

LIMITE E AS VANGUARDAS EUROPEIAS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA

RIBEIRO, Odil Miranda¹

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

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

Introdução

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

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

Para tentar entender esse processo, primeiramente, é apresentada, de maneira sucinta, a trajetória da vida de Mario Peixoto nos anos que antecederam a produção do

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná - Linha de Pesquisa de Cinema e Audiovisual, email: odilribeiro@gmail.com

filme *Limite*. Naquele período o cineasta, ainda muito jovem, transitou entre Brasil e Europa propiciando uma conexão entre o que estava acontecendo em termos de experimentação nas artes na Europa e a obra que ele viria a produzir posteriormente.

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

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

Em seguida são discutidas questões sobre a intertextualidade e polifonia que permeiam estas obras.

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

Mario Peixoto e as vanguardas europeias

Filho de família abastada, em outubro de 1926, Mario Peixoto, com apenas 18 anos, vai para Europa para dar continuidade a seus estudos. Na Inglaterra é matriculado no *Hopedene College*, em *Willingdon, Sussex*. Permanece ali até agosto de 1927, quando retorna ao Brasil. De volta ao Rio é apresentado a Brutus Pedreira e, por meio deste, conhece um grupo de modernistas chamado Teatro de Brinquedo. Além de conhecer pessoas ligadas ao teatro, como os irmãos Silvio, Raul e Eva Schnoor, Peixoto passa a ter contato com intelectuais e cineastas com destacada atuação na época como:

Adhemar Gonzaga, Pedro Lima e, mais tarde, Humberto Mauro. Naquele período, Gonzaga estava filmando *Barro Humano* e Mario Peixoto presenciou algumas das filmagens. Octávio de Faria, que era amigo de infância de Mario Peixoto, funda em 1928, com um grupo de aficionados por cinema, o *Chaplin Club*, local onde cinéfilos do Rio podiam se encontrar para debater questões relacionadas ao universo cinematográfico. Animado com o clima de efervescência que envolvia o cinema do Brasil nesse período, e incentivado por Octávio Faria, que teria preparado uma lista de filmes imperdíveis para esta viagem, Peixoto, volta a Europa em junho de 1929 para ter acesso às produções que não chegavam ao Brasil.

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

A viagem se estendeu por Londres e Paris, e foi na capital francesa, que Peixoto teve a inspiração para o roteiro inicial de *Limite*. Depois de ver, na capa de uma revista, a foto do rosto de uma mulher com olhar fixo, tendo em primeiro plano as duas mãos algemadas de um homem, Peixoto, inspirado, volta ao hotel onde estava hospedado e escreve, na mesma noite, algumas cenas que iriam fazer parte do filme.²

O retorno ao Brasil se deu em outubro do mesmo ano. Entusiasmado com tudo que presenciara no velho continente, influenciado por essa imagem preexistente, Peixoto, no Rio termina de escrever o roteiro, reúne um grupo de amigos que juntos começam a produzir *Limite*.³

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

² (MELLO, 2007, p.12)

³ (MELLO, 2007, p.13)

As vanguardas europeias da década de 1920

Foi na Europa do pós Primeira Guerra Mundial que se consolidou o caráter artístico no cinema. Para entender historicamente esse processo é necessário remontar a meados do século XIX, quando a pintura, que reivindicava para si a hegemonia da representação “realista” do mundo, é assolada por uma crise de identidade com a invenção da fotografia. Artistas daquele período voltam seus esforços para forjar e definir os novos valores e objetivos das imagens que eles passariam a produzir.

No cinema esses questionamentos demoraram um pouco mais para acontecer. Por conta da Primeira Guerra Mundial, a Europa tem boa parte de sua estrutura desmantelada. A indústria cinematográfica americana aproveita a oportunidade e se impõe, inundando as salas de exibição do velho continente com suas narrativas clássicas, ao estilo do melodrama hollywoodiano, de representações ditas “realistas”. Terminado o conflito, os movimentos vanguardistas colocam-se contra esse gênero “clássico” de representação do mundo.

