



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Psicologia

Mauro Roberto da Silva Telles

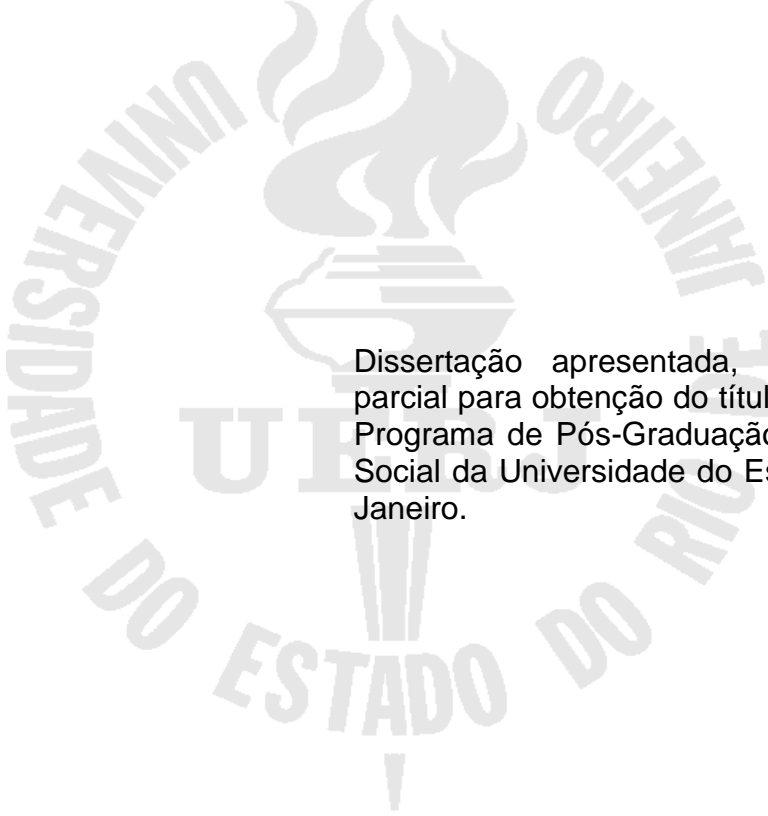
***Limite: o cinema de Mário Peixoto como inspiração
para narrar singulares histórias***

Rio de Janeiro

2020

Mauro Roberto da Silva Telles

***Limite: o cinema de Mário Peixoto como inspiração
para narrar singulares histórias***



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof.^a Dra. Laura Cristina de Toledo Quadros

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

T274

Telles, Mauro Roberto da Silva.

Limite: o cinema de Mário Peixoto como inspiração para narrar singulares histórias/ Mauro Roberto da Silva Telles. – 2020.
90 f.

Orientadora: Laura Cristina de Toledo Quadros.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Psicologia.

1. Psicologia Social – Teses. 2. Cinema – Teses. 3. Teoria Ator-
Rede – Teses. I. Valença, Marcelo Mello. II. Universidade do Estado do
Rio de Janeiro. Instituto de Psicologia. III. Título.

es

CDU 316.6:791

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Mauro Roberto da Silva Telles

***Limite: o cinema de Mário Peixoto como inspiração
para narrar singulares histórias***

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Social, ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em: 22 de abril de 2020.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Laura Cristina de Toledo Quadros (Orientadora)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof.^a Dra. Alexandra Cleopatre Tsallis
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof.^a Dra. Luciana Loyola Madeira Soares
Centro Universitário Celso Lisboa

Rio de Janeiro
2020

DEDICATÓRIA

Aos encarnados e desencarnados que iluminam meu caminho, fortalecendo-me nos momentos difíceis e acolhendo minhas fraquezas.

Gratidão: eu sou porque nós somos.

AGRADECIMENTOS

A Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e a todos os professores, funcionários e colegas de universidade por resistirem bravamente! Como discente é uma honra fazer parte desta resistência!

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio à pesquisa com a bolsa de estudos, importante para a realização deste trabalho.

A minha orientadora Laura Quadros e todos os professores do Programa de Pós-graduação em Psicologia Social (PPGPS), como a professora Alexandra e o professor Ronald, além de todos os participantes da Banca Examinadora.

Meus queridos colegas do PPGPS pelo apoio e ajuda, Déborah, Juliana, Ulysses, Iaponira, Lais, Wallace, Érika, Karla e Mônica. Ao pessoal administrativo do PPGPS, pela paciência e cordialidade comigo. Minhas amigas e amigos da graduação que a Universidade Gama Filho juntou e a amizade além das salas de aula uniu.

Meu pai, minha mãe, avôs e avós, minha irmã e cunhado, sobrinha, sobrinho e esposa, irmã adotada pelos laços afetivos, meus antepassados, todos os parentes e a família extensa que agreguei de minha amada esposa Maria Angelica, sogra, cunhada, cunhados e sobrinhos.

A minha esposa, por toda o suporte emocional, teórico e profissional, material, espiritual, de amor, de parceria e por ajudar a me tornar uma pessoa e um psicólogo melhor a cada dia.

Deus e o plano espiritual pela proteção e luz.

Hoje em dia, ninguém mais se espanta com nada, tudo é muito normal, mesmo os maiores absurdos são considerados coisa normal. A indignação é fundamental para a transformação, sem ela não conseguimos mudar quase nada.

Nise da Silveira

RESUMO

TELLES, Mauro Roberto da Silva. *Limite*: o cinema de Mário Peixoto como inspiração para narrar singulares histórias. 2020. 90 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/RJ, 2020.

Este trabalho tem como proposta repensar a psicologia tradicional fundada na modernidade, tendo como inspiração o filme *Limite*, do diretor Mário Peixoto produzido em 1931. Consideramos importante incluir contexto histórico e fatos referentes ao diretor e ao filme, trazendo elementos que possam ampliar o diálogo da psicologia com as narrativas apresentadas. Iremos nos apoiar na Teoria ator-rede (TAR) como metodologia de pesquisa, a qual traz recursos que permitem ao pesquisador acompanhar os encontros e as relações em rede, produzidas e atualizadas por atores humanos e não humanos em articulação, afetando-se e transformando-se reciprocamente. A pesquisa com a TAR, então, acompanhará os processos nestes movimentos e ações geradas nas conexões de rede. O filme *Limite* nos inspira também através das relações entre os personagens e seus dramas, com os diversos atores não humanos do filme e, principalmente, com as relações de contraste das imagens e das situações que os personagens vivenciam. O diálogo possível entre o filme e a concepção de uma psicologia não moderna, nos moldes debatidos por Ronald Arendt, transborda quando assistimos o filme *Limite* e construímos as nossas próprias relações com um ator não humano representado pelo filme.

Palavras-chave: Cinema. Psicologia. Modernidade. Contraste. Teoria Ator-Rede.

ABSTRACT

TELLES, Mauro Roberto da Silva. *Limite: Mário Peixoto's cinema as an inspiration for narrating singular stories*. 2019. 90 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/RJ, 2019.

This work proposes to rethink the traditional psychology based on modernity, having as inspiration the film *Limite*, by director Mário Peixoto produced in 1931. We consider it important to include historical context and facts regarding the director and the film, bringing elements that can expand the dialogue of psychology with the narratives presented. We will rely on the actor-network theory (TAR) as a research methodology, which brings resources that allow the researcher to follow meetings and network relationships, produced and updated by human and non-human actors in articulation, affecting and transforming reciprocally. The research with TAR, then, will follow the processes in these movements and actions generated in the network connections. The film *Limite* also inspires us through the relationships between the characters and their dramas, with the different non-human actors in the film and, mainly, with the relationships of contrast between the images and the situations that the characters experience. The possible dialogue between the film and the conception of a non-modern psychology, along the lines discussed by Ronald Arendt, overflows when we watch the film *Limite* and build our own relationships with a non-human actor represented by the film.

Keywords: Movie. Psychology. Modernity. Contrast. Actor-Network Theory.

LISTA DE FOTOS

Foto 1 -	Mário Peixoto, como ator de <i>Limite</i>	38
Foto 2 -	Mário Peixoto na década de 1990.....	44
Foto 3 -	Limite – filmagem na praia.	48
Foto 4 -	Capa da revista <i>VU</i> no.74, junho de 1929, Paris, França.....	54
Foto 5 -	Cena inicial do filme <i>Limite</i> . Atriz Olga Breno.....	54
Foto 6 -	Olga Breno na cena do barco.....	56
Foto 7 -	Raul Schnoor e Taciana Reis na cena do barco.	57
Foto 8 -	Mário Peixoto e Raul Schnoor na cena do cemitério.....	57
Foto 9 -	Taciana Reis na cena do barco.....	58
Foto 10 -	Raul Schnoor.....	66
Foto 11 -	Olga Breno.	73
Foto 12 -	Fotograma deteriorado de <i>Limite</i> , com as marcas do desgaste nas laterais.....	76

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Abap	Associação Brasileira de Agências de Publicidade
Abraccine	Associação Brasileira de Críticos de Cinema
Ancine	Agência Nacional do Cinema
BNDES	Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social
Funarte	Fundação Nacional de Artes
Sebrae	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
TAR	Teoria Ator-rede
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFF	Universidade Federal Fluminense
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UGF	Universidade Gama Filho
Unesco	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	TAR COMO METODOLOGIA DE PESQUISA	18
2	O FILME <i>LIMITE</i>, DE MARIO PEIXOTO, PRIMEIRO CONTATO COM O FILME	25
2.1	A aurora do cinema no Brasil	26
2.2	Declínio e renascimento da atividade cinematográfica no Brasil	33
2.3	Mário Peixoto, sublime diretor de um único filme único	36
3	EXIBINDO O FILME PARA COMPANHEIRAS DO GRUPO DE ORIENTAÇÃO	46
4	O QUE ACONTECE NO FILME <i>LIMITE</i>?	53
4.1	Um artigo em nome de Eisenstein	59
5	O QUE NOS INSPIRA <i>LIMITE</i>?	63
5.1	O filme <i>Limite</i> como ilustração para uma reflexão acerca de uma psicologia não moderna	65
5.2	Compreender o contraste	67
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
	REFERÊNCIAS	79

INTRODUÇÃO

eu estou aqui
e não tenho nada a dizer
e o estou dizendo.

John Cage - Conferência sobre nada, 1949

O consumo midiático proporcionado pela *internet* – rede mundial de comunicação e compartilhamento de dados – conecta ruas, esquinas e casas tanto das grandes quanto das pequenas cidades com as lentes e os aparelhos celulares inteligentes, ditos *espertos* (*smartphones*) por permitir a instalação de aplicativos e programas que tornam a vida mais desperta, esperta, fácil e ilusória. Promessa de felicidade e sucesso. A vida privada compartilhada com a divulgação de diários pessoais, dos sorrisos das fotos de família algumas vezes forçados, dos corpos saudáveis sem defeitos, das conquistas financeiras, da diversão fácil, da tolerância e intolerância.

Divulgar a vida pessoal nas redes sociais para tornar o viver uma realidade, um espetáculo, pode ser a forma na qual muitos consigam ter a possibilidade de enxergar a própria história. Esta realidade produzida, e por vezes distorcida, ainda que concreta, desfila prazerosamente como distração na intimidade da sala ou do quarto, tendo os celulares conectados durante a refeição da família, como objeto integrante da louça do jantar posta à mesa ou até mesmo um companheiro para o sanduíche solitário.

A forma de consumir filmes mudou radicalmente nos recentes anos com a introdução de plataformas de vídeos por demanda, ou seja, sites de entretenimento que cobram mensalidade para que as pessoas tenham acesso a imenso catálogo de filmes, séries e documentários. É possível assistir quando, onde e como desejar, sem precisar sair de casa. Até mesmo no transporte público barulhento e impessoal, tornou-se comum observar pessoas assistindo filmes ou episódios da série favorita. O termo “maratonar” foi criado pelos espectadores associados destas plataformas como explicação para o costume de passar horas seguidas assistindo ininterruptamente todos os episódios de uma série utilizando celular, computador ou televisões com acesso à internet (“*smart tv*”).

Grupos de discussão e fóruns são criados nas redes sociais para debater os diferentes conteúdos disponibilizados nas plataformas digitais de vídeos. Por incrível que pareça, já está sendo difundido e aceito por usuários mais afoitos, assistir filmes e séries em *fast play*, isto é, algumas plataformas permitem a transmissão em velocidade maior do que seria a obra original – duas, quatro ou oito vezes mais rápido, tornando caricatos os movimentos dos personagens. As vozes e diálogos também são alterados, tendo o ritmo e tonalidade modificados pela velocidade mais alta de exibição. Tudo isso para atender a competição – trata-se de uma “maratona”, afinal – de quem conseguirá assistir a toda temporada com 20 episódios da série preferida num único sábado ou domingo.

Nesta sociedade contemporânea digital e tecnológica, barulhenta e apressada, de que maneira um filme silencioso – ou cinema mudo, popularmente conhecido – poderia despertar interesse e contemplação?

O meu fascínio pelo cinema silencioso como forma de expressão retoma a minha graduação nos primeiros anos da década de 2000 no Curso de Cinema da Universidade Gama Filho, no Rio de Janeiro.

Minha compreensão do que representava o cinema mudo, da importância dele para o cinema moderno, eram as lembranças da infância assistindo as comédias de Charles Chaplin, Buster Keaton, Laurel and Hardy (O Gordo e o Magro, como eram conhecidos no Brasil), *The Keystone Cops*, entre outros. As comédias mudas representam uma das fatias da produção cinematográfica do início do século de 1900, iniciada ainda no final do século XIX, com irmãos Louis e Auguste Lumière. Eles introduziram o conceito de cinema como entretenimento, assim como o conhecemos hoje, ou seja, com uma plateia acomodada em um teatro, com nenhuma iluminação e uma grande tela de projeção. Além destes realizadores dos primórdios do cinema, durante a minha graduação, pude conhecer diretores como os russos Serguei Eisenstein e Dziga Vertov, o americano David W. Griffith, o alemão F.W. Murnau e a precursora cineasta francesa Alice Guy Blaché, entre tantos e tantos outros diretores e produtores.

Tanto as disciplinas História do Cinema quanto História do Cinema Brasileiro despertaram a minha paixão por esta categoria de filmes. Estas disciplinas possibilitaram a prática da criação cinematográfica utilizando as técnicas e a linguagem silenciosa e tive a confirmação do quanto é difícil trabalhar imagens sem diálogos, sons ou ruídos de cena. Durante o curso, tive a oportunidade de conhecer

e assistir aquele que foi considerado em 2015 pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema¹, como o melhor filme brasileiro já produzido: *Limite* (1931), do diretor Mário Peixoto.

Apesar da boa reputação atual, o filme nunca foi exibido comercialmente no Brasil. O longa-metragem teve uma pré-estreia para convidados, imprensa e representantes do mercado cinematográfico em 1931 e uma segunda sessão para convidados ilustres no ano seguinte, ambas sem boa receptividade, que ocasionaram o cancelamento da entrada em exibição no circuito comercial. Segundo Saulo Pereira de Mello (1996), teórico da linguagem cinematográfica, a partir da década de 1940, o filme *Limite* passou a ser exibido periodicamente em faculdades de Cinema, Comunicação, Artes e Filosofia no Brasil e no mundo. Uma nova sessão pública não-comercial ocorreu em 1978 na Fundação Nacional de Artes (Funarte), no Rio de Janeiro, desta vez gerando repercussão com o tema da qualidade artística do filme, pois já estava passando por um processo de redescobrimto desde as exibições ocorridas nas décadas anteriores no ambiente acadêmico e nos círculos intelectuais.

O filme *Limite* é surpreendente. Nele, as trajetórias de vida de duas mulheres e um homem são contadas de forma não-linear, a partir do encontro dos personagens em um bote salva-vidas de madeira à deriva em alto mar. No filme *Limite*, somente existe a inserção de três intertítulos² na quarta parte final. A ousadia do diretor Mário Peixoto vai além do uso de poucos intertítulos – a montagem, os enquadramentos e os movimentos de câmera representam um rompimento na estética cinematográfica brasileira da época, bem como a forma como o diretor mostra os personagens, sem o excesso de maquiagem, cabelos impecáveis e figurinos elegantes, como era o costume das produções naquele tempo.

Mesmo antes de matricular-me no curso de cinema, desde o término do ensino médio, minha principal opção para a graduação era psicologia. Porém durante o meu percurso, outras escolhas conduziram-me por caminhos profissionais diferentes e somente em 2010 ingressei no Curso de Psicologia, na Universidade Gama Filho. A minha primeira formação foi em Ciência da Computação e trabalhei por 10 anos como programador de computadores de grande porte em sistemas de Recursos Humanos.

¹ <https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/> acessado em 10 de julho de 2018.

² Intertítulo ou letreiro: Texto explicativo exibido por alguns segundos entre as cenas como recurso narrativo de uso comum no cinema silencioso (definição nossa).

Em seguida, cursei a graduação em Cinema e uma primeira recolocação de carreira. Trabalhei por mais 15 anos na produção audiovisual, incluindo documentários, comerciais de televisão, séries e novelas. Recentemente em 2016, iniciei nova mudança profissional, atuando agora como psicólogo clínico.

Sou atravessado pelas três carreiras. Carrego no corpo as marcas de estudos e práticas tão distintas e ao mesmo tempo tão complementares. Do período como programador de computadores, constantemente sinto fortes dores nos pulsos devido à Lesão por Esforço Repetitivo (LER), também conhecida como Síndrome do Digitador. A década dedicada à carreira audiovisual, ocasionaram 3 hérnias de disco distribuídas pela coluna lombar e coluna cervical, devido ao peso de cerca de 18kg da câmera em operação apoiada no ombro e longos turnos sentado montando cenas em ilhas de edição. Além disso, era constante a pressão em cumprir prazos de finalização por parte das empresas e produtoras que trabalhei. Talvez isso tenha sido o mais pesado na fase de trabalho com cinema e TV.

É prática comum no mercado audiovisual existir uma imensa, intensa e cruel cobrança na produtividade na realização de séries e novelas, por exemplo, com cronogramas curtos e prazos de finalização abusivos. Como a produção de projetos audiovisuais concentra-se nas mãos de produtoras instaladas em centros urbanos tradicionalmente caracterizados como de *alta produção*³, com algumas exceções, as produções de alcance nacional encontram-se basicamente na Região Sudeste, na cidade do Rio de Janeiro e na cidade de São Paulo. Com isso, causam um desequilíbrio e uma desigualdade em comparação com a produção em cidades fora do eixo RJ-SP, dificultando até mesmo o acesso a estes produtos pelo público em geral. Além disso, a concentração da produção ocasiona uma desigualdade de forças para a mão-de-obra no que se refere a acordos de carga horária de trabalho e remuneração, tendo em vista o poder econômico⁴ das produtoras na decisão de incluir ou dispensar profissionais dos projetos. Essa lógica é reforçada pela falta de contraste no hábito dos projetos montados pelas produtoras brasileiras que objetivam o máximo de esforço e resultado, com o mínimo de estrutura e equipe.

³ Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual. Disponível em <https://oca.ancine.gov.br/mercado-audiovisual-brasileiro> acessado em 10 de Janeiro de 2020.

⁴ Em 2014, Rio de Janeiro e São Paulo somavam juntos 41,7% das empresas de produção audiovisual do país e 52,9% dos postos de empregos formais nesta área com 70,4% dos salários. Estima-se que na informalidade os números sejam acrescidos consideravelmente. Fonte: Associação Brasileira de Produção de Obras Audiovisuais e SEBRAE. Disponível em <http://www.abap.com.br/pdfs/publicacoes/mapeamento.pdf> acessado em 10 de Janeiro de 2020.

A insegurança no mercado de trabalho audiovisual no Brasil é cruel. Os trabalhadores estão sujeitos a vínculos temporários ou autônomos, constantemente sem o devido registro em carteira de trabalho. Eles necessitam aceitar condições adversas de turnos, remuneração e prazos de finalização, como forma de manter o emprego ou a continuidade na composição das equipes “*por job*”⁵ e evitar o *stand-by* – período ocioso entre um projeto e outro, no qual o profissional fica sem remuneração, aguardando por recolocação em nova produção.

Atualmente, e de forma distinta, a minha carreira em psicologia clínica permite adotar a possibilidade de uma existência profissional com espaço para experimentar o tempo e a minha força de trabalho de forma diferente do que foram os 25 anos anteriores, sendo quinze deles lidando com a produção audiovisual. Parece que agora estou sendo efetivamente produtivo e criativo.

Todos os dias, quando estou no consultório e recebo uma pessoa com as dores e sofrimentos de uma história de vida singular, penso como seria um filme desta pessoa? Como esta pessoa vive a experiência do tempo e das dores e alegrias? Nas bordas de um barco navegando pelo mar das vivências, como a psicologia pode ser inspirada por um filme como *Limite*?

Ao falar de psicologia na atualidade é fundamentalmente necessário refletir sobre os modos de existir, as redes e os horizontes históricos nos quais todos que estão nessas relações se encontram, tanto psicoterapeutas quanto clientes, e conseqüentemente, pensar nas fronteiras de significações das experiências de sofrimento e dos modos de cuidar. E este encontro necessita de um diálogo que pode assumir variados modos. Estar em relação, vivos, implica em lidarmos com o estranho, com o não conhecido, com a novidade daquilo que ainda não se sabe ou não se entende. Compreender o que se dá no encontro e empenhar-se na relação, na busca por uma escuta atenta.

É na relação dialógica, no encontro legítimo e autêntico, no campo do *entre* que acontece a alternância rítmica entre a escuta e a resposta. Ir além de estar presente, tornar-se presente neste encontro, na abertura do *entre* (BUBER, 2001),

⁵ As produtoras de cinema e de conteúdo audiovisual costumam adotar uma modalidade de contratação de profissionais “por job”, ou seja, o vínculo de trabalho é de curto prazo com duração apenas enquanto o filme, série ou documentário estiver sendo realizado. São raros os estudos referentes a trabalhadores sem registro em carteira de trabalho ou contrato por prazo longo. Em <http://www.abap.com.br/pdfs/publicacoes/mapeamento.pdf> acessado em 10 de Janeiro de 2020, encontramos unicamente dados referentes a profissionais devidamente registrados.

com o surgimento de uma genuína e recíproca presentificação. No entanto, encontro não é sinônimo de relação. O encontro é temporal, dado no fenômeno quando acontece dentro da relação e é ela que possibilita a criação de um encontro dialógico. Nele, surge a possibilidade de expressão da existência humana de forma ampliada, na qual o encontro enfatiza a presença e a singularidade de cada pessoa.

Para compreender esse fenômeno nos apoiaremos na Teoria ator-rede (TAR) cujo modo de pesquisar possibilita a construção de um diálogo de múltiplas dimensões e coloca o pesquisador num lugar de incertezas. O suporte para a nossa articulação com a TAR encontra-se, por exemplo, tanto nas proposições e estudos de Bruno Latour (1994, 2007, 2012, 2019), John Law, Annemarie Mol, Isabelle Stengers, Dona Haraway e Vinciane Despret, assim como na produção de pesquisadores brasileiros do grupo Entre_redes⁶ (ARENDDT; QUADROS; MORAES, 2019).

