



O SINTOMA *LIMITE*¹

PEDRO HUSSAK²

RESUMO: Trata-se de propor uma leitura inovadora do filme *Limite* (1931) que é considerado um dos filmes mais importantes do cinema brasileiro. A grande fortuna crítica formada em torno do filme normalmente ressalta o caráter metafísico de suas preocupações: o “limite” de que fala o título seria o destino trágico do ser humano de estar preso ao tempo e dele não poder escapar. A leitura proposta aqui busca afastar-se dessa dimensão metafísica, ao mobilizar o conceito de *sintoma*, usado pela teoria contemporânea da imagem francesa, a fim de pensar não o que as imagens mostram, mas o que elas não mostram. Assim, busca-se fazer uma referência ao fato de que a cidade de Mangaratiba, onde o filme foi filmado, recebia no século XIX desembarques de navios negreiros, promovidos pela família do diretor de *Limite*, a família *Breves*. Assim, o tema do *tempo* será abordado a partir de três camadas temporais que sobrepõem: a *suspensão temporal*, que indica a intenção estética de criar um espaço-tempo indeterminado; o *tempo histórico*, que vai tentar encontrar elementos que denunciem o fato de que ele foi filmado na cidade de Mangaratiba em 1930 e finalmente o *tempo ancestral* que se refere à memória da escravidão que permanece como um elemento invisível no filme.

PALAVRAS-CHAVE: *Limite*, Mário Peixoto, Cinema brasileiro.

ABSTRACT: This is about proposing an innovative reading of the film *Limite* (1931), which is considered one of the most important films in Brazilian cinema. The great critical fortune formed around the film usually emphasizes the metaphysical nature of its concerns: the “limit” of which the title speaks would be the tragic fate of the human being of being trapped in time and unable to escape it. The reading proposed here seeks to move away from this metaphysical dimension by mobilizing the concept of *symptom*, used by contemporary French image theory, in order to think not about what the images show, but what they don't show. The aim is to make a reference to the fact that the city of Mangaratiba, where the film was shot, used to receive slave ship landings in the 19th century, promoted by the family of *Limite*'s director, the *Breves* family. Thus, the theme of *time* will be approached from 3 overlapping temporal layers: *temporal suspension*, which indicates the aesthetic intention of creating an indeterminate space-time; *historical time*, which will try to find elements that denRRounce the fact that it was filmed in the city of Mangaratiba in 1930 and finally *ancestral time*, which refers to the memory of slavery that remains an invisible element in the film.

KEYWORDS: Limit, Mário Peixoto, Brazilian Cinema.

¹ Este artigo foi publicado inicialmente em uma versão menor em francês, sob o título *Le symptôme Limite*, na revista *Recherches en esthétique*, revue du Centre d'études et de recherches en esthétique et arts plastiques (CEREAP). Université des Antilles. N. 30, *Le temps*, 2024.

² Professor Associado de Estética na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), vinculado ao Programa de Pós-graduação em filosofia daquela universidade. Bolsista C1 de produtividade do CNPq. Doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: phussak@gmail.com.

*O que quis mostrar com Limite é que
o tempo é uma coisa ilusória, não existe.
Mário Peixoto*

Quando o professor Dominique Berthet me convidou para publicar um artigo para um dossiê com o tema *tempo*, pensei imediatamente em escrever sobre o filme, cuja temática autodeclarada é a questão do tempo, que é considerado como uma das obras-primas do cinema brasileiro, *Limite* (1931) do diretor Mário Peixoto. O “limite” a que o título se refere consiste, em poucas palavras, ao fato de o ser humano estar inexoravelmente preso ao tempo e dele não poder escapar. Somado a isso, meu desejo de abordá-lo relacionava-se também com o fato de ele ter sido filmado na cidade de Mangaratiba, no interior do estado do Rio de Janeiro, na mesma região, chamada de *Costa Verde*, onde se situa a cidade de Seropédica, sede da Universidade em que trabalho, a Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ).

Na mesma época em que estava debruçado sobre a grande recepção que existe sobre o filme ocorreu uma série de acasos que, de modo involuntário, acabou dando-me o argumento para este artigo.

Ocorre que um grupo de professores da UFRRJ, dentre os quais eu estou incluído, fez um convênio de cooperação cultural com a comunidade tradicional de matriz africana, *Ilê da Oxum Apará*, situada na cidade de Itaguaí, na mesma região da *Costa Verde*. Em princípio, um espaço sagrado, mas que, além disso, graças ao espírito colecionador de seu fundador, o babalorixá Jair de Ogum, tornou-se igualmente um museu. Efetivamente um museu singular, pois se trata de um museu vivo onde objetos estão dispostos em seu contexto original, sem o deslocamento promovido pelo museu etnográfico tradicional. Assim, em uma das visitas ao espaço, Leonardo Lázaro Faislon, filho de Jair de Ogum e atual liderança da comunidade, relatou para o grupo que estava presente o processo de instalação da comunidade naquele espaço. Contou, então, que vários locais haviam sido aventados até que veio a proposta de doação do terreno, feita pelo então prefeito da cidade de Itaguaí em 1972 que a princípio foi rechaçada porque se tratava de um lugar ermo e distante, mas que em seguida foi admitida quando se constatou que havia ali uma grande força do ponto de vista espiritual já toda região da *Costa Verde* é marcada pelo passado escravocrata brasileiro. Leonardo Lázaro Faislon conta que, mais tarde, no terreno, foram achados grilhões remanescentes da época da escravidão, o que de certa forma confirmava o acerto da decisão de se instalar ali e, com isso, conectar-se com a *ancestralidade* que é um dos elementos centrais da cultura afrobrasileira.

