

**UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E LINGUAGENS**

**LINHA DE PESQUISA ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL**

**ODIL MIRANDA RIBEIRO**

***LIMITE, SUDOESTE E AS VANGUARDAS EUROPEIAS:  
UMA ANÁLISE COMPARATIVA***

**CURITIBA  
2015**

**ODIL MIRANDA RIBEIRO**

***LIMITE, SUDOESTE E AS VANGUARDAS EUROPEIAS:  
UMA ANÁLISE COMPARATIVA***

Dissertação apresentada ao PPGCOM-  
UTP – Linha de Pesquisa em Estudos de  
Cinema e Audiovisual, como requisito  
parcial à obtenção do título de Mestre  
em Comunicação e Linguagens.

Orientadora: Profa. Denize Araujo,  
PhD.

**CURITIBA  
2015**

## **ODIL MIRANDA RIBEIRO**

### ***LIMITE, SUDOESTE E AS VANGUARDAS EUROPEIAS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná – PPGCOM-UTP – Linha de Pesquisa em Estudos de Cinema e Audiovisual, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Linguagens.

### **COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Orientadora: Profa. Denize Correa Araujo, PhD.  
Universidade Tuiuti do Paraná

---

Prof. Angelo José da Silva, PhD.  
Universidade Federal do Paraná

---

Prof. Fernando Andacht, PhD.  
University of Ottawa/ Universidade Tuiuti do Paraná

Curitiba, 06 de maio de 2015.

Dedico esta dissertação à minha família e  
a todas as pessoas que de alguma maneira  
se dedicam à arte do cinema.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço em primeiro lugar à minha esposa e companheira de todos os embates, Mônica Panis Kaseker, às minhas filhas Alice e Cecília, pela paciência e compreensão e à minha mãe por suas palavras de apoio incondicional.

À minha orientadora, pela acolhida desde o nosso primeiro contato, pelo constante estímulo, os ensinamentos preciosos, as orientações inequívocas, por sua tenacidade inabalável e por sua amizade sincera.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, pelo desprendimento em compartilhar conhecimentos que, com certeza, muitas horas e sacrifícios lhes custaram.

Aos professores que gentilmente participaram da banca de qualificação com suas colocações valiosas.

À coordenação e a todos os funcionários do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná.

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, pelo apoio nos momentos difíceis e sorriso fraterno nos momentos de descontração.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

## RESUMO

Os filmes *Sudoeste* (2011), de Eduardo Nunes, e *Limite* (1931), de Mario Peixoto, apesar do período de 80 anos que os separa, apresentam importantes similaridades entre elementos visuais. Ao confrontar *Limite* a vários filmes produzidos pelos movimentos das vanguardas europeias do início do Século XX, é possível encontrar também várias semelhanças. A partir de análises comparativas, considerando as condições em que cada uma das obras foi produzida, nesta pesquisa pretendeu-se identificar e compreender as ocorrências de similaridades dos elementos visuais, refletindo sobre aspectos que aproximam ou distanciam essas obras. Para as análises das imagens, dentro de uma abordagem formal, foram adotados critérios definidos por autores que se debruçaram sobre estas questões no campo do cinema, como David Bordwell e Kristin Thompson, Ismail Xavier, Jacques Aumont, André Bazin, Georges Sadoul, Laurent Jullier e Michel Marie. Para refletir sobre a intertextualidade, recorreu-se aos autores Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva. O conceito de rizoma, definido por Gilles Deleuze e Felix Guattari, nos ajudou a pensar sobre os diferenciais de linguagem de cada uma das obras. Concluiu-se que, mesmo considerando algumas diferenças apontadas pelas análises, as duas produções apresentam conteúdo existencialista e depressivo no sentido da exploração do caráter intimista e psicológico dos personagens, além de aspectos estruturais semelhantes. Isso sugere que, ao fazer referências ao filme *Limite*, esta obra tenha, de alguma maneira, servido como uma ponte entre as vanguardas europeias da década de 1920 e a contemporânea produção de Nunes.

**Palavras-chave:** Cinema; imagem; similitudes; vanguardas.

## ABSTRACT

There are important visual similarities between the Brazilian movies *Sudoeste* (2011), by Eduardo Nunes, and *Limite* (1931), by Mário Peixoto. However, eighty years have passed since the production of the first film. Comparing *Limite* with some productions by European avant garde of the early twentieth century, it was also possible to find several visual similarities. Considering their specific conditions of production as well as their social context, this research aimed to identify and analyze these visual similarities. What could be the convergent and divergent aspects between these productions? The frame of reference for the analyses included concepts of David Bordwell e Kristin Thompson, Ismail Xavier, Jacques Aumont, André Bazin, Georges Sadoul, Laurent Jullier e Michel Marie. Specifically about intertextuality, were consulted Mikhail Bakhtin and Julia Kristeva. The concept of rhizome, defined by Gilles Deleuze and Felix Guattari, helped us to think about the language specificities of each one of the works. It could be concluded that, even considering some differences pointed out by the analyses, the two productions present existentialist content and depression behavior in the sense of the exploitation of the intimist and psychological profile of the characters, beyond structural similarities. This suggests that the film *Limite* has functioned, in a certain way, as a bridge between the European avant garde from the decade of 1920 and the contemporary production of the film *Sudoeste*.

**Keywords:** Cinema; image; similarities; vanguardas.

## SUMÁRIO

<b>AGRADECIMENTOS.....</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>1 CASOS E ACASOS SOBRE AS PRODUÇÕES DE LIMITE E SUDOESTE .....</b>	<b>12</b>
1.1 MARIO PEIXOTO E A CONCEPÇÃO DE <i>LIMITE</i> .....	12
1.1.1 O enredo de <i>limite</i> .....	18
1.2 SUDOESTE DE EDUARDO NUNES.....	20
1.2.1 O enredo de <i>Sudoeste</i> .....	21
1.3 LIMITE E SUDOESTE – CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS .....	23
<b>2 AS VANGUARDAS EUROPEIAS DA DÉCADA DE 1920.....</b>	<b>29</b>
2.1 CARACTERÍSTICAS DAS VANGUARDAS .....	33
2.1.1 Impressionismo .....	33
2.1.2 Expressionismo .....	34
2.1.3 Dadaísmo.....	35
2.1.4 Surrealismo.....	36
2.1.5 Cubismo .....	37
2.1.6 Futurismo .....	38
<b>3 LIMITE E AS VANGUARDAS EUROPEIAS DA DÉCADA DE 1920 .....</b>	<b>41</b>
3.1 ANÁLISES DOS FOTOGRAMAS AS GARGALHADAS.....	43
3.2 ANÁLISES DOS FOTOGRAMAS DEITADOS NO BARCO.....	46
3.3 ANÁLISES DOS FOTOGRAMAS AS CAMINHADAS .....	49
3.4 ANÁLISES DOS FOTOGRAMAS AS RODAS DO TREM.....	52
3.5 ANÁLISES DOS FOTOGRAMAS IMAGENS EM NEGATIVO .....	56
3.6 ANÁLISES DOS FOTOGRAMAS ROTACIONAMENTO DO EIXO DA CÂMERA .....	60
3.7 ANÁLISES DOS FOTOGRAMAS REITERAÇÃO DA IMAGEM.....	63
3.8 ANÁLISES DOS FOTOGRAMAS SUPERPOSIÇÃO E OSCILAÇÃO DA CÂMERA .....	67
<b>4 REFERENCIALIDADES E CONSTRUÇÕES DE SENTIDO EM <i>LIMITE</i> E <i>SUDOESTE</i> .....</b>	<b>71</b>
4.1 ANÁLISES DOS FOTOGRAMAS AS MÃOS .....	72
4.2 ANÁLISES DOS FOTOGRAMAS JANELAS .....	75
4.3 ANÁLISES DOS FOTOGRAMAS OS REMOS .....	78
4.4 ANÁLISES DOS FOTOGRAMAS CABELOS AO VENTO.....	81
<b>5 SOBRE OS VÍNCULOS INTERTEXTUAIS E RIZOMÁTICOS .....</b>	<b>85</b>
5.1 DIALOGISMO E INTERTEXTUALIDADE .....	87
5.2 VINCULAÇÕES RIZOMÁTICAS .....	98

5.2.1 Rizoma e cinema .....	101
<b>6 CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS .....</b>	<b>110</b>
<b>7 APÊNDICE.....</b>	<b>113</b>
<b>8 REFERÊNCIAS .....</b>	<b>126</b>
8.1 FILMES .....	128

## INTRODUÇÃO

O filme *Limite* (1931), de Mario Peixoto, é reconhecido por estudiosos e pela crítica especializada como um dos mais relevantes da filmografia brasileira. Essa 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. Observa-se que nesses trabalhos as análises a partir das imagens dessas produções foram menos privilegiadas.

Em função de vários fatores, que serão comentados mais adiante, *Limite* permaneceu, do final dos anos cinqüenta até 1978, sem ser projetado em uma sala de cinema. A partir de 1978, *Limite* é lançado em formato VHS e depois em outros meios digitais, tornando-se acessível. Em função da singularidade da obra, mesmo depois disso, ela nunca atingiu o grande público, mas passou a ser objeto de estudos acadêmicos, tema abordado por críticos e referência para cineastas, provocando reflexos no cinema nacional contemporâneo, como irá se demonstrar nesta pesquisa, na análise comparativa com o filme *Sudoeste* (2014), de Eduardo Nunes, que apresenta vários elementos visuais semelhantes e referências à obra de Peixoto.

O que se aspira, na presente pesquisa, é explicitar essas conexões, focando a análise sobre os elementos visuais, e refletir sobre essas referências de vanguarda nas obras de Peixoto e de Nunes. Busca-se entender como acontecem essas apropriações, em que situações elas acontecem e qual a relevância desse fenômeno para o cinema contemporâneo.

Para esse fim, no primeiro capítulo 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. Em seguida é feita uma contextualização abrangendo a carreira de Eduardo Nunes e alguns dados relevantes sobre a concepção e a produção de *Sudoeste*. Por fim, para refletir sobre os vínculos que unem *Limite* e *Sudoeste*, são apresentados alguns aspectos das condições em que as obras foram produzidas, procurando destacar como estas poderiam ter contribuído para a ocorrência das similaridades apresentadas entre as duas obras.

No capítulo dois, são abordadas as características dos Movimentos de Vanguarda da Europa do início do século XX. Neste sentido são relacionadas as especificidades de cada

movimento para que, mais adiante, seja possível estabelecer conexões entre estes procedimentos utilizados no início do Século XX e os filmes *Limite* e *Sudoeste*.

No capítulo três, são apresentadas as análises comparativas dos elementos visuais de vários filmes das vanguardas europeias da década de 1920 com o filme *Limite*. As análises foram realizadas a partir de fotogramas selecionados por apresentarem similaridades significativas. Por meio dessas análises busca-se não só descrever os pontos de convergência e divergência formais dessas imagens, mas também refletir sobre as estratégias formuladas pelas vanguardas presentes nessas imagens, assim como sobre os efeitos que elas têm na obra de Peixoto.

Seguindo os mesmos princípios, no capítulo quatro, são realizadas análises comparativas de fotogramas que apresentam similaridades significativas entre os filmes *Limite* e *Sudoeste*. Procura-se, nessa etapa, definir se estas similaridades visuais se esgotam entre as duas produções ou se a obra de Peixoto serve como um elo, por onde seriam transmitidas as estratégias das vanguardas europeias do Século XX para a obra brasileira e contemporânea de Nunes.

Essas primeiras análises abordam as questões formais, comparando enquadramentos, composição iluminação e linhas de construção dos fotogramas e também montagem, ritmo e questões narrativas das sequências, buscando detectar o que aproxima e o que afasta essas produções brasileiras, de dois períodos bastante distintos, das proposições das vanguardas. O método de comparação adotado consiste em colocar lado a lado dois fotogramas similares, um de cada obra, e relatar textualmente todos os aspectos relevantes observados em cada uma das imagens. Em seguida, a partir destes relatos, fazer uma reflexão sobre de que maneiras as imagens apresentadas nos fotogramas dos filmes *Limite* e *Sudoeste* se relacionam com imagens similares observadas nas obras das vanguardas europeias do início do século XX.

A aspiração do presente trabalho se deu a partir das inquietações provocadas pela constatação de relevantes similaridades entre os elementos visuais dos filmes *Limite* e *Sudoeste*. Uma vez instigado a compreender como se dão essas relações, foi necessário aguçar o olhar para entender as peculiaridades de cada uma destas obras, o que no caso de *Limite* levou inevitavelmente às produções das vanguardas europeias do início do século XX. Após uma imersão em obras desses movimentos de vanguarda, optou-se por trabalhar com produções realizadas entre 1920 à 1929, isso porque este foi o período de mais importante para a maioria destes movimentos, e porque 1929, como será abordado em detalhes mais adiante, foi o ano em que Peixoto esteve na Europa pela última vez antes de

conceber e realizar *Limite*. Por fim, além das duas produções nacionais, foram selecionados dez filmes de diferentes movimentos das vanguardas europeias da década de 1920: *Ballet Mécanique* (1924), de Fernand Léger e Dudley Murphy. *Emak-Bakia* (1927), de Man Ray. *Entr'acte* (1924), de René Clair. *Finis terrae* (1927), de Jean Epstein. *Ghosts before breakfast* (1928), de Hans Richter. *Inflation* (1928), de Hans Richter. *La roue* (1923), de Abel Gance. *Les mystères du château de dé* (1929), de Man Ray. *Melodie der welt* (1929) de Walter Ruttmann (1929) e *Ménilmontant* (1926), de Dimitri Kirsanoff.

Para as análises das imagens, dentro de uma abordagem formal, são adotados critérios definidos por autores como: David Bordwell e Kristin Thompson, Ismail Xavier, Jacques Aumont, André Bazin, Georges Sadoul, Laurent Jullier e Michel Marie. Para uma melhor compreensão do contexto no qual as imagens analisadas se inserem, as análises são precedidas por um quadro que contém: uma breve descrição textual da sequência da qual o fotograma foi retirado, e uma série de sete fotogramas de cada sequência, sendo três fotogramas anteriores, o próprio fotograma escolhido para a análise e mais três posteriores.

No quinto capítulo, abordam-se questões como as apropriações culturais, nos discursos imagéticos das obras, a partir dos conceitos de dialogismo e polifonia desenvolvidos por Mikhail Bakhtin e do conceito de intertextualidade concebido por Julia Kristeva. Para compreender melhor a distinção entre os conceitos de Bakhtin e Kristeva, na construção destes discursos imagéticos, recorre-se aos estudos da pesquisadora Denize Araujo.

Na segunda parte deste capítulo, será adotado o conceito de rizoma, definido por Gilles Deleuze e Felix Guattari, para analisar trechos dos filmes em questão, refletindo-se sobre os pontos de convergência e divergência dessas obras, no que se refere aos sistemas de linguagem de cada uma delas.

Ao final do trabalho, a partir das reflexões e dos resultados de todas as análises desenvolvidas, são tecidas as considerações conclusivas.

## **1 CASOS E ACASOS SOBRE AS PRODUÇÕES DE LIMITE E SUDOESTE**

Neste capítulo busca-se estabelecer um conjunto de informações que incluem a contextualização do tempo e espaço em que obras das vanguardas, *Limite* e *Sudoeste* foram construídas. Estas informações irão, posteriormente, subsidiar as análises.

Primeiramente são apresentados alguns aspectos da trajetória da vida de Mario Peixoto nos anos que antecederam a produção do filme *Limite*, quando o cineasta, ainda muito jovem, transitou entre Brasil e Europa. É importante esclarecer alguns aspectos da concepção do filme e como se estabeleceram as conexões entre o que Peixoto teria absorvido das produções das vanguardas europeias e o que ele viria a produzir no cinema brasileiro. Em seguida é apresentado um resumo do enredo de *Limite*, para facilitar a compreensão da obra e dos elementos que serão analisados.

Na segunda parte deste capítulo, são relacionados alguns dados concernentes à carreira de Eduardo Nunes e a concepção e produção de *Sudoeste*. Na sequência é apresentado um resumo do enredo da obra, para auxiliar a compreensão da história e dos elementos analisados.

No final do capítulo são abordadas algumas especificidades das produções de *Limite* e *Sudoeste*, traçando um paralelo entre as duas para determinar que elementos poderiam ter contribuído para a ocorrência, ou não, de similaridades visuais nestas obras.

### **1.1 MARIO PEIXOTO E A CONCEPÇÃO DE *LIMITE***

Filho de família abastada, da alta burguesia carioca, Mário José Breves Rodrigues Peixoto, ou simplesmente Mario Peixoto, era neto do comendador Joaquim José de Sousa Breves, maior plantador e exportador de café do Império – e também o mais ativo traficante de escravos de sua época. Interlocutor do imperador, o comendador Breves possuía terras que ocupavam vasta área da região sul do estado do Rio de Janeiro, incluindo parte do vale do Paraíba na região montanhosa de São Marcos, o litoral de Mangaratiba até a divisa com o estado de São Paulo. Com a proclamação da República, os negócios entraram em declínio e a fortuna da família Breves desapareceu, levando toda a região de seus domínios à decadência. As ruínas que aparecem como cenário do filme *Limite* faziam parte das instalações portuárias da família Breves em Mangaratiba (MELLO, 2007, p. 8).

Mario Peixoto teve uma educação clássica, típica de garotos da alta burguesia carioca do período pré-Vargas. Sua infância foi entre fazendas da família, no interior do estado, a casa de verão na serra de Petrópolis e a residência da família na capital da República. Em 1917, Mario Peixoto passou a estudar no Colégio Santo Antonio Maria Zaccaria, período no qual ele conheceu Octávio de Faria, Plínio Süsskind Rocha e Claudio Melo. Três amigos que, na fase adulta, teriam grande influência na formação de seu gosto pelo cinema de arte.

Em outubro de 1926, Mario Peixoto, com apenas 18 anos, foi para a Europa para dar continuidade a seus estudos. Na Inglaterra, foi matriculado no *Hopedene College*, em *Willingdon, Sussex*, permanecendo ali até agosto de 1927, quando retornou ao Brasil. No diário que manteve durante sua estada na Inglaterra, Peixoto mostra-se triste e saudoso, revela a intenção de se tornar ator e por fim que estava muito feliz em regressar ao Brasil. De volta ao Rio, foi apresentado a Brutus Pedreira, que mais tarde iria participar atuando e ajudando em todo processo de produção de *Limite*. Por meio deste novo amigo, Peixoto conheceu um grupo de modernistas que pretendia revolucionar o teatro carioca, chamado Teatro de Brinquedo, dirigido por Eugênia e Álvaro Moreyra. No Teatro de Brinquedo, Peixoto conheceu os irmãos Raul (que seria o ator principal de *Limite*), Silvio e Eva Schnoor e passou a frequentar a casa da família, que tinha à frente a matriarca Mme. Mathilde Schnoor, um local de encontro de intelectuais, inclusive cineastas como Adhemar Gonzaga, Pedro Lima e, mais tarde, Humberto Mauro. Todos eles muito ativos naquele período (MELLO, 2007, p.9). Gonzaga e Lima foram nomes de grande importância como articuladores do movimento de retomada das produções cinematográficas brasileiras na segunda década do Século XX.

O cinema brasileiro, depois de dar um salto quantitativo e qualitativo entre os anos 1908 e 1911, na chamada *Era de Ouro*, entrou em franco ostracismo, abalado pela dominação das distribuidoras americanas, que praticamente só trabalhavam com produções norte-americanas. A produção nacional, com relevância, só voltaria acontecer a partir de meados da década de 1920.

Entre 1908 e 1911, o Rio, conheceu a idade de ouro do cinema brasileiro, classificação válida à sombra da cinzenta frustração das décadas seguintes. [...] De 1912 em diante, durante dez anos, foram produzidos anualmente apenas cerca de seis filmes de enredo, nem todos com tempo de projeção superior a uma hora. [...] Aproximadamente a partir de 1925, dobra a média de produção anual, e há progresso na qualidade. (GOMES, 1996, p. 11, 12 e 13)

Foram Adhemar Gonzaga e Pedro Lima que, com suas colunas sobre cinema, procuravam orientar e integrar aqueles que estavam interessados em produzir cinema no Brasil, muitos destes pioneiros espalhados pelo interior do país.

Pedro Lima em *Selecta*, e Adhemar Gonzaga em *Para todos*, ambos mais tarde na revista *Cinearte*, procuravam orientar e conjugar a ação de grupos em geral jovens, ignorando-se uns aos outros, dispersos pelo país. É desse momento em diante que se manifesta uma verdadeira tomada de consciência cinematográfica: as informações e os vínculos fornecidos por essas revistas, o estímulo do diálogo e a propaganda teceram uma organicidade que se constitui como um marco a partir do qual já se pode falar em um movimento de cinema brasileiro. (GOMES, 1996, p. 51)

Em 1926, Adhemar Gonzaga e Pedro Lima criaram a Cinearte, uma companhia que procurava tornar a produção cinematográfica brasileira mais respeitável, estimulando a troca de conhecimento entre os grupos e consolidação de uma base industrial para a produção de filmes em território nacional, que teria importância fundamental na realização de *Limite*.

É dentro desse período que nasce a companhia Cinédia, até certo ponto consequência e prolongamento da revista *Cinearte* e da campanha em favor do cinema nacional. Foi a Cinédia um centro de atração: Gabus Mendes veio de São Paulo, Gentil Roiz de Pernambuco, e principalmente – de Cataguases Humberto Mauro, que assina o primeiro filme da companhia, *Lábios sem beijos*. Estará também até certo ponto vinculada a esse estúdio a produção de um filme que adquiriu prestígio quase lendário: *Limite*, realizado por um jovem de dezoito anos, Mario Peixoto. (GOMES, 1996, p. 70)

No final de 1927, Gonzaga iniciou a produção de *Barro Humano*, Eva Schnoor interpretou o papel principal do filme que tinha ainda Brutus Pedreira e os irmãos Raul e Silvio Schnoor como figurantes. As filmagens, que se estenderiam por todo ano de 1928, foram acompanhadas por Peixoto, que acompanhava também as discussões sobre as produções nos “serões” da casa de Mme. Schnoor (MELLO, 2007, p.9).

Em 1928, estreou em Nova Iorque o filme *The Lights of New York*, com grande sucesso. Essa produção sonorizada prenunciava o fim do cinema mudo, justamente no momento em que no Brasil começava a se consolidar o domínio das narrativas mudas do cinema, com o surgimento de produções de qualidade, inclusive fora do eixo Rio São Paulo.

*Barro humano* – feito em condições amadorísticas, desde que a equipe só trabalhava aos domingos e feriados – e *Brasa dormida*, que Humberto Mauro produziu na mesma ocasião, em Cataguases, vieram demonstrar que o cinema brasileiro começava a dominar os recursos narrativos. Isso porém ocorria em 1928, quando toda a linguagem

cinematográfica, laboriosamente construída durante vinte anos na Europa e na América do Norte, já se encontrava condenada pela revolução sonora. Entretanto o Brasil faria ainda cinema mudo durante cinco anos, até 1933. (GOMES, 1996, p. 69)

Em 1928, Octávio de Faria, Almir Castro e Plínio Süsskind Rocha, que eram amigos de Peixoto desde os tempos do Colégio Santo Antônio Maria Zaccaria, fundaram o *Chaplin Club*, local onde cinéfilos do Rio de Janeiro podiam se encontrar para debater questões relacionadas ao universo cinematográfico. Faria, além de mentor, foi um importante interlocutor de Peixoto durante toda a sua vida (MELLO, 2007, p.8). Rocha foi um dos responsáveis pela preservação e restauração da única cópia existente de *Limite*, o que possibilitou que o filme esteja acessível na atualidade.

Mario Peixoto nunca foi membro e nem frequentava as reuniões do *Chaplin Club*. Era através de conversas com Octávio de Faria, com quem se identificava fortemente, que ele se inteirava de todas as novidades, discussões e tendências que embalavam o mundo da sétima arte (MELLO, 2007, p. 10).

Peixoto, animado com o clima de efervescência que envolvia o cinema do Brasil nesse período e incentivado por Faria e pelos amigos do grupo Teatro de Brinquedo, decidiu retornar à Europa para ter acesso às produções que não chegavam ao Brasil. Em junho de 1929, Mario Peixoto voltava ao velho continente, com uma lista de filmes imperdíveis, que havia sido preparada por Faria antes da viagem.

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)

João Cornélio, pai de Peixoto, acompanhou o filho nessa viagem que se estendeu por Londres e Paris e foi na capital francesa que Peixoto teve a inspiração para o roteiro inicial de *Limite*. Cornélio queria que o filho se formasse médico e não cineasta. Foi depois de uma discussão com o pai sobre seu futuro profissional, que Peixoto encontrou a inspiração para o roteiro. Ele havia saído para buscar uma tia e duas primas na *Gare Du Nord* quando viu na capa de uma revista *Vu*, pendurada em um quiosque em Montmartre, a foto do rosto de uma mulher com olhar fixo, tendo em primeiro plano as duas mãos algemadas de um homem (Figura 1). A imagem, criada pelo fotógrafo André Kertézs, representava, para Peixoto, as restrições da condição humana e tornou-se “imagem protética

de *Limite*, aquela que gera todas as outras do filme” (MELLO, 2007 p. 12). Essa imagem foi introduzida logo no início do filme (Figura 2).

Figura 1: Capa da revista VU (1929)



Fonte: Capa da revista VU (1929)

Figura 2: Cena do filme *Limite* (1931)



Fonte: filme *Limite* (1931)

Peixoto, abalado com a discussão que tivera com o pai e inspirado pela força da imagem da capa da revista, voltou ao hotel onde estava hospedado e escreveu, na mesma noite, algumas cenas que iriam fazer parte do filme (MELLO, 2007, p.12).

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 terminou de escrever o roteiro no Rio de Janeiro, e começou a trabalhar na realização do filme.

Não sabemos em que momento exatamente dessa segunda metade do ano de 1929 – mas certamente depois de outubro – a decisão foi finalmente tomada. Não sabemos sequer se esta decisão foi tomada já em 1930; mas foi tomada na plena efervescência do entusiasmo. Parece ter sido tomada em grupo – pelo grupo do Teatro de Brinquedo e do “salão” de Mme. Schnoor. A iniciativa parece ter sido do “grupo”. Tanto as notícias da época, em *Cinearte*, quanto as narrativas de Mário mencionam o “grupo”, as notícias falam de “grupo” e Mário usa o pronome “nós” quando se refere à produção de *Limite*, nessa época. O certo, porém, é que essa decisão estava em harmonia com o grande entusiasmo e a enorme esperança no futuro que, nesse final de 1929, dominava o cinema brasileiro no Rio. (MELLO, 2007, p. 13)

No final de 1929 e início de 1930, Adhemar Gonzaga trabalhava, ainda que de maneira descontínua, na produção do filme *Saudade*: “há evidências da presença de Mário Peixoto nas filmagens. Com o projeto de *Limite* já corporificado, Mário provavelmente procurava a maior intimidade possível com o fazer cinematográfico” (MELLO, 2007, p.

14). Peixoto, que provavelmente não se sentia seguro para comandar a produção de um filme, apresentou o roteiro a Adhemar Gonzaga e o convidou a dirigir *Limite*, mas além de estar dirigindo seu próprio filme, Gonzaga estava ocupado com a construção do Cinearte Studio. Ele elogiou o roteiro, advertiu que esse tipo de filme seria um fracasso de bilheteria e recusou o convite. Depois dessa primeira negativa, Peixoto levou o roteiro a Humberto Mauro, que havia se aproximado do grupo carioca após o frustrante lançamento comercial de *Sangue Mineiro* e o fim do ciclo cinematográfico de Cataguases. Mauro também recusou o convite. Apesar de recusarem, os dois diretores aconselharam Peixoto a dirigir ele mesmo o filme, que tinha uma linguagem muito pessoal, e foram unâimes também ao indicar o experiente cinegrafista, de origem alemã, Edgar Brasil para fotografar um filme com tais características. Peixoto resolveu assumir a empreitada, reuniu um grupo de amigos, principalmente entre aqueles que frequentavam a sala de estar de Mme. Schnoor, contratou Edgar Brasil, o único profissional da equipe, e juntos começaram a produzir *Limite*. (MELLO, 2007, p.14)

*Limite* foi exibido pela primeira vez em 17 de maio de 1931, no Cine Capitólio, na Cinelândia, Rio de Janeiro, mas nunca foi lançado em um circuito comercial. Durante muito tempo foi exibido apenas em apresentações privadas e muito raras, organizadas por amigos de Peixoto. Depois que a única cópia existente começou a apresentar sinais de deterioração no final dos anos 50, Plínio Süsskind e Saulo Pereira de Mello iniciaram o trabalho de restauração, mas o filme só voltou a ser exibido em 1978, após ser restaurado e serem feitas cópias digitais.

Apesar de não ter sido lançado comercialmente, *Limite* empolgou aqueles que participavam do universo cinematográfico brasileiro. Em 1933, Peixoto iniciou uma outra obra: *Onde a terra acaba*, com produção de Carmen Santos, atriz de grande sucesso naquele período, que interpretava a protagonista do filme. Em função do prestígio de Carmen Santos, Peixoto já havia incluído uma cena da atriz em *Limite*. Mas durante as filmagens de *Onde a terra acaba*, Peixoto e Carmen Santos se desentenderam e o diretor desistiu de fazer o filme. Quase a totalidade dos rolos filmados até então foram destruídos em um incêndio no laboratório que processava o material. Peixoto nunca mais conseguiu realizar outra produção.

Em 2007, *Limite* foi selecionado e teve uma versão restaurada pela *World Cinema Foundation*<sup>1</sup>, fundada por Martin Scorsese e que tem como objetivo a preservação, restauração e exibição de produções históricas, sobretudo da África, América Latina, Ásia e

---

<sup>1</sup><http://worldcinemafoundation.org/films/limite>

Europa central. Mario Peixoto morreu na cidade do Rio de Janeiro, em 03 de fevereiro de 1992.

A seguir, será apresentado um resumo do enredo do filme para facilitar a compreensão.

### 1.1.1 O enredo de *limite*

O filme conta a história de três personagens, duas mulheres e um homem, que estão sucumbindo em um pequeno barco à deriva. Durante o filme cada um dos personagens recorda acontecimentos de suas vidas. Essas histórias de vidas são carregadas de dramas e conflitos psicológicos.

A imagem inicial do filme mostra alguns urubus sobrevoando o cume de um morro. Em seguida, é exibida uma réplica da imagem que inspirou Peixoto a escrever o filme: o rosto da atriz Olga Breno, com as mãos de um homem algemadas ao redor do pescoço da jovem. Um pouco mais à frente, temos o primeiro trecho com os três personagens no barco à deriva. Eles parecem muito fragilizados e desanimados. A “mulher 1”, interpretada por Olga Breno, abre uma lata de biscoitos e distribui a última porção de suprimentos que eles têm a bordo. O “homem 1”, interpretado por Raul Schnoor, pega alguns biscoitos. Ele se vira para a popa da embarcação e acorda a personagem “mulher 2”, vivida por Taciana Rei, e que está deitada no fundo do barco. Depois de ajudá-la a se levantar, ele repassa alguns biscoitos para a moça.

A primeira personagem a ter suas memórias exibidas é a “mulher 1”. Ela é fugitiva da penitenciária. Há um personagem masculino, cujo rosto não é mostrado, que vai atrás da moça e a segura pelo braço em frente à casa dela, mas ela se desvencilha e sai andando pelo vilarejo. Ela demonstra não querer o relacionamento e tentar refazer a sua vida como costureira. Após essas lembranças da primeira personagem feminina, a narrativa volta para as imagens dos naufragos no barco, que estão em situação cada vez mais precária. Em seguida, são mostradas as recordações da “mulher 2”, que é casada com o pianista que faz o fundo musical das projeções do cinema da cidade. Ele é alcoólatra e é interpretado por Brutus Pedrera. Um dia, ela volta para casa depois das compras e encontra o marido embriagado. A jovem esposa sai de casa, sobe em uma enorme pedra e lá de cima, de frente para um abismo, ela pensa em suicídio. O marido, depois de tomar alguns drinks, vai ao

cinema e faz o fundo musical da apresentação do filme *Carlitos encrencou a zona*<sup>2</sup>, com Charles Chaplin.

