

Atos Cinematográficos **em *Limite* (1931):** **uma análise deleuziana**

Atos Cinematográficos em *Limite* (1931): uma análise deleuziana

Thiago Borges Campos

Resumo: Este trabalho busca articular o estudo deleuziano acerca dos atos cinematográficos (quadro, decupagem e montagem) com o filme *Limite* (1931) realizado por Mario Peixoto (1908-1992). A partir de sequências selecionadas, será analisada a forma como Peixoto dirigiu o filme que é considerado o melhor do cinema nacional. Tal aproximação, entre Gilles Deleuze (1925-1995) e Mario Peixoto, tem como objetivo fornecer ao filme uma nomenclatura estética capaz de justificar o que faz de *Limite* "uma obra-prima desconhecida", termo utilizado pelo crítico Georges Sadoul (1904-1967). Posto isto, é importante ressaltar que a análise está balizada tanto pelo estudo deleuziano da relação entre cinema e filosofia, como pelos escritos deixados por Peixoto a fim de estabelecer diálogo entre diretor e filósofo em torno de uma paixão em comum, o cinema.

Palavra-chave: Cinema; Filosofia; Gilles Deleuze

INTRODUÇÃO

Limite (1931) desponta no cinema nacional como o primeiro filme a estabelecer diálogo com o que seria chamado o cinema de vanguarda estética (YAMAJI, J, 2007). Durante anos permaneceu como um elo perdido do cinema nacional, o que lhe rendeu o título de “obra-prima desconhecida” dado pelo crítico francês Geoges Sadoul (1904-1967) em uma visita ao Brasil durante a década de 1960. Tamanha relevância levou o filme a ser “eleito em 1988 pela Cinemateca Brasileira e em 1995 pela *Folha de São Paulo* como o melhor filme brasileiro de todos os tempos” (SILVA, F. F. 2013, p. 22); feito que se repetiu em 2016 quando a Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) o elegeu como o melhor filme na lista de “100 melhores filmes brasileiros”¹. Ao passar dos anos, o filme também ganhou novos contornos a partir de uma construção da imagem-rótulo (SILVA, F. F, 2013) dando a entender que se tratava de uma produção diletante e “estritamente artístico, sem nenhuma concessão ao público” como foi noticiado pelo *Diário da Noite* em 1931².

Neste trabalho nos atentaremos aos aspectos estéticos que permitem uma aproximação entre Gilles Deleuze (1925-1995) e Mário Peixoto (1908-1992) a fim de alargar o debate teórico acerca do filme. Roberto Machado (2009) define que, para Deleuze “o cinema é uma forma de pensamento” (MACHADO, 2009, p. 247), ou seja, “os grandes autores de cinema [...] pensam com imagens-movimento e com imagens-tempo, em vez de conceitos” (DELEUZE, 2018, p. 11). Não obstante, para Peixoto “o cinema é o campo mais vasto e imediato que o homem criou para exibir seu pensamento” (PEIXOTO, 2000, p. 76). Desta forma, ao longo do trabalho buscaremos mostrar o campo profícuo que existe entre a reflexão teórica e cinematográfica a partir do filme em análise com o intuito de justificar o que faz de *Limite* uma “obra prima-desconhecida”.

ATOS CINEMATOGRAFICOS EM LIMITE

Na edição em fac-símile do “*Scenario*” original de *Limite* (1996), Saulo Pereira Mello conta a

¹ Lista dos “100 melhores filmes brasileiros”. Disponível em: <https://abraccine.org/2016/09/04/abraccine-lanca-100-melhores-filmes-brasileiros-no-festival-de-gramado/>. Acesso em: 12.08.2020

² DIÁRIO DA NOITE, publicado em 28/04/1931, *passim*, AMP, 4A.

história por detrás do manuscrito original que dá nome ao livro de 1996. Como aponta o autor: “cenário” vem de *scène*, cena, - e ‘cenário’ é a história contada em cenas – isto é: o que se chama hoje “decupagem” (MELLO, 1996, p. 12). Saulo Mello acentua que o manuscrito original (cenário) era o nome ao qual Mario Peixoto se referia e que “desde o início foi [...] uma lista de versos visuais” (idem, p. 12). É a partir dessas cenas, desses “versos visuais”, que iremos analisar o filme em sua dimensão estética fundamentado no estudo deleuziano sobre cinema e filosofia. No capítulo II “*Quadro e plano, enquadramento e decupagem*” em *Cinema 1- A imagem-movimento*, Deleuze define o enquadramento como “a determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo o que está presente na imagem” (2018, p. 29). Não obstante, Ismail Xavier define o enquadramento como o recorte de uma porção limitada, o que acarreta a admissão da presença de espaços virtuais para além do quadro (XAVIER, 2012). Em ambos os casos, o quadro limita. Para além de um mero jogo de palavras, o filme em análise também representa uma limitação, seja do ponto de vista visual e diegético³, ou como uma qualidade programática⁴ (YAMAJI, 2007; KORFAMNN, 2020).

Em um artigo publicado em 1990 na *Revista USP*, Saulo Mello ensina a “ver” *Limite* a partir de suas metamorfoses visuais enquanto desdobramento do símbolo principal; a proto-imagem (MELLO, 1990). Os olhos, algemas e, posteriormente, o “mar de fogo” fornecem ao filme a carga simbólica que se transfigura em limitação, como se tudo fosse “fechado em limite, tudo é visto através de obstáculos, tudo parece sugerir prisão e limitação” (MELLO, 1990, p. 97). Mario Peixoto chega a uma conclusão semelhante ao falar que: “tudo é limite em suas filiadas, em suas consanguíneas imagens, até aos tons poéticos” (PEIXOTO, 2000, p. 90). Percebe-se então, que *Limite* é “um filme em que tudo se liga a tudo, e onde tudo tem seu motivo e sua razão de ser; um filme esmeradamente planejado” (MELLO, 1990, p. 85), que constitui um conjunto de partes em seu quadro cinematográfico, ou seja, um sistema fechado que pode ser interpretado e classificado de acordo com suas imagens e signos segundo a filosofia deleuziana.

