do cinema brasileiro. Org. Ramos, Fernão. São Paulo: Art Editora, 1990.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003

MELLO, Saulo Pereira de. **Breve esboço de uma cinebiografia de Mário Peixoto**. Brasil, p. 7-21, 1996. In: Dossiê realizado para o World Cinema Foundation. Disponível em: <http://www.mariopeixoto.com/limite.pdf>

MELLO, Saulo Pereira de. **Ver 'Limite'**. Seção Cinema Brasileiro, n.4, p 85-102, dez./89 – fev./1990. Disponível em : <http://www.usp.br/revistausp/04/12-saulo.pdf>

VIEIRA, João Luiz Vieira. **A chanchada e o cinema carioca**. In: História do cinema brasileiro. Org. Ramos, Fernão. São Paulo: Art Editora, 1990.

Filmes

MACHADO, Sérgio. **Onde a terra acaba**. Videofilmes, Brasil, 2001.

PEIXOTO, Mário. **Limite**. Brasil, 1931.

Site

KORFMAN, Michael. Mário Peixoto. Site organizado por Korfman, professor do departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www.mariopeixoto.com/main.htm>