



Limite e as vanguardas europeias¹

Odil Miranda Ribeiro²
Universidade Tuiuti do Paraná

RESUMO

Ao comparar o filme *Limite* (1931), de Mario Peixoto, a várias produções das vanguardas europeias da década de 1920, encontramos muitos elementos visuais semelhantes. A partir desta constatação, pretende-se identificar e compreender em que medida essas similaridades interferem na obra de Peixoto. Busca-se, a partir de análises das imagens, relacionar quais estratégias, que são características dos movimentos vanguardistas europeus do início do século XX, estariam presentes no filme *Limite*. Ao final conclui-se que, apesar das aproximações com o cinema de vanguarda, *Limite* tem uma narrativa bastante ligada ao chamado cinema realista. Nessa narrativa, que conta a história de vida de três personagens que estão à deriva no barco, Peixoto soube mesclar em seus procedimentos às ideias das vanguardas, e é deste aspecto que surge uma das principais singularidades de sua obra.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; imagem; vanguardas; similitudes.

INTRODUÇÃO

O filme *Limite*, de Mario Peixoto é reconhecido por estudiosos e a crítica especializada como um dos mais importantes da filmografia brasileira. Apesar de importantes vozes discordantes³, esta obra é constantemente relacionada às vanguardas europeias do início do século XX.

Teses, dissertações e artigos acadêmicos podem ser facilmente encontrados descrevendo vínculos, sob a luz dos mais diferentes enfoques teóricos, entre a obra de Peixoto e as vanguardas europeias da década de 1920. A partir de um exame mais focado nas questões imagéticas dessas obras, pode-se notar também que vários elementos visuais presentes nas obras das vanguardas europeias têm seus similares no filme de Peixoto. O que se aspira então, no presente trabalho, é explicitar essas conexões focando a análise sobre os elementos visuais e refletir sobre essas referências de vanguarda na obra de Peixoto.

¹Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 8 a 10 de maio de 2014.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná - Linha de Pesquisa de Cinema e Audiovisual, email: odilribeiro@gmail.com

³ Rocha, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Cap. “O mito Limite” – Rio de Janeiro – Ed. Civilização Brasileira, 1963.



Para tentar entender esse processo, primeiramente, é apresentada, de maneira sucinta, a trajetória da vida de Mario Peixoto nos anos que antecederam a produção do filme *Limite*. Naquele período o cineasta, ainda muito jovem, transitou entre Brasil e Europa propiciando uma conexão entre o que estava acontecendo em termos de experimentação nas artes na Europa e a obra que ele viria a produzir posteriormente.

Na segunda parte, são relacionadas algumas das características mais importantes dos movimentos vanguardistas europeus para que, mais adiante, seja possível estabelecer conexões entre esses procedimentos utilizados pelas vanguardas europeias do início do século XX e o filme *Limite*.

Em seguida, são comparados fotogramas de cenas de filmes das vanguardas europeias da década de 1920 e do filme *Limite* de Mario Peixoto, buscando entender as relações entre elas. Essas análises são realizadas sob a luz dos conceitos teóricos de Ismail Xavier, Jacques Aumont, Christian Metz, Georges Sadoul, Laurent Jullier e Michel Marie. Para que se possa contextualizar as imagens trabalhadas, as análises são precedidas por uma breve descrição da sequência do qual o fotograma foi retirado.

Ao final do trabalho, a partir das reflexões e dos resultados das análises, são tecidas as considerações sobre as interferências que as estratégias propostas pelas vanguardas europeias teriam exercido na construção de sentidos do filme *Limite*.

