

## ***Limite* experimental**

por Amanda de Freitas Coelho



A partir do estudo da historiografia do filme *Limite* (1931), de Mário Peixoto, constatamos que diversos termos de vanguarda são evocados em críticas e estudos sobre *Limite*. Esse artigo tem como objetivo identificar a origem desses termos, contextualizar *Limite* e identificar possíveis “filiações”. Acreditamos que possam existir relações entre o filme de Peixoto e os conceitos desenvolvidos durante os anos 1920, na Europa, em diferentes domínios artísticos, especialmente no cinema. Tais paralelos são importantes para compreendermos as relações existentes entre as produções de vários países, às vezes com intenções semelhantes, permitindo dessa forma a apreensão do contexto cultural e artístico de uma época.

Ao longo da história, vários críticos traçaram relações entre *Limite* e as vanguardas europeias<sup>1</sup>. Octávio de Faria – diretor do *Chaplin Club* durante os anos 1920, crítico que mais escreveu sobre *Limite* na época de seu lançamento – cita constantemente as vanguardas em suas críticas sobre o filme. Em um artigo publicado em 1931<sup>2</sup>, Faria afirma que *Limite* foi a primeira produção de vanguarda do Brasil. Ao descrevê-lo, utiliza termos como “cinema puro” e “poesia cinematográfica”. O cineasta Júlio Bressane cita Abel Gance para explicar o conceito principal de *Limite*: “O cinema é a música da luz”<sup>3</sup>. Erik Bullot, por sua vez, compara o filme

---

<sup>1</sup> Sublinhamos que Saulo Mello e Plínio Rocha, os responsáveis pela primeira restauração de *Limite*, não o consideram como um filme de vanguarda. Para eles, trata-se de uma obra única na história do cinema mundial. No entanto, Saulo Mello identifica relações entre *Limite* e a cinematografia russa e alemã.

<sup>2</sup> FÁRIA Octávio de (1931a). “Limite”, *A Pátria*, Rio de Janeiro, 10 de maio 1931.

<sup>3</sup> BRESSANE Julio. “Deslimite: o lugar de *Limite*, de Mário Peixoto, na História do Cinema Segundo o Cineasta de Tabu”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 de maio 1984, folha n. 382, p. 5.

de Peixoto a diversas produções francesas de vanguarda e evoca conceitos desenvolvidos na época, citando Jean Epstein e Cartier Bresson.

Antes de filmar *Limite*, Mário Peixoto morou na Inglaterra (1927) e viajou para Paris (1929). Em seus diários pessoais, identificamos alusões a conselhos que Peixoto recebia de seu amigo Octávio de Faria, recomendações de coisas a fazer em Paris, como assistir ao filme *A Paixão de Joana D'Arc* (Dreyer, 1929) e visitar o Museu do Louvre. Além disso, em outros trechos de seu diário, Peixoto afirma ter visto e apreciado o filme *Metropolis* (Fritz Lang, 1927). Um contexto bem específico parece orientar a formação intelectual de Peixoto.

### **Panorama: cinemas *d'avant-garde***

“Obra de aura mitológica, única produção do diletante Mário Peixoto [...] Realização experimental, revela pontos de contato com o ramo abstracionista da vanguarda francesa dos anos 20”. [Salvyano Cavalcanti]<sup>4</sup>

O contexto das artes plásticas nos anos 1920 é marcado por experiências estéticas em diversos domínios artísticos e por colaborações entre cineastas, músicos, pintores e poetas – como, por exemplo, entre Man Ray e Robert Desnos, em *Estrela do Mar* (1928), Salvador Dali e Luis Buñuel, em *Um Cão Andaluz* (1929). Os artistas de vanguardas desenvolvem nessa época pesquisas sobre os constituintes materiais do cinema e suas especificidades, pondo em causa a lógica da narrativa e a maneira tradicional de fazer cinema, para se interessarem principalmente por suas características visuais. É nesse momento que expressões como “cinema puro”, “cinematografia integral” e “poema de imagens” aparecem.

O processo formal estabelecido pelas vanguardas na artes plásticas foi transferido ao cinema. Para explicar esse processo, é necessário remontar ao século XIX, momento no qual a pintura passava por uma crise de identidade, principalmente devido à invenção da fotografia, que havia tornado incoerente a utilização unicamente realista da pintura. Com o intuito de se tornarem autônomos, os artistas desenvolvem pesquisas sobre os constituintes materiais da pintura; o objetivo de seus trabalhos não era mais pintar o real, mas estudar “o real” da pintura:

“A representação naturalista da pintura torna-se obsoleta e os artistas encontram-se frente a um vazio teórico que os deixam desamparados. Várias

---

<sup>4</sup> CASTRO Emil de. *Jogos de Armar: a vida do solitário Mario Peixoto*, Rio de Janeiro: Lacerda, 2000, p. 190.

soluções são apresentadas. Eles começarão a desenvolver uma relação mais material com suas atividades: estudo ótico das cores, pesquisas sobre abordagens harmoniosas, exploração da variedade de texturas e da diversidade de modelos de representação”.<sup>5</sup>

Os artistas buscam então romper com o cinema ilusionista e ainda ligado à representação clássica. Para atingirem esse objetivo, utilizam uma série de procedimentos enunciados por Patrick De Haas, em *Cinéma Intégral – de la Peinture au Cinéma dans les Années Vingt* (1986), como: abstração narrativa; jogos com imagens planas e em profundidade com o objetivo de conceber a tela como um vidro transparente (como o fazia Da Vinci com a perspectiva); presença do cineasta em seu filme e o filme que se torna seu próprio tema, para explicitar o “processo” do cinema; jogos com a imagem, como a divisão, multiplicação e a ilusão ótica (para colocar em cheque a ilusão realista e as formas de representação tradicionais), aceleração/lentidão da imagem e planos-detalhes (para evidenciar o “não visto”); a repetição como maneira de recusar a cronologia dos eventos e deslocar a atenção do espectador para o modo de representação em questão (o material fílmico); sobreposição de imagens com o objetivo de romper com a representação clássica, permitindo a “visão simultânea” (como no cubismo).

O cinema, nesse período, parece não ser ainda um conceito muito bem definido – ele pode ser visto como uma forma de arte ou como forma de diversão ou de espetáculo. Alguns, como os futuristas italianos, o consideram como a reunião de todas as artes, enquanto que outros, como Jean Epstein, buscam a essência própria do cinema.

## O conceito de fotogenia

“Existe uma filosofia do cinema como existe uma filosofia de todas as coisas”.

[Jean Epstein]<sup>6</sup>

Diversos historiadores de cinema fazem 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; Saulo Mello cita o conceito de fotogenia de Epstein, em seus escritos sobre *Limite*.

---

<sup>5</sup> DE HAAS Patrick. *Cinéma Intégral*, Paris : Transédition, 1986, p. 13.