DESCORTINANDO ÂNGULOS:⁵ O QUADRO RAREFEITO

Partindo da definição deleuziana sobre o quadro cinematográfico, analisamos o filme em suas tendências de linguagem no que tange ao espaço cinemático inscrito no interior do enquadramento⁶, “buscando os códigos responsáveis pelo seu poder significante” (XAVIER, 2012, p. 18). Desta forma,

3 Joel Yamaji estuda as estruturas narrativas de *Limite* em 1º e 2º grau a partir da obra de Gérard Genette (1930-2018). Vem em: Um estudo sobre *Limite* (2007). Dissertação de mestrado.

4 “O termo *Limite* já traz em si uma certa qualidade programática. Em primeiro lugar, gostaria de apontar a qualidade icônica do “I” como uma concepção estrutural que caracteriza as linhas visuais permanentes durante o filme, como nos fios, arames, estradas, árvores secas, galhos e plantas, estacas e postes, telhados, paredes, grades ou cercas. E não é por acaso que, depois da sequência inicial do filme, – explorando um estado mais fluido e amorfo – a câmera focaliza a prancha do barco como linha inicial que nos levará à primeira linha de memória. Essas linhas visuais, às vezes desdobrando-se em direção a espaços abertos, às vezes formando espaços limitados como triângulos ou cruzes, servem, portanto, como uma ligação, um fio que conecta diferentes flashes do passado, bem como indica suas limitações, proporcionando ao filme uma estrutura muito geométrica, contrabalançada por detalhes em movimento e, obviamente, o movimento da própria câmera.” (KORFMANN, Michael. *Limite*. Disponível em <https://www.ufrgs.br/mariopeixoto/limite/> acesso: nov/2020)

5 Mário Peixoto em *Cinema Caluniado* (1937) escreve que o seu subconsciente é sempre um Edgar, (em referência a Edgar Brasil, diretor de fotografia do filme) que vai descortinando ângulos como em telas (PEIXOTO, 2000).

6 “Para entender o espaço cinemático, pode revelar-se útil considerá-lo como de fato constituído por dois tipos diferentes de espaço: aquele inscrito no interior do enquadramento e aquele exterior ao enquadramento” (BURCH, Noel. 1969, apud, XAVIER, Ismail. 2012, p. 19).

identificamos nos escritos de Peixoto duas tendências de enquadramento: rarefeito e geométrico. Para tanto, recorreremos ao roteiro original e observamos que o filme contém 220 planos, dos quais 205 são com indicação de câmera. Ao filmar *Limite*, Peixoto privilegiou seis tipos de planos: *Following to shot*, com 48 indicações no roteiro, *fusão close-up* com 36 indicações, *fusão-shot* com 32 indicações, *fusão* com 19 indicações, *following to close-up* com 16 e *shot* também com 16 indicações. Cabe destacar que o *shot* corresponde à cena, unidade espaço temporal,⁷ que por sua vez constitui a sequência de um filme. Neste trabalho, o que nos interessa é a forma com a qual Peixoto faz uso da gramática cinematográfica para exprimir uma ideia. O cineasta faz o uso recorrente das expressões *following to* (quando o corte muda de cena), *fusão* (quando o corte é “dentro da cena” ou corte de continuidade) e *close-up* (aproximação da câmera em um rosto ou detalhe) como elementos basilares no processo de filmagem.

Neste ponto, é necessário retornamos a Deleuze para justificar o motivo pelo qual o enquadramento de Peixoto pode ser considerado rarefeito e geométrico. Para o filósofo, a determinação de um sistema fechado corresponde ao quadro cinematográfico que, por sua vez, é formado por subconjuntos de imagens. Trata-se então de um sistema fundamentado em imagens que ora preenchem o quadro, outrora esvaziam o quadro. Desta forma, Deleuze conclui que “se o quadro tem um análogo, é mais do lado de um sistema informático do que de um sistema linguístico, [...] portanto, inseparável de duas tendências: saturação ou rarefação” (2018, p. 29). Isso significa dizer que um quadro é saturado quando os elementos que o compõem multiplicam-se em tela, permitindo mais de uma camada de ação dentro cena; efeito produzido a partir da profundidade de campo. Agora, quando passamos para o quadro rarefeito, “a tônica é colocada sobre um único objeto” ou “quando o conjunto é esvaziado de certos subconjuntos” (DELEUZE, 2018, p. 30); efeito que pode ser produzido a partir do primeiro plano (*close-up*). No caso de *Limite*, a tendência à rarefação pode ser notada pelo uso recorrente de indicações de câmera em primeiro plano. Ao todo são 62 indicações se somarmos 36 “*fusão close-up*”, 16 “*following to close-up*” e 10 “*close-up*”. Para ilustrar nossa análise, recorreremos a uma sequência do filme composta por seis primeiros planos



⁷ Na decupagem clássica “costumou-se dizer que um filme é constituído de sequências – unidades menos dentro dele, marcado por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa. Cada sequência seria constituída de cenas – cada uma das partes dotadas de unidade espaço-temporal” (XAVIER, Ismail. 2012, p. 27).