Por pressão da Inglaterra, em 1831, foi aprovada a primeira lei que proibia o tráfico de escravos vindos da África para o Brasil. Essa lei, contudo, foi a ocasião para a formação da

expressão linguística “pra inglês ver” – que usamos até hoje no Brasil para indicar algo que se finge fazer, mas não se faz realmente –, porque efetivamente os navios negreiros continuaram a aportar no litoral brasileiro de forma clandestina, com a diferença apenas de que em vez de ocorrer na região portuária da cidade do Rio de Janeiro, os desembarques aconteciam inicialmente na própria cidade de Mangaratiba, onde *Limite* foi filmado 100 anos depois, e depois na ilha de Marambaia, situada proximamente à cidade. Grande proprietário de terras, o comendador Joaquim Breves, um dos homens mais ricos do Brasil naquele momento, usou Mangaratiba como entreposto para abastecer de escravizados (e eventualmente também comercializá-los com outros fazendeiros) suas fazendas no interior do estado do Rio de Janeiro. Por isso, toda a região que vai do litoral sul do estado do Rio de Janeiro ao Vale do Paraíba, onde se concentravam as fazendas, ficou conhecida como *Vale do Café*.³

Continuando minha pesquisa sobre o filme, alguns dias depois, dei-me conta do fato de que o diretor, que ficou marcado na história como um dos grandes realizadores do cinema brasileiro, embora seja mais conhecido por seu nome abreviado para *Mário Peixoto*, chama-se *Mário Rodrigues Breves Peixoto*, portanto, herdeiro da grande família escravocrata que atuava na região. Embora haja, evidentemente, muitas referências na fortuna crítica à sua questão familiar, elas não conferem a dramaticidade necessária ao passado escravocrata da família, acentuando seja a melancolia de uma pessoa que veio de uma aristocracia que perdeu o poder, seja o fato de que sua condição econômica o permitiu realizar o filme com recursos próprios e que a fazenda Santa Justina em Mangaratiba, pertencente ao seu tio, serviu de base para a equipe que se valeu também de seus funcionários para auxiliar nas filmagens.

Conto toda essa história porque por meio dela fui conduzido a uma reflexão sobre a imagem que é o mote do filme, a *imagem proteica* que abre e fecha o filme e que é o alicerce para a sua interpretação: duas mãos, em primeiro plano, presas por algemas e, ao fundo, o rosto de uma mulher. Mário Peixoto viu essa imagem na Europa, em Paris, em 1929, na revista *Vu* e ficou extremamente incomodado sem saber muito bem por quê. Esse incômodo o levou imediatamente a pensar no argumento de *Limite*, cujo viés pessimista de cunho schopenhauriano fica evidente: os grilhões, nessa linha de interpretação, significariam a condição trágica da existência humana. No entanto, eu proporia uma outra interpretação, a partir de minhas próprias associações livres, ligada ao fato de que a imagem poderia ser lida como

³ Para uma visão histórica da constituição do Vale do Café, sugiro a leitura do artigo de PESSOA, Tiago Campos Sob o signo da ilegalidade: o tráfico de africanos na montagem do complexo cafeeiro (Rio de Janeiro, c.1831-1850). *Tempo*, vol. 24, núm. 3, pp. 422-449, 2018. Disponível em <<https://www.redalyc.org/journal/1670/167057136002/html/>>, acessado em 19/06/2024.

um *sintoma*, a saber, o indício de algo que está ausente nas imagens do filme, mas que paira naquelas imagens belíssimas do mar na baía de Mangaratiba: a memória dos navios negreiros que navegaram por tanto tempo naquelas águas algumas décadas antes da realização do filme.

Naturalmente, não estamos autorizados a fazer psicanálise de artistas, mas podemos, por outro lado, trabalhar o inconsciente das imagens, por meio de uma leitura *sintomal*, uma leitura que vai tentar pensar não o que as imagens mostram, mas ao contrário o que elas recalcam e que pode vir à tona por um processo de análise e interpretação.

A construção do argumento do meu texto ocorreu então com a junção dessa etnografia involuntária com o que eu já havia pensado em relação ao que eu já havia pensado sobre como abordar a questão do tempo ali. Queria, de início, avançar a ideia de que há uma tensão entre duas camadas temporais: em primeiro lugar, uma *suspensão temporal* na qual se desenrola a trama que é a ocasião para discutir as questões existenciais e metafísicas que constituem a centralidade da temática do filme; em segundo, o fato de que as filmagens ocorreram em um contexto espacial determinado, a cidade de Mangaratiba, e um *tempo histórico* determinado, o ano de 1930. A essas duas camadas temporais, acrescento, portanto, uma terceira, a saber, o *tempo ancestral* que, como tentarei mostrar, indica o problema da *memória* que não é imediatamente evidente, mas que, a meu ver constitui um núcleo importante, mas pouco explorado pela fortuna crítica. O artigo, então, basicamente, compõe-se de três partes que correspondem às três camadas temporais supramencionadas.