<sup>6</sup> EPSTEIN Jean. *Écrits sur le cinéma 1921-1953*, Paris : Éditions Seguers, 1974, p. 138.

Epstein escreveu vários textos teóricos de cinema. Em 1921, ele escreve “O Cinema e as Letras Modernas: A Poesia de Hoje, um Novo Estado de Inteligência”, sobre a estética no cinema e os diversos mecanismos que poderiam legitimar um novo tipo de “cinema puro”. Epstein chama de “estética de proximidade” a sucessão de detalhes que substituiria o desenvolvimento normal das ações dos personagens, através do uso de “planos-detalhes” ou *closes*, que revelariam essa proximidade. Na “estética da sugestão”, Epstein explica: “Nós não contamos mais, nós sugerimos. Dessa forma mantemos o prazer da descoberta e da construção. De uma maneira pessoal e sem obstáculos, a imagem se organiza”<sup>7</sup>. O “plano-detalle” e o *close* no cinema permitiriam o recorte do espaço e a existência de elementos de maneira independente do mundo, eles seriam capazes de evidenciar a verdade através do aumento na tela de cinema, suscitando emoções estéticas. Epstein explica que associando o “plano-detalle” e a dimensão do sonho, o cinema alcançaria uma sinceridade profunda decorrente de analogias: partes que representam o todo em detalhes aumentados ou em repetição que se tornam motivos condutores.

No artigo “Um filme da América do Sul”, de Mário Peixoto, encontramos ideias próximas aos estudos desenvolvidos por Epstein. Enquanto que Epstein chama de “estética de proximidade” a sucessão de detalhes que substituiria o desenvolvimento normal das ações dos personagens, Peixoto utiliza, por sua vez, o termo “comparações cinematográficas” e explica que em seu filme “tudo é síntese, mas dentro de comparações cinematográficas, categóricas comparações, aliás, inesperadas, em puro estilo que é: o limite”<sup>8</sup>. Se para Epstein a “estética de proximidade” tem como função conceder mais importância à sucessão de imagens que à narração da história e suscitar emoções estéticas, para Peixoto, as “comparações cinematográficas” serviriam para realizar sínteses (ou seja, criar um sentido a partir da aproximação entre imagens) e como forma de estilo. Em *Limite*, o resultado obtido é o mesmo objetivado por Epstein com sua “estética de proximidade”: uma narração a partir de imagens (não de uma história a ser contada), o despertar de emoções estéticas e a criação de motivo condutor (no caso de *Limite*, a limitação humana).

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>8</sup> MELLO Saulo. *Mário Peixoto: escritos sobre cinema*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 90.

Nesse mesmo artigo de Peixoto, encontramos passagens sobre a questão do ritmo em relação aos principais temas de *Limite*: “Eu poderei fornecer nomenclaturas a esse filme seguindo as três tendências [...] onde de primeira vista lampeja algo do músico e algo do pintor; ou rítmica e estática diretamente” e “é toda uma dor luminosa que se desdobra em ritmo, coordenada a imagens de rara precisão e engenho”<sup>9</sup>. Para Epstein, a força estética do cinema está ligada à questão rítmica. A passagem entre um plano e outro deve respeitar durações precisas, umas em relação às outras, de modo a permitir o prazer ao olho. Epstein cita em seus textos os ritmos de montagem proporcionais (2 – 4 – 8), em analogia aos acordes musicais e às composições de ritmos que permitiriam um acorde agradável.

Vários críticos traçaram relações entre a montagem de *Limite* e o funcionamento da música, sobretudo devido ao seu ritmo ao mesmo tempo preciso e variado (planos longos alternados com planos curtos). Plínio Süssekind Rocha, em um artigo publicado na revista francesa *L'Âge du Cinéma*, em 1952, afirma que todas as sequências de *Limite* possuem durações precisas, todas em relação entre si, onde qualidade rítmica se torna qualidade dramática. Octávio de Faria, em “Natureza e ritmo” (1931), aponta que *Limite* é composto por imagens de diferentes dimensões, com as quais Peixoto “orquestra” todo o filme.

No artigo “Motivos para um diretor”, Peixoto utiliza o termo “fotogenia”, conceito teorizado por Jean Epstein, nos anos 1920. Peixoto afirma que existe nos atores uma “fisionomia do caráter” que eles mesmos desconhecem. O cineasta explica que, com a ajuda do trabalho do diretor de cinema, as lentes “microscópicas” da câmera seriam capazes de expor em profundidade um tipo de fotogenia original, revelando assim os verdadeiros intérpretes de um filme. Em 1923, em uma conferência no Salão de Outono de Paris, Epstein expõe seu artigo “Algumas Condições da Fotogenia”. Ele cita Louis Delluc e seu conceito de fotogenia, “todo aspecto cujo valor moral é aumentado pela representação cinematográfica”, e afirma que “apenas os aspectos móveis e pessoais das coisas, dos seres e das almas podem ser fotogênicos”<sup>10</sup>. Tais aspectos móveis se encontrariam nas dimensões do espaço (altura, largura e profundidade) e o tempo seria então a quarta dimensão. A fotogenia seria, dessa forma, a mobilidade do espaço-tempo, o resultado das variações no espaço-tempo:

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>10</sup> EPSTEIN, *Op. Cit.*, p. 138, 140.

“Eu nunca entendi bem porque há tanto mistério em torno da noção de quarta dimensão. Ela existe e é bastante evidente: é o tempo. A mente se desloca no tempo, como ela se desloca no espaço. Se no espaço nós imaginamos três direções perpendiculares entre elas, no tempo nós podemos conceber apenas uma, o vetor passado-futuro. [...] A mobilidade fotogênica é uma mobilidade nesse sistema espaço-tempo, uma mobilidade às vezes no espaço e no tempo ao mesmo tempo. Nós podemos dizer, portanto, que o aspecto fotogênico de um objeto é uma resultante de suas variações no espaço-tempo”.<sup>11</sup>

Percebemos que Peixoto compartilhava o mesmo conceito de fotogenia de Epstein (a fotogenia que revela alguma coisa de superior, através do cinema). Para Epstein, os cineastas deveriam utilizar apenas elementos fotogênicos com o objetivo de fazer um “cinema puro”. Ele considerava que a fotogenia seria a expressão mais pura de cinema, a característica mais particular do cinema, como a cor seria para a pintura ou o volume para a escultura.