Percebe-se que a categorização rarefeita do quadro cinematográfico em *Limite* ganha respaldo quando analisamos o filme em aproximação com a filosofia deleuziana. Entretanto, também é possível identificar aproximações indiretas do filme com a filosofia deleuziana a partir de alguns dos principais comentadores de *Limite* que enxergaram na obra de Peixoto elementos semelhantes ao conceito de fotogenia, teorizado e aplicado por Jean Epstein (1897-1953) nos anos 20⁸. Por fotogenia entende-se a “mobilidade do espaço-tempo, o resultado das variações no espaço-tempo” (COELHO, 2012, p. 5), que são reveladas pelo cinema através dos efeitos produzidos pela câmera em suas variações de plano e movimento, como se o cinema conseguisse “expressar o próprio tempo como perspectiva ou relevo” (DELEUZE, 2018, p. 46). Segundo Amanda Coelho, Peixoto “compartilhava o mesmo conceito de fotogenia de Epstein: capacidade de revelar algo de superior através do cinema” (2012, p. 5). Tal revelação parece ser bem sucedida na medida em que Peixoto “descortina os ângulos” rarefeitos em seu filme, tendo como um dos principais instrumentos, o primeiro plano.

PLASTICIDADE DE LONGITUDES:⁹ O QUADRO GEOMÉTRICO

Com uma fotografia esbranquiçada, matizada e leitosa¹⁰, Edgar Brasil conseguiu dar a *Limite* o tom onírico necessário para a construção de uma fotografia melancólica que transfere aos personagens o sentimento de desilusão e limitação; como se tudo fosse parte de um sonho. Para Joel Yamaj, há dois tipos de elaboração de imagem em *Limite* que conferem ao filme aspectos alegóricos e místicos¹¹. Essas imagens são produzidas tanto nas locações internas quanto externas, exigindo de Peixoto e Edgar Brasil um compromisso com a forma cinematográfica, ou seja, um rigor técnico que dialogue conteúdo e forma a partir de uma ideia. No filme em questão, a ideia de limitação é exposta por meio de analogias e metáforas representadas pela imagem que condicionam as personagens a lidar

8 Amanda Coelho salienta as constantes “referência aos filmes de Jean Epstein ao analisar *Limite*: Octávio de Faria o compara a *Finis Terrae* (1929), de Jean Epstein; Erik Bullot cita os estudos de Epstein para demonstrar que *Limite* expõe o paradoxo do tempo no cinema; e Saulo Mello, por sua vez, cita, em seus escritos sobre *Limite*, o conceito de fotogenia de Epstein” (2012, p. 3). Ver em: COELHO, Amanda. *Limite Experimental*, em: *Peixoto-Eisenstein*, do *Particular ao Universal: um Estudo Historiográfico do Filme Limite, no Contexto dos Anos 1920*. 2012.

9 Mário Peixoto em *Um filme da América do Sul* (1964) escreve sobre as linhas horizontais que perpassam sobre seu filme. Para o diretor, essas linhas formam uma plasticidade de longitudes.

10 Jean-Claude Bernadet em *Brasil em tempo de cinema* (1967) fala sobre a composição da fotografia em *Limite*, dando ênfase na fotografia de Edgar Brasil que “já procurava, para os filmes de Humberto Mauro e Mário Peixoto, o branco. Mas era um branco matizado, leitoso e brilhante” (BERNADET, 1967, p. 142)

11 “Dois tipos de procedimento na elaboração da imagem: uma artificial, produzida, de teor alegórico que remete a uma ideia anterior, *por detrás*; outra de luz natural, capturada em ambientes locais, exteriores, de teor realista, mas que, através dos recorte dos enquadramentos e angulações colhe ou lê no natural da paisagem do mundo, aspectos atemporais, místicos” (JOEL, Yamaji, 2007, p. 13)

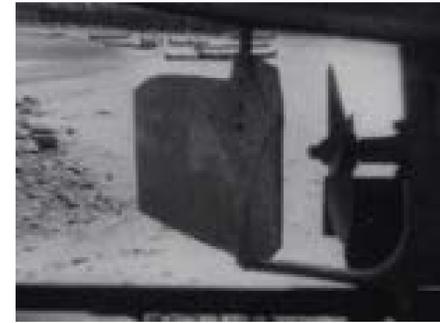
com o destino em comum: a morte (COELHO, 2012). É por gerar toda essa carga simbólica mútua, à respeito da condição humana, que leva Saulo Mello a afirmar que: “*Limite* é o drama cósmico do homem em sua trágica limitação expresso nos dramas pessoais daqueles três personagens que afinal, são um. [...] *Limite* não é um filme de “ficção” – é um documentário sobre o homem” (1990, p. 91).

O drama em *Limite* é a tragédia universal e pessoal de cada um dos personagens que, na medida em que se tornam um só, correspondem à estrutura narrativa de primeiro grau expressa pelo uso de câmara alta (*plongée*) que tem como finalidade transmitir a ideia de consciência onisciente (YAMAJI, 2007). A ligação entre o micro e macro, entre o pessoal e universal, pode ser vista na subdivisão feita por Peixoto ao filmar Olga (mulher 1), Raul (homem 1) e Taciana (mulher 2) como frações do ser humano em um único espaço, o barco. A tragédia “interna” é o barco que irá naufragar; a tragédia “externa” (diegética) é a condição humana perante a limitação da morte e da vida:

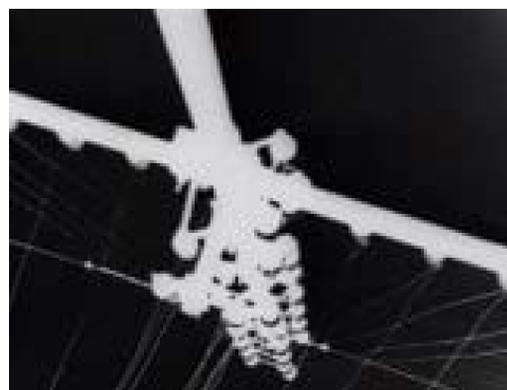
Olga – Raul – Taciana. Proa – centro – popa. Resistencia – indecisão – rendição. No barco não estão os três: está o humano. A necessidade de fracionar os personagens não vem da necessidade da interação humana “no” barco: ele não se chocam, não há drama ou tragédia entre eles senão aquilo que se debate “dentro” do próprio humano (MELLO, 1990, p. 91).