MARIO PEIXOTO E AS VANGUARDAS EUROPEIAS

Filho de família abastada, em outubro de 1926, Mario Peixoto, com apenas 18 anos, vai para Europa para dar continuidade a seus estudos. Na Inglaterra é matriculado no *Hopedene College*, em *Willington, Sussex*. Permanece ali até agosto de 1927, quando retorna ao Brasil. De volta ao Rio é apresentado a Brutus Pedreira e, por meio deste, conhece um grupo de modernistas chamado Teatro de Brinquedo. Além de conhecer pessoas ligadas ao teatro, como os irmãos Silvio, Raul e Eva Schnoor, Peixoto passa a ter contato com intelectuais e cineastas com destacada atuação na época como: Adhemar Gonzaga, Pedro Lima e, mais tarde, Humberto Mauro. Naquele período, Gonzaga estava filmando *Barro Humano* e Mario Peixoto presenciou algumas das filmagens. Octávio de Faria, que era amigo de infância de Mario Peixoto, funda em 1928, com um grupo de aficionados pelo cinema, o *Chaplin Club*, local onde cinéfilos do Rio podiam se encontrar para debater questões relacionadas ao universo



cinematográfico. Animado com o clima de efervescência que envolvia o cinema do Brasil nesse período, e incentivado por Octávio Faria, que teria preparado uma lista de filmes imperdíveis para esta viagem, Peixoto, volta a Europa em junho de 1929 para ter acesso às produções que não chegavam ao Brasil.

Era impossível, no Brasil, ver até no mesmo dia a versão integral e a versão cortada de *La Passion de Jeanne d’Arc*, de Dreyer, tal como Octávio de Faria viu. Ou ver os filmes soviéticos – como *Aldeia do pecado* – e os ensaios da *avant-garde* francesa ou da vanguarda alemã. Assim, Mário Peixoto, em meados de 1929, decidiu voltar à Europa. (MELLO, 2007, p. 11 e 12)

A viagem se estendeu por Londres e Paris, e foi na capital francesa, que Peixoto teve a inspiração para o roteiro inicial de *Limite*. Depois de ver, na capa de uma revista, a foto do rosto de uma mulher com olhar fixo, tendo em primeiro plano as duas mãos algemadas de um homem, Peixoto, inspirado, volta ao hotel onde estava hospedado e escreve, na mesma noite, algumas cenas que iriam fazer parte do filme.⁴

O retorno ao Brasil se deu em outubro do mesmo ano. Entusiasmado com tudo que presenciara no velho continente, influenciado por essa imagem preexistente, Peixoto, no Rio termina de escrever o roteiro, reúne um grupo de amigos que juntos começam a produzir *Limite*.⁵

Pelos os objetivos de viagem traçados, cidades visitadas, pelo momento de ebulição por qual passavam os movimentos artísticos na Europa e o entusiasmo relatado em seu retorno, acredita-se que esta situação tenha criado a determinação, e em certo sentido habilitado Peixoto, a produzir em terras brasileiras um filme com características técnicas e expressivas das obras vanguardistas europeias daquele período.

AS VANGUADAS EUROPEIAS DA DECADA DE 1920

Foi na Europa do pós Primeira Guerra Mundial que se consolidou o caráter artístico no cinema. Para entender historicamente esse processo é necessário remontar a meados do século XIX, quando a pintura, que reivindicava para si a hegemonia da representação “realista” do mundo, é assolada por uma crise de identidade com a

⁴ (MELLO, 2007, p.12)

⁵ (MELLO, 2007, p.13)



invenção da fotografia. Artistas daquele período voltam seus esforços para forjar e definir os novos valores e objetivos das imagens que eles passariam a produzir.

Começando com a invenção da fotografia e, sobretudo, a partir de meados do século, a história da Pintura moderna se identifica com a de ciclos sucessivos de “crise de identidade” nos quais as vanguardas rebeldes desbancam as convenções prévias para se tornar, por sua vez, as novas regras. Esse processo produzirá um vazio de critérios para determinar a qualidade artística das obras modernas. O pintor sentirá a necessidade de se tornar teórico para, por meio desse papel, encontrar a função crítica requerida para justificar a artisticidade de sua obra. (FLORES, 2011, p. 60)

No cinema esses questionamentos demoraram um pouco mais para acontecer. Por conta da Primeira Guerra Mundial, a Europa tem boa parte de sua estrutura desmantelada. A indústria cinematográfica americana aproveita a oportunidade e se impõe, inundando as salas de exibição do velho continente com suas narrativas clássicas, ao estilo do melodrama hollywoodiano, de representações ditas “realistas”. Terminado o conflito, os movimentos vanguardistas colocam-se contra esse gênero ianque de representação do mundo. E artistas de várias áreas percebem o potencial poético do cinema para expressão de outros tipos de realidades mais imaginativas e conceituais e adotam o novo meio para realizarem, de diversas formas, suas propostas artísticas.