No terceiro trecho aparecem os protagonistas no barco. A personagem vivida por Olga Breno tenta remar o barco, mas já sem forças desiste. Os três ficam ali lançados à própria sorte. As memórias do personagem masculino são divididas em duas partes, a primeira mostra um casal, mas em nenhum momento se vê os rostos. Eles caminham de mãos dadas pela praia, pelo campo, entram em um lago. Em seguida, volta para cena do barco e os três já não esboçam nenhuma reação. Começa então a segunda parte das recordações do homem. Sem que se vejam os rostos, um casal se despede na porta da casa, a mulher entra e ele sai. Na sequência, aparece o personagem de Raul Schnoor andando por vários trechos de estradas e morros. Até que ele chega ao cemitério. Ao lado do túmulo de sua amante está o marido dela, interpretado pelo próprio Mario Peixoto, segurando uma aliança. O marido, que sabia que o outro era amante da falecida, conta que ela morrera de lepra. Neste trecho da fala do marido, aparecem os três únicos letreiros do filme. O marido sai do cemitério e o amante vai atrás, mas não o encontra. O amante chega até um píer onde encontra uma mulher, interpretada por Carmen Santos. Eles trocam algumas palavras, mas ele a deixa e volta a caminhar de um lado para o outro, parecendo desorientado. Ele passa por uma cabana, tenta falar com alguém dentro da casa, não tem resposta e sai cambaleando, até cair ao lado de uma cerca de arame farpado. Mais adiante o personagem compra um bilhete na estação ferroviária. E o trem se põe em movimento, mas não se sabe se o personagem está ou não nele.

Então começa a último trecho com os três personagens no barco à deriva. Eles estão totalmente desanimados até que a personagem de Olga Breno vê, ao longe, alguma coisa boiando. O homem se dispõe a pular na água e ir atrás do objeto, a personagem de Taciana Rei segura o homem pelo braço, mas ele não desiste, pula e não volta mais. As duas mulheres ficam desoladas, sozinhas no barco, e começa uma tempestade. Para simular a tempestade, Peixoto faz uma montagem de tomadas de ondas quebrando nas encostas e nas pedras. Quando termina a tempestade resta apenas a “mulher 1”, agarrada a um pedaço de madeira. No filme, não são dadas as informações sobre como os personagens se conheceram, nem como eles chegaram ao barco ou o que estariam fazendo antes de ficarem à deriva.

---

<sup>2</sup> Título original: *The adventurer* (1917).

## 1.2 SUDOESTE DE EDUARDO NUNES

O carioca Eduardo Nunes formou-se em 1995, no Curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF). *Sudoeste* é o primeiro longa-metragem que ele dirigiu. No entanto, ele possui em seu currículo vasta experiência atuando em projetos de cinema e televisão. Sua primeira realização como diretor, ainda nos tempos de faculdade, foi o curta-metragem *Sopro* (1994), co-dirigido por Flávio Zettel. Em seguida, ele dirigiu outros quatro curtas: *Terral* (1995), *A infância da mulher barbada* (1996), *Tropel* (2000) e *Reminiscência* (2001). Escreveu roteiros para *Sudoeste* (2011) em co-autoria com Guilherme Sarmiento, *Árido Movie* (2005), além de *Reminiscência*, *Terral* e *Sopro*. Atuou como diretor de produção, diretor de som em várias produções cinematográficas, além de ter dirigido programas de TV para a MultiRio, TV Bandeirantes, TVE e TV Cultura (CONTRACAMPO, 2006).

Em 2002, Nunes já havia conseguido apoio da fundação holandesa *Hubert Bals*, para realização de seu primeiro longa-metragem *Sudoeste*, mas o filme só seria lançado em 2011, após a complementação de captação de recursos com o Prêmio para Filmes de Baixo Orçamento do Ministério da Cultura (MinC), no valor de R\$ 1 milhão, e mais R\$ 100 mil da operadora de telefonia Oi (BEZERRA, 2011). No livreto, que acompanha o DVD lançado pelo Instituto Moreira Salles, Nunes explica que “o projeto surgiu como ideia para um filme curto que se passava numa vila perdida no meio do nada. Nela, o tempo passava mais rápido por causa do vento. Iria se chamar *Erosão*” (NUNES, 2014, p. 5). A história foi ampliada e modificada, depois de ser enviada e várias vezes recusada para editais e concursos de apoio a produção. Até que finalmente foi aprovada por um edital do MinC.

As filmagens foram feitas em Pontal do Massambaba, próximo de Arraial do Cabo, litoral Norte do estado do Rio de Janeiro. Nesse local já havia uma vila abandonada desde o final da década de 1969, quando a indústria salineira local entrou em decadência e a população, sem ter como se manter, deixou a região.

*Sudoeste* não é um filme para o grande público, tem uma narrativa lenta e, em certa medida, complexa, que exige um espectador mais preparado. Com poucos diálogos, as imagens são o ponto forte do filme. No livreto que acompanha o DVD, Nunes conta como as imagens foram executadas dentro do planejamento inicial e muitos diálogos foram improvisados pelos atores.

(...) segui rigorosamente o planejado para os enquadramentos. Todo o filme foi previamente desenhado em *storyboard*. Mas a relação com os atores foi muito livre. Gosto de improvisar. Raramente segui o diálogo e as ações propostas no roteiro. [...] Não fazia ensaios: explicava o contexto da cena aos atores. Passávamos uma vez para a câmera e filmávamos em seguida. (NUNES, p.7, 2011)

Desde seu lançamento, o longa foi apresentado em vários festivais nacionais e internacionais, ganhando prêmios como: Festival do Rio 2011 (Prêmio Especial do Júri e da Crítica, Melhor Fotografia), Festival Internacional de Jeonju (Prêmio Especial do Júri), Festival Internacional de Guadalajara (Melhor Fotografia), Festival de Cinema de Toulouse (Prêmio da Crítica) e Festival Internacional de Zekarlo (Prêmio Andrei Tarkovski).

O filme conta com a participação de técnicos e atores profissionais, com destaque para o premiado diretor de fotografia, Mauro Pinheiro Jr., e para a atriz Simone Spoladore, que, além de interpretar a protagonista, participou como produtora executiva do projeto.

*Sudoeste* teve sua primeira apresentação pública no encerramento do Festival de Gramado de 2011. Lançado em circuito comercial pela distribuidora Vitrine Filme em 2012, teve também algumas apresentações na TV por assinatura. Em agosto de 2014, o filme foi lançado em formato DVD, pelo Instituto Moreira Salles.

A seguir, um resumo do enredo de *Sudoeste*.

### 1.2.1 O enredo de *Sudoeste*

O filme conta a história de Clarice, uma menina que nasce logo nas primeiras cenas. Ela cresce, se torna menina, mulher, envelhece e morre em 24 horas, enquanto todos os outros personagens do filme vivem as mesmas 24 horas como um dia normal em suas vidas.

As primeiras imagens de *Sudoeste* mostram uma estrada de terra e uma carroça que se aproxima. Na carroça, além do condutor está dona Iraci, interpretada por Léa Garcia, cuja personagem é parteira e está indo até a pensão da vila onde uma jovem, vivida pela atriz Simone Spoladore, está para dar à luz uma criança. Na pensão, ela é recebida por Conceição, interpretada por Dira Paes. A jovem mãe morre no parto e é enterrada por Conceição. Sem que ninguém saiba, dona Iraci consegue tirar o bebê com vida e o leva para sua casa, uma pequena cabana de palafitas no meio de um lago. Malaquias, um pescador, vivido pelo ator Everaldo Pontes, chega de barco e traz alguns peixes para dona Iraci. Ele diz que os habitantes do lugar querem que dona Iraci vá embora, pois segundo os habitantes ela seria uma bruxa, culpada por não ter mais sal, nem peixe na lagoa. Logo depois, o

menino João, interpretado por Victor Navega Motta, chega de barco com dois amigos para espionar dona Iraci. João sobe nas palafitas e seus amigos vão embora. Por entre as frestas ele vê Clarice, o bebê que nesse momento já aparenta ter oito ou nove anos, interpretada por Raquel Bonfante. Malaquias volta com seu barco e leva João.

Clarice pega o barco de dona Iraci e chega até a praia, sai caminhando e encontra alguns trabalhadores nas salinas. Em seguida, ela volta para a praia. Sebastião, interpretado por Julio Adrião, vê a menina na salina, vai atrás dela e leva-a para sua casa. Sebastião era o pai da jovem mãe que morreu naquela madrugada, e pai de João, mas ninguém sabe que Clarice é sua neta. Ao chegar em casa, Sebastião deixa a menina com a esposa, que está deprimida pela perda da filha. Clarice passa a manhã brincando com João, que mostra para ela uma máscara da Festa da Folia dos Reis. Depois do almoço, Clarice fica sozinha na casa com Sebastião. Com medo, ela foge para o centro da vila, se senta embaixo de uma árvore e fecha os olhos. Quando abre os olhos novamente ela já aparenta 25 anos, e é interpretada por Simone Spoladore. Ela ouve a cantoria da Festa da Folia de Reis e vai atrás. Na festa ela vê alguém usando a máscara que João lhe mostrara. Ela chama o mascarado por João, mas na verdade quem está usando a máscara é Sebastião. Ele a segue para dentro de uma casa e a violenta.

A cena seguinte mostra Clarice andando entre arbustos com a barriga cada vez maior, até que ela vê João brincando e desmaia. Quando acorda está deitada na cama sendo cuidada pela mãe de João e não tem mais a criança no ventre. Ao ser questionada sobre o bebê, a dona da casa diz que não havia nenhuma criança. Desolada, Clarice permanece ali mais um pouco e depois sai. Quando chega perto da lagoa vê que a cabana de dona Iraci foi incendiada. Ela pega um barco e rema até lá, mas quando chega tudo foi destruído pelas chamas.

Ela volta para a vila e encontra João. Depois vai caminhando até a casa de Conceição. Quando ela chega na frente e encontra a dona da casa, Clarice já é uma senhora com seus 50 anos, e é interpretada pela atriz Regina Bastos. Ela sai caminhando até um pequeno bar onde encontra Sebastião, eles se olham, mas não trocam qualquer palavra. Já é quase noite e ela está andando pela mesma estrada do início do filme. Novamente vem a carroça, o condutor para e oferece uma carona até a pensão.

À noite, num quarto da pensão, ela acende uma vela e fica olhando as sombras no teto. Quando a câmera mostra seu rosto, ela já é uma velha com aproximadamente 80 anos. Em seguida, ela fecha os olhos.

Muitas coisas ficam abertas nessa história. Não há nenhuma indicação que ela deva ser interpretada como realidade fantástica ou realidade onírica. Simone Spoladore interpreta a jovem mãe que morreu e Clarice na primeira fase adulta, mas nem a própria família dela a reconhece ou se espanta com a semelhança. Somente na primeira aparição as pessoas perguntam quem é ela e de onde veio, nas outras aparições ninguém questiona isso. Não se sabe se ela realmente ficou grávida ou o que teria acontecido com o filho.

### 1.3 LIMITE E SUDOESTE – CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS

Apesar dos 80 anos que separam as produções *Limite* (1931) e *Sudoeste* (2011), estas obras apresentam vários elementos visuais semelhantes. A título de ilustração, a Figura 3 exibe alguns fotogramas que apresentam semelhanças. Na coluna da esquerda, fotogramas do filme *Limite* e, na coluna da direita, fotogramas retirados do filme *Sudoeste*.

Figura 3: Fotogramas semelhantes em *Limite* e *Sudoeste*



Fonte: Filmes *Limite* (1931) e *Sudoeste* (2011)

Alguns aspectos das condições em que essas produções foram realizadas contribuíram para a ocorrência dessas similitudes. A seguir, são apresentadas as características mais relevantes das duas produções, que podem ter colaborado para ocorrência das similitudes, e que possam auxiliar as análises comparativas que serão realizadas mais adiante.

Plasticamente, uma das características que mais aproximam as duas obras é a geografia. Ambas foram realizadas no litoral do Rio de Janeiro. *Limite* em Mangaratiba, Sul do estado, e *Sudoeste* em Pontal do Massambaba, distrito de Arraial do Cabo, litoral Norte carioca. Ainda que pese a diferença do relevo das duas locações, Mangaratiba, sendo

montanhosa, e Massambaba, bastante plana, o fato das duas locações mostrarem o litoral e parte do cotidiano de quem vive nessas regiões faz com que surjam muitas possibilidades de semelhanças dos elementos visuais.

Outro aspecto importante de aproximação é o fato das duas obras terem sido realizadas em branco e preto. *Limite* foi rodado em 35 milímetros e *Sudoeste* foi rodado originalmente em super 16 milímetros, depois ampliado digitalmente para 35 milímetros. Por fim adotou-se um formato especial 3,66, horizontalmente alongado<sup>3</sup>.

*Limite* foi a primeira obra cinematográfica de Mario Peixoto, a única concluída. Com apenas 22 anos, recém-chegado de uma temporada na Europa, Peixoto decidiu escrever e produzir uma obra nos moldes das vanguardas que revolucionavam a arte europeia. Sem experiência, sem equipamentos sofisticados e custeando tudo com seus próprios recursos, escolheu a fazenda litorânea do tio como locação para as filmagens, reuniu um grupo de amigos amadores e contratou Edgar Brazil como diretor de fotografia, único profissional da equipe, que iria inclusive desenvolver equipamentos para a concretização das imagens propostas pelo diretor<sup>4</sup>.

*Sudoeste* foi o primeiro longa-metragem escrito e dirigido por Eduardo Nunes. Formado em Cinema pela Universidade Federal Fluminense, Nunes já havia assinado a direção e roteiro de uma dezena de curtas-metragens, além da experiência em programas para TV. *Sudoeste* teve a produção financiada principalmente por lei de incentivo à produção audiovisual do Ministério da Cultura. Toda a equipe técnica escolhida para realização do filme foi de profissionais.

*Limite* é um filme que conjuga duas estruturas diferentes. Em uma parte do filme, que é dividida em cinco trechos, há uma narrativa, baseada em um sistema de causa e efeito em que o espaço-tempo é homogêneo e os acontecimentos obedecem a uma ordem cronológica. Nesses trechos, é contada a história dos três ocupantes que estão em um barco à deriva. Intercalando essa narrativa há trechos em que os personagens se recordam de suas vidas pregressas. Nesses trechos o diretor, utilizando imagens que muitas vezes não estão no contexto da narrativa e montagem com estrutura rítmica flexível, cria uma relação

---

<sup>3</sup>Hoje em dia, a finalização eletrônica nos permite filmar em qualquer bitola desde que, no final, seja respeitado o formato padrão de projeção. O que fizemos foi desenvolver um formato de imagem novo, mais panorâmico, mas que ainda fosse compatível com os projetores atuais de película. Filmamos em Super 16mm e aproveitamos o benefício da finalização eletrônica para ganhar uma liberdade estética desafiadora. (PINHEIRO JR, 2011)

<sup>4</sup>“...temos que mencionar as limitações técnicas de um filme realizado sem a estrutura de um *backup* profissional, um empreendimento solitário, financiado pelo próprio Mário. Foi sobretudo a competência brilhante do *cameraman* Edgar Brazil que possibilitou o diretor de realizar aquilo que pretendia.” (KORFMANN, 2013)

espaço-tempo descontínua, propiciando uma alternância constante do ritmo. Com esses procedimentos, o diretor busca provocar o estranhamento e denunciar ao espectador a presença do aparato cinematográfico, bem ao estilo das vanguardas europeias da época. Ismail Xavier na obra *O discurso cinematográfico – A opacidade e a transparência*, ao falar dos movimentos de vanguarda na pintura, nos ajuda a entender as estratégias propostas por esses movimentos que buscam um tipo de representação antirrealista, antimimética onde o acesso pleno não é direto. O acesso total só é possível a partir de um conceito teórico.

[...] 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. Investindo contra a própria ideia de representação (mimese) e propondo a atividade artística como criação de um objeto (entre outros) autônomo e dotado de leis próprias de organização, o pintor modernista tende a destruir a visão do quadro como janela que abre para um duplo do nosso mundo. Num primeiro momento, tal ruptura prevalece sobre qualquer consideração mais detida a respeito do tipo de “realidade” depositada na superfície da tela. 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)

Um filme mudo e praticamente sem diálogos, a obra de Peixoto possui somente três letreiros. Toda a argumentação narrativa da obra é estruturada nas imagens e na alternância da ênfase entre espaço-tempo. A montagem que contrapõe planos diferentes, e muitas vezes sem coerência de continuidade, proporciona uma ampliação de sentidos dessas imagens. *Límite* se realiza nas imagens e na montagem, o filme pode e deve ser compreendido sem a utilização da fala sonorizada e praticamente sem a utilização de textos inseridos em cartazes. Assim, o filme de Peixoto se encaixa perfeitamente na definição de André Bazin, como uma obra baseada no “essencial”.

Se o essencial da arte cinematográfica consiste em tudo o que a plástica e a montagem podem acrescentar a uma realidade dada, a arte muda é uma arte completa. O som só poderia desempenhar, no máximo, um papel subordinado e complementar: em contraponto à imagem visual. (BAZIN, 1991, p. 69)

A trilha musical, originalmente escolhida por Peixoto e seu amigo e colaborador Brutus Pedrera, é utilizada como recurso rítmico e dramático narrativo do filme. Laurent Jullier e Michel Marie, na obra *Lendo imagens do cinema*, falam sobre os efeitos que a trilhas sonoras podem exercer sobre as plateias do cinema: “Sem que se saiba de onde ela

vem nem com que instrumentos é produzida, sem mesmo se estar familiarizado com sua linguagem, a música – é um de seus encantos mais evidentes – pode fazer efeito por si mesma, para nos encantar ou nos causar arrepios” (2009, p. 40).

Composta por peças clássicas de Satie, Debussy, Borodin, Stravinsky, Prokofiev e César Franck, a trilha musical possuía indicações precisas, deixadas por Peixoto e Pedrera, de como deveriam ser executadas durante as projeções, indicações que foram definitivamente incorporadas nas versões mais recentes e digitais do filme. Deve-se salientar que Peixoto utilizou um repertório bastante similar ao das vanguardas europeias no que se refere aos elementos visuais, tendo recorrido, no entanto, a estratégias mais próximas do cinema clássico narrativo, no caso da trilha musical.

*Sudoeste* conta a história de Clarice, que encerrará toda sua existência, do nascimento ao envelhecimento e morte, em apenas 24 horas, enquanto todos os outros à sua volta viverão apenas mais um dia comum. Apesar desse descompasso do tempo entre a vida da protagonista e dos outros personagens e de algumas lacunas na trama, e muitas elipses, a obra de Nunes obedece a uma cronologia linear e é uma narrativa muito mais transparente, se comparada com o filme de Peixoto. Como “transparência” aqui se recorre ao conceito teórico de Ismail Xavier, em seus estudos sobre o naturalismo e o antinaturalismos no cinema:

[...] o estabelecimento da ilusão de que a platéia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza). O importante é que tal naturalismo de base servirá de ponte para conferir um peso de realidade aos mais diversos tipos de universo projetados na tela. (2012, p. 42)

O trabalho de sonoplastia, os sons ambientes (grilos, vento, chuva, ondas e etc.), mais a trilha musical, especialmente produzida para a obra, são utilizados por Nunes para acentuar a dramatização narrativa de *Sudoeste*. Esses ruídos possuem uma carga simbólica importante, como explicam Jullier e Marie, ao abordarem os efeitos da sonoplastia, não especificamente nesta obra, mas no cinema de uma maneira geral.

Enfim, ainda que raramente lhe seja endossado esse papel de prestígio, os ruídos podem apoiar significados de ordem simbólica, pelo desvio de associações regidas na maioria das vezes por hábitos culturais. Um latido, um mugido, naquele momento preciso, e mesmo se a cena se desenvolve no campo, vão poder enfatizar a bestialidade de um comportamento; uma porta que bate, sugerir que o protagonista se isola de tudo o que o cerca... (2009, p. 39 e 40)

A produção de *Nunes* tem poucos diálogos, se comparada com a maioria das produções comerciais. Ainda assim, necessita das falas para que a trama seja compreendida na totalidade.

## 2 AS VANGUARDAS EUROPEIAS DA DÉCADA DE 1920

Foi na Europa, 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, foi assolada por uma crise de identidade com a invenção da fotografia. Artistas daquele período voltaram 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: “[a vanguarda surgiu no cinema, por volta de 1925, com dez anos de atraso em relação à pintura ou à poesia](#)” (SADOUL, 1963, p. 182). Por conta da Primeira Guerra Mundial, a Europa teve boa parte de sua estrutura industrial e cultural desmantelada. A indústria cinematográfica americana aproveitou a oportunidade e se impôs, inundando as salas de exibição do velho continente com suas narrativas clássicas, ao estilo do melodrama hollywoodiano, de representações ditas realistas, caracterizadas por relações de continuidade de espaço-tempo e de ação-reação.

Grandes companhias cinematográficas americanas se uniram a potências de *Wall Street* que, por conta de seus interesses, reduziram o poder de decisão dos diretores, que até então não tinham a visão do cinema como uma indústria. O poder de decisão, a partir desse momento, é transferido para os produtores, que não eram profissionais do cinema e sim homens de negócios interessados no potencial financeiro deste promissor mercado.

Os dez anos que se seguiram à Primeira Guerra Mundial foram para o cinema americano um período de prosperidade conquistadora. Os filmes estrangeiros foram eliminados dos programas dos vinte mil cinemas dos Estados Unidos. No resto do mundo, os filmes americanos ocupavam por vezes de 60 a 90% dos programas, e 200 milhões de dólares eram consagrados por ano a uma produção que ultrapassava 800 filmes. [...]

Algumas grandes companhias: Paramount, Loew, Fox, Metro, Universal, dominaram a produção, a exibição e a distribuição mundiais. Laços cada vez mais estreitos ligaram-nas às grandes potências de *Wall Street*: o Banco Kuhn Loeb, a General Motors, a Dupont de Nemours, Morgan, Rockeffeller etc.[...]

Os verdadeiros donos dos filmes foram daí por diante os “producers”, homens de negócios apreciados e escolhidos por Wall Street. Os diretores passaram a ser empregados pagos por semana, como os eletricistas, cinegrafistas ou maquinistas. Sob a ameaça tácita de uma denúncia de contrato, os “producers” tiraram dos “directors” a maior parte de suas antigas prerrogativas: escolha do assunto, dos astros, dos técnicos, elaboração do roteiro e da montagem, supervisão de cenografia e figurino etc. (SADOUL, 1963, p. 197)

Além do viés fortemente econômico, o cinema a partir desse período passa ser um eficiente instrumento ideológico articulando interesses financeiros e geopolíticos dentro de processo panfletário muito característico do cinema hollywoodiano, e que se mantém até nossos dias, como nos explica Miguel Rojas Mix.

Ningún medio abre ventanas mayores para contemplar la imagen del mundo que el cine, desde las grandes cuestiones geopolíticas hasta los cotidianos sociales, desde la religiosidad a la sexualidad; sin olvidar que en él se reflejan las más diversas visiones, ni su capacidad panfletaria, testimonial o documental. A semejanza de la imagen seriada, la imagen cinética es un medio ideal para estudiar a dialéctica identidad/alteridad. Analizar la visión del otro proyectada por Hollywood, desde el cine mudo hasta Rambo, es recorrer la historia de la “depreciación superlativa”... (MIX, 2006, p. 213)<sup>5</sup>

Mix ressalta a importância de se observar a construção de um imaginário a partir daquilo que nos é apresentado e como este recurso é utilizado nas questões do colonialismo, para impor interesses de ordem comercial, política e geopolítica, histórica até questões de aculturação e crenças.

Lo que sabemos o lo creemos afecta el modo de ver las cosas. De ahí otro problema de la imagen, que es preciso analizar: ¿Qué visión hay detrás de ella? Es la cuestión del colonialismo de la mira ajena, o de la visión anacrónica. Responder a estas preguntas es necesario para desentrañar la circunstancia del imaginario. El imaginario tiene “su circunstancia”, que puede ser un entorno comercial, una manipulación política o geopolítica, una valoración aculturadora, una dimensión histórica o una creencia. (MIX. 2006, p. 45)<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Tradução do autor da dissertação: Nenhum meio é capaz de abrir janelas maiores para se contemplar a imagem do mundo que o cinema, desde as grandes questões geopolíticas até os cotidianos sociais, desde a religião à sexualidade; sem esquecer que nele se refletem as mais diversas visões, nem sua capacidade panfletária, testemunhal ou documental. A semelhança da imagem seriada, a imagem cinética é um meio ideal para estudar a dialéctica identidade/alteridade. Analisar a visão do outro projetada por Hollywood, a partir do cinema mudo até Rambo, é recorrer a história da “depreciação superlativa” ... (MIX, 2006, p. 213)

<sup>6</sup> Tradução do autor da dissertação: O que sabemos ou o que acreditamos afeta a maneira como você vê as coisas. Daí surge outro problema da imagem, que se faz necessário considerar: Que visão há por trás disso? Esta é a questão do colonialismo vista pelo outro, ou uma visão anacrônica. A resposta a estas questões é necessária para desvendar as circunstâncias do imaginário. O imaginário tem "suas próprias circunstâncias" que pode ser a manipulação política comercial ou geopolítica, uma avaliação aculturativa, uma dimensão histórica ou crença. (MIX. 2006, p. 45)

Para o enfrentamento dessas questões culturais e geopolíticas, terminada a Primeira Guerra Mundial, artistas europeus de várias áreas perceberam o potencial poético do cinema para a expressão de outros tipos de realidades mais imaginativas e conceituais e adotaram o novo meio para realizar, de diversas formas, suas propostas artísticas. Esses artistas passaram a utilizar estratégias como: fragmentação, descontinuidade e experimentações de toda sorte, que eram propostas de diferentes modos, por diversos movimentos de vanguarda, para contrapor o hegemônico gênero da narrativa cinematográfica clássica, tipicamente hollywoodiana de representação do mundo.

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)

Aproveitando-se da efervescência alcançada pelas vanguardas de outros segmentos artísticos e do descontentamento dos mais esclarecidos em relação à invasão cultural americana, o cinema vanguardista europeu desenvolveu rapidamente um núcleo de espectadores interessados e aptos a consumir o que fosse produzido. Cineclubes especializados em cinema de vanguarda espalharam-se primeiro pela Europa, e depois mundo afora, para suprir a demanda desse público.

Os Cine-Clubes em breve transformaram-se. Multiplicando-se, tornaram-se agrupamentos de espectadores esclarecidos e fanáticos, que apresentaram em sessões privadas os novos filmes e os discutiram apaixonadamente. No fim do Cinema Mudo, a França contava uns vinte cine-clubes, parisienses ou de províncias, federados sob a presidência de Germaine Dulac. Vários países tinham organizações análogas: os “Film Clubs” belgas, a “Film Liga” holandesa, os “Film-freunde” Alemães, a “Film Society” londrina, a “Film Art Guild” norvaiorquina... (SADOUL, 1963, p. 182)

Apesar desse relativo sucesso dos cineclubes especializados, o filme de vanguarda europeu nunca foi uma coqueluche em termos de aceitação popular. Esse gênero cinematográfico, como outras vertentes das artes que se propõe a mudar paradigmas, estava

atrelado a um público restrito, o mesmo público, informado e muitas vezes formado em outros circuitos artísticos similares.

Em várias capitais abriram-se Cinemas especializados, também chamados Estúdios ou Cinemas de Vanguardas, por analogia aos teatros de vanguarda. [...] O casal de atores Tallier e Myrga, lançando o célebre “Studio dês Ursulines” assim definia os seus alvos: “Recrutar nosso público entre a elite dos escritores, dos artistas e dos intelectuais do Quartier Latin... Tudo o que representa uma originalidade, um valor, um esforço terá o seu lugar na nossa tela...”. (SADOUL, 1963, p. 183)

Mais adiante será abordado como cada movimento vanguardista determinou seu repertório de estratégias, mas o que há em comum entre todas elas é o fato de se oporem ao cinema ilusionista, da representação clássica, da linearidade narrativa. Foram várias as táticas adotadas pelas vanguardas europeias de 1920, para imprimir novas maneiras de representação do mundo. Cada diretor, independente de qual movimento pertencia, adotava com maior ou menor flexibilidade essas táticas. Diante de um conjunto tão amplo de conceitos e de possibilidades não há como definir o que seria o antirrealismo das vanguardas. Em oposição ao realismo clássico, típico dos filmes hollywoodianos, são apenas pontos de vista, que demonstram a confrontação às convenções que se apresentavam hegemônicas na Europa, na segunda década do século XIX. Essas definições acontecem apenas em termos conceituais de convenções próprias e de possibilidades formais de representação que foram adotadas por cada um dos diferentes movimentos vanguardistas.

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 de narrar 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)

Com a invenção do cinema era possível registrar a progressão de um evento no tempo, com a montagem de vários desses eventos era possível contar uma história, mas aos artistas dos movimentos de vanguarda interessava ir além de contar uma história. Esses artistas viram no cinema novas possibilidades de representar e experimentar o mundo.

A seguir são apresentadas as características mais relevantes de cada um dos principais movimentos que revolucionaram as artes na Europa do final do Século XIX até

as duas primeiras décadas do Século XX. Logo após a descrição das características, são relacionadas algumas obras como exemplos de cada um destes movimentos. Vale lembrar que muitos desses filmes apresentam características que podem ser relacionadas com vários movimentos. Assim essas obras podem ser relacionadas em mais de um desses movimentos de vanguarda. No presente trabalho, foram consideradas as características mais evidentes de cada obra.

## 2.1 CARACTERÍSTICAS DAS VANGUARDAS

Na virada do Século XIX para o XX, os movimentos artísticos das chamadas vanguardas oscilavam entre a assimilação dos benefícios gerados pelo progresso industrial e a contestação do discurso positivista frente aos movimentos sociais que denunciavam a condição de penúria da grande massa da população e reivindicavam uma melhor distribuição do produto oriundo da industrialização.

### 2.1.1 Impressionismo

O Impressionismo surgiu no meio pictórico como grande movimento em contraposição ao academicismo da arte, abandonando o fazer artístico mimético em favor de maior expressividade subjetiva. Foi influenciado pelo discurso positivista e pelos estudos da física, que naquele período conseguiram grandes avanços nas pesquisas sobre a luz e seus fenômenos. O pintor impressionista ocupava-se dos efeitos causados pela reflexão da luz, dos contrastes e combinações de cores em detrimento à reprodução das formas, volumes e detalhes dos objetos retratados. Os artistas impressionistas propunham o abandono da reprodução “fiel” da natureza em troca de uma expressão do lirismo e da sutileza provocados pelo vigor e pela oscilação luz. Mais adiante serão abordados os fatores que levaram alguns dos movimentos das vanguardas a se contraporem ao Impressionismo na pintura.

Há que se deixar claro que o Impressionismo no cinema, que surgiu bem mais tarde, depois da Primeira Guerra Mundial, tem pouca ligação com o Movimento Impressionista na pintura, que teve seu início na segunda metade do Século XIX.

O chamado Cinema Impressionista surgiu do apoio que a indústria cinematográfica francesa deu a jovens realizadores na busca de uma forma eficaz de fazer frente às produções hollywoodianas que haviam dominado o mercado europeu. Como nos explicam David Bordwell e Kristen Thompson:

Após a guerra [Primeira Guerra Mundial], o cinema francês nunca se recuperou totalmente [...] A indústria cinematográfica tentou de várias maneiras reconquistar o mercado, realizando principalmente imitações dos métodos e gêneros de produção de Hollywood. Artisticamente, contudo, o passo mais significativo foi o apoio dado pela indústria local aos jovens diretores franceses: Abel Gance, Louis Delluc, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier e Jean Epstein.

Esses diretores diferiam de seus antecessores. A geração anterior considerava o cinema uma obra comercial, porém os cineastas mais jovens escreviam ensaios proclamando o cinema como uma arte comparável à poesia, à pintura e à música.

[...]

Como no cinema hollywoodiano, as causas psicológicas eram determinantes nesse movimento, mas a escola ganhou o nome de Impressionismo devido a seu interesse em desenvolver uma narração que explorasse profundezas psicológicas, revelando o funcionamento da consciência da personagem. O interesse não está no comportamento externo, mas na ação *interna*. De uma forma inédita no cinema internacional, os filmes Impressionistas manipulavam o tempo e a subjetividade do enredo. Para demonstrar memórias, os *flashbacks* eram comuns e por vezes grande parte de um filme seria um *flashback* ou uma série deles.

[...]

O movimento impressionista ganhou esse nome também por seu estilo cinematográfico. Os cientistas fizeram experiências com as diferentes maneiras de representar estados mentais através da cinematografia e da montagem. (2013, p. 702 e 703)

Assim, o Movimento de Vanguarda Impressionista no cinema, além de ter surgido muito tempo depois e em condições completamente diferentes, era muito mais próximo dos outros movimentos de vanguarda do cinema do que o seu homônimo da pintura.