Observa-se que a forma cinematográfica no filme é levada às últimas consequências com o uso rigoroso de uma fotografia que exprime, nas mais variadas sequências, a ideia de limitação. No filme, “há duas classes fundamentais de takes [...] os fixos e rigidamente enquadrados, e os extremamente móveis. A primeira classe predomina no barco; a segunda, nas histórias contadas” (MELLO, 1990, p. 93). Em nossa análise, percebemos que esses “takes” (sequência) são enquadrados geometricamente segundo a filosofia deleuziana, pois, as coordenadas escolhidas compõem linhas que delimitam o quadro enquanto sistema fechado (DELEUZE, 2018). Para o filósofo, o quadro geométrico é “concebido como uma composição de espaços em paralelas e diagonais, construindo um receptáculo” (DELEUZE, 2018, p. 30) da limitação. Sendo assim, o quadro, quando geométrico, é construído por linhas verticais, horizontais, diagonais, contra diagonais, alternância entre preto e branco, inversão de negativo bem como outras maneiras de “pavimentar o quadro”¹². Em *Limite* as linhas do horizonte, que delimitam as sequências no barco, são significantes de esperança e futuro, porém, logo são contrastadas com as diagonais e contra diagonais do barco, dando a entender que a esperança logo se converte em premonição de morte quando a “linha do horizonte transforma-se na borda do barco” (MELLO, 1990, p. 90), limitando simbolicamente o quadro a partir de linhas que representam a fatalidade do movimento contínuo em direção a morte. Para Saulo Mello, “o fluir das histórias, a cada volta ao barco, torna estas bordas, estes limites, mais angustiantes, mais terríveis, mais sufocantes” (1990, p. 91).

¹² Deleuze usa o termo “pavimentar o quadro” ao comentar sobre o quadro geométrico na composição fílmica (DELEUZE, 2018).



Para Joel Yamaji, há em *Limite* “uma espécie de moldura que voltará no final do filme, de modo a fechar a estrutura geral em um jogo de simetrias nos seus internos espelhamentos” (YAMAJI, J, 2007, p. 12). Tal moldura é rigorosamente enquadrada de acordo com a forma cinematográfica trabalhada; a limitação. O barco à deriva, o horizonte, o plano aberto com os barcos simetricamente enfileirados, entre outras cenas, são ocupadas por massas e linhas de imagem que conjugam o sistema fechado do enquadramento (DELEUZE, 2018). Não obstante, Peixoto definia o geometrismo de seus enquadramentos da seguinte forma: “Os fios elétricos se entrecruzam fugindo de um canto do campo de imagens, e em primeiro plano, para distâncias que se perdem até o fim visual de estradas arenosas” (PEIXOTO, 2000, p. 86). Sendo assim, Peixoto privilegiou ângulos que geravam “uma plasticidade de longitudes, aparentemente desdobrando-se e intransponíveis” (idem, p. 86), circunscrevendo o quadro na mesma limitação que o filme propõem. É certo também que “há no quadro muitos quadros diferentes. As portas, as janelas, os postiços, as lacunas, as janelas dos carros, os espelhos são outros tantos quadros dentro do quadro” (DELEUZE, 2018, p. 32).



O SISTEMA PLANETÁRIO¹³: PLANO CINEMATOGRAFICO

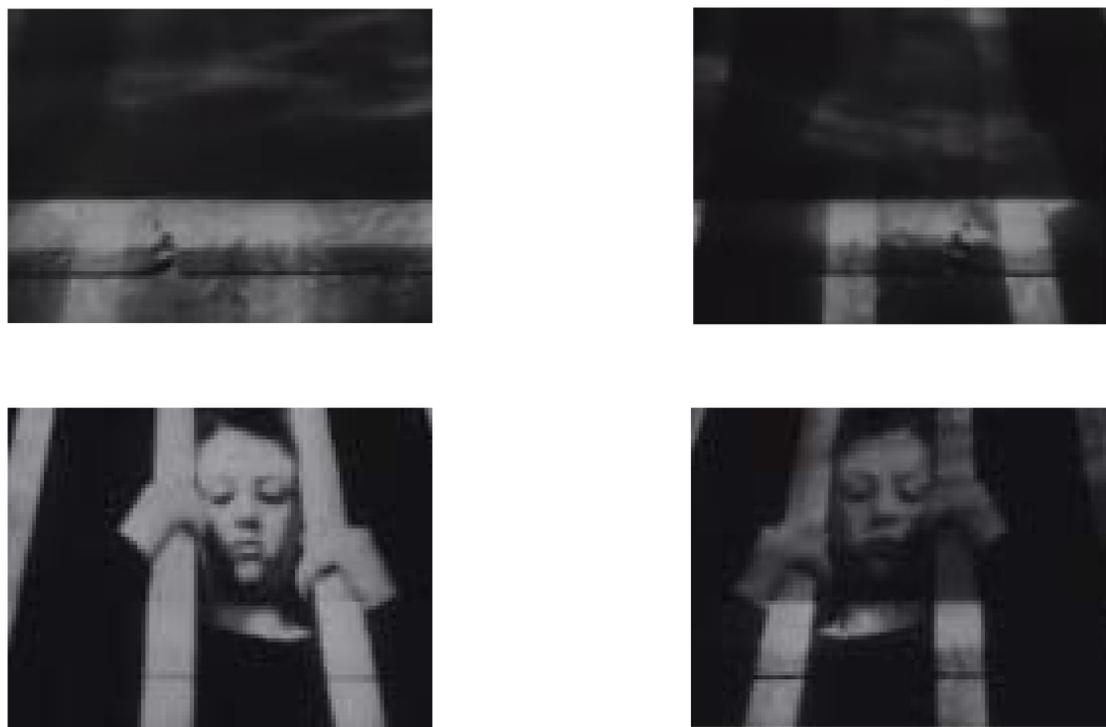
Agora que já sabemos que o quadro cinematográfico em *Limite* é composto por imagens rarefeitas e geométricas, passemos então para a determinação do movimento: o plano. Para Deleuze, o que constitui a decupagem cinematográfica é a determinação do plano que, por sua vez, determina “o movimento que se estabelece no sistema fechado, entre elementos ou parte do conjunto” (DELEUZE, 2018, p. 39), exprimindo uma mudança entre etapas. Uma primeira etapa voltada para a face do enquadramento; o movimento que será exibido. Uma segunda etapa voltada para a montagem; o corte móvel que exprime o movimento. Sendo assim, o plano tem dois polos: “um no que se refere ao conjunto no espaço [...] outro no que se refere a um todo cuja mudança absoluta na duração ele exprime” (DELEUZE, 2018, p. 40). Com tal definição, Deleuze não está preocupado em editar o filme por razões técnicas, mas “interessado em quais conceitos e formas que esses tipos de atividade podem permitir” (COLMAN, 2011, p. 47).