Nos termos do debate cinematográfico, as questões a respeito da fragmentação, opacidade e descontinuidade surgem dentro do contexto da crítica ao ilusionismo. A rejeição aos códigos dominantes da narrativa clássica, assentados na continuidade de espaço e tempo, tem seus exemplos radicais, embora de formas bem distintas, estabelecendo diálogos entre produção cinematográfica e arte moderna numa série de momentos especiais da história do cinema. O modernismo entrou para esfera cinematográfica pela primeira vez após a primeira Guerra Mundial, quando o expressionismo alemão, a vanguarda francesa e o construtivismo soviético deram exemplos de práticas cinematográficas que associavam a crítica ao ilusionismo a diferentes, e às vezes antitéticas, estratégias alegóricas. (XAVIER, 2005, p. 359)

As definições do que seria o antirrealismo das vanguardas, em oposição ao realismo clássico, são apenas pontos de vista, que demonstram a confrontação as convenções vigentes na época, e acontecem em termos conceituais de convenções próprias e de possibilidades formais de representação.

Em suma, falar das propostas da vanguarda significa falar de uma estética que, a rigor somente é antirrealista porque visa por olhos enquadrados na perspectiva constituída na Renascença ou porque, no plano narrativo, julga com critérios de uma narração linear cronológica, dominada pela lógica do senso comum. Afinal, todo e qualquer realismo é sempre uma questão de ponto de vista, e envolve a mobilização de uma ideologia cuja perspectiva diante do real legitima ou condena certo método de construção artística. Como o olhar renascentista e



uma certa concepção constituía o estilo dominante, as novas propostas por mais que teoricamente se vinculassem a projetos “realistas” dentro de outros referenciais, ficaram associadas a antirrealismo. Isto, em princípio, denota apenas sua investida contra convenções vigentes. (XAVIER, 2012, p. 100)

Serão várias as táticas adotadas pelas vanguardas europeias de 1920, para imprimir novas maneiras de representação do mundo. Cada movimento vanguardista determinará um repertório de estratégias próprio, mas o que há em comum entre todas elas é o fato de se oporem ao cinema ilusionista e de representação clássica, tipicamente hollywoodiano. Cada diretor, independente da corrente à qual pertencia, adotava com maior ou menor flexibilidade essas estratégias.

[...] há que se considerar a enorme contribuição que o próprio discurso da vanguarda ofereceu à estratificação da equação segundo a qual a vanguarda se identifica com o antirrealismo... Uma arte que busca provocar estranheza, que não permite um acesso imediato (sem mediação de uma teoria) às suas convenções e critérios construtivos tende a desencorajar as tentativas do leitor em relacioná-la com realidades existentes fora da obra. (XAVIER, 2012, p. 100)



AS ANÁLISES

As análises apresentadas neste trabalho confrontaram fotogramas de cenas que continham elementos visuais similares entre os filmes das vanguardas europeias da década de 1920 e do filme *Limite* de Mario Peixoto. Por não se ter informação precisa sobre quantas e quais obras Peixoto teria tido acesso antes da produção de *Limite*, foram selecionados filmes representativos e reconhecidos como das vanguardas europeias e que tenham sido lançados entre 1920, ano em que essas vanguardas iniciaram uma trajetória de consolidação⁶, e 1929, ano em que Peixoto esteve na Europa pela última vez, antes da realização de *Limite*.

1 - ROTACIONAMENTO DO EIXO DA CÂMERA

A rotação do eixo da câmera é um dos estratagemas que as vanguardas europeias da década de 1920 utilizaram para manter ou recuperar de opacidade em suas obras, ou seja, para explicitar ao espectador que está diante de uma representação artística e não de uma tentativa de representação do mundo dito “real”. Recursos desse tipo foram amplamente utilizados por esses movimentos.