Agradeço particularmente ao *Arquivo Mário Peixoto* pela disponibilização de material e acesso a fontes primárias que muito ajudaram para a realização deste artigo.

1. O tempo suspenso

Limite é considerado um marco no cinema brasileiro porque em grande medida é tomado como um “filme único”, fruto da sensibilidade de seu diretor, Mário Peixoto que, na época de sua filmagem, contava com apenas 21 anos. Ele havia recentemente feito duas viagens à Europa quando teve contato com o cinema de vanguarda que estava sendo produzido na época: primeiramente, uma temporada de estudos na Inglaterra em 1927 e depois uma nova viagem em 1929.⁴ De volta ao Brasil, participou de vários círculos intelectuais e artísticos e teve contato com o recém-criado *Cineclube Chaplin*, onde havia uma grande discussão sobre a produção cinematográfica no país. *Limite* foi filmado com recursos próprios e não teve distribuição comercial, apenas uma exibição no próprio cineclube Chaplin e depois no cinema Capitólio, na

⁴ Essas informações constam no documentário *Onde a terra acaba* (2002) do diretor Sérgio Machado.

Cinelândia, centro do Rio de Janeiro em 1931. Mário Peixoto tentou fazer outros filmes, como é o caso de *Onde a Terra acaba*, mas *Limite* ficou como seu único filme acabado e que anos mais tarde teve o reconhecimento da crítica como sendo um dos momentos mais emblemáticos da história do cinema brasileiro. Em maio de 2007, foi realizada uma restauração da obra, financiada pela *World Cinema Foundation*, organização do cineasta norte-americano Martin Scorsese, em parceria com a Cinemateca Brasileira, que foi apresentada na seção “Clássicos” do Festival de Cannes daquele ano.

Basicamente, *Limite*, que é ambientado pela música de Erick Satie, é sobre um bote à deriva com um homem e duas mulheres, que estão em situação de desalento e desespero. Pelo recurso do *flashback*, ficamos sabendo a história de cada uma das personagens: a mulher 1, interpretada por Olga Breno, que fugiu da prisão com a ajuda do carcereiro, mas quando vê a notícia de sua fuga no jornal parte novamente; a mulher 2, interpretada por Taciana Rei, que abandona o marido, um pianista alcoólatra e decadente interpretado por Brutus Pedreira (o homem 2); por fim, o homem 1, interpretado por Raul Schnoor que teve um difícil encontro no cemitério com o marido de sua amante que acabara de falecer.

As personagens não têm nome e suas histórias estão cheias de lacunas: não sabemos por que a mulher foi presa, por que a outra se separou do marido, etc. Há todo um clima de decadência que vai culminar, no final do filme, em uma tempestade que faz o barco soçobrar no mar revolto, produzindo a imagem final de uma das personagens náufraga agarrada à madeira do barco, uma metáfora do destino trágico que aguarda a todos os humanos.

Propositalmente, o filme busca fazer uma suspensão espaço-temporal: em princípio (tentarei problematizar essa posição no segundo tópico) o filme passa-se em um espaço e um tempo indeterminado. Essa suspensão é importante porque se trata de discutir uma tese filosófica que se refere ao fato de o ser humano estar preso ao tempo: um minuto a mais em nossa existência significa um minuto a menos e quanto a isso não há o que fazer. Trata-se de se opor, portanto, às ilusões e projeções de uma vida eterna.

Contrariando a tendência do cinema da época que valorizava o movimento, aposta-se em longas cenas, como as do barco à deriva com as três personagens, em que nada acontece, ou então as caminhadas em que as personagens são filmadas de costas (semelhantes ao que mais tarde Béla Taar vai filmar em *Satantango*) andando por caminhos que não levam a parte alguma. A trama fraca é ocasião para longos planos em que mostram a paisagem natural, sobretudo, o mar, de cuja fotografia de Edgar Brasil muito se falou a respeito de sua influência do impressionismo francês graças às belíssimas cenas em que se vê os reflexos da luz do sol na

água. Embora naturalmente filmado em preto e branco, a fotografia, na realidade, dá uma tonalidade dourada, o que dá a importância da luz para a fotografia do filme que, aliás, não tem nenhuma tomada noturna.

Toda essa construção fílmica está em grande consonância com o conceito de *imagem-tempo*, formulado por Gilles Deleuze que se tivesse visto *Limite*, filmado em uma época na qual o filósofo francês acreditava prevalecer a imagem-movimento, teria que provavelmente reformular sua tese de que há duas eras no cinema: a primeira que vai dos seus primórdios até os anos 1940 em que ele afirma que se tratava basicamente de criar situações sensorio-motoras, que, em poucas palavras indica sempre um movimento de ação-reação; e a segunda que nasce com o Neorrealismo italiano que cria situações puramente óticas e sonoras.