Tendo como inspiração a proposição de uma psicologia não moderna, nos moldes debatidos por Arendt (2008)⁷, faremos através do filme *Limite* um exercício reflexivo acerca dos agenciamentos entre humanos e não humanos, uma das premissas que compõem a TAR.

Além da TAR, teremos a companhia de outros autores, como os filósofos David Lapoujade, Étienne Souriau, o cineasta Andrei Tarkovski, teóricos de cinema como Saulo Pereira de Mello e Ismail Xavier, entre outros autores e pesquisadores que também nos inspiram e nos trazem recursos para acompanhar as articulações nessa rede de humanos e não humanos apoiando questões norteadoras dessa pesquisa, tais como “Quais inspirações o filme *Limite* nos traz para repensarmos uma psicologia que escape aos modelos tradicionais psicológicos fundados na modernidade?” e “Como se pensar uma psicologia que se faça nesta rede de humanos e não humanos?”.

⁶ Grupo de psicólogos que pesquisam a psicologia por uma perspectiva não moderna através da TAR, composto por docentes, doutorandos, mestrandos e graduandos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Universidade Federal Fluminense (UFF). Alguns destes autores e autoras podem ser encontrados no Dossiê da Teoria ator-rede, Revista Estudos e Pesquisa em Psicologia, v.15, n.4, 2015, <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revispsi/issue/view/963> acessado em 20 de Julho de 2016, conforme Arendt, Quadros e Moraes (2019).

⁷ Ronald João Jacques Arendt: Pós-Doutorado pela Université de Paris VIII, Professor e Pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social do Instituto de Psicologia da UERJ. Arendt (1999, 2006, 2008, 2010) tem como projeto de pesquisa e tese defendida em sua titularidade, a proposição de uma psicologia não moderna inspirada na Teoria Ator-rede (TAR).

A proposta desta dissertação não é uma análise fílmica de *Limite* ou mesmo das técnicas e relações de sentido do filme. Existem outros textos publicados⁸ robustos e bem fundamentados que tratam de pesquisa histórica e aspectos técnicos minuciosos⁹ de *Limite*. Aqui trataremos do que o filme *faz fazer*, isto é, aquilo que ele nos inspira a pensar e repensar a psicologia, com a ajuda de suas belíssimas imagens e forma de expressão. Tampouco pretendemos encerrar neste texto os questionamentos e as provocações propostas aqui.

Acreditamos que devido ao filme *Limite* trazer uma trajetória singular, certos fatos não poderiam ficar fora deste texto, principalmente para conexão com elementos que possam ampliar a discussão.

Portanto, nossa proposta do primeiro capítulo é apresentar a TAR como metodologia de pesquisa e no segundo capítulo apresentar o percurso do filme *Limite* numa contextualização histórica, bem como as afetações dele em mim enquanto pesquisador. No terceiro capítulo, serão expostos os impactos da exibição do filme para as colegas do grupo de estudo do programa de pós-graduação. O quarto capítulo contará o drama que o roteiro de *Limite* nos apresenta e a construção narrativa, além de introduzir um artigo escrito por Mário Peixoto sobre o filme que irá ajudar o quinto capítulo a dialogar com a psicologia e pensar o contraste numa perspectiva não moderna. Por fim, iremos seguir com as considerações finais, porém sem a expectativa de realizar um fechamento, longe disso, pois as temáticas abordadas deixarão perguntas em aberto como provocação e inspiração para outras questões, que poderão ser trabalhadas a partir desta dissertação de mestrado.

⁸ C.f. GILLONE, Daniela (Org.). *Limite, o filme de Mário Peixoto*. São Paulo: Três Artes, 2015. C.f. VIEIRA, André S. (Org.). *Mário Peixoto: o escritor de permeio com a crítica*. Série Cogitare v.10. Santa Maria: UFSM, PPGL-Editores, 2009.

⁹ C.f. VASQUES (2011, 2012).

1 TAR COMO METODOLOGIA DE PESQUISA

Aprendi muito com os loucos e isto vem atrapalhar um pouco o conceito de razão. Fala-se na fonte da sabedoria e na fonte da loucura. Mas elas não são duas. Não há fontes separadas, está tudo muito próximo. De vez em quando, uma pessoa ajuizadíssima comete um ato de loucura que, felizmente, diz muito a ela própria sobre sua forma de viver.

Nise da Silveira

A Teoria Ator-rede (TAR) como modo de pesquisar, propõe que a pesquisa está “sujeita a desvios e recalitrâncias” (QUADROS, 2015, p.1182). Isto significa que a TAR acredita ser apropriado apreender e acomodar os conteúdos após os atores desvelarem suas histórias e fazer saber as controvérsias, como desvios, de seus relatos. De forma alguma a busca por um ordenamento é descartada, “apenas reposicionada um passo à frente sob a forma de abstração, para que os atores possam desdobrar seus próprios e diversos cosmos, pouco importa quão irracionais pareçam” (LATOIR, 2012, p.44). Com isso, a TAR propõe que a possibilidade de modos de aquisição instáveis e sujeitos a alterações, proporciona descrever relações mais consistentes e reveladoras do que a tentativa de controle e ordenamento de padrões. Em decorrência disso, é possível descrever um relato ator-rede de enunciados que absolutamente não guardem similaridade a uma rede padrão, como por exemplo uma ópera, uma plantação de trigo, uma produção de óculos artesanal ou mesmo um filme de cinema.

Na expressão ator-rede da TAR, ator é tudo e todos que afetam e são afetados, tanto humanos como não humanos e que por sua ação geram alguma repercussão. De forma a atualizar e configurar a rede ao mesmo tempo que atuam, concebem com isso uma característica imprevisível e heterogênea destas múltiplas conexões em abertura, resultantes de dinâmicas ações e efeitos, construções, reconstruções e desconstruções (QUADROS, 2015). Arendt (2008), delinea as relações entre humanos e não humanos como complexas, na qual não existiria a dominação dos objetos pelas pessoas, sendo impossível uma separação entre eles.

Tratar-se-ia de compreender os vínculos que estabeleceriam entre eles. Na teoria do ator-rede o conceito do que seria social seria pensado enquanto

produzido em rede, através de regimes de existência política que dariam margem a uma sociologia das ciências e das técnicas (ARENDR, 2008, p.9).

O modo de pesquisar com a TAR possibilita a construção de um diálogo de múltiplas dimensões e coloca o pesquisador num lugar de incertezas, todavia, por outro lado, provoca mudanças na postura do pesquisador ao propor que se dispense a segurança das referências, das hipóteses *a priori*, abrindo com isso a oportunidade para se pensar a pesquisa e os fatos que se apresentam como experimentações do caminho (QUADROS, 2015). Isto gera movimento tanto por parte do pesquisador quanto por parte dos atores agregados, permitindo-se também ser capturado e afetado pela rede, tendo em vista que para a TAR:

O trabalho de pesquisa não é pinçar um destes elementos para investiga-lo isoladamente, mas ao contrário, é fazer proliferar as conexões, tornando o mundo mais denso, mas repleto de versões de eficiência e deficiência. É um trabalho de meso-política. Tornar-se com o outro, transformar-se, produzir mundos que se articulam, se compõem. É a ação do pesquisarCOM. (ARENDR; MORAES; TSALLIS, 2015, p.1156).

Como fica a escrita científica numa pesquisa baseada no PesquisarCom? Caminhar a pesquisa científica *Com* o outro (MORAES, 2010), significa estar atento às narrativas construídas com as histórias feitas no encontro com outros atores humanos e não humanos e suas conexões formadas nos entrelaçamentos da rede de ações que se acompanha com a pesquisa (Ibid.). A escrita deixa de ser um momento posterior à pesquisa, sendo construída ao longo de todo trajeto. Dentre outras ações, a escrita torna-se o próprio método. Portanto, o PesquisarCom

[...] tomado como direção ético-política da pesquisa, implica produzir um modo de fazer pesquisa imanente aos encontros com quem pesquisamos. Assim, a investigação acontece num duplo movimento, ambigualmente bonito e árduo: entre as oficinas e as reuniões de equipe, a pesquisa vai sendo construída, uma ação não se faz sem a outra, são indissociáveis (MORAES, 2017, p.180).

Como então, a escrita se modifica, se articula com o processo de fazer pesquisa científica (MORAES, 2011)? Uma rede não tem contornos fixos, as pontas devem estar soltas, para daí poder ser acompanhada, com o pesquisador como um dos atores, indo atrás do movimento de uma rede que se faz e refaz. E também que pode se desmanchar, se construir e reconstruir em novas conexões. Ao explorar esta rede, algumas perguntas devem estar presentes para que esta pesquisa exploratória não se torne um clichê. Quem são os atores? Onde estão? Quais afetos se engendram? Como se performam? Contudo, a linha de partida da TAR não é uma

realidade dada, de uma rede pré-configurada. A metodologia se constrói no processo de pesquisar e acompanhar a performatividade, e não a partir de um problema dado. *Performar*, conforme Mol (2002) refere-se aquilo que se produz sem que se tenha algo pré-programado ao fundo, como uma noção de essência ou aparência. A performatividade é produzida nas práticas, com o sentido do que se produz nos movimentos que necessitam serem seguidos na pesquisa para compreender o que se estuda (MOL, 2002).

Seguir as práticas e pensar a escrita como localizada, situada e marcada (HARAWAY, 1995), ou seja, acompanhar as realidades que coexistem, se sobrepõem e por vezes, se excluem. Como se produziu “isso”? Quem estava produzindo? Quem foi excluído? Desta maneira, não há uma realidade absoluta, mas múltiplas realidades e pontos de vista, isto é, algo está lá, apresentado, e cada um tem uma aposta naquela realidade que se torna múltiplos saberes dentro da pesquisa; “engendrando mundos, produzindo realidades” (MORAES, 2017, p.178). Quando se opera como pesquisador, não se *performa* como um “eu” isolado, individual, entretanto “sou produtor de um mundo” (Ibid.). Que mundos estou fazendo existir com a minha pesquisa? Que realidades estou produzindo? (LAW, 2004; MOL, 2007).

Moraes (2017, p.183), destaca que para Dona Haraway, “só conhecemos o mundo através de mediações, ou seja, só conhecemos por meio das relações e conexões que criamos com pessoas, objetos, lugares, etc.”, ou seja, o encontro com o outro, seja humano ou não humano, em um dispositivo de pesquisa “é uma experiência arriscada porque o outro com quem pesquisamos nos interpela, nos ativa e nos transforma” (DESPRET apud MORAES, 2017, p.181). Isso nos ajuda a compreender que não ocupamos um lugar da isenção e do distanciamento de um mero observador, por outro lado, somos transformados como pesquisador e pesquisados. Somos autores dos processos performados nestes encontros.

A TAR introduz a compreensão de uma produção em rede, com a atuação de múltiplos atores humanos e não humanos. Neste sentido, isto traz uma heterogeneidade. Diante disso, nesta proposição o pesquisador deve buscar um intervir simétrico, sendo capaz de seguir junto e caminhar com o movimento do campo. Pesquisamos aquilo que se parece um objeto, porém é aquilo que se elege como dispositivo e faz o objeto falar que se busca para pesquisa. Dispositivos, desta forma, são como Deleuze indica: “máquinas que fazem ver e falar” (apud KASTRUP; BARROS, 2009, p.78).

Dependendo da maneira como se compreende o dispositivo na pesquisa e se elege um dispositivo, abre-se o objeto. Significa que o dispositivo é de onde se inicia o processo, e não aquilo que o define, que se encerra. O objeto está lá, apesar disso, não surge espontaneamente. É necessário ser capaz de produzir, dialogar, ter um caráter inventivo e fazer parte de uma escolha. Por outro lado, pode ser ainda que surjam outros dispositivos ao longo da pesquisa.

Usa-se o dispositivo como algo que faça ver, falar, aparecer, como forças. Quais forças fazem o objeto ser objeto? Quais forças fazem o objeto falar? Compreende-se como forças, aquilo que move, que *faz fazer*, que não é pesquisável, porém fazem aparecer com o dispositivo, como apostas, como escolhas. Dispositivo, então, é aquilo que faz emergir as forças e que apostamos, num regime de visibilidade que conduz e elege os analisadores que ajudam a compreender as forças que surgem no campo (KASTRUP, BARROS, 2009).

“Ocorre que ninguém domina, ninguém age, simplesmente. Vivemos em um sistema de relações” (TSALLIS et al., 2006, p.60), sendo assim, observar e conhecer este sistema nos aspectos daquilo que *fazem fazer* e de que maneira afetamos e somos afetados por estas redes de relações torna-se matéria interessante e importante na teoria ator-rede. Direcionamos a pergunta não mais ao sujeito, ao objeto, ou mesmo às forças atuantes, e sim “às coisas que proporcionam vínculos, que permitem distinguir entre o que está bem ou mal vinculado, articulado” (TSALLIS et al., 2006, p.60).

O que podemos compreender como vínculo? Para Latour (2012) vínculo tem a ver com movimento e transformação, isto é, com os atores participantes do curso da ação. No que se refere aos objetos, para entendermos a questão do vínculo, o autor explica que:

O motivo pelo qual os objetos não tinham oportunidade de desempenhar papéis antes não se devia unicamente à definição do social usada pelos sociólogos, mas também à própria definição de atores e ações geralmente escolhida. Se a ação se limita ao que os humanos fazem de maneira “intencional” ou “significativa”, não se concebe como um martelo, um cesto, uma fechadura, um gato, um tapete, uma caneca, um horário ou uma etiqueta possam agir. Talvez existam no domínio das relações “materiais” e “causais”, mas não na esfera “reflexiva” ou “simbólica” das relações sociais. Em contrapartida, se insistirmos na decisão de partir das controvérsias sobre atores e atos, *qualquer coisa* que modifique uma situação fazendo diferença é um ator – ou, caso ainda não tenha figuração, um *actante*. Portanto, nossas perguntas em relação a um agente são simplesmente estas: ele faz diferença no curso da ação de outro agente ou não? Haverá alguma prova mediante a qual possamos detectar essa diferença? (LATOURE, 2012, p.107).

Deste modo, Latour (2012) não sugere que os partícipes¹⁰ ocasionam ou originam a ação, isto é, “que os cestos ‘provoquem’ o transporte de comida ou que os martelos ‘imponham’ a inserção do prego” (2012, p.108). Essa concepção hipotética diria que os não humanos funcionariam somente numa relação de causa e efeito com o humano que neste caso seria limitado “ao papel de mero intermediário” (Ibid.). Longe disso, o autor afirma que a TAR não estipula que os objetos agem e atuem como se fossem humanos, porém na relação entre humanos e não humanos numa rede de afetações mútuas, necessitam subsistir inúmeros contrastes e nuances no curso das ações humanas. Latour explica que os não humanos devem funcionar como “pano de fundo” (2012, p.109) e “precisam autorizar, permitir, conceder, estimular, ensejar, sugerir, influenciar, interromper, possibilitar, proibir etc.” (Ibid.).

Retomando o vínculo, os objetos carregam a energia e as ações empregadas na sua produção, indo além da própria fabricação, isto é, tanto o humano quanto o não humano são modificados nesta relação, como um músico que “aprende” as características de seu instrumento de grande valor afetivo ou um fumante e o ato de fumar. Bons ou maus vínculos não dizem respeito a certo ou errado, saudável ou nocivo. De outro modo, trata-se do fumante:

[...] entender que ele simplesmente fuma, sendo o ato de fumar um recurso do coletivo e o cigarro um *objeto arriscado*. Entretanto, a falta de domínio não significa falta de governo. O melhor governo é o que abre mão do domínio *mantendo* o que nos faz ser, isto é, deveres, obrigações, tradições, limites, leis. Por exemplo, a linguagem, sistema complexo de leis e determinações não nos domina, ela nos faz fazer (TSALLIS et al., 2006, p.61).

Compreendendo que o mundo seja composto de matéria movente, com transformações que ocorrem nas conexões em rede que unem atores humanos e não humanos afetando-se reciprocamente, a pesquisa com a TAR acompanhará os processos nestes movimentos. Por isso a pesquisa é da ordem do encontro e da produção, diante disso, perde seu caráter tradicional de coleta de dados. O pesquisador guia-se, então, pelo ritmo e pelo movimento da rede e deixa de ser primordialmente um registrador de dados (KASTRUP, 2009), mas aquele que irá acompanhar a dinâmica dos processos, atuando e produzindo realidades.

A pesquisa como invenção, como produção de realidade, requer uma atenção sensível, isto é, uma atenção ativa que busca e outra atenção em abertura para um

¹⁰ Neste contexto, Latour (2012, p.108) os descreve como “atores, ou, mais exatamente, partícipes no curso da ação que aguarda figuração”.

encontro inesperado; não é uma atenção utilitária. É uma atenção processual daquilo que se estuda simultaneamente a uma atenção do que emerge da própria pesquisa (KASTRUP, 2009). Nesse sentido, pesquisar nos impõe um desafio. E, na pesquisa em questão, ao nos guiarmos inicialmente pela pergunta “Como repensar uma psicologia não moderna?”, buscamos inspiração no cinema, especificamente no filme *Limite* como um aliado que possa atuar como um disparador para essa discussão, justamente por sua presença como ator não humano desde o momento no qual o diretor Mário Peixoto teve uma epifania durante uma viagem a Paris com seu pai e, impactado e inspirado por isso, escreveu um esboço do que seria o tema central do filme (explicaremos esta passagem no capítulo 4).

Adotarmos a TAR como metodologia de pesquisa e o filme *Limite* como inspiração para se pensar numa psicologia não moderna (ARENDR, 2008), estamos também em articulação com a noção de rede e a concepção de Latour (1994) quando afirma que *jamais fomos modernos*.

Rede para o autor tem uma abrangência muito maior do que indica a palavra, pois há uma tendência a compreendê-la apressadamente pelo que nos remete. Discutimos e falamos comumente em rede de transporte, rede de abastecimento, rede de esgoto, rede de televisão, Internet e redes sociais, quer dizer, a expressão *rede* não é algo novo. Contudo, “em todas estas expressões faz-se notar a noção de ligação, de vínculo” (TSALLIS et al., 2006, p.63) que se aproximam da ideia de rede proposta por Latour (1994). Porém, segundo Tsallis et al. (2006), isoladamente a proposição de rede deste autor apesar de não apresentar originalidade, agrega a tese a respeito da não modernidade. Desse modo, os autores sublinham que “vivemos num mundo povoado por objetos híbridos, nos quais não conseguimos mais fazer operar as modernas práticas de purificação responsáveis por estabelecer as distinções entre o natural e o social, o objeto e o sujeito” (TSALLIS et al., 2006, p.63). Para estes autores, um ponto importante para se compreender a tese de que não somos modernos, é que apesar de não nos opormos à dicotomia moderna – sujeito/objeto, liberdade/sociedade, natural/social etc. – precisamos perceber “aquilo que nos faz passar ao largo destas dicotomias” (TSALLIS et al., 2006, p.63).

Se a Constituição moderna inventa uma separação entre o poder científico encarregado de representar as coisas e o poder político encarregado de representar os sujeitos, não devemos tirar disto a conclusão que os sujeitos estão longe das coisas. [...] Este é todo o paradoxo moderno: se levamos em consideração os híbridos, estamos diante de mistos de natureza e cultura; se consideramos o trabalho de purificação, estamos diante de uma separação

total entre natureza e cultura. É a relação entre os dois processos que eu gostaria de compreender (LATOURE, 1994, p.35).

A modernidade é marcada pela constituição de uma ontologia estabelecida no século XVII, “a partir da tentativa de clivagem e purificação de entes humanos e naturais” (TSALLIS et al., 2006, p.68) que segundo os autores, Latour (1994) considera como uma “ontologia impossível”, isto é, um dos temas relevantes da modernidade consiste na divisão entre dois entes – Ser Humano e Natureza ou entes subjetivos e objetivos. Os autores destacam o nascimento da psicologia como o paradoxo de reunir o que a modernidade separou – afastamento do humano e não humano – mas ainda assim dentro de um modelo científico que pudesse abarcar a diversidade das psicologias, ocupando-se em lidar com a subjetividade conforme distintas orientações, que se comunicam apenas “com o tecido da rede social e a rede das demais práticas científicas” (TSALLIS et al., 2006, p.78).

A TAR como proposta traz um ensinamento não moderno fundamental para as práticas sociais que aqui, no contexto da teoria ator-rede a palavra social se refere aos processos de construção: seguir os vínculos e perguntar pelos efeitos que estes vínculos entre humanos e não humanos fabricam, produzem.

Então, uma psicologia social não é aquela que lida com o homem em sociedade, mas aquela que acompanha, segue o processo de fabricação do homem e dos objetos. Estranha psicologia esta, sem dúvida, já que falamos de uma psicologia que lida também com os não humanos. Os não humanos, têm *agência*, produzem efeitos no mundo, modificam nossas ações, redefinem a nossa cognição (TSALLIS et al., 2006, p.83).

Este aspecto interessa e tem total consonância com a decisão de eleger o filme *Limite*, um ator não humano, e fazer conhecer os vínculos produzidos e os afetos engendrados nas pessoas que o assistem, assim como naqueles conectados na história do filme ao longo das décadas e na contribuição para se pensar a psicologia. O filme *Limite*, nos conduz por um percurso afastado do conforto e da segurança de percursos já mapeados. Apesar do impacto que causa nas pessoas ao assistirem o filme, *Limite* é como uma sessão psicológica: nunca temos segurança ou certeza para onde iremos ao iniciar a exibição.

Ressalta que, poderíamos assumir outros caminhos, mas escolhemos esse pelas implicações que ele tem na própria trajetória desse pesquisador que aqui se expõe nessa escrita *com* atores diversos que interferiram nessa trajetória.

A seguir, apresentaremos o filme que será um agente disparador dessa pesquisa.

2 O FILME *LIMITE*, DE MARIO PEIXOTO, PRIMEIRO CONTATO COM O FILME

O cinema é o campo mais vasto e imediato que o homem criou para exhibir seu pensamento.

Mario Peixoto

É bem provável que se eu não estivesse no ambiente acadêmico, talvez nunca teria ouvido falar do filme *Limite*¹¹. Apesar da boa reputação atual, o filme nunca foi exibido comercialmente no Brasil. O longa-metragem teve apenas uma exibição em 1931 como pré-estreia para convidados, sem boa receptividade. O fracasso com os críticos de cinema fez com que o filme não entrasse em exibição no circuito comercial. Em 1932 ocorreu nova tentativa frustrada de exibição não comercial para convidados, resultando em outro fracasso. No entanto, a partir da década de 1940 passou a ser exibido periodicamente em faculdades de Cinema, Comunicação, Artes e Filosofia no Brasil e no mundo (MELLO, 1996). Em 1978, depois de uma sessão pública na Funarte, no Rio de Janeiro, o filme *Limite* começou a ser conhecido por uma público fora do meio acadêmico.

Por isso, Mário Peixoto não possuía linguagem para teorizar; nem a clara e transparente prosa de um Bertrand Russel – nem a da “teorização” lacaniana ou foucaultiana –, e podemos nos felicitar por isso. Menos ainda possuía o falar adequado aos nossos ouvidos modernos de leitores de jornais e espectadores de televisão. Mário Peixoto tem que ser entendido, não direta conceitual e racionalmente (mas não irracionalmente), mas sempre, indireta e metaforicamente (MELLO, 2000).