Felicity Colman em *Deleuze and Cinema: The Film Concepts* (2011) traça uma abordagem sobre a filosofia deleuziana a partir do conceito de sistema-cinema (ciné-system), oferecendo um guia introdutório dos conceitos-chaves para a compreensão da consciência cinematográfica de Deleuze; o cinema enquanto máquina de pensamento. No capítulo três, *Frame, Shot and Cut*, Colman esclarece que os atos cinematográficos são utilizados como métodos da taxonomia deleuziana no que tange a “geometria descritiva” dos enquadramentos e planos, bem como a montagem final. Por ora, o que nos interessa é a forma como o plano relaciona o que foi enquadrado com o que será montado, estabelecendo um papel de “vetor” da imagem que Colman irá chamar de “signo de gênese”. Por vetor, entende-se “a ferramenta de modelagem geométrica que usamos para descrever a capacidade do espaço da tela” (COLMAN, 2011, p. 116) constituída por signos que mapeiam e modificam o movimento. Desta forma, o vetor age como um signo inerente ao plano que cartografa a natureza da imagem e do movimento em ambos os polos; enquadramento e montagem. Deleuze acentua essa característica do plano (vetor) da seguinte forma: “daí decorre a situação do plano, que pode ser definido abstratamente como intermediário entre o enquadramento do conjunto e a montagem do todo [...] assegurando a passagem de um aspecto ao outro” (DELEUZE, 2018, p. 40-41).

Para Colman, “o vetor marca uma incidência de mudança” (2011, p. 121) dentro da tela cinematográfica, um movimento de conversão e circulação de acordo com Deleuze. Por tanto, podemos definir o plano (vetor) como uma consciência que assegura sentido para o filme na medida em que decompõe e recompõe o movimento em um sistema fechado (quadro). Desta forma, temos em *Limite* uma “geometria descritiva”, baseada em quadros rarefeitos e geométricos, bem como um plano cinematográfico consciente do signo da limitação que opera [Im. 05]. Consideremos então que o plano (vetor) em *Limite* é o signo da limitação, a mudança do movimento que exprime o enquadramento rarefeito e geométrico como condicionantes da ideia central do filme; a limitação. Como já havia salientado Saulo Mello, “a metamorfose é a chave de tudo em limite” (MELLO, 2000,

¹³ Mário Peixoto em *Um filme da América do Sul* (1964) usa o termo “sistema planetário” para se referir aos planos “minuciosamente construídos com tomadas maiores e rodeadas de outras menores como sistemas planetários intermediários” (PEIXOTO, 2000, p. 88).

p. 15), é a alegoria da limitação, é o prólogo que desencadeia as ações dentro do filme e retorna como epílogo carregado do simbolismo trágico da condição humana (MELLO, 1990).



Com a sequência apresentada, fica evidente o signo da limitação presente no vetor da imagem. Peixoto enquadra a cena a partir das linhas retas que formam a lateral do barco e aos poucos “descortina ângulos” simétricos justapostos em vertical, transformando a linha do barco em linhas de grades da prisão. Em roteiro, a sequência corresponde a indicação de câmera na cena (30) e (31), ambas com indicação de fusão, além do direcionamento da câmera alta (*plongée*) para o plano no barco (30) e câmera baixa (*contra-plongée*) para o plano com mulher por detrás das grades. Neste caso, a sequência constitui um plano de imagem-movimento ao se emancipar tanto de objetos (barco) quanto de pessoas (mulher 1), evidenciando a mudança do movimento e não de corpos ou objetos. Para tanto, o plano precisa extrair o movimento em comum dos corpos e veículos que forjam sua mobilidade, emancipando-se da rigidez do espaço, quando o plano torna-se móvel (*travelling*) ou a partir da montagem em justaposição (*raccord*). Ambos os procedimentos são frequentemente utilizados por Peixoto, com destaque para o *raccord*, ou, como indicado no roteiro, fusão.