Algumas obras importantes do cinema impressionista: *Finis terrae* (1929), e *La chute de la maison Usher* (1929), ambos de Jean Epstein. *La roue* (1923), e *Napoléon* (1927), ambos de Abel Gance. *Ménilmontant* (1925), de Dimitri Kirsanoff. *El Dorado* (1921), de Marcel L'Herbier.

### 2.1.2 Expressionismo

O Expressionismo surge como um contraponto ao otimismo tecnicista que havia se instalado durante o processo de industrialização da Europa. O discurso positivista cultivava a ideia da conquista da felicidade a partir dos resultados obtidos pela produção industrial e

pelo progresso científico. No final do Século XIX, porém, esse modelo de pensamento, que teve seu ápice no início do Século XX, com a devastação provocada pela Primeira Guerra Mundial, já dava sinais de desgastes. Como esclarece Mario de Micheli, em seu livro *As vanguardas artísticas*.

Dos últimos trinta anos do século passado até o início do novo século, o positivismo pareceu tornar-se o antídoto geral contra a crise que havia se manifestado no corpo social da Europa. Os congressos de ciências, o vasto impulso industrial, as grandes exposições universais, os túneis, as explorações tinham sido bandeiras agitadas ao vento impetuoso do Progresso. A conquista da felicidade através da técnica pareceu, assim, o *slogan* mais seguro para difundir, por sobre os maus humores dos povos, a euforia de uma perspectiva de bem-estar e de paz. (MICHELI, 2004, p. 59)

Ao artista expressionista incomoda essa falsa idéia de felicidade, e seu posicionamento antipositivista será representado numa figuração antinaturalista. A estética expressionista se coloca em oposição ao que movimentos artísticos anteriores propunham, afastando-se dessa maneira do mimetismo e da representação fiel da natureza ou dos fenômenos naturais. Enquanto os artistas naturalistas e impressionistas procuravam representar a natureza e os fenômenos naturais a partir da superfície dos objetos, para o expressionista importava o que poderia ser percebido na essência a ser vivenciada e a estética expressionista deveria propiciar essa experiência. “Se para o artista naturalista e impressionista, a realidade permanecia de fato sempre algo a ser olhado do *exterior*, para o expressionista era, ao contrário, algo em que se deveria penetrar, *dentro* da qual se deveria viver.” (MICHELI, 2004, p. 61)

Alguns exemplos consagrados do cinema expressionista: *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919), de Robert Wiene. *Nosferatu* (1922), de Friedrich Wilhelm Murnau. *Dr. Mabuse: der Spieler* (1922) e *Metropolis* (1927), ambos de Fritz Lang.

### 2.1.3 Dadaísmo

O Dadaísmo, assim como o Expressionismo, tem em sua essência o propósito de contestação ao modelo da razão positivista do final do Século XIX e início do Século XX, porém por ter sido estruturado no decorrer da Primeira Guerra Mundial, este é muito mais radical.

O expressionismo ainda acreditava na arte; o dadaísmo rejeita até mesmo essa noção. Assim, sua negação é ativa não apenas contra a sociedade, já alvo do expressionismo, mas contra tudo aquilo que de alguma maneira está relacionado às tradições e aos costumes dessa sociedade. (MICHELI, 2004, p. 134)

A estética dadaísta rejeita qualquer conceito idealizado de beleza, de lógica ou de uma conduta predeterminada para a arte e para a vida, e defende a espontaneidade, o imediatismo, a aleatoriedade das ações e a contraposição a tudo que se pretenda estabelecido.

O dadaísmo é, assim, não tanto uma tendência artístico-literária, quanto uma disposição específica do espírito, é o ato extremo do antidiogmatismo, que se serve de qualquer meio para conduzir a sua batalha. O *gesto*, portanto, mais do que a *obra* é o que interessa ao dadaísta... Uma única coisa importa: que esse gesto seja sempre uma *provocação* contra o chamado bom senso, contra a moral, contra as regras, contra a lei. Portanto, o *escândalo* é o instrumento preferido pelos dadaístas para se exprimirem. (MICHELI, 2004, p. 135)

Para o artista dadaísta, a ruptura, a não linearidade do tempo e do espaço, o anacronismo, o experimentalismo, a oscilação e o movimento são os instrumentos utilizados, não para propor outro modelo de representação, mas para rejeitar qualquer “modelo” de representação do mundo.

A seguir algumas obras relevantes do cinema dadaísta: *Entr'act* (1924) de René Clair. *Anemic Cinema* (1926), de Marcel Duchamp e Man Ray. *Emak-bakia* (1927), de Man Ray.

#### 2.1.4 Surrealismo

As fraturas entre arte e sociedade, mundos exterior e interior, fantasia e realidade são a base do Surrealismo. Como o Dadaísmo, ele incorpora em suas práticas atitudes de provocação e destruição. No entanto, enquanto o dadaísta busca sua libertação negando qualquer proposta de convenção moral e social, o surrealista propõe uma confrontação de possibilidades para que este possa fazer suas escolhas (MICHELI, 2004, p. 152). Essas confrontações, dentro da estética do surrealismo, acontecem a partir da figuração, não de uma figuração mimética, mas de uma figuração de conceitos opostos.

Como em poesia, também no âmbito da figuração, a base da operação criativa surrealista é a *imagem*. Não se trata porém da imagem tradicional, que tem como ponto

de partida a *similitude*, A imagem surrealista, pode-se dizer, é o seu contrário, pois baseia-se resolutamente na *dissimilitude*. [...]

Assim, ao dar vida à imagem, o artista surrealista viola as leis da ordem natural e social. Mas é exatamente esse o seu objetivo, pois, aproximando repentinamente e de surpresa dois termos da realidade que parecem inconciliáveis, e negando assim sua dessemelhança, provoca, no que diz respeito ao resultado de tal operação, um choque extremamente violento, que coloca em movimento a sua imaginação através dos insólitos caminhos da alucinação e do sonho. (MICHELI, 2004, p. 161)

A estética surrealista não se fundamenta na negação da figuração ou desconstrução do objeto representado. Pelo contrário, a estratégia deste movimento baseia-se em suscitar, dentro de sistemas estabelecidos de representações figurativas, conceitos antagônicos e assim provocar o estranhamento acionado por mecanismos psíquicos que possibilitem a geração de outros sentidos aos objetos representados.

Algumas obras relevantes do cinema surrealista: *Um chien andalou* (1928), de Luis Buñuel e Salvador Dalí. *La Coquille et le clergyman* (1926), de Germaine Dulac. *L'étoile de mer* (1928), de Man Ray.

### 2.1.5 Cubismo

O Cubismo, movimento vanguardista que iniciou na pintura, logo influenciou a literatura. Por ser um processo evolutivo há discordâncias sobre quais seriam as primeiras obras deste movimento. De qualquer maneira, a estréia oficial mais aceita foi no Salão de Outono de Paris, onde as obras de Georges Braque que geometrizavam copas de árvores e telhados, fragmentando o espaço e reconstruindo-o em justaposição de planos, abriram um mundo de novas possibilidades expressivas e interpretativas. O Cubismo tinha como ideal contrapor a visão “purista” dos impressionistas que, segundo eles próprios, “pintavam impressões da realidade impregnadas na retina”. Diferentemente do Expressionismo e do Dadaísmo, que eram opositores ao pensamento positivista, os cubistas defendiam que conceitos da racionalidade deveriam ser utilizados como ferramentas na elaboração racional de suas manifestações.

Os cubistas censuravam nos pintores do impressionismo o fato de eles serem apenas *retina* sem nada de *cérebro*. Nessa repreensão manifestava-se a condenação do positivismo primevo, ingênuo e elementar, e ao mesmo tempo a exigência de uma verdade científica superior – não o registro puro e simples dos dados visuais portanto, mas a sua organização numa síntese intelectual que, operando uma seleção, e nucleasse os seus dados essenciais. (MICHELI, 2004, p. 173)

A ideia básica da estética cubista é, como explica Micheli (2004, p. 174), buscar na representação dos objetos o “desnudamento da objetividade dos seus elementos impuros” ou com a geometrização suprimir os elementos “impuros” e concentrar-se na essência das coisas, na objetivação figurativa a partir de um processo racional. Operação que está na origem de vários processos de abstração nas artes.

Alguns importantes exemplos do cinema cubista: *Rhythmus 21* (1921), de Hans Richter. *Ballet mécanique* (1924), de Fernand Léger e Dudley Murphy. *Les mystères du château du dé* (1927), de Man Ray.

### 2.1.6 Futurismo

O Futurismo nasce na Itália, no início do Século XX, em meio a contradições herdadas dos conflitos pela unificação do país. Com Roma proclamada a nova capital da nação, políticas oficiais direcionam as artes para uma situação burocrática e provinciana. Para contrapor esse contexto surgem movimentos artísticos legítimos, mas isolados e sem engajamentos sociais, que buscam uma renovação para além da estética oficial imposta.

Os poucos artistas autênticos do Século XIX haviam sidos isolados ou reduzidos ao silêncio. Na pintura, dominavam os Aristide Sartorio, os Ettore Tito, os De Carolis. Subverter esses personagens acadêmicos, dannunzianos, *art nouveau*, simbolistas, oficiais, era portanto algo que valia a pena tentar. (MICHELI, 2004, p. 201)

Os problemas causados pelas lutas da unificação iriam inspirar paralelamente outro movimento artístico: o verismo social. Além de se opor aos padrões oficiais, essa era uma corrente artística mais voltada aos problemas sociais e políticos. Artistas que haviam se engajado nas batalhas, se viam agora atraídos pelo ideal de uma nova ordem com mais justiça social. Ideias que deveriam ser traduzidas em suas obras.

Por outro lado, uma outra tendência cultural e artística também começara a se afirmar de Sul a Norte: o verismo social. O fim das lutas pela unidade nacional trouxe ao primeiro plano uma série de problemas angustiantes, os problemas da existência do povo. Sob o impulso desses problemas, numerosos homens, que haviam combatido nas batalhas pela independência, entenderam que o Risorgimento não poderia ter o seu desfecho natural a não ser numa forma mais elevada de justiça social. Assim, tornaram-se os primeiros organizadores socialistas dos operários e dos camponeses. Era portanto natural que muitos artistas também sentissem agora – da mesma forma como haviam

acorrido para as fileiras do voluntarismo garibaldino – fascínio pelas novas idéias e procurassem traduzi-las em quadros e em estátuas. (MICHELI, 2004, p. 201)

Porém o engajamento do “verismo social” revelou-se uma barreira a um desenvolvimento estético criativo do movimento. As obras, com frequência, representavam os sentimentos de pena do povo que sofria as consequências da guerra. Com tendência doutrinária, essas obras limitavam, assim, outras possibilidades de sentido para obra restringindo o alcance a situação local.

A inspiração que dominava esses artistas era, com frequência, mais um sentimento de piedade do que no sentimento da compreensão histórica do movimento proletário ou camponês da época [...]

Tal concepção diminuía a profundidade da obra, reduzindo com grande freqüência a imagem ao esboço, à cena de gênero. Apesar das claras intenções dos artistas que dele participavam, o âmbito em que esse movimento se desenvolvia era um âmbito restrito de idéias; portanto, ele também era um movimento provinciano. (MICHELI, 2004, p. 202)

A partir do início do Século XX, nos anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial, as revistas *La Critica*, e *Il Leonardo*, ambas de 1903, e mais tarde *La Voce* de 1908 e *Lacerba* de 1913, colocaram a sociedade artística italiana em contato com o que o resto da Europa produzia naquele período. Temas como economia, sociedade, filosofia, religião artes plásticas e literatura eram constantemente abordados nas páginas destas publicações, e muitas vezes conflitantes, esses temas eram usados para provocar uma reação contrária ao classicismo imposto pelos órgãos oficiais. Foi nesse processo de reação à arte sob o julgo oficial e também à arte social humanitária que surgiu o Futurismo, como uma opção estética, muitas vezes violenta, voltada para a Modernidade.

Com frequência, esses temas entravam em choque confusamente, misturavam-se, acendiam entusiasmos obstinados ou passageiros, provocavam uma espécie de embriaguez nos neófitos e incentivavam e incentivavam a reagir contra a obtusidade da cultura e da arte oficiais, despertando um clima de fervor em que, se de um lado se introduziam também a imprudência e o amadorismo, de outro não faltavam nem mesmo seriedade de empenho e de pesquisa. (MICHELI, 2004, p. 202)

Nesse viés de aceitação entusiástica do moderno, do tecnológico, a estética futurista fazia apologia ao movimento constante, à velocidade, às máquinas e à produção em escala, aos sons mecânicos e à destruição de tudo o que fosse estabelecido e arcaico.

O cinema que era fruto da tecnologia propalada pelos futuristas só será efetivamente incorporado ao movimento em 1916, com o lançamento dos filmes *Thais* de Anton Giulio Bragaglia e *Vita futurista* dirigido por Arnaldo Ginna escrito por Filippo Tommaso

Marinetti. No mesmo ano foi publicado o manifesto *A cinematografia futurista*, escrito por Marinetti. Neste documento, subscrito por importantes nomes do movimento como Arnaldo Ginna, Bruno Corra, Giacomo Balla e Emilio Settimelli, são enaltecidas as qualidades artísticas do cinema, que conjuga em um único meio múltiplas possibilidades de expressão. O cinema que dividia com o trem, com o automóvel e com o avião a capacidade de promover a experiência de um novo modo de contemplar o mundo, para o futurista, subvertia a relação tempo/espaço. O cinema sintetizava a ideologia futurista do culto a velocidade, a uma nova possibilidade de relações interposta por máquinas e tecnologias, a capacidade de propagação massiva de ideias, enfim o cinema caracterizava o viver futurista.

*Vita futurista* (1916), de Arnaldo Ginna, é um importante exemplo de obra do movimento. *Thais* (1916), de Anton Giulio Bragaglia, outra obra importante infelizmente foi perdida. *Melodie der welt* (1929), de Walter Ruttmann, embora não seja um filme essencialmente futurista, apresenta muitas características desta corrente vanguardista.

### **3 LIMITE E AS VANGUARDAS EUROPEIAS DA DÉCADA DE 1920**

Neste capítulo, será apresentada a análise comparativa de elementos visuais de alguns filmes das vanguardas europeias da década de 1920 com o filme *Limite*. As análises foram realizadas a partir de fotogramas selecionados por apresentarem similaridades significativas. Busca-se não somente descrever pontos de convergência e divergência formais dessas imagens, como também refletir sobre a presença de estratégias formuladas pelas vanguardas nessas obras.

Na sequência, com a mesma metodologia e propósitos, serão apresentadas as análises comparativas de fotogramas que apresentam similaridades significativas entre os filmes *Limite* e *Sudoeste*. Segue o problema aqui apresentado em pergunta hipotética: A obra de Peixoto serviria como um elo pelo qual teriam sido transmitidas as estratégias das vanguardas europeias do Século XX para a obra brasileira e contemporânea de Nunes?

As análises apresentadas aqui confrontam fotogramas de cenas que contém 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 as obras Peixoto teria tido acesso antes da produção de *Limite*, foram selecionados filmes representativos e reconhecidos como sendo das vanguardas europeias e que tenham sido lançados entre 1920, ano em que essas vanguardas iniciaram uma trajetória de consolidação, e 1929, ano em que Peixoto esteve na Europa pela última vez, antes da realização de *Limite*.

Para uma melhor compreensão do contexto em que estas imagens analisadas ocupam em cada cena, antes das análises comparativas das imagens é apresentado um quadro com uma descrição textual sucinta da sequência<sup>7</sup>, e sete fotogramas de cada uma delas, sendo três fotogramas anteriores, três posteriores e o fotograma escolhido para a análise em tamanho um pouco maior. Por uma questão de apresentação dos quadros, optou-se por deixar os sete fotogramas, ainda que em tamanho reduzido, em uma única linha. Porém para uma melhor visualização das imagens, essas sequências dos fotogramas estão disponibilizadas em tamanho maior nos apêndices desta pesquisa.

As quatro primeiras comparações desta série: “as gargalhadas”, “deitados no barco”, “as caminhadas” e “as rodas do trem”, dizem respeito a semelhanças das imagens escolhidas, inclusive dos objetos representados. Nas quatro últimas comparações:

---

<sup>7</sup> Sequência – Termo usado para designar um segmento não muito grande de filme, envolvendo um trecho completo da ação. Num filme narrativo, muitas vezes é equivalente a uma cena. (BORDWELL. THOMPSON, 2013, p. 750)

“rotacionamentos do eixo da câmera”, “imagens em negativo”, “imagens reiteradas” e “sobreposições e oscilação da câmera”, são imagens que apresentam as experimentações, os truques fotográficos, sendo que os objetos filmados são diferentes. Estas análises abordam mais as estratégias utilizadas na realização das imagens do que o resultado final das mesmas.

### 3.1 ANÁLISES DOS FOTOGRAMAS AS GARGALHADAS

Quadro 1: As gargalhadas

Figura 4: Sequência do filme *Ghosts before breakfast*



O filme *Ghosts before breakfast* (1928), de Hans Richter, é uma produção típica das vanguardas dadaístas. Uma sequência de imagens, sem um enredo lógico, no qual o diretor expõe várias trucagens e experimentações que funcionam mais como um manifesto de contestação de costumes, de conceitos lógicos ou dos padrões de beleza. No início da sequência da qual foi escolhido o fotograma para a presente análise, são apresentadas alternadamente tomadas curtas de dois homens simulando, de maneira teatral, uma troca de socos. A seguir, essas imagens são alternadas com outras que mostram a parte inferior do rosto de um homem, com destaque para a boca, que parece rir exageradamente mostrando os dentes desalinhados. Essa imagem aparece inicialmente virada para a esquerda, depois é invertida e mostrada virada para a direita. Em montagem sempre muito rápida, a sequência continua alternando as imagens da troca de socos com imagens da boca sorrindo. Por fim a imagem do rosto de dois homens que riem muito e balançam as cabeças em um movimento alternado.

Figura 5: Sequência do filme *Limite*



Em *Limite*, a longa sequência da gargalhada acontece dentro de uma sala de cinema. Na tela está sendo projetado o filme “*Carlitos encravou a zona*”, com Charles Chaplin. Em uma montagem rápida, são alternadas as seguintes imagens: de um pianista que está fazendo o fundo musical na sala de projeção, das mãos do pianista tocando o instrumento, várias imagens de rostos, às vezes de um homem, às vezes de uma mulher, dando risadas do filme, imagens de um homem que parece dormir com um palito na boca e também a imagem de uma fileira de espectadores sentados na sala de projeção. Cada uma dessas tomadas é repetida uma ou mais vezes. O fotograma escolhido, que está posicionado mais ou menos no meio da sequência, mostra a parte inferior do rosto de uma das mulheres da plateia que balança a cabeça e sorri exageradamente mostrando os dentes desalinhados.

Fontes: Filme *Ghosts before breakfast* (1928), de Hans Richter, e *Limite* (1931), de Mário Peixoto.

A duas sequências que contêm os fotogramas escolhidos para a análise comparativa da cena da gargalhada são bastante similares. Nas duas produções a montagem das sequências é muito rápida, alternando imagens das bocas sorrindo exageradamente com imagens da troca de socos, na obra de Richter, e com imagens da projeção do filme de Carlitos, na obra de Peixoto.

O fotograma selecionado no filme de Richter (Figura 6), mostra a parte inferior do rosto de um homem. Em destaque a boca aberta com um sorriso forçado, mostrando os dentes disformes. O enquadramento é um primeiríssimo plano<sup>8</sup>, do lado esquerdo uma pequena porção do fundo escuro. Na parte superior do quadro o corte é dado na base do nariz. Do lado direito o corte deixa à mostra uma pequena parte da bochecha do ator. O limite inferior do quadro corta a imagem do rosto um pouco abaixo do lábio inferior. A câmera focaliza o rosto a 45°. A cabeça do ator tem uma inclinação de aproximadamente 45°, para a direita. A iluminação é direta com a fonte do lado esquerdo, projetando sombras duras para o lado direito. O rosto claro destaca do fundo escuro. Todas as linhas de construção da imagem estão em diagonal.

Figura 6: Fotograma “As Gargalhadas”, em *Ghosts before Breakfast*, Hans Richter



Fonte: *Ghosts before Breakfast* (1928), de Hans Richter

Figura 7: Fotograma “As Gargalhadas”, em *Limite*, Mario Peixoto



Fonte: *Limite* (1931), de Mario Peixoto

No filme de Peixoto, o fotograma selecionado (Figura 7) mostra a parte inferior do rosto, parte do pescoço e dos ombros de uma mulher. O destaque é para boca escancarada, com um sorriso forçado, mostrando os dentes disformes. O enquadramento de primeiríssimo plano. Há duas pequenas áreas muito escuras do fundo, nos cantos superiores

<sup>8</sup> Primeiríssimo plano (ou plano de detalhe) – Enquadramento em que a escala do objeto mostrado é muito grande; geralmente um pequeno objeto ou uma parte do corpo. (BORDWELL. THOMPSON, 2013, p. 749)

direito e esquerdo. Na parte superior do quadro o rosto é cortado na base do nariz. Do lado direito do quadro está a parte inferior esquerda da face e o ombro esquerdo na penumbra que é acentuada pela roupa escura usada pela atriz. O limite inferior do quadro corta a imagem da mulher um pouco acima do início do decote da blusa deixando parte do pescoço exposto. Do lado esquerdo, bem na penumbra, o ombro direito. A câmera focaliza o rosto a aproximadamente 15°. A cabeça da atriz tem uma inclinação de um pouco menos que 45°, para a direita. A iluminação restrita, difusa com a fonte do lado direito, projeta sombras difusas do lado esquerdo do quadro. Mesmo com pouca luz, é o rosto da atriz que se destaca mais na imagem, pois o restante, a roupa e o fundo, são muito escuros. Todas as linhas de construção da imagem estão em diagonal.

Essas sequências dão mostra da relação que a obra de Peixoto mantém com as vanguardas no que diz respeito à montagem e à construção da subjetividade a partir de um vocabulário imagético.

Para intensificar a subjetividade, a cinematografia e montagem impressionista apresentam a experiência perspectiva das personagens e suas impressões ópticas. Esses filmes utilizam uma boa quantidade de cortes com planos pontos de vista, mostrando um plano de um personagem olhando para algo e então um plano da coisa em si, de um ângulo e distância refletindo o ponto visto pela personagem. (BODWELL, THOMPSON, 2013, p. 703)

Embora esse tipo de montagem seja uma característica do cinema de vanguarda impressionista, no presente caso ela é observada em um filme tipicamente dadaísta, *Ghosts before breakfast*, e em um filme que agrupa elementos de várias correntes vanguardistas, o que demonstra que os vários movimentos das vanguardas europeias da década de 1920 utilizavam repertório de estratégias, por vezes, similares, ainda que os objetivos e os discursos de cada movimento pudessem ser divergentes. O mesmo ocorre na obra de Peixoto.

### 3.2 ANÁLISES DOS FOTOGRAMAS DEITADOS NO BARCO

Quadro 2: Deitados no barco

Figura 8: Sequência do filme *Finis Terrae*



A obra *Finis Terrae* (1929), de Jean Epstein, mostra o duro cotidiano de quatro pescadores de sargaços isolados em uma ilhota na costa da Bretanha. Os dois mais jovens se desentendem quando um deles quebra a última garrafa de vinho do outro. O responsável pela perda do vinho acaba se cortando e o ferimento infecciona obrigando o desafeto a arriscar a própria vida lançando-se ao mar num pequeno bote para salvar o companheiro. Imagens em alto contraste corroboram com a dramaticidade da narrativa. Na sequência, de onde foi escolhido o fotograma para análise, os dois pescadores enfrentam o mar agitado num pequeno bote, e do continente outro barco tenta ir ao encontro dos dois pescadores. A montagem alterna imagens do barco próximo a rochedos, do homem ferido deitado no barco, do mar agitado, do pescador remando freneticamente para salvar o colega, depois ele esgotado pelo esforço, e imagens do outro barco indo ao encontro deles.

Figura 9: Sequência do filme *Limite*



Em *Limite*, a imagem da análise pertence a um trecho do filme bastante deteriorado. Na sequência os três protagonistas, um homem e duas mulheres, estão à deriva em um pequeno barco. A cena mostra um homem, sentado no meio do barco, que se vira para trás e tenta acordar uma das mulheres que está deitada na proa da embarcação. Em seguida, em um longo plano, a câmera mostra a mulher deitada. Inicialmente a câmera enquadrava apenas os pés e parte das pernas da mulher, depois vai subindo e passando por todo o corpo. O movimento da câmera é interrompido depois que a cabeça da atriz entra totalmente no quadro. No lugar do trecho seguinte, que foi perdido pela deterioração, um cartaz informa que na cena perdida o homem socorre a mulher que estava deitada. A sequência continua com imagens deterioradas, mas percebe-se que o homem dá algo para a mulher comer, ela aceita e, sentada no fundo do barco, dirige o olhar para o distante horizonte.

Fontes: Filmes *Finis Terrae* (1929), de Jean Epstein, e *Limite* (1931), de Mário Peixoto

Os dois fotogramas escolhidos para esta análise comparativa mostram os personagens deitados de costas para baixo em um barco. Nas duas produções, a impressão é de que os personagens estão extenuados.

No filme de Epstein, o enquadramento é um plano médio<sup>9</sup>, com ponto de vista bastante baixo quase rente ao corpo, o que cria uma perspectiva bastante forçada para a imagem (Figura 10). Próximo ao limite esquerdo do quadro, há uma área de sombra muito escura. O espaço superior do quadro é quase todo ocupado por um grande ramo de algas; apenas no canto superior direito há uma corda clara, presa no costado, que se destaca do fundo escuro. Toda parte inferior do quadro é tomada pela figura do pescador, que é cortada na altura da virilha pelo limite inferior do quadro. Ele tem o corpo ligeiramente inclinado para a esquerda e a mão direita sobre o abdômen e o dedo polegar, que está ferido, enrolado por um pano. O braço esquerdo está aberto na altura da cabeça. A iluminação natural é a luz do sol, que está posicionado ligeiramente do lado esquerdo projetando sombras duras para o lado direito. A pele clara, do rosto e das mãos, se destaca do restante da imagem. Há uma linha formada pela grande massa vertical formada pelas algas e o corpo do ator que estão mais iluminados. E uma linha horizontal em curva formada por parte do braço direito, a caixa torácica e o braço esquerdo estendido.

Figura 10: Fotograma “Deitados no Barco” em *Finis Terrae*, Jean Epstein



Fonte: *Finis Terrae* (1929), de Jean Epstein

Figura 11: Fotograma “Deitados no Barco”, em *Limite*, Mario Peixoto



Fonte: *Limite* (1931), de Mario Peixoto

O fotograma escolhido da obra de Peixoto mostra uma mulher deitada. Com enquadramento em plano médio, com a câmera posicionada a aproximadamente 45° em relação ao corpo da mulher (Figura 11). A imagem apresenta do lado superior esquerdo o costado do barco, e na parte inferior esquerda algumas latas soltas no fundo da embarcação.

<sup>9</sup> Plano médio – Enquadramento no qual a escala de um objeto mostrado é de tamanho moderado; uma figura humana do quadril para cima preenche a maior parte da tela. (BORDWELL. THOMPSON, 2013, p. 749)

Toda a área esquerda próxima ao limite do quadro apresenta manchas causadas pela deterioração da película. Na parte superior do quadro, o que mais se evidencia é o rosto, com a pele muito clara da atriz em contraste com grande área de sombra escura. O lado direito é tomado por uma grande área de sombra. O corpo da atriz está ligeiramente inclinado para a esquerda, e é cortado abaixo da virilha pelo limite inferior do quadro. A mão direita está sobre o assoalho do barco, junto ao corpo, e a mão esquerda sobre o abdômen. A iluminação natural, luz do sol, posicionada do lado direito, projeta sombras duras para o lado esquerdo. As partes claras, do rosto e das mãos, e a porção iluminada do assoalho se destacam do restante da imagem. As principais linhas de construção da imagem são diagonais formadas por uma perspectiva forçada e pelas sombras do corpo da jovem, do costado direito do barco e dos próprios contornos dos bordos da embarcação.

A partir das análises percebe-se que as duas produções apresentam discurso típico da vanguarda impressionista, discursos fundados especificamente no ponto de vista psicológico. “A ênfase do Impressionismo nas emoções pessoais dá à narrativa de seus filmes um enfoque intensamente psicológico” (BORDWELL. THOMPSON, 2013, p. 703). O tipo de enquadramento, de iluminação e de montagem dessas imagens colabora de maneira definitiva para a construção de uma subjetividade pretendida pelos diretores nos trechos analisados.

### 3.3 ANÁLISES DOS FOTOGRAMAS AS CAMINHADAS

Quadro 3: As caminhadas

Figura 12: Sequência do filme *Finis Terrae*



No filme *Finis Terrae*, de Epstein, a sequência da caminhada inicia-se com uma briga. Depois que um dos pescadores quebra a última garrafa de vinho do outro, o que era dono da garrafa exige um canivete para compensar a prejuízo. Mas o responsável pela perda explica que não está mais com o canivete, que o perdeu. O outro sai à procura do canivete, mas, desconfiado, volta e começa a seguir o desafeto por uma colina de pedras. A sequência é composta por tomadas que variam de enquadramentos abertos mostrando os dois homens que discutem, ou fechados mostrando apenas o rosto de cada um deles enquanto esbraveja com o outro. O fotograma escolhido para a presente análise mostra a imagem da visão do pescador que anda olhando para baixo procurando o canivete perdido. No final da sequência, estão as imagens do pescador andando pelas pedras, sendo seguido pelo outro.

Figura 13: Sequência do filme *Limite*



Em *Limite*, a sequência começa com um personagem masculino se despedindo de uma mulher dando um beijo na mão da moça na porta da casa dela. Não é possível ver o rosto da personagem, que fica sempre fora do quadro. Em seguida, ele sai caminhando por uma estrada de terra até chegar ao portão de um cemitério. A longa caminhada é composta por muitas tomadas curtas que mostram o homem se deslocando em diferentes direções. Nestas tomadas, há também uma grande variação dos pontos de vista e dos enquadramentos, às vezes mostrando o homem caminhando ao longe visto de cima, sendo possível ver os pés e parte das pernas com a câmera rente ao chão. Em algumas imagens o homem aparece caminhando em direção a câmera, em outras vai em direção contrária se distanciando da câmera. Essas tomadas da caminhada são intercaladas com outras que mostram a paisagem do entorno da estrada e da vegetação sempre agitada pelo vento forte. O fotograma escolhido para a presente análise mostra a imagem da visão do homem que caminha olhando para seus pés.

Fontes: Fontes: *Finis Terrae* (1929), de Jean Epstein, e *Limite* (1931), de Mario Peixoto

No filme *Finis Terrae*, Epstein usa um plano ponto de vista<sup>10</sup> na cena para mostrar a visão do homem que caminha enquanto procura pelo canivete perdido. Com enquadramento fechado, a imagem mostra um pé e uma perna em escorço (Figura 14). A perna entra no quadro a partir do canto inferior direito em direção ao centro da imagem. O pé, que está calçado com um tamancão de madeira, está em diagonal para esquerda. Há um desfoque generalizado na imagem em função do movimento da câmera. O chão parece ser uma laje de pedra e domina a maior parte do quadro desde o canto inferior esquerdo, abrangendo toda margem esquerda, margem superior e mais da metade da margem direita. A iluminação é difusa sem projeção de sombras marcantes. As linhas de construção da imagem são as diagonais formadas pela massa, ligeiramente mais escura, da perna e do pé.

Figura 14: Fotograma “As caminhadas”, em *Finis Terrae* (1929), de Jean Epstein



Fonte: *Finis Terrae* (1929), de Jean Epstein

Figura 15: Fotograma “As caminhadas”, em *Limite*, Mario Peixoto



Fonte: *Limite* (1931), de Mario Peixoto

No filme de Peixoto, o plano ponto de vista mostra a visão do homem que caminha rapidamente. A imagem mostra o pé e a perna esquerda em escorço (Figura 15). A perna entra no quadro a partir do limite inferior, do lado esquerdo do quadro, em direção ao limite superior da imagem. A ponta do pé, que está calçado com sapato masculino escuro, quase toca a margem superior. Há um desfoque generalizado na imagem em função do movimento da câmera, sobretudo no chão do qual se percebe apenas manchas. A grande área desfocada do chão domina a maior parte do quadro, desde o canto inferior esquerdo, abrangendo toda margem esquerda, margem superior, margem direita e metade direita da

<sup>10</sup> Plano ponto de vista (PPV) (ou POV – *point of viewshot*, em inglês) – Plano filmado com a câmera posicionada próxima de onde os olhos da personagem estariam, mostrando o que ela veria; normalmente inserido antes ou depois de um plano do olhar da personagem. (BORDWELL. THOMPSON, 2013, p. 749)

margem inferior. A iluminação é difusa sem projeção de sombras marcantes. As linhas de construção da imagem são as diagonais da perna e do pé.