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

Em suma, falar das propostas da vanguarda significa falar de uma estética que, a rigor somente é antirrealista porque visa por olhos enquadrados na perspectiva constituída na Renascença ou porque, no plano narrativo, julga com critérios de uma narração linear cronológica, dominada pela lógica do senso comum. Afinal, todo e qualquer realismo é sempre uma questão de ponto de vista, e envolve a mobilização de uma ideologia cuja perspectiva diante do real legitima ou condena certo método de construção artística. Como o olhar renascentista e uma certa concepção constituía o estilo dominante, as novas propostas por mais que teoricamente se vinculassem a projetos “realistas” dentro de outros referenciais, ficaram associadas a antirrealismo. Isto, em princípio, denota apenas sua investida contra convenções vigentes. (XAVIER, 2012, p. 100)

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

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

As análises

As análises apresentadas neste trabalho confrontaram fotogramas de cenas que continham elementos visuais similares entre os filmes das vanguardas europeias da década de 1920 e do filme *Limite* de Mario Peixoto. Por não se ter informação precisa sobre quantas e quais obras Peixoto teria tido acesso antes da produção de *Limite*, foram selecionados filmes representativos e reconhecidos como das vanguardas europeias e que tenham sido lançados entre 1920, ano em que essas vanguardas iniciaram uma trajetória de consolidação⁴, e 1929, ano em que Peixoto esteve na Europa pela última vez, antes da realização de *Limite*.

1 - Rotacionamento do eixo da câmera

A rotação do eixo da câmera é um dos estratagemas que as vanguardas europeias da década de 1920 utilizaram para manter ou recuperar de opacidade em suas obras, ou seja, para explicitar ao espectador que está diante de uma representação artística e não

⁴ O movimento esboçado em 1920 desenvolveu-se também sob outras formas mais comerciais e que atingiram um público mais vasto. Em várias capitais abriram-se Cinemas especializados, também chamados de estúdios ou Cinemas de Vanguardas, por analogia aos teatros de vanguarda. (SADOUL, 1963, p. 183)

de uma tentativa de representação do mundo dito “real”. Recursos desse tipo foram amplamente utilizados por esses movimentos.

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

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

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

Em *Limite*, em vários momentos, há um “desenquadramento”⁵, ou desnivelamento da câmera com relação à linha do horizonte, mas apenas em uma ocasião essa rotação atinge 90°. A sequência inicia-se com uma série de imagens de motivos marítimos, barcos, pescadores, peixes e praias, que são mostrados em planos curtos. Em seguida, a imagem de uma bica em forma de obelisco, que é apresentado ligeiramente inclinado para esquerda, em plano médio⁶, na qual as partes inferior e superior da coluna estão cortadas pelos limites do quadro, a câmera baixa subitamente, aproxima-se do pequeno pedaço de cano no centro do obelisco, por onde verte um filete de água. Neste ponto há um corte e passamos para a imagem da análise (figura 1). A imagem mostra, em plano geral⁷, fachadas de casas com suas portas e janelas voltadas

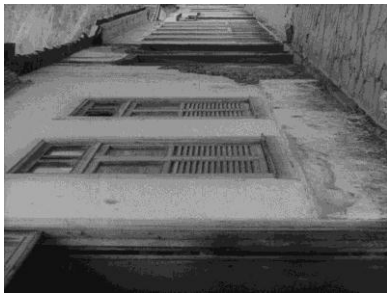
⁵ “Passou-se a designar “desenquadramento” a ausência desse paralelismo (em inglês, dutch tilt, literalmente “inclinação holandesa”). Dependendo do contexto, o desenquadramento pode dar a conotação de desequilíbrio ou embriagues de um personagem...” (JULLIER e MARIE, 2009, p. 28).

⁶ “O plano médio apresenta o sujeito em sua unidade (seja ela humana, animal, vaso de flores, automóvel...) com o mínimo de “ar” (gíria de operador de câmera) em cima e embaixo.” (JULLIER e MARIE, 2009, p. 24).

⁷ “O plano geral insere o sujeito em seu ambiente, eventualmente dando uma ideia das relações entre eles” (JULLIER e MARIE, 2009, p.24)

para a rua. O diferencial aqui é que a câmera foi posicionada e fixa a 0° em relação ao horizonte. Tudo está fixo, não há nada que se mova, que entre ou saia do quadro. As imagens seguintes foram captadas com o eixo da câmera em posição “normal”. Esse procedimento causa um estranhamento por ser o único de rotação total do eixo a 0°, em todo filme, e a imagem está montada no meio de uma sequência sem qualquer outro tipo de experimentação.

Limite, Mario Peixoto



(Figura 1)

Ghosts before Breakfast, Hans Richter



(Figura 2)