O filme *Limite*, na falta de palavra que o defina melhor, é extraordinário e surpreendente. A narrativa sem diálogos e com inserção de apenas três intertítulos no quarto final do filme, em conjunto com uma trilha sonora muito bem estudada e aplicada para cada cena, transformam em uma experiência peculiar assistir ao filme. Além disso, enquadramentos e movimentos de câmera ousados e uma montagem extremamente complexa, representam um rompimento na estética cinematográfica da época.

¹¹ Em 1988 *Limite* foi escolhido pela Cinemateca Brasileira, entre os principais críticos de cinema brasileiros, o melhor filme brasileiro de todos os tempos (fonte: MELLO, Saulo Pereira de – *Limite* – Rio de Janeiro: Rocco, 1996). Também em 2015, foi escolhido novamente como o melhor filme de todos os tempos pela Associação Brasileira de críticos de cinema (site <https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/> acessado em 26 de setembro de 2017).

Guardo o impacto causado pela primeira vez que assisti ao filme com a turma da graduação em Cinema. A projeção foi realizada em sala de aula padrão da universidade. As cadeiras não eram confortáveis, apesar de acolchoadas, tampouco a sala escura o suficiente para perceber todas as nuances e tons de cinza do filme exibido numa televisão de tubo. O filme gerou tantas e distintas impressões que mesmo aqueles que não gostaram ou não compreenderam do que se tratava *Limite*, foram afetados de alguma forma. De aplausos efusivos ao ódio e desgosto. Portanto, uma obra polêmica, porém de uma exuberância incrível que a torna um marco, uma obra-prima com ressonâncias atuais.

2.1 A aurora do cinema no Brasil

A atividade cinematográfica no Brasil teve seu início praticamente no mesmo período que na Europa, com uma pequena defasagem de alguns meses. A exibição na França dos filmes de curta duração *A chegada do trem na estação Ciotat* e *A saída dos operários das usinas Lumière*, em 1895, é considerada como marco histórico por pesquisadores de cinema como a inauguração do modelo de entretenimento como conhecemos até hoje. Mesmo antes desta projeção histórica, já se filmavam e projetavam filmes, em geral de alguns poucos minutos ou trechos de menos de 30 segundos, contudo registravam na forma de diversão o progresso científico da época. Fatos históricos encenados e, sobretudo, a difusão de um processo de espetacularização do mundo moderno, também estavam sendo *performados*. Os filmes dos irmãos Lumière exibidos em 1895:

[...] deram início à “aventurosa história do cinema”, podem ser precisos para o historiador não apenas por aquilo que documentam (uma estação, o ingresso de uma fábrica, comportamentos e vestuário dos operários etc.), mas sobretudo porque um trem, uma fábrica e operários se tornaram objeto de espetáculo junto com outros fatos que, centrados sobre a “fascinação do poder” como um cortejo ou uma coroação, tinham já por si próprios um alto coeficiente de espetaculosidade (COSTA, 1989, p.49).

Fazia muito sucesso na Europa e também no Brasil, o *kinetoscópio* de Thomas Edison – um equipamento individual de exibição de pequenos filmes com poucos segundos e verdadeiramente mudos, sem som algum de fato, a não ser os ruídos das engrenagens da máquina. A grande evolução do *kinetoscópio* de Edison para o *cinematógrafo* dos irmãos Lumière é a expansão da projeção para uma plateia com dezenas ou mesmo centenas de lugares, com o acréscimo da execução de música

por meio de orquestra, instrumentistas tocando ao vivo ou mesmo discos de acetato com as músicas, transformando um entretenimento antes individual em divertimento público.

O Jornal do Comércio do Rio de Janeiro, em 8 de julho de 1896, noticiou a primeira exibição do *cinematógrafo* na cidade numa sala na Rua do Ouvidor. A notícia descrevia a diferença entre *kinetoscópio* e *cinematógrafo*, apontando a vantagem da sessão para um grande público e explicava como era o local:

Em uma vasta sala quadrangular, iluminada por lâmpadas elétricas de Edison, paredes pintadas de vermelho-escuro, estão duzentas cadeiras dispostas em fila e voltadas para o fundo da sala onde se acha colocada, em altura conveniente, a tela refletora que deve medir dois metros de largura aproximadamente. O aparelho se acha por detrás dos espectadores, em um pequeno gabinete fechado, colocado entre as duas portas de entrada. Apaga-se a luz elétrica, fica a sala em trevas e na tela dos fundos aparece a projeção luminosa, a princípio fixa e apenas esboçada, mas vai pouco a pouco se destacando (MOURA, 1987, p.15).

O quanto trivial torna-se esta descrição ao leitor apressado e talentoso de nossos dias? A curiosidade existe no acontecimento narrado com a precisão das palavras escolhidas pelo jornalista¹² que conseguiu fazer um texto em 1896 completamente compreensível e mentalmente visível para um leitor atento em 2020. Houve alguma inventividade? O texto torna-se tão próximo de nós, numa leitura atual, no qual o jornalista até mesmo advertiu que “na escuridão negra em que fica a sala durante a visão, é muito fácil aos amigos do alheio o seu trabalho de colher o que não lhes pertence” (MOURA, 1987, p.15). A notícia também informa a ausência da polícia a reprimir os furtos praticados dentro da sala escura daquela novidade atrativa.

O cinema em desenvolvimento dos primeiros anos circulava entre a autenticidade da documentação em imagens de fatos reais proporcionada por este novo meio de registro histórico e a simplicidade em se produzir e reproduzir simulações satisfatoriamente verossímeis, até mesmo pela ingenuidade do público ainda em formação com esta nova grafia e que lotavam as salas de cinema. No entanto, é importante esclarecer que “o cinema não inventou nada de novo: nada mais fez do que explorar de forma tecnologicamente mais avançada temas que já haviam tido enorme êxito” (COSTA, 1989, p.52) como por exemplo a literatura, pintura, teatro e até mesmo estátuas de ceras, espetáculos de sombra chinesas e de lanternas

¹² Araújo (1985, p.74) destaca que as notas no Jornal do Comércio no dia 8 de Julho de 1896 e datas próximas, referentes a novidade tecnológica da projeção de cinema, eram assinadas apenas com G., não sendo possível a identificação e o devido crédito.

mágicas. De acordo com Costa (1989), a originalidade do cinema está na convergência da música, do teatro, da literatura, da pintura, da tecnologia e outras expressões técnico-artísticas, com o alicerce de uma estrutura de linguagem, na atualidade de uma *performance*, naquilo que há no momento que acontece.

Em terras brasileira projetavam-se filmes desde 1896 e registros de filmagens a partir de 1898, no entanto a maioria dos filmes foram perdidos ou destruídos por fogo, pois de fácil combustão, as películas de nitrato do início do cinema causavam muitos acidentes e degradavam rapidamente. O Jornal Gazeta de Notícias, Rio, de 8 de julho de 1910 publicou notícia de um destes incêndios:

*INCÊNDIO NO CINEMA RIO BRANCO
EM DEZ MINUTOS, FOGO! FOGO!*

[...] eram quase 15 horas do dia 7 de julho quando o menor José Fiuza, empregado do cinema, saiu correndo para a rua, gritando: *Fogo! Fogo!* O incêndio principiava com uma violência incrível. Tivera origem no depósito de fitas, que ficava entre a cabina de projeção, o reservado sanitário e o escritório. Os bombeiros apareceram imediatamente, mas não conseguiram debelar as línguas de fogo. Foram salvos os livros de escrituração, parte do mobiliário, a máquina de projeção e as fitas não repassadas. O cinema estava segurado em 80 contos de réis por três companhias. Alguns bombeiros ficaram feridos (ARAÚJO, 1985, p.342).

Considerados como pioneiros na projeção de filmes no Rio de Janeiro, os irmãos italianos Pascoal, Gaetano e Afonso Segreto, além de proprietários de salas de cinematógrafo, também tiveram importância no crescimento da produção nacional a partir do final do século XIX e início do século XX.

O mesmo jornal Gazeta de Notícias, Rio, noticiou em 20 de junho de 1898 que Afonso Segreto regressara da França, trazendo na bagagem um aparelho Lumière, nome pelo qual eram chamadas as câmeras de cinema. Consta na notícia que ainda a bordo do navio francês *Brésil*, Afonso filmou a chegada da embarcação na baía de Guanabara. Este é o registro mais antigo de uma filmagem no Brasil, como uma “certidão de nascimento do cinema brasileiro” (ARAÚJO, 1985, p.108):

Chegou ontem de Paris, o sr. Afonso Segreto, irmão do proprietário do salão Paris no Rio, sr. Gaetano Segreto. O sr. Afonso Segreto há sete meses que fora buscar o aparelho fotográfico para preparo de vistas¹³ destinadas ao cinematógrafo e agora volta habilitado a montar aqui uma verdadeira novidade, que é a exibição de vistas movimentadas do Brasil. Já ao entrar à barra, fotografou ele as fortalezas e navios de guerra. Teremos para dentro em pouco verdadeiras surpresas (ARAÚJO, 1985, p.108).

¹³ Conforme nota em ARAÚJO (1985, p.108): *Vistas do francês vues*, “era como se chamavam outrora os primeiros filmes, quase sempre de teor documentário” (ORTIZ, C.. *ABC Cinematográfico: Dicionário do Cinema Brasileiro*. p.: s/n. São Paulo: Editora Irís, 1954).

Assim como acontecera no Cinema Rio Branco, o salão Paris, de propriedade de Gaetano Segreto também foi atingido por incêndio de grandes proporções no dia 8 de agosto de 1898. Situado na Rua do Ouvidor no. 141, Rio de Janeiro, o incêndio atingiu outros imóveis próximos, incluindo um Hotel na Rua Uruguaiana. O salão Paris tinha um público assíduo e a destruição deste local de divertimento gerou comoção na população do Rio de Janeiro. A inauguração de novo salão, somente ocorreu no ano seguinte, no dia 5 de janeiro de 1899, em evento majestoso e noticiado no Jornal do Comércio e na Gazeta de Notícias. Descreveram a imensa sala de exibição com 200 lugares e o salão confortável e luxuoso “iluminado por 50 lâmpadas incandescentes e 4 lâmpadas de arco” (ARAÚJO, 1985, p.114). Foram apresentados vários filmes nacionais sob aplausos entusiásticos (Ibid.).

O fornecimento de energia elétrica teve um destaque na notícia e informava que “a luz elétrica é fornecida por um dínamo americano Lundell, de 125 volts e 70 ampères de força de 15 cavalos” (Ibid.). Qual a importância deste destaque à eletricidade?

O processo de expansão urbana e a demanda por consumo de energia elétrica tem relação direta com o crescimento do número de salas de exibição e a própria produção cinematográfica brasileira. Naquela época, Rio de Janeiro e São Paulo começaram a atrair capital estrangeiro com a instalação de empresas para o fornecimento de serviços públicos. Para atender a esta demanda, foram criadas em Toronto, no Canadá, com o intuito de expansão para solo brasileiro, grandes companhias para a exploração de praticamente todos os serviços urbanos: transportes (bonde e ônibus), iluminação pública, produção e distribuição de eletricidade, distribuição de gás canalizado e telefonia¹⁴.

Em 1899 foi criada a São Paulo Tramway, Light and Power Company Limited e em 1904, constituída a mesma companhia para o Rio de Janeiro. Em 1903, devido ao forte movimento destas empresas no atendimento à crescente demanda por estes serviços, em especial transporte e eletricidade, foi regulamentada a concessão destas atividades, além de incluir o aproveitamento da energia hidráulica gerada pelos rios brasileiros na produção de eletricidade.

¹⁴ Fonte: Artigo publicado pelo BNDES com análise do Setor Elétrico Brasileiro em https://web.bndes.gov.br/bib/jspui/bitstream/1408/13975/3/BNDES%2050%20anos%20-%20O%20setor%20el%C3%A9trico_P_BD.pdf acessado em 15 de janeiro de 2020.

A Companhia Light instalada no Rio de Janeiro, a partir de 1905 iniciou o aproveitamento das bacias dos rios Pirai, Paraíba do Sul e Ribeirão das Lajes. A primeira usina, chamada de Fontes Velhas, atingiu capacidade de 24 mil kW em 1909, dois anos após iniciar as operações, o que correspondia a 20% da capacidade total instalada no país. A partir de então, houve uma expansão urbana que gerou um aumento populacional e grande demanda por serviços e bens de consumo. A população brasileira teve um crescimento de 17 milhões de habitantes em 1900 para 31 milhões em 1920¹⁵.

Com a distribuição de energia elétrica em expansão, e a instalação da iluminação pública nas ruas e avenidas, as linhas de bonde e ônibus foram melhor dimensionadas, e mais pessoas começaram a ficar até o anoitecer nas ruas, frequentando bares, restaurantes, teatros e cinemas.

TEATRO SÃO PEDRO ALCÂNTARA

Quinta-feira, 30 de maio de 1901

Penúltima exibição da Vida de Cristo

Preços reduzidos

Em seguida será exibida a miscelânea que grande sucesso tem produzido todas as noites e compostas de 11 quadros a saber:

- 1 – Montanhas russas marítimas
- 2 – O moleiro e o limpa-chaminés
- 3 – Conversa a murros
- 4 – Os palhaços
- 5 – O feiticeiro
- 6 – Lavanderia chinesa
- 7 – Praia dos banhos
- 8 – O comboio
- 9 – Os patos no tanque
- 10 – Os dois coiós (com sorte)
- 11 – Ditos de espírito num camarote

Principiará às 8 horas e meia da noite e terminará às 11 horas da noite. Os bilhetes à venda na Casa Bogary, à rua do Ouvidor, 69, até às 5 horas da tarde, e desta hora em diante, na bilheteria do teatro (ARAÚJO, 1985, p.133).

O programa do Teatro São Pedro Alcântara descreve o horário de exibição dos filmes, começando as oito horas e meia da noite e encerrando as onze horas da noite. A vida noturna no início do século XX, ano de 1901, parecia bem animada.

A Gazeta de Notícias, Rio, naquela mesma programação, informava quais seriam os filmes a serem exibidos na sessão. Curiosamente, alguns filmes retratavam operações cirúrgicas e contavam com um público assíduo e entusiasmado. Já naquela

¹⁵ Fonte: Artigo publicado pelo BNDES com análise do Setor Elétrico Brasileiro em https://web.bndes.gov.br/bib/jspui/bitstream/1408/13975/3/BNDES%2050%20anos%20-%20O%20setor%20el%C3%A9trico_P_BD.pdf acessado em 15 de janeiro de 2020.

época, médicos eram alavancados a condição de celebridade, como em programas de TV atuais.

2ª. sessão:

Inauguração de novas vistas de grandes e importantes operações cirúrgicas do célebre Dr. Doyen, dedicada essa sessão somente para homens¹⁶:

1 – Extração de um Papo

2 – Operação de um Quisto

3 – Amputação de uma Perna

4 – Operação Cesareana

(ARAÚJO, 1985, p.134).

Ir ao Cinematógrafo ou Salão de Animatógrafo, era considerado um evento. As pessoas vestiam suas melhores roupas, sempre elegantes à moda europeia. As sessões eram compostas por vários filmes, cada um deles com somente alguns minutos de duração. Anunciados em destaque nos Jornais, os programas dos Cinematógrafos continham títulos com variadas histórias cotidianas, com poucos enquadramentos, sem closes ou muitas variações de enquadramento de câmera, isto é, sem cortes dramáticos de edição. Eram imagens “coladas”, seguidas umas das outras sem uma noção de montagem rítmica, de forma bem rudimentar.

A linguagem cinematográfica alinhada com uma teoria da montagem fílmica apresentava-se ingênua, espontânea, informal, ainda em descobrimento de suas possibilidades. Naquela época as câmeras não possuíam a qualidade técnica de lentes como conhecemos. Cada câmera possuía uma única lente ou então, aquelas mais sofisticadas e dispendiosas, contavam com um conjunto de 3 lentes com ângulos diferentes, utilizadas em produções mais aprimoradas.

Assim como a data inaugural do Cinema não possui um ponto específico e consideram a sessão dos irmãos Lumière efetivamente como marco da história do

¹⁶ Apesar de não termos a intenção nesta presente dissertação em desenvolver as questões femininas importantíssimas que permeiam os aspectos socioculturais, econômicos e estruturais de nossa sociedade, é fundamental indicar a leitura de artigos de professoras e pesquisadoras de universidades públicas com ampla e relevante obra nestes temas. C.f. LAGO, M.; UZIEL, A.P.. *Intersecções: Psicologia e Estudos de Gênero na Revista Estudos Feministas (2003-2014)*. Labrys, Estudos Feministas, n.26, julho/dezembro 2014. Disponível em <http://www.labrys.net.br/labrys26/psy/mara.htm> acessado em 2 de março de 2020. C.f. UZIEL, A.P.. *Gênero, sexualidade e subjetividade: sobre o que calamos ou falamos pouco na Psicologia*. In: MINELLA, L.S.; ASSIS, G.O.; FUNCK, S.B. (Org.). *Políticas e Fronteiras. Desafios Feministas*. Tubarão: Copiart, v.2, p.281-294, 2014. C.f. SIQUEIRA, B.C.; BOARINI, M.L.. *A “Natureza Feminina” na ótica dos médicos, operários e literatos no início do século XX*. Estudos e Pesquisas em Psicologia. Rio de Janeiro, v.18, n.3, p.1000-1019, 2018. C.f. MEDRADO, A.C.C.; JESUS, M.L.. *“Ainda assim me levanto”: as narrativas históricas e a construção do eu feminino*. Estudos e Pesquisas em Psicologia. Rio de Janeiro, v.18, n.4, p.1348-1371, 2018.

cinema, o mesmo acontece com o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica.

A introdução de uma revolucionária técnica científica de se captar o movimento e poder manipulá-lo, ao mesmo tempo como registro histórico e registro de entretenimento – documental, ficcional –, intensificou a experimentação, expandindo-se rapidamente por vários países de forma simultânea. O primórdio do cinema era conectado totalmente ao progresso científico, tanto que até hoje a premiação anual dos melhores filmes, técnicos, autores, atores e atrizes, chamada *Oscar*, é promovida pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, fundada em Los Angeles em 1927, nos Estados Unidos da América.

Diretores precursores do cinema como meio de expressão artística surgiram na França, Alemanha e União Soviética, entre outros países europeus, além dos Estados Unidos da América. No entanto, o cinema brasileiro ainda se mantinha primitivo, artesanal, aquilo que teóricos de cinema chamam de pré-griffithiano (COSTA, 1989; XAVIER, 2017), correspondente ao período de 1895 a 1910 no qual ainda carecia de uma linguagem.

Historiadores de cinema concordam com esta definição usando D.W. Griffith como parâmetro, pois consideram que o americano foi aquele que mais próximo chegou do desenvolvimento de uma estrutura narrativa organizada, dramática, com o filme *O grande roubo do trem*, de 1903. Nele, Griffith já começava a ensaiar a aplicação de uma técnica de montagem e estrutura lógica-narrativa dos planos, chamados *takes* ou *shots*, que permitem identificar o nascimento de uma linguagem cinematográfica (COSTA, 1989), tendo seu limiar na realização de *Nascimento de uma nação* (1915) e *Intolerância* (1916).

O diretor soviético Serguei Eisenstein, também é reconhecido pela colaboração no desenvolvimento da linguagem cinematográfica, com *Encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1928) dentre outros filmes, e através de vasta produção literária como teórico, crítico de cinema e a consistente carreira como diretor na produção cinematográfica soviética.

Podemos encontrar em Costa (1989) e Araújo (1985) diversos exemplos desta fragmentação no desenvolvimento técnico e de linguagem no que se refere ao cinema. Mesmo nos primórdios, nas produções anteriores a 1910 e ainda de forma precária, basicamente já existiam exibição de filmes coloridos, com sons e até mesmo diálogos,

como experimentação para se alcançar às técnicas mais precisas cerca de 20 anos mais tarde.

Dentre as possíveis técnicas para inclusão de música e diálogo, foi testado o uso de discos de acetatos. Porém, como estavam em equipamentos distintos, isto é, a película fotográfica com imagens exibidas pelo projetor de cinema e o áudio ou trilha sonora musical gravada num disco separado, acionados de forma manual simultaneamente, por um bom tempo existiu a dificuldade em sincronizar a imagem e som. As vozes não “casavam” com o movimento labial dos atores e gerava um desconforto na plateia. A questão do sincronismo foi solucionada por volta do final da década de 1920, com o lançamento nos Estados Unidos da América do primeiro filme com imagem, diálogos e música sincronizados: *O Cantor de Jazz* (1929), do diretor Alan Crosland.

A utilização de cor nos filmes também foi testada de vários modos, por exemplo, com diferentes banhos de componentes químicos durante as revelações dos negativos e cópias para filmes positivos ou ainda a pintura de cada fotograma à mão, um por um – esta opção demandava um enorme volume de trabalho e não demorou para ser descartada.

O mercado de exibição brasileiro continuou a consumir filmes importados, mas a atividade de produção cinematográfica nacional, apesar de frequente, apresentou alguma queda. Para o ressurgimento da produção nacional, foi fundamental a atuação da massa de técnicos que foi formada durante os primeiros anos de atividade, além de produtores e entusiastas da arte cinematográfica.

2.2 Declínio e renascimento da atividade cinematográfica no Brasil

O Brasil pré-griffithiano, no que se refere a produção cinematográfica, também era considerado pré-industrial no início do século XX. Com a expansão da oferta de energia hidrelétrica, aumentou a disponibilidade de eletricidade para a indústria, infraestrutura das cidades e outros setores econômicos. No período de 1907 a 1919, a capacidade instalada no país para a geração de energia hidrelétrica teve um crescimento de 600%¹⁷, todavia até 1930 a política econômica tinha como foco

¹⁷ Fonte: Artigo publicado pelo BNDES com análise do Setor Elétrico Brasileiro em https://web.bndes.gov.br/bib/jspui/bitstream/1408/13975/3/BNDES%2050%20anos%20-%20O%20setor%20el%C3%A9trico_P_BD.pdf acessado em 15 de janeiro de 2020.

interesses do setor agroexportador, mesmo com a instalação de várias indústrias em diversas categorias fabris, o crescimento de fato ocorreu indiretamente. Somente após a crise de 1929, houve um entendimento da necessidade de convivência do setor agroexportador com as novas demandas de produção industrial, gerando uma reformulação das políticas econômicas¹⁸.

A ausência de crescimento industrial e econômico apresentou uma correlação com o declínio da atividade cinematográfica brasileira no período de 1911 a 1922 aproximadamente (MELLO, 1996), representando uma estagnação marcada pela redução da produção nacional. Apesar disso a distribuição de filmes estrangeiros, principalmente com o predomínio de filmes americanos, manteve movimentado o mercado de exibição. As salas de cinema multiplicaram nas grandes cidades e começaram a surgir igualmente nas cidades do interior, fora e longe dos centros urbanos.

Assim como em outros países, por aqui no Brasil também surgiu a figura do fã de cinema que assistia assiduamente filmes com atores e atrizes preferidos. Os jornais passaram a ter mais espaço para a crítica de filmes e não somente a programação das salas. Bem como, revistas especializadas em crítica e teoria de cinema tornaram-se referência para os profissionais do setor cinematográfico, imprensa e público, como por exemplo a revista *Cinearte* (COSTA, 1989) e a revista *O Fan*, esta última editada pelo cineclubes Chaplin Club e que posteriormente estendeu a atuação para outras áreas além da arte e cultura, passando também pela literatura e física (XAVIER, 2017).