La situation sensori-motrice a pour espace un milieu bien qualifié, et suppose une action qui dévoile, ou suscite une réaction qui s'y adapte ou la modifie. Mais une situation purement optique ou sonore s'établit dans ce que nous appelions « espace quelconque », soit déconnecté soit vidé (on trouvera le passage de l'un à l'autre dans « *L'Eclipse* », où les morceaux déconnectés de l'espace vécu par l'héroïne, Bourse, Afrique, aétogare, se réunissent à la fin dans un espace vide qui rejoint la surface blanche). (Deleuze, 2012, p.13).

O “espaço vazio” a que Deleuze se refere em relação a Antonioni está presente em *Limite* como um recurso para delimitar toda a questão existencial que o filme quer discutir. Desse modo, a trama é propositadamente fraca para favorecer a construção de um discurso imagético que visa discutir temas filosóficos e metafísicos nos próprios planos.

As movimentações de câmera de *Limite* são, de modo geral, bastante arrojadas e revelam toda uma preocupação geométrica que visam dar uma equivalência aos elementos cênicos, desieraquizando a posição das personagens em relação aos demais objetos. Como bem mostra o estudo *A forma de Limite*, de Maria Cristina Ennes Emerick, há uma tensão permanente entre linhas de força circulares e diagonais, buscando criar significados próprios da linguagem do cinema mudo e que vão modificar-se depois com o advento do cinema falado:

Na composição dos planos, os atores, os objetos e os elementos da natureza são enquadrados sempre como partes num todo. Esses elementos e os objetos têm a mesma importância que as personagens quanto à dinâmica da montagem.

Um mesmo padrão formal é mantido ao longo de todo o filme. Existem linhas de força que são circulares, representadas pelos objetos dos cenários, movimentos de câmera e pela montagem.

Outras linhas de força são relacionadas às diagonais do quadrilátero formado pelo fotograma e às suas subdivisões vertical e horizontal, das quais o fotógrafo se utilizou na forma dos objetos, na composição da cena e nas angulações e movimentos de câmera.⁵

⁵ Maria Cristina Ennes Emerick, *A forma de Limite*. Disponível em <<https://limite.uff.br/forma-de-limite/>>, acessado em 19/06/2024. Esse ensaio está disponível em um site em que foram reunidas informações sobre *Limite*, fruto de um trabalho realizado desde o fim dos anos 1990 pelo *Laboratório de investigação audiovisual*, ligado à faculdade de cinema da Universidade Federal Fluminense. O site, que é uma importante fonte para este artigo, está disponível em português, inglês e francês e sua página inicial pode ser acessada em <<https://limite.uff.br/>>.

Não é difícil de encontrar nesse modo de enquadramento elementos do construtivismo russo, cuja influência também pode ser verificada na montagem, particularmente naquelas cenas em que com os signos da modernidade: a fusão entre a imagem da roda da locomotiva com aquele da máquina de costura, engrenagens que, por sua vez, são relacionadas com a arte moderna por excelência, o cinema. Essa referência explícita ocorre com a entrada de um homem em um cinema onde está passando uma cena do filme *Carlitos encrencou a zona* [*The Adventure*] em que o famoso palhaço está tentando enganar o carcereiro e fugir da prisão (mais uma referência à imagem proteica). No entanto, se essas cenas de engrenagens, bem como as da plateia acompanhada de um pianista assistindo ao filme de Chaplin são, sem dúvida, indício da forte influência do cinema construtivista, elas servem, na verdade, para expressar uma concepção oposta a que os cineastas de vanguarda russos queriam defender: enquanto esse cinema, no espírito na Revolução de 1917, expressa uma confiança nas benesses da mecanização da vida, o filme brasileiro mantém uma visão crítica com relação às promessas do progresso, dado que esse seria uma tentativa malograda de superar o limite da condição humana.

Além das mencionadas influências dos cinemas impressionista e construtivista cabe ressaltar também outra influência das vanguardas, a saber, o surrealismo de cujo posicionamento estético o filme herda o onirismo no modo de criar justamente uma ambiência imaterial a fim de discutir as questões metafísicas que o filme quer figurar. Muito embora, a crítica, de modo geral, tenda a não considerar essa influência, creio que o onirismo – que não possui aqui o mesmo teor revolucionário e subversivo que o movimento de vanguarda francês queria opor à cultura burguesa decadente europeia dos anos 1920 – funciona como um recurso não só para criar a suspensão espaço-temporal de que falei acima, como também para construir toda uma ambiência de indeterminação na montagem, com passagens que não seguem uma ordenação causal lógica verossímil, mas associações de situações que aparentemente não possuem conexão uma com a outra. Naturalmente, o filme presta-se então a interpretações que, para ficarmos no vocabulário da psicanálise, visam extrair o conteúdo latente daquilo que está presente no seu conteúdo manifesto. Nesse ponto, *Limite* dá grande liberdade para a imaginação do espectador que pode montar seu próprio filme mental graças às associações das imagens propostas, como a que tentarei fazer na terceira parte do meu texto.

Essa suspensão espaço-temporal procura dar ao filme um caráter universalista, o que implica no fato de que não há uma necessidade de caracterizá-lo como um filme feito em um país determinado: em princípio, um espectador na Europa ou nos EUA não precisaria conhecer

a realidade brasileira para entendê-lo, o que, em grande medida, era uma forma de mascarar o atraso econômico do país em relação aos países centrais na época.