Recurso parecido é utilizado por Hans Richter, no filme *Ghosts before Breakfast* (1928). A diferença é que o filme de Richter é um encadeamento de imagens, sem uma ligação narrativa dos planos, onde o diretor faz vários tipos de experimentações. A sequência começa com a imagem do tronco e parte das pernas de um homem, vestindo calça escura, camisa branca e gravata. Ele dá um passo bastante largo para frente, mas como a câmera está posicionada a 45° da linha do horizonte, tem-se a impressão de que ele está subindo uma ladeira íngreme que vai do canto inferior direito ou superior esquerdo. Na sequência, a imagem é invertida e ele parece caminhar do canto inferior esquerdo ao superior direito. Em seguida, em plano médio, veem-se as pernas e parte dos troncos de uma fileira de três homens de terno, uma ao lado do outro (figura 2), eles caminham para frente, mas como câmera foi posicionada com o eixo a 0° em relação ao horizonte, a impressão que se tem é que eles estão subindo por um plano vertical. Eles não alcançam a borda superior porque a câmera acompanha o deslocamento dos personagens. Não se pode ver as cabeças dos personagens que estão posicionadas do

lado esquerdo fora do quadro. Essa imagem será repetida mais três vezes, mas alternado o lado em que estão posicionados os personagens. Na primeira repetição, eles estão subindo com as cabeças voltadas para direita, na segunda repetição estão subindo, novamente com a cabeça do lado esquerdo, e na terceira e última repetição, eles estão descendo com as cabeças voltadas para a borda direita do quadro. Fica claro aqui que Richter fazia várias experimentações com a rotação do eixo da câmera.

2 – O trem e a roda

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

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

O fascínio que as máquinas provocavam neste período pode ser observado na obra de Peixoto. A primeira tomada da roda de um trem em movimento é feita com a câmera rente ao chão em contra *plongé*, em plano fechado a câmera permanece fixa, enquanto as rodas se movimentarem passando da esquerda para a direita. A perspectiva é acentuada pela proximidade em que é feita a tomada. Uma fusão rápida para outro ponto de vista, a imagem da roda agora é em *plongé*, a câmera está inclinada para a esquerda (figura 3), fixa no trem, em plano fechado mostra do lado esquerdo do quadro, parte da roda e da biela em movimento rápido e repetitivo. Do lado direito, vê-se os rastros no chão desfocado pelo rápido deslocamento do trem. Em mais uma fusão rápida da imagem da roda do trem passa-se para a imagem de um volante à manivela de

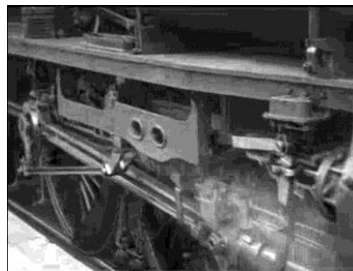
máquina de costura, sendo virado velozmente por uma mão de mulher, que a cena seguinte irá mostrar, é a mão da mulher vivida por Olga Breno.

Limite, Mario Peixoto



(figura 3)

Melodie der Welt, Walter Ruttmann



(figura 4)

Cenas com máquinas em movimento, desde simples máquinas de costuras a grandes complexos industriais são muito recorrentes em obras das vanguardas europeias dos anos 1920. A imagem da roda do trem está sempre associada à perspectiva de uma ruptura com o passado e na expectativa de que as novas tecnologias iriam levar o homem a um ciclo mais harmonioso de suas relações.

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

O filme *Melodie der Welt* (1929), de Walter Ruttmann, é um ótimo exemplo desse espírito de renovação e integração do mundo através da tecnologia. Nessa obra, o diretor usa o cinema para mostrar cenas cotidianas de vários países do mundo, cenas domésticas, festivas, cenas turísticas, militares, rurais são intercaladas com várias outras de fábricas, máquinas em movimento, grandes navios, o trânsito nas metrópoles e cenas com locomotiva ou de detalhes das rodas que colocam o trem em movimento,

desfilando frente à câmera que permanece fixa (figura 4). O filme de Ruttmann, como muitos das vanguardas europeias, não tem uma narrativa, é apenas uma sucessão dessas imagens, que enfim sugerem a utopia de uma nova era.

3 – A gargalhada

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

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

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

Limite, Mario Peixoto



(figura 5)

Ghosts before Breakfast, de Hans Richter



(figura 6)

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

Vanguardas, *Limite* e intertextualidades polifonias

Assim como qualquer outra atividade humana, o cinema, tal como existe hoje, é resultado de uma evolução histórica. Não se quer 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 acabaram, 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 estrangeiro, e conseqüentemente 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, irá aumentar, para o bem e para o mal, a incorporação de elementos culturais estrangeiros. 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, em fim, 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 era o “antropofagismo”, estratégia sintetizada por Oswald de Andrade, já nas primeiras linhas de seu

Manifesto Antropofágico⁸, pelo qual os modernistas conclamavam a classe artística e intelectual brasileira a assimilar (deglutir) o que havia de mais moderno na cultura e nas artes das metrópoles, 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 modernistas que, para as artes em geral, funcionaram muito bem já nos primeiros anos do modernismo, nunca foram adotadas de maneira sistemática no cinema brasileiro, que sempre esteve muito mais voltado a indústria hollywoodiana, do que ao cinema de arte mais praticado na Europa.