Com tudo isso, foi criado um cenário propício ao ressurgimento da atividade cinematográfica no país, ainda que escasso. Principalmente no interior, começaram a aparecer os chamados *ciclos regionais*, nos quais a permanência no país de uma base técnica, ainda que fosse uma produção diminuta, além da migração destes técnicos e equipamentos para interior, permitiu então que se despontassem novos diretores e produtores, como Humberto Mauro, revelado no ciclo regional de Cataguases, Minas Gerais.

Ainda que continuasse irregular e com poucos filmes lançados, o período entre 1923 e 1928 pode ser considerado como um renascimento da atividade

¹⁸ Fonte: Artigo publicado pelo BNDES com análise do Setor Elétrico Brasileiro em https://web.bndes.gov.br/bib/jspui/bitstream/1408/13975/3/BNDES%2050%20anos%20-%20O%20setor%20el%C3%A9trico_P_BD.pdf acessado em 15 de janeiro de 2020.

cinematográfica brasileira. Entendendo-o como uma preparação para que um filme como *Limite* pudesse ser concebido tecnicamente – porém, artisticamente, o filme de Mário Peixoto possa ser considerado estar na vanguarda daquilo que se produzia naquela época.

Neste mesmo período, surgiu um movimento consciente de valorização da produção nacional de filmes de ficção. Em 1926, Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, outros dois realizadores revelados pelos ciclos regionais, juntaram-se para a criação da *Cinearte* – companhia e publicação que tinham como meta tornar respeitável a profissão cinematográfica brasileira com a união de grupos que tradicionalmente estavam isolados. Desse modo estimulando a produção de filmes de ficção de forma industrial, com base sólida e de qualidade.

Humberto Mauro juntou-se ao grupo e com isso foi produzido outro grande marco do cinema nacional: *Tesouro perdido* (1926). É o último filme notadamente da fase “primitiva”, isto é, pré-griffithiana da atividade cinematográfica brasileira e o primeiro da excelente fase do cinema silencioso brasileiro do final da década de 1920. Finalmente “a revolução griffithiana tinha chegado ao Brasil” (MELLO, 1996, p.16).

Enquanto o cinema silencioso brasileiro aproximava-se da maturidade, com obras consideradas de qualidade internacional, ao mesmo tempo em que Eisenstein terminava *Outubro* (1928) e Dreyer filmava *La passion de Jeanne D’Arc* (1928), apesar de grande entusiasmo com a produção brasileira aquecida, o cinema falado dava sinais que, de alguma maneira, teria a sua hegemonia assegurada. E isso aconteceu.

Os filmes falados, em outras palavras, com imagem e diálogos sincronizados, causaram uma desorganização na indústria americana de cinema, pois toda a estrutura e organização teve que ser revista para a nova metodologia de trabalho. O cinema americano estava em crise e surgia uma circunstância favorável aos mercados regionais. No nosso caso, aqui no Brasil, a maturidade dos filmes silenciosos, proporcionou um clima otimista e animado na produção cinematográfica. Este entusiasmo pelo aumento do mercado de filmes nacionais, sustentava-se na crença que o público brasileiro não iria compreender os filmes falados em inglês ou mesmo legendados, pois também já estava sendo introduzido o uso de legendas para filmes estrangeiros. Acreditava-se que o público não conseguiria ler e assistir as cenas simultaneamente (MOURA, 1987).

Produtores americanos tentaram introduzir no mercado exibidor brasileiro versões com diálogos em espanhol, mas estas versões também não agradaram

(Ibid.). A qualidade ruim dos sistemas de som das salas de cinema existentes no país não estavam preparadas para os filmes falados, quer dizer, não eram adequadas para ouvir a voz dos atores e atrizes, conseqüentemente colaboraram para a rejeição aos filmes falados, dando início também ao mito que durou décadas de que o som de filmes brasileiros é ruim. Apesar disso, o momento era promissor para o ressurgimento de uma produção regular.

Em 1928, com a esperança transbordando, eram produzidos os filmes *Barro Humano* de Adhemar Gonzaga e *Brasa Dormida* de Humberto Mauro, que juntos com *Limite* de Mário Peixoto, são considerados por parte dos teóricos de cinema nacional, “os três grandes clássicos de nosso período dos mudos” (MOURA, 1987, p.57). Neste mesmo ano, foi fundado o Cineclube Chaplin Club, sendo escolhido para discussão inaugural o filme *Sunrise* (1927) do diretor alemão F.W. Murnau, filmado nos Estados Unidos. Este filme foi selecionado justamente por isso: ser um filme de um diretor alemão, produzido na indústria americana com todos os problemas de um filme silencioso no momento de transição para a produção de filme falados.

No Chaplin Club, as atividades de discussão dos filmes, participavam Adhemar Gonzaga, Humberto Mauro, com a colaboração teórica de Octávio de Faria e Plínio Sussekind Rocha apesar de não serem realizadores, eram teóricos e ativos críticos de cinema. O grupo ainda iria discutir no mesmo período os principais filmes brasileiros, além de outras obras-primas produzidas pelo mundo. Neste ambiente de efervescência cultural e cinematográfica, Mário Peixoto participava dos encontros, mesmo sem atuar ainda na área de produção e nem na área teórica. Ele teve sabedoria para aproveitar os debates com total interesse, atenção e entusiasmo, absorvendo tudo o que podia dos companheiros do cineclube. Dois anos depois, Mário Peixoto realizava *Limite*, o único filme que o diretor conseguiu finalizar.

2.3 Mário Peixoto, sublime diretor de um único filme único

Nasceu no dia 25 de março de 1908, Mário José Breves Rodrigues Peixoto, presumivelmente na Bélgica durante período em que seu pai residia neste país para estudos (MELLO, 1996, 2000). Costumava ser enigmático sobre o local de nascimento, apesar de sua certidão constar nacionalidade brasileira, natural do Rio de Janeiro.

Descendente do Comendador Joaquim José de Souza Breves, estabelecido no litoral sul fluminense e considerado na época do Império, século XIX, como o maior plantador de café no Brasil, além de traficante de escravos, ou seja, comerciante ilegal de pessoas negras trazidas compulsória e violentamente da África para serem escravizadas¹⁹ em terras brasileiras. As extensas terras de propriedade do comendador chegavam até a divisa com o Estado de São Paulo, tanto pelo interior quanto pelo litoral. Como por exemplo, a Restinga da Marambaia e Mangaratiba no litoral do Rio de Janeiro que sob o domínio da fortuna do comendador Breves, eram importantes pontos de escoamento da produção das fazendas da família naquele período de grande comércio cafeeiro.

A Abolição da Escravidão²⁰ (13 de maio de 1888) e a Proclamação da República (15 de novembro de 1889) provocaram uma queda na fortuna e na influência da família Breves. No entanto, a riqueza que proporcionou Mário Peixoto uma vida confortável e dedicada aos estudos e às artes durante a juventude, veio de outro ramo da família, também de ricos fazendeiros (MELLO, 1996). Passou a infância na fazenda dos avós, próxima a cidade de Volta Redonda no Rio de Janeiro, chamada Fazenda de Santa Cecília e, atualmente, parte dela conservada como patrimônio histórico e ambiental.

No período de 1917 até 1926, estudou no Colégio Santo Antônio Maria Zaccaria, no bairro do Catete, Rio de Janeiro, onde conheceu os amigos Cláudio Mello, Octávio de Faria e Plínio Sússekind Rocha que fundariam futuramente o cineclubes Chaplin Club. De outubro de 1926 a agosto de 1927, completou os estudos colegiais na Inglaterra, na *Hopedene College*, tendo se hospedado em *Eastbourne, Sussex*. Mário Peixoto relatou à família e amigos que não se adaptou bem à Inglaterra: “sentia saudades da avó, não gostava do clima inglês e se ressentia do extremo formalismo e distanciamento britânicos” (MELLO, 1996, p.20). Apesar disso, aproveitou a estada na Europa e a fluência na língua inglesa para assistir peças de

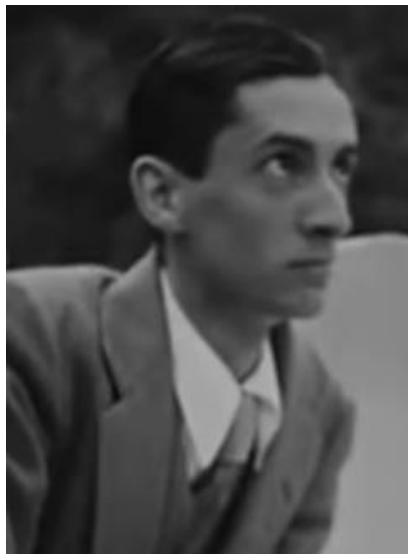
¹⁹ C.f. LOURENÇO (2010, 2013).

²⁰ Não pretendemos desenvolver o tema da Escravidão no Brasil no século XIX nesta dissertação, mas compreendemos a importância e relevância na sugestão de leituras de professores e pesquisadores de universidades públicas. C.f. COSTA, Emília Viotti da. *Da senzala à colônia*. São Paulo: Ed. Unesp, 1998. C.f. FLORENTINO, Manoel. *Em costas negras: uma história do tráfico entre a África e o Rio de Janeiro, séculos XVII e XIX*. 5a. edição. São Paulo: Ed. Unesp, 2014. C.f. MATTOS, H.. *Diáspora negra e lugares de memória*. 1a. edição. Niterói: Eduff, 2013. C.f. MOURA, Clóvis. *Dicionário da Escravidão Negra no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2004. C.f. REIS, J.J.; AZEVEDO, E. (Org.). *Escravidão e suas sombras*. Salvador: Edufba, 2012.

teatro e muito filmes, tendo contato com o expressionismo alemão, o cinema de montagem soviético e cinema de arte francês.

Após retornar ao Brasil, conheceu no Rio de Janeiro, o ator Brutus Pedreira que participava do Teatro de Brinquedo, companhia teatral da jornalista Eugenia Moreyra e seu esposo, o dramaturgo Álvaro Moreyra. Entre eles surgiu uma estreita amizade e através dele conheceu os irmãos Sylvio, Eva e Raul Schnoor. Além deles, neste mesmo ano, foi apresentado aos diretores de cinema Adhemar Gonzaga e Pedro Lima. O filme *Barro Humano* (1927) de Adhemar Gonzaga estava em fase inicial de produção quando Mário Peixoto conheceu o diretor. Como uma das atrizes do filme era Eva Schnoor, as reuniões e ensaios do filme aconteciam na residência da família Schnoor e Mário Peixoto tornou-se assíduo frequentador tanto dos encontros diários quanto das filmagens.

Foto 1 - Mário Peixoto, como ator de *Limite*.



Fonte: Fotograma extraído do filme.

Com tudo isso acontecendo, Mário Peixoto decidiu voltar à Europa em junho de 1929, desta vez em viagem acompanhado do pai. Passaram por Londres e Paris, seguindo novamente o roteiro planejado previamente de assistir o máximo possível os filmes em cartaz nas duas cidades. Após um desentendimento com o pai durante a estada em Paris que resultou numa discussão acalorada entre os dois, Mário saiu para um passeio com o intuito de espairecer e aquietar os ânimos. Mello (1996) afirma que o próprio Mário contou para ele que foi exclusivamente pelo acaso que deparou-

se com a capa de uma revista francesa chamada *VU*, edição de no. 74, que trazia uma foto do fotógrafo André Kertész²¹.

A foto que captou a atenção de Mário era composta por uma face feminina, com os braços de um homem ao redor do pescoço dela, com um par de algemas e os punhos cerrados. Essa imagem é o que Mário Peixoto se referiu como uma *proto-imagem*²² de *Limite*, e tornou-se um disparador para a concepção do *cenário*²³ do filme. Na mesma noite, escreveu o esboço do roteiro do filme, com cerca de 15 páginas datilografadas, mas já com as indicações de *shots*, cortes e fusões, conforme padrão de roteiro daquela época.

Para a formação de Mário Peixoto como diretor, três pilares foram fundamentais: a aquisição de referência artística ao assistir diariamente filmes durante o período residente na Inglaterra, a observação e proximidade com a técnica de Adhemar Gonzaga ao participar de reuniões de produção, ensaios e filmagens de *Barro Humano* e, por fim, as discussões teóricas e conceituais com os integrantes do Chaplin Club, em especial Octávio Faria, por quem Mário notadamente demonstrava respeito e admiração (MELLO, 1996).

No cineclube, as discussões giravam em torno dos “problemas da própria natureza do cinema e sua função, da oposição entre o cinema alemão, principalmente Murnau e o cinema americano de extração griffithiana, principalmente King Vidor” (MELLO, 1996, p.20).

Aos 21 anos de idade, Mário Peixoto teve sua instrumentalização artística construída com a amizade de um diretor atuante, de um estudioso da teoria cinematográfica e a estes dois, juntou-se Edgar Brazil, o experiente fotógrafo, para que Mário Peixoto pudesse desenvolver sua independência, originalidade e, portanto, alcançar o que realizou em *Limite*.

Quando retornou ao Brasil da segunda viagem, em outubro de 1929, Mário Peixoto retomou as atividades do Chaplin Club e as participações como observador e ouvinte das reuniões de produção e filmagens. Mostrou o *cenário* de *Limite* escrito em Paris e ofereceu a direção do filme para Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, desejando apenas participar como ator. Ambos recusaram e incentivaram-no a dirigir,

²¹ Fotógrafo húngaro conhecido por um estilo de enquadramentos e composições pouco ortodoxas.

²² Prefixo grego *proto*: primeiro, do que é anterior aos demais; ex. Protótipo, proto-história (<https://www.dicio.com.br/proto/> acessado em 20 fevereiro de 2020).

²³ *Cenário*: Como roteiro cinematográfico era conhecido nos primeiros anos do cinema (definição nossa).

pois para eles o filme “era extremamente original e quem devia dirigi-lo era quem o havia feito” (MELLO, 1996, p.23).

Adhemar Gonzaga colaborou de forma primordial para que *Limite* fosse realizado. Emprestou parte dos equipamentos, disponibilizou os estúdios dele como base de produção no Rio de Janeiro, pois as filmagens ocorreriam na Restinga de Marambaia e em Mangaratiba, localidades litorâneas do Rio de Janeiro e próximo de propriedades ainda em nome de familiares de Mário Peixoto, que iriam ceder estrutura e mão-de-obra não especializada para as filmagens. Além disso, intermediou empréstimos para financiamento dos custos de produção e apresentou o experiente fotógrafo Edgar Brazil para ser o responsável técnico e pessoa de confiança para este primeiro desafio de Mário Peixoto como diretor. Quando *Limite* ficou pronto para exibição, Adhemar dedicou-se com entusiasmo e persistência para que o filme fosse distribuído e entrasse em circuito comercial. Apesar de todo apuro técnico e dramático, apesar da trilha sonora muito bem pensada com a montagem, apesar da originalidade, ousadia e vanguarda de *Limite*, apesar de todo esforço para a exibição comercial, o filme teve uma apresentação pública apática como pré-estreia.

O estúdio Cinédia e o cineclube Chaplin Club apresentaram em pré-estreia no dia 17 de maio de 1931 no cinema Capitólio²⁴, o filme *Limite* para convidados, entre eles financiadores, distribuidores, jornalistas, artistas e pessoas selecionadas. A reação nada amistosa do público, de modo indiferente e gélido, desanimou distribuidores e financiadores. A exibição foi um fracasso e todas as possibilidades de negociação para distribuição comercial foram encerradas. Segundo Mello (1996), é provável que Mário Peixoto não tenha participado da fracassada pré-estreia, pois consta que o diretor estava envolvido na produção de *Onde a terra acaba*, o segundo filme que permaneceu inacabado e abandonado ainda na fase embrionária de criação e que existem registros de diários de filmagem na data da pré-estreia também em Mangaratiba (MELLO, 1996, 2000).

Limite nunca fez um centavo de renda de bilheteria, após esta frustrante pré-estreia não-comercial. O início de carreira de Mário como diretor foi marcada pelo fracasso com a exibição do primeiro filme e que se tornaria o único dirigido por ele e, futuramente, considerado um filme único e de excepcional qualidade artística.

²⁴ Cinema localizado na Av. Rio Branco, no quarteirão conhecido como Cinelândia, na região central do Rio de Janeiro (VASQUES, 2012).

No ano seguinte, ainda ocorreria uma segunda exibição para convidados, desta vez no cinema Eldorado²⁵, no dia 9 de Janeiro de 1932, patrocinada pela revista *Bazar* que estava publicando uma série de contos literários de Mário Peixoto no mesmo período. Novamente a receptividade foi morna e desanimada, apesar da seleta presença de convidados ilustres da elite cultural da época, dentre eles, Assis Chateaubriand, Roquette Pinto, Carmen Santos, Manuel Bandeira, Gentil Roiz, Anita Malfati, Mario de Andrade e Tarsila do Amaral (VASQUES, 2012).

Um fato interessante é que Mário Peixoto costumava chamar atenção para a coincidência em fazer aniversário na mesma data de nascimento do diretor de cinema preferido dele, chamado David Lean²⁶, por quem tinha conhecida admiração (Mello, 2000). Este diretor é considerado por teóricos e críticos de cinema, como um dos maiores e mais influentes diretores de todos os tempos.

Diferente de Mário Peixoto, Lean começou a trabalhar aos 19 anos de idade, em 1927, no estúdio Gaumont British Studios. Desempenhou várias funções simples no estúdio, como mensageiro, copeiro e *clapper-boy*²⁷. Com o passar dos anos, conseguiu chegar a assistente de câmera e em seguida a 3º. assistente de direção. Como assistente de direção acompanhava de perto a montagem dos filmes e não tardou até ser promovido a montador, tendo alcançado a posição de chefe de editores em 1935. Trabalhou em vários filmes famosos como montador, dentre eles *Pigmaleão* (1938) codirigido por Anthony Asquith e Leslie Howard. Em 1942, teve a oportunidade de codirigir o primeiro filme com Noel Coward, chamado *Nosso barco, nossa alma*.

A carreira de David Lean passou por 16 longas-metragens, incluindo *Grandes esperanças* (1946), *A ponte do Rio Kwai* (1957), *Lawrence da Arábia* (1962) e *Doutor Jivago* (1965). Recebeu indicações ao Oscar, Globo de Ouro (EUA), Bafta (Inglaterra) e Festival de Berlim (Alemanha) por diversas vezes, tendo recebido o Oscar de Melhor Diretor em 1957 e 1962. Seu último filme foi *Passagem para Índia* (1984).

David Lean iniciou no cinema segurando claquete, passou pela assistência de direção e edição, até chegar a diretor depois de 15 anos de carreira; Mário Peixoto

²⁵ Também localizado na Cinelândia, antes de importante reforma era chamado de cinema Central (Ibidem).

²⁶ Fonte: IMDB - <https://www.imdb.com/name/nm0000180/bio> e Enciclopédia Britannica - <https://www.britannica.com/biography/David-Lean>, ambos acessados em 5 de fevereiro de 2020.

²⁷ *Clapper-boy*: pessoa que segura a claquete em direção à câmera, com informações da cena para ser registrada e usada como apoio para a montagem do filme (definição nossa).

escreveu, dirigiu e montou seu primeiro e único filme aos 21 anos, sendo *Limite* considerado atualmente como o maior clássico do cinema brasileiro.

Limite acompanha minha trajetória profissional desde a minha graduação em Cinema, até o momento presente como psicólogo. Minha carreira em produção audiovisual e cinema também é bem diferente da carreira de Mário Peixoto.

Como um filme pode ter um impacto tão grande assim? Dentre vários aspectos, posso citar a montagem. Aprendi muito assistindo por dezenas de vezes este filme. Agora mesmo, enquanto esta dissertação é escrita, enquanto as palavras migram dos meus pensamentos, anotações e diários de campo, revejo cenas do filme mentalmente e também no meu computador, numa nova montagem virtual na qual inclui imagens e frases.

Recordo-me de um fato acontecido durante a graduação no curso de Cinema da Universidade Gama Filho nos primeiros anos da década de 2000. Estava matriculado na disciplina História do Cinema Brasileiro, conduzida pelo professor Luiz Alberto Sanz²⁸ que exibiu pela primeira vez o filme *Limite* para a turma. O professor foi nada ortodoxo em sua proposta de aula. Nada falou sobre o filme. Nenhuma introdução foi feita a respeito do que assistiríamos. Ele apenas avisou que teríamos a exibição de um filme e que todos deveriam chegar pontualmente, pois não iria permitir interrupção para a entrada de algum aluno atrasado.

Após o choque nos vinte e poucos alunos com a exibição do filme, apesar de ter sido em sala de aula que não estava totalmente na escuridão, apesar de contar com cadeiras de estudantes acolhoadas não muito confortáveis e apesar do ar-condicionado funcionar adequadamente, apesar de tudo, a exibição de *Limite* para a turma daquela maneira foi suficiente para gerar todos os tipos de reações; até mesmo alunos pedindo para deixar a sala no meio da exibição. Quando foi aberto pelo professor o debate com os alunos, ainda sem conhecer em quais circunstâncias o filme foi produzido e da importância dele para o cinema brasileiro, a primeira reação da turma foi pedir para fazer o intervalo, pois o consenso era que necessitávamos mais algum tempo para assimilar o filme. O professor pediu para aguardarmos mais

²⁸ Luiz Alberto Barreto Leite Sanz - Pesquisador independente em Educação, Comunicação Social e Artes do Espetáculo. Professor Titular aposentado da Universidade Federal Fluminense. Foi, em sua vida profissional, jornalista, cineasta, educador, diretor de espetáculos, técnico cinematográfico e estivador. Exerceu funções no Brasil, Chile, Suécia e República da Guiné (nesta, como consultor da UNESCO na área de Comunicação em Matéria de Educação). Fonte: <https://uff.academia.edu/LuizAlbertoBarretoLeiteSanz> acessada em 2 de março de 2020.

um pouco e começou a ouvir os comentários. Alguns mais efusivos e apressados, disseram não ter gostado e poucos assumiram não ter entendido do que se tratava. Um colega próximo de mim, gritou um animado palavrão e disse ter causado nele um impacto muito grande. Eu expliquei para o professor que estava ainda com as imagens ecoando em mim. Como já trabalhava na função de operador de câmera e fotógrafo, fiz comentários das imagens em tons de cinza, com muito contraste e uma iluminação expressiva. Isto foi o que mais nítido estava para a minha atenção; aquilo que foi possível como observação para mim.

A aula era para ter durado 2 horas e quarenta minutos, com um intervalo. Durou quase 4 horas. O professor fez o intervalo depois de colher as primeiras impressões, para alívio de muitos alunos. Quando retornamos, o professor contou como *Limite* foi concebido, as histórias ao redor do filme e como nunca foi exibido comercialmente, tendo apenas a exibição de pré-estreia oficial em 1931. Mesmo aqueles que não gostaram do filme, permaneceram na sala. Explicou a retomada do interesse pelo filme por algumas faculdades de filosofia e artes em São Paulo e Rio de Janeiro já na década de 1940, por esforço de Plínio Sússekind Rocha e a restauração²⁹ do filme na década de 1950, por mobilização de Saulo Pereira de Mello em associação com Plínio. Ao encerrar a aula, o professor Sanz marcou nova exibição do filme para a próxima semana.