No entanto, a abordagem que proponho aqui pode descobrir camadas de interpretação inauditas que podem problematizar as leituras *standards* do filme que normalmente favorecem a sua suspensão temporal. Por isso, adotarei uma linha interpretativa pouco usual quando se fala de *Limite*, ao propor que é possível sobrepor um tempo histórico à suspensão temporal. Com isso, além do evidente *onirismo* presente na primeira visada do filme, gostaria de defender, no segundo tópico do meu texto, o que seria o seu *realismo*, o qual deve ser extraído de pequenos detalhes que aparecem nas suas imagens que denunciam sua relação com a cidade de Mangaratiba em 1930.

2. O tempo histórico

Glauber Rocha, no espírito das questões sociais que o *Cinema Novo*, movimento do qual ele foi um dos idealizadores nos anos 1960, faz, em seu texto *O mito "Limite"*, publicado em sua *Revisão crítica do cinema brasileiro*, uma crítica contundente ao que seria justamente o "universalismo" do filme. Desse modo, ele se contrapõe à posição expressa em um texto, do qual ele faz uma longa citação, de Octavio de Faria, crítico próximo a Mário Peixoto e entusiasta de seu filme, apontando, em particular, o que seria o descolamento do filme das questões sociais brasileiras:

Assim, pela inversão de uma prática como o cinema, Mário Peixoto poderia ter produzido um ambiente cinematográfico como em parte criou, incapaz de compreender as contradições de uma sociedade burguesa. Não é para o cinema brasileiro, como nunca foi para nenhum cinema, que filmes *belos pela beleza*, na subjetividade de sentimentos burgueses, podem interessar. Não compreendendo as contradições da sociedade, e assim se omitindo, o cinema optará pelo silêncio. (Rocha, 2003, p. 66).

A crítica de Glauber Rocha é compreensível dentro da própria concepção do *Cinema Novo* de que o cinema deveria ocupar o lugar da sociologia, oferecendo um espelho crítico da sociedade brasileira, graças, entre outras possibilidades estéticas, ao ferramental de Brecht e Eisenstein. *Limite*, nessa perspectiva, não seria um filme *dialético*, mas apenas "arte pela arte" para agradar ao bom gosto burguês.

No entanto, vários detalhes do filme denunciam o contexto em que ele foi realizado, deixando transparecer vários rastros que indicam que estamos na cidade de Mangaratiba em 1930. Essa dimensão pode, a meu ver, indicar a presença do tempo histórico que se sobrepõe àquela suspensão espaço-temporal indicada no tópico acima, produzindo, mesmo contra as intenções estéticas do filme, um inusitado caráter dialético.

Nesse sentido, é preciso caracterizar o elemento *realista* do filme que se sobrepõe ao seu *onirismo*. Penso, por exemplo, na cena em que a mulher 2 vai comprar peixes com os pescadores e depois anda pelas ruas da cidade, sendo filmada andando de costas em uma rua cheia de casas um tanto arruinadas, até entrar na própria casa e encontrar com o marido na escada em um estado alcoólico deplorável. Os pescadores, certamente, são habitantes da cidade e são filmados, portanto, na sua atividade mais corriqueira. Entretanto, diferente do *Cinema Novo* que nos anos 1960 buscava dar um conteúdo social ao povo que aprecia representado nas telas, em *Limite* o contraponto aparece entre a sofisticação das roupas da mulher 2 e a relação livre com a natureza de homens seminus.

No entanto, essa cena pode ser capturada sob o ângulo de um realismo social, como fez André Keiji Kunigami que acentua o momento em que uma jovem atravessa o quadro em primeiro plano em que a mulher 2, centralizada, anda em linha reta pela praia após comprar os peixes. De fato, a espontaneidade da jovem, a única pessoa negra em todo o filme, destoa de toda a dimensão excessivamente formalista e controlada no que se refere à composição das imagens. Em seu estudo, Kunigami mostra que o roteiro de *Limite*, nessa cena específica, abriria uma exceção a essa tônica formalista, prevendo incorporar um elemento do acaso.

Neste edifício estético, a breve presença espectral desta jovem negra que corta o plano salta aos olhos. No roteiro do filme, lê-se “[70] following to shot: pés das pessoas em movimento – praia – água – tudo em conjunto ao natural e imprevisito – (aproveitar-se da ocasião)”. “Aproveitar-se da ocasião”, escreveu Mário Peixoto, entre parênteses. Estando todas as outras ações bem descritas, em um roteiro arquitetado para o máximo de controle e previsibilidade da imagem – em diálogo com a teoria do roteiro de Otávio Faria –, pode-se afirmar que a inclusão da jovem negra e de seu olhar em direção a nós (única presença negra que chega a ocupar um quadro no filme) aconteceu de forma fortuita por conta da abertura mínima, de três palavras, contida no roteiro: “aproveitar-se da ocasião”. A aparição da jovem, que não é nomeada, foi fruto de um acaso planejado.⁶