Os anos 20, na Alemanha, mas também na França, na Rússia, e até mesmo nos Estados Unidos, são a época do reino das câmeras, cujas qualidades são, em toda parte, consideradas, salientadas, realçadas. Grupos em geral etiquetados como vanguardas cinematográficas, os “FEX”, o dito “impressionismo” francês, cultivam um estilo que repousa, essencialmente, sobre a capacidade de inventar visualmente e, em especial, de adotar um ponto de vista inédito sobre a cena filmada. (AUMONT, 2004, P. 69)

Este tipo de recurso, a subversão do horizonte referencial da imagem, é associado a um cinema rico em possibilidades de interpretação e utilizado como um “estimulante” criativo:

Os *assuntos* de filme podem ser classificados em “realistas” e “irrealistas”, como se queira, mas o poder atualizador do *veículo* fílmico é comum aos dois “gêneros”, garantindo ao primeiro a sua força de familiaridade tão agradável à afetividade, e ao segundo seu poder de desnorteio tão estimulante para imaginação. (METZ, 1977, p. 18)

⁶ O movimento esboçado em 1920 desenvolveu-se também sob outras formas mais comerciais e que atingiram um público mais vasto. Em várias capitais abriram-se Cinemas especializados, também chamados de estúdios ou Cinemas de Vanguardas, por analogia aos teatros de vanguarda. (SADOUL, 1963, p. 183)

Em *Limite*, em vários momentos, há um “desenquadramento”⁷, ou desnivelamento da câmera com relação à linha do horizonte, mas apenas em uma ocasião essa rotação atinge 90°. A sequência inicia-se com uma série de imagens de motivos marítimos, barcos, pescadores, peixes e praias, que são mostrados em planos curtos. Em seguida, a imagem de uma bica em forma de obelisco, que é apresentado ligeiramente inclinado para esquerda, em plano médio⁸, na qual as partes inferior e superior da coluna estão cortadas pelos limites do quadro, a câmera baixa subitamente, aproxima-se do pequeno pedaço de cano no centro do obelisco, por onde verte um filete de água. Neste ponto há um corte e passamos para a imagem da análise (figura 1). A imagem mostra, em plano geral⁹, fachadas de casas com suas portas e janelas voltadas para a rua. O diferencial aqui é que a câmera foi posicionada e fixa a 0° em relação ao horizonte. A perspectiva é acentuada, todas as linhas correm para um ponto de fuga que é centralizado e está posicionado fora do limite superior do quadro. Tudo está fixo, não há nada que se mova, que entre ou saia do quadro. Depois, essa imagem é sucedida por mais tomadas das casas e das pessoas do vilarejo, porém, todas essas outras imagens foram captadas com o eixo da câmera em posição “normal”. Esse procedimento causa um estranhamento por ser o único de rotação total do eixo a 0°, em todo filme, e a imagem está montada no meio de uma sequência sem qualquer outro tipo de experimentação.

Limite, Mario Peixoto



(Figura 1)

Ghosts before Breakfast, Hans Richter



(Figura 2)

⁷ “Passou-se a designar “desenquadramento” a ausência desse paralelismo (em inglês, dutch tilt, literalmente “inclinação holandesa”). Dependendo do contexto, o desenquadramento pode dar a conotação de desequilíbrio ou embriagues de um personagem...” (JULLIER e MARIE, 2009, p. 28).

⁸ “O plano médio apresenta o sujeito em sua unidade (seja ela humana, animal, vaso de flores, automóvel...) com o mínimo de “ar” (gíria de operador de câmera) em cima e embaixo.” (JULLIER e MARIE, 2009, p. 24).