A narrativa de *Limite* trabalha com uma forma não linear do tempo. O tempo presente da narrativa se refere ao trecho em que os três protagonistas estão no barco à deriva. As lembranças são apresentadas em forma de *flashbacks*, e são de grande importância por conter uma série de informações que permitem, ao espectador, uma melhor compreensão da narrativa e, sobretudo, por facilitar a apreensão dos estados mentais dos personagens.

É interessante ressaltar que o uso de *flashback*, muito comum na atualidade, foi mais uma inovação amplamente difundida a partir das produções impressionistas.

De uma forma quase inédita no cinema internacional, os filmes impressionistas manipulavam o tempo e a subjetividade do enredo. Para demonstrar memórias, os *flashbacks* eram comuns e por vezes grande parte de um filme seria um flashback ou uma série deles. Ainda mais surpreendente é a insistência dos filmes em registrar os sonhos, as fantasias e os estados mentais das personagens. (BORDWELL. THOMPSON, 2013, p. 703)

O trecho analisado, que mostra a sequência da caminhada, é um exemplo desses *flashbacks* utilizados por Peixoto. Ao mesmo tempo em que situa o personagem dentro da narrativa, mostrando algo que aconteceu com ele antes dele estar à deriva no barco, demonstra o estado psicológico do personagem. As imagens superpostas, as caminhadas para várias direções, tomadas de vários pontos de vista. Tudo isso demonstra o estado de incerteza, de desorientação em que o personagem se encontrava.

### 3.4 ANÁLISES DOS FOTOGRAMAS AS RODAS DO TREM

Quadro 4: As rodas do trem

Figura: Sequência do filme *La roue*



A sequência da roda do trem no filme *La roue* (1923), de Abel Gance, mostra um engenheiro de ferrovia que após um acidente fica quase cego. Inconformado em ter que abandonar as locomotivas, que eram sua paixão, ele sequestra uma locomotiva e sai em alta velocidade até provocar o descarrilamento. No início da sequência, o engenheiro está na cabine da locomotiva e quando ele põe a máquina em movimento, um funcionário que está ao lado dos trilhos tenta alcançar a composição. A partir desse momento, a montagem muito rápida alterna cenas do engenheiro no trem, da visão desfocada que ele tem da paisagem, do funcionário que ficou na estação ferroviária, da locomotiva que se desloca rapidamente, e imagens de detalhes da roda e dos mecanismos que fazem a locomotiva se mover. É deste trecho o fotograma escolhido para a análise. No final da sequência são alternadas várias imagens do descarrilamento e do engenheiro ferido.

Figura 17 - Sequência do filme *Limite*



A cena que antecede as imagens do trem em *Limite* mostra uma mulher caminhando por uma estrada. No início, a câmera acompanha o deslocamento da personagem, depois mostra algumas imagens da paisagem. Por fim, em uma tomada do alto de um poste, é possível ver ao longe a mulher que continua sua caminhada na estrada. A seguir, passa para imagens da roda e dos mecanismos de um trem em movimento. Deste trecho foi escolhido o fotograma para a análise. A próxima imagem mostra um volante de uma máquina de costura sendo acionado rapidamente por uma mão. Por fim, duas tomadas com pontos de vista diferentes irão mostrar que a mulher que caminhava na estrada é a mesma que está agora na máquina de costura.

Fontes: Filmes *La roue* (1923), de Abel Gance, e *Limite* (1931), de Mário Peixoto

As imagens escolhidas para as análises da sequência da roda do trem mostram a parte inferior lateral das locomotivas, com as engrenagens, as bielas e as rodas que movimentam a máquina.

Ao se observar a produção cinematográfica do início do Século XX, é possível perceber facilmente o fascínio que as máquinas exerciam sobre o Homem. No caso das vanguardas europeias não foi diferente. Alguns movimentos creditavam as mazelas do mundo ao positivismo, à industrialização e às máquinas em geral. Enquanto outros, com destaque para o Futurismo, faziam apologia à máquina, à velocidade e ao movimento. De uma maneira geral, todas as correntes vanguardistas tinham com as roldanas, as engrenagens e a máquina a vapor uma relação de amor ou ódio. O cinema, um produto da tecnologia que empolgava platéias mundo a fora, participava da mesma modelação do imaginário da época, da esperança que essas tecnologias poderiam levar o homem a um novo patamar prosperidade.

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 do 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)

Por outro lado, havia outros que entendiam que esses dispositivos poderiam ser uma ameaça que só serviria para aumentar ainda mais as discrepâncias entre os homens, as nações e a natureza.

Na obra *La roue*, de Abel Gance, fica clara a veneração que havia pela máquina a vapor. *La roue*, ou “A Roda”, título do filme, é uma referência a esses mecanismos. A cena a ser analisada mostra o engenheiro da ferrovia que, inconformado em ter que se separar do seu objeto de adoração, destrói a máquina em uma corrida insana. O fotograma escolhido para as análises comparativas mostra os mecanismos e a roda que movimentam a locomotiva nessa última viagem rumo à destruição. A câmera está fixa no próprio trem, ligeiramente inclinada para a direita e mostra em perspectiva parte das estruturas da máquina que ocupa todo lado direito do quadro e da metade inferior do quadro até o canto superior esquerdo (Figura 18). O restante do quadro, próximo ao limite esquerdo, é ocupado pela imagem do chão, que aparece somente em rastros desfocados pelo rápido deslocamento do trem. O enquadramento é um plano médio, e mostra algumas partes do mecanismo que é fortemente iluminado pela luz direta do sol, que incide pelo lado esquerdo

e projeta sobras fortes para o lado direito. As principais linhas de construção da imagem apontam para o lado superior esquerdo com uma forte perspectiva, para aonde a máquina se dirige, o que parece aumentar a sensação de movimento e de velocidade do trem.

Figura 18: Fotograma “As rodas do trem” de *La roue*, Abel Gance



Fonte: *La roue* (1923), de Abel Gance

Figura 19: Fotograma “As rodas do trem”, em *Limite*, Mario Peixoto



Fonte: *Limite* (1931), de Mario Peixoto

Peixoto também fez referência ao fascínio que as máquinas exerciam sobre o homem de sua época, inserindo imagens de trens, de uma máquina de costura e da sala de projeção de um cinema em seu filme.

A imagem da roda do trem, escolhida para a análise, é tomada em câmera alta, ligeiramente inclinada para a esquerda, fixa no trem e mostrando, do lado esquerdo do quadro, parte da roda e da biela em movimento (Figura 19). Do lado direito aparecem somente rastros no chão desfocado pelo rápido deslocamento do trem. O enquadramento em plano médio, com câmera posicionada a 45°, mostra apenas parte da roda e da biela, além de duas faixas que ocupam o limite esquerdo do quadro, uma faixa clara iluminada e outra muito escura na área de sombra. A iluminação é direta do sol e incide do canto superior direito do quadro projetando sobras forte em sentido contrário. As principais linhas de construção da imagem apontam para o lado superior esquerdo. A forte perspectiva da imagem parece aumentar a sensação de movimento e de velocidade da máquina.

É interessante observar como o ímpeto e a pujança que as imagens da roda do trem produzem remetem a produções do movimento vanguardista futurista, embora a montagem da sequência em *La roue* seja tipicamente impressionista.

Os impressionistas também fizeram experiências com montagens ritmadas para sugerir o ritmo de uma experiência como a personagem a vive, momento a momento. Durante cenas de violência ou conflito emocional, o ritmo acelera – os planos tornam-se cada

vez mais curtos, criando um clímax, por vezes com planos de apenas alguns quadros. Em *A roda*, [La roue] um acidente de trem é apresentado em planos em aceleração gradual passando de 13 quadros a 2 [...] (BORDWELL. THOMPSON, 2013, p. 704)

Outra característica interessante nas duas imagens é o deslocamento da câmera junto com o objeto fotografado. No caso, as câmeras foram fixadas no trem. Na atualidade, é muito comum assistir a cenas onde a câmera se desloca facilmente, até voando em aparelhos comandados por rádio controle, mas o deslocamento da câmera foi um recurso desenvolvido, principalmente, pelos impressionistas para solucionar a expectativa de representação a partir da perspectiva do personagem que se desloca dentro da cena.

A forma impressionista criou uma certa demanda de tecnologia nos filmes. [...] A inovação tecnológica impressionista mais influente foi o desenvolvimento de novos meios de mobilidade entre quadros. Se a câmera representasse os olhos da personagem, deveria ser capaz de mover-se facilmente como a pessoa. Os impressionistas prendiam suas câmeras a carros, carrosséis e locomotiva. (BORDWELL. THOMPSON, 2013, p. 704)

Em *Limite*, a câmera também está presa à locomotiva, mas a montagem dos planos, na sequência onde aparece a roda do trem, é muito mais lenta. São planos um pouco mais longos, e a velocidade de deslocamento do trem parece mais lenta, o que cria uma sensação de que há um peso enorme e que exige um esforço maior para que o deslocamento da máquina aconteça. Essa morosidade e essa carga parecem uma metáfora à situação de letargia, de desânimo em que vivem os protagonistas do filme.

### 3.5 ANÁLISES DOS FOTOGRAMAS IMAGENS EM NEGATIVO

Quadro 5: Imagens em negativo

Figura 20: Sequência do filme *Les Mystères Du Château de Dé*



O filme *Les Mystères du Château de Dé* (1929), de Man Ray, é uma obra surrealista, e conta a história de um casal que, jogando dados, decide fazer uma viagem. De Paris eles vão até o “Castelo de dados”, ou “*Château de Dé*” na cidade de Hyères, que era a casa de campo do Visconde Charles de Noailles, que foi também o patrocinador da obra. A sequência do fotograma escolhido começa com uma tomada mostrando um casal entrando no castelo, com o rosto coberto por um tecido branco. As tomadas seguintes mostram detalhes da arquitetura. O casal aparece no jardim do terraço, onde eles encontram dois dados no chão. Rolando os dados com os pés, eles decidem ficar no castelo. A câmera, oscilando muito, mostra a pequena cidade vista do terraço. Em seguida, o casal chega ao topo. Eles tiram os casacos e, em traje de banho, fazem uma série de movimentos performáticos. Eles param por alguns segundos, e nesse momento a imagem fica em negativo. As últimas imagens da sequência mostram o jardim do terraço com a câmera rotacionando no próprio eixo e a paisagem do vilarejo através de uma das janelas do terraço.

Figura 21: Sequência do filme *Limite*



Em *Limite*, a sequência do fotograma escolhido é um longo encadeamento de imagens da paisagem. As imagens isoladamente não têm ligação direta com a narrativa, mas a sequência como um todo é uma metáfora à condição humana. Nesse trecho, Peixoto apresenta várias experimentações como sobreposição de imagens, oscilações bruscas da câmera e imagens em negativo. Pouco antes do fotograma escolhido, a tomada começa com a imagem da margem direita de um lago, rapidamente passa pelo lago até a outra margem e volta. Então passa para a imagem de um capim alto que contrasta com o céu claro ao fundo. E em seguida focaliza duas imagens em negativo: primeiro um coqueiro, depois um poste com emaranhado de fios. Em seguida, volta para a imagem do lago e para mais uma sequência alternada de imagens da paisagem.

Fontes: *Les Mystères du Château de Dé* (1929), de Man Ray, e *Limite* (1931), de Mário Peixoto

A partir deste ponto as análises comparativas de similaridades entre produções das vanguardas europeias da década de 1920 e a obra *Limite*, de Mario Peixoto, não se concentram mais nas similaridades dos objetos representados ou no resultado similar das duas imagens comparadas. As próximas quatro análises abordarão, de maneira mais incisiva, as estratégias propostas e utilizadas pelas vanguardas na realização das imagens e que foram referenciadas por Peixoto, em *Limite*.

As duas imagens escolhidas para a presente análise possuem em comum o fato de terem sido incluídas no filme em negativo. Ainda que possamos reconhecer e descrever os objetos fotografados nessas imagens, elas se enquadram em outra organização, um sistema abstrato e que lhes confere outros sentidos.

Pelo fato de as qualidades abstratas serem comuns, é normal que os cineastas experimentais começem fotografando objetos reais. Mas, uma vez que os cineastas justapõem as imagens para criar relações de formato, cores etc., o filme ainda usa uma organização abstrata apesar do fato de que podemos reconhecer o objeto como um pássaro, um rosto ou uma colher.

[...]

Em um filme, essas qualidades abstratas se tornam interessantes por si mesmas. Esse interesse não prático levou alguns críticos e espectadores a considerar frívolos os filmes abstratos. Os críticos às vezes os chamam de “arte pela arte”, uma vez que, aparentemente, tudo que fazem é nos apresentar uma série de padrões interessantes. No entanto, ao fazer isso, tais filmes frequentemente nos deixam mais conscientes de tais padrões e podemos ser mais capazes de notá-los no mundo cotidiano. (BORDWELL, THOMPSON, p. 561)

No filme *Les Mystères du Château de Dé*, de Man Ray, o fotograma selecionado mostra a imagem, em negativo, de um casal em um movimento performático. Em plano conjunto<sup>11</sup> o casal ocupa o lado inferior direito do quadro; uma perna do homem e uma parte da perna da mulher estão posicionadas fora do quadro (Figura 22). A mulher está ajoelhada sobre a perna esquerda, que é, em parte, cortada pelo limite inferior do quadro. Ela tem o corpo curvado para trás com o braço estendido para o centro da imagem. No limite inferior do quadro há uma faixa mais clara que é a laje do telhado do *Château*. Do lado esquerdo, quase encostado na borda do quadro, há uma estátua com a cabeça voltada para fora, para a esquerda. Como a imagem está em negativo o céu, que ocupa majoritariamente o espaço do quadro, é percebido como um grande fundo negro, contrastando com a imagem dos dois personagens, que aparece muito clara. As linhas de construção horizontal da laje no limite inferior, a verticalidade da estátua do lado esquerdo e as curvas dos corpos dos atores do lado direito do quadro, conferem um equilíbrio e estabilidade à imagem.

<sup>11</sup> Plano conjunto – Enquadramento em que a escala do objeto mostrado é pequena; uma figura humana de pé apareceria, mais ou menos na altura da tela. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 749)

Embora possa parecer que esse tipo de sequência esteja desprovido de sentido lógico e que poderia ser ordenado de outra maneira, com outros elementos, sem que isso alterasse a construção de sentidos, ao perceber o esmero com que o realizador vanguardista se concentra na construção das suas imagens, fica claro que há um propósito definido para que elas estejam ali e daquela maneira.

Figura 22: Fotograma “Imagens em negativo”, em *Les Mystères du Château de Dé*, Man Ray



Fonte: *Les Mystères du Château de Dé* (1929), de Man Ray

Figura 23: Fotograma “Imagens em negativo”, em *Limite*, Mario Peixoto



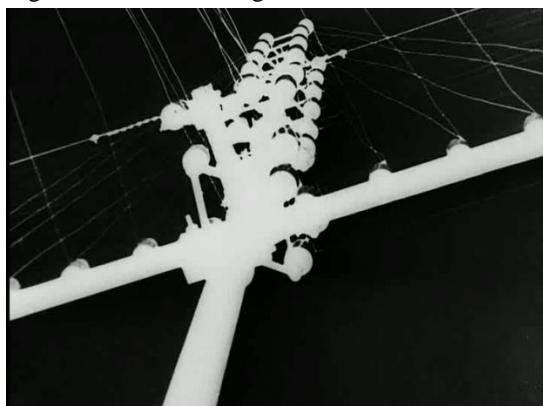
Fonte: *Limite* (1931), de Mario Peixoto

São quatro as imagens em negativo que aparecem em *Limite*. Todas fazem parte da mesma sequência onde, bem no meio do filme, Peixoto apresenta uma série de tomadas curtas que mostram detalhes da paisagem e da vegetação local. A imagem escolhida para a análise mostra em negativo um coqueiro em enquadramento com ângulo oblíquo<sup>12</sup> em plano médio (figura 23). O tronco, que se estende em direção ao canto superior direito, tem a base posicionada no canto inferior esquerdo. A copa da árvore posicionada um pouco acima do centro da imagem, estende suas folhas radialmente para todos os lados. A imagem em alto contraste, praticamente sem nuances de cinzas, se define pela silhueta clara da árvore contra o céu escuro da imagem negativa. A linha de construção principal é a diagonal do tronco, que ocupa o lado inferior esquerdo, que contrasta com as linhas das folhas da árvore que, embora mais tênues, se estendem para todas as direções.

A imagem do coqueiro é sucedida por uma imagem, também em negativo, de um poste com um emaranhado de fio (Figura 24). Essas duas imagens apresentam muitas similaridades, no enquadramento, nas linhas de construção e no contraste.

<sup>12</sup> Ângulo obliquó – Plano no qual o quadro está em desnível (um dos lados parece ser mais baixo do que o outro), o que resulta na aparência de inclinação dos objetos em cena, fora da posição vertical. (BORDWELL. THOMPSON, 2013, p. 743)

Figura 24: Poste em negativo



Fonte: *Limite* (1931), de Mario Peixoto

Evidentemente essas imagens não estão colocadas em sequência acidental, aqui também há uma razão de ser. Nesse caso, Peixoto trabalha com o conceito de transição de forma associativa, que consiste em encadear imagens sem coerência aparente, justamente para estimular outras possibilidades de conexão e interações.

Forma associativa - Muitos filmes experimentais se inspiram em uma série poética de transições que criam o que podemos chamar de forma associativa. O sistema da forma associativa sugere idéias e qualidades expressivas ao agrupar imagens que podem não ter nenhuma conexão lógica imediata. Mas exatamente pelo fato de imagens e sons serem justapostos, somos estimulados a procurar por alguma conexão, uma associação que os ligue. (BORDWELL, THOMPSON, p. 569)

A forma como essas estratégias são encontradas em *Limite* sugere que Peixoto, apesar da pouca idade e de nenhuma experiência anterior como cineasta, quando concebeu o filme, tinha plena consciência das táticas vanguardistas, e as utiliza como um meio de expressão pessoal e não apenas como uma experimentação estilística. Peixoto constrói metáforas visuais para criar estados subjetivos, para representar sentimentos.

### 3.6 ANÁLISES DOS FOTOGRAMAS ROTACIONAMENTO DO EIXO DA CÂMERA

Quadro 6: Rotacionamentos do eixo da câmera

Figura 25: Sequência do filme *Emak-Bakia*



O filme *Emak-Bakia*, que em basco significa “Deixe-me em paz”, de Man Ray, estreou em 1926. Pelo título contestador já é possível intuir que se trata de uma obra dadaista. O filme é um encadeamento de imagens no qual Ray propõe uma síntese abstrata com ausência de sentido lógico ou narrativo. São imagens que mostram alguns objetos, formas geométricas, pessoas, paisagens, automóveis, animais e reflexos. O fotograma escolhido para a análise pertence a uma sequência que se inicia com um letreiro no qual se lê: *La raison de cette extravagance*. Em seguida, visto do alto de um prédio, um automóvel se aproxima do meio fio, estaciona e um homem desce. De dentro do imóvel a câmera mostra o homem na calçada, ele olha para cima, para a fachada do edifício. Porém há uma subversão do horizonte da imagem da fachada, as linhas horizontais aparecem na posição vertical. A imagem foi captada com a base da câmera na posição perpendicular em relação a linha do horizonte. Em seguida o homem entra no prédio, em um lugar que parece ser uma loja onde ele abre uma caixa de colarinhos e rasga vários deles. Por fim, o homem arranca o seu próprio colarinho.

Figura 26: Sequência do filme *Limite*



Em *Limite*, a sequência inicia-se com uma série de imagens de motivos marítimos, barcos, pescadores, peixes e praias, que são mostrados em tomadas curtas. Em seguida, é apresentada a imagem de uma bica em forma de obelisco a qual tem a parte inferior e superior cortadas pelos limites do quadro. A câmera aproxima-se do pequeno pedaço de cano no centro do obelisco, por onde vete um filete de água, essa tomada é repetida várias vezes. Em seguida, temos a imagem da sequência selecionada para a análise. Essa imagem mostra fachadas de casas com suas portas e janelas voltadas para a rua, mas esta imagem foi captada com a base da câmera na posição perpendicular em relação à linha do horizonte; as casas aparecem na horizontal. A imagem seguinte é de uma mulher lavando roupa com as costas viradas para a câmera. Ao final da sequência são apresentadas várias imagens de casas e ruas do vilarejo.

Fonte: *Emak-Bakia* (1926), de Man Ray, e *Limite* (1931), de Mário Peixoto

A rotação do eixo da câmera é uma das estratégias que as vanguardas europeias da década de 1920 utilizaram para explicitar ao espectador que ele estava diante de uma representação artística e assim a obra se colocava aberta a diferentes possibilidades de sentidos, e não de uma tentativa de representação do mundo dito “real”, típica do cinema clássico, com sentidos fechados, preestabelecidos.

Os anos 20, na Alemanha, mas também na França, na Rússia, e até mesmo nos Estados Unidos, são a época do reino dos 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)

Esse 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, e foi fartamente utilizado por realizadores das vanguardas que buscavam um cinema menos previsível, em que o espectador pudesse ir além do que estava sendo apresentado na tela, um cinema sem limites de possibilidades.

Os *assuntos* de filme podem ser classificados em “realistas” e “irrealistas”, como se queira, mas o poder atualizador do *véículo* filmico 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)

No filme *Emak-Bakia*, de Man Ray, o fotograma selecionado para a análise comparativa mostra uma imagem com o eixo da câmera rotacionado em 90º, ou seja, o que seriam as linhas horizontais são mostradas na vertical e vice-versa. Dentro da sequência, esta imagem seria a visão do personagem que ao descer do automóvel olha para cima e, de seu ponto de vista, temos o edifício que, neste caso, aparece “deitado” (Figura 27). A imagem é apresentada com enquadramento em plano geral<sup>13</sup>. Da fachada do edifício vê-se muitos ornamentos e partes de algumas janelas. O que seria a base do edifício está do lado esquerdo do quadro. Os rebaixos e alguns ornamentos, que seriam as linhas horizontais da construção, são mostrados na vertical. E o ponto de fuga da perspectiva, que deveria estar posicionado acima do limite superior do quadro, está fora do limite direito do quadro. A iluminação é natural, que incide da direita, projetando sombras para o lado esquerdo. As

---

<sup>13</sup> Plano geral – Enquadramento em que a escala do objeto mostrado é muito pequena; um prédio, uma paisagem ou uma multidão enchem a tela. (BORDWELL. THOMPSON, 2013, p. 749)

principais linhas de construção da imagem são as verticais de sombras escuras e as diagonais da forte perspectiva que a imagem apresenta.

A subversão do horizonte do quadro pode ser relacionada à estética dadaísta, que rejeita os modelos idealizados, as condutas predeterminadas e até mesmo os conceitos lógicos científicos. Com esses argumentos, dentro do universo cinematográfico, os dadaístas buscam confrontar o “modelos clássicos” de representação do mundo, hegemonicamente praticados pelo cinema hollywoodiano e que trabalhavam dentro de modelos idealizados, da lógica financeira, de códigos de moral predeterminados e de sistemas lógicos de causa e efeito.

Figura 27: Fotograma “Rotacionamentos do eixo da câmera” em *Emak-Bakia*, Man Ray



Fonte: *Emak-Bakia* (1926), de Man Ray

Figura 28: Fotograma “Rotacionamentos do eixo da câmera”, em *Limite*, Mario Peixoto



Fonte: *Limite* (1931), de Mário Peixoto

Em *Limite*, a imagem escolhida para a análise mostra fachadas de casas com suas portas e janelas voltadas para a rua (figura 28). Com enquadramento em plano geral, a imagem com o eixo rotacionado em 90°, ou seja, o que seriam as linhas verticais são mostradas na horizontal e vice-versa. A perspectiva é acentuada, com linhas que 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 move, que entre ou saia do quadro. A luz é natural, mas difusa, com sombras suavizadas.

A imagem da fachada das casas com subversão da linha do horizonte causa um estranhamento, principalmente por ser a única na sequência com esse tipo de experimentação. O recurso serve para reforçar a percepção do aparato fotográfico utilizado na produção da imagem e afastar a possibilidade da comparação direta em uma relação de causa e efeito das imagens exibidas com o mundo fora do quadro projetado.

### 3.7 ANÁLISES DOS FOTOGRAMAS REITERAÇÃO DA IMAGEM

Quadro 7: A reiteração da imagem

Figura 29: Sequência do filme *Ballet Mécanique*



*Ballet Mécanique* (1924), de Fernand Léger e Dudley Murphy, é um dos primeiros experimentais abstratos. Serviu de inspiração para outras produções que se seguiram. Léger, como pintor, participava do movimento cubista, e sempre deixou transparecer seu interesse por objetos mecânicos, nas suas obras pictóricas e também no filme. “Seu interesse por máquinas foi bem adaptado no cinema e contribuiu para os princípios centrais de forma do *Ballet Mécanique*” (BORDWELL, THOMPSON, p. 560). Na sequência, um pouco antes do fotograma selecionado para a análise, acontece uma sucessão alternada de imagens de máquinas em movimento. Um primeiríssimo plano mostra olhos femininos que abrem e fecham no mesmo ritmo das máquinas. A tomada seguinte, repetida sete vezes, mostra uma senhora subindo uma escada com um fardo no ombro direito e gesticulando com o braço esquerdo. A repetição transforma o movimento da mulher em um movimento mecânico. Na sequência, a imagem da boca de uma mulher que abre e fecha seguindo o mesmo ritmo mecânico. E novamente a tomada da mulher subindo a escada que é repetida mais onze vezes. Por fim há uma animação com elementos gráficos ritmados.

Figura 30: Sequência do filme *Limite*



Em *Limite*, a sequência, um pouco antes do fotograma selecionado, mostra uma mulher lavando roupas de costas para câmera. A seguir, temos algumas imagens do vilarejo, e finalmente a imagem escolhida para a análise, que mostra uma fonte em forma de obelisco com um pequeno filete de água. A câmera se aproxima do pequeno cano por onde sai a água. Esta cena da aproximação é repetida por três vezes. Volta para imagens do vilarejo, e novamente para imagem da fonte que é repetida mais cinco vezes. A seguir, imagens dos telhados das casas do vilarejo. Todas estas imagens pertencem a uma longa sequência onde a montagem alterna imagens que apresentam grandes movimentos de câmera ou dos objetos filmados, com imagens praticamente estáticas, o que provoca uma oscilação do ritmo a partir desta montagem.

Fontes: *Ballet Mécanique* (1924), de Fernand Léger e Dudley Murphy, e *Limite* (1931), de Mário Peixoto

A reiteração da imagem, ou seja, a repetição da mesma imagem seguidas vezes, é utilizada nas duas obras para cadenciar o ritmo das sequências. O fotograma de *Ballet Mécanique* mostra uma senhora subindo uma escada (Figura 31). Não é possível ver a cabeça, pois ela está cortada na altura do queixo pelo limite superior do quadro. No ombro direito ela carrega um fardo do qual se vê apenas uma pequena parte apoiada no braço direito. A mão esquerda aparece desfocada pelo movimento vertical que a mulher está fazendo com o braço. Do lado direito do quadro aparece um muro de tijolo, que se estende por todo canto superior esquerdo. No canto superior direito há uma área muito clara e desfocada. No canto inferior percebe-se que há uma mureta baixa que acompanha a escada. No limite inferior, a escada que aparece muito clara no quadro. Com enquadramento em plano médio, a mulher ocupa toda a área central da imagem. A iluminação é difusa e as principais linhas de construção da imagem são as verticais, que estão na área central do quadro, formadas pela grande massa escura da saia da mulher e pelas listas, também verticais, da blusa.

Em *Ballet Mécanique*, Léger e Murphy forçam o espectador a uma comparação dos movimentos realizados por uma mulher, uma trabalhadora de aparência simples, com os movimentos das máquinas que são apresentadas na sequência. Isso provoca um deslocamento de sentido: a imagem apresentada não é mais de uma mulher, como explicam Bordwell e Thompson, ao analisarem a mesma sequência: “A repetição insistente faz com que os movimentos da mulher sejam tão precisos quantos os da máquina. Embora ela seja vista em um lugar real, não podemos vê-la como uma personagem, mas precisamos nos concentrar nos ritmos de seus movimentos” (2013, p. 566).

Figura 31: Fotograma “A reiteração da imagem”, em *Ballet Mécanique*, de Fernand Léger e Dudley Murphy



Fonte: *Ballet Mécanique* (1924), de Fernand Léger e Dudley Murphy

Figura 32: Fotograma “A reiteração da imagem”, em *Limite*, Mario Peixoto



Fonte: *Limite* (1931), de Mario Peixoto

No filme *Limite*, o fotograma escolhido para a análise mostra uma fonte em forma de obelisco. No meio da fonte há um pequeno cano do qual sai um filete de água (Figura 32). Não é possível ver nem o topo e nem a base do obelisco, que estão cortados, respectivamente, pelos limites superior e inferior do quadro. A área próxima ao limite esquerdo do quadro é ocupada por parte da copa de uma árvore. O espaço à direita da árvore, passando um pouco do centro da imagem, é todo preenchido pela imagem do obelisco. Quase a totalidade do lado direito do quadro é ocupado por uma área clara do céu, no qual se percebe um clarão do sol que está posicionado mais à direita, fora do quadro. Do lado direito há apenas uma pequena faixa horizontal escura no limite inferior, que é a beirada de um telhado de uma casa. A iluminação é natural em contraluz<sup>14</sup>, com o sol que está do lado direito fora do quadro, quase de frente para câmera, deixa todos os objetos da cena na penumbra e cria apenas dois contornos de luz brilhante, um na quina direita do obelisco, o outro no filete de água que sai do cano. O enquadramento é em plano médio, e as principais linhas de construção da imagem são as verticais do obelisco que atravessa todo o quadro com uma leve inclinação para esquerda.

Como já vimos, *Limite* é um filme mudo, tem apenas três letreiros. De resto, toda a narrativa, que conta a história dos três personagens que estão à deriva em um pequeno barco, se sustenta na conjugação das imagens e no ritmo que são definidos na montagem. Em meio às sequências que contam as histórias dos personagens, são apresentadas algumas sequências de imagens que têm relação muito tênuem com a narrativa, ou nem tem relação direta com a mesma. Estas imagens são abstrações.

A longa sequência de onde foi selecionado o fotograma apresenta outras imagens que não têm relação direta com a narrativa. São abstrações, ainda que possam ser reconhecidas como objetos reais.

[...] pelo fato de as qualidades abstratas nos filmes serem compartilhadas com objetos reais, tais filmes se valem das habilidades que utilizamos em nossa vida cotidiana. Normalmente, usamos nossa habilidade de reconhecer formatos e cores de maneiras práticas, como quando dirigimos e temos que interpretar as placas de trânsito e as cores rapidamente. Mas, ao assistirmos a um filme abstrato, não precisamos usar as formas, as cores ou a repetição que vemos e ouvimos para fins práticos. Consequentemente, podemos observar esses elementos mais completamente e ver as relações que raramente nos daríamos ao trabalho de observar durante as atividades práticas cotidianas. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 561)

---

<sup>14</sup> Contraluz – Iluminação lançada sobre as figuras em cena a partir do lado oposto ao da câmera, normalmente criando um fino contorno de destaque ao redor delas. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 744)

Essas imagens têm o nível de abstração aumentado pela reiteração e pela forte oscilação do ritmo. Com esse artifício essas imagens são incitadas a proporcionar outros níveis de relação de sentido. Quais sentidos? Isso irá depender do repertório do espectador e da capacidade que este tenha de fazer essas relações.