Em 1928, Epstein escreve “A Fotogenia do Imponderável”, texto onde desenvolve os conceitos de fotogenia anteriormente abordados no texto de 1923 (“Algumas Condições da Fotogenia”). A quarta dimensão, propriedade específica do cinema, se tornaria, a partir dos procedimentos de aceleração e lentidão, uma noção tão banal como as três coordenadas do espaço (altura, largura e profundidade). O cinema, ao permitir jogos com a perspectiva temporal, tornaria visível o invisível, revelando assim a realidade a partir de aspectos abstratos. O cinematógrafo, para Epstein, revela que o tempo é uma dimensão, uma perspectiva originária da sucessão de fenômenos, e o espaço não seria senão uma perspectiva da coexistência entre as coisas. Dessa forma, Epstein pretende que o cinematógrafo, após ter revelado a irrealidade do contínuo, introduz o espectador na realidade do espaço-tempo. O cinema revela o tempo como algo relativo, como ilusão, para em seguida jogar com a dimensão de tempo ela mesma, desconstruindo e reconstruindo o tempo. O cinematógrafo demonstra que o tempo pode ser percebido como algo inexistente, como a mobilidade das coisas, da vida.

“Mas o tempo – nós o vimos – não existe em si mesmo; ele é apenas uma perspectiva, criada a partir da sucessão de acontecimentos, ou seja, pela relação de suas posições em relação ao quarto eixo vetorial do sistema referencial. O tempo é na realidade uma mobilidade particular dos elementos do real, que se deslocam entre o passado e o futuro [...]”<sup>12</sup>

Em 1946, Epstein escreve sobre a homogeneidade das coisas materiais e espirituais. Ele afirma que o universo se apresenta de uma maneira tripartida e que ele é formado pela continuidade entre dois “descontínuos”. O cinematógrafo teria a capacidade de aproximar formas antes

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 138-139.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 326.

inconciliáveis, transformando o contínuo em descontínuo, encontrando equivalências profundas entre coisas contraditórias em aparência. Epstein aponta a causalidade como uma variedade do “contínuo”, pois a orientação temporal do espaço se formaria a partir de fenômenos produzidos como causa e efeito, a causalidade sendo, pois, uma função temporal e espacial. Em *Limite*, Mello define a causalidade como elemento funcional fundamental à narração no filme: a causalidade determina a continuidade temporal de *Limite*, um filme composto por metamorfoses de imagens.

Se compararmos esses dois textos de Epstein, escritos em 1928 e 1946, com o artigo de Peixoto, “Um filme da América do Sul”, podemos identificar algumas semelhanças. Peixoto, como Epstein, faz alusão ao “contínuo” e ao “descontínuo”, utilizando termos similares. Ele escreve: “[...] Poder-se-ia mesmo acrescentar – o inconstante pelo constante – através da pequena fonte do vilarejo que se repete no reajuste e reafirmação de primeiros planos umas quatro ou cinco vezes”<sup>13</sup>. Nesse trecho, Peixoto se refere a uma cena onde vemos uma fonte, mostrada a partir de um movimento de *zoom in*, que se repete uma vez, depois três e por último cinco vezes. A utilização de termos similares por Epstein e Peixoto revela uma interpretação possível desse movimento de câmera: como explica Epstein, o cinematógrafo, após ter indicado a irrealidade do “contínuo” e do “descontínuo”, introduz o espectador na realidade do espaço-tempo. Nós podemos deduzir que a repetição desse movimento de câmera, em *Limite*, teria o intuito de afirmar o tempo como algo que não existe e o cinema como um meio de jogar com a própria dimensão de tempo, de o desconstruir e de o reconstruir. Tais palavras foram literalmente pronunciadas por Peixoto em uma entrevista concedida a Helena Salem, em 1988:

“Eu quis mostrar em *Limite* que o homem jamais consegue quebrar esta coisa a que ele está preso, na Terra. Tem o limite humano das possibilidades – ele pode voar, pode fazer isso, aquilo, pode descer às profundezas do mar, mas à superfície da terra ele tem de voltar um dia, cedo ou tarde. Também o tempo é uma coisa ilusória, muito ilusória. Haja visto o relógio – o que o relógio está dizendo? ‘Mais um, mais um, mais um’. Na verdade, o relógio não está dizendo isso. Nós é que não escutamos direito. Ele está dizendo : ‘menos um, menos um, menos um...’ O tempo não existe [...]”<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> MELLO, 2000, *Op. Cit.*, p. 86.

<sup>14</sup> SALEM Helena. *90 anos de cinema - uma aventura brasileira*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 32.



“Estética de proximidades”: o tema da limitação [Il. 01: Fotogramas de *Limite*]

## Cinema Puro

“Filme puro, pura arte pela arte, imagens, variações em torno de temas, música e poesia cinematográfica [...] ‘Limite’ não é um filme nacional que deve ser visto. É um grande filme que merece ser estudado nas diversas questões de ‘cinema’ que levanta”. [Octávio de Faria]<sup>15</sup>

Como comentamos anteriormente, o cinema como forma de arte foi bastante estudado nos anos 1920. No Brasil, tais discussões iniciam-se a partir de 1928, ano em que surge o *Chaplin Club*, no Rio de Janeiro, cineclube de curta existência, com fim coincidente ao advento do cinema sonoro. Segundo Mello, o jornal *O Fan*, publicado pelos membros do cineclube, tinha como objetivo difundir o cinema como forma de arte. O *Chaplin Club* tinha como convicção não aceitar o cinema sonoro na busca de uma forma de cinema do futuro. Se, por um lado, um de seus diretores, Octávio de Faria, era adepto da cinematografia alemã e acreditava na força da imagem, Plínio Süssekind Rocha era adepto do cinema russo e acreditava na força da montagem. De todo modo, ambos acreditavam na expressão pura do cinema através das imagens.

Germaine Dulac, cineasta francesa que teorizou sobre o “cinema puro”, defendia que o cinema mudo era a forma de expressão mais propícia ao nascimento de uma arte visual. No catálogo *A Arte do Movimento*, Alain-Alcide Sudre comenta sobre o desejo de Dulac de romper com o modelo literal e teatral e se afastar da característica imitativa do cinema (a imitação da vida

---

<sup>15</sup> FARIA, 1931a, *op. cit.*, p. 59.



real) para possibilitar um movimento filmado que despertaria emoções tão fortes como as promovidas pelos sons musicais.

Nos textos de Faria sobre *Limite*, encontramos frequentemente a expressão “cinema puro”. Em um artigo publicado em 1931, ele escreve: “[...] ‘Limite’ interessa muito mais como filme em geral do que como filme nacional. E mais ainda como obra de cinema puro do que como narração de ‘casos’ [...]”<sup>16</sup>. O “cinema puro”, para Faria, seria o não-narrativo, um tipo de língua universal, importante por sua força visual. No artigo “Um filme da América do Sul”, Peixoto escreve: “Trata-se de um extremamente belo filme ao qual a gente deve subjugar desde os primeiros momentos como aos angustiantes acordes de uma sintética e pura linguagem de cinema”<sup>17</sup>. A utilização do termo “acorde” demonstra uma aproximação do cinema com a música e a questão do ritmo. Quando Peixoto diz crer na linguagem sintética e pura do cinema, supomos que ele se refere na realidade à montagem cinematográfica, às significações que nascem a partir da aproximação de imagens.

