

Da ideia em Paris às duas primeiras exposições: Alguns aspectos técnicos de *Limite*

ALEXANDRE RAMOS VASQUES*¹

Quatorze de agosto de mil novecentos e vinte e nove. Podemos estabelecer esta data como o marco fundador de **Limite**, o momento em que Mário Peixoto avistou a capa da revista francesa *Vu*, de número 74, num quiosque localizado no boulevard Montmartre, em Paris. É justamente esta imagem que será considerada nosso ponto de partida para iniciarmos o estudo técnico de **Limite**, pois embora ela não faça parte fisicamente do filme, produzido um ano depois, ela influencia radicalmente a construção da obra, estando mesmo na raiz da feitura do filme.

Mário Peixoto está inserido num contexto bastante movimentado do cinema brasileiro no final dos anos 1920. Embora não participasse ativamente de nenhuma produção, Peixoto tinha vínculos pessoais e artísticos com elementos importantes da produção e da crítica cinematográfica da época. Podemos destacar inicialmente dois elementos de extrema relevância na formação do jovem cineasta e na concepção e na execução de **Limite**, Adhemar Gonzaga e Otavio de Faria.

Editor da revista *Cinearte*, semanário especializado em cinema, Gonzaga vinha, em 1929, desempenhando um papel de liderança, ao lado do jornalista Pedro Lima, na campanha pelo cinema brasileiro, notadamente o filme posado, que hoje poderíamos chama-lo de ficção. No mesmo ano, Gonzaga dirigiu **Barro humano**, filme de grande sucesso na época, foi encarado por seus contemporâneos como um divisor de águas na História do Cinema Brasileiro, mais do que isso, o sucesso comercial do filme motivou Adhemar Gonzaga a montar seu estúdio no Rio de Janeiro, a Cinédia. Mário Peixoto foi influenciado amplamente pela campanha impulsionada por Gonzaga, pela feitura de **Barro humano**, onde esteve por diversas vezes frequentando as reuniões de equipe e assistindo às filmagens no set do filme, e pela construção do estúdio gonzaguiano, local de filmagem de algumas cenas de **Limite**.

Otavio de Faria fazia parte de um outro grupo ligado ao cinema brasileiro. O Chaplin Club, cineclub formado em 1928 por jovens que tinham uma visão de cinema

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, projeto de pesquisa financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

mais ligada a um conceito artístico do ofício que era desenvolvido em acaloradas discussões entre os membros do clube em sessões de cinema que promoviam entre seus associados, principalmente entre Otávio de Faria e Plínio Sússekind Rocha, outro personagem que teria grande importância, anos mais tarde, na divulgação e na preservação de **Limite**. Ambos conheciam Mário Peixoto dos tempos em que eram colegas do colégio Santo Antônio Maria Zaccaria, localizado no Rio de Janeiro. Naquele tempo estes jovens se preocupavam com a arte cinematográfica, desenvolvendo um tino precoce para a crítica, atividade que se desenvolverá através das tais sessões do clube, e principalmente, nas páginas de *O Fan*, o veículo oficial do grupo, espaço de denso desenvolvimento teórico acerca do “cinema puro”, como era considerado por eles o cinema silencioso. As conversas pessoais e por meio de cartas entre os amigos Mário Peixoto e Otavio de Faria foram indispensáveis à formação do primeiro como diretor de **Limite**. Mais adiante, Otavio de Faria procura divulgar o filme de Peixoto no último número de *O Fan*, em dezembro de 1930, dando às fotografias do filme, enviadas pelo diretor, um status de obra cinematográfica, a primeira feita no Brasil, coisa que poderia revolucionar o Rio de Janeiro.

Entretanto, **Limite** não fez carreira comercial, tendo sido assistido por um público bem menor do que Otavio de Faria poderia imaginar. As dificuldades para exhibir filme tão singular na filmografia brasileira de até então contribuem inicialmente para a criação de mitos em torno do filme e de seu diretor. Um dos pesquisadores mais habilitados atualmente para escrever e falar sobre a trajetória de **Limite** é Saulo Pereira de Mello, ex-aluno e grande amigo de Plínio Sussekind Rocha. A idéia do filme, concebida em Paris, teria sido gerada pelo encontro casual com uma revista, onde “na capa, um rosto de mulher, de frente, olhar fixo e tendo em primeiro plano duas mãos masculinas algemadas. Era uma foto de André Kertézs que se transformou na imagem protéica de **Limite**, aquela que geraria todas as outras do filme”(MELLO, 1996-2007:12).



A capa da revista francesa remete diretamente à proto-imagem de **Limite** (MELLO, 1996:22), logo após o plano dos urubus no alto de um morro.

Duas imagens irmãs que aqui não são oriundas de fontes originais. A primeira divulgada num dossiê publicado na Internet a respeito do filme para divulgação do processo de restauração digital da obra. Sua correlata cinematográfica, apesar de captada diretamente através do manuseio da película em mesa enroladeira é extraída de um máster do filme², não do negativo original, nem do negativo de câmera³.