Mas não apenas essa cena específica denuncia o tempo histórico de *Limite*, como também as próprias cenas na cidade de Mangaratiba com velhas casas e o chão de terra, além de ruínas já tomadas pela vegetação, provavelmente de antigas fazendas, em uma zona rural. Denilson Lopes (2022), que fez uma grande pesquisa nos diários de Mário Peixoto, em seu artigo *Um outro modernismo*, estabelece uma relação entre essa exploração estética das ruínas e o fato de Mário Peixoto pertencer à elite cafeeira decadente, apontando o quanto essa condição influenciava nas suas escolhas estéticas, no sentido de pensar como um artista lida com um mundo que acabou. A escolha desse operador conceitual, a melancolia, tem como objetivo colocar o cineasta em uma tradição que vem do romantismo, por causa do gosto que esse movimento

⁶ André Keiji Kunigami. *Limite e a imagem que não vemos: uma proposta crítica*. Disponível em <<<https://limite.uff.br/imagem-que-nao-vemos/>>> acessado em 19/06/2024.

nutria pela dimensão estética da ruína. Desse modo, Mário Peixoto (mas também outros nomes como o escritor Lúcio Cardoso) estaria inserido em um “outro modernismo”, um modernismo melancólico que poderia ser contraposto às concepções mais corriqueiras do modernismo como um movimento que possuía uma utopia com relação às possibilidades do Brasil.

Do meu ponto de vista, a leitura de Denilson Lopes acaba misturando a dimensão metafísica com a histórica, porque embora reconheça que a melancolia aqui nasça da decadência do ciclo do café, do qual família de Mário Peixoto era beneficiário, ele acaba pensando em termos de um afeto existencial que ganha uma tradução estética, por exemplo, nas cenas de ruínas. Nesse sentido, o viés de análise giraria em torno da questão de pensar essa tonalidade afetiva específica, a melancolia, que seria a chave para entender a relação com um mundo que passou.

O que me parece mais estranho nessa perspectiva, é que Denilson Lopes relaciona a melancolia de Mário Peixoto com a questão atual do “fim do mundo”, cujo pano de fundo é o debate sobre o Antropoceno. Nesse último caso, o fim do mundo seria o resultado da exploração indefinida dos recursos naturais, mas em *Limite* o que está em jogo é o fim de *um* mundo, a saber, o do poder das elites oligárquicas. Nesse sentido, é possível pensar a melancolia não do ponto de vista metafísico, mas político, caso consideremos o motivo pelo qual Mangaratiba em 1930 era uma cidade decadente: era o fim do ciclo econômico que se iniciara cem anos antes com o Comendador Breves. Por isso, não é de se estranhar que as cenas das ruínas na cidade fossem colocadas em contraposição com aquelas em que aparecem signos da modernidade: a locomotiva, a máquina de costura, o cinema. Nesse caso, estaríamos diante de uma contradição dialética entre um mundo que ruiu e um mundo novo que estava nascendo com o progresso.

Essa dialética pode, evidentemente, ser abordada de um ponto de vista metafísico, como uma crítica abstrata ao progresso em geral e o entendimento da melancolia como um “*páthos* fundamental” da modernidade. No entanto, essa mesma dialética pode ser encarada de um ponto de vista político, considerando que *Limite* foi rodado no mesmo ano da *Revolução de 30*, cujo projeto era exatamente a modernização do Brasil em oposição à elite cafeeira, principalmente de São Paulo, que ainda dava as cartas na política do país. Nesse sentido, é possível refinar a posição de Mário Peixoto em *Limite*, pois não se trata evidentemente da antimodernização de um Davi Kopenawa (2015) que, em seu livro *A Queda do Céu*, relata a violência da modernização brasileira contra os povos indígenas com a abertura de estradas que devastavam a floresta amazônica durante o regime militar nos anos 1970, mas de uma visão antimoderna *conservadora*; uma visão antimoderna daqueles que haviam perdido privilégios aristocráticos.

Nesse sentido, eu teria dificuldade de integrá-lo ao movimento modernista, mesmo que em sua vertente “melancólica”, alinhando-me à ideia de que Mário Peixoto constitui um caso singular, inclassificável, no que se refere à sua posição no panorama cultural brasileiro, já que se vale de uma linguagem que ele assimila do modernismo, mas a utiliza para justamente criticar a visão de mundo que está orientando esse grande movimento artístico do início do século XX.

O esteticismo de *Limite* evidentemente não é neutro e permite, portanto, uma leitura política, caso levemos em conta a circunscrição espaço-temporal na qual ele foi filmado. No entanto, para além de uma leitura social, penso que o caráter político do filme pode também ser retirado a partir de algo que o filme não mostra, mas que por isso mesmo pode suscitar a reflexão sobre o porquê dessa ausência. Embora a tradição marxista brasileira tenha elaborado muitos estudos sobre a escravidão, esta era entendida, pelo menos na versão marxista do antigo Partido Comunista do Brasil (PCB), como uma etapa superada historicamente de modo que o proletário era entendido como o grande agente de transformação social. No momento atual, contudo, o movimento negro no Brasil propõe, entre outras agendas políticas importantes, o resgate da memória da escravidão como um elemento político essencial para expor uma ferida social que é ainda presente nas relações sociais do país.