Sendo assim, o plano, seja qual for, constitui uma unidade, uma fatia de espaço que irá variar conforme a multiplicidade de elementos que agem, ou não, sobre a cena filmada (DELEUZE, 2018). A partir de então, tomando como critério básico que o plano diz respeito a uma unidade, Deleuze diferencia quatro casos em que o plano muda de acordo com os elementos dispostos em cena. São eles: “*Travelling*”, “*Raccord*”, “Plano Sequência com profundidade de campo” e “Plano Sequência de superfícies chapada” (*aplats*). Neste estudo, percebe-se que Peixoto privilegiou os planos com cortes “dentro da cena”, também chamados de “*matching cut*” ou “*raccord*”. Quando o plano muda de cena Peixoto utiliza o termo “*following to*” como indicação de mudança de unidade que se realiza como um todo a partir da montagem das partes. Deleuze chamará essa composição entre planos de “todo sintético”, quando a partes se realizam pela montagem (*following to*), e “todo analítico” quando o plano sequência virtual é reconstituído com partes que se coordenam entre si (*raccord*). Em

Limite, há um equilíbrio entre os tipos de plano e sua relação com o todo enquanto unidade como um “sistema planetário”, rodeado de tomadas menores ritmadas por tomadas maiores (PEIXOTO, 2000):

E esse todo, para se ter de pé, para gerar a atmosfera que se quis e dirigida, emancipando a sua linguagem visual, encadeia-se, completa-se de um a outro, com a lúcida e minuciosa precisão de um meticuloso poeta ou mecânico das inconcebíveis rodinhas denteadas da relojoaria, que se propagam conjugadas (PEIXOTO, 2000, p. 88).

A MONTAGEM DIALÉTICA

Peixoto em 1964 escreve um artigo intitulado “Um filme da América do Sul” em que analisa *Limite* com uma formalidade técnica até então não vista em outros escritos. No texto, o diretor detalha aspectos da imagem fílmica em termo de enquadramento, plano e montagem sem perder sua forma poética que, muitas vezes, transparece um certo grau de hermetismo ao longo da escrita. Entretanto, o que chama mais atenção é que a redação final do texto é atribuída a Serguei Eisenstein (1898-1948) como o autor, sendo que este não chegou a redigir um parágrafo sequer do texto de Peixoto. O cineasta russo ajudou a formular teorias sobre a montagem que devido ao seu impacto no cinema contribuíram para o desenvolvimento da escola de montagem soviética. Teorias como a montagem métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual serviram de base para a concepção de “célula de montagem” ao longo da unidade fílmica. Para Eisenstein, a composição cinematográfica em célula privilegia o filme enquanto unidade montada com partes que se conjuminam, pois, a ênfase está dada na imagem bem como na sua relação com o todo. A ideia de ilustrar uma narrativa a partir de imagens é posta de lado para se atingir um cinema que se traduz em imagem e não o contrário (XAVIER, 2012). Posto isto, o “artigo de Eisenstein” encontra familiaridade com o filme de Peixoto na medida em que ambos perpassam posicionamentos do cineasta russo. A admiração que Peixoto nutria por Eisenstein ultrapassa a falsidade ideológica cometida e ganha contornos reais em *Limite*, um filme caracterizado, entre outras coisas, pelo uso de uma montagem atípica em relação ao que era feito no Brasil dos anos 30.

Neste sentido, Peixoto também sofre uma influência direta do cineclubismo brasileiro, ainda embrionário. Publicações na Cinearte durante os anos 20, bem como o jornal *FAN*, periódico do Chaplin-club, contribuem para a difusão das primeiras reflexões sobre o cinema brasileiro e mundial, tomando por base o modelo norte-americano (XAVIER, 2012). Os critérios adotados pela crítica cinematográfica brasileira que emergia são devedores da representação naturalista hollywoodiana, ou seja, “apresenta a visão do cinema como fabricação industrial de um mundo de aparências entregue ao espectador com a melhor das embalagens” (XAVIER, 2012, p. 45). Tal influência deve-se, sobretudo, aos filmes de D. W. Griffith (1875-1948), cineasta e teórico norte americano que contribuiu para a consolidação do cinema como uma arte autônoma e não mais como um “teatro filmado”. Para tanto, Griffith desenvolve noções de montagem que serão incorporadas à linguagem cinematográfica em termos de decupagem clássica. Em linhas gerais, podemos identificar a decupagem clássica de acordo com a noção deleuziana de montagem orgânica, típica da escola de montagem norte americana.

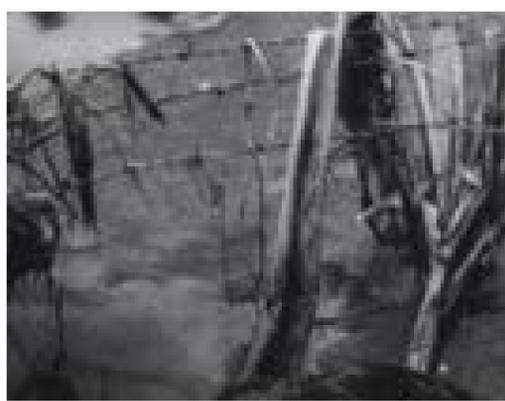
Desta forma, fica evidente que *Limite* é um filme tencionado entre duas escolas de montagem: soviética e norte americana. É certo que, quando analisamos o filme, essa tensão encontra-se muito mais no campo formal do que de fato na produção. Não obstante, as influências para a realização do filme são diversas, o que leva a constante busca por caracterização bem como possíveis aproximações¹⁴. Nesta análise, privilegiamos o ponto de vista da filosofia, bem como as escolhas formais que Peixoto fez para a filmagem, como já foi apresentado. Nesse sentido, a montagem, como o último ato cinematográfico, exerce papel aglutinador sobre o que veio sendo trabalhado até então, por ter a capacidade de determinar o todo (DELEUZE, 2018). É por esse caráter condensador que nos leva a crer na possibilidade de aproximar (sem correr o risco de determinar) *Limite* com as escolas de montagem elencadas por Deleuze, na medida em que o filme de Peixoto encontra correspondência com os demais atos cinematográficos discutidos pelo filósofo. Sendo assim, nessa parte do trabalho nos atentaremos ao tipo de montagem adotada por Peixoto que, a partir de uma aproximação com a escola soviética, parece ganhar sentido e forma apropriada.