O “cinema puro”<sup>18</sup>, teorizado por Germaine Dulac, era desprovido de aspectos literais ou teatrais, ele se aproximaria da música como modelo para se tornar um tipo de cinema novo e poético. De Haas explica que foi a partir do filme *A Roda* (1922) de Abel Gance, que Dulac concebeu sua teoria da “sinfonia visual”: através da concepção do cinema como arte do movimento, Dulac afirma que o sentido deveria ser resultado das sensações (emoções visuais) e não das ações (da história). A “sinfonia visual” seria composta pelo ritmo de movimentos combinados, sucessivos, pelo desenvolvimento de linhas na tela de cinema, onde cada movimento e deslocamento de cada elemento, a velocidades diferentes, criaria uma emoção ou sentido específico. Ghali explica:

“Existe, portanto, segundo Germaine Dulac, não apenas um ritmo entre as imagens, gerador de emoções no espectador, mas também uma emoção que existe no interior da própria imagem. A imagem contém linhas e volumes que representam um papel essencial no despertar de emoções visuais. Assim, todos os recursos do cinema se encontram na sinfonia visual, seja na imagem

---

<sup>16</sup> FARIA 1931a, *Op. Cit.*, p. 60.

<sup>17</sup> MELLO, 2000, *Op. Cit.*, p. 87.

<sup>18</sup> A expressão “cinema puro”, segundo De Haas, surgiu a partir de um debate, na ocasião de uma conferência sobre a “poesia pura”, conduzido por Henri Bremond, em 1925, onde ele afirmou que na poesia o sentido não é imprescindível, mas sim o conteúdo puro. De Haas explica que o “cinema puro” tinha como princípio negar o roteiro, em favor da força visual da imagem. In : DE HAAS, 1986, *Op Cit.*, p. 132.

ou entre as imagens. Existe um jogo estabelecido entre as sombras e as luzes, as linhas e os volumes, que compõe a arquitetura da imagem. [...]”<sup>19</sup>

A teoria da “sinfonia visual” de Dulac demonstra duas possibilidades reunidas em uma mesma concepção de cinema: a expressão do cinema através do ritmo entre as imagens, presente igualmente em cada imagem. Em relação ao contexto de Peixoto no Brasil, notamos duas posições existentes no *Chaplin Club*: a opinião de Faria (crença em um cinema baseado na força da imagem) e a opinião de Professor Rocha (crença no espaço entre as imagens). O cinema de Dulac parece reunir as concepções de Faria e de Rocha.

No artigo “Um filme da América do Sul”, identificamos uma passagem que evidencia essas duas concepções presentes em *Limite*: “Os fios elétricos se entrecruzam fugindo de um campo de imagem, e em primeiro plano, para distâncias que se perdem até o fim visual de estradas arenosas. Existe aí toda uma plasticidade de longitudes”<sup>20</sup>. Peixoto afirma que as próprias imagens possuem uma força visual (nesse caso, a profundidade) e que elas se relacionam entre si. A “plasticidade de longitudes” se situaria em cada imagem e no filme inteiro.

## **Cinema de Poesia**

« Refiro-me aqui às emanções, ao que se desprende do poético; não às fórmulas concisas – não à origem hermética, ao oriundo ainda virgem do pensamento». [Mário Peixoto]<sup>21</sup>

A palavra poesia (do grego *poiêsis*) significa, de acordo com o dicionário *Larousse*, “fazer ou criar” (verbo *poein*). Sob esse ponto de vista, o poeta pode ser visto como um criador, um artista que cria a partir de formas expressivas. A poesia possibilita a expressividade através de recursos como as figuras de estilo, analogias, metáforas, versos e ritmos. Uma das principais características da poesia é a utilização de imagens simbólicas como metáforas de modo a permitir ao leitor ou espectador a interpretação de uma mensagem criada pelo artista.

No texto “Metamorfoses do Visível”, publicado por Saulo Mello em 1996, no livro *Limite*, podemos distinguir uma citação de Paul Klee: “A Arte não reproduz o visível, ela torna

---

<sup>19</sup> GHALI Nouredine. *L'Avant-garde Cinématographique en France dans les Années Vingt*, Paris : Ed. Paris Expérimental, 1995, pp. 335-336.

<sup>20</sup> MELLO, 2000, *Op. Cit.*, p. 86.

<sup>21</sup> MELLO Saulo, *Limite*, Rio de Janeiro, Rocco, 1996, p. 91.

visível”. Para Mello, *Limite* revela aos poucos a condição humana que é em realidade extremamente limitada, “*Limite* não reproduz o visível, como um filme; ele torna visível, como uma obra de arte”.<sup>22</sup>

Na história do cinema, é nos anos 1920 que a palavra “poesia” começa a ser utilizada por cineastas, na busca de uma forma pura de cinema ou de um cinema como forma de arte. Para Epstein, o cinema seria o meio mais potente de poesia que possibilitaria a representação do irreal e mesmo do surreal. Para ele, a característica mais importante do cinematógrafo seria sua capacidade de sintetizar, de reconstituir aspectos localizados, tempos precisos, na elasticidade no espaço-tempo.

Dois anos após a publicação do *Manifesto Surrealista* (1924), Man Ray filma *Emak Bakia*, filme sem roteiro, filmado de maneira improvisada, no qual a escolha de cenas é feita ao acaso. Jean-Michel Bouhours, no livro *Man Ray Directeur du Mauvais Movies* (1997), afirma que *Emak Bakia* foi realizado de acordo com os princípios surrealistas, como o automatismo, a improvisação e a valorização do irracional. O filme é composto por sequências psicológicas e oníricas, demonstrando a ausência da lógica racional, construído a partir de um tipo de progressão por contrastes. Man Ray o descreve:

“Uma série de fragmentos, um cine-poema composto por sequências óticas que constituem um conjunto que permanece em estado de fragmento. [...] Não é um filme abstrato nem uma narração; sua razão de existir reside nas invenções de formas luminosas e de movimentos, enquanto que as partes mais objetivas interrompem a monotonia das invenções ou servem de pontuação”.<sup>23</sup>

A utilização do termo “cine-poema” por Man Ray demonstra seu desejo de aproximar o cinema da poesia. Em 1928, ele realiza *Estrela do Mar* a partir de uma poesia de Robert Desnos<sup>24</sup>. Segundo Bouhours, neste filme, Man Ray busca expressar sentimentos através da associação entre palavras e imagens. A energia de *Estrela do mar* não se concentra na narração de uma história, mas na representação do interior do personagem masculino (sexualmente frustrado). *Estrela do Mar* é composto por imagens nítidas em alternância com imagens embaçadas (vistas através de uma superfície de vidro); existe no filme um jogo com a palavra

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>23</sup> BOUHOURS Jean-Michel (org.). *Man Ray Directeur du Mauvais Movies*, Paris : Centre Pompidou, 1997, p. 50.