Bem menor é a questão envolvendo o acesso à fotografia original da revista *Vu*, documento disponível para consulta no Arquivo Mário Peixoto, localizado no Rio de Janeiro. Já o acesso à fotografia original do plano realizado pelo renomado fotógrafo Edgar Brasil⁴, é bem mais complicado, e envolve “dramaticamente” todo o material fílmico advindo de **Limite** nestes primeiros treze anos de existência (1929/1942).

Se à primeira vista essa abordagem em torno da originalidade do material fílmico pode soar excessivamente puritana, certamente as palavras de Alfonso del Amo García, coordenador do setor de restauração e reprodução da Filmoteca Espanhola, sobre a origem e o nível geracional da reprodução, devem conferir à justificativa do trabalho uma sustentação técnica razoavelmente convincente:

Em condições ideais e mediante reproduções extremamente cuidadosas é possível evitar a perda de qualidade em cada nova reprodução; mas as

² Este material fílmico de **Limite** pertence atualmente ao acervo da Cinemateca Brasileira

³ Os termos em negrito se referem a termos técnicos adotados pela arquivística audiovisual. Ao final do trabalho, um glossário explica cada um dos termos.

⁴ Edgar Brasil. Edgar Hauschildt, nascido em Hamburgo – Alemanha, fotógrafo, nasceu em 1902, morto em 1954, iniciou sua carreira ao lado de Humberto Mauro, fotografando **Brasa dormida** (1929) e **Sangue mineiro** (1930-1931) In: RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luis Felipe (orgs.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. Editora SENAC. São Paulo, 2000. p.65-7

condições ideais não se dão todas as vezes e freqüentemente, por defeitos na realização ou por utilizar originais deteriorados ou de baixa qualidade e obtidos sobre emulsões inadequadas, se produz perdas de qualidade. Assim, a determinação da procedência da reprodução e o nível geracional em que deve situar-se pode converter-se num elemento fundamental na valoração da importância de cada material para a conservação do filme. (GARCIA, 1996:130)

Provavelmente as condições do processamento laboratorial no Brasil dos anos 1930 não eram melhores que as condições europeias, sendo assim, ao considerarmos, na melhor das hipóteses que o máster de **Limite**, em análise, um material de quarta geração – originado do **contratipo de imagem** de 1966, que por sua vez fora copiado de uma cópia nitrato já em deterioração – como ficará claro mais adiante, tirada a partir do negativo original do filme estamos lidando, então, com a obra inevitavelmente depreciada. Mais uma vez nós nos remetemos a Del Amo, que ao citar o princípio fotográfico, nos lembra que “um negativo sai sempre de um positivo e um positivo sai sempre de um negativo”. Trazendo para o universo da preservação audiovisual, Del Amo explica que “sobre este processo [fotográfico] inevitável se desenhou o sistema de duplicação para a preservação em que, do negativo original, se obtém duplicações positivas e, destas, duplicações negativas”.

A duração do plano e o corte exato realizado por Peixoto na **mesa de montagem**, assim como, o enquadramento, a velocidade da captação das imagens, a textura e o contraste fotográfico obtido por Edgar Brasil, assistido por Ruy Santos, processados em laboratório de 1930, reverberam, mais ou menos fidedignamente, em materiais secundários, como no caso deste máster SP50084X, cujos planos analisados dos rolos 1 e 3 em mesa enroladeira foram copiados⁵ do contratipo de imagem processado em 1966, por ocasião do primeiro processo de restauração pelo qual passou **Limite**. Por sua vez, o negativo de segunda geração, segundo Saulo Pereira de Mello, teria tido origem na cópia em nitrato do filme:

*À presente série de “takes” de **Limite**, reproduzidos diretamente de sua cópia original, chamaremos MAPA DE LIMITE. Reproduz todos os “takes” do filme e todos os momentos significativos, dentro do “take” com um ou*

⁵ Informação retirada da base de dados da Cinemateca Brasileira, referente ao máster de imagem de **Limite**, nº. de tobo: SP50084X

mais fotogramas característicos, na ordem da sucessão original das imagens, nos seus enquadramentos rigorosamente respeitados e, dentro das possibilidades permitidas pela transposição espacial, de algo essencialmente temporal, na estrutura de suas durações.(MELLO, 1979:21)