A aula de História do Cinema Brasileiro era toda sexta-feira e comumente a grade do curso mantinha poucas disciplinas neste dia, para que os alunos pudessem dedicar-se a exercícios práticos, filmagens e edições de curtas-metragens, pois tínhamos uma grande produção semestral de filmes em todas as turmas. A participação de alunos da Universidade Gama Filho era muito assídua em festivais e eventos de cinema em todo o país nos primeiros anos da década de 2000. Naquele momento, como os vinte e poucos alunos passaram a semana inteira falando sobre o filme para outros colegas e comentando com professores também, o filme *Limite* foi tema de quase todas as aulas naquela semana. O professor de iluminação abordou a linguagem visual do filme. Bem como, os professores de *design* de arte, montagem, roteiro e direção, cada um deles trabalhou os temas relacionando-os com *Limite*. Enfim, tivemos uma semana intensa de imersão no filme, em diversos aspectos técnicos e artísticos. Os professores deixaram de *falar sobre* o filme e passaram a

²⁹ C.f. VASQUES (2012).

falar com o filme. Pensei que isso iria gerar um excesso e esgotaria o interesse dos alunos para a segunda exibição na sexta-feira. Estava completamente enganado.

Os vinte e poucos alunos matriculados na disciplina, tiveram um acréscimo de alunos de outros períodos e também vários professores. A notícia de exibição do filme chegou até as turmas de comunicação social e filosofia. Tantas pessoas vieram para assistir o filme que conseqüentemente foi necessário transferir a aula que se tornou um evento, para um auditório disponível naquele dia, por acaso.

Uma simples aula de História do cinema brasileiro, se transformou – *metamorfoseou-se* – em uma sessão de cinema seguida de debate improvisado, desta vez com uma sala escura adequadamente, poltronas típicas de cinema, equipamento de áudio excelente e uma tela grande. A percepção do filme também se transformou em outra coisa. Para cada um daqueles vinte e poucos alunos que tinham assistido *Limite* na semana anterior, sentados nas cadeiras de estudantes vendo o filme numa TV da sala de aula, agora era outro filme. E assim é *Limite*. Ele se transforma a cada exibição e nos transforma também de alguma forma. Eu continuo a ser afetado por este filme a cada vez que assisto.

Foto 2 - Mário Peixoto na década de 1990.



Fonte: www.mariopeixoto.com.br acessado em 20 de fevereiro de 2020.

Quando terminei a faculdade de cinema, já estava com as hérnias de disco na coluna cervical e tinha mudado de função, passando a atuar como editor de imagens e, depois de alguns anos, conquistei a coordenação de edição e pós-produção. O meu estilo de edição carrega muito a inspiração que recebi da montagem de *Limite*.

Como editor, eu procurava introduzir cortes orgânicos nas sequências que montava, conduzindo o olhar e a atenção pelo conteúdo, movimento e as analogias possíveis nas ações dentro dos *takes*. O ritmo tornava-se fluído e costumava receber comentários de como era agradável assistir minhas montagens, pois quase nunca se percebiam os cortes e era como se fosse acompanhar com o olhar uma exposição, na qual a atenção vai caminhando, vai se movimentando para alguma direção que faz algum sentido.

Como fui afetado pela história de *Limite*?

Quanto mais eu estudo e assisto o filme, alguns aspectos vão se tornando mais nítidos. Alguns que eram dolorosos e difíceis de aceitar, como a passagem do tempo e a progressão da idade, por exemplo, agora começam a ser digeridos. Assistir *Limite* é como engolir algo que não foi mastigado adequadamente. E isso tem muito a ver com a minha escolha por seguir em outra carreira e iniciar uma nova formação em psicologia, a terceira graduação, após alcançar uma posição relevante na coordenação de edição.

Alguns dos temas do filme, como transformação, limites humanos, sofrimentos, situações, e claro, o contraste que existe nas diversas experiências vividas, são temas também de grande interesse meu como psicólogo. Procuo ter um olhar e uma escuta diferenciada, sensível, acolhedora e sem julgamentos morais, quando alguém encontra-se próximo de mim e conta com aquele momento para uma possibilidade de transformação, de mutação de suas dores e de sua própria história de vida, em algo que possa lidar, reconciliando-se com ela mesma.

O psicólogo que sou, já foi um programador de computadores e também é um fotógrafo e editor de imagens que girou o eixo para que o olhar e a escuta pudessem perceber outras versões de mim, outras versões do mundo, outras exibições diferentes do mesmo filme – mas sempre atuais, sempre atualizáveis. Foi isso o que me trouxe até aqui: pensar como o filme *Limite* poderia continuar o caminho fora de uma sala cinema, como aqui nesta pesquisa e que possa igualmente se construir e reconstruir como os personagens do filme que estão no barco e fora dele também.

3 EXIBINDO O FILME PARA COMPANHEIRAS DO GRUPO DE ORIENTAÇÃO

O filme, então, torna-se mais que um rolo de película exposto e montado, com uma história, um enredo. Uma vez em contato com a pessoa que o vê, o filme se separa do autor, começa a viver a sua própria vida, passa por mudanças de forma e significado.

Andrei Tarkovski

Inicialmente, parti do pressuposto que me pareceu óbvio de que este filme, por ser um ícone do cinema mudo nacional, seria um bom disparador para discutir o silêncio com psicólogos clínicos. Esta era a primeira proposta de pesquisa que eu havia pensado para trabalhar com o filme. Após a exibição para as colegas do grupo de estudo da Professora Laura Quadros, minha orientadora, compreendi que estava completamente equivocado com esta proposta de trabalhar o silêncio.

Estava muito ansioso para presenciar os impactos que o filme poderia produzir entre as colegas do grupo de orientação de pesquisa e na minha orientadora. Será que o filme era mesmo um caminho? Uso ou não uso o filme na minha pesquisa? Seria ou não seria um bom dispositivo? E se as pessoas não gostassem de um filme sem diálogo? E se elas não aguentassem assistir um filme com uma estética tão peculiar e distinta dos filmes da atualidade?

A pesquisa, como nos apontam Moraes (2011) e Quadros (2015) envolve também a hesitação, os solavancos. Ainda estou me construindo nesse processo e coloquei uma carga intensa nessa questão: “o que fazer?”.

Apesar de ter o apoio da orientação e do grupo, essa era uma dúvida um tanto solitária, mas o movimento para compartilhar a experiência com o filme prevaleceu. Decidimos então, juntos nessa rede do grupo de trocas, marcar um dia para assistirmos *Limite*.

No dia agendado, ainda inseguro sobre como seria a reação diante de um filme mudo com duas horas de duração, somente respirei aliviado ao começar a projeção para as colegas do grupo de estudo do programa de pós-graduação em psicologia social da UERJ.

Ao iniciar o filme, algumas reações similares ocorridas antes, quando exibido na faculdade de cinema, novamente surgiram em mim. Tive vontade de comentar o

filme com as pessoas enquanto assistíamos. Apesar do filme ser mudo, sem diálogos, com ele vem um desejo de romper a barreira fílmica e quebrar a regra número um do cinema que é não falar e não fazer barulho durante o filme. Poucos filmes causam no meu corpo um impacto tão grande. Ficar quieto, parado, apenas sentado na cadeira enquanto eu assisto o filme é muito complicado, porém tento conter meus movimentos para evitar incomodar as outras colegas. Estavam comigo a professora Laura, orientadora desta pesquisa, e as colegas do grupo: a doutoranda Erika e as mestrandas Iaponira – colega portadora de baixa visão –, Déborah, Karla e Laís; todas são psicólogas.

Após a longa cena final do filme, encerramos a projeção. Como nas exibições que participei anteriormente, havia a possibilidade das pessoas ficarem em silêncio e, como das outras vezes, isso também aconteceu. A primeira reação das pessoas quando o filme termina, sendo muito comum isso ocorrer, seria permanecer em silêncio por algum tempo, em contraste com a vontade de falar e conversar durante as primeiras cenas do filme. Novamente, nesta exibição para o grupo de estudo, também ocorreu comigo a autêntica necessidade de calar-me e ficar em silêncio ao encerrar a exibição.

As luzes da sala foram acesas, o projetor foi desligado e parecia um ritual interminável aquele prólogo do que seria exposto pelo grupo diante do que tínhamos acabado de assistir. Mesmo para mim, que já assisti uma dezena de vezes o filme *Limite*, como dito anteriormente, a impressão é sempre como algo que se engoliu sem ter sido mastigado adequadamente. É comum ouvir de pessoas após o filme, seja lá qual for a pergunta feita, a primeira resposta pronunciada é “calma, eu preciso de alguns minutos antes de falar”.

Não foi diferente desta vez. A primeira pessoa a falar foi a professora Laura, que disse “este filme é tudo, menos silencioso! Este filme fala muito alto e talvez não se trata somente de silêncio”. Realmente, o filme nos conduz a um outro lugar: é capaz de nos mover e fazer perceber as imagens como um instrumento para se olhar dentro de si, para escutar aquela voz que surge quando estamos a sós, sozinhos com nossos pensamentos e memórias.

Cada fotograma carrega o filme inteiro dentro dele. A montagem do filme é de uma modernidade intensa. É possível esquecer que estamos assistindo um filme realizado no fim dos anos de 1920, na segunda década do século XX. As inovações tecnológicas e os equipamentos de suporte de câmera construídos especificamente

para este filme pelo fotógrafo Edgar Brazil, nos fazem esquecer que as câmeras utilizadas no filme, junto com os suportes e tripés naquela época podiam pesar algumas dezenas de quilos, necessitando mais de uma pessoa para operá-las.

Foto 3 - Limite – filmagem na praia.



Legenda: Equipe conduzindo um equipamento de suporte para a câmera (*andor*).

Fonte: site www.mariopeixoto.com.br acessado em 20 de fevereiro de 2020.

Déborah comentou sobre as imagens em tons de cinza ou “preto e branco”, como normalmente são chamadas. Em outras palavras, ela destacou o contraste das imagens. Citou como as cenas foram captadas de forma natural, como se fosse um álbum de fotos antigas de família, como se fossem fotos da avó de alguma pessoa próxima, como se pudesse ouvir a história de vida de alguém pelas imagens.

Os grandes diretores buscam as complexas relações de contraste entre as partes mais escuras e as partes mais claras das cenas, principalmente em filmes monocromáticos. Apesar do início do cinema ter sido construído com filmes em “preto e branco”, as relações de contraste demoraram para serem tratadas com atributos artísticos elevados, muito devido a simplicidade dos equipamentos de iluminação e das lentes de captação das câmeras ainda em desenvolvimento na década de 1890 e as primeiras décadas da virada para 1900. No entanto, o fotógrafo Edgar Brazil e o diretor Mário Peixoto, conseguiram alcançar uma linguagem visual com o filme *Limite*, até hoje muito admirada pela estética adotada na composição das imagens com alto contraste, enquadramentos, complexos movimentos de câmeras e por terem construídos equipamentos de suporte inexistentes na época que permitiram estes avanços visuais.

Tentaremos mostrar que o sentido atribuído ao movimento da imagem, embora admita diferentes nuances conforme o autor, terá sempre como horizonte a sua redução a uma dimensão psicossensorial. Seus parâmetros

– a duração, as relações formais de contraste e o ritmo – são tomados como suportes de uma força emotiva e sugestiva, valorizada com base num modelo de fruição buscado no exemplo musical (XAVIER, 2017, p.87).

A trilha sonora é outro fator fundamental, comentado por Karla e também pela professora Laura. As composições usadas por Mário Peixoto para a montagem do filme *Limite*, incluem compositores clássicos como Debussy, Strawinsky, Ravel, Satie, Cesar Frank, Borodin e Prokofieff. A música não é meramente um elemento que completa ou ilustra uma cena. *Limite* como um filme de vanguarda e ousado em vários aspectos, também atreve-se na forma como Mário Peixoto utiliza a música. A trilha sonora quando usada brilhantemente, “tem a capacidade de alterar todo o tom emocional de uma sequência fílmica” (TARKOVSKI, 2010, p.191), a tal ponto em conexão com as imagens, inseparavelmente compõe um sentido no qual a eliminação ou mesmo a alteração da música durante o trabalho de montagem do filme, conduzirá as emoções percebidas pelo espectador para outro lugar. Por intermédio da música bem aplicada na cena, o diretor pode expandir as fronteiras da percepção das imagens, como um poema audiovisual.

No filme *Limite*, os movimentos do tempo entre as diversas cenas que conduzem a narrativa para fora do pequeno barco e os respectivos retornos – os arcos temporais na narrativa – são acompanhados de *refrões musicais*, isto é, trechos das composições que nos remetem a memória das cenas anteriormente vistas, conectando-nos novamente àquelas percepções.

Usada dessa forma, a música faz mais que oferecer uma ilustração paralela da mesma ideia e intensificar a impressão decorrente das imagens visuais; ela cria a possibilidade de uma impressão *nova* e transfigurada do mesmo material: alguma coisa de qualidade diversa. Ao mergulharmos no elemento musical a que o refrão dá vida, retomamos inúmeras vezes as emoções que o filme nos despertou, e, a cada vez, a nossa experiência é aprofundada por novas impressões. Com a introdução da progressão musical, a vida registrada nos fotogramas pode modificar sua cor, e, em alguns casos, até mesmo sua essência (TARKOVSKI, 2010, p.190).

Antes da implementação das novas tecnologias de sincronismo automático de imagem e som no final da década de 1920, pensar a música como narrativa era uma tarefa complexa – como bem ilustrado numa das cenas de *Limite*, na qual o marido de uma das personagens tem como profissão tocar no piano as músicas durante os filmes exibidos no cinema da cidade que se passa a história. De acordo com as circunstâncias presentes em cada exibição, em cada sala de cinema, poderia existir uma forma diferente de trilha sonora que dependia diretamente da qualidade técnica

e artística do musicista, dos instrumentos e até mesmo poderia ser alterada pela modificação das músicas a serem executadas.

Preocupado com isso, Mário Peixoto foi extremamente rigoroso com a trilha sonora. Escreveu um roteiro musical detalhado com a sequência e duração das faixas a serem executadas para ser enviado ao cinema junto com os rolos de película do filme, além dos diversos discos de acetato com as trilhas musicais. Somente na década de 1970, quando a primeira fase da restauração da única cópia existente já em processo de degradação de *Limite* foi concluída, a trilha sonora foi sincronizada definitivamente – isto é, foram colocadas as músicas no mesmo suporte que as imagens, sem necessidade de juntar as duas partes durante a exibição – originando o filme da maneira como hoje o assistimos.

Este detalhe é muito importante para o filme, pois na época da produção de *Limite*, no quarto final da década de 1920, o cinema estava ainda em plena transição dos filmes mudos com um pianista tocando ao vivo, para finalmente assistirmos no cinema a projeção sincronizada de imagens com diálogos, música e ruídos de cena.

Esta sincronização de imagem com música ocorrida na restauração foi fundamental para permitir que a circulação e exibição do filme *Limite* acontecesse sem a exigência de uma estrutura técnica tradicional de projeção em sala de cinema. Em outras palavras, *Limite* poderia ser exibido em qualquer lugar e não mais exclusivamente onde tivesse um projetor de película cinematográfica. Desta forma, então, o filme pôde ser copiado para fitas VHS e, futuramente nos anos 1990, foi copiado também para DVD. O compartilhamento e a exibição em universidades, palestras e eventos, foram facilitados com estes formatos, pois agora eram necessários apenas uma TV, um aparelho de videocassete ou *DVD player* e alguma caixa de som e pronto! O filme estava acessível em qualquer espaço, com a trilha sonora musical que passou a ocupar o lugar de protagonista do filme, e não mais um complicador para a exibição.

Este protagonismo das músicas foi percebido por Karla. O comentário dela sobre a trilha sonora, foi sensível e bem ilustrado: “parece que tem vida própria, é tão importante quanto as imagens [...] nos leva junto, é uma potência que imprime as imagens dentro da gente, as músicas estão reverberando ainda aqui”. A professora Laura comentou que a trilha musical é o grande personagem do filme, que ela nos conduz pela história.

De que maneira o filme nos toca? Esta exibição com as colegas do grupo de orientação da professora Laura, foi uma agradável surpresa e que demonstrou o primeiro desvio no percurso desta pesquisa: o tema definitivamente não seria o silêncio. Compreendi que o filme *Limite* estava contando novamente uma história singular, estava falando por ele mesmo. Acompanhar a narrativa que o filme nos conta e aquilo que ele inspira a fazer, é o que interessa. Seguir os trajetos que o filme inspira e dialogar com outros autores, é o que interessa também.

No capítulo seguinte veremos como o drama dos três personagens de *Limite* são apresentados numa narrativa que nos faz pensar em muitos aspectos pessoais, como os listados com os relatos das colegas do grupo de pesquisa que assistiram o filme comigo e com a professora Laura.

Durante toda a minha pesquisa teórica, o filme foi presença constante em minhas reflexões. Por vezes, senti-me como os personagens de *Limite*: à deriva em mar aberto. Controvérsias e recalcitrâncias inerentes ao processo de pesquisa, fizeram composição com o meu corpo em desenvolvimento como pesquisador.

Para onde estou indo? De que maneira a sutileza ou construção narrativa do filme constantemente pouco clara e que demanda atenção, memória e sensibilidade, pode estar impressa também nas palavras desta dissertação? Quando começamos a compreender a imensidão e a abertura dos temas do filme, transformados pelo tema central do humano e o seu mundo interior projetado, seja lá em quais cenas a pessoa será *COMovida* e afetada, o filme começa a ter algum efeito em nós; também alguma transformação acontece. As cenas reverberam de alguma forma por algum tempo após assistirmos *Limite*. É comum sentir algum desconforto persistente, alguma lembrança que é acessada por este atravessamento.

Isso tudo não foi diferente com a minha pesquisa. O que ficou mais evidente, ainda que latente, foi constantemente encontrar referências e indicações de relações de contraste. O contraste entre os tons de cinza da película, as imagens com uma variação simbólica e expressiva entre luz e sombra, entre brisa e ventania, calma e tempestade, aquilo que se fala e do que se cala, mobilidade e imobilidade dos personagens, o que fazem e deixam de fazer etc.; e entre “eu” e “comigo mesmo”, isto é, o contraste entre aquele que sou e aquele que penso que sou, diante do mundo que nos envolve, nos atravessa, nos *COMove*, no sentido de nos mover em conjunto com as coisas e situações que atravessam-nos, transformando-nos.

Do tema inicial do silêncio na clínica ao contraste, esta pesquisa trilhou um caminho que se iniciou quando assisti o filme *Limite* pela primeira vez, há vinte anos. O próximo capítulo conta o drama narrado no filme e o episódio curioso de Mário Peixoto com a escrita de um artigo atribuído ao diretor soviético Eisenstein. Desde a promessa de um sucesso de bilheteria, passando pelo fracasso, até a ascensão ao ser considerado o melhor filme brasileiro produzido – mesmo sem ter sido exibido comercialmente sequer uma única vez ou feito um centavo de renda – seremos inspirados a perceber como *Limite* pode nos *COMover* ainda hoje, ainda agora.

4 O QUE ACONTECE NO FILME *LIMITE*?

Se os olhos não veem, a imaginação não trabalha.

Mário Peixoto

Como diretor de cinema, aos 21 anos de idade, Mário Peixoto somente concluiu o primeiro filme. O filme *Limite* é inigualável na forma como foi concebido e realizado. A construção do roteiro é impecável e a estética implementada por Mário Peixoto representa um deslocamento na forma de contar histórias na fase do cinema mudo do início do século XX no Brasil. A chave de *Limite* não repousa na intuição e, sim, no resultado de muito estudo e dedicação dele com o que existia de vanguarda no cinema europeu daquele período. Ele assistiu muitos filmes expressionistas alemães, filmes franceses e ingleses, durante as passagens pela Inglaterra e França no final da década de 1920. Soube aproveitar a oportunidade que teve pelo apoio econômico da família, podendo dedicar-se aos estudos da teoria da linguagem cinematográfica em desenvolvimento a partir do diretor americano Griffith, o cinema de montagem soviético e os escritos teóricos do diretor russo Eisenstein.

Afinal, qual é a história contada em *Limite*? Mário Peixoto escreveu o roteiro básico em uma noite, após discutir com o pai e vagar sozinho pelas ruas, durante a estada deles em Paris. Deparou-se com um cartaz da capa da revista francesa *VU* de número 74, edição de junho de 1929, com uma imagem estampada, de autoria do fotógrafo André Kertesz. A foto impactante para o diretor, mostra uma mulher com o olhar fixo, tendo à sua frente as mãos algemadas de um homem, com os punhos cerrados. A mulher não olha para as algemas ou as mãos e sim, tem o olhar direcionado para o observador. A partir desta imagem, toda a concepção da história foi desenvolvida, conforme Mello (1996, p.47) nos indica:

É um “olhar” e o filme é “mudo”. O olhar substitui a fala: falado, *Limite* seria insuportavelmente vulgar; silencioso é o mais aristocrático dos filmes. *Limite* é uma constante projeção do humano – representado por estes três seres que se olham e olham para o mar – na paisagem, pelo olhar. Sentimos então que são determinações do humano e metamorfoses do olhar inicial: o “eu”, o “aqui”, o “mundo interior”, a consciência alerta, o humano em sua simplicidade.

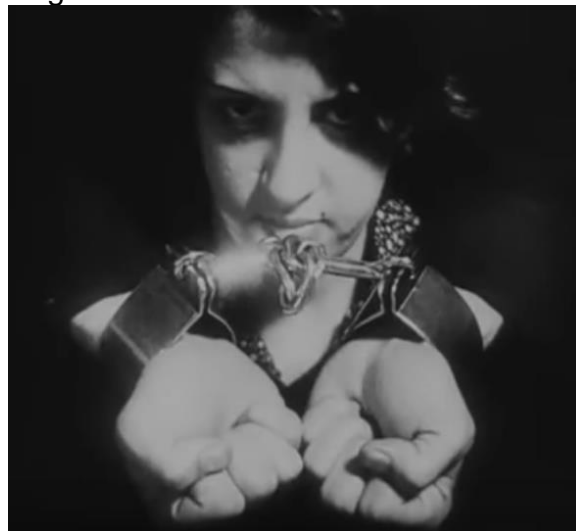
Abaixo, incluímos a capa da revista *VU*, reproduzida de Vasques (2011) e um fotograma da cena correspondente do filme, extraído da sequência de introdução do filme.

Foto 4 - Capa da revista *VU* no.74, junho de 1929, Paris, França.



Fonte: VASQUES (2011).

Foto 5 - Cena inicial do filme *Limite*. Atriz Olga Breno.



Fonte: Fotograma extraído do filme.