⁹ “O plano geral insere o sujeito em seu ambiente, eventualmente dando uma ideia das relações entre eles” (JULLIER e MARIE, 2009, p.24)



Recurso parecido é utilizado por Hans Richter, no filme *Ghosts before Breakfast* (1928). A diferença é que o filme de Richter é um encadeamento de imagens, sem uma ligação narrativa dos planos, onde o diretor faz vários tipos de experimentações. A sequência começa com a imagem do tronco e parte das pernas de um homem, vestindo calça escura, camisa branca e gravata. Ele dá um passo bastante largo para frente, mas como a câmera está posicionada a 45° da linha do horizonte, tem-se a impressão de que ele está subindo uma ladeira íngreme que vai do canto inferior direito ou superior esquerdo. Na sequência, a imagem é invertida e ele parece caminhar do canto inferior esquerdo ao superior direito. Em seguida, em plano médio, veem-se as pernas e parte dos troncos de uma fileira de três homens de terno, uma ao lado do outro (figura 2), eles caminham para frente, mas como a câmera foi posicionada com o eixo a 90° em relação ao horizonte, a impressão que se tem é que eles estão subindo por um plano vertical. Eles não alcançam a borda superior porque a câmera acompanha o deslocamento dos personagens. Não se pode ver as cabeças dos personagens que estão posicionadas do lado esquerdo fora do quadro. Essa imagem será repetida mais três vezes, mas alternado o lado em que estão posicionados os personagens. Na primeira repetição, eles estão subindo com as cabeças voltadas para direita, na segunda repetição estão subindo, novamente com a cabeça do lado esquerdo, e na terceira e última repetição, eles estão descendo com as cabeças voltadas para a borda direita do quadro. Fica claro aqui que Richter fazia várias experimentações com a rotação do eixo da câmera.

2 – O TREM E A RODA

Ao se observar a produção cinematográfica do início do século dezenove, é possível perceber facilmente o fascínio que as máquinas exerciam sobre o homem. No caso das vanguardas europeias não foi diferente. A apologia à máquina, à velocidade, ao movimento, estava no cerne do manifesto futurista, mas de uma maneira geral todas as correntes vanguardistas tinham com a máquina a vapor uma ligação de extrema simpatia, afinal o cinema, um produto tecnológico, participava da mesma modelação do imaginário da época.

A estrada de ferro, ou antes, as máquinas móveis a ela associadas – o vagão, a locomotiva –, modelaram também o imaginário, e a câmera, em certos aspectos, não está longe da locomotiva: mecânicas metálicas, típicas do imaginário engenheiro do século, e que repousam, aliás, ambas, sobre a transformação de um movimento circular em movimento longitudinal, de um movimento no mesmo lugar em um deslocamento [...] (AUMONT, 2004, P. 53)

Peixoto deixaria esse fascínio pelas máquinas transparecer em sua obra. Em *Limite*, a imagem da roda do trem é antecedida pela cena da Mulher 1 - conforme apresentação do letreiro inicial do filme - interpretada por Olga Breno, saindo de casa andando pelas ruas do vilarejo e depois vai caminhando por uma estrada em meio a morros e matas. A última tomada dessa caminhada é feita do alto de um poste, ao fundo a serra e o mato. Em primeiro plano, na parte inferior do quadro, atravessa do poste onde estão fixos os fios que vão, em acentuada perspectiva, até o próximo poste. Acompanhando a perspectiva dos fios, no centro do quadro, está a estrada, onde lá longe, aparece uma pequena silhueta da mulher que se afasta cada vez mais. Em uma rápida fusão, passa-se para a imagem da roda do trem. A primeira tomada da roda é feita com a câmera rente ao chão em contra *plongé*, em plano fechado a câmera permanece fixa, enquanto veem-se as rodas se movimentarem passando da esquerda para a direita. A perspectiva é acentuada pela proximidade em que é feita a tomada. Mais uma fusão rápida para outro ponto de vista, a imagem da roda agora é em *plongé*, a câmera está inclinada para a esquerda (figura 3), fixa no trem, em plano fechado mostra do lado esquerdo do quadro, parte da roda e da biela em movimento rápido e repetitivo. Do lado direito, vê-se os rastros no chão desfocado pelo rápido deslocamento do trem. Em mais uma fusão rápida da imagem da roda do trem passa-se para a imagem de um volante à manivela de máquina de costura, sendo virado velozmente por uma mão de mulher, que a cena seguinte irá mostrar, é a mão da mulher vivida por Olga Breno.