Para Deleuze, a montagem, em certa medida, precede a própria totalidade do filme, operando uma relação de circularidade entre a determinação do sistema fechado (quadro) e o movimento entre as partes (plano). Podemos definir a montagem como “o todo cambiante que se exprime no movimento” (DELEUZE, 2018, p. 55). Diferentes montagens geram diferentes noções de movimento que por sua vez correspondem a tendências cinematográficas. Deleuze identifica quatro grandes tendências: “a orgânica da escola americana, a dialética da escola soviética, a quantitativa da escola francesa do pré-guerra, a intensiva da escola expressionista alemã” (DELEUZE, 2018, p. 56). É certo que, independentemente da montagem privilegiada, todos os realizadores de cinema são devedores dos estudos de Griffith sobre a montagem orgânica. Como aponta Deleuze, Griffith não inventou a montagem, mas a elevou ao nível de uma dimensão específica (DELEUZE, 2018). Posto isto, comecemos por uma definição simples sobre a montagem orgânica: “o orgânico é antes de tudo uma unidade do diverso, isto é, um conjunto de partes diferenciadas [...] que são tomadas em conexão binárias que constituem uma montagem alternada paralela” (DELEUZE, 2018, p. 56). Isso quer dizer que montar um filme de forma orgânica é privilegiar um ritmo narrativo proposto em conformidade com as imagens que se agenciam e formam uma história visual. Em contrapartida, Eisenstein, da escola dialética soviética, irá divergir da montagem orgânica por considerá-la elemento de montagem e não como célula de montagem. O cineasta russo acreditava no poder de síntese que imagem poderia oferecer por meio da oposição. Deleuze explica que: “em suma, a montagem de oposição se substitui a montagem paralela sob a lei dialética do Um que se divide para formar a nova unidade mais elevada” (DELEUZE, 2018, p. 61).

Em *Limite*, a montagem tende a seguir a mesma perspectiva, opondo e criando unidades a partir da tensão gerada entre as mesmas. Peixoto narra, porém, a partir de imagens e símbolos que retornam ao final do filme sob o signo da limitação. A proto -imagem da mulher envolta em braços algemados retorna no final do filme como signo do destino humano, isto é, a certeza do

14. Ao longo de sua história, o filme passou a ser reconhecido nacionalmente e internacionalmente sob a égide dos mais diversos elogios e rótulos. Filippi Fernandes, pesquisador do Arquivo Mário Peixoto, destaca algumas dessas interpretações: “arte burguesa decadente”, “avant-garde”, “manifesto”

último limite em comum: a morte. Há uma mudança qualitativa entre o fim e o começo, a certeza da morte e a morte concreta, as histórias que se cruzam e depois caminham para o mesmo fim, o barco que irá naufragar e o naufrágio. Enfim, são saltos qualitativos. Tais mudanças refletem uma proximidade à concepção de *patético*, ou melhor, do desenvolvimento que compõe a imagem a partir do agenciamento dialético (DELEUZE, 2018). O *patético*, neste caso, surge como contrapeso ao orgânico de Griffith, é “a passagem de um oposto ao outro, ou melhor, de um oposto dentro do outro” (DELEUZE, 2018, p. 62). Posto de outra forma, o patético é o salto para o contrário que ressignifica a imagem, é a mudança de qualidade que perpassa o filme a partir da montagem dialética.



A sequência apresentada [Im.06] pode ser interpretada como um salto qualitativo, além de ser considerada por Eisenstein (Peixoto) como “a chave mística de toda essa obra” (PEIXOTO, 2000, p. 91). No artigo de “Eisenstein”, Peixoto elucida que é o extra lento panorâmico que fornece essa “chave mística” ao ligar os pés do homem até a sua mão no outro extremo. É uma cena que, ao percorrer a curvatura do céu ligando um extremo ao outro, muda qualitativamente por meio de uma mudança interna. A passagem de um oposto ao outro, contraindo o homem como a medida de todas as coisas (MELLO, 2000). Peixoto com esta sequência, monta a imagem dentro da mesma com o corte dentro de cena, dando a entender que a escolha formal feita para a cena consegue condensar uma ideia estética sobre os limites da vida. Para Saulo Mello, é nessa metamorfose da cena que “o sentido de ‘infinito’ mudou: de esperança sem limite na própria limitação” (MELLO, 2000, p. 194). Em seguida, Peixoto corta a cena para outras imagens aparentemente desconexas: um túmulo, imagens do céu que se fecha anunciando uma tempestade, uma cruz filmada em câmera baixa. As imagens, nesse arco final, se desenrolam no sentido ao desfecho: o naufrágio. Peixoto, sem filmar a tempestade que assola o barco, muito menos o fim trágico dos naufragos, consegue agenciar as imagens de tal maneira que o sentido criado a partir da narrativa visual fala por si só. É nesse jogo de oposição entre as imagens que o cineasta consegue montar o filme dialeticamente, sem recorrer ao método de montagem orgânica em paralelo, isto é, sem agenciar imagens que se conectam entre si para criar uma continuidade rítmica em compasso. Pelo contrário, o filme não se limita em narrar, mas expressar.