Na introdução do filme, temos a composição *Gymnopedie*, de Éric Satie³⁰ que irá permear diversas cenas do filme pontuando as mudanças no tempo dramático da montagem. O roteiro musical de exibição de *Limite* era bem detalhado e constava do

³⁰ Éric Alfred Leslie Satie (1866-1925): Compositor e pianista francês, participou da vanguarda artística parisiense (*avant-garde*) da virada do século XIX para o século XX. Integrante dos movimentos artísticos minimalistas e música repetitiva. Contemporâneo dos compositores franceses Claude Debussy (1862-1918) e Maurice Ravel (1875-1937) que também possuem músicas na trilha de sonora de *Limite*, criteriosamente selecionadas por Mário Peixoto (MELLO, 1978).

conjunto de rolos de película enviadas para a sala de exibição, além dos respectivos discos de reprodução em 78 rotações por minuto (rpm), já disponíveis na década de 1930. O operador do projetor da sala de cinema ou o técnico escalado, teria que seguir o roteiro trocando as músicas como indicadas. Caso a sala de cinema não possuísse estrutura técnica para o uso das músicas gravadas, seriam executadas por pianista ao vivo, também seguindo o mesmo roteiro e total atenção às entradas e saídas, como demonstrado a seguir, para a sequência inicial do filme:

Primeira parte: Gymnopedie – Satie – Duas vezes
 Quarteto em G Menor – 1ª e 2ª partes –
 Debussy – Até Olga costurando olhar pela
 janela.
 Segunda parte: Quarteto em G Menor – 6ª e 7ª partes –
 Debussy
 Quarteto em G Menor – 4ª e 5ª partes –
 Debussy – Até ouvido de Raul fundir com
 peixe na areia.
 Terceira parte: Quarteto em G Menor – 3ª parte – Debussy
 Noturno do Quarteto no.2 em D Maior – 1ª e
 2ª partes
 Borodin – Até Taciana na pedra e árvore
 inclinada
 (MELLO, 1978, p.209).

O filme inicia com uma cena com vários urubus no alto de um morro, em disputa por espaço e comida. Em seguida a imagem da mulher e das algemas já com a poderosa narrativa sonora da trilha musical.

Podemos notar no roteiro musical as referências aos nomes das atrizes e do ator, ao invés dos nomes dos personagens. Isso é muito interessante, pois o filme não esclarece os nomes dos personagens e não conta minuciosamente histórias do que aconteceu em *flashback* com eles, como aparentemente temos a primeira impressão. Apesar do filme não ter um tempo linear, as cenas vão sendo mostradas de forma a nos apresentar cada personagem, mas sem esclarecer didaticamente de qual sequência temporal se trata ou mesmo qual circunstância promoveu o encontro dos três personagens.

Após a introdução, com a imagem fundamental de *Limite* – a mulher e as algemas – a qual Mário Peixoto definia como transformadora, é mostrado em alto mar um pequeno barco de madeira, com duas mulheres e um homem, distantes da costa e perdidos. Abatidos, desesperançosos e desanimados, parecem conformados com o que vivem nos limites das bordas do barco. Uma das mulheres oferece um biscoito ao homem que o aceita. A partir deste momento a narrativa dá um salto no tempo e

no espaço, o filme passa a nos apresentar aspectos da vida desta personagem. Mostra que esta mulher (Olga Breno) escapou da prisão tendo como cúmplice o carcereiro, que mesmo apaixonado é desprezado por ela. Trabalha como costureira, mas a sua fuga do cárcere é noticiada no jornal e ela decide partir – fugir – novamente.

Foto 6 - Olga Breno na cena do barco.



Fonte: Fotograma extraído do filme.

Novo salto no tempo e a narrativa retorna para o barco. Novamente a trilha sonora de Satie ilustra esta passagem e conduz a interação do homem com a outra moça (Taciana Reis) que estava desabada, caída, no assoalho do barco. O salto no tempo agora nos mostra como esta moça sentia-se oprimida, infeliz, no casamento com um pianista que trabalha em cinemas, tocando músicas para entreter as pessoas com os filmes mudos. Este marido é alcoolista e uma das cenas mais bem montadas deste filme, numa construção narrativa singular para a época, constrói o conflito na relação entre eles até alcançar a saída dela deste casamento degradado. E ela também foge. A fuga é uma constante no filme. Quando estão em terra firme, os personagens vagam o tempo todo. Fogem, caminham, correm. Mas, quando estão no barco, parecem permanecer no mesmo lugar em alto-mar.

Novamente a narrativa retorna ao barco, onde a primeira mulher tenta remar. É a única a esboçar alguma maneira de lutar para sair daquela situação, mas as tentativas são inúteis. O homem (Raul Schnoor) e a outra mulher se olham, exauridos, derrotados e conformados. O salto no tempo agora mostra o homem, viúvo, que vive um caso de amor com uma mulher casada. Ao visitar o túmulo da falecida

companheira, se depara com o marido da amante que desabafa e em confidência relata que a esposa estava muito doente. Desesperado, aterrorizado pela notícia da enfermidade da amante, o homem foge também. A narrativa retorna para o barco, mais uma vez.

Foto 7 - Raul Schnoor e Taciana Reis na cena do barco.



Fonte: Fotograma extraído do filme.

No horizonte, os três avistam um barril. Pensam poder ser a salvação, pois a água potável acabou, assim como a alimentação. O barril pode conter água de chuva ou algum alimento. O homem pula no mar para buscar o barril e desaparece. Não reaparece mais. Em desespero as mulheres se desentendem e a primeira mulher reage a uma agressão da segunda mulher. Ambas se afastam. Uma se aquieta no canto do pequeno barco e a outra chora. A tempestade fatal se aproxima e transforma-se em terrível tormenta que irrompe sobre o barco. O filme já se encaminha para o desfecho final e a longa cena da tempestade é o destino trágico dos personagens. O mar se acalma e o sol reaparece, quando então nada mais sobra a não ser a primeira mulher (Olga Breno) agarrada a um pedaço de madeira, um fragmento do casco do barco, último recurso para manter-se boiando – não há mais o amparo da fuga.

Foto 8 - Mário Peixoto e Raul Schnoor na cena do cemitério.



Fonte: fotograma retirado do filme.

A mesma imagem de Olga Breno do início do filme, que agora se equilibra na água, retorna como encerramento do filme. Para Mello (1996), “o que a organização das imagens faz é simplesmente metamorfosear essa alegoria da limitação humana no símbolo dela” (1996, p.98), isto é, a imagem fundamental com a mulher e as algemas – *proto-imagem* –, apresenta o tema de *Limite* de forma não didática, transformando-a durante todo o filme, em cada cena, em cada fusão ou passagem de tempo, expondo o que podemos conceitualmente compreender do filme.

Quando a imagem retorna na cena final do filme pela segunda vez, então, na verdade estamos revendo-a. Com isso, a imagem traz “um sentido novo, inexprimível, não apreensível pela razão, no conceito, que antes não estava lá (ou que não víamos – estava oculto) e que agora nos enche de angústia” (MELLO, 1996, p.98). A imagem fundamental é transformada – metamorfoseada – pela forma como Mário Peixoto constrói as relações de analogias entre forma e sentido, entre as afinidades morfológicas da montagem e a organização das sequências de imagens e música. É isto que proporciona a continuidade temporal, apesar dos saltos na narrativa, mas que o espectador acompanha progressivamente até a revelação do tema. Esta é a magia de *Limite*: como não há uma história específica, esclarecida e explicada de modo didático, é um filme “que se desvela na progressão das próprias imagens” (MELLO, 1996, p.94).



Fonte: Fotograma extraído do filme.

4.1 Um artigo em nome de Eisenstein

Um dos fatos mais peculiares na trajetória do filme *Limite*, encontra-se na lenda da existência de um artigo escrito pelo diretor russo Serguei Eisenstein que teria visto o filme e escrito um favorável e elogioso artigo. Esta notícia suspeita circulou não se sabe como, algum tempo após a pré-estreia de *Limite*. De acordo com Mello (2000), após algumas décadas quando Mário Peixoto numa tentativa de dirigir seu segundo filme – *A alma segundo Salustre* e que nunca foi filmado – foi aconselhado por Plínio Sússekind Rocha durante uma conversa entre eles e Saulo Pereira de Mello, que finalmente se o artigo de Eisenstein sobre *Limite* fosse apresentado para o mercado produtor de cinema, com o original da revista que ele afirmava existir, isso iria ajudá-lo a conseguir financiamento para o produzir o filme. Era meados da década de 1960 e duas semanas depois desta conversa, Mário visitou Saulo levando com ele “um manuscrito com a letra de Mário – era o artigo de Eisenstein” (MELLO, 2000, p.24).

Apesar da insistência em perguntar pelo exemplar original da revista *The Tatler Magazine*³¹, na qual, segundo Mário, o artigo de Eisenstein teria sido publicado, Saulo aceitou o manuscrito sem o original. No entanto, Mário Peixoto desconversou e disse que “era uma tradução feita por ele de uma tradução francesa do original em inglês e

³¹ Publicação britânica fundada em 1901, focada em arte, estilo de vida, celebridades e moda (<https://www.tatler.com/> acessado em 20 de fevereiro de 2020).

que ia procurar o original” (MELLO, 2000, p.24). Mesmo sem ter a resposta adequada, Saulo providenciou 5 cópias deste manuscrito, datilografadas pela esposa Ayla, tendo ficado com duas cópias e entregue para Mário outras duas cópias junto com o manuscrito. A quinta cópia foi entregue para Plínio. Como eram amigos, Saulo comunicou que somente publicaria o artigo se Mário entregasse o original.

Até que em 1965, os amigos Plínio e Saulo receberam a notícia que o artigo havia sido publicado na conceituada *Revista Arquitetura*, com introdução na edição da revista por Carlos Diegues (MELLO, 2000). Saulo soube que os próprios diretores da publicação, Joca Serran e Alfredo Brito, autorizaram a editoração após receberem uma cópia do artigo. No entanto, nunca confirmaram quem havia entregue para eles. Ainda que soubessem dos riscos que Mário estaria passando em divulgar o artigo sem comprovação, Saulo e Plínio não voltaram a comentar o assunto com Mário.

Com o passar do tempo, Mário seguia citando o artigo nas entrevistas e em conversas sobre o filme *Limite*. Saulo e Plínio, ambos escritores, professores e teóricos de cinema, sempre foram questionados sobre o assunto e, na medida do possível, tentavam não se comprometer. Saulo, então, muito preocupado com o amigo, escreveu para Mário prevenindo-o para a ameaça que a inexistência da revista original poderia repercutir na reputação dele. Na carta resposta de Mário, ele tranquiliza Saulo: “Sinto – realmente – não poder desencafuar o original deste artigo – mais importa que Edgar o traduziu – e traduziu bem – para que não morresse de todo” (MELLO, 2000, p.25). O curioso é que anteriormente, Mário havia dito que ele mesmo havia traduzido o artigo, e agora afirma que Edgar Brazil seria o responsável pela tradução. Na mesma carta, Mário cita outro texto de Eisenstein, desta vez um original publicado sobre o filme *Tragédia Americana* (1931) do diretor Josef von Sternberg, questionando Saulo se havia lido este texto e comparando-o com o suposto artigo sobre *Limite*. Mário queria demonstrar que se tratava da mesma autoria para os dois artigos.

Vamos comparar um trecho de cada artigo, a começar pelo texto original do diretor soviético (XAVIER, 1983), extraído da crítica do filme *Tragédia Americana*, citado na carta por Mário Peixoto:

Agora seria interessante analisar de que modo o objetivo visado acaba determinando a conformação de partes autônomas e como, com seus imperativos, este mesmo objetivo permeia todos os problemas das situações determinantes, da densidade psicológica e do aspecto “estritamente formal” da construção como um todo – e como antecipa métodos inteiramente

originais, “estritamente formais”, que generalizados, podem servir para estruturar as novas concepções teóricas da disciplina norteadora da cinematografia enquanto tal (EISENSTEIN, 1983, p.205).

O próximo trecho corresponde ao artigo *Um filme da América do Sul*, atribuído a Eisenstein por Mário Peixoto, porém escrito por ele mesmo e publicado por Mello (2000, p.85) e reproduzido na íntegra no Anexo A:

É toda uma dor luminosa, que se desdobra em ritmo, coordenada a imagens de rara precisão e engenho. Eu a senti e aquilatei, creio, não sem alguma facilidade, devido a uma certa afinidade de tendências, se assim ousar declarar, que me aproxima, ainda acorrentado, por nascimento, às ancestrais raízes das estepes do meu país. E é isso, mesmo, que torna-se o surpreendente. Sim. A América do Sul, de princípio desconhecida e estranha aos meus conhecimentos, me estende ela também, esta noite, e através da contrição das imagens, a tão perturbadora armadilha de uma linguagem universal (PEIXOTO, 2000, p.92).

O estilo de escrita deste segundo excerto, referente ao texto escrito por Mário Peixoto, não guarda qualquer similaridade com o primeiro, no que tange a conteúdo e forma. O primeiro excerto é mais formal, objetivo, conciso e claro, vai direto ao ponto. Já no segundo, existe uma forma simbólica, poética. O autor é pouco claro, obtuso, segue em círculos e chega a um ponto, mas ainda assim deixa o texto em aberto.

Exatamente por isso, Saulo concluiu que a autoria do artigo não seria de Eisenstein (MELLO, 2000), pois já havia lido o texto da crítica de Eisenstein citado por Mário e, por outro lado, conhecia bem o estilo literário³² do amigo: como por exemplo, as poesias, o roteiro de *A alma segundo Salustre*³³, os volumes da coletânea *O inútil de cada um*³⁴ ou até mesmo as diversas cartas trocadas entre eles habitualmente.

Por inúmeras vezes, Saulo e Plínio afirmaram para Mário que “a grandeza de *Limite* independia de Eisenstein tê-lo visto, gostado dele ou escrito sobre ele” (MELLO, 2000, p.26), porém, Mário continuou por muitos anos a insistir na autenticidade do texto e no fato do diretor soviético ter assistido o filme. Todavia, não existem registros de exibição do filme na Europa ou na Rússia naquele momento específico e também não consta registro da presença de alguma exibição de *Limite* para Eisenstein no Brasil (MELLO, 2000).

Numa carta trocada com o amigo (MELLO, 2000), Mário insinuava que as pessoas não davam a devida consideração a *Limite*, mesmo com intelectuais e

³² A lista com as publicações literárias de Mário Peixoto, pode ser consultada no site dedicado ao diretor: www.mariopeixoto.com.br acessado em 20 de fevereiro de 2020.

³³ C.f. PEIXOTO, Mário. *A alma, segundo Salustre; roteiro de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Embrafilme/DAC, 1983.

³⁴ C.f. PEIXOTO, Mário. *O inútil de cada um*. Rio de Janeiro: Ed. Record. 1984.

acadêmicos reverenciando o filme. Mário mantinha um desejo que *Limite* fizesse sucesso com o público em geral e fosse um filme popular. Saulo compreendeu que o “artigo de Eisenstein” tinha uma importância relevante para Mário Peixoto. Depois desta carta, Saulo decidiu não tocar mais no assunto com o amigo.

O artigo, entretanto, representa uma reflexão rigorosa do que existe em *Limite*, da estética e da forma como foi concebido. Nada existe de Eisenstein no artigo. Tampouco está presente no artigo o estilo objetivo, preciso, impessoal e até mesmo irônico, do diretor soviético. O texto do artigo é o oposto disso, construído com uma prosa indireta que tende ao poético, além de difuso, hermético e pouco claro. O texto não é uma crítica fílmica de *Limite* ou uma análise conceitual, teórica e racional, como Eisenstein teria escrito.

Mário Peixoto deve ter-se entusiasmado e gostado do que estava fazendo – e produziu esta peça que é um intermediário entre a crítica e auto-reflexão, típica, meio exposição de intenções do artista confrontado com o filme: meio juízo crítico de espectador distanciado dele: o resultado foi, sem dúvida, surpreendente – a melhor coisa que já se escreveu sobre *Limite* (MELLO, 2000, p.36).

Por ser um esforço pessoal de Mário Peixoto, em assumir a intelectualidade de outra pessoa na escrita, o texto se distancia do cineasta que fala sobre seu próprio filme e aproxima-se de uma escrita que traz uma narrativa que permita a ele mesmo, Mário, *falarCOM* sua própria criação e o que o filme tem a contar além do drama.

Escolhemos usar este artigo como diálogo para pensarmos como o filme *Limite* pode nos inspirar a pensar uma psicologia não moderna (ARENDR, 2006, 2008). Usaremos trechos do texto que sejam interessantes e provocadores para a nossa discussão. O artigo está reproduzido na íntegra no Anexo A e corresponde ao manuscrito de Mário Peixoto que foi entregue a Ayla Pereira de Mello, esposa de Saulo, para ser datilografado³⁵.

Consideramos pertinente situar o leitor no universo do filme e da figura de seu autor, Mário Peixoto, na medida em que toda concepção desse filme perpassa o modo de ser, o estilo (ARENDR; QUADROS; MORAES, 2019) deste cineasta. No capítulo a seguir trataremos tanto as afetações quanto as aproximações da obra com uma psicologia não moderna inspirada na TAR.

³⁵ C.f. MELLO (2000).

5 O QUE NOS INSPIRA *LIMITE*?

Encontrarmo-nos entre circunstâncias
que operam em nós,
que nos colocam,
de vez em quando,
diante das grandes coisas da natureza,
eis tudo o que se faz mister.

Rainer Maria Rilke

Iremos contar com a colaboração do artigo escrito por Mário Peixoto (ANEXO A), a princípio afirmado por ele mesmo ser de autoria do diretor soviético Eisenstein, para acompanharmos a maneira única como o filme constrói a história a partir de uma imagem fundamental e as sequências seguintes de imagens e das situações que os personagens vão passando, vivendo, em movimento. A imagem inicial da mulher e as algemas, transformam-se ao longo do filme em metamorfose pelas cenas e movimentos de tempo fílmico: “a poética de Mário Peixoto é uma poética de transformação; mas é necessário saber ver esta metamorfose” (MELLO, 2000, p.15). Curiosamente, com o artigo podemos ver a metamorfose de Mário Peixoto em Eisenstein.

Para podermos falar de *Limite* como inspiração, precisamos falar também da montagem do filme, pois o elemento de ligação das imagens com a nossa emoção, encontra-se na memória. Assistir *Limite* requer não esquecer o que já foi visto, em outras palavras, é um filme “obcecado pelo memorativo, pela recordação – é um constante evocar de forma e temas” (MELLO, 1996, p.72). A repetição de imagens, juntamente com o ritmo e a duração dos cortes são necessários para manter as lembranças daquilo que foi visto anteriormente, em um processo de construção de sentido lento. Os *takes* são longos, duram até esgotarem a ação dentro dele. Muitas vezes, temos a sensação do momento do corte se aproximando.

Cada shot de *Limite* tende a ser o filme todo – que se reitera constantemente. A estética de *Limite* é a estética da reiteração. Na verdade, as fusões nos mostram que cada shot é como uma mônada: reflete todo o universo-filme (MELLO, 2000, p.171).

A montagem clássica do cinema silencioso baseava-se na sucessão de *takes* com a finalidade de proporcionar uma compreensão da narrativa, com a atenção basicamente no presente da cena. Muito pouco da memória era requisitada para fazer a integração daquilo que se apresentava durante o filme. É assim que Griffith e Eisenstein desenvolveram seus filmes com intenso requinte e rigor métrico na duração dos *takes* como pulso para o ritmo.

O cinema de vanguarda “quebra” esta tradição clássica de montagem e tem em *Limite* o representante pioneiro do cinema brasileiro. Mesmo que algumas sequências apresentem uma aproximação da montagem clássica, como por exemplo a cena do desespero do personagem de Raul Schnoor após o encontro com o personagem de Mário Peixoto no cemitério, com a utilização de *takes* mais curtos e cadenciados. Segundo Xavier (2017, p.148), a experiência de Mário como cinéfilo durante o período em que esteve na Europa foi fundamental para a sua formação como diretor e considera *Limite* como uma “manifestação isolada de um cinema de vanguarda no Brasil” (Ibid.).

Apesar da montagem ser potente e preponderante, é muito importante destacar que ela não é o único aspecto de vanguarda encontrado em *Limite*. Podemos enumerar, por exemplo, o roteiro, a trilha sonora, a construção dos personagens, os enquadramentos e o contraste da fotografia, isto é, concordamos com Tarkovski (2010, p.135) quando reconhece que “nenhum dos componentes de um filme pode ter qualquer significado autônomo: *o que constitui a obra de arte é o filme*”.

Voltando à montagem de *Limite*, ela organiza-se “como um grande conjunto de conjuntos de imagens morfológicamente afins, estruturadas não-linearmente” (MELLO, 1996, p.68), na qual as imagens são estruturadas conforme o tema e suas metamorfoses. Mário Peixoto referia-se a montagem de *Limite* como uma *constelação*, ou seja, um *take* longo predominante e na órbita ao redor diversos *takes* atraídos. Como por exemplo, no longo *take* da personagem de Olga Breno caminhando na estrada, precedido e seguido por diversos outros de duração menor. Os *takes* tendem a se associar uns com os outros, mesmo que não sejam imediatamente sucessivos. “Todo *take* de *Limite* possui este potencial explosivo, este conflito interno pronto a explodir “para fora do quadro” e que provoca a progressão do filme” (MELLO, 1996, p.68).

Este conceito de constelação é aquilo que permite a construção por temas e não por progressão métrica e didática da montagem.

Definitivamente, não é um filme tradicional.

5.1 O filme *Limite* como ilustração para uma reflexão acerca de uma psicologia não moderna

O principal propósito desse trabalho é partir do filme *Limite* como um dispositivo que acompanha até hoje a minha trajetória profissional, tanto no campo do audiovisual quanto na psicologia. Elegemos destacar como inspiração para desenvolver algumas pontuações com a concepção de uma psicologia não moderna (ARENDDT, 2006, 2008), os diversos aspectos de contraste encontrados no filme *Limite*. Para tal utilizaremos autores da TAR e principalmente nos apoiaremos em Lapoujade (2017) em seu diálogo com Étienne Souriau.

No artigo de Mário Peixoto (ANEXO A), selecionamos dois trechos que nos ajudam a desenhar as inspirações que podemos encontrar no filme. No primeiro trecho, destacamos a relação dos personagens com a natureza, em especial o vento:

Como: as árvores – os humanos (as posturas das primeiras; e atitudes nos segundos; estáticas e comportamentos). O vento sobre o capim (seus efeitos) – as passadas dos humanos (suas variações); os cabelos dos humanos batidos e ondulados pelo vento – outros cabelos lisos, colados sobre a cabeça dos humanos contra os quais o vento nada pode [...] (PEIXOTO, 2000, p.89).

Mello (2000) nos indica como Mário Peixoto desenvolve o tema do vento em *Limite*, no que o diretor define como uma das características – ou tendências –, do filme. Nas palavras do diretor no artigo, “o mimetismo no mundo dos homens com seus espinhos e árvores retorcidas; ou seus ventos, suas praias de esperança, seus voos de pensamento adulto tornados imagens precisas numa espécie de aurora e desalinho” (PEIXOTO, 2000, p.85), ou seja, segundo Mello (2000), o tema mimetismo³⁶ em *Limite* é complexo, amplo, perpassa por todo o filme, e marca a relação entre o ser humano e o mundo, entre os personagens e a natureza. A forma como a montagem é construída no filme, descrita anteriormente, retrata esta relação através dos *takes* da paisagem, como árvores retorcidas, galhos secos, muros, paredes descascadas, folhas ao chão, águas, mar, animais, pessoas e o vento.