### 3.8 ANÁLISES DOS FOTOGRAMAS SUPERPOSIÇÃO E OSCILAÇÃO DA CÂMERA

Quadro 8: Superposições e oscilações da câmera

Figura 33: Sequência do filme *Ménilmontant*



*Ménilmontant* (1926), de Dimitri Kirsanoff, é um filme mudo e sem letreiros. Toda a narrativa é estruturada na montagem, nas imagens e nos experimentos inseridos pelo diretor. Depois de assistirem ao violento assassinato dos pais, duas irmãs crescem em uma vida de infortúnios até que a mais jovem fica grávida e não tem como cuidar do bebê. A sequência de onde foi selecionado o fotograma mostra a jovem mãe na porta da maternidade. Em seguida, ela é vista com seu bebê no colo pelas ruas da cidade. Ao passar perto de uma ponte são alternadas imagens do bebê, do rosto da mãe com expressão de desespero e tomadas do rio com a câmera oscilando para um lado para o outro. Em seguida, uma longa tomada mostra imagens da jovem superposta a imagens das ruas da cidade onde pessoas, automóveis e a própria câmera vão de um lado para outro. A oscilação da câmera e a superposição de imagens são utilizadas para representar o estado de desespero da personagem. As cenas seguintes mostram a moça que caminha pela cidade. Ao entardecer, a luz do sol que reflete sobre as águas do rio. E por fim, com a câmera posicionada atrás da personagem sentada em uma escada próxima ao rio.

Figura 34: Sequência do filme *Limite*



Em *Limite*, o fotograma escolhido pertence a uma sequência que mostra uma mulher que sai de casa depois de encontrar o marido embriagado. Várias tomadas apresentam a mulher caminhando por uma estrada até chegar a uma pedra muito alta. Nas imagens seguintes, o rosto da jovem com expressão de desespero. Ela olha para baixo à sua frente. A visão é apresentada com a câmera oscilando para um lado e outro e, por fim, gira em seu próprio eixo várias vezes. Na tomada seguinte a imagem da jovem sentada ao lado de um arbusto de sisal. Esta imagem é superposta a uma imagem dos morros da região, captadas em movimento muito rápido. Peixoto utiliza a oscilação da câmera e a superposição de imagens para representar o estado de desespero da jovem. Com a câmera posicionada por trás dela, a moça olha para o abismo à sua frente. E, por fim, imagens das ondas que refletem a luz do sol do fim do dia.

Fontes: *Ménilmontat* (1926), de Dimitri Kirsanoff, e *Limite* (1931), de Mário Peixoto

O fotograma de *Ménilmontant* traz a imagem do rosto de uma jovem em superposição<sup>15</sup> à imagem de reflexos de carros e de pessoas andando na rua. Esta última imagem está muito pouco definida em função do movimento dos objetos fotografados e do movimento de câmera. O rosto da jovem está enquadrado em primeiro plano<sup>16</sup>, posicionado mais à esquerda do quadro (Figura 16). A imagem da rua em plano geral. Junto ao limite esquerdo do quadro se vê uma pequena parte do cabelo. O limite superior do quadro corta a testa ao meio. Do lado superior direito há uma área cinza na qual não é possível distinguir muita coisa. Entre o limite direito do quadro e o rosto da jovem se percebe a silhueta de uma pessoa muito desfocada. Na parte inferior do quadro, parte dos ombros, do pescoço e o colarinho da blusa escura da moça. O quadro está cortado, de lado a lado, por várias manchas claras em diagonal. São reflexos de carros que passam muito rápido na frente da câmera. Na imagem do rosto, a luz é difusa e incide do lado direito. A imagem da rua é difusa sem posição definida da fonte de luz. As principais linhas de construção são as diagonais dos reflexos e as diagonais do colarinho que apontam para um ponto entre os olhos da personagem.

Kirsanoff utiliza superposição, desfoque e oscilação da câmera para representar estados psicológicos de seus personagens. O uso deste tipo de recurso é mais uma característica que define o cinema impressionista do início do Século XX.

O movimento impressionista ganhou esse nome também por seu estilo cinematográfico. Os cientistas fizeram experiências com as diferentes maneiras de representar estados mentais através da cinematografia e da montagem. Nos filmes impressionistas, as íris, máscaras e fusões funcionam como traços dos pensamentos e sentimentos das personagens. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 703)

Assim, muitos desses recursos narrativos utilizados para a representação de estados psicológicos ou os sentimentos dos personagens acabam por definir muito da própria estética do cinema impressionista.

---

<sup>15</sup> Superposição – Exposição de mais de uma imagem na mesma tira de filme ou no mesmo plano. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 751)

<sup>16</sup> Primeiro plano (*close up*) – Enquadramento no qual a escala do objeto mostrado é relativamente grande, Geralmente a cabeça de uma pessoa do pescoço para cima, ou um objeto de tamanho comparável, ocupa a maior parte da tela. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 749)

Figura 35: Fotograma “Superposições e oscilações da câmera” em *Ménilmontant*, Dimitri Kirsanoff



Fonte: *Ménilmontant* (1926), de Dimitri Kirsanoff

Figura 36: Fotograma “Superposições e oscilações da câmera”, em *Limite*, Mario Peixoto



Fonte: *Limite* (1931), de Mario Peixoto

O fotograma escolhido para a análise do filme *Limite* mostra duas imagens superpostas. A primeira é a de uma pedra enorme, que ocupa praticamente toda a metade inferior do quadro (Figura 16). Sobre a pedra, do lado esquerdo, está a figura de uma mulher, da qual só é possível ver a cabeça e parte do corpo. Do lado direito do quadro, um grande arbusto de sisal com folhas pontiagudas. A segunda imagem, que está sobreposta, é a grande mancha escura que preenche a metade inferior esquerda até o canto inferior direito do quadro. Não fica evidente no fotograma, devido ao desfoque, mas essa mancha escura é a silhueta de uma cadeia de montanhas. Na sequência, a imagem da mulher sobre a pedra permanece com a câmera fixa o tempo todo, enquanto a imagem da cadeia de montanhas se desloca rapidamente em uma panorâmica<sup>17</sup> da direita para a esquerda. As duas imagens apresentam enquadramento em plano geral. A figura da mulher aparece, pequena, bem no centro da metade esquerda do quadro. A parte inferior do lado esquerdo do quadro mostra a pedra e a montanha como uma mancha escura sobreposta. O céu claro ocupa a maior parte da área superior da imagem. Do lado direito do quadro, na metade superior, está um sisal com grandes folhas pontiagudas e, na metade inferior, a textura da enorme pedra que é cortada pela diagonal da montanha mais escura que esta sobreposta. A imagem da mulher sobre a pedra tem iluminação natural com a fonte posicionada do lado direito do quadro, que projeta sombras fortes para o lado esquerdo. A imagem da cadeia de montanhas aparece como uma mancha escura e não tem definição suficiente para se determinar o ponto de incidência da luz. As principais linhas de construção são a diagonal da escura cadeia de

<sup>17</sup> Panorâmica – Movimento com o corpo da câmera girando para a direita ou para a esquerda. Na tela ela produz um enquadramento móvel que varre o espaço na direção horizontal. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 748)

montanhas e as linhas radiais das folhas do sisal, que apontam para todas as direções do céu.

Peixoto utiliza a superposição e o movimento de câmera, que fazem a imagem da cadeia de montanhas se deslocar rapidamente sobre a imagem da mulher parada sobre a pedra, para representar o estado de espírito da personagem que se sente impotente e desorientada em função dos problemas de relacionamento com seu marido alcoólatra. As folhas pontiagudas do sisal que está ao lado da personagem são uma imagem metafórica dos percalços que a condição humana impõe.

A partir das análises até aqui apresentadas, ficam evidentes como e quais estratégias propostas pelas vanguardas foram apropriadas por Peixoto para a realização de sua obra, como essas estratégias refletem de maneira contundente uma estética muito similar ao cinema de vanguarda europeu do início do Século XX, e também como a construção de sentido é por vezes muito similar a essas obras.

No próximo capítulo serão realizadas análises semelhantes, confrontando fotogramas selecionados da obra *Limite*, de Mario Peixoto, com fotogramas do filme *Sudoeste*, dirigido por Eduardo Nunes, em 2011.

#### **4 REFERENCIALIDADES E CONSTRUÇÕES DE SENTIDO EM *LIMITE* E *SUDOESTE***

As análises apresentadas aqui confrontam fotogramas de cenas que contém elementos visuais similares dos filmes *Limite* (1931), de Mario Peixoto, e *Sudoeste* (2011), de Eduardo Nunes. Ao assistir *Sudoeste*, ficam evidentes as referências que o realizador faz a várias obras e seus diretores. Em um depoimento com o título: “A fábula da luz, do vento, da chuva e do botão enferrujado”, que faz parte do encarte que acompanha o DVD do filme *Sudoeste*, lançado em 2014, pelo Instituto Moreira Salles, Nunes revela:

O preto e branco de *Sudoeste* traz influências de filmes como *Satantango* (*Sátántangó*, 1994) e *A harmonia Werckmeister* (*Werckmeisterharmóniák*, 2000) de Béla Tarr. Influências de *Andrei Rublev* (*Andrei Roubliov*, 1966) de Andrei Tarkovski, demonstração de que o cinema pode ser algo único, o momento em que compartilhamos uma experiência espiritual durante uma projeção. E influências de *Limite* (1931). Vi o filme de Mario Peixoto pela primeira vez numa sessão do teatro Municipal do Rio, e fiquei totalmente encantado. Sempre acreditei que, do final dos anos 1920 ao final dos anos 1930, o cinema atingiu um poder de síntese que jamais se repetiu. Foi o auge da linguagem. (NUNES, 2014, p. 8 e 9)

A partir desse depoimento, entende-se que muitas das referências ao filme *Limite* no filme *Sudoeste* acontecem de maneira intencional como uma espécie de homenagem a Peixoto.

Para uma melhor compreensão do contexto do qual as imagens analisadas fazem parte, repete-se o mesmo procedimento utilizado no capítulo anterior, com a apresentação de quadros descritivos da sequência com sete fotogramas, sendo três fotogramas anteriores, três posteriores e o fotograma escolhido para a análise, que é apresentado em tamanho um pouco maior. As imagens poderão ser melhor visualizadas, caso desejado, nos apêndices deste trabalho.

#### 4.1 ANÁLISES DOS FOTOGRAMAS AS MÃOS

Quadro 9: As mãos



A imagem da mão entrando no quadro faz parte de uma longa sequência do filme *Limite*. Um pouco antes do fotograma escolhido, o personagem masculino, depois de sair do cemitério onde estava enterrada sua amante e de saber que ela havia morrido de lepra, vai andando cambaleante por uma trilha. Quando está ao lado de uma cerca de arame farpado ele cai. A imagem seguinte mostra os pés do homem caído. A partir deste momento, a câmera começa um movimento ascendente, mostrando a cerca de arame farpado, a trilha, um riacho e ao fundo uma mata. O movimento de câmera continua subindo até mostrar apenas o céu claro. Então o movimento é invertido e passa a ser descendente, porém não voltará a mostrar a mata, o riacho e a cerca, mas sim uma praia com grandes pedras e uma cadeia de montanhas ao fundo. A câmera continua descendo, mostrando a areia da praia e por fim uma mão estendida sobre a areia que entra em quadro pela borda inferior. Esta é a imagem escolhida para a análise. Na sequência, é apresentada a imagem de uma estrutura de alvenaria que é um detalhe do túmulo onde está o corpo da amante morta. Em seguida, algumas tomadas do céu com nuvens carregadas e imagens de cruzes dos túmulos do cemitério. Toda essa sequência tem um clima funesto e trata da questão da morte com angústia e sofrimento.

Figura 38: Sequência do filme *Sudoeste*



No filme *Sudoeste*, a sequência que abriga o fotograma selecionado para a análise também é longa. Ela mostra a menina Clarice, que pega um barco e deixa a pequena cabana de palafitas que fica no meio do lago. Ao chegar à praia ela deixa o barco e sai andando pela areia até chegar a uma salina. Os trabalhadores da salina querem saber quem é e de onde a menina vem, mas ela nada responde e sai caminhando. O personagem Sebastião chega à salina e pergunta quem é a menina, mas ninguém sabe, então ele vai atrás dela. Quando Clarice chega à praia o barco dela foi levado pela maré. Ela se senta, estende a mão e começa a brincar com a areia e conchinhas. É deste trecho o fotograma escolhido. Em seguida, ela deita sobre a areia da praia. Sebastião chega, pergunta de onde ela é, depois pede que ela o siga e a leva para o vilarejo. Em *Sudoeste*, a sequência da mão é apresentada em clima de relaxamento da menina.

Fontes: *Limite* (1931), de Mário Peixoto, e *Sudoeste* (2011), de Eduardo Nunes

O fotograma do filme *Limite* mostra uma grande área do quadro ocupada pela textura irregular da areia de uma praia. O enquadramento é um plano médio com a câmera a mais ou menos 45° em relação à linha do horizonte (Figura 39). A areia ocupa o canto inferior esquerdo, a borda esquerda, toda a metade superior e praticamente toda a metade direita do quadro. Partindo do centro do limite inferior, o punho e uma mão masculina que entram no quadro na diagonal em direção ao canto superior esquerdo. A mão clara, que parece estar largada, se destaca sobre a areia escura. A palma está virada para baixo com os dedos ligeiramente curvados para a areia. A luz é difusa, com a fonte posicionada do lado superior direito e projeta sombras suaves para o lado inferior esquerdo. As principais linhas de construção são as diagonais da mão e dos dedos.

Há uma inércia indicada pela posição do punho e da mão que estão totalmente paralelos ao chão. Não se vê o personagem, mas pelo posicionamento da mão e do braço se deduz que ele está na posição horizontal sobre a areia. O espectador que acompanha a sequência sabe que o homem, antes de cair próximo à cerca de arame farpado, tinha saído do cemitério onde se encontrou com o viúvo de sua amante e soube a causa da morte. Essa imagem da mão sobre a areia contribui para a construção do clima psicológico dramático, característico das produções da vanguarda impressionista da década de 1920.

Entre 1918 e 1928, em uma série de filmes extraordinários, os jovens diretores fizeram experiências com o cinema de maneira que sua obra representou uma alternativa aos princípios dominantes de Hollywood. Para esses diretores, o cinema era uma arte de emoção, e uma narrativa intimista e psicológica dominava suas práticas. As interações de poucas personagens, normalmente um triângulo amoroso [...], serviam como base para que os cineastas explorassem mudanças de humor e comportamento. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 703)

Figura 39: Fotograma “As mãos”, em *Limite*, de Mario Peixoto



Fonte: *Limite* (1931), de Mario Peixoto

Figura 40: Fotograma “As mãos”, em *Sudoeste*, de Eduardo Nunes



Fonte: *Sudoeste* (2011), de Eduardo Nunes

No filme *Sudoeste*, o fotograma selecionado também mostra uma grande área ocupada pela textura da areia de uma praia. O enquadramento é em plano médio com a câmera posicionada a mais ou menos 40º em relação à linha do horizonte (Figura 40). A areia ocupa o limite inferior, a borda esquerda, toda metade superior e boa parte do limite direito e a área central do quadro do quadro. Do canto superior direito entram no quadro a parte de um antebraço e uma mão em posição diagonal que aponta para margem inferior do quadro. A pequena mão de pele clara está com a palma virada para baixo e com os dedos ligeiramente curvados para a areia, parece estar apenas apoiada sobre a areia. A luz é natural com o sol a pino, que projeta sombra intensa. As principais linhas de construção são as diagonais do antebraço e dos dedos e a linha horizontal da sombra escura sobre a areia.

Embora não se veja a personagem, pela posição do braço, se deduz que ela está sentada na areia. O expectador que acompanha a sequência sabe que a mão pertence a uma menina, vestida de branco, com aparência angelical, relaxadamente sentada na areia.

As duas imagens das mãos sugerem níveis diferentes de dramaticidade. Em *Limite*, há um clima muito pesado de crise do personagem que se articula por toda sequência e culmina com a imagem da mão dele caída sobre a areia. Em *Sudoeste*, a sequência pressupõe uma atmosfera de relativa calma, mas há igualmente uma crise existencial da personagem. Ela não conhece nada daquele lugar, não sabe direito quem, de onde veio, aonde ir e menos ainda o que será do seu futuro.

## 4.2 ANÁLISES DOS FOTOGRAMAS JANELAS

Quadro 10: Janelas

Figura 41: Sequência do filme *Limite*



Este fotograma do filme *Limite* faz parte da mesma sequência em que o personagem se despede de uma mulher na porta da casa dela, faz uma longa caminhada por uma estrada de terra, chega a um cemitério, junto ao túmulo de sua amante e encontra o viúvo. Eles conversam, ele sai do cemitério e continua a caminhada. Um pouco antes da cena, ele chega a um píer onde uma outra mulher vem ao seu encontro. Eles também trocam algumas palavras e ele volta a caminhar. Passa por uma pequena casa. Deste trecho é retirado o fotograma para a análise. A imagem do homem é captada por uma janela, de dentro da casa. Em seguida, sai cambaleando e ao passar por um riacho, junto a uma cerca de arame farpado, o homem cai. É uma longa sequência, com vários acontecimentos, mas todos os eventos parecem girar em torno dos relacionamentos mal resolvidos do personagem, que passa por variações de humor e de estados psicológicos.

Figura 42: Sequência do filme *Sudoeste*



A sequência da imagem da janela no filme *Sudoeste* começa com as duas crianças, Clarice e João, conversando no quarto da casa. Em seguida, eles aparecem brincando fora, no quintal. A cena é filmada por uma janela de dentro da casa. Sebastião, pai do menino, vem até a janela, chama por ele e pede que o garoto vá até a venda para comprar cigarros. A menina sozinha fica olhando para Sebastião que sai do quadro. Em seguida a câmera faz uma pequena aproximação da janela. Deste trecho foi selecionado o fotograma para a análise. Clarice se aproxima da janela e pula de volta para dentro do quarto. A menina se senta ao lado da cama e fica parada olhando para a porta. Pelos vãos da porta ela percebe que Sebastião passa de um lado para o outro, sempre espionando a menina. Nessa sequência há uma atmosfera de dúvida causada pelas atitudes de Sebastião em relação à Clarice. Em uma cena anterior, ele acolheu a garota e a levou para casa com uma atitude paterna, como que para protegê-la, mas até esse momento não se sabe se ele quer realmente proteger ou aproveitar-se dela. Em função dessa dúvida, a sequência não permite que se estabeleça plenamente um clima denso ou introspectivo, fica apenas a dúvida.

Fontes: *Limite* (1931), de Mário Peixoto, e *Sudoeste* (2011), de Eduardo Nunes

O fotograma do filme *Limite* mostra uma janela fotografada de dentro da casa. A janela está parcialmente aberta, o que permite a visão da paisagem fora da casa. Essa área externa, iluminada pela luz do sol, contrasta com a área de sombras escuras de dentro da casa, criando um quadro menor dentro do quadro total da imagem (Figura 43). A janela, que está bastante escura por falta de iluminação interna da casa, serve como moldura da paisagem lá fora. Da janela é possível ver: no limite esquerdo do quadro uma faixa vertical escura formada pelo caixilho e uma parte da veneziana. Na parte de baixo do quadro, vê-se a travessa inferior do caixilho. Mais de um terço do lado direito do quadro é ocupado pela veneziana direita da janela, da qual pouco se vê, pois ela está totalmente na penumbra. O quadro menor, da área externa, tem formato retangular e está deslocado para a esquerda do quadro. Nele é possível ver um homem que olhando na direção da câmera, tentando enxergar alguma coisa no interior da casa. O homem está se segurando no fio de arame de uma cerca que está na frente dele. Da cerca é possível ver mourões de madeira. Uma folhagem, que está presa à cerca, e o barranco na parte inferior do quadro encobrem parte do corpo do personagem. Ainda da área externa, é possível ver do lado esquerdo parte do teto de uma palhoça. Atrás do homem uma baia e bem ao fundo a silhueta de uma montanha. A iluminação é natural difusa. As principais linhas de construção da imagem são: as verticais que dividem a imagem em três faixas, as horizontais da parte inferior do caixilho e da linha divisória entre água e montanha. Há ainda uma diagonal formada pelo prolongamento do limite superior da folhagem com o teto da palhoça que está à esquerda do quadro.

Nessa sequência, o homem passa cambaleando em frente à casa, gesticula e parece esbravejar com alguém dentro, mas não obtém resposta. Resignado, abaixa a cabeça e segue a caminhada cambaleando. Esta é mais uma construção típica do cinema impressionista que trabalha no sentido de representar a variação de estados psicológicos, embora a imagem, em si, com grande área escura de sombras remeta ao cinema expressionista.

Figura 39: Fotograma “Janelas”, em *Limite*, Mario Peixoto



Fonte: *Limite* (1931), de Mario Peixoto

Figura 40: Fotograma “Janelas”, em *Sudoeste*, Eduardo Nunes



Fonte: *Sudoeste* (2011), de Eduardo Nunes

O fotograma do filme *Sudoeste*, selecionado para a análise, também mostra uma janela fotografada de dentro da casa. A janela está parcialmente aberta, o que permite a visão da paisagem fora da casa. Essa área externa, iluminada pela luz do sol, também contrasta com a área de sombras escuras de dentro da casa, criando um quadro menor dentro do quadro total da imagem (Figura 44). Da janela, que está bastante escura por falta de iluminação interna, só é possível perceber algumas palhetas da veneziana esquerda. A área central do quadro é ocupada pela paisagem externa. No centro está a menina que inclina a cabeça tentando ver o que acontece dentro. Ela está em um terreno gramado. No limite do gramado, há uma cerca de madeira e depois da cerca a salina que não se vê o fim, pois a imagem é cortada pelo limite superior do quadro. A iluminação é natural intensa com o sol posicionado além do canto superior direito, projetando sombras para o lado inferior esquerdo e deixando a parte frontal do corpo da menina em uma sombra suave. A imagem apresentada é bastante simétrica e não há nenhuma linha diagonal ou curva, só verticais e horizontais. As principais verticais são as que dividem o quadro em três blocos, a da menina em pé, e as madeirinhas da cerca. As horizontais são das travessas da cerca.

+

#### 4.3 ANÁLISES DOS FOTOGRAMAS OS REMOS

Quadro 11: Os remos

Figura 45: Sequência do filme *Limite*



O fotograma do remo, a ser analisado, está inserido na primeira sequência de *Limite* onde aparecem os três personagens à deriva no pequeno barco. O diretor utiliza uma série de imagens para mostrar ao espectador a condição de extrema dificuldade em que as duas mulheres e o homem se encontram: perdidos, praticamente sem suprimentos, debilitados e sem esperança. A sequência é composta por uma série de tomadas longas, com poucos movimentos dos personagens e movimentos de câmera sempre lentos ou câmera fixa. As primeiras imagens mostram uma mulher sentada na popa do barco olhando para o infinito, o homem sentado no meio da embarcação com o corpo dobrado sobre os joelhos, segurando, inerte, um remo e por fim é mostrada a outra mulher deitada no assoalho do barco. Outras tomadas como essas serão alternadas com imagens do barco parado na água. No meio da sequência há uma tomada mais curta que mostra apenas parte do casco do barco e um remo que toca levemente a água. As imagens seguintes mostram a mulher que estava sentada abrindo a última lata de suprimentos. Ela entrega algo como um biscoito para o homem e ele desperta a mulher que estava deitada e repassa a comida para ela. Toda sequência é muito dramática e eficiente na construção e representação do estado de desesperança em que os personagens se encontram.

Figura 46: Sequência do filme *Sudoeste*



Em *Sudoeste*, o fotograma do remo foi selecionado em uma sequência onde o personagem João e dois amigos estão num barco indo em direção à cabana de palafitas que fica no meio do lago. Eles vão até lá para espionar dona Iraci, considerada bruxa pelos habitantes do vilarejo. A sequência começa com uma tomada que mostra o pequeno barco com os garotos se dirigindo lentamente à cabana. Em seguida, são alternadas tomadas que mostram: João sentado na proa do barco, os outros dois na popa, o barco se deslocando lentamente. João olha para um lado e para o outro e vê o remo. A imagem escolhida é esta visão que o menino tem do remo. Quando já estão bem próximos, eles levantam os remos para não fazer barulho. O barco continua deslizando até encostar na cabana. João sobe nas palafitas e os outros dois se afastam deixando o menino só, agarrado à estrutura da cabana.

Fontes: *Limite* (1931), de Mário Peixoto, e *Sudoeste* (2011), de Eduardo Nunes

O fotograma do filme *Limite* mostra a parte de um remo que sai do barco e encosta na água, mas fica parado. Em meio primeiro plano<sup>18</sup>, com câmera posicionada a 45º em relação à linha do horizonte, a imagem mostra no canto superior esquerdo uma pequena parte do costado do barco junto à linha da água (Figura 47). De um ponto do costado, que está acima e fora do quadro um remo se projeta em diagonal na direção do canto inferior direito. Toda a grande área restante do quadro é ocupada pela imagem da água escura que só é percebida pelas pequenas marolas produzidas pelo contato com o casco do barco e com o remo. A iluminação é natural do sol que está posicionado em algum ponto além do limite superior do quadro, projetando uma sombra do remo sobre o costado do barco. O remo está na contraluz, por isso a maior parte visível está na sombra; há apenas um filete de luz que percorre todo o limite superior. Em toda a imagem há apenas linhas diagonais, do remo, do costado do barco. A imagem do remo inerte é um símbolo de toda debilidade e desesperança que impera dentro do barco. Tudo parece dizer que para eles não há esperança; eles têm um remo, mas remar para onde?

Figura 39: Fotograma “As mãos”, em *Limite*, Mario Peixoto



Fonte: *Limite* (1931), de Mario Peixoto

Figura 40: Fotograma “As mãos”, em *Sudoeste*, Eduardo Nunes



Fonte: *Sudoeste* (2011), de Eduardo Nunes

O fotograma do remo escolhido no filme *Sudoeste* mostra parte de um remo. Do lado esquerdo ele tem parte do cabo apoiado no costado de um barco e do lado direito a pá do remo está levantada apontando para o canto inferior esquerdo do quadro. O enquadramento é em plano fechado, no qual a pá do remo ocupa toda a área central quadro (Figura 48). Ao fundo, atrás da pá do remo, a água com reflexos da luz do sol sobre as marolas. A iluminação é natural com o sol posicionado em

<sup>18</sup> Meio primeiro plano – Enquadramento no qual o objeto mostrado é consideravelmente grande; uma figura humana vista do peito para cima preencheria a maior parte da tela.

algum ponto fora do limite superior do quadro. Além dos reflexos das marolas há um forte reflexo sobre a pá do remo, que aparece bastante clara com um contorno escuro da sobra na borda inferior. Todas as linhas de construção da imagem são diagonais, do costado do barco que sai do limite inferior para o canto superior esquerdo e do remo que parte do canto superior esquerdo em direção ao canto inferior direito.

A imagem do remo parado, no filme de Nunes, serve para aumentar a clima de expectativa em que os três meninos se encontram ao se aproximarem da cabana da mulher que era considerada bruxa. E na cabana, embora os personagens não saibam, há uma criança que é a protagonista da toda a tensão dramática da história.

#### 4.4 ANÁLISES DOS FOTOGRAMAS CABELOS AO VENTO

Quadro 12: Cabelos ao vento

Figura 49: Sequência do filme *Limite*



A sequência de *Limite*, na qual se encontra o fotograma dos cabelos ao vento, mostra a mulher que, depois de encontrar o marido embriagado, sai de casa e caminha por uma estrada até chegar ao topo de uma grande pedra. Do alto da enorme pedra, a jovem parece desesperada, olha de um lado para o outro. O vento sopra forte esvoaçando o cabelo da atriz que faz uma interpretação carregada, sugerindo um momento de desequilíbrio psicológico: ela parece buscar uma solução que não está ao seu alcance. Por fim, ela olha para o abismo e para baía a sua frente, e a câmera mostra essa visão. As imagens da baía, que são a visão da personagem, são captadas com movimentos de câmera oscilando de um lado para o outro e por fim girando a câmera no seu próprio eixo. Com esses recursos, o diretor pretende representar a vertigem e o estado de desespero causado pelos infortúnios do casamento que a personagem não suporta mais. A sequência é composta por tomadas longas iniciando com a imagem da mulher saindo de casa. Em um primeiro momento, ela anda pelas ruas do vilarejo; em seguida, por uma estrada de terra, até que ela chega ao alto da grande pedra; depois, planos fechados mostram o rosto da personagem sobre a pedra e finalmente a visão que ela tem lá de cima.

Figura 50: Sequência do filme *Sudoeste*



Em *Sudoeste*, a sequência que contém o fotograma da mulher com cabelos ao vento mostra a personagem Clarice em sua primeira fase adulta. No início da sequência, Clarice sai da casa pulando a janela do quarto onde estava e aparece andando em uma estrada ao lado da lagoa. Na cena seguinte, a imagem em primeiro plano mostra o rosto da jovem. Ela está desolada, pois, conforme foi mostrado em uma cena anterior, ela perdeu o bebê do qual estava grávida. Com o cabelo agitado pelo vento forte, ela olha de um lado para o outro. Em seguida, percebe que algumas pessoas estão olhando para o centro do lago, só então é que ela vê a cabana de dona Iraci incendiada no meio do lago. Logo depois, ela pega um barco e sai remando em direção à cabana que queima rapidamente. Quando ela consegue se aproximar já é tarde, tudo foi destruído pelas chamas. A sequência é bastante dramática, pois ninguém sabe onde dona Iraci estava.

Fontes: *Limite* (1931), de Mário Peixoto, e *Sudoeste* (2011), de Eduardo Nunes

O fotograma do filme *Limite* mostra a personagem olhando para algum ponto distante além da borda direita do quadro. Com enquadramento em meio primeiro plano, a imagem mostra uma mulher com o corpo virado para o lado esquerdo do quadro, mas a cabeça e os olhos estão voltados para o lado direito (Figura 51). Os braços são cortados ao meio pelo limite inferior do quadro. A mulher está praticamente inteira do lado direito do quadro. Do lado esquerdo, apenas o céu claro que ocupa todo o limite superior e todo limite direito do quadro. A blusa branca, no limite inferior, completa a moldura clara que deixa em destaque o rosto com os cabelos negros que voam com o vento que sopra da direita para a esquerda. A iluminação natural com o sol a pino projeta sombras duras sobre algumas partes do rosto e o peito da personagem. As principais linhas de construção da imagem são a horizontal criada pela direção do olhar e a diagonal dos ombros. As duas linhas apontam para um lugar à direita fora do quadro.

Toda esta sequência é construída para enfatizar o drama vivido pela personagem, e culmina com a interpretação da atriz Tatiana Rey, que chega a comprimir a mão contra o rosto com expressão de dor. Embora atualmente esse tipo de interpretação possa parecer melodramática<sup>19</sup>, na época em que foi realizada a produção esse tipo de encenação não tinha essa conotação, sendo considerada uma interpretação realista. Essas mudanças de padrões de atuação acontecem em função da evolução histórica do cinema. “A atuação, muitas vezes, é tratada como uma questão de realismo. Mas os conceitos de realismo de atuação mudaram ao longo da história do cinema.” (BORDWELL, THOMPSON, 2013, P. 233).

Desde os primórdios do cinema já havia padrões e um repertório determinado para cada tipo de encenação, não só de expressões faciais, mas também de posturas que no cinema mudo colaboravam com a construção de um determinado estado de espírito do personagem.

Os atores atuam com seus corpos também, ou seja, a forma como uma personagem anda, fica de pé ou senta transmite muito com relação à sua personalidade e atitude. De fato, durante os séculos XVIII e XIX, o termo *atitude* [*attitude*] foi usado para se referir à maneira como uma pessoa ficava de pé. A atuação em cena deu ao primeiro cinema um repertório de posturas que podiam expressar o estado de espírito de uma personagem. (BORDWELL, THOMPSON, 2013 p. 237)

Esse tipo de atuação mais “forçada” é recorrente no filme de Peixoto, inclusive pelos outros atores.

---

<sup>19</sup> Os melodramas enfatizam as emoções dos personagens e inflam as situações dramáticas da trama – romances condenados, infidelidade, amores não correspondidos, problemas familiares, separação conjugal [...] (BERGAN, 2010, p. 78)

Figura 51: Fotograma “Cabelos ao vento”, em *Limite*, Mario Peixoto



Fonte: *Limite* (1931), de Mario Peixoto

Figura 52: Fotograma “*Cabelos ao vento*”, em *Sudoeste*, Eduardo Nunes



Fonte: *Sudoeste* (2011), de Eduardo Nunes

Em *Sudoeste*, o fotograma analisado mostra o rosto da atriz Simone Spoladore de frente para a câmera, com os olhos voltados para um ponto além da borda direita do quadro. O enquadramento é em primeiríssimo plano. O rosto da personagem está completamente deslocado para o lado direito, cortado pelo limite superior do quadro pouco acima das sobrancelhas, e pelo limite direito rente ao seu olho. No limite inferior, o corte é dado um pouco acima da linha inferior do queixo (Figura 52). Todo o lado esquerdo do quadro é ocupado pela imagem desfocada da paisagem em segundo plano. Na área próxima ao limite superior do quadro está o céu claro. Em seguida, uma faixa mais escura da vegetação do entorno do lago. A grande área inferior de tom médio é a água da lagoa. A luz é natural com o sol posicionado do lado superior esquerdo e projeta sombras duras para o lado inferior direito. A área iluminada do rosto contrasta com as sombras do lado direito e os cabelos negros que voam para o lado esquerdo em razão do vento que sopra da direita. As linhas de construção mais evidentes são a horizontal da borda do lago que emenda com a trajetória do olhar da personagem e as verticais da linha do nariz e da massa escura do cabelo.