Nesse sentido, creio que é possível avançar em uma crítica ao filme que, de forma alguma, busca diminuir sua grandeza e importância histórica, tão ressaltada na grande fortuna crítica que foi formada nesses quase 100 anos passados desde a sua produção. Penso, ao contrário, que sua abordagem a partir de um conceito, o *sintoma*, forjado nos recentes debates sobre a teoria da imagem na França, apenas prova a riqueza de um filme que continua a suscitar novas interpretações, mesmo que com um viés crítico.

3. O tempo ancestral

Em *Espectador emancipado*, Jacques Rancière faz uma consideração contraintuitiva acerca do significado das imagens, ao afirmar que elas não se limitam à sua dimensão visual, mas encerram um jogo complexo em que entram o visível, o invisível, o dito e o não-dito de modo que a velha ideia de que a imagem é a re-presentação de algo fica problematizada: “L’image n’est pas le double d’une chose. Elle est un jeu complexe de relations entre le visible et l’invisible, le visible et la parole, le dit et le non-dit.” (Rancière, 2008, p. 103). Em outras palavras, é possível dizer que ao analisar uma imagem, devemos pensar não apenas naquilo que ela mostra, como também naquilo que ela não mostra, dado que a *decisão de mostrar algo consiste igualmente na decisão de não mostrar outra coisa*. Em outras palavras, trata-se de

perguntar pela alteridade da imagem, ou seja, o que ela não mostra naquilo que ela mostra, o que o visível recalca deliberadamente, mas que constitui uma potência capaz de lhe conferir sentido por meio de um processo interpretativo.

Em outro texto, *Figures de l'histoire* (2012, p. 33), o filósofo francês vai dar um belo exemplo que ilustra bem esse pensamento que é a primeira imagem em movimento na história feita pelos irmãos Lumière, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*. A ideia de que o aparecimento do cinema introduzia um modo industrial de produção – que implicava em uma divisão do trabalho, entre iluminador, figurino, roteirista, ator, fotógrafo, etc. – é totalmente corroborada quando pensamos que os irmãos Lumière eram também industriais na cidade de Lyon, na França. O fato de que as primeiras imagens sejam os operários saindo da fábrica também antecipa o que viria a ser o destino do cinema no século XX de ser o grande lazer das massas em seus horários de folga do trabalho. Nesse ponto, aliás, *Limite* garante mais uma vez seu caráter absolutamente singular na história do cinema já que embora faça um elogio ao cinema, quando insere uma cena de um filme de Carlitos, contraria a vocação que essa expressão artística alcançou nos anos 1920/30, porque se trata de um filme sem o menor apelo popular e sequer teve uma exibição comercial.

Rancière faz a seguinte colocação: o fato de se mostrar o momento da saída da fábrica esconde justamente a servidão do trabalho que ocorre dentro da fábrica. A ideia de que há sempre um elemento invisível naquilo que é tornado visível é que chamamos de *sintoma* e a leitura *sintomal* é o método pelo qual se quer explorar o jogo do visível e do invisível, do dito e do não-dito na imagem.

Proponho, portanto, uma análise sintomal de *Limite* e, com isso, pergunto o que suas imagens escondem. Para responder a essa pergunta, creio que seria preciso então rever o nexos entre a imagem inicial – o rosto de uma mulher ao fundo e dois braços presos por algemas em primeiro plano – que é o mote do filme e o desenrolar de suas imagens, propondo uma nova interpretação da *imagem proteica*.

No texto do catálogo de uma exposição dedicada a Mário Peixoto na Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro em 1996, Saulo Pereira Melo faz uma descrição histórica de como o cineasta teve a ideia do *scenario* do filme depois de ter visto em Paris, em 1929, na capa da revista *vu* a imagem que lhe daria a ideia do filme:

Foi lá [em Paris] que, segundo ele, nasceu a ideia de *Limite*. Mário conta que, depois de “um conflito com o pai”, particularmente doloroso, “uma coisa meio secreta” que é a chave de *O inútil de Cada Um* e está relata no livro”, ao ir buscar na Gare du Nord uma tia e duas primas, viu em um quiosque do boulevard Montmartre “pendurada em um arame e bem na minha direção” a revista *Vu*, “que me bateu cheio nos olhos”. Na capa, um rosto de mulher de frente, olhar fixo e tendo em primeiro plano duas mãos

masculinas algemadas. Era a imagem proteica de *Limite*, aquele que geraria todas as outras do filme. “A capa da revista provocou tudo”. A imagem reagiu com os resíduos vivos do conflito com o pai e gerou uma intensa, confusa e logicamente inexplicável torrente de emoções desencontradas que, diz Mário Peixoto, “reboou profundamente dentro de mim”. E então, continua Mário, “eu vi foi um mar de fogo, um pedaço de tábua e uma mulher agarrada”. Era a cena final do filme. (Melo, 1996a, p. 15).