<sup>24</sup> O poeta dizia que *Estrela do Mar* consistia na encarnação de um amor perdido, guardado como lembrança, “um poema simples como o amor, simples como o bom dia, simples e terrível como o adeus”. In: DUMAS Marie-Claire, *Nouvelles Hébrides et Autres Textes 1922-1930*, Paris : Gallimard, 1978, p. 19.

“estrela” e seus diversos significados possíveis, onde Man Ray utilizaria um tipo de “polissemia estrelada” (como designado por Bouhours), através do jogo entre palavras, explorando os diferentes significados que uma palavra ou objeto pode evocar (estrela do mar, estrela do céu, mulher-estrela, estrela de um filme). Dessa forma, o filme se distanciaria do dadaísmo (*non sens*) para se aproximar do surrealismo (associação livre).

Em *Estrela do Mar*, através da associação entre letreiros e imagens, identificamos “metamorfoses” a partir da palavra “estrela”. Primeiramente, uma “estrela” que vemos dentro de uma “caixa de vidro” transforma-se em “flor de vidro” (aprendemos essa informação a partir de um letreiro que diz “se as flores fossem de vidro”). A flor torna-se bela (um letreiro enuncia “bela como uma flor de vidro”) e em seguida é evocada a ideia de “feminino”, a partir do letreiro a seguir que anuncia: “bela como uma flor de carne”, reafirmando que a personagem feminina é em realidade a flor, uma “flor de carne”. Vemos em seguida, a partir de uma sobreposição de imagens, a estrela do mar e a personagem feminina segurando uma faca, passando a ideia de que a “estrela da mulher” é em realidade sua arma. Finalmente, um letreiro anuncia “bela como uma flor de fogo”, ou seja, a mulher é perigosa!

Se Man Ray utiliza uma “polissemia estrelada” em *Estrela do Mar*, podemos dizer que Peixoto, por sua vez, utiliza em *Limite* um tipo de “polissemia da limitação”. Existe, no filme de Peixoto, um deslocamento de significados e de emoções de uma imagem à outra. O sentido é criado pela poesia, mas uma poesia de imagens. Peixoto utiliza os mesmos procedimentos de *Estrela do Mar*, no entanto, ele não joga com os significados das palavras, como o faz Man Ray (pois *Limite* quase não tem letreiros). O jogo, em *Limite*, se passa na imagem, nas formas semelhantes entre objetos, paisagens, pessoas e entre significados. Peixoto mostra os diversos aspectos da limitação humana através de analogias e metáforas, representadas por diversas imagens: uma mulher abraçada por um homem com algemas; três naufragados limitados pelo espaço de um pequeno barco; o mar limitado pelo horizonte; uma mulher na prisão; uma mulher limitada e frustrada em seu espaço de trabalho; a limitação pela cenografia, pela paisagem, pelas árvores que delimitam o céu, pela arquitetura que fecha o plano, pela “perspectiva infinita” que reprime os personagens, pequenos e desolados no espaço (infinito x limitação).

O tema da poesia no cinema foi também tratado por Ghali. Para ele, o “poema filmico” é capaz de expressar uma filosofia do mundo e das coisas. Ghali cita Canudo para explicar a ideia de imagem criada pela aproximação de coisas distantes, na imaginação do espectador. Ele

diferencia imagem prosaica, fechada, de imagem poética, aberta e predisposta ao sonho, e afirma que a imagem aberta é a fonte da poesia cinematográfica.

O cinema de poesia será de fato teorizado somente nos anos 1960, pelo cineasta italiano Piero Paolo Pasolini. O “cinema de poesia”, em oposição ao “cinema de prosa”, seria fundado sobre o exercício de estilo como inspiração, ou seja, através de uma linguagem que se liberaria de sua função para se apresentar como linguagem em si mesma, estilo. Essas mesmas questões foram levantadas por Octávio de Faria, em 1930, no artigo *Ritmo*, publicado no jornal *O Fan*, no qual ele afirma que seria necessário distinguir o “cinema-poesia” do “cinema de prosa”, bem como separar cinema e literatura, a partir, sobretudo, do ritmo cinematográfico. Porém, o questionamento de Faria era se o ritmo deveria ser criado pela montagem ou pela continuidade visual. Para ele, se a prosa cinematográfica é determinada pela história, na poesia cinematográfica o ritmo superaria a narração, e o estilo se tornaria a característica mais importante. Se no cinema de prosa nós não percebemos a câmera nem a montagem (numa linguagem transparente que serviria para deixar a história aparecer), no cinema de poesia nós deveríamos sentir o cinema.

Pasolini busca identificar uma relação particular e concreta entre o cinema e a literatura. Para ele, a característica poética da linguagem cinematográfica seria possível através do “discurso indireto livre”, ou seja, através da imersão do autor na “alma” do personagem, a adoção de sua psicologia e linguagem. O “discurso indireto livre” poderia ser aplicado ao cinema através de uma “operação subjetiva indireta livre”. O ato do diretor de cinema se identificar a um personagem para representar o mundo através de seus olhos demonstra essa operação estilística (não linguística). Para Pasolini, tal “operação subjetiva indireta” aplicada ao cinema seria uma forma de “monólogo interior”.

Segundo Melo<sup>25</sup>, em *Limite*, Peixoto exprime seus sentimentos de limitação, provocados por suas próprias experiências de vida. A intenção de Peixoto seria de se expressar e de provocar a experiência de limitação humana no espectador; ele transpõe seus próprios sentimentos aos personagens no filme, como no “discurso indireto livre” de Pasolini.

O estudo das características poéticas na literatura e no cinema ilustra o aspecto estrutural da língua (por imagens ou palavras) e a atenção que a poesia denota ao aspecto linguístico de base de cada forma de comunicação. Pasolini define uma operação estilística no cinema

---

<sup>25</sup> MELLO, 1996, *op cit.*, p. 96.

desenvolvida a partir de uma dupla-operação: primeiramente, a partir de um enquadramento de planos sucessivos, vistos de pontos de vistas diferentes (a representação de uma mesma porção da realidade, filmada de perto e em seguida de longe); em seguida, através de uma técnica onde, a partir de enquadramentos fixos, os personagens entram e saem de quadro. Pasolini nota que esses planos possuem uma beleza extremamente poética, onde o quadro é sempre o mesmo, onde os personagens entram e depois saem, deixando-o novamente a seu estado primeiro, “a sua pura e absoluta significação de quadro”. Esses dois procedimentos, aplicados ao longo de todo o filme, de maneira insistente, lhe confere um caráter obsedante: o enquadramento de uma mesma porção de realidade diversas vezes mostra uma certa insistência pela beleza próprias das coisas; através de uma montagem obsedante, o filme se compõe de quadros análogos (planos fixos, de onde os personagens entram e saem constantemente). Pasolini explica o efeito desse procedimento: “[...] o mundo parece como que regido por um mito de pura beleza pictural, que é invadida pelos personagens, é verdade, mas em submissão às regras dessa beleza, no lugar de a profanar com suas presenças”.