Embora essas duas últimas sequências analisadas apresentem semelhanças, inclusive na carga de dramaticidade, a interpretação de Spoladore é muito mais contida. A tensão nesse trecho de *Sudoeste* é alcançada, também, em função da montagem utilizada pelo diretor, que com um encadeamento determinado consegue construir e alterar o estado psicológico da personagem.

O contexto da interpretação também pode ser moldado pela técnica da montagem filmica. [...] O diretor pode simplesmente dizer a um ator para abrir seus olhos e olhar para fora do campo. Se o plano seguinte mostrar uma mão com uma arma, provavelmente pensaremos que o ator está representando o sentimento de medo de forma bastante eficaz. (BORDWELL. THOMPSON, 2013, p. 241)

A sequência mostra a personagem caminhando, depois olha para um lado e para o outro sem enxergar nada, parece desorientada, de repente ela vê a cabana de dona Iraci em chamas, ela entra em choque, entra no barco e, inutilmente, rema até a cabana.

Como foi visto anteriormente, em depoimento do próprio Nunes, *Limite* foi uma das referências para a construção de sua obra. A partir das análises realizadas percebe-se que, embora essa referencialidade se traduza nas imagens de *Sudoeste*, as semelhanças podem ou não corresponder às estratégias utilizadas pelos diretores. Por isso nem sempre a imagem semelhante tem sentido semelhante. Ou seja, as imagens se parecem, mas nem sempre dizem a mesma coisa.

## 5 SOBRE OS VÍNCULOS INTERTEXTUAIS E RIZOMÁTICOS

Assim como qualquer outra mídia, o cinema, tal como existe na atualidade, é resultado de uma evolução histórica. Não se pretende dizer com isso que o cinema tenha caminhado em um sentido evolutivo linear e único, mas foi construído a partir de tensões e distensões exercidas por forças políticas, econômicas, culturais e tecnológicas, que foram, de uma maneira ou de outra, incorporadas em suas diversas vertentes.

Exceto por raros momentos de inspiração nacional como o Cinema Novo, a história mostra que o cinema brasileiro sempre esteve pautado pelo que se produz lá fora. Desde seus primórdios, o cinema que se consumia aqui era, técnica e artisticamente, efetivado, em grande parte, por estrangeiros, e consequentemente incorporou elementos de culturas distintas da brasileira.

O quadro técnico, artístico e comercial do nascente cinema era constituído de estrangeiros, notadamente italianos cujo fluxo imigratório foi considerável no final do século XIX e nos primórdios do XX. Em matéria de técnica, a incapacidade do brasileiro tornara-se tradicional. Essa situação aflitiva provinha do tempo recente em que o trabalho com a mão era, quando mais simples, obrigação de escravo, e, quando mais complexo, função de estrangeiro. Tais atividades eram consideradas indignas de pessoas bem-nascidas, isto é, qualquer brasileiro, a partir da segunda geração, com pele não muito escura. Cinema era tido como difícil, e qualquer tarefa de filmagem, laboratório ou simplesmente projeção, foi de início executada exclusivamente por estrangeiros. [...] No terreno mais propriamente artístico, os encenadores e intérpretes provinham de elencos dramáticos em tournée sul-americana ou grupos aqui radicados onde predominava o elemento estrangeiro. (GOMES, 1996, p. 9 e 10)

Essa carência histórica de uma identidade nacional, que não é só do cinema, mas das artes em geral, tornou usual a incorporação de elementos culturais estrangeiros. Por um lado, isso possibilitou que houvesse um rápido avanço tanto conceitual quanto estético para as artes nacionais. Por outro lado, essas incorporações quando desmedidas podem descharacterizar um projeto de arte nacional.

A partir da Semana de Arte Moderna de 1922, as principais correntes artísticas se aglutinavam no chamado Movimento Modernista Brasileiro. Diferentemente dos movimentos de vanguarda da Europa, com várias e muitas vezes conflitantes correntes, o Movimento Modernista Brasileiro sempre foi mais coeso em seus direcionamentos, embora tenha se desenvolvido em distintas fases. Poesia, literatura, artes plásticas, arquitetura, teatro, música, enfim, toda manifestação artística com viés transgressor e de alguma relevância daquele período buscava um confronto com o passado academicista, que imperava nas artes como um todo, e para este enfrentamento a principal tática adotada foi o

“antropofagismo”, estratégia sintetizada por Oswald de Andrade, já nas primeiras linhas de seu Manifesto Antropofágico<sup>20</sup>, pelo qual os modernistas conclamavam a classe artística e intelectual brasileira a assimilar (deglutir) o que havia de mais moderno na cultura estrangeira e nas artes das metrópoles e unir estes elementos ao que havia de mais característico da genealogia cultural brasileira. Desta junção deveria surgir uma nova linguagem, uma linguagem genuinamente brasileira.

Estas estratégias que, para as artes em geral, funcionaram muito bem já nos primeiros anos do modernismo, e deixaram relevantes contribuições para as artes brasileiras como um todo, chegaram um pouco mais tarde ao cinema nacional, que sempre esteve muito mais voltado à indústria cinematográfica hollywoodiana do que ao cinema de arte mais praticado na Europa.

Nas primeiras duas décadas do Século XX, foram poucos os realizadores brasileiros que tentaram produzir obras cinematográficas que não se relacionassem diretamente com o cinema clássico hollywoodiano. Deste período, os únicos diretores de obras com estas características que tiveram alguma relevância foram: Alberto Cavalcanti com *Rien Que Les Heures* (1926), filmado em Paris, Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny com *São Paulo – Sinfonia de uma Metrópole* (1929) e Mario Peixoto com *Limite*, (1931). Dentre estas três produções, segundo Michael Korfmann, *Limite*, “é o único filme brasileiro, que se pode considerar uma verdadeira referência à vanguarda do período silencioso”<sup>21</sup>. Isso por que embora Cavalcanti fosse brasileiro ele já trabalhava na Europa há algum tempo e *Rien Que Les Heures* não mantém nenhum vínculo com o Brasil: da produção ao enredo, os artistas, a *mise-en-scène*, tudo é absolutamente europeu. E *São Paulo – Sinfonia de uma Metrópole*, é uma cópia, flagrante, que Lustig e Kemeny realizaram, a partir da obra *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927), *Berlim: sinfonia da metrópole*, de Walter Ruttmann. Apesar dos diretores brasileiros fazerem uma cópia bastante próxima, a mesma não tem a força e a subjetividade vanguardista que a obra de Ruttmann apresenta.

---

<sup>20</sup>Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.  
Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos.  
De todas as religiões. De todos os tratados de paz.  
Tupi, or not tupi that is the question.

Contra todas as catequesis. E contra a mãe dos Gracos.  
Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.  
(ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropofágico**. In: Revista de Antropofagia, Ano I, No. I, maio de 1928)

<sup>21</sup>Tradução livre. Do original em inglês: “Limite has, over the years, attained a legendary status, and was voted several times as one of the best Brazilian movies ever made. This is the only film that one may consider a true reference for original Brazilian avant-garde films of the silent era.” (KORFMANN, 2007, p. 107)

Já em *Limite*, Peixoto incorpora elementos característicos da cultura brasileira em uma obra estruturada a partir de critérios propostos pelas vanguardas europeias. O resultado é uma obra singular para a cinematografia brasileira daquele período. Embora não tenha sido diretamente engajado ao Movimento Modernista Brasileiro, com esse procedimento, Peixoto realiza uma obra dentro dos preceitos modernistas. Por se tratar de um filme ainda do período mudo, é através das imagens que Peixoto irá incorporar a estética vanguardista em sua obra.

Por ser a imagem o elemento fundamental por onde se operam as principais manifestações artísticas de todas as obras aqui trabalhadas, no presente capítulo mantém-se o foco das análises sobre as questões da imagem como meio de representação, e as relações deste sistema de representação ao se perpassar diferentes culturas em diferentes períodos. Mais especificamente, serão abordadas as relações de apropriações existentes entre alguns filmes da vanguarda europeia da década de 1920, o filme *Limite*, (1931) de Mario Peixoto e *Sudoeste*, (2011) de Eduardo Nunes, refletindo sobre de que maneira as estratégias desenvolvidas pelas vanguardas europeias da década de 1920 teriam sido incorporadas, ou não, às obras de Peixoto e Nunes.

## 5.1 DIALOGISMO E INTERTEXTUALIDADE

O conceito de dialogismo surgiu no início do Século XX, quando Mikhail Bakhtin procurou definir as relações existentes entre diferentes obras e autores. Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, o autor, em seus estudos sobre a obra literária de Fiodor Dostoiévski, identificou que muitos discursos contidos no texto dialogavam de maneira equânime, sem que qualquer uma das vozes, nem mesmo a voz do narrador, prevalecesse sobre as outras. “*a voz de Dostoiévski se confunde com a voz desses e daqueles heróis, para outros, é uma síntese peculiar de todas essas vozes ideológicas, para terceiros, aquela é simplesmente abafada por estas*” (BAKHTIN, 1981, p.11). É do confronto de consciências autônomas de valores intrínsecos entre o autor e personagens que Bakhtin determinou o caráter dialógico do romance polifônico. Para ele essas relações dialógicas polifônicas perpassam praticamente todas as categorias de textos e linguagens.

O romance polifônico é inteiramente dialógico. Há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão contrapontisticamente em oposição. As relações dialógicas (...) são um fenômeno quase universal, que penetra

toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância. (BAKHTIN, 1981, p. 34)

Para o pensador russo, não importa a relação direta entre autores ou textos: a relação dialógica se dá na variedade de gêneros que ela conjuga, que se alternam predominando ora uma, ora outra, num mesmo texto. A este movimento estaria relacionado o próprio surgimento e manutenção das tradições literárias.

Salientamos mais uma vez que não nos interessa a influência de autores individuais, temas, imagens e idéias individuais, pois estamos interessados precisamente na influência *da própria tradição do gênero*, transmitida através dos escritores por nós arrolados. Neste sentido, a tradição em cada um deles renasce renova-se a seu modo, isto é, de maneira singular. É nisto que consiste a vida da tradição. (BAKHTIN, 1981, p. 138)

O discurso polifônico é aquele que estabelece uma relação de diferentes vozes internas e vozes externas de diferentes textos, “(...) *a polifonia pressupõe uma multiplicidade de vozes plenivalentes nos limites de uma obra, pois somente sob essa condição são possíveis os princípios polifônicos de construção do todo*” (BAKHTIN, 1981, p. 28). O discurso dialógico e polifônico se relaciona com vários discursos que o antecedem e irá se relacionar com outros tantos que o sucederem.

A partir desses estudos sobre dialogismo e polifonia, ao final da década de 1960, a semióticista Julia Kristeva adotou o termo intertextualidade para explicar a noção de subsistência entre textos: todo texto remete inevitavelmente a outro texto. Seja pela confirmação ou rejeição, haverá sempre um diálogo entre duas ou mais vozes, ou entre os vários discursos.

[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade. (KRISTEVA, 1974, p.64)

Para Kristeva, o texto deve ser considerado por seus aspectos formais, mas também por aspectos culturais, históricos e sociais intersecção como meio de produção do discurso, sem que se possa dissociar um do outro. “[o] texto está, pois duplamente orientado: para o sistema significante no qual se produz (...) e para o processo social do qual participa enquanto discurso” (KRISTEVA. 1974, p. 12). Com essa postura, a autora desloca o ponto de vista das análises textuais e discursivas para além das noções de subjetividade partindo para uma reflexão sobre o funcionamento do próprio meio literário, ou seja, um código linguístico e um texto histórico-social.

Ela explica ainda que um autor, ao se valer da palavra de outro, poderia acrescentar novo sentido, num processo acumulativo sem perda do sentido já precedente. A palavra torna-se *ambivalente*.

(...) o autor pode se servir da palavra de outrem, para nela inserir um sentido novo, conservando sempre o sentido que a palavra já possui. Resulta daí que apalavra adquire duas significações, que ela se torna *ambivalente*. Esta palavra ambivalente é, pois, o resultado da junção de dois sistemas de signos. (KRISTEVA, 1974, p.72)

Segundo a pesquisadora Denize Araujo, os conceitos de dialogismo e polifonia de Bakhtin, apesar de serem fonte de leitura de Kristeva, não são sinônimos de intertextualidade:

Enquanto dialogismo e polifonia se referem em geral a “vozes” dentro de um texto (não vozes de outro texto), intertextualidade se refere ao processo pelo qual um texto se apropria de um outro anterior, que é adaptado, reestruturado, reformatado ou reconfigurado. Mesmo se as “vozes” de Bakhtin possam pertencer a outros textos, os conceitos de dialogismo e polifonia não têm a dimensão intertextual e nem a especificidade do uso do termo intertextualidade que Kristeva sugere. Para a autora, a intertextualidade cria um “mosaico” de intertextos que não se refere tanto à coexistência interna de vozes, mas à inclusão de textos externos e anteriores que interagem e se mesclam ao novo texto. (ARAUJO, 2007, p. 35-36)

Ainda que esses estudos e conceitos de Bakhtin e Kristeva tivessem sido desenvolvidos para os estudos literários, ou discursos textuais, no presente trabalho os mesmos serão emprestados para as análises de discursos visuais. Pensando na característica polissêmica das imagens e nas diferenças geográficas, temporais e culturais que separam as obras aqui analisadas, se faz necessário procurar entender as relações existentes entre elas a partir de uma visada que contemple também o sistema social e histórico no qual estas obras estão inseridas.

Robert Stam, em *Bakhtin – e a crítica midiática*, destaca a abrangência dos conceitos cunhados pelo autor, como ferramenta bastante útil para análises de obras comunguem uma condição mais transgressora, características atribuídas tanto às vanguardas como às correntes modernistas. Segundo Stam, a partir destes conceitos pode-se estabelecer um afastamento da abordagem crítica do cinema que, por sua vez, permanece ainda muito vinculada às questões de verossimilhança ou do cinema hegemônico hollywoodiano.

A visão abrangente de Bakhtin, abraçando muitas culturas e milênios de produções artísticas, tem ainda o potencial de des provincializar um discurso crítico do cinema que permanece preso de maneira rígida demais às convenções de verossimilhança do século XIX. Na sua predileção pela paródia textual e pelas agressões formais, a estética

bakhtiniana é bastante compatível com a reflexividade modernista e, até, com uma certa vanguarda, mas não com o formalismo vazio. [...] O seu pensamento partilha com a vanguarda um impulso comum rumo à rebelião social, formal e libidinal, mas a rebelião aqui está aliada à cultura popular adversária, ao invés de hostilizá-la. (STAM, 2010, p. 353 e 354)

Stam estabelece ainda uma analogia das culturas multiétnicas na formação conceitual da teoria bakhtiniana com as culturas, também multiétnicas, que estabelecem aproximações pelo caráter “polifônico” de formação das mesmas. A formação étnica brasileira talvez seja a que mais agrupa elementos diversificados em todas as Américas, tendo inicio com a miscigenação dos povos indígenas que já estavam aqui, com os portugueses que vieram para estabelecer a colonização, e com os africanos que foram trazidos como mão de obra escrava, continuando com as incorporações, durante toda história do Brasil, nas várias ondas de imigração procedentes de outras nações europeias, do leste europeu, de povos do Oriente Médio e Ásia.

Embora todas as culturas sejam polifônicas no sentido de incluírem gêneros, profissões e grupos etários distintos, algumas culturas são impressionantes por serem *etnicamente* polifônicas. A cultura-fonte multiétnica de Bakhtin, existente nas encruzilhadas da Europa e da Ásia, fornece inúmeros exemplos de polifonia cultural e étnica. De maneira semelhante, os países do Novo Mundo das Américas mobilizam miríades de vozes culturais - as dos povos indígenas (por mais abafadas que sejam essas vozes), as afro-americanas (mesmo distorcidas), as das comunidades judaicas, italianas, a hispânicas, e asiáticas – cada qual condensa, em contrapartida, uma multiplicidade de acentos sociais que têm a ver com gênero, classe e região – tudo fluindo numa polifonia de culturas mais ampla e não finalizada. (STAM, 2010, p. 344)

Ou seja, a miscigenação e a visão multifacetada permitem que se produza o sentido polifônico que por sua vez determina a singularidade cultural brasileira. Para Robert Stam, é dessa miscigenação e da conjunção de múltiplos e distintos elementos culturais, agregados ao longo da nossa história, que emerge a pujança do cinema do Brasil e das Américas de uma maneira geral.

Muito da força e da audácia potenciais dos cinemas nacionais das Américas deriva da capacidade de encenar os conflitos e complementaridade da cultura polifônica. A produção brasileira, por exemplo, como produto da *mestizaje* étnica e cultural, representa uma profusão de exílios e diásporas – povos indígenas tornados forasteiros na própria terra, negros trazidos à força da África, imigrantes da Europa, Ásia e do Oriente Médio – e muito da força e originalidade da arte brasileira, como vemos em *Macunaíma*, deriva da orquestração polifônica de figuras e referências culturais. (STAM, 2010, p.345)

Assim podemos afirmar que a polifonia, fruto da formação étnica brasileira, faz parte do próprio discurso fundador da cultura brasileira, onde as várias vozes que compõe a massa cultural estão presentes e podem ser percebidas, ainda que por razões culturais, políticas ou econômicas uma ou outra possam se sobressair.

Incorporar e combinar vários elementos, inclusive estrangeiros, no repertório artístico brasileiro foram táticas defendidas pelos modernistas a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, ou seja, a polifonia e a intertextualidade na arte brasileira a partir daquele período não foram só uma questão de falta de identidade ou de incapacidade, e sim uma questão de estratégia para se alcançar outro patamar, além do caráter multiétnico da cultura brasileira.

(Sobre a dominação cultural estrangeira) Nos anos 20, os modernistas brasileiros responderam a esta situação fazendo apelo à “antropofagia”, uma devoração crítica da técnica e da informação dos países metropolitanos, que utilizaria a força do “inimigo” contra ele. A noção de “antropofagia” simplesmente aceita a presença inevitável do intercâmbio cultural entre a América Latina e a Metrópole. Não poderia haver nenhum retorno a uma pureza pré-colonial, nenhuma recuperação não-problemática das origens nacionais. O artista, entretanto, não pode ignorar a presença de arte estrangeira; tem de engoli-la, carnavaлизá-la e fazer uma reciclagem para objetivos nacionais. (STAM, 1992, p. 49)

O cinema, recém inaugurado, no início do Século XX, buscava o reconhecimento como uma arte autônoma e um espaço que lhe garantisse sustentabilidade financeira. Com exceção das companhias hollywoodianas, que se estruturaram como indústria logo nos primeiros anos do século, o cinema no resto do mundo oscilava entre algumas produções bem sucedidas e fracassos recorrentes. No Brasil não foi diferente: a produção cinematográfica viveu a “Era de Ouro”, entre 1908 e 1911, e depois entrou em pleno declínio com o controle exercido pelas distribuidoras americanas, voltando a esboçar uma reação em meados da década de 1920, e sofrendo nova depressão com a consolidação do cinema sonoro a partir dos primeiros anos da década de 1930.

A concepção e produção de *Limite*, 1929 e 1930, aconteceu em meio a dois movimentos importantes nas artes brasileiras. O primeiro era essa onda de retomada das produções cinematográficas e o outro era a consolidação do Movimento Modernista Brasileiro que, nos anos subsequentes à Semana de 22, se manteve muito restrito a São Paulo, mas que no final dos anos 20 se alastrava para outros estados da União.

Ismail Xavier, em seu livro *Sétima Arte: Um culto ao moderno*, classifica a obra de Peixoto como um caso isolado e não a relaciona ao Movimento Modernista, afirmando tratar-se de uma obra de um jovem idealista “muito midiatizada com o modernismo dos

anos vinte”, mas sem vínculos com as ideias difundidas a partir da chamada “Semana de 22”. O argumento é questionável. Não se pode ignorar o processo da concepção e produção do filme. A viagem que Peixoto faz à Europa teve o intuito principal de conhecer mais profundamente o que havia de novo no cinema do velho continente. Foi em território europeu, e a partir da foto que ele vê na capa da revista francesa *Vu*, que ele teve a inspiração para escrever o roteiro do filme. De volta ao Brasil, juntamente com amigos que participavam da trupe Teatro de Brinquedo, grupo formado por intelectuais diretamente engajados no Movimento Modernista Brasileiro, Peixoto realizou uma obra com várias estratégias e muito da linguagem que os movimentos de vanguarda produziam nas metrópoles europeias. Apesar de todas as referências, o filme de Peixoto não é uma cópia do que se produzia fora do país. *Limite* é um filme que apresenta, embora de maneira singular, muito da cultura brasileira.

A imagem da mulher com as mãos de um homem algemadas no entorno de seu pescoço, fonte de inspiração para Peixoto escrever o roteiro de *Limite*, que originalmente era a capa de uma revista e que o diretor brasileiro utilizou como uma das primeiras cenas do filme (Figuras 1 e 2), é um bom exemplo dessa estratégia modernista e do princípio de intertextualidade que relaciona a obra de Peixoto à arte da metrópole.

As duas imagens, a foto de André Kertézs, capa da revista *Vu*, e a imagem do rosto da atriz Olga Breno que é apresentada logo no início de *Limite*, suscitam várias reflexões. A imagem original é uma fotografia impressa em uma revista, que representa um instante determinado do tempo. A outra é uma imagem cinética que, embora tenha a possibilidade de movimento, de deslocamento no tempo/espacô, permanece estática no quadro projetado. O enquadramento, a iluminação, a expressão facial da atriz, a posição das mãos, tudo é similar. As duas mulheres têm aproximadamente a mesma idade e cabelos curtos. A principal diferença entre as duas imagens é que na primeira a modelo tem cabelos loiros e olhos claros, características mais facilmente encontradas entre os povos do hemisfério norte, e na segunda a atriz tem cabelos e olhos negros, características predominantes no Brasil. Essa imagem da mulher com as mãos de um homem algemadas no em torno de seu pescoço, que é a própria gênese de inspiração de *Limite*, e outras referências incorporadas ao filme, todas oriundas de sistemas culturais estrangeiros na obra de Peixoto, são investidas de brasiliidades, somando novos sentidos. É um discurso polifônico e intertextual caracteristicamente construído a partir de preceitos modernistas.

*Limite*, como já visto, conta a história de três personagens, duas mulheres e um homem, que estão sucumbindo em um pequeno barco à deriva. Imagens dos três na

pequena embarcação são alternadas com trechos em que são mostrados cada um desses personagens lembrando de sua vida pregressa. São histórias dramáticas e cheias de apelos emocionais. Uma das mulheres é fugitiva da penitenciária e tenta refazer a sua vida. O personagem masculino em certa altura do filme chega a um cemitério onde encontra o viúvo de sua falecida amante. O viúvo, que é interpretado pelo próprio Mario Peixoto, sentado ao lado do túmulo, conta para o amante que sua mulher morreu de lepra. A segunda mulher, depois de chegar em casa e encontrar o marido alcoólatra, mais uma vez embriagado, sai de casa e sobe no alto de uma pedra e, olhando para o precipício à sua frente, parece pensar em suicídio.

Essas narrativas não são contadas de maneira cronológica linear, mas alternando cenas do barco à deriva e as lembranças de cada um dos três personagens, sem que fique claro, para o espectador, a ordem em que muitos desses fatos aconteceram.

Em meio a esse drama são apresentadas imagens, ou sequências de imagens, que não tem uma ligação direta com a narrativa. São planos que apresentam experimentações que foram desenvolvidas e utilizadas por vários dos movimentos vanguardistas europeus do início do Século XX. Conforme visto nas análises apresentadas anteriormente, dentro do rol de estratégias, concebidas pelas vanguardas e utilizadas por Peixoto, estão: a subversão do horizonte referencial do quadro, a projeção de imagens em negativo, a repetição de uma mesma tomada várias vezes, ou ainda imagens captadas com oscilação muito rápida da câmera, ou com rotação de várias voltas no eixo longitudinal da câmera. Todos esses efeitos ou manipulações, inseridos no ato da filmagem ou na montagem, não foram incluídos como informação para compreensão do enredo, ou como um adorno estilístico, mas para articular uma poética artística capaz de conduzir o espectador a outro nível de percepção sensorial e propor, ao expectador, novas formas de representação e de experimentação o mundo. Ao utilizar um equipamento cinematográfico que havia sido idealizado para produzir imagens, em movimento, como máxima perfeição mimética, o cineasta vanguardista potencializa este meio expressivo para suscitar uma subjetividade, subvertendo a capacidade mimética de reprodução do aparelho ele amplia a capacidade expressiva do meio.

A construção do “cinema poético” compatível com os diversos “ismos” da vanguarda implica em trabalhar contra a reprodução “natural” e contra a ideia de mimese no próprio terreno onde tal naturalidade de tal perfeição mimética parecem estar inscritas na própria técnica de base. (XAVIER, 2012, p. 100)

Esse confronto em relação à imagem mimética da natureza era característica da maior parte dos diferentes movimentos vanguardistas europeus da década de 1920. Ao

utilizar esses mesmos meios, essas mesmas estratégias, Peixoto estabelece, de maneira inaugural, um diálogo entre o cinema brasileiro e o cinema de vanguarda europeu, afastando-se do cinema clássico hollywoodiano que era majoritariamente copiado no Brasil, naquele período.

Já o filme *Sudoeste*, de Eduardo Nunes, conta a história de Clarice, uma menina que nasce e passa das fases infantil, adulta, meia-idade, velhice e morte em 24 horas, enquanto todos os outros personagens da história, que interagem com ela, vivem apenas mais um dia de suas existências. Na obra de Nunes, uma parte do enredo é contada de maneira cronológica linear, sob uma relação de causa e efeito, que é a vida de todos os habitantes do vilarejo onde se passa a narrativa. Porém, esse enredo é permeado várias vezes pela história de Clarice que convive com os outros personagens, num mesmo dia, em vários estágios da sua vida. Esta questão do descompasso de tempo entre a vida de Clarice e a vida dos outros personagens não é definida para o espectador, pode ser interpretada como realidade fantástica, realidade onírica ou uma alucinação, mas em qualquer uma destas opções o filme se aproxima de obras das vanguardas surrealistas por subverter as leis naturais e as relações de causa e efeito. *Sudoeste* apresenta um padrão estético visual refinado, todos os enquadramentos, movimentos de câmera, posicionamento e deslocamento dos atores e iluminação são criteriosamente planejados e realizados e, embora possam ser identificadas várias referências visuais a *Limite*, Nunes não faz uso das experimentações imagéticas como Peixoto. A obra de Nunes, porém se relaciona com *Limite* e com as vanguardas também pelo conteúdo existencialista, por explorar o caráter psicológico intimista, dramático e depressivo dos personagens, que são características das vanguardas expressionista e impressionista. E todas estas características são operadas a partir dos elementos visuais tanto em *Limite* como em *Sudoeste*.

A abordagem sobre o tipo de vínculo existente entre os elementos visuais dos filmes das vanguardas europeias da década de 1920 com *Limite* e *Sudoeste* suscita a distinção de duas categorias de similaridades importantes para reflexões aqui pretendidas.

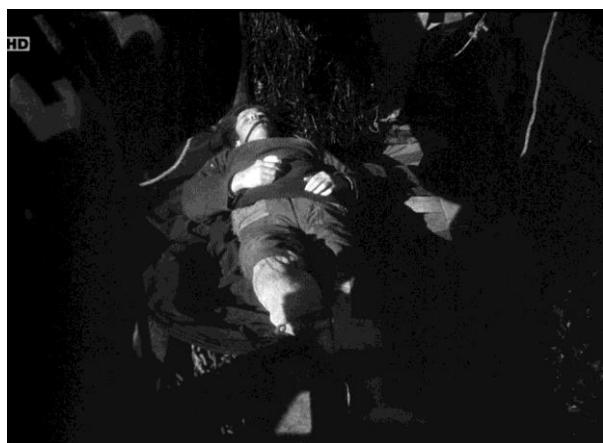
A primeira diz respeito à similaridade do objeto e da forma como este objeto está sendo registrado. Exemplificando: Os três fotogramas abaixo mostram a imagem de uma pessoa deitada no fundo de um barco; o primeiro foi selecionado do filme vanguardista, *Finis Terrae*, de Jean Epstein (Figura 53), o segundo de uma cena de *Limite* (Figura 54) e o terceiro selecionado de uma cena de *Sudoeste* (Figura 55). Os enquadramentos são diferentes em cada um deles; temos um plano aberto, um médio e um mais fechado respectivamente. Porém o posicionamento de câmera, assim como o dos atores e a

iluminação são bastante similares nas três obras. O resultado final é a constatação de que há relação entre eles, há um discurso dialógico, polifônico e intertextual, entre essas obras, tanto na forma como no conteúdo. São as vozes que se sobrepõem em camadas que podem ser percebidas em diferentes níveis. Segundo Gunhild Agger, em *A intertextualidade revisitada: Diálogos e negociações nos estudos de mídia*, há vários níveis diferentes de intertextualidades:

A intertextualidade pode ser discutida em muitos níveis diferentes. A escolha de um título específico, certo tipo de música, ou um modo especial de mover a câmera na ficção da TV, tudo nos fornece exemplos de intertextualidades quando analisamos em maior detalhe e com a nossa atenção dirigida às relações mais relevantes. O gênero, as tradições culturais e as relações nacionais e internacionais constituem uma noção mais ampla da intertextualidade, praticamente indispensável para a interpretação das características relacionais significativas das obras e das tradições a que elas pertencem. (AGGER, 2010, p. 392)

Questões que numa primeira mirada poderiam parecer apenas escolhas formais ou estilísticas, quando analisadas mais profundamente podem apontar para vínculos mais expressivos, o que determinaria toda uma relação de tradição, de gênero e de cultura e um diálogo direto entre essas vozes.

Figura 53: Fotograma “Deitados no barco”, em *Finis Terrae*, de Jean Epstein



Fonte: *Finis Terrae* (1929), Jean Epstein

Figura 54: Fotograma “Deitados no barco”, em *Limite*, de Mario Peixoto



Fonte: *Limite* (1931), Mario Peixoto

Figura 55: Fotograma “Deitados no barco”, em *Sudoeste*, de Eduardo Nunes



Fonte: *Sudoeste*, Eduardo Nunes

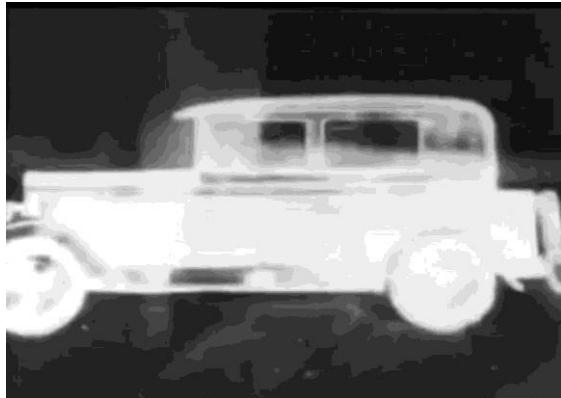
A segunda categoria de similaridades a ser abordada não diz respeito ao objeto registrado, ou aos aspectos de semelhança que as imagens podem apresentar, mas sim aos procedimentos que foram empregados para a realização das imagens. Exemplificando: O primeiro fotograma abaixo selecionado do filme *Limite* (Figura 56) mostra um coqueiro e a principal observação a fazer desta imagem é que ela está em negativo. O segundo fotograma abaixo selecionado do filme *Inflation*, de Hans Richter (Figura 57) mostra a imagem de um carro do início do Século XX, também apresentado em negativo. Os objetos das imagens não são, nem de longe, parecidos; o enquadramento o posicionamento de câmera, são diferentes. Ainda assim essas imagens se conectam na forma de apresentação, pois as duas estão em negativo. A similaridade aqui é muito mais do artifício empregado na realização da imagem, do que a imagem em si. Ou seja, o diálogo entre essas imagens se estabelece mais pela forma que pelo conteúdo.