Limite, Mario Peixoto



(figura 3)

Melodie der Welt, Walter Ruttmann



(figura 4)

Cenas com máquinas em movimento, desde simples máquinas de costuras a grandes complexos industriais são muito recorrentes em obras das vanguardas europeias dos anos 1920. A imagem da roda do trem está sempre associada à perspectiva de uma

ruptura com o passado e na expectativa de que as novas tecnologias iriam levar o homem a um ciclo mais harmonioso de suas relações.

(Sobre a estrada de ferro) Abrindo novos espaços, na escala às vezes de um continente, ela implica também um novo sentimento do tempo, em parte alguma mais legível do que na padronização dos marcos temporais aos quais está pressa. Constituição de um novo espaço-tempo, fundado na destruição física do espaço-tempo tradicional, mas também na substituição da moral antiga ligada à natureza por valores novos, o desejo de aceleração, a perda das raízes. Destruição ambivalente, e a estrada de ferro é, no mais das vezes, vista, no início do século XIX, como uma espécie de garantia técnica do progresso e da harmonia entre as nações [...] (AUMONT, 2004, p. 53)

O filme *Melodie der Welt* (1929), de Walter Ruttmann, é um ótimo exemplo desse espírito de renovação e integração do mundo através da tecnologia. Nessa obra, o diretor usa o cinema para mostrar cenas cotidianas de vários países do mundo, cenas domésticas, festivas, cenas turísticas, militares, rurais são intercaladas com várias outras de fábricas, máquinas em movimento, grandes navios, o trânsito nas metrópoles e cenas com locomotiva ou de detalhes das rodas que colocam o trem em movimento, desfilando frente à câmera que permanece fixa (figura 4). O filme de Ruttmann, como muitos das vanguardas europeias, não tem uma narrativa, é apenas uma sucessão dessas imagens, que enfim sugerem a utopia de uma nova era.

3 – A GARGALHADA

São vários os elementos visuais comuns entre as obras das vanguardas europeias da década de 1920 e o filme *Limite*, algumas estão mais ligadas às estratégias adotadas do que o resultado final da imagem, mas há casos em que as imagens são muito similares, ainda que não se possa relacionar a uma das estratégias próprias dos movimentos vanguardistas.

Uma das imagens que causam certa perplexidade pela semelhança é a sequência de cenas das gargalhadas em *Limite* e em *Ghosts before Breakfast* (1928), de Hans Richter. Na obra de Peixoto, os espectadores estão assistindo ao filme de Carlitos, e divertem-se com as cenas, já na obra de Richter, pessoas que estão gargalhando ao assistir dois homens trocando socos. Aqui as similaridades vão desde enquadramentos, a montagem de planos sucessivos muito rápidos passando pelo tipo de encenação até semelhança dos dentes mal cuidados mostrados nas duas obras.

Em *Limite*, a sequência começa com uma tomada que mostra a tela de um cinema na qual está sendo projetado o filme “*Carlitos encrencou a zona*”, com Charles

Chaplin. Uma sequência irá alternar essas imagens da tela com o filme projetado e imagens em que aparece Brutus Pedrera, interpretando um pianista que faz o fundo musical da projeção. Depois é mostrada uma sequência de imagens das pessoas na plateia, dando gargalhadas. Essas imagens mostram apenas a parte inferior dos rostos com sorrisos exagerados alternando a tomada de um lado ao outro. Por fim, vê-se que a imagem é uma mulher com a boca escancarada, a câmera posicionada de frente, mas ligeiramente inclinada. Dessa tomada foi retirado o fotograma para análise (figura 5). A personagem articula a boca de maneira exagerada forçando o sorriso e balançando a cabeça em encenações pouco realistas.