Das primeiras duas décadas do século XX, apenas três obras de diretores brasileiros, apresetaram estratégias semelhantes às propostas desenvolvidas pelos vanguardas, tiveram alguma relevância. *Rien Que Les Heures*, (1926) de Alberto Cavalcanti, filmado em Paris, *São Paulo – Sinfonia de uma Metrópole*, (1929) de Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny e *Limite*, (1931) de Mario Peixoto. Dentre estes três, segundo Michael Korfmann, *Limite*, “é o único filme brasileiro, que se pode considerar uma verdadeira referência à vanguarda do período silencioso”⁹.

Embora não tenha sido diretamente engajado ao Movimento Modernista Brasileiro, Peixoto consegue realizar, em território brasileiro, um filme, a partir de critérios propostos pelas vanguardas europeias, com peculiaridades brasileiras e uma estrutura de linguagem própria. E por se tratar de um filme ainda do período mudo, as imagens são o principal elemento expressivo, e é a partir dos

⁸ 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 catequeses. 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, No. I, maio de 1928)

⁹ Tradução livre. Do original: “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)

elementos visuais que Peixoto irá fazer as principais incorporações das estéticas vanguardistas, estabelecendo relações intertextuais com essas obras.

O conceito de intertextualidade surgiu no início do século XX quando Mikhail Bakhtin procurou definir as relações de intercâmbio existentes entre diferentes obras e autores, o que ele classificou na época como dialogismo.

Intertextualidade ou dialogismo é uma referência ou uma incorporação de um elemento discursivo, podendo-se reconhecê-lo quando um autor constrói a sua obra com referência a textos, imagens ou a sons de outras obras e autores e até por si mesmo. (BARROS; FIORIN, p. 1999)

Mas foi em 1969 que Julia Kristeva, a partir dos estudos da obra de Bakhtin, desenvolveu o conceito de intertextualidade para explicar as relações entre textos, ou a noção de que um texto não subsiste sem o outro. 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)

Robert Stam, em *Bakhtin – e a crítica midiática*, estabelece uma analogia das culturas multiétnicas na formação conceitual da teoria bakhtiniana com as culturas, também multiétnicas, de países como o Brasil, aproximando-as pelo caráter “polifônico” de formação das mesmas.

E embora todas as culturas sejam polifônicas no sentido de incluírem gêneros, profissões e grupos etários distintos, algumas culturas são impressionantes por serem *eticamente* 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 mobiliza 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, 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 ... (STAM, 2010, p.345)

Assim podemos afirmar que a polifonia, fruto da miscigenação étnica brasileira, faz parte do próprio discurso fundador da cultura brasileira.

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 intertextualidade na arte brasileira a partir deste período não era só uma questão de falta de identidade ou de incapacidade, era uma questão de estratégia para se alcançar outro patamar.

(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, carnalizá-la e fazer uma reciclagem para objetivos nacionais. (STAM, 1992, p. 49)

Ismail Xavier, em seu livro *Setima 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

mediatizada 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 histórico da concepção e produção do filme, as viagens a Europa para ver o que havia de novo no cinema do velho continente, a volta ao Brasil e o ambiente intelectual modernista em que Peixoto estava engajado, e como resultado disso tudo: uma obra farta em suas citações do que se produzia nas metrópoles, porém mantendo a referência dos elementos pictóricos da cultura brasileira. A colônia deglute a metrópole para encontrar seu próprio discurso.

Considerações finais

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

Então, apoiando-me nesses fatores históricos e nos resultados obtidos nas análises das imagens acima descritas, que demonstram aproximações entre *Limite* e vários filmes das vanguardas europeias da década de 1920, fica claro que Peixoto empregou vários procedimentos instituídos por esses movimentos artísticos. Mas, diferentemente da maioria dos filmes das vanguardas aqui analisados, *Limite* tem uma narrativa que, abordada isoladamente, tem grande proximidade com as narrativas clássicas, ditas realistas, que dentro de uma de uma construção do espaço-tempo, de interpretações e das funções físicas de ação-reação, tenta estabelecer com a plateia uma ilusão de

representação do mundo “real”. No entanto, entremeado a este enredo que conta a história de vida de três personagens que estão à deriva no barco, Peixoto soube mesclar estratégias desenvolvidas pelas vanguardas, essa mescla desponta como um importante e singular aspecto da obra.

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

Referências bibliográficas

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.

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

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

KORFMAN, Michael. **On Mario Peixoto's Limite**. In: *Avant-Garde Film*, Ed.: 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.

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

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

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

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

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

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

Filmes

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

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

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