Figura 56: Fotograma “Negativo”, em *Limite*, de Mario Peixoto



Fonte: *Limite* (1931), Mario Peixoto

Figura 57: Fotograma “Negativo”, em *Inflation*, de Hans Richter



Fonte: *Inflation* (1928), Hans Richter

Essas reflexões demostram como essas obras se relacionam, como esses artistas retomando essas imagens, a partir do conteúdo e ou da forma, estabelecem dialogismo, polifonia e intertextualidade, escalonando camadas de vozes de outros discursos em um discurso próprio. Ou como esclarece Bakhtin: “Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego... está impregnada de relações dialógicas” (1981, p. 158-9). É a pluralidade das vozes orquestradas em um novo discurso. São camadas que se sobrepõem, que problematizam mais e mais o sofisticado sistema artístico de representação.

No caso de Nunes, que está em atividade em uma contemporaneidade saturada e ao mesmo tempo fragmentada e trabalhando com diferentes referências cinematográficas, essas questões são ainda mais complexas, como explica a pesquisadora Denize Araujo, em seu ensaio *Referentes clonados ou imagens re-habitadas*.

O que acontece, então, quando um artista acrescenta tantas leituras a um texto já sobrecarregado de significados? Provavelmente as camadas adicionais irão problematizar ainda mais profundamente a questão da representação, Além disso, a

ambigüidade deve alcançar um ponto no qual se torna protagonista do texto artístico. (2007, p. 89)

Em outro trecho, Araujo esclarece que a intertextualidade na atualidade pós-moderna é o campo das interações comunicacionais, onde as relações dos vários discursos acontecem de maneira constante exigindo constantes reinterpretações.

Neste cenário complexo, devo argumentar que a intertextualidade pós-modernista é o ponto de encontro onde os “pós-ismos” negociam suas posições. De fato, se os intertextos intervêm e inventam, eles também modificam, desalojam e questionam a esfera comunicacional. Os intertextos, neste caso, são agentes dinâmicos de intercâmbio e mobilidade, nunca passivos ou inativos. Em razão de suas mudanças contínuas, estão constantemente na condição de *becoming*, “tornar-se”, como Deleuze e Guattari mencionam, e impedem uma leitura única e fixa. (2007, p. 12)

Assim, o valor artístico da obra será sempre melhor absorvido por quem melhor dominar o conteúdo dessas camadas de sentidos depositadas sobre cada texto, usando de repertório crítico.

## 5.2 VINCULAÇÕES RIZOMÁTICAS

Gilles Deleuze, entusiasta da arte cinematográfica, dedicou duas obras inteiramente à análise de filmes: *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*, pavimentando uma via de dupla mão entre a teoria do cinema e a filosofia, ao propor reflexões do cinema a partir do próprio meio.

Uma teoria do cinema não é ‘sobre’ o cinema, mas sobre os conceitos que o cinema suscita [...] Os conceitos do cinema não são dados no cinema. E no entanto são conceitos do cinema, não teorias sobre o cinema [...] O próprio cinema é uma nova prática das imagens e dos signos, cuja teoria a filosofia deve fazer como prática conceitual. Pois nenhuma determinação técnica, nem aplicada (psicanálise, linguística), nem reflexiva, basta para constituir os próprios conceitos do cinema. (DELEUZE, 1990, p. 331-332)

Em 1980, Deleuze e Felix Guattari definem o conceito de rizoma, na obra *Mil Platôs- Capitalismo e Esquizofrenia*, para representar filosoficamente uma nova concepção da realidade em que seria possível construir reflexões a partir de diferentes pontos de conexões que os objetos analisados estabelecem.

[...] qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. [...] Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço lingüístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. (DELEUZE, GUATTARI, 2000, p. 15)

O termo rizoma foi emprestado da botânica por Deleuze e Guattari, para representar uma concepção da realidade, do pensamento e da linguagem, no qual prevalecem as múltiplas possibilidades de expansão e de conexão, sem necessariamente estarem associadas a contextos hierárquicos ou pré-determinados. Esse sistema se opõe ao sistema de raízes arborescentes de estrutura mais fechada, totalizante, hierarquizante e de correlação binária.

Resumamos os principais caracteres de um rizoma: diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. [...] Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda.[...] Oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre estes pontos e relações biunívocas entre estas posições, o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentariedade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza. Não se deve confundir tais linhas ou lineamentos com linhagens de tipo arborescente, que são somente ligações localizáveis entre pontos e posições. Oposto à árvore, o rizoma não é objeto de reprodução: nem reprodução externa como árvore-imagem, nem reprodução interna como a estrutura-árvore. O rizoma é uma antigenealogia. (DELEUZE, GUATTARI, 2000, p. 32)

Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari não analisam nenhuma obra filmica a partir do conceito de rizoma, e apenas ao final da introdução do primeiro volume propõe uma citação do cineasta francês Jean-Luc Godard, como definição do *modus operandi* da produção de um rizoma:

Escrever a n, n-1, escrever por intermédio de *slogans*: faça rizoma e não raiz, nunca plante! Não semeie, pique! Não seja nem uno nem múltiplo, seja multiplicidades! Faça a linha e nunca o ponto! A velocidade transforma o ponto em linha! 4 Seja rápido, mesmo parado! Linha de chance, jogo de cintura, linha de fuga. Nunca suscite um General em você! Nunca ideias justas, justo uma ideia (GODARD, citado por DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 36).

Mesmo que Deleuze e Guattari não tenham aplicado, eles próprios, o conceito de rizoma para análises de filmes fica claro, pela abrangência dos conceitos, a pertinência de se abordar a complexidade do meio cinematográfico a partir do que esses autores estabeleceram.

Tanto os princípios de platôs, rupturas, linhas de fuga, conexões, multiplicidade, heterogeneidade, segmentariedade e não linearidade, característicos dos sistemas rizomáticos, quanto os princípios da hierarquia, clausura, linearidade e totalidade, característicos dos sistemas arborescentes, são perceptíveis em várias das obras abordadas no presente trabalho, ou pelo menos em certos trechos de algumas dessas obras. Para Deleuze e Guattari:

Existem nós de arborescência nos rizomas, empuxos rizomáticos nas raízes. Bem mais, existem formações despóticas, de imanência e de canalização, próprias aos rizomas. Há deformações anárquicas no sistema transcendente das árvores; raízes aéreas e hastes subterrâneas, e por fim esclarecem que a “árvore-raiz” e o “rizoma-canal” não se opõem diretamente. Mas o primeiro “age como um modelo e como decalque”, o segundo “age como um processo imanente que reverte o modelo e esboça um mapa”. (DELEUZE e GUATTARI, 2000, p. 31)

Como ficou demonstrado nas análises realizadas, filmes das vanguardas europeias da década de 1920, *Limite*, (1931) de Mario Peixoto e *Sudoeste*, (2011) de Eduardo Nunes, mantém vínculos relevantes tanto em questões estéticas como conceituais.

Outro aspecto que chama a atenção é que, embora *Limite* mantenha muitos pontos em comum com obras de diferentes movimentos das vanguardas europeias, ele não pode ser classificado especificamente como pertencente a nenhum desses movimentos. A rigor, o filme de Peixoto se aproxima mesmo é do Movimento Modernista Brasileiro, que proponha justamente não seguir nenhuma tendência artística estrangeira específica, mas absorver aspectos de várias e transformar essa amálgama em um produto cultural genuinamente brasileiro. *Limite* é uma obra única da cinematografia brasileira que apresenta estas características vanguardistas, considerando que não há registro anterior, ou imediatamente posterior ao lançamento em 1931, de obras cinematográficas que apresentem características semelhantes ao filme de Peixoto, e que o cinema nacional só irá apresentar inovação em termos de um movimento ou de uma linguagem própria do cinema brasileiro na década de 1950 com o Cinema Novo, que por sua vez teve forte influência do Neorealismo italiano e da Nouvelle Vague francesa. No caso de *Sudoeste*, como relatado anteriormente, o filme não apresenta as experimentações típicas das vanguardas como *Limite*, mas se relaciona

com as produções do início da década de XX, pelo conteúdo existencialista, por explorar o caráter psicológico intimista, dramático e depressivo dos personagens, além do viés onírico surrealista da obra. Percebe-se então que, mesmo não havendo uma lógica sucessória onde pudéssemos catalogar cada uma destas obras, ainda assim todas elas mantêm, em maior ou menor grau, em um ou outro ponto, ligação seja pelas referências, pelas estratégias adotadas ou pelo conteúdo existencialista, ou pelo caráter introspectivo e depressivo presente em várias dessas obras.

É interessante perceber que várias dessas produções apresentam estruturas semelhantes a um rizoma, e que a relação que se estabelece entre todas essas obras também se caracteriza como um sistema rizomático, com seus pontos de conexão, linhas de desterritorialização, linhas de segmentariedade e estratificações. Há relações, mas elas não são hierárquicas, e traços semelhantes não remetem necessariamente a outros de mesma natureza, podendo cada nova traço ter um novo sentido.

### 5.2.1 Rizoma e cinema

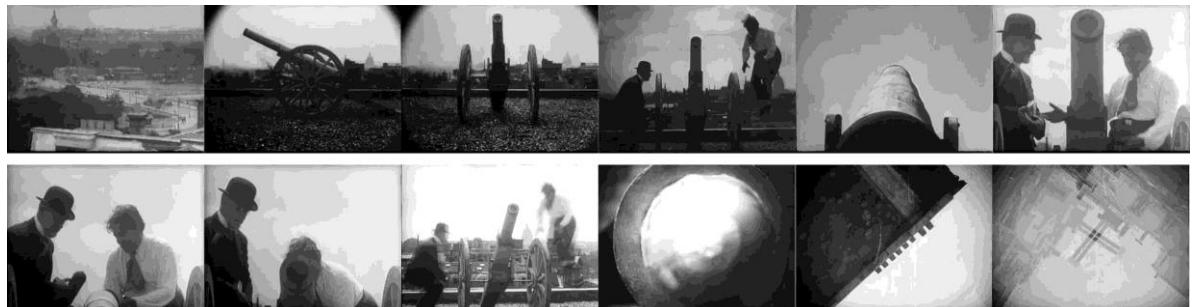
Entre os muitos filmes produzidos pelos diferentes movimentos vanguardistas europeus da década de 1920, existe um espectro muito grande com relação às posturas assumidas pelos por seus realizadores. Alguns diretores eram fiéis às determinações contidas nos manifestos propostos pelo movimento vanguardista a que eles se engajavam, outros, menos fiéis, transitavam com mais liberdade entre as proposições dos diferentes grupos vanguardistas e de fora destes. O resultado disso é uma heterogeneidade dentro desse próprio ambiente.

A obra *Entr'Acte* (1924) de René Clair, por exemplo, é uma produção essencialmente dadaísta. O filme é uma sucessão de tomadas. Ainda que algumas dessas tomadas se conectem, elas não constituem um enredo propriamente dito, e durante todo o filme são apresentadas imagens ou sequências de imagens que afastam a possibilidade de se estabelecer uma lógica narrativa. Como uma obra dadaísta, a proposta principal é a contestação da lógica de causa e efeito, da lógica moral e de costume e a contestação também de conceitos idealizados de beleza e padrões artísticos.

O filme começa com a vista de uma cidade tipicamente europeia, captada de cima de um telhado (figura 58). Com uma trucagem de animação, a imagem mostra um canhão se deslocando sobre o telhado. Depois de alguns movimentos, o canhão fica apontado para

câmera, centralizado no quadro. Em saltos, como se fossem crianças brincando de cangurus, entram em cena, pelo lado esquerdo o músico Erik Satie, e pelo lado direito o artista Francis Picabia, que é, também, o roteirista do filme. As imagens seguintes mostram partes do canhão e em seguida os dois artistas parecem discutir sobre quem irá colocar a bala no armamento. Por fim, é Satie quem se encarrega da tarefa. Picabia, logo após, assume a função de disparar o projétil. A próxima tomada mostra os dois artistas, novamente aos pulinhos, saindo cada um do seu lado do quadro. A imagem seguinte mostra, em enquadramento bem fechado, a boca do canhão por onde se vê uma maquete de bala, recoberta de papel. A maquete de bala se desloca em direção à câmera até que escureça todo o quadro.

Figura 58: Sequência do filme *Entr'Acte*, René Clair



Fonte: *Entr'Acte* (1924), René Clair

Em seguida, são apresentados alguns letreiros com os créditos. Depois, em enquadramento médio, são mostradas várias imagens onde se vê telhados de casas. Cada uma dessas imagens foi captada com a câmera virada em diferentes ângulos em relação ao eixo longitudinal da câmera. Estas imagens de telhados são fixas, não há nada que se move no quadro, mas a montagem sucessiva dos telhados, cada um com o ângulo diferente do anterior, dá a impressão que tudo está virando a partir do eixo longitudinal da câmera.

O filme continua assim numa longa sucessão de tomadas sem que, no todo, pudesse suscitar uma lógica narrativa. Outra característica da obra é que por vezes a sequência retorna a um ponto que já foi mostrado anteriormente, e novamente avança a outra parte sem que essa montagem estabeleça alguma ordem cronológica, hierárquica ou narrativa. São ainda utilizadas algumas trucagens, câmera lenta, animações, imagens superpostas, como na sequência em que se vê imagens das luvas de dois pugilistas trocando golpes sobre a imagem de uma paisagem urbana levemente desfocada (Figura 59). Ou a imagem do topo de uma cabeça masculina com escassos cabelos superposta ao emaranhado de palitos de fósforo que se movimentam por animação (Figura 60). Outra sequência, mais para o final

do filme, mostra pessoas elegantemente vestidas, que acompanham um cortejo fúnebre no qual a esquife é puxada por um camelo (Figura 61).

Figura 59: Pugilistas e paisagem



Fonte: *Entr'Acte* (1924), René Clair

Figura 60: Palitos e cabelos



Fonte: *Entr'Acte* (1924), René Clair

Figura 61: Cortejo e camelo



Fonte: *Entr'Acte* (1924), René Clair

Aos olhos de um espectador menos preparado, essas sequências de imagens, que não obedecem a uma lógica, podem parecer sem nexo e aleatórias, mas este é o traço mais

marcante do movimento dadaísta, que confronta as instituições, os sistemas hegemônicos, as hierarquias justamente para promover conexões de sistemas heterogêneos que não são possíveis dentro de um sistema hierarquizado e ou preestabelecido. Como um sistema rizomático, estas sequências podem, e são criadas para estabelecer conexões fora de seu próprio regime. Estas são tipificações de um sistema rizomático, como definem Deleuze e Guattari, pois apresentam o princípio de conexão, “[...] qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (2000, p. 15) e o princípio de heterogeneidade:

Num rizoma [...] cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas.

As experimentações desenvolvidas pelos movimentos de vanguarda do início do Século XX, incorporadas em suas produções cinematográficas como: imagens captadas com a câmera em variações do eixo longitudinal, sobreposições inesperadas, personagens desconexos, interpretações bisaras, imagens que causam estranhamento, cortes inusitados e acronia na montagem, foram recursos fartamente utilizados pelas vanguardas para proporcionar o distanciamento do modelo de representação do cinema clássico que apresenta uma narrativa baseada no princípio da continuidade espaço-tempo e na relação de causa e efeito da física newtoniana. Todos esses recursos remetem a outros princípios dos sistemas rizomáticos: de ruptura assignificante, das linhas de fuga, da segmentariedade.

Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. Todo rizoma comprehende linhas de segmentariedade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc; mas comprehende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. (DELEUZE, GUATTARI, 2000, p. 18)

Propõe-se, a partir dessas reflexões, retomarmos a análise do filme *Limite*, que conjuga estruturas diferentes. Em uma parte do filme, que é dividida em cinco trechos, há uma narrativa, baseada em um sistema de causa e efeito onde o espaço-tempo é homogêneo e os acontecimentos obedecem a uma ordem cronológica. Nesses trechos, é contada a história dos três ocupantes que estão em um barco à deriva. Intercalando essa narrativa, há trechos em que os personagens se recordam de suas vidas pregressas. Nesses momentos, o diretor inclui experimentações criando uma relação espaço-tempo descontínua.

É interessante relembrar aqui que o filme se inicia com algumas imagens introdutórias, com destaque para a imagem do rosto de uma mulher com as mãos de um homem algemadas no entorno de seu pescoço. O primeiro trecho com os três naufragos no barco dá uma visão geral da situação. Os três parecem deprimidos, a “mulher 1”, personagem interpretada por Olga Breno, abre uma lata de biscoito e distribui para os outros, ao que parece ser a última provisão que resta a bordo. Entre este primeiro trecho do barco e o segundo são apresentadas as lembranças da “mulher 1”. Entre o segundo e o terceiro trecho dos naufragos no barco, são apresentadas as memórias da “mulher 2” interpretada pela atriz Taciana Rei. As lembranças do “homem 1”, personagem masculino, representado pelo ator Raul Schnoor, são mostradas em duas partes, entre o terceiro e quarto e o quarto e quinto trecho dos três à deriva.

Nos trechos em que os personagens estão no barco e obedecem a uma ordem cronológica, cada vez que há esse retorno à imagem dos três no barco, eles parecem mais desanimados e o aspecto dos personagens parece piorar, até que no final do último trecho o barco é destruído por uma tempestade e a única sobrevivente continua à deriva agarrada a um pedaço de madeira.

Já nas cenas em que são mostradas as lembranças dos personagens, não há uma indicação cronológica de qual teria acontecido primeiro. Nestes trechos, Peixoto utiliza experimentações, como imagens em negativo, imagem com a linha do horizonte alterada para posição vertical, superposição de imagens, rotação do eixo da câmera, imagens borrasas por oscilações muito forte da câmera, a mesma tomada repetida várias vezes e a inserção de imagens que não têm relação direta com a narrativa.

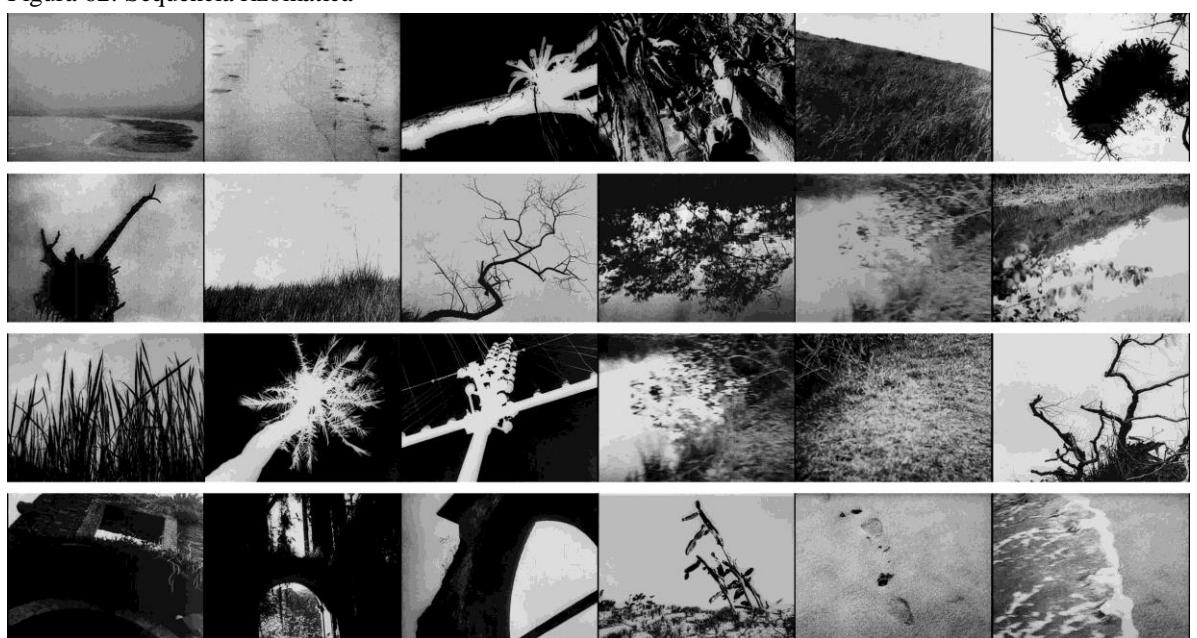
Após relembrar esses detalhes da obra, é possível estabelecer uma analogia entre o tipo de estrutura narrativa utilizada por Peixoto e um sistema rizomático. Os trechos nos quais são mostrados os três personagens à deriva no barco têm características compatíveis com uma estrutura de platô. “Chamamos ‘platô’ toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas e superficiais de maneira a formar e estender um rizoma” (DELEUZE, GUATTARI, 2000, p. 33). No filme, esses trechos são apresentados de forma fragmentada, mas se juntam para dar sentido lógico, cronológico e de causa e efeito à narrativa.

Os trechos onde são apresentadas as lembranças de cada um dos personagens poderiam ser posicionados de outra maneira, pois não há uma ordem cronológica rígida e preestabelecida. Além disso, esses trechos apresentam as experimentações inseridas por Peixoto. Experimentações que possibilitam outras relações, sem ordenamentos pré-estabelecidos ou uma correlação de causa e efeito. Estas características são análogas aos

pontos de fuga de um sistema rizomático, aquilo que foge ao padrão, que estabelece outros tipos de relações.

Esse tipo de discurso de estrutura aberta pode ser observado em vários trechos do filme. Uma das sequências em que são mostradas as lembranças do protagonista masculino de *Limite* começa com uma imagem panorâmica na qual se observa a baía de Mangaratiba, local onde foram realizadas as filmagens, com a serra do mar ao fundo encoberta pela neblina (Figura 62). Em seguida, são apresentadas imagens de pegadas na areia. Uma bromélia em cima de um tronco de árvore em posição quase horizontal, em negativo. Pedras e folhagens em negativo. Imagem de um matagal balançando com o vento. Duas tomadas seguidas de folhagens sobre galhos de árvores que contrastam com o céu claro ao fundo. Mais uma tomada de matagal e mais uma de galhos escuros contra o céu claro. Imagem de uma árvore refletida nas águas de um lago. Em seguida, uma tomada de outro lago em que a câmera faz um rápido movimento lateral de uma borda à outra. Uma tomada com a câmera baixa mostrando folhas de capim contrastando com o céu claro ao fundo. Outra sequência de duas imagens em negativo: a primeira é um coqueiro e a segunda um poste com emaranhado de fios. Uma nova tomada do lago com movimento lateral de câmera. Mais uma imagem de galhos de arvore contrastando com o céu claro. Em seguida, uma sequência de três diferentes pontos de vista de uma construção em ruínas. Depois de outra folhagem rasteira contra o céu claro. E, por fim, voltam as pegadas na areia que são apagadas pelas ondas.

Figura 62: Sequência rizomática



Fonte: *Limite* (1931), Mario Peixoto

Não restam dúvidas de que essa sequência é um discurso poético visual e esse tipo de discurso possui uma lógica distinta da narrativa propriamente dita. Trata-se de uma metáfora visual, e estas estão sujeitas às mais variadas interpretações. Para este tipo de discurso não cabe atribuir significados às imagens individualmente ou a partir de simbologias, mas considerar a fruição individual de cada espectador.

Observa-se que esta sequência também não possui um ordenamento cronológico rígido nem uma lógica de causa e efeito. A montagem proporciona interrupções, avanços e retorno a qualquer ponto do discurso, como se fosse um sistema aleatório. Algumas das imagens que compõem a sequência poderiam ser montadas em outra ordem sem que isso alterasse significativamente o fluxo, ou a fruição do filme, pois nesse instante Peixoto não está falando daquela paisagem onde acontece toda a trama do filme, ele está alcançando o espectador a outras instâncias de sentido e de percepção. Ao abordar a estrutura do trecho acima apresentado a partir do conceito de rizoma definido por Deleuze e Guattari, é possível relacioná-lo ao que os autores definiam como uma linha de fuga. O trecho é fragmentado e, uma vez que se desvincula da estrutura lógica narrativa, ele se desterritorializa possibilitando a conexão para além das que estariam preestabelecidas na narrativa, permitindo uma multiplicidade de sentidos.

[...] o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentariedade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza.[...] Contra os sistemas centrados (e mesmo policentrados), de comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas, o rizoma é um sistema a-centrado não hierárquico e não significante, sem General, sem memória organizadora ou autômato central [...] (DELEUZE, GUATTARI, 2000, p. 32 e 33)

Contudo, o espectador será convidado a voltar ao platô quando no trecho seguinte ele é reintroduzido no barco, na narrativa, na ordem natural de causa e efeito a que estão sujeitos os três personagens à deriva. A partir dessas reflexões, nota-se que Peixoto realiza um filme coerente com o que havia de mais avançado em seu tempo, e assim se mantém amplamente conexo com o cinema posterior a ele.

Como pôde ser notado nas análises, *Sudoeste* mantém vários vínculos com *Limite*, sobretudo com relação a imagens similares, como uma clara homenagem que Nunes presta a Peixoto. *Sudoeste* opera também com algumas estratégias advindas das vanguardas europeias do início do Século XX, o filme apresenta elementos surrealistas no sentido do onírico, do sonho e da alucinação, o que o diferencia dos enredos clássicos típicos do cinema *mainstream*, hollywoodiano. Ou seja, a obra de Nunes oferece possibilidades para

as linhas de fuga, para uma interpretação não direcionada, não predeterminada. O filme é apresentado em uma ordem cronológica, o que acontece primeiro é mostrado primeiro, mas há um ponto de fratura onde se abre as janelas de possibilidades, além de ser o elemento de onde parte toda tensão dramática do filme, que é o descompasso de tempo que há entre a vida de Clarice e de todos os outros personagens que contracenam com ela. Os encontros e o tipo de relacionamento de Clarice com outros personagens são pontos de conexões que, de antemão, o espectador não tem ideia de como serão. Como é uma situação fora do contexto de linearidade e factualidade, de relação de causa e efeito, de uma lógica física de espaço-tempo contínuo, tudo ou nada pode acontecer dentro dessa parte da narrativa. Nela não há sentido lógico.

É interessante rememorar alguns aspectos da narrativa, para que se possa penetrar em seu caráter rizomático. Ao amanhecer Clarice é um bebê, ainda pela manhã os meninos vão de barco até a cabana e Clarice já é uma menina de aparentemente doze anos. Depois que os meninos deixam a cabana, Clarice sai, pega um barco, vai até a praia e lá interage com vários personagens. Após o almoço, ela se deita embaixo de uma árvore, fecha os olhos e quando abre os olhos já é uma mulher de 25 anos aproximadamente. Até o final do filme a personagem será ainda interpretada por uma mulher de idade entre 45 e 50 anos. E por fim, já noite adentro, como uma velha, em seu leito de morte com aparência de mais de 80 anos.

Nos encontros com os outros personagens, Clarice é pouco questionada sobre sua origem ou o que ela está fazendo naquele vilarejo, o que seria natural em uma narrativa clássica. A mãe de Clarice, que morre no início do filme, e Clarice em sua primeira fase adulta, são interpretadas por Simone Spoladore, mas ninguém no vilarejo reconhece Clarice ou se assombra pela semelhança com a mãe morta. Clarice é violentada por Sebastião, que é interpretado por Julio Adrião, e aparece grávida em certo momento, só que mais adiante não está mais grávida.

Todas essas questões ficam sem explicação lógica, ecoando elementos surreais, onde a estrutura pode ser interpretada como sonho ou alucinação da personagem, ou pode ser ligada a Buñuel ou Dali. Ao espectador não é dado nenhum indício para que ele possa com certeza interpretar como um sonho, uma conotação psicológica diversa, como realidade fantástica ou surrealismo. Tudo fica em aberto como em uma estrutura rizomática em suas linhas de desterritorialização. O espectador é desterritorializado cada vez que tenta entender o que está acontecendo com Clarice, As passagens relativas à vida de Clarice podem ser consideradas as linhas de fuga descritas por Deleuze e Guattari. Por outro lado,

o espectador é reterritorializado em relação à lógica dos outros personagens, que seriam os platôs.

Todo rizoma comprehende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc; mas comprehende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter umas às outras. (DELEUZE, GUATTARI, 2000, p. 32)

Nesse sentido, tanto *Limite* como *Sudoeste* se organizam como platôs de onde partem as linhas de fuga, como as estruturas rizomáticas definidas por Deleuze e Guattari, “Arvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. Árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” (DELEUZE, GUATTARI, 2000, p. 37). Assim essas obras se mantêm abertas a novas conjunções, conexão e reconexão potencializando novas possibilidades de sentidos.

## 6 CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS

Na presente pesquisa, procurou-se distinguir e confrontar as similaridades dos elementos visuais entre as obras das vanguardas europeias da década de 1920, com o filme *Limite*, do brasileiro Mario Peixoto e posteriormente com o filme *Sudoeste*, do também brasileiro Eduardo Nunes. O objetivo central, a partir dessas análises, foi determinar quais os vínculos entre as produções e como eles se estabeleceram, ainda que estejam elas, separadas por distâncias culturais e geográficas, além de um longo período de tempo. Assim como qualquer outra atividade humana, a história do cinema é construída a partir de embate de forças políticas, econômicas, culturais e tecnológicas que se sobrepõem, umas às outras, estabelecendo vínculos e afastamento entre as várias vertentes desse universo cinematográfico. O problema-hipótese, já levantado e anunciado na p. 41, foi a indagação e o questionamento se a obra de Peixoto serviria como um elo pelo qual teriam sido transmitidas as estratégias das vanguardas europeias do século XX para a obra brasileira e contemporânea de Nunes.

Sabe-se da admiração que Peixoto depositava sobre os movimentos artísticos europeus do início do Século XX e sabe-se também que ele, depois de passar alguns anos de sua juventude estudando na Inglaterra, voltou à Europa em 1929, especificamente para ter acesso às obras das vanguardas. Ao retornar ao Brasil, Peixoto, juntamente com um grupo de modernistas, e com o auxílio do cinegrafista Edgar Brasil, produziria *Limite*. Uma obra singular em muitos aspectos, impregnada de elementos e procedimentos sofisticados, cunhados pelas vanguardas, mas ao mesmo tempo uma obra desenvolvida em um ambiente cultural tipicamente brasileiro, criando uma via de acesso entre os mais importantes movimentos artísticos do cinema daquele período, com o cinema nacional. Porém, *Limite* nunca foi lançado em um circuito comercial de exibição, ficou durante décadas sem uma única projeção e mesmo depois de ter sido restaurado e reproduzido digitalmente, continuou restrito ao circuito de poucos cinéfilos e estudantes de cinema. Percebe-se que todos esses fatos colaboraram para que a obra não consolidasse uma vertente de cinema de arte no Brasil, como alcançaram os movimentos vanguardistas na Europa.

As análises comparativas de fotogramas de obras das vanguardas europeias do início do Século XX com fotogramas do filme *Limite* mostram que Peixoto não faz apenas referências aos sistemas de imagens que foram desenvolvidos por esses movimentos de vanguarda, mas que ele utiliza, em muitos casos, as estratégias que vários desses

movimentos utilizavam, com o propósito de atribuir outras possibilidades de sentido a sua obra.

As análises que compararam fotogramas de *Limite* com fotogramas de *Sudoeste* mostram que as duas produções contemplam estratégias propostas pelas vanguardas. Foi possível constatar que Peixoto constrói muitas de suas imagens a partir de estratégias de experimentações propostas pelos movimentos de vanguarda. Já a obra de Nunes, apresenta muitas imagens similares a obra de Peixoto, mas essas similaridades se mantêm mais como uma homenagem, pois Nunes não utiliza, em momento algum, as estratégias de experimentações na realização das imagens. As aproximações mais importantes de *Sudoeste* com *Limite* e as vanguardas europeias do início do século XX remetem ao conteúdo existencialista das obras e no sentido de exploração caráter de intimista e psicológico dos personagens. Neste sentido a obra de Nunes se posiciona como um cinema de arte, que demanda um espectador mais preparado e se afasta do cinema de entretenimento que é a característica majoritária do cinema de massa hollywoodiano.

Os três personagens de *Limite*, assim como a personagem Clarice, de *Sudoeste*, parecem viver em crises existenciais, o que foi uma marca das vanguardas européias também, especialmente do impressionismo e do expressionismo. Para evocar esse pessimismo e essa crise de sobrevivência em um mundo dramático, Peixoto retrata seus personagens sempre no “limite”, como o título do filme, sempre beirando o suicídio e tentando sobreviver, sem saber para onde ir, em depressão. Nunes, por outro lado, também cria uma personagem em crise plena existencial. Ela não tem referências familiares, não é reconhecida como daquele local e não se reconhece como membro da comunidade, não tem uma história de vida e menos ainda um futuro a ser vivido. Todas estas características psicológicas são percebidas na introspecção e certa indiferença que a personagem apresenta. No filme de Nunes há também uma ausência de plausibilidade e de verossimilhança em função das duas diferentes relações de tempo que se sobrepõem, e isso não causa o menor conflito para os personagens, tudo é aceito com naturalidade por todos. Este aspecto aproxima bastante esta obra dos filmes da vanguarda surrealista que procuravam subverter as leis naturais e normas sociais, criando “realidades” inconciliáveis ou oníricas no intuito de provocar a imaginação do espectador.