Limite, Mario Peixoto



(figura 5)

Ghosts before Breakfast (1928), de Hans Richter



(figura 6)

No filme de Richter, temos, no início dessa sequência, a imagem de dois homens simulando, de maneira teatral, uma troca de socos. Primeiro o homem que está na parte superior esquerda dá socos alternando os braços em outro homem que está na parte inferior direita do quadro. Em seguida, este personagem que está na parte inferior do quadro revida os golpes socando a barriga do outro. A cena seguinte mostra em close a boca um homem com sorriso forçado mostrando os dentes, a boca está voltada para o canto superior esquerdo (figura 6), em seguida há uma inversão de lado e a imagem aparece com a boca voltada para o canto superior direito. Aqui também vemos por parte do diretor o experimentalismo utilizando vários ângulos diferentes e encenações pouco realistas.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho, procurou-se distinguir e confrontar as similaridades entre as obras das vanguardas europeias da década de 1920, com o filme *Limite*, do brasileiro Mario Peixoto. Sabe-se da admiração que Peixoto depositava sobre os movimentos artísticos europeus do início do século XIX, e sabe-se também que ele, depois de passar alguns anos estudando na Inglaterra, voltou à Europa em 1929, especificamente para ter acesso às obras das vanguardas. Depois seu retorno ao Brasil, Peixoto produziria *Limite*, uma obra singular em muitos aspectos, mas impregnada de elementos e procedimentos cunhados pelas vanguardas, cujas obras ele teria conhecido nas viagens a Europa.

Então, apoiando-me nesses fatores históricos e nos resultados obtidos nas análises das imagens acima descritas, que demonstram aproximações entre *Limite* e vários filmes das vanguardas europeias da década de 1920, fica claro que Peixoto empregou vários procedimentos instituídos por esses movimentos artísticos. Mas, diferentemente da maioria dos filmes das vanguardas aqui analisados, *Limite* tem uma narrativa que, abordada isoladamente, tem grande proximidade com as narrativas clássicas, ditas realistas, que dentro de uma de uma construção do espaço-tempo, de interpretações e das funções físicas de ação-reação, tenta estabelecer com a plateia uma ilusão de representação do mundo “real”. No entanto, entremeado a este enredo que conta a história de vida de três personagens que estão à deriva no barco, Peixoto soube mesclar estratégias desenvolvidas pelas vanguardas, essa mescla desponta como um importante e singular aspecto da obra.

Por fim, vale aqui ressaltar a constatação de que pela complexidade das produções e por questões de limitações de espaço, as possibilidades analíticas dessas obras não se esgotam nesta pesquisa, mas que, pelo contrário, aqui se mostram potencialmente relevantes para futuras análises.



REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **O olho interminável – Cinema e pintura**. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2004.

FLORES, Laura Gonzáles. **Fotografia e pintura – Dois meios diferentes?**
São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2011.

JULLIER, Laurent e Marie, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Ed. SENAC, 2009.

SADOUL, Georges. **História do cinema mundial. Volume I**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1963.

METZ, Christian, **A significação no cinema**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Cap. “O mito Limite” – Rio de Janeiro – Ed. Civilização Brasileira, 1963.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico – A opacidade e a transparência**. São Paulo. Ed. Paz e Terra, 2012.

XAVIER, Ismail. **A alegoria histórica**. In: Teoria contemporânea do cinema. Org. Fernão Pessoa Ramos. São Paulo: Ed. Senac, 2005
- Acesso em: 05 ago 2013.

MELLO, Saulo Pereira de. **Breve esboço de uma cinebiografia de Mário Peixoto..** In: Limite de Mario Peixoto. Disponível em: http://www.zzproductions.fr/pdf/dp_limite.pdf - Acessado em: 01/02/2014.

Filmes

LIMITE. Direção de Mario Peixoto. Rio de Janeiro. 1931. 1 filme (1h54min): mudo, p&b, 35mm.

GHOSTS BEFORE BREAKFAST., Direção de Hans Richter. Berlim. 1928. 1 filme (09 min.): mudo, p&b, 35mm.

MELODIE DER WELT. Direção de Walter Ruttmann. Hamburgo. 1929. 1 filme (49 mim.): mudo, p&b, 35mm.