³⁶ Mimetismo: Processo de mudança e adaptação a nova situação; transformação. (Fonte: site www.michaelis.com.br acessado em 15 de fevereiro de 2020).

O vento que sopra durante todo o filme é o arauto da morte e da tempestade. O vento desfaz os cabelos dos personagens, agita-lhe a roupa, espalha os detritos, bate as portas, arpeja o mar. Desfaz a flor, impede o cigarro de ser aceso, agita o cabelo de Raul, os capinzais, as árvores. É sempre de mau agouro: traz a tempestade e a morte. É uma presença constante, significativa, lúgubre, mas sutil, em *Limite* (MELLO, 1996, p.58).

Na cena do cemitério no encontro de Raul com o marido de sua amante, interpretado pelo próprio Mário Peixoto, os cabelos esvoaçados e o terno amarrotado de Raul parecem livres, porém o terno bem alinhado e os cabelos esticados, firmes e ordenados do outro homem, negam esta liberdade. O clima entre eles é tenso com a revelação da condição de saúde da mulher pelo personagem de Mário, gerando um desfecho com uma montagem ágil com diversos *takes* e movimentos de câmera arrojados.

Foto 10 - Raul Schnoor.



Fonte: fotograma retirado do filme.

O contraste é um tema frequente durante todo o filme. *Takes* de longa duração, como explicados anteriormente, fazem parte da estrutura narrativa de montagem. Carregam este contraste, pois os *long shots* – cenas abertas, mostrando paisagens amplas e distantes – longe de significar liberdade neste filme, atuam exatamente como contraponto a liberdade. Com esta oposição pelo contraste, acompanhamos amplas paisagens e a inutilidade do caminhar e da fuga dos personagens. Eles aparentam estar sempre indo para algum lugar. Mas, para qual lugar? Não se sabe e nem saberemos como alcançaram o bote em alto-mar: “caminhamos apenas, eternamente – e para o barco, o vento sempre nos sussurrando que tudo é inútil e que não

fugiremos à ‘*moagem do tempo*’” (MELLO, 2000, p.167). O vento em analogia à fúria da tempestade em alto mar.

Limite é contraste e semelhança, encontramos tanto o antagonismo quanto a concordância. Apresenta a prisão das algemas e do pequeno barco de madeira e a liberdade das estradas, da praia e do vento.

Podemos então destacar uma inspiração do filme para a psicologia: o contraste.

5.2 Compreender o contraste

Anteriormente foi mencionada a Teoria Ator-rede (TAR) como metodologia de pesquisa, no entanto, como referencial teórico a TAR nos permite explorar possibilidades para também pensarmos a psicologia. Quais pistas a TAR pode nos dar para compreendermos o contraste também?

Segundo Arendt, Quadros e Moraes (2019), concordamos que “a TAR coloca em xeque nossa modernidade, articulada em torno de dicotomias que separam sujeito de objeto, natureza de sociedade” (2019, p.2), pois Latour (1994) indica um caminho interessante para repensarmos estas dicotomias a partir das conexões, isto é, dos “laços que articulam humanos a não-humanos, tecendo e compondo o mundo em que vivemos” (ARENDR; QUADROS; MORAES, 2019, p.2), proporcionando com isso um olhar para onde e como estas conexões se criam e se atualizam. Neste caso, não seriam para as pontas os esforços de articulação, e sim, para a produção destes opostos. Segundo os autores:

Sob esta ótica, os acontecimentos são movimentos nos quais objetos e pessoas estão em conexão, formando híbridos indissociáveis. Portanto, a ênfase está nas conexões, articulações, alianças, constituindo redes que produzem formas, relações, deslocamentos impermanentes. A ideia de rede aqui exposta não se atém a uma simples associação, ressaltando-se o caráter ativo e transformador dos fenômenos em rede, visto que o interesse está não somente nos vínculos estabelecidos, mas no que eles produzem (ARENDR; QUADROS; MORAES, 2019, p.3).

Pensar numa perspectiva de afetação mútua, não mais entre um sujeito em si em relação com um objeto externo, mas sim deslocar o pensamento para um processo de afetações mútuas, em movimento, nos quais eventos produzem e são produzidos por atores que interferem ativamente na rede, gerando efeitos diversos, múltiplos, em atualização ou configurando novas conexões. Isto é, o interesse de Latour (2017)

encontra-se na compreensão daquilo que *faz fazer* nas ações produzidas na rede, colocando em relevância os processos impermanentes que vão se construindo ao longo do tempo, com incertezas e instabilidades que as relações sociais são capazes de gerar, em oposição da maré baixa e de corrente mansa das generalizações.

Como se diz no ditado popular “mar calmo nunca fez bom marinheiro”. Assim, com esta proposta não moderna, a Psicologia balança o barco ao encontro das ondas, ao introduzir a possibilidade de deslocar a concepção individualizada de um eu cartesiano fundado na modernidade dentro de um contexto de existência definida e caracterizada por uma racionalidade dotada de um saber explicativo e prescritivo, para admitir como provável a noção de um “sujeito em rede, produzindo e sendo produzido pelos agenciamentos compostos na relação humanos / não-humanos, incluindo-se aí objetos, eventos, não-humanos” (ARENDDT; QUADROS; MORAES, 2019, p.3).

Para compreendermos como o contraste no filme *Limite* se aproxima desta concepção de psicologia, precisamos lembrar a fala da colega Deborah, após a exibição do filme para o grupo de estudos: com muita sensibilidade, comentou que as imagens em tons de cinza, em contraste entre o preto e o branco, lembravam um álbum de fotografias antigas de família, como se pudesse ouvir e conhecer a história de alguma pessoa pelas imagens. Deborah foi conduzida pelo filme para um lugar nostálgico.

Quais lembranças foram acessadas? Quais emoções puderam ser experienciadas por ela? Durante a exibição, abaixou a cabeça algumas vezes, respirou fundo outras vezes, além de ajeitar-se na cadeira. Escreveu algumas coisas no caderno enquanto assistíamos o filme, porém não compartilhou estas palavras escritas, foram guardadas para ela mesma. Deborah ficou bastante tempo em silêncio após o término do filme, ouvindo atentamente as impressões e observações das colegas.

E comigo? Como foi assistir novamente o filme *Limite* com o grupo de estudos? É impressionante como nos 20 ou 30 minutos de exibição inicial, eu tenho a tendência a ficar muito incomodado com a cadeira ou poltrona. É comum que eu tente comentar sobre as cenas ou mesmo cruzar e descruzar as pernas. Passados estes minutos iniciais, começo a aquietar, a “entrar na história”. *Limite* é um filme que não facilita adesão. Mas, com duas horas de duração, ao atingir os últimos 30 minutos, com as longas sequências de desenlace, como a tempestade, então se torna fácil perceber

para onde seguirá o desfecho do filme. No entanto, isso não é regra e nem certeza indubitável de que acontecerá sempre desta maneira.

Lapoujade (2017), nos explica como o filósofo Souriau³⁷ compreende atos e acontecimentos. Conforme o autor, para Souriau “não podemos mais nos ater ao atomismo inicial, segundo o qual cada existência é perfeita em si mesma, definitivamente concluída na sua ordem” (2017, p.61). Com a introdução dos virtuais, “toda realidade se torna inacabada” (Ibid.), isso não é válido apenas para um esboço ou algo como um barco de madeira à deriva no mar ou cabelos despenteados ao vento, como em *Limite*.

Se tudo se torna esboço, é preciso depreender a consequência que se impõe: não há mais seres, só há processos; ou melhor, as únicas entidades a partir de agora serão atos, mudanças, transformações, metamorfoses que afetam esses seres e os fazem existir de outra maneira (LAPOUJADE, 2017, p.61).

Lapoujade destaca que para Souriau, apesar de podermos retornar ao atomismo inicial e dispor dos acontecimentos ao redor de fenômeno, é necessário aceitar que a existência não repousa mais unicamente “nos seres, mas entre os seres” (apud LAPOUJADE, 2017, p.62). Podemos até alternar entre modos de existências por outros mundos, mas passamos do ôntico (dos seres) para o sináptico, “um mundo de transformações, de acontecimentos, de fatos” (apud LAPOUJADE, 2017, p.62). O que é acontecimento para Souriau?

Lapoujade elucida isso claramente: “O que importa aqui é a realidade do fato, e não o fato em si” (LAPOUJADE, 2017, p.63), ou seja, por exemplo, um vaso que despenca da mesa e se quebra no chão. O que aconteceu? Entre o vaso inteiro e os pedaços no chão, há o irreparável, ou seja o *quebrar*. Isso é o que aconteceu de fato. E isso mantém-se inabalável, indivisível. Quer dizer, é a parte do discurso que se revela a diferença entre *quebrar* e *quebrará*. “Essa é a existência do fato” (SOURIAU apud LAPOUJADE, 2017, p.63). Por isso que a relevância do fato é a condição inquestionável de sua realidade. Fatos mudam planos de existência dos seres, portanto, o vaso quebrado não é mais um vaso, são pedaços de louça, afiados ou não. São estilhaços agora – modo de ser alterado. Em conclusão, algo aconteceu e *fez fazer*, de acordo com o vocabulário de Latour (2017), com que não tenhamos mais condições de levar em conta o vaso como um vaso. Portanto, Lapoujade (2017, p.63)

³⁷ Étienne Souriau (1892-1979): Filósofo francês, “Todo pensamento de Souriau é uma filosofia da arte, e não quer ser de outra coisa” (LAPOUJADE, 2017, p.12). Souriau é um dos filósofos que inspiraram Bruno Latour e a Teoria Ator-rede.

considera que “de acordo com o perspectivismo de Souriau, o acontecimento consiste em uma guinada no ponto de vista”.

Lapoujade nos conduz a compreensão do *tempo do virtual* para Souriau como um *instante* (2017, p.64). Neste sentido, retornamos aos virtuais, isto é, com a introdução deles, como citado acima, toda realidade se torna inacabada, pois afetam estas realidades “que se abrem para outras perspectivas” (Ibid.), em complemento:

Certos instantes – certos virtuais – acontecem no sentido em que determinam uma vocação, um destino. Patefit. O instante é o tempo, ou melhor, o entretempo dos acontecimentos. Imaginemos o curso do tempo como um corredor ao longo do qual os instantes seriam portas, cada uma se abrindo para outro mundo; entrevemos uma perfeição, sentimos um algo mais de realidade, como Pessoa durante seu passeio. É um ápice existencial, um aguilhão lúcido que atravessa o existente, segundo os termos de Souriau. Ele permanecerá isolado, puro átomo sem continuação, ou irá se encadear com outros momentos da existência para lhe dar uma nova arquitetura? (LAPOUJADE, 2017, p.64).

Como visto até aqui, podemos perceber como *Limite* é um filme muito bem estruturado na construção dos sentidos de contraste com os dramas e os acontecimentos mostrados de cada personagem. O que os *fazem fazer* o que fizeram? Como seria a guinada do ponto de vista dos personagens? Em que instante se produziria uma mudança no plano de existência?

Para compreender como esta guinada poderia acontecer, continuaremos a contar com Souriau, quando exemplifica através da história de um naufrago, aliás, nada mais pertinente:

Como um naufrago que, primeiro, nadou por muito tempo, com perseverança, tranquilamente, mantendo o ritmo de pernas e braços, por instinto, por treino, porque estava tomado e apoiado pela força vital e pela realidade da catástrofe. E depois, de repente, ele se dá conta de que está sozinho no vasto oceano, nadando. Subitamente, ele perde todas as suas forças, no momento em que toma consciência; e acaba se deixando levar. O drama está ali: nessa guinada de ponto de vista, que é sempre possível por direito e sempre pode ser efetuada, de fato, a todo momento (SOURIAU apud LAPOUJADE, 2017, p.65).

O acontecimento é a guinada do ponto de vista quando o naufrago deixa de ser um nadador obstinado e se dá conta de onde se encontra, isto é, ocorreu uma mudança substancial no plano de existência do nadador. Nem o naufrágio e nem o afogamento é o acontecimento, e sim a guinada do ponto de vista que desloca o nadador do seu centro. Lapoujade sublinha que embora exista uma trama com os acontecimentos regulares, quer dizer, “habituais no sentido em que não introduzem nenhum ponto de vista novo no psiquismo” (2017, p.65), certos instantes únicos

rasgam esta trama, eclodindo em uma profusão de virtualidades que compõem o esboço, em outras palavras, a possibilidade de “uma existência mais real” (2017, p.66). Isto é, a pessoa honestamente tem a crença de estar no seu instante, mas na verdade é ele que apodera-se dela própria, à medida que o instante é experienciado em si, ou seja, na maneira como é alcançado a plenitude de sua própria realidade (Ibid.).

O vento é um perspicaz personagem do filme *Limite*, prenúncio de uma tempestade destruidora que se aproxima ao longo do filme, por várias sequências, marcando presença e prevendo o desenlace trágico. No barco, estão as particularidades do ser humano. Três atores e três personagens sem nome: Olga, Raul, Taciana. Na cena inicial do barco, Olga está na proa, resistente. Raul no centro, indeciso. Taciana na popa, resignante. No barco não estão três personagens, há apenas o humano. Segundo Mello (1996):

A necessidade de fracionar os personagens não vem da necessidade da interação humana “no” barco: eles não se chocam, não há drama ou tragédia entre eles senão aquilo que se debate “dentro” do próprio humano – o que há de contraditório dentro dele (p.47).

A tragédia de *Limite* acontece entre os personagens e o mundo, não entre eles. Os conflitos existentes entre os personagens, ocorrem devido as circunstâncias quando estão no barco – fome, sede, falta de rumo e esperança. Mário Peixoto não teria como construir a narrativa do filme, se apenas um personagem houvesse – seria insuficiente, escasso. Fragmentado em três dramas, três planos de existências, em conjunto e em fluxo, na interação e na repetição, transformam-se, assim como as pessoas que os assistem dentro de um filme diante de uma tela grande.

Limite é um filme que não foi feito para assistir sozinho em tela pequena, numa tela de computador ou celular. Necessita olhar para frente, para bem lá no fundo da sala escura, na tela grande onde as imagens são projetadas. Necessita também de um som potente, de penumbra e de pessoas. Precisa de outros olhos quando termina a projeção, por isso recomendamos assisti-lo em grupo, coletivamente, ou seja, “viver junto e criar as condições necessárias para coexistir, em que pese a heterogeneidade que caracteriza humanos e não humanos, implica em aceitar a multiplicidade do mundo” (ARENDR; MORAES, 2016, p.13).

Quando visto coletivamente, o filme *Limite* tem outra dimensão. Assisti-lo é uma experiência pessoal, íntima, mas se transforma pelas criações coletivas na rede que

se forma. Transborda em atos criativos, em memória e expressão, carregados pelas palavras, talvez, mas também por gestos ou silêncio, até. Os polos experienciais são formados também por uma coexperiência e no contraste existente nas aproximações e nos distanciamentos, realidades são engendradas; realidades múltiplas e heterogêneas, articuladas à atores humanos e não humanos, conforme nos indica Moraes e Arendt (2013). Os autores apontam que “[...] a realidade não é algo dado de antemão, mas é antes efeito das práticas, ou, para dizer com outras palavras, das práticas são performativas, isto é, das que fazem existir realidades” (MORAES; ARENDT, 2013, p.314) e explicam o termo *performar* – *enact* – utilizado pela médica e filósofa Annemarie Mol:

O termo *enact* foi utilizado por Mol (2002) para dizer que nenhum objeto existe sem estar articulado às práticas que o produzem e o fazem existir. Em inglês *enact* aponta para dois sentidos distintos: como encenar, representar um papel; e como fazer existir, promulgar, fazer, no sentido, por exemplo, quando dizemos que “o congresso nacional promulgou (fez existir) uma nova lei” (MORAES; ARENDT, 2013, p.314).

O contraste portanto não se configura somente no âmbito fílmico, mas sim naquilo que se *performa com* o filme e as pessoas que o assistem, daquilo que *Limite faz fazer*, daquilo que faz existir.

O que *faz fazer Limite*? De que maneira, quando alguém assiste ao filme, aquilo que faz, a constitui como pessoa? A performance leva em conta diversos aspectos, tais como o espaço, o tempo, a experiência, o talento e o estilo³⁸, as coisas e o acontecimento, por exemplo.

Perceber as nuances, os contrastes, além dos elementos que não estavam presentes no momento que se faz, é algo relevante daquilo que emerge na performance, visto que não é dado *a priori* ou uma realidade pronta. É algo que vai se produzindo como processo, enquanto se vive a experiência. Annemarie Mol (apud MORAES; ARENDT, 2013, p.317) afirma então que para o pesquisador, a pergunta deixa de ser “como encontrar a verdade” e passa a ser “como os objetos são manejados na prática”, ou seja, a questão é, então, “investigar as conexões, sempre parciais e locais, entre tais realidades e objetos: eles ora se coordenam, ora se chocam, ora um se sobrepõem um ao outro” (MORAES; ARENDT, 2013, p.317).

O filme *Limite* nos deixa várias pistas de como pode ser a relação de coexistência entre humanos e não humanos, em rede, com a ajuda das narrativas dos

³⁸ C.f. ARENDT, QUADROS e MORAES (2019).

personagens apresentadas. A mulher que decide abandonar o marido alcoolista e um casamento fracassado. O homem que se apaixona pela amante e descobre que perderá a amada devido a grave doença. A mulher que foge da cadeia com a ajuda de um carcereiro apaixonado, mas que não o corresponde e o abandona, porém sua fuga da prisão é descoberta e decide largar a nova profissão. Após a tempestade, somente vemos uma mulher segurando-se a um pedaço do casco do barco.

Quais trajetórias os personagens trilharam até se encontrarem no barco em alto-mar? Como é a relação entre eles, no barco? Como lidam com a falta de água potável e de comida? Como lidam com o remo? E o vento, cabelos, roupas em trapo?

De outro modo, como estas histórias contadas pelo filme, nos afetam? Como um ator não humano como o filme, comove e coexiste com o humano e quais afetos são mobilizados, fabricados?

Foto 11: Olga Breno.



Fonte: fotograma retirado do filme.

É preciso levar em consideração que a TAR colabora com a ideia de produção, engendradora na noção de rede e pensando no social como relações entre humanos e não humanos, em processo – *performance*. Pensar uma psicologia não moderna é perguntar pelos vínculos. Como nos vinculamos aos não humanos? O que nos *fazem fazer*? Como participamos das construções coletivas?

A inspiração que o filme *Limite* e a TAR nos trazem para uma psicologia não moderna, nas propostas defendidas por Arendt (2008), existe na possibilidade de se

ampliar o diálogo, como nos mostram os autores citados, permitindo com isso outras interlocuções que articulem uma dimensão psicológica livre da necessidade de categorização e a falsa segurança do que “é” em detrimento de “como se é” de uma postura não moderna; redes de vínculos entre humanos e não humanos na criação de versões de mundo possíveis além do mundo no qual vivemos. O mesmo tema ou assunto, pode ser abordado, tratado, de outras maneiras e que nos leve a ver e compreender de modo diferente a nossa própria visão, nossas versões ou nossas próprias certezas.

Uma das chaves para pensarmos uma psicologia não moderna, portanto, está em trazer os atores não humanos como integrantes da relação com humanos, construindo vínculos em rede e afetando-se mutuamente; contrastando com uma psicologia tradicionalmente fundada na modernidade que coloca o sujeito como produtor de seu adoecimento, tendo seus segredos e horizonte histórico tratados no âmbito do privado por uma psicologia que irá conhecer o que se passa, apesar dos nítidos obstáculos e impedimentos em prescrever resoluções para os problemas produzidos pela própria modernidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As grandes épocas de nossas vidas
são aquelas nas quais temos a coragem
de rebatizar nosso lado mau como nosso lado melhor.

Friedrich W. Nietzsche

O espelho é o lugar em que descobrimos
que temos uma imagem e,
ao mesmo tempo, que ela pode ser separada de nós,
que a nossa “espécie” ou imago não nos pertence.

Giorgio Agamben

Ao longo dos capítulos fomos construindo o trajeto do filme *Limite* que esta totalmente conectado ao diretor Mário Peixoto, à história do cinema brasileiro desde os primórdios do cinema mudo e até mesmo a expansão da eletricidade e da tecnologia em terras brasileiras.

Não temos como falar do filme, sem conhecermos o episódio do artigo de Eisenstein ou mesmo o fracasso da pré-estreia para crítica e exibidores em 1931. *Limite* não seria o filme como é, sem cada controvérsia, cada recalitrância, cada erro ou acerto de Mário Peixoto. O filme não teria o reconhecimento que tem hoje, se não fosse por cada professor de filosofia ou sociologia que o redescobriu décadas atrás.

Assim como, sem o programa de restauração promovido por Saulo Pereira de Mello e Plínio Sússekind Rocha da única cópia restante em película do filme já em estado avançado de deterioração, talvez o filme tivesse se perdido ou tivesse sido destruído pelo fogo como tantos outros da época áurea do cinema mudo brasileiro. *Limite* não seria o mesmo sem a inclusão de uma cena inteira deteriorada na matriz restaurada, como uma cicatriz, uma marca do tempo gravada na película.

Por tudo isso, com todas estas conexões, encontros, vínculos e nós desta rede, tiramos do fundo um ator não humano, conforme a TAR considera, para dar-lhe a devida atenção na construção de afetos em coexistência com humanos; nós todos que tivemos a experiência de assistir ou ao menos ouvir falar de *Limite*, de alguma forma somos transformados.

Foto 12 - Fotograma deteriorado de *Limite*, com as marcas do desgaste nas laterais.



Fonte: fotograma retirado do filme.

Como destacado na introdução, não temos a expectativa de fazer um fechamento conceitual ou proposicional a respeito de uma enunciação do que seja uma psicologia não moderna, mas deixar provocações, referências, inspirações, para que ao repercutir a psicologia, pensemos de que forma estamos performando como profissionais de psicologia. Que mundo estamos construindo com nossa presença, com nossa interferência? Quando estamos atuando nas práticas profissionais, o que fabricamos? Se estamos diante de um grupo ou indivíduo, quais vínculos engendramos? Existem objetos ou coisas – isto é, não humanos – em articulação? Do artigo de Mário Peixoto, por ele mesmo, um trecho que podemos considerar com assinatura não moderna:

O pensamento existe pela consciência do estado. E então é descoberto no objeto a beleza ou a força que não reside somente em um plano equiparado – ou seja, a camada do próprio ser humano. Denominações filiam-se sempre a necessidade de ordem nos raciocínios que flutuam. Em cada reconhecimento do artista de que as coisas podem ter – ou chegam a ter – uma existência própria ou real, fora do pensamento – aqui neste caso numa imagem, aumentada e imposta de supetão, está a iniciar-se o processo desta linguagem particularíssima. Por seleção ele se apodera de um ângulo do universo – isola-o pela objetiva, jogando dentro desse restrito espaço algo de si mesmo. Pois em todas as épocas (ontem como hoje) são as posições conscientes que sulcam o indelével no maciço dos séculos (PEIXOTO, 2000, p.92).