Por fim, a escolha dessa última sequência para falar sobre a montagem, teve uma motivação lógica. Nela estão expressos todos os atos cinematográficos trabalhados até então: quadro rarefeito e geométrico, plano com corte dentro de cena e montagem dialética. O quadro em um primeiro momento é cortado por linhas horizontais do arame que em seguida começam a desenhar o panorama que cruza o céu em direção às mãos até o ponto em que é inundado por um branco opaco, deixando o quadro em seu máximo de rarefação até atingir o seu oposto na mão em primeiro plano. Posto isto, temos uma sequência que, de fato, nos oferece a chave mística do filme na medida em que condensa os conceitos que buscamos apresentar. Os arames representam o geometrismo inicial, o branco do céu e a mão em primeiro plano, a rarefação do quadro, e a panorâmica ligando um extremo ao outro por meio de um corte dentro de cena, a montagem dialética em saltos qualitativos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este trabalho, buscamos entender melhor as características centrais no filme *Limite* que permitem uma aproximação entre Peixoto e Deleuze. O filme permanece no cinema nacional como um elo perdido, sem precedentes. O esforço de análise empregado aqui teve como finalidade fornecer uma chave interpretativa até então não utilizada na tentativa de aproximar sem, contudo, delimitar. O filme sem si é um elo perdido na produção nacional, algo que precisa ser visto e sentido, porém, o que chama a atenção é a ruptura com o que estava sendo realizado no Brasil dos anos 30. Foi a partir desse “estranhamento”, entre o não habitual e as perguntas que o sucedem, que levou a

pesquisa a ser realizada. Foi a inquietação, talvez a mesma que levou Peixoto a filmar, que motivou a busca por uma resposta: o que faz de *Limite* uma “obra-prima desconhecida”? Em nossa análise, atentamo-nos aos atos cinematográficos para buscar uma possível resposta. O enquadramento milimetricamente pensando, o plano que se desdobra em emoções guiadas, a montagem que exprime uma ideia central, fazem de *Limite* um filme singular.

Cabe aqui um último esforço analítico sobre o filme, desta vez, de cunho histórico. Os anos 30, de uma maneira geral, marcaram a entrada do Brasil no processo de industrialização. As crises internacionais que levaram o Brasil a investir na indústria, até então incipiente, refletem na produção cultural a transformação em curso. Trata-se de uma relação simétrica entre produção cultural e reprodução social que abre margem interpretativa sobre o filme. *Limite*, nesse sentido, desponta como uma produção sintomática de um Brasil que se modernizava ao compasso da situação, encontrando dentro de si seus próprios limites. A tragédia humana é a sua limitação bem como a tragédia brasileira são suas algemas do passado. Percebe-se então que existe uma limitação metafórica entre o filme e o Brasil dos anos 30. Uma metáfora codificada em imagens que estão constantemente reafirmando o signo da limitação seja por enquadramentos geométricos e rarefeitos ou por planos que reforçam o contraste entre possibilidades; linhas que procuram o horizonte formando uma “plasticidade de longitudes” direcionam o olhar para um futuro que nutre apenas a imaginação. Um Brasil, que se modernizava a partir de necessidades, parece prefigurar essa mesma plasticidade de longitudes, a mesma busca por algo que já se apresenta limitada. Nessa perspectiva, *Limite* se apresenta como uma proto-imagem do Brasil, um filme que fala, quando aprendemos a ver. Com isto não buscamos uma interpretação taxativa do que o filme foi ou se propôs a ser em seu contexto, afinal, a produção cultural vai muito além de um reflexo social e vice-versa. Trata-se de uma expressão simétrica dos diferentes constructos sociais capazes de exibirem, em sentido amplo do termo, o Brasil. Além do mais, com esse texto espera-se contribuir com os debates acerca do filme com um possível caminho interpretativo a luz da filosofia deleuziana, não apenas como um desdobramento final, mas como um ponto de partida plausível capaz justificar o que faz de *Limite* um obra-prima desconhecida.

FONTE

LIMITE (RJ, 1931, PB, LM). Cia produtora: Mário Peixoto (produtor); Direção/argumento/roteiro: Mário Peixoto; Montagem: Edgar Brasil, Mário Peixoto; Dir. fotografia: Edgar Brasil; Elenco: Raul Shnoor, Olga Breno, Taciana Rei, D. G. Pedreira, Mário Peixoto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967.

COELHO, Amanda F. *Limite Experimental*. CineCachoeira - Revista de Cinema da UFRB. Disponível em: <https://www.cinecachoeira.com.br/2014/12/limite-experimental/> acesso: nov/2020.

COLMAN, Felicity. *Deleuze and Cinema: the film concepts*. Oxford: Berg, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Cinema I – A Imagem-movimento*; (trad) Stella Senra – São Paulo: editora 34, 2018.

KORFMANN, M. *On Brazilian Cinema: From Mário Peixoto's Limite to Walter Salles*. Senses of Cinema, Melbourne, Australia, v. 40, p. 1-12, 2006.

_____. *Limite*. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/mariopeixoto/limite/> acesso: nov/2020.

MACHADO, R. *Deleuze, a Arte e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MELLO, S. *Mário Peixoto: Escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2000.

_____. (1990). *Limite*. *Revista USP*, v. 4, p. 85-102.

SILVA, F. F. A Ilha e o Maçarico: Limite , nos caminhos de um vir a ser. *Revista Estudos Hum(e)anos* , v. 6, p. 21-50, 2013.

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

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

YAMAJI, Joel. *Um estudo sobre limite*. Dissertação (Mestrado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.