Na questão estrutural, essas produções mantêm fortes vínculos, observados quando estas obras foram analisadas sob a luz de conceitos teóricos como dialogismo e polifonia, cunhados por Bakhtin, o conceito de intertextualidade definido por Kristeva, e ainda pela ideia de rizoma, proposta por Deleuze e Guattari.

As análises apontam para diferentes categorias de vínculos entre as imagens apresentadas. A primeira categoria apresenta similaridade do objeto registrado na imagem e da forma como ele foi captado, a partir de elementos da linguagem cinematográfica como enquadramento, composição, ponto de vista, iluminação, posicionamento, angulação e movimento de câmera. Um exemplo desta categoria de similaridade pode ser observado comparando os fotogramas apresentados nas figuras 53, 54 e 55. Neste caso, a similaridade acontece tanto no conteúdo como na forma em que a imagem foi produzida.

A segunda categoria de similaridade apresenta dois objetos totalmente distintos registrados em cada uma das imagens, porém o procedimento ou o tipo de experimentação utilizado para a produção dessas imagens seriam muito similares, como o uso da imagem em negativo, superposições e rotações de câmera. Neste segundo caso, a semelhança está mais relacionada à forma do que ao conteúdo da imagem. O exemplo desta segunda categoria de similaridade fica claro na comparação das figuras 56 e 57, onde os dois fotogramas apresentam imagens em negativo, no entanto o primeiro é a imagem de um coqueiro e no segundo a imagem é de um automóvel antigo.

A partir dessas reflexões, percebe-se como obras separadas por geografias, culturas e tempos tão diversos, podem partilhar os mesmos discursos ou a mesmas formas discursivas, gerando camadas de vozes dialógicas, polifônicas e intertextuais que se sobrepõem, se conectam, se desconectam e se reconectam produzindo novos sentidos para o conjunto destas produções. Isso sugere que: ao fazer referências ao filme *Limite*, esta obra tenha, de alguma maneira, servido como uma ponte entre as vanguardas europeias da década de 1920 e a contemporânea produção de Nunes.

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

## **7 APÊNDICE**

Página 43 – Quadro 1: As gargalhadas



Figura 4: Sequência do filme *Ghosts before breakfast*

Figura 5: Sequência do filme *Limite*



Página 46 - Quadro 2: Deitados no barco

Figura 8: Sequência do filme *Finis Terrae*



Figura 9: Sequência do filme *Límite*



Página 49 - Figura 9: Sequência do filme *Limite*

Figura 12: Sequência do filme *Finis Terrae*



Figura 13: Sequência do filme *Limite*



Página 52 - Quadro 4: As rodas do trem

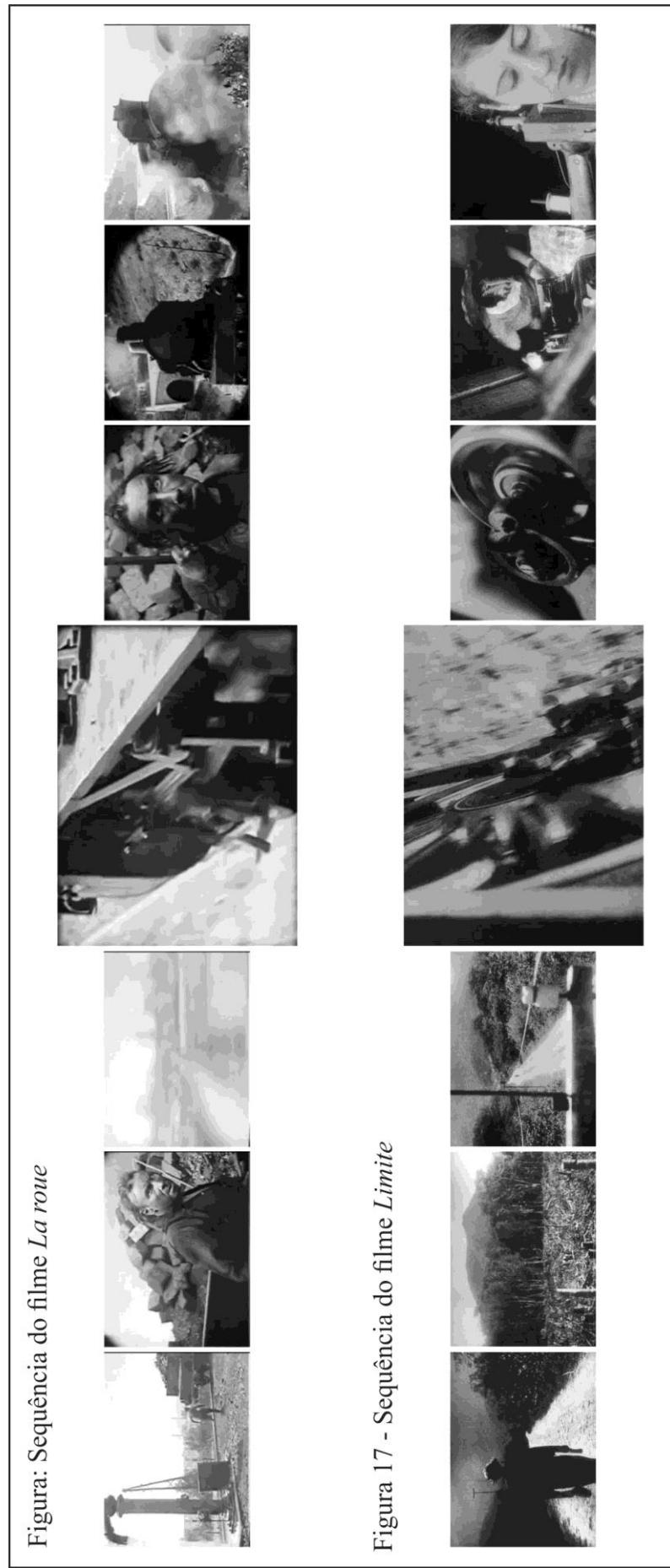


Figura: Sequência do filme *La roue*

Figura 17 - Sequência do filme *Limite*



Página 56: Quadro 5: Imagens em negativo

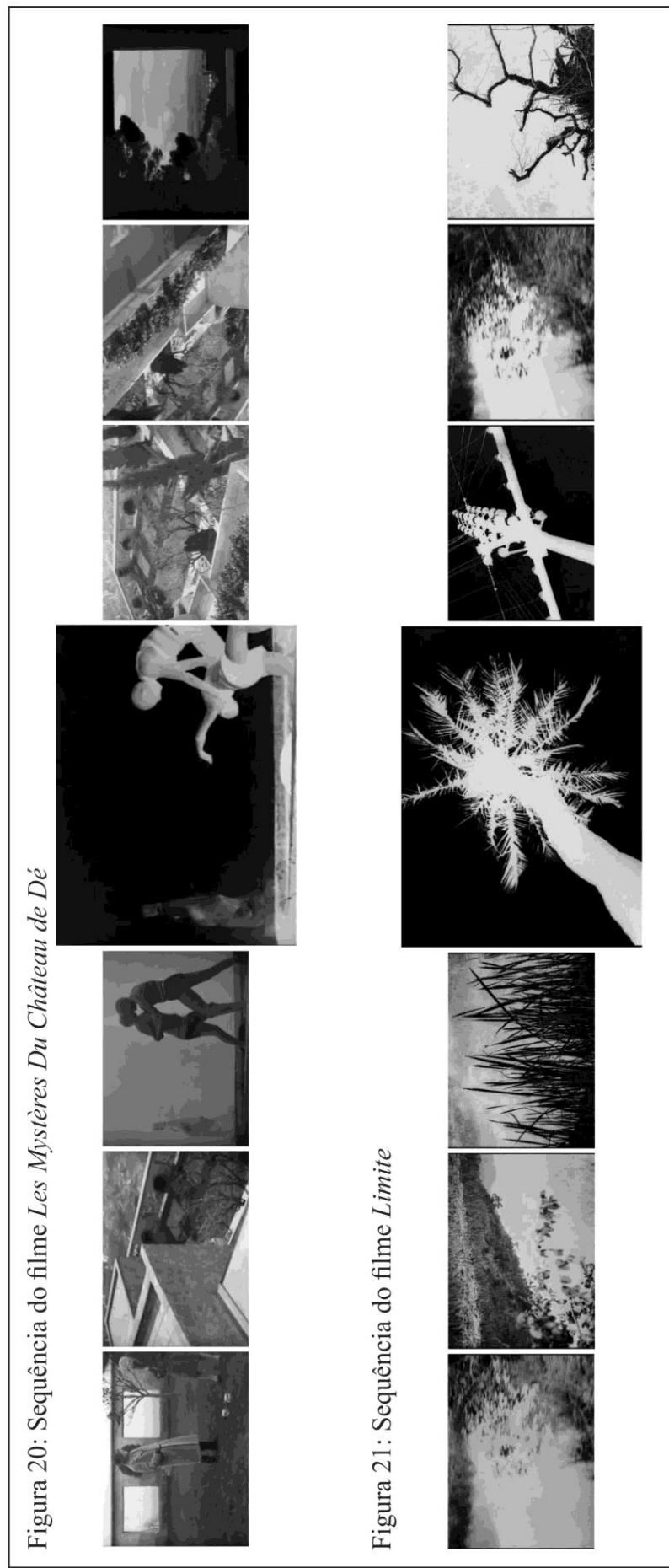
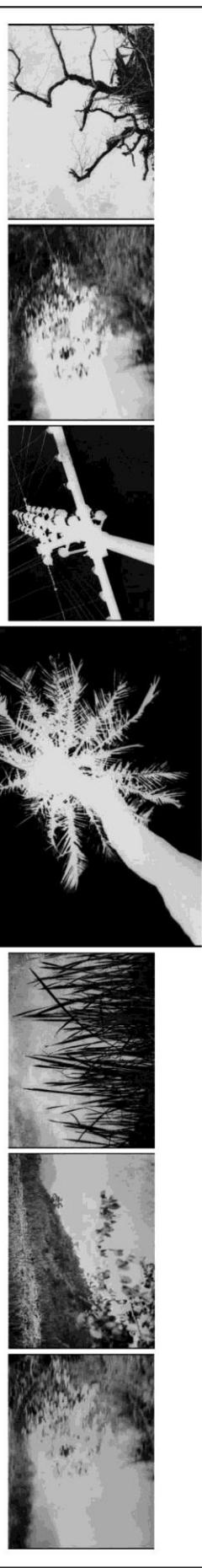


Figura 20: Sequência do filme *Les Mystères Du Château de Dé*

Figura 21: Sequência do filme *Limite*



Página 60 - Quadro 6: Rotacionamentos do eixo da câmera

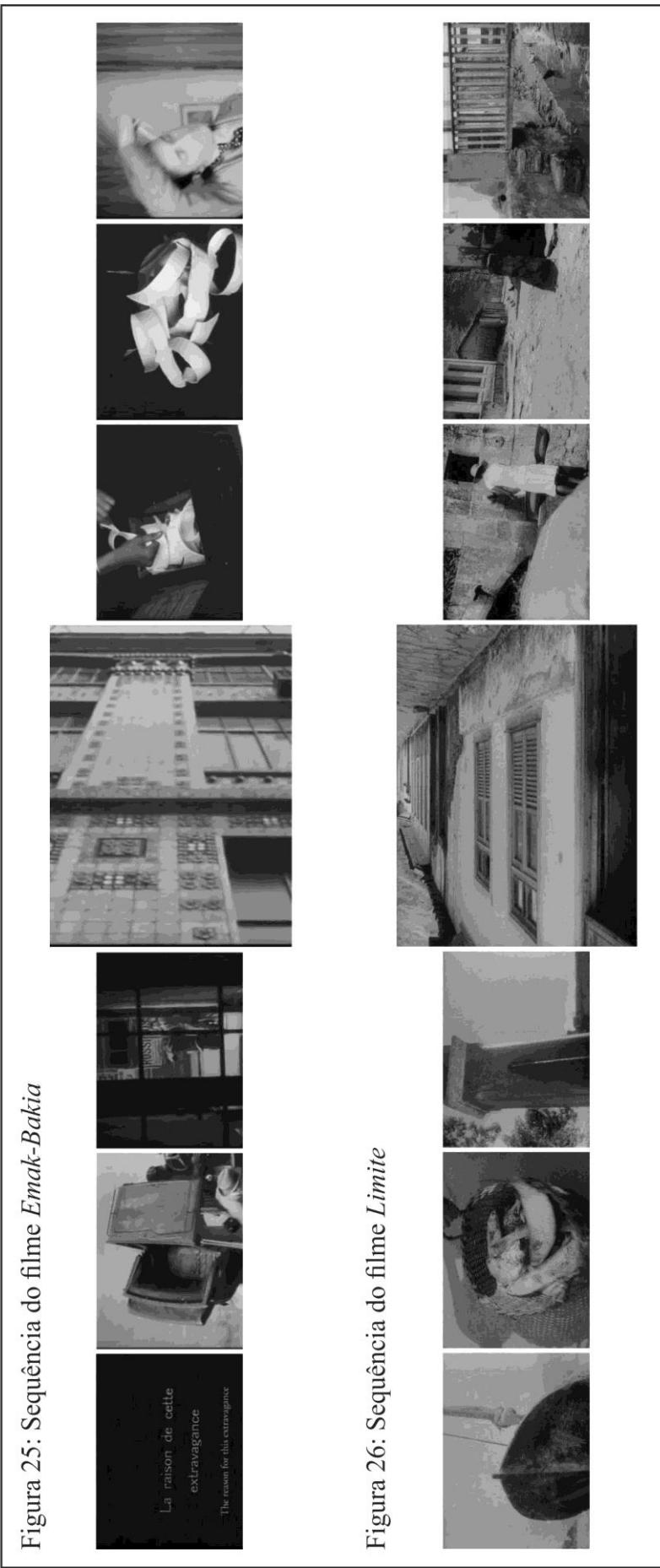


Figura 25: Sequência do filme *Emak-Bakia*

Figura 26: Sequência do filme *Limite*



Página 63 - Quadro 7: A reiteração da imagem

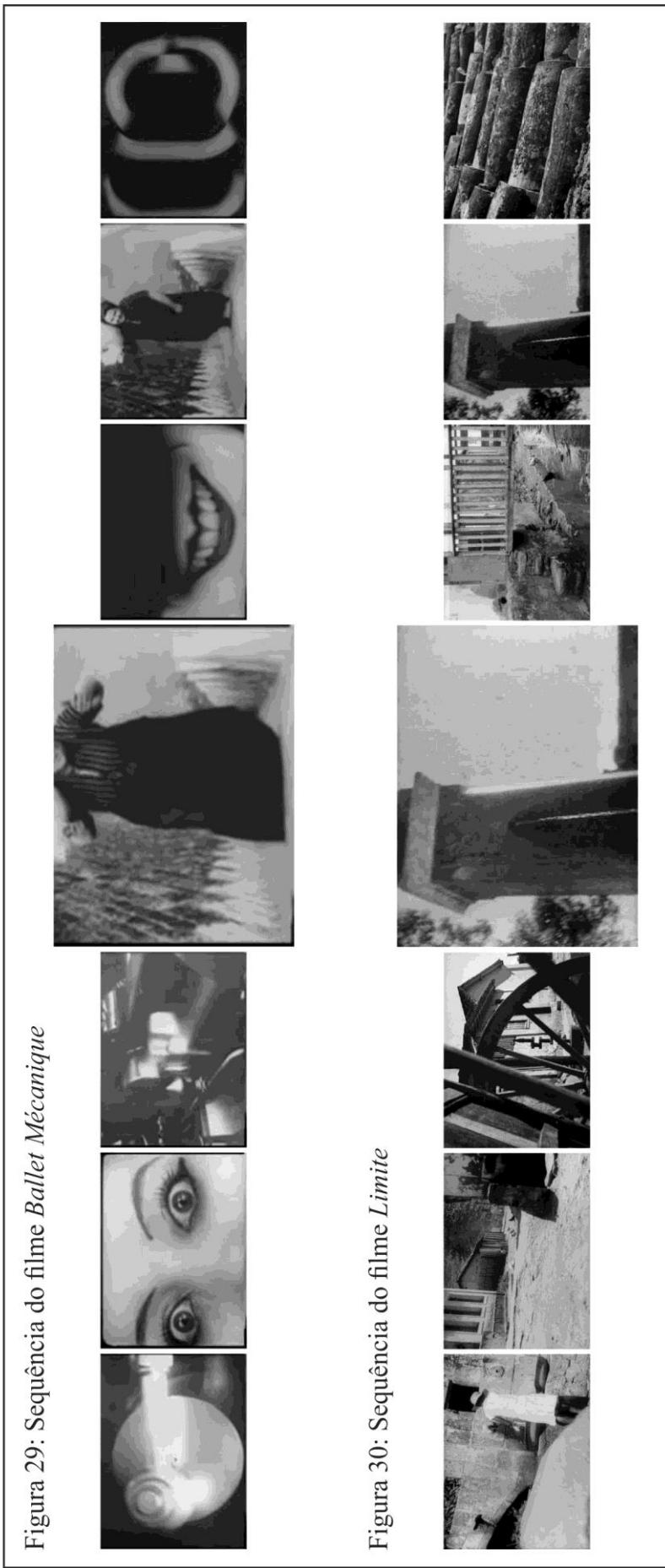


Figura 29: Sequência do filme *Ballet Mécanique*

Figura 30: Sequência do filme *Limite*



Página 67 - Quadro 8: Superposições e oscilações da câmera

Figura 33: Sequência do filme *Ménilmontant*



Figura 34: Sequência do filme *Limite*



Página 72 - Quadro 9: As mãos

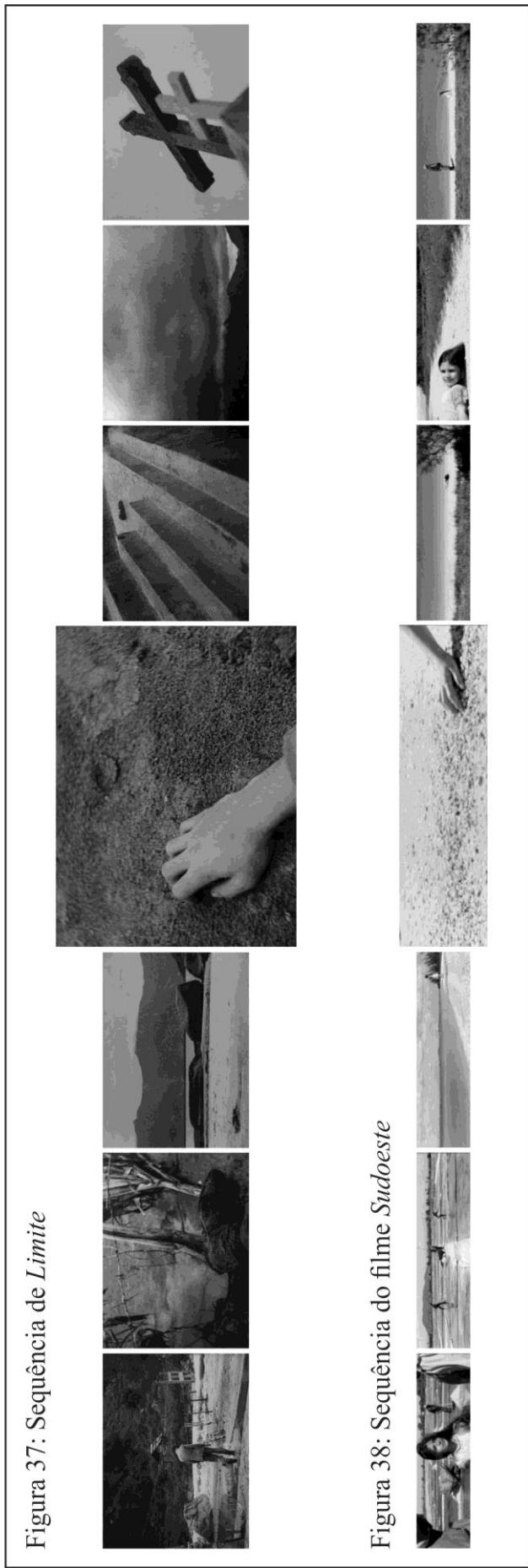
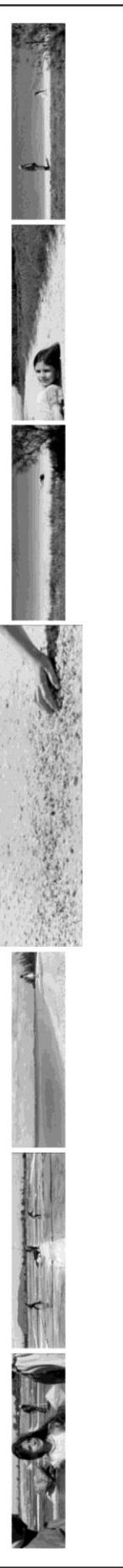


Figura 38: Sequência do filme *Sudoeste*



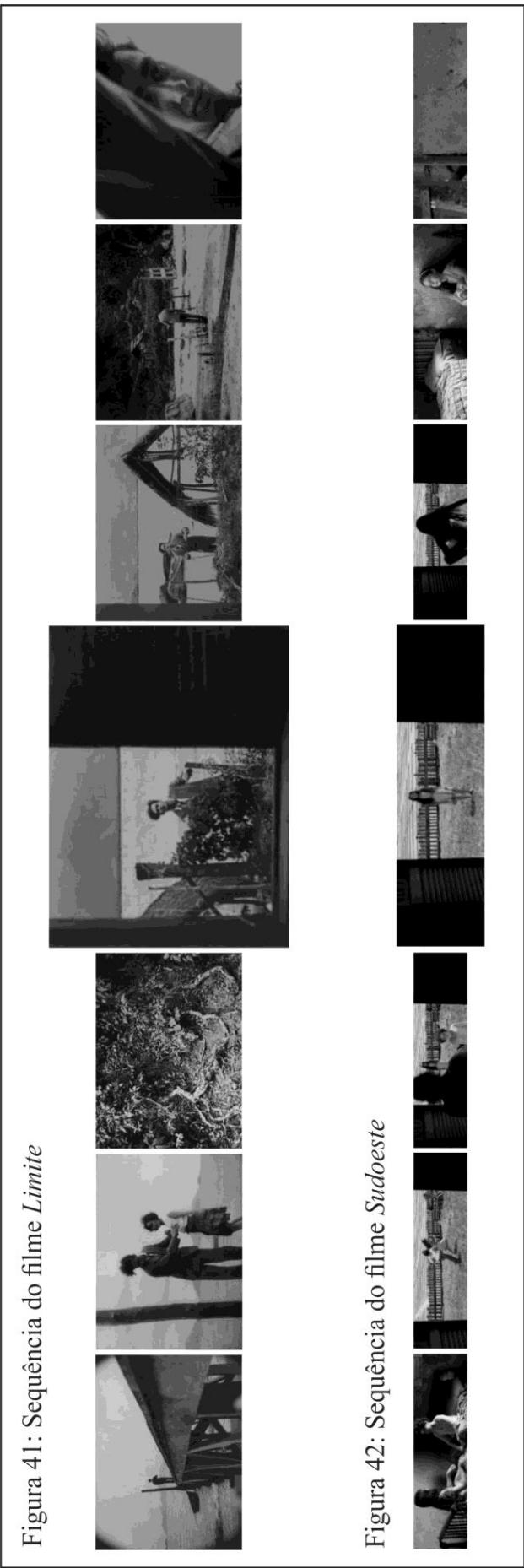


Figura 41: Sequência do filme *Limite*

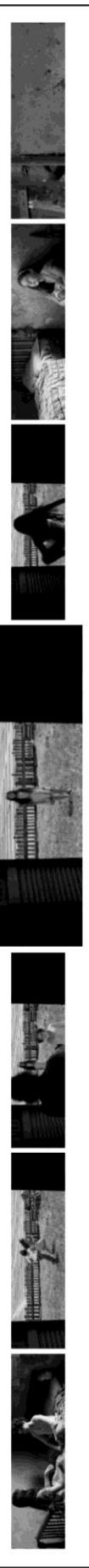


Figura 42: Sequência do filme *Sudoeste*

Página 78 - Quadro 11: Os remos

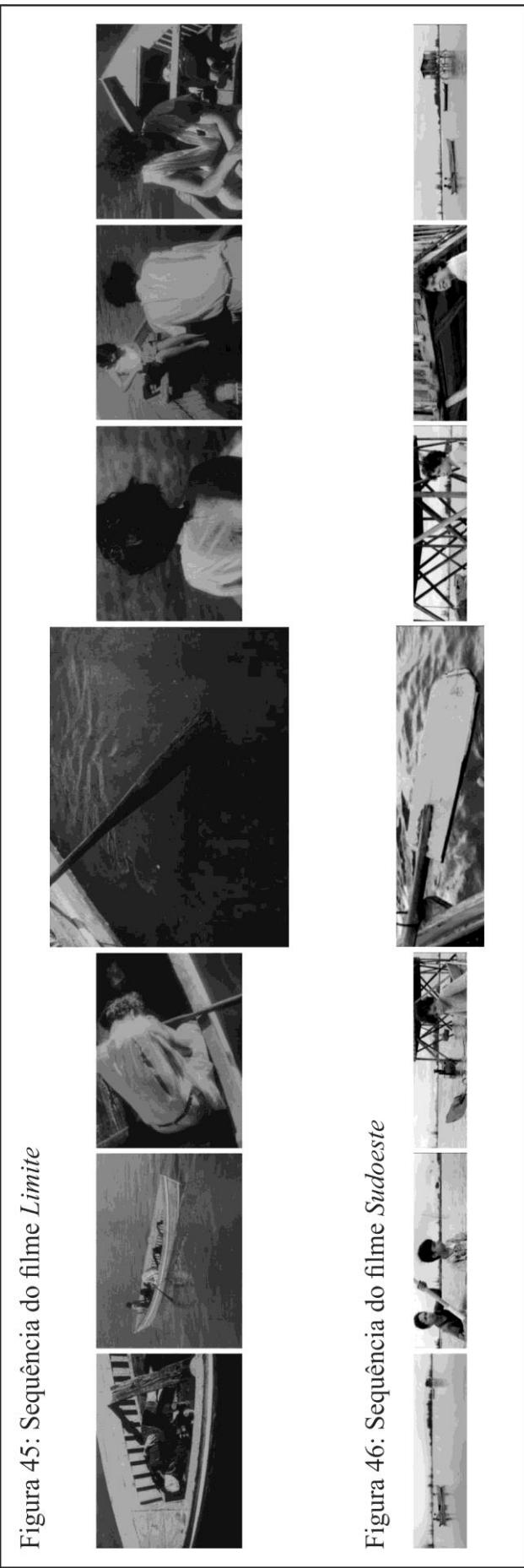


Figura 45: Sequência do filme *Limite*

Figura 46: Sequência do filme *Sudoeste*



Página 80 - Quadro 12: Cabelos ao vento

Figura 49: Sequência do filme *Limite*



Figura 50: Sequência do filme *Sudoeste*



## **8 REFERÊNCIAS**

- AGGER, Gunhild. **A intertextualidade revisitada: Diálogos em negociações nos estudos de mídia.** In: Mikhail Bakhtin – Linguagem, cultura e mídia. Org. RIBEIRO, Ana Paula Goulart e SACRAMENTO, Igor. São Carlos: Pedro & João Editores. 2010.
- ARAUJO, Denize Correa. **Imagens revisitadas: ensaios sobre a estética da hipervenção.** Porto Alegre: Editora Sulina, 2007.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável – Cinema e pintura.** São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski.** Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1981.
- BAZIN, André. **O cinema - Ensaios.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.
- BERGAN, Ronald. **Ismos – Para entender o cinema.** São Paulo: Ed. Globo, 2010.
- BEZERRA, Julio. **O mundo próprio de Eduardo Nunes.** Revista de Cinema - 04 fev. 2011 - Disponível em:<http://revistadecinema.uol.com.br/index.php/2011/09/o-mundo-proprio-de-eduardo-nunes/> - Acessado em: 05/08/2013.
- BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema – Uma introdução.** São Paulo: Ed. da Unicamp. 2013.
- CASTRO, Emil de. **Jogos de Armar** – São Paulo: Ed. Lacerda, 2000.
- CONTRACAMPO - Revista de Cinema. **Questionário Eduardo Nunes** - N° 46 – Disponível em: <http://www.contracampos.com.br/46/frames.htm> - Acessado em: 10/01/2015.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem tempo.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia volume 1.** São Paulo: Ed. 34, 2000.
- FLORES, Laura González. **Fotografia e pintura – Dois meios diferentes?** São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2011.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento.** São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1996.
- JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema.** São Paulo: Ed. SENAC, 2009.
- KORFMAN, Michael. **On Mario Peixoto's Limite.** In: Avant-Garde Film, Editores: GRAF, Alexander e SCHEUNEMANN, Dietrich. Amsterdam/New York: Ed. Rodopi, 2007.

KORFMANN, Michael. **Mário Peixoto**. Disponível em <http://www.mariopeixoto.com/limite.htm> - Acessado em: 05/08/2013.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

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](http://www.zzproductions.fr/pdf/dp_limite.pdf) - Acessado em: 01/02/2014.

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

MICHELI, Mario de. **As vanguardas artísticas**. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes. 2004.

MIX, Miguel Rojas. **El imaninario – Civilización y cultura del siglo XXI**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.

NUNES, Eduardo. **A fábula da luz, do vento, da chuva e do botão**. In: Livreto que acompanha DVD. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2014.

PINHEIRO JR., Mauro. **O tempo e o cinema: Sudoeste de Eduardo Nunes**. Quadro Mágico- 15 out. 2011 - Originalmente publicada no Diário de Pernambuco, 02 set 2011. Disponível em: <http://quadro-magico.blogspot.com.br/2011/10/o-tempo-e-o-cinema-sudoeste-de-eduardo.html> - Acesso em: 05/08/2014.

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

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

STAM, Robert. **Bakhtin - Da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo Ed. Ática, 1992.

STAM, Robert. **Bakhtin e a crítica midiática**. In: Mikhail Bakhtin – Linguagem, cultura e mídia. Org. RIBEIRO, Ana Paula Goulart e SACRAMENTO, Igor. São Carlos: Pedro & João Editores. 2010.

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

XAVIER, Ismail. **Sétima Arte: Um culto moderno**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978.

XAVIER, Ismail. **A alegoria histórica**. In: Teoria contemporânea do cinema. Org. Fernão Pessoa Ramos. São Paulo: Ed. Senac, 2005.

## 8.1 FILMES

**BALLET MÉCANIQUE.** Direção: Fernand Léger e Dudley Murphy. Paris. 1924. 1 filme (19 min), mudo, p&b, 35mm.

**EMAK-BAKIA.** Direção: Man Ray. Paris. 1927. 1 filme (18 min), mudo, p&b, 35mm.

**ENTR'ACTE.** Direção: René Clair. Paris. 1924. 1 filme (22 min), mudo, p&b, 35 mm.

**FINIS TERRAE.** Direção: Jean Epstein. Paris. 1929. 1 filme (80 min), mudo, p&b, 35mm.

**GHOSTS BEFORE BREAKFAST.** Direção: de Hans Richter. Berlim. 1928. 1 filme (9 min), mudo, p&b, 35mm.

**INFLATION.** Direção: Hans Richter. Berlim. 1928. 1 filme (8 min), mudo, p&b, 35mm.

**LA ROUE.** Direção: Abel Gance. Paris. 1923. 1 filme (273 min), mudo, p&b, 35 mm.

**LES MYSTERES DU CHATEAU DE DÉ.** Direção: Man Ray. Paris. 1929. 1 filme (27 min), mudo, p&b, 35mm.

**LIMITE.** Direção: Mario Peixoto. Rio de Janeiro. 1931. 1 filme (114 min), mudo, p&b, 35mm.

**MÉNILMONTANT.** Direção: Dimitri Kirsanoff. 1926. Paris. 1 filme (38 min), mudo, p&b, 35mm.

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

**SUDOESTE.** Direção de Eduardo Nunes. Rio de Janeiro. Dist. Vitrine Filmes. 2011. 1 filme (128min), sonorisado, p&b, 35mm.