Em *Limite*, podemos identificar algumas sequências nas quais esse procedimento se aplica: nos trechos na cidade, observamos planos longos, com a câmera fixa, de longe, que enquadram espaços de onde os personagens entram e depois saem [il. 05]. A relação que Pasolini demonstra entre planos fixos e planos “de perto” pode ser comparada aos estudos sobre a “poesia” de *Limite*, efetuados por Mello, a partir dos quais ele afirma que os *close*s, no filme de Peixoto, possibilitam a metamorfose de todas as coisas em limitação. No início de *Limite*, temos um tipo de “prólogo” onde é possível identificar esse processo: a partir de sobreposições de imagens, dois braços algemados transformam-se em olhos (*close*) que olham o mar (plano geral), dando a ideia de limitação humana (o desejo de mar/ liberdade intangível). Nesse caso, o plano-detulhe tem a função de permitir a expressão dos olhos e de colocar em evidência a relação entre os planos, em um procedimento de causas e efeitos.

Para Pasolini, a linguagem utilizada nos monólogos interiores é uma linguagem em primeira pessoa de alguém que vê o mundo segundo uma inspiração essencialmente irracional e que, para conseguir se exprimir, utiliza os recursos da linguagem da poesia. Em *Limite*, Peixoto se vale de um estado de alma dominante para realizar uma mímese constante. Segundo Mello, Peixoto era um artista, um grande criador, intuitivo e espontâneo, que acreditava na inspiração. Para ele, o cinema era uma forma de arte, uma maneira de expressar a interioridade humana.



“Polissemia estrelada” [Il. 03: Fotogramas de *Estrela do Mar*]



“Polissemia da limitação” [Il. 04: Fotogramas de *Limite*]



“Pura e absoluta significação do quadro” [Il. 05: Fotogramas de *Limite*]

### O monólogo interior

“[...] a linguagem utilizada pelos monólogos interiores dos personagens pretextos é uma linguagem em ‘primeira pessoa’ que vê o mundo conforme uma inspiração essencialmente irracional, e que para se expressar utiliza como recurso os meios expressivos mais surpreendentes da ‘língua de poesia’”. [Pasolini]

Os estudos de Pasolini mostram que a expressão do “cinema de poesia” é possível a partir da concepção de cinema como forma de arte e meio de expressão. Édouard Dujardin, autor de *Lauriés sont coupés* (1887), escreve em 1931 *O Monólogo Interior*, onde afirma que a qualidade poética é indissociável da expressão do subconsciente. A poesia, em sua expressão mais pura, seria alcançada em literatura através do emprego de uma técnica chamada “monólogo interior”, uma forma de representação do pensamento em seu momento de surgimento, traduzido em “frases” desprovidas de preocupação racional, onde a forma seria dominante sobre o conteúdo.

Se para Dujardin a poesia seria possível através da técnica do “monólogo interior”, para Mello, o cinema silencioso possuía uma inclinação poética, pois permitia a expressão de novas emoções. Mello explica que a qualidade poética do cinema silencioso o transforma em forma pura de cinema e permite a superação da narração. *Limite*, sob essa ótica, seria um filme de poesia: as imagens são organizadas segundo uma intenção poética clara – representar a experiência da limitação humana. No entanto, a intenção inicial de Peixoto, ao realizar *Limite*, era expressar seus próprios sentimentos de agonia de limitação, a partir de suas experiências pessoais. A expressão de questões interiores levou-o à linguagem poética.



O “monólogo interior” possui origem poética, mas também musical. Dujardin aponta que o caráter poético do “monólogo interior” conduz ao seu caráter musical, revelando dessa forma uma concepção musical da fala. Para explicar esse procedimento, Dujardin evoca os “motivos” da música de Wagner. Ele explica que o motivo wagneriano, assim como o “monólogo interior”, é constituído por frases isoladas, dotadas de significados emocionais e que não são obrigatoriamente associadas às frases que as sucedem ou antecedem.

“[...] Assim como uma página de Wagner é muitas vezes composta por uma sucessão de motivos não desenvolvidos, onde cada um exprime igualmente um movimento da alma, o monólogo interior é composto por uma sucessão de frases curtas onde cada uma exprime igualmente um movimento da alma, frases que, de maneira semelhante, são ligadas umas às outras não conforme uma ordem racional, mas puramente emocional, desprovida de qualquer organização intelectual”.<sup>26</sup>

Na obra de Wagner, os motivos reaparecem diversas vezes em uma mesma música de modo a intensificar o drama a cada vez que uma determinada “emoção” aparece. O “monólogo interior” seria igualmente composto por motivos espalhados por todo o romance. *Limite*, da mesma forma, seria “estruturado” não em função de uma narrativa, mas a partir de temas : um tema principal, a limitação humana, e por temas secundários, como a fuga e a morte. Mello comenta sobre a cena inicial de *Limite*:

“Essa primeira sequência é exemplar: é a primeira metamorfose das imagens protéicas e mostra como elas e os temas serão reiterados ao longo de todo o filme, nas histórias e na ação dentro do barco. Todas elas derivam do prólogo, expressões do tema: representações do infinito que significam sempre desesperança; imagens da limitação, prisão, cerceamento; atos inúteis, que resultam em sofrimento; tema da fuga, de desespero; cabelos revoltos, imagem de desordem e também de frustração, e onde a tempestade se anuncia – no revolto deles, no vento que os agita”.<sup>27</sup>

Nessa sucessão de imagens do “prólogo” de *Limite*, vemos urubus sobrevoando o topo de uma montanha (significando a morte), dois braços algemados (a prisão, a limitação), os olhos de uma mulher e em seguida o mar (o desejo de infinito), e por último um “mar de fogo” (a tragédia, a impossibilidade). *Limite* possui pouquíssimos diálogos e letreiros, dessa forma, são os olhos dos personagens que falam: os olhos observam o mar, eles o desejam. Todas essas imagens são ligadas a partir de sobreposições que permitem metamorfoses de uma coisa em outra. “O sentido de *Limite* é uma metamorfose das foto-imagens: alguma coisa mudou,

---

<sup>26</sup> DUJARDIN Édouard, *Le monologue intérieur*, Rome : Bulzoni, 1977, p. 227

<sup>27</sup> MELLO, *Op.Cit.*, 1996, p. 39.

alguma coisa permaneceu”<sup>28</sup>. O “prólogo” de *Limite* é em realidade uma síntese de todos os “temas” que serão tratados durante o filme. Essa variação de temas de *Limite* pode ser relacionada à variação de temas na música de Wagner, temas que expressam movimentos da alma, temas também presentes no monólogo interior como sucessão de frases ligadas segundo uma ordem emocional. Temas que, em *Limite*, transformam-se em imagem: da música, à poesia, à imagem, à expressão de movimentos da alma.