Dois elementos chamam a atenção nessa descrição: em primeiro lugar, a associação da imagem com uma briga com o pai; em segundo, a sua associação a com uma imagem ligada ao mar, no caso uma mulher naufraga agarrada a um pedaço de madeira. Como não se trata de fazer psicanálise do autor, eu deixaria a primeira informação de lado. No entanto, a associação feita com o mar no segundo caso permite uma psicanálise da própria imagem, já que, à primeira vista, não é evidente a associação dos grilhões com o mar, ou seja, não é evidente associar uma imagem de prisão com uma imagem de uma paisagem que possui uma vastidão. E, no entanto, como bem assinala Saulo Pereira Melo, agora em seu livro *Limite*, o mar e a prisão são justamente as duas obsessões do filme:

Todas as imagens do filme são metamorfoses da imagem proteica ou de partes dela e desta “síntese” e desta “polaridade” olhos-mar, eu-mundo, aqui-ali, interior-exterior. Por todo o filme estará presente o “tema” sob a forma de uma metamorfose originada na imagem proteica. *Limite* é marcado pela obsessão das algemas e pela obsessão do mar. Todo o filme tende, primeiro, à imensa panorâmica meridiana – que é seu clímax, obsessão da limitação –, depois, à tempestade – que é o desenlace, obsessão da morte. (Melo, 1996b, p.38)

Nessa interpretação, as cenas de paisagem em que o mar ocupa um lugar central tem sempre uma atmosfera de mau presságio que vai desembocar na grande tempestade no final do filme, indicando a quebra do véu de maia schopenhauriano, cuja consequência é o desvelar do destino trágico que aguarda todos os seres humanos.

Muito embora a interpretação metafísica esteja consagrada, acredito que ela não encerra todas as suas leituras possíveis. Voltemos à pergunta: qual a relação entre os grilhões e o mar? Essa pergunta pode efetivamente ganhar uma outra orientação, caso se considere que não se trata de qualquer mar, mas o mar de Mangaratiba que poucas décadas antes da realização do filme, ainda via navegar navios negreiros.

Sabemos o quanto é importante na cultura afrobrasileira a questão da ancestralidade. Por isso, aquelas águas estão marcadas por um forte elemento espiritual, e embora não possa ser capturado pelo elemento visível da imagem, está totalmente presente na memória daquelas águas. Essa memória é muito bem discutida na obra *Atlântico vermelho* (2017)⁷ em que a artista

⁷ Rosana Paulino. *Atlântico vermelho*. In: Enciclopédia Itaú Cultural Arte e Cultura. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em << <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra7429/atlantico-vermelho>>>. Acesso em: 25 de junho de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

Rosana Paulino fala sobre o quanto no verde do mar há o esquecimento do vermelho do sangue dos escravizados trazidos à força da África. Trata-se de uma colagem de imagens em que se podem ver, na parte central, imagens de azulejos portugueses, escrito acima *atlântico vermelho* e na parte de baixo uma intervenção que mostra o sangue brotando dos azulejos, com o intuito de mostrar o que está por detrás do processo de colonização. As demais imagens remetem a escravizados dos quais são retirados os rostos, acentuando o seu processo de desumanização e barcos que foram os grandes responsáveis por trazer esse grande contingente de pessoas da África para o Brasil durante 400 anos.

É sob esse ângulo que gostaria de propor a interpretação da imagem proteica de *Limite*: trata-se de uma imagem que se refere à *culpa* pelo processo de escravização no Brasil, o que confere ao filme sentido *trágico*, mas a tragédia aqui é a própria escravidão. Nesse sentido, além de toda a carga metafísica, os grilhões podem ser entendidos como um signo de uma memória que durante muito tempo foi enterrada, o que indica então toda uma maneira de rever o filme, a partir daquilo que ele não mostra, mas que está latente nas imagens daquelas águas.

Olhando dessa forma, o que talvez possa parecer estranho agora é pensar por que a fortuna crítica não fez essa relação entre as algemas da imagem proteica e a escravidão no Brasil. No entanto, por outro lado, é compreensível que essa interpretação só tenha surgido no momento atual em que há uma emergência das questões políticas e culturais afrobrasileiras das quais evidentemente a questão da memória tem um papel fundamental. Esse contexto tem o condão de disseminar as questões da cultura afrobrasileira afetando e transformando subjetividades e permitindo, assim, a possibilidade de rever, por esse viés, toda a produção cultural brasileira, como o que tentei fazer com a interpretação que propus a esse monumento que é *Limite*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, G. *Cinema 2 : Image-temps*. Paris : Minuit, 2012.

LOPES, Denilson. Um outro modernismo. *Matraga*, v. 29, n. 57, p. 485-498, set./dez. 2022. Disponível em <<Um outro Modernismo | Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ>>, acessado em 20/06/2024.

KUNIGAMI, A. *Limite e a imagem que não vemos: uma proposta crítica*. Disponível em <<<https://limite.uff.br/imagem-que-nao-vemos/>>>

KOPENAWA, D. & ALBERT, B. *A queda do céu*. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

EMERICK, MA *forma de Limite*. Disponível em <<<https://limite.uff.br/forma-de-limite/>>>, acessado em 19/06/2024

MELO, S. P. *Breve esboço de uma cinebiografia de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1996a (catálogo da exposição Mário Peixoto).

_____. *Limite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996b.

RANCIÈRE, J. *Le Spectateur émancipé*. Paris: Fabrique, 2008.

_____. *Figures de l'histoire*. Paris : PUF, 2012.

ROCHA, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.