A escrita desta dissertação tem também a inspiração de *Limite*, não somente pelo tema e tratamento do conteúdo, mas pelo estilo. A montagem do filme, com seus cortes precisos, duração de *takes* por vezes mais longos do que o esperado, ritmo

cadenciado, repetição de cenas, estímulo da memória, enfim, a montagem é um dos grandes méritos de *Limite*. Este presente texto, humildemente, tenta se aproximar deste estilo de edição. Afinal, em jornalismo temos duas funções profissionais exercidas por diferentes profissionais, mas que necessitam de integração: editor de imagens e editor de texto. Uma matéria jornalística não existiria sem estes dois. Assim como no cinema de documentários, temos a presença de ambos também.

Neste presente texto, podemos encontrar a chamada à memória do leitor em alguns trechos. De tal modo, no filme existem vários *takes* que se repetem em cenas distintas e distantes; ao passar por eles, Mário Peixoto vai construindo um sentido junto com a pessoa que esta assistindo. Em alguns trechos de parágrafos neste presente texto, foram usados as mesmas palavras em trechos distintos, com igual ou diferente sentido, mas que chamam a atenção ao leitor atento que irá perceber alguma familiaridade conforme avança no texto. Algumas frases se estendem além do adequado, com longos períodos, tornando-se assim apropriadas para a proposta de construção rítmica das palavras. Este recurso e o uso de uma linguagem mais simbólica, foram usados com moderação para não afastarmos por demais do texto formal.

Intencionalmente, trechos de alguns parágrafos da introdução foram repetidos, com poucas alterações quando descrevo minha trajetória pessoal com a faculdade de cinema. É provável que isto tenha chamado a atenção do leitor, mas que agora possa fazer algum sentido, visto a relação pessoal existente do filme com a minha carreira como fotógrafo e editor de imagens, que transbordou para a carreira em psicologia.

Por fim, como por enquanto a tecnologia tradicional ainda não permite adicionar trilha sonora ou som na dissertação – talvez como complemento sugestivo – adotamos o recurso de sonoridade com as escolhas de palavras. Algumas frases possuem ritmo e sonoridade mais fluída em conjunto com a pontuação, alternando pequenas frases com sentenças maiores. Este recurso também foi usado com bastante critério e moderação, principalmente com muito respeito ao leitor no que se refere a proporcionar uma leitura agradável, interessante e com elementos tanto teóricos e conceituais, quanto mais descritivos e informativos.

Afinal, não é exatamente isso que se trata uma teoria que confere aos atores não humanos a devida importância e relevância na criação do mundo em coexistência conosco, humanos? Fui atravessado pela escrita, pela pesquisa, pelo ato de escrever, pelos marcadores de texto fixados nas páginas dos livros; fui atravessado pelas

situações de saúde que passei durante a finalização desta dissertação, pelos desvios da pesquisa, pela insegurança, pelas certezas desconstruídas, pelas incertezas construídas e reconstruídas. Por várias vezes, revi cenas inteiras do filme *Limite*, procurando por palavras e algum sentido para o que eu escrevia. Não tem como desenvolver as considerações finais sem me incluir neste texto, nesta relação. Tenho que considerar os dois anos de participação no programa de pós-graduação da UERJ e todas as aulas que participei, além das trocas com os colegas de turma e professores.

Talvez nem tudo que experimentei esteja aqui escrito nesta pesquisa, porém, tal como Mário Peixoto menciona no artigo: “o ‘limite’ exposto permanece como um impacto: não somente abrindo – mas como que destravando molas de contatos” (PEIXOTO, 2000, p.88), ou seja, o contraste entre o destravar e a abertura, aquilo que está entre os polos, os limites de um corpo em processo, em movimento, é disso que se trata, é disso que retrata, como os sais de prata da emulsão que imprime na película os contrastes do mundo, como num belíssimo filme de cinema. Como *Limite*.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985.
- ARENDDT, R.J.J. *Enfim: e a tua psicologia, como é e para quê?*. In: FERREIRA, A.A.L.; FREIRE, L.; MORAES, M.; ARENDT, R.J.J.. (Org.). *Teoria Ator-rede e Psicologia*. 1a. ed. Rio de Janeiro: Nau Editora, v., p.180-196, 2010.
- ARENDDT, R.J.J.. *Maneiras de pesquisar no cotidiano: contribuição da Teoria Ator-rede*. *Psicologia & Sociedade*, Porto Alegre, v. 20, p.7-11, 2008.
- ARENDDT, R.J.J. *Psicologia e Construtivismo: esboço de uma psicologia não moderna*. Rio de Janeiro: Projeto para o programa Prociência, UERJ/FAPERJ, 2006.
- ARENDDT, R.J.J.. *Para onde vai a psicologia?: por uma abordagem contemporânea da autonomia*. 1999. Tese (Cargo de Professor Titular) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 1999.
- ARENDDT, R.J.J.; MORAES, M.. *O projeto ético de Donna Haraway: alguns efeitos para a pesquisa em psicologia social*. *Pesquisas e Práticas Psicossociais*, São João del Rei, v. 11, n. 1, p.11-23, 2016.
- ARENDDT, R.J.J.; MORAES, M.; TSALLIS, A. *Por uma psicologia não moderna: o Pesquisar Com como prática meso-política*. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 4, p.1143-1159, 2015.
- ARENDDT, R.J.J.; QUADROS, L.C.T.; MORAES, M.. *Digressões acerca da noção de estilo: contribuições para uma perspectiva não moderna do eu*. *Psicologia & Sociedade*, Belo Horizonte, v. 31, p.1-15, 2019.
- BUBER, Martin. *Eu e tu*. Introdução e tradução por Newton Aquiles von Zuben. São Paulo: Centauro, 2001.
- COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Ed. Globo, 1989.
- EISENSTEIN, S.M.. *Da literatura ao cinema: Uma tragédia americana*. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Ed Graal: Embrafilme, 1983.
- HARAWAY, D.. *Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial*. *Cadernos Pagu* (5), Campinas-SP, Núcleo de Estudos de Gênero - Pagu/Unicamp, 5, p.7-41, 1995.
- KASTRUP, V.. *O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo*. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Orgs.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, p.32-51, 2009.

KASTRUP, V.; BARROS, B.. *Movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia*. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Orgs.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, p.76-91, 2009.

KASTRUP, V.; TSALLIS, A.. *Acoplamentos, Vínculos e Deficiência Visual: sobre um vetor de atravessamento Varela-Latour*. *Informática na educação: teoria e prática*. Porto Alegre, v.12, n.2, jul./dez. 2009, p.12-22, 2009.

LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LATOURE, B. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34. 1994.

LATOURE, B. *Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência*. In: NUNES, J. A.; ROQUE, R. (Org.). *Objetos impuros: experiências em estudos sociais da ciência*. Porto: Afrontamento, p.40-61, 2007.

LATOURE, B. *Reagregando o Social: uma introdução à teoria Ator-Rede*. Salvador: Edufba; São Paulo: Edusc, 2012.

LATOURE, B. *Investigação sobre os modos de existência: uma antropologia dos Modernos*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2019.

LAW, J. *After Method: Mess in social science research*. New York: Routledge, 2004.

LAW, J. *On sociology and STS*. *Sociological Review*, v.56, n.4, p.74-94, 2008.

LOURENÇO, T.C.P. *O império dos Souza Breves nos oitocentos: política e escravidão nas trajetórias dos Comendadores José e Joaquim Breves*. 2010. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2010.

LOURENÇO, T.C.P. *Os Souza Breves e o tráfico ilegal de africanos no litoral sul fluminense*. 2013. In: MATTOS, H. *Diáspora negra e lugares de memória*. 1a. edição. Niterói: Eduff, 2013.

MELLO, Saulo P. *Limite, filme de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Ed. FUNARTE, 1978.

MELLO, Saulo P. *Limite*. Rio de Janeiro: Ed Rocco, 1996.

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

MOL, A. *The Body Multiple: ontology in medical practice*. Durham, NC: Duke University, 2002.

MOL, A. *Política ontológica. Algumas ideias e várias perguntas*. In J. A. Nunes, & R. Roque (Orgs.). *Objectos impuros: experiências em estudos sociais da ciência*. Porto: Edições Afrontamento, p.22-40, 2007.

MORAES, M.; ARENDT, R.J.J. *Contribuições das investigações de Annemarie Mol para a psicologia social*. Psicologia em Estudo, Maringá, v. 18, n. 2, p.313-321, abr./jun. 2013.

MORAES, M. et al.. *EscreverCOM: com quem? com o quê? para quê?*. Polis e Psique, v.7, n. 2, p.176-190, 2017.

MORAES, M.. *Pesquisar: verbo ou substantivo? Narrativas de ver e não ver*. Pesquisas e Práticas Psicossociais, São João del Rei, v. 6, n. 2, p.174-181, ago./dez. 2011.

MORAES, M.. *PesquisarCOM: política ontológica e deficiência visual*. In: MORAES, M. e KASTRUP, V. (Org). Exercícios de ver e não ver: arte e pesquisa com pessoas com deficiência visual. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2010.

MOURA, R.. *A Bela Época (Primórdios-1912)*. In: RAMOS, Fernão (Org.). História do Cinema Brasileiro. São Paulo: Art Editora Ltda.-Ed. Círculo do Livro, 1987.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Orgs.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PEIXOTO, M.. *Um filme da América do Sul*. In: MELLO, S.P.. *Mário Peixoto, Escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2000.

QUADROS, L.C.T. *O cotidiano de uma Gestalt-terapeuta: a clínica dos pequenos acontecimentos*. In: PRETELO, E.T.; QUADROS, L.C.T. (Org.). *O Tempo e a Escuta da Vida: configurações gestálticas e práticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Quartet, p. 37-50, 2014.

QUADROS, L.C.T. *Uma trama tecida com muitos fios: o pesquisar como processo artesanal na Teoria Ator-rede*. Estudos e Pesquisas em Psicologia, Rio de Janeiro, v. 15, n. 4, p. 1181-1200, 2015.

RAMOS, F. (Org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora; São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

TARKOVSKI, A.. *Esculpir o tempo*. 3ª. edição. São Paulo: Ed Martins Fontes, 2010.

TSALLIS, A.C.; FERREIRA, Arthur A.L.; MORAES, M.; ARENDT, R.J.J.. *O que nós psicólogos podemos aprender com a teoria ator-rede*. Revista Interações, Campo Grande, v. XII, n. 22, p. 57-86, jul./dez. 2006.

VASQUES, A.R. *Da ideia em Paris às duas primeiras exposições: Alguns aspectos técnicos de Limite*. In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2011, São Paulo. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História ANPUH São Paulo, jul. 2011.

VASQUES, A.R. *Nos rastros de Limite : um estudo de caso na história da preservação das imagens em movimento no Brasil*. 2012. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2012.

XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Ed Graal: Embrafilme, 1983.

XAVIER, I. *Sétima Arte: um culto moderno: o idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Ed. SESC São Paulo, 2017.

ANEXO A – *Um filme da América do Sul*, de Mário Peixoto³⁹

De algum jeito e em princípio esse rapaz formou-se com um cérebro-câmera; seu registro é um globo ocular – sua estrutura de trabalho, instintivamente ritmo. É por isso, certamente, e por parelhas circunstâncias, que afinal se vem ao mundo, algumas vezes, como singular predecessor no seu circunscrito meio e, outras, apenas um anônimo em inexpressivas multidões.

Visualizo e denomino este despontar, tal a nota predominante que repentinamente se sobressai de uma sinfonia, como o motivo-chave – onda transportando-vos no seu próprio mundo íntimo, fazendo-vos estremecer nessa vanguarda, repentinamente encontrando-vos a raciocinar de um panorama mais alto que nem se situa, impedido de vizinhanças, e que brusco vos atira, assim abalados, cara a cara com a aguda atmosfera que se acaba de penetrar.

Eu poderei fornecer nomenclaturas a esse filme seguindo as três tendências que se bifurcam emanadas dos seus ingredientes caudalosos (onde de primeira vista lampeja algo do músico e algo do pintor; ou rítmica e estática diretamente):

- 1) a solidão do homem e seu clamor;
- 2) seu constante desejo de evasão, ou comunhão;
- 3) o mimetismo no mundo dos homens com seus espinhos e árvores retorcidas; ou seus ventos, suas praias, de esperança, seus vôos de pensamento adulto tornados imagens precisas numa espécie de aurora e desalinho.

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.

Esse rapaz (pois me informam que acaba de completar 16 anos) ou esse filme (o estilo é ele) empresta, ou aufere, às suas imagens demorada importância, e antes inconcebida, a portas fechadas tanto como janelas, aos seus caixilhos envidraçados, aos carcomidos muros usados em composição nos planos de fundo. Os fios elétricos se entrecruzam fugindo de um canto do campo de imagem, e em primeiro plano, para distâncias que se perdem até o fim visual de estradas arenosas.

³⁹ PEIXOTO, M.. *Um filme da América do Sul*. In: MELLO, S.P.. *Mário Peixoto, Escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2000.

Existe aí toda uma plasticidade de longitudes, aparentemente desdobrando-se e intransponíveis, subjugadoras, versus os seus heróis que caminham eternamente. Distingue-se, abaixo, nessa mesma estrada, a mulher que caminha com a cabeça curvada. A câmera acaba de fazer a volta completa em torno dela enquanto esta interrompeu sua estrada para fazer uso da carteira, enxugando a frente com o lenço e refazendo a maquiagem.

A mulher retorna a andar. A câmera continua a segui-la ao longo da senda. Em seguida a mulher sai pela esquerda desaparecendo do campo da objetiva. A câmera não interrompe seu percurso virando, agora, e prosseguindo em panorama lateral à estrada durante o qual vê-se uma roçada onde passam árvores recentemente derrubadas, mostrando ainda os tocos erguidos e queimados. O todo é desolador e sem esperança. Tudo isso é visto através de uma cerca de alguns fios de arame farpado que corre todo o tempo contra a estrada e o campo. Repentinamente a câmera faz alto. Ela refaz de volta o mesmo caminho e revêem-se os mesmos campos de passagem. E agora ela mergulha à esquerda justo no encalço e no exato lugar onde a mulher desaparecera. A câmera prossegue, e o visor descortina quase até o solo.

Por fim ela levanta o panorama descobrindo uma porteira aproveitada dos troncos secos das árvores e que os tem como três travessas removíveis dando acesso para os campos. A mulher ali se encontra, fatigada, sentada sobre um dos troncos corrediços dessa porteira, o rosto baixo voltado para o chão, passado um braço na travessa de cima para se sustentar.

Esta evasão poética calcada sobre um vigoroso plano de adaptação ao real, nos descortina a seguir as duas grandes aproximações das rodas que se encadeiam em justaposição numa fusão de imagens: a roda de uma máquina de costura em movimento com a roda da locomotiva que parte. Eu não arriscaria, jamais, de contar de ponta a ponta a curvatura – ciclo da sua obra e demonstração. Seria o mesmo que pretender atribuir palavras (dialética, enfim) ao que não possui congenitamente – não nasceu nem incorporou-se com isso –, sendo unicamente construído para ser sentido, (ou descoberto) primeiro, e em halo, pelos olhos como portais de penetração, antes mesmo de uma participação mais densa. Trata-se de um extremamente belo filme ao qual a gente se deve subjuguar desde os primeiros momentos como aos angustiantes acordes de uma sintética e pura linguagem de cinema. Uma das mais puras, é preciso acrescentar. É um longa-metragem minunciosamente construído com tomadas

maiores rodeadas de outras menores como sistemas planetários intermediários segundo tempo e intrínseca importância regente. 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.

O filme persiste sempre um grande grito. Ele não ousa (ou não quer) analisar. Ele assim fica; ele nisso permanece. Ele mostra, descortina, caminhando sempre de par com os homens. E nisso também se firma. Se tanto, ele estabelece correlações no espaço e ainda algumas vezes (o que torna-se bastante mais difícil para os espectadores menos acostumados) muito distanciadamente no tempo. Ele se firma como um diapasão, como se sempre tivesse existido nos seres e nas coisas, ou destes se despreendendo tacitamente.

É um estado, não uma análise. Uma situação que implica o lugar de colocados, antes, *versus* um mundo que vemos, e não uma pesquisa de laboratório. Como seus heróis sobre o mar, no bote salva-vidas, aos quais não se viu um princípio, surgindo de não se sabe onde no filme, e não terão certamente razão – um fim, ou solução, se assim o quisermos. Eles apenas ilustram esse estado de coisas, como numa passagem sem retorno e sem mira. O “limite” exposto permanece como um impacto: não somente abrindo – mas como que destravando molas de contatos – que uma vez diante dos vossos olhos, e aumentado, fixando-se pelo tempo de projeção, logo a seguir descobre-se possível – algumas vezes mesmo universais como fora desejado – ou forçado –, outras como que até gritados, um pouco exageradamente, sobre vós. Como: as árvores – os humanos (as posturas das primeiras; e atitudes nos segundos; estáticas e comportamentos). O vento sobre o capim (seus efeitos) – as passadas dos humanos (suas variações); os cabelos dos humanos batidos e ondulados pelo vento – outros cabelos lisos, colados sobre a cabeça dos humanos contra os quais o vento nada pode etc. ...

Uma orelha, em aproximação, que se percebe fazendo parte do rosto pensativo do homem, no bote salva-vidas – o grande plano da cabeça de um peixe recém-retirado do mar, sobre a praia, próximo às vagas que algumas vezes o tocam, mas que forçosamente irá morrer, fora do seu elemento, etc. etc. ...

As duas lâminas de uma tesoura que a mulher que cose retém um momento abertas, experimentando o corte com a mão, passando um dedo ao longo do fio (o

dedo desliza e tomba ao fim da lâmina) e a justaposição da imagem que se segue (*lap* – dissolve): as duas folhas de um jornal que a mesma mulher lê, vistas exatamente como se fossem elas também (e dando essa impressão ótica) duas lâminas abertas, na expectativa, com as mesmas possibilidades: trazer, atrair pois; ocasionar, metamorfoseando qualquer coisa ao estagnado estigma de invólucros, padrões dos seus heróis. A câmera detalha no verso da página e onde a mulher ainda não leu (presume-se) a notícia policial da sua fuga. Esta notícia, pelo modo, é propositalmente síntese e alegoria. A mulher vira a página do jornal – ela irá fatalmente descobri-la agora etc. etc. ...

A câmera desce para as pernas da mulher detalhando, de passagem, em primeiro plano, o fio (ou a malha) de uma de suas meias, que correu, de cima a baixo etc. etc. ...

Tudo sínteses, mas dentro de comparações cinematográficas. Categóricas comparações, aliás. Inesperadas, em puro estilo que é: o “limite” mais uma vez. Tudo é “limite” em suas filiadas, em suas consanguíneas imagens, até aos tons poéticos.

Como as asas planadoras dos pássaros que voam e deverão retornar à terra.

Como o mar que se encrespa e terá que se acalmar depois, sobre areias espalmadas ao pleno sol ou ensombradas sob o desfile opressivo de baixas nuvens. (Refiro-me aqui às emanações, ao que se desprende do poético; não às fórmulas concisas – não à origem hermética, ao oriundo ainda virgem do pensamento – inerente estado e todo).

Como todas as três narrativas (ou os três percursos, digamos assim) dos padronizados humanos do pequeno barco perdido, os quais, durante uns instantes, e pelo virtuosismo dos seus cérebros, desdobram no tempo suas elásticas essências e ao barco salva-vidas retornam, onde eles sem apelo são prisioneiros, aqui, por destino, mas por um método metafísico, mais além, por condição quase algébrica, mesmo que adidos ao pleno uniforme de um universo. Toda transposição poética encontrará desespero e impossibilidade: portanto o “limite” na sua maior unidade. A desagregação pela morte nem contará – permanecendo sua barreira vestida de mistério (o insondável) a liturgia, sua pergunta, de passagem, nunca respondida. (Ver cena plástica do cemitério: a mão e a flor; o dedo e o anel; a piteira e o cigarro).

Na estrada do vilarejo e onde a mulher do pianista de cinema crê caminhar antecipando-se à frente da sua evasão (ou melhor, da sua condição a um dos sistemas como já se falou), ela irá verdadeiramente ao encontro de uma criança (no

caso jovem menina) que brinca com um cachorro (os tenros anos, o cachorrinho...) próxima de uma insignificante flor anônima (detalhada a seguir pela câmera até o grande plano) meio sufocada pela altura sugestiva de uma cerca rústica, construída de varas secas retorcidas, ao pé da qual ela viçou seu efêmero ciclo. A brisa, durante um segundo, já oscila a flor meio arruinada.

Para o homem, desorientando-se de suas caminhadas e de seus apelos, já agora gritados, o mundo – o que é externo, o visual, torna-se evasivo com janelas sem respostas (ver cena da praia, *travelling* – panorama visto do interior para o exterior através dessas janelas, a queda, subsequente, do homem, que advém como se morto fora de uma não-significação e inutilidade). A câmera, enquanto o homem jaz no solo, ligará seus pés (num extralento panorama vertical que poderia fornecer a chave mística de toda essa obra), percorrendo da curvatura dos céus até a sua mão no outro extremo – uma das suas mãos, que ali está, com os dedos alongando-se, como se já a meio, compondo um todo com a areia úmida, de onde emana por espessura e infiltração (como valores numa contextura) o sentido inexorável.

É toda uma dor luminosa, que se desdobra em ritmo, coordenada a imagens de rara precisão e engenho. Eu a senti e aquilatei, creio, não sem alguma facilidade, devido a uma certa afinidade de tendências, se assim ousar declarar, que me aproxima, ainda acorrentado, por nascimento, às ancestrais raízes das estepes do meu país. E é isso, mesmo, que torna-se o surpreendente. Sim. A América do Sul, de princípio desconhecida e estranha aos meus conhecimentos, me estende ela também, esta noite, e através da contrição das imagens, a tão perturbadora armadilha de uma linguagem universal.

E para que o artista tenha conseguido transmitir isso que acabo de viver (ou expor) é preciso que tenha saído do acontecimento e se colocado de fora, como próprio espectador numa ambivalência de posições, em que é ao mesmo tempo diretor e ator. Esses transe só são possíveis em estado de solidão. Ninguém para cooperar. Sua marca penetrará no filme que rege à medida que ele for capaz de superá-las e assim chegar a impregnar e tocar esse objetivo.

O pensamento existe pela consciência do estado. E então é descoberto no objeto a beleza ou a força que não reside somente em um plano equiparado – ou seja, a camada do próprio ser humano. Denominações filiam-se sempre a necessidade de ordem nos raciocínios que flutuam. Em cada reconhecimento do artista de que as coisas podem ter – ou chegam a ter – uma existência própria ou real, fora do

pensamento – aqui neste caso numa imagem, aumentada e imposta de supetão, está a iniciar-se o processo desta linguagem particularíssima. Por seleção ele se apodera de um ângulo do universo – isola-o pela objetiva, jogando dentro desse restrito espaço algo de si mesmo. Pois em todas as épocas (ontem como hoje) são as posições conscientes que sulcam o indelével no maciço dos séculos.

Com isto o filme traz sua marca. E daqui a vinte anos, eu estou certo, ele pulsará tão novo, tão cheio de cinema estrutural, como agora em que o acabo de assistir; poético e amargo a um só tempo – mas já ceifado de raízes –, desoladamente nascido adulto, como o que não foi dotado de infância.