Para explicar o significado do termo “monólogo interior”, Dujardin parte da definição de monólogo a partir do dicionário: falas pronunciadas por um personagem que está só em cena. O autor explica que o conceito inicial de monólogo, ainda ligado ao teatro, subtendia a ideia de que o personagem está só em cena e que ele não possui auditor. O personagem parece então falar a si mesmo, sem intenção de se direcionar a ninguém, sendo nesse sentido capaz de expressar seus pensamentos mais pessoais e profundos. Dujardin, cita as ideias de Edmond Jaloux sobre *Ulisses* (1922), de Joyce, e sobre seu próprio livro, *Les Lauries sont coupés*: Jaloux caracteriza o “monólogo interior” como o desenvolvimento não interrompido do pensamento espontâneo, formado sem conhecimento do personagem, mesmo anterior à organização de ideias. Dessa forma, o “monólogo interior” revelaria não somente o diálogo interior, mas pensamentos ainda em formação.

O roteiro de *Limite* foi escrito de modo automático, a partir da inspiração de Peixoto: ele viu uma imagem em Paris (uma foto de André Kertész, na capa da revista *Vu*, n 74) que o inspirou, o estimulando a escrever, ou descrever, a partir de suas próprias emoções, imagens que lhe vinham à mente. Peixoto, a partir de seu estado de espírito, em um momento de conflito pessoal, a partir de um mecanismo semelhante à técnica do “monólogo interior”, conseguiu expressar seus pensamentos espontâneos, mesmo anteriores à organização de ideias, revelando sentimentos íntimos, mesmo desconhecidos ou incompreendidos. Em *Limite*, Peixoto se identifica aos personagens para mostrar o mundo a partir de seus próprios olhos, mesclando seu ponto de vista ao de seus personagens, impregnando o filme inteiro de suas sensações mais profundas, de angústia e de limitação.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 75.



Prólogo [Il. 06: Fotogramas de *Limite*]

## Conclusão

O contexto de Peixoto foi bastante favorável à sua formação artística. Ele pertencia a uma família abastada e a uma elite social e cultural. Era amigo dos diretores de um dos mais importantes cineclubes da América Latina, nesse período, o *Chaplin Club*. Realizou seus estudos na Europa, na Inglaterra, e viajou algumas vezes para Paris. Peixoto realizou *Limite* a partir de recursos próprios, com uma equipe bastante reduzida.

Diversas teorias desenvolvidas nos anos 1920 parecem estar relacionadas, como se um pensamento pudesse impregnar toda uma geração de artistas. A poesia no cinema por Pasolini, o conceito de fotogenia por Epstein, o cinema puro por Dulac, o monólogo interior de Dujardin, todas essas teorias revelam semelhanças, trocas, marcam uma época e permitem “ver” *Limite* a partir de novos pontos de vista. Nos anos 1920, na Europa, os cineastas se dedicavam a experimentações cinematográficas com o intuito de compreender seus mecanismos de expressão. Numa época anterior ao cinema sonoro, os estudos são voltados à força visual da imagem e aos dispositivos cinematográficos. No Brasil, o cinema sendo ainda

muito jovem, as experimentações ocorriam predominantemente no campo teórico: o *Chaplin Club* era o representante do movimento de vanguarda do cinema brasileiro. Visualmente, *Limite* se aproxima mais das produções cinematográficas estrangeiras que brasileiras. No entanto, é possível estabelecer relações entre *Limite* e as discussões teóricas que aconteciam no *Chaplin Club*, no Rio de Janeiro. *Limite* pode ser considerado como uma expressão “concreta” das discussões sobre cinema no Brasil, que ocorriam no *Chaplin Club*.

As vanguardas, segundo François Albèra, são movimentos de ruptura ou novas ideias, nos diferentes domínios artísticos, que possuem geralmente existência efêmera<sup>29</sup>. Se considerarmos essa definição, ou mesmo a partir de sua etimologia, ou seja, uma arte que está à frente de seu tempo, podemos definir *Limite* como um filme de vanguarda. Mesmo que ele não se inscreva em nenhum movimento brasileiro de cinema de vanguarda (pois ele é o único filme desse tipo realizado no Brasil, nessa época), ele estava em diálogo com as ideias desenvolvidas no *Chaplin Club*, o representante do movimento de vanguarda cinematográfica no país.

Com *Limite*, Peixoto mostra seu desejo de fazer do cinema uma expressão original, utilizando mecanismos propriamente cinematográficos, utilizando à sua maneira um léxico visual também utilizado pelos cineastas das vanguardas europeias. *Limite* é de vanguarda não porque evidencia o mecanismo de cinema em si, mas porque utiliza o cinema como linguagem artística, poética, visual, permitindo a expressão do interior do artista. *Limite* se aproxima mais dos filmes de vanguarda que visavam a expressão puramente visual da imagem e que se preocupavam com a estrutura da linguagem cinematográfica (como *Aurora*, 1927, de Murnau, *Estrela do Mar*, 1928 de Man Ray, e *Finis Terrae*, 1929, de Jean Epstein), que dos filmes que exploravam os recursos cinematográficos de movimento, repetição e de ilusão ótica, e que se preocupavam em evidenciar o material fílmico, ou seja, a película (como *O Retorno à Razão*, 1923, de Man Ray, *Ballet Mécanique*, 1924, de Fernand Léger, e *Anemic Cinema*, 1926, de Marcel Duchamp).

As reflexões levantadas pelas vanguardas cinematográficas no início do século XX, como evidenciamos no início desse artigo, foram decorrentes de reflexões de artistas que desejavam renovar a pintura, após a invenção da fotografia. A base dessas reflexões do cinema de vanguarda, a ideia de que o “real” do filme seria o filme em si, seu aspecto material/estrutural, e não seu tema (ou seja, sua história), é ainda a base de um cinema que conhecemos hoje como

---

<sup>29</sup> ALBÈRA François. *L'Avant-garde au Cinéma*, Paris : Armand Colin, 2005, p. 01.

“cinema experimental”<sup>30</sup>. O cinema experimental empresta seu modelo da pintura, da escultura ou mesmo da música, e desconstrói a ideia de especificidade da experiência artística. Ele é normalmente realizado fora de um sistema industrial, sem regras pré-definidas, proporcionando dessa maneira as condições necessárias para a criação de códigos expressivos específicos. O cinema experimental confere ao cineasta um status de artista, e ao filme, um aspecto plástico. Atualmente, essa concepção do cinema parece renovar o interesse de historiadores, cineastas e críticos pelos filmes, bem como a maneira como eles os veem e os estudam. O cinema experimental estabelece, dessa forma, um diálogo com a evolução das artes plásticas, na história da arte.

Na França, *Limite* faz parte da coleção de cinema experimental do Museu Centro Georges Pompidou, sendo esporadicamente exibido em sessões organizadas pelo curador do departamento de cinema do museu, Philippe-Alain Michaud. Nos estudos realizados nesse artigo, ao identificarmos o filme de Peixoto com pensamentos e teorias *d'avant-garde* dos anos 1920, intencionamos ampliar seu contexto cultural e artístico, mas também seu status: *Limite* como obra de arte, filme de artista, como cinema experimental.

## **Bibliografia**

- ALBÈRA François. *L'Avant-garde au Cinéma*, Paris : Armand Colin, 2005, 192 p.
- BRENEZ Nicole. *Cinemas d'Avant-garde*, Paris : Cahiers du cinéma, 2006, 95 p.
- BRESSANE Julio. “Deslimite : o Lugar de *Limite*, de Mário Peixoto, na História do Cinema segundo o Cineasta de Tabu”, São Paulo, 13 maio 1984, folha n. 382.
- BULLOT Erik. “A propos de Limite”, *Trafic*, Paris, POL, n°13, 1995, p. 128-133.
- BOUHOURS Jean-Michel (org.). *L'Art du Mouvement : Collection cinématographique du Musée National d'Art Moderne, 1919-1996*, Paris : Centre George Pompidou, 1996, 495 p.
- BOUHOURS Jean-Michel (org.). *Man Ray Directeur du Mauvais Movies*, Paris : Ed. du Centre Pompidou, 1997, 208 p.
- CASTRO Emil de. *Jogos de Armar: a Vida do Solitário Mario Peixoto*, Rio de Janeiro: Lacerda, 2000, 226 p.

---

<sup>30</sup> MICHAUD, Philippe-Alain. *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris : Kargo & L'Éclat, 2006, p. 08.

DE HAAS Patrick. *Cinéma Intégral – de la Peinture au Cinéma dans les Années Vingt*, Paris : Transédition, 1986, 292 p.

DUJARDIN Édouard. *Le monologue intérieur*, Rome : Bulzoni, 1977, 311 p.

DUMAS Marie-Claire. *Nouvelles Hébrides et autres textes*, Paris : Gallimard, 1978, 566 p.

EPSTEIN Jean. *Écrits sur le cinéma 1921-1953*, Paris: Éditions Seguers, 1974, 436 p.

FARIA Octávio de. “Limite”, *O Fan*, Rio de Janeiro, n. 9, dez. 1930, p. 75-79.

FARIA Octávio de (1931a). “Limite”, *A Patria*, Rio de Janeiro, 10 maio 1931, In : ROCHA Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 59-64.

FARIA Octávio de (1931b). “Limite”, *Bazar*, Rio de Janeiro, 21 nov. 1931, p. 16.

FARIA Octávio de (1931c), “Natureza e ritmo. A propósito de Limite, filme nacional », *O Jornal*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1931, in : *Cine Clube*, Rio de Janeiro, v. 1, jul./set. 1960, p. 7-8.

FARIA Octávio de. “Limites”, *Close up*, Suisse, Ed. Pool, n° 47, mar 1932, p. 47-49.

FARIA Octávio. “Ritmo”, *O Fan*, Rio de Janeiro, n. 7, jan. 1930.

GHALI Nouredine. *L’Avant-garde Cinématographique en France dans les Années Vingt*, Paris : Ed. Paris Expérimental, 1995, 437 p.

GARNIER Yves. *Nouveau Larousse encyclopédique*, Paris: Larousse, 2003, 2 vol., 1701 p.

HERTZ Constança. *O Debate do Chaplin Club: do Grupo de Cinema à Teoria Literária*, Rio de Janeiro: 2006, 208 p.

MELLO Saulo Pereira de. *Limite*, Rio de Janeiro: Rocco, 1996. 113 p.

MELLO Saulo Pereira de. *Limite, Filme de Mário Peixoto*, Rio de Janeiro: Funarte, 1979, 209 p.

MELLO, Saulo Pereira de. “O Fan, o Chaplin Club & Limite”, *O Percevejo*, Rio de Janeiro: 1977, n. 5, p. 58-68.

MELLO Saulo Pereira de. *Mário Peixoto: Escritos sobre Cinema*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, 208 p.

MICHAUD Philippe-Alain. *Le Mouvement des Images*, Paris : Editions du Centre Pompidou, 2006, 160 p.

MICHAUD Philippe-Alain. *Sketches: Histoire de l’Art, Cinéma*, Paris : Kargo, 2006, 252 p.

PASOLINI Pier Paolo. *L’Expérience Hérétique*, Paris : Payot, 1976, 278 p.

PEIXOTO Mário. *Limite Scénario Original*, Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996, 141 p.

ROCHA Glauber (1978). “Limite”, In: LABAKI Almir. *Folha Conta 100 anos de Cinema*, Rio de Janeiro: 1995, p. 29-32.

ROCHA Glauber (1963). *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 57-68.

ROCHA Plínio Süssekind. “Le Documentaire Expérimental et le Film d’Avant-garde”, *L’Âge du Cinéma*, Paris, n° 6, 1952, p. 47-50.

SALEM Helena. *90 Anos de Cinema - uma Aventura Brasileira*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 30-34.

SCHWEITZER Ariel. “Radical”, *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 605-sup, out. 2005, p. 8.

WEISS Peter. *Cinéma d’Avant-garde*, Paris: L’Arche, 1989, p. 83-84.

**Amanda de Freitas Coelho** é graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Unifil – Centro Universitário Filadélfia (Londrina), possui Especialização em Cinema pela FAAP – Fundação Armando Alvares Penteado (São Paulo) e é mestranda em História da Arte na Universidade Paris-Sorbonne IV. Este artigo é resultado de sua monografia de primeiro ano de mestrado, apresentada em setembro de 2012, intitulada “Peixoto-Eisenstein, do Particular ao Universal: um Estudo Historiográfico do Filme *Limite*, no Contexto dos Anos 1920”. Como parte de suas pesquisas, realizou um estágio no departamento de cinema experimental, no Museu Centro Georges Pompidou (Paris), de janeiro a dezembro de 2012, sob orientação de Philippe-Alain Michaud. Atualmente, finaliza seu mestrado em Paris sobre Alberto Cavalcanti e seus trabalhos como diretor de arte no cinema, na França, durante a década de 1920. Amanda atua profissionalmente como Diretora de Arte, tendo realizado em 2013 os filmes *La Grenouille et Dieu* (Paris), de Alice Furtado, et *Fome* (Rio de Janeiro), de Joice Scavone.