A informação referente à fonte cinematográfica para iniciar o processo de restauração da obra nos indica, à primeira vista, a ausência de um máster confeccionado a partir do negativo original, material positivo, que na perda ou desaparecimento do negativo original montado, serviria como referência matricial da obra. Além disso, Saulo Pereira de Mello nos informa que o ano de 1952 foi marcado como aquele no qual havia se dado “a última exibição da cópia original integral em nitrato” (MELLO, 1996:106), ocorrida na Faculdade Nacional de Filosofia. E, já em 1959 “o filme teve que ser projetado sem as três primeiras partes: a decomposição química tinha começado”. Podemos constatar que o material fílmico ao qual Mello se refere é uma cópia original, porém não **de preservação**, ou seja, uma cópia, completa ou incompleta, em suporte de nitrato ou acetato ou poliéster, que deva ser preservada para garantir a recuperação do filme, mas uma cópia **de difusão**, que por sua vez, trata-se de uma reprodução positiva contendo a obra integral e finalizada, produzida para ser projetada em sala de exibição, tornando ainda mais crítico o estado de conservação do filme, já que todo o material destinado à exibição e circulação de uma obra audiovisual no mercado exibidor tradicional está sujeito aos desgastes decorrentes de sua projeção em diversos aparelhos, à manipulação muito pouco controlada de projetoristas, ao transporte nem sempre adequado, às alterações de temperatura e umidade que abalam a estrutura do suporte e da emulsão do nitrato de celulose, enfim, variáveis que reproduzem facilmente a baixa expectativa de vida do material, que sobreviveu integralmente a menos de 30 anos (1930-1959). Entretanto, é esperado que tal cópia original não tenha sofrido os danos mais recorrentes provocados pelas projeções em películas cinematográficas, tais como os estragos de perfuração e/ou riscos no suporte e na emulsão, já que “sem obter lançamento comercial, [**Limite**] foi exibido esporadicamente durante cerca de 30 anos para pequenas e seletas platéias”(HEFFNER & RAMOS, 1991).

Debruçando-se sobre a cópia de **Limite** destinada a servir como material base para restauração da obra nos anos 1960, observamos um Saulo Pereira de Mello

lançando mão de um comentário como espectador e admirador da obra que faz parte de um discurso de defesa a **Limite**, ancorando-se no aspecto mais visível, e, para ele irrefutável, da obra: a sua fotografia, já que, a partir de 1952, ele passou a observar que “o filme nunca mais foi visto em todo o seu esplendor fotográfico”(MELLO, 1996:106). Observação preocupante, mas que dentro da área da arquivística das imagens em movimento, trata-se de um aspecto fotográfico característico da estrutura química completamente condenável da película em nitrato. Clyde Jeavons, ex-curador do National Film and Television Archive (NFTA) do British Film Institute (BFI), da Inglaterra, explica que “alguns puristas e aficionados argumentam que o nitrato tem uma luminosidade que nenhuma outra película conseguiu reproduzir. Infelizmente para os conservadores, isso pode possivelmente ser creditado às partículas de prata presentes na emulsão – outro prego no caixão do nitrato, como se descobriu” (JEAVONS, 2007:19). A manipulação do máster SP50084X nos permite visualizar com clareza a impressão do material de origem que com certa ousadia especulativa podemos esperar que a marca “Eastman Kodak Nitrate Film ▲+” identifique uma cópia em nitrato datada de 1930.⁶



A pesquisa tem como objetivo investigar a construção técnica da imagem de **Limite**, no caso específico deste trabalho, situado entre a ideia concebida em Paris e às duas primeiras exposições públicas do filme. Retornando a 1930, buscamos verificar de que forma a transformação fílmica da ideia que Mário Peixoto teve em Paris para a película em nitrato projetável a exatos 16 quadros por segundo começa pela escolha dos equipamentos de filmagem, sobretudo das câmeras a serem utilizadas “entre maio e dezembro de 1930” (MELLO, 1988:8) em Mangaratiba, e do material sensível.

⁶ O quadro com as películas produzidas pela Kodak desde o início do século 20 está disponível no *Manual de Catalogação de Filmes*. Cinemateca Brasileira, 2002.

Mário Peixoto utilizou nas filmagens de **Limite** um total de quatro câmeras. Ele teria adquirido “a prestações” uma Kynamo de mão – embora Saulo Pereira de Mello problematize esta questão ao informar que Pedro Lima, em entrevista concedida ao pesquisador, diz que a Kynamo foi emprestada a Mário por Paolo Benedetti (MELLO, 1988:8)⁷, tomou emprestada uma Ernemann com tripé da Phebo Brasil Film, por intermédio de Adhemar Gonzaga junto a Agenor de Barros⁸, utilizou no recém construído estúdio Cinédia a câmera Mitchell NC, adquirida por Gonzaga nos Estados Unidos, e apresentada aos leitores de *Cinearte* em janeiro de 1930⁹, e finalmente, a Debie Parvo L, da atriz e produtora Carmen Santos.

Tecnicamente, em relação à Kynamo de mão, podemos caracteriza-la como uma câmera portátil especialmente introduzida no set de **Limite** para fazer os planos menos convencionais do filme, ou de maior complexidade, já que “onde a Ernemann (sic) não podia ir, no tripé, ia a Kynamo, na mão de Edgar” (MELLO, 1988:8). A máquina “rodava a 18 quadros [por segundo], pois era de corda¹⁰”, sendo de grande utilidade para realizar “os planos do trem e nos andores”. Em setembro de 1930, *Cinearte* publica uma fotografia de making of de **Limite**, na qual aparece Edgar Brasil enquadrando, em plano detalhe, as rodas de um trem, portando em suas mãos uma pequena câmera, provavelmente a Kynamo¹¹.

A Ernemann, cedida pela Phebo Brasil Film, já havia filmado os planos de **Sangue mineiro** (Humberto Mauro, 1929) e **Brasa dormida** (Humberto Mauro, 1928) sob a direção fotográfica de Edgar Brasil. O talentoso alemão, radicado no Brasil, já era suficientemente íntimo da câmera na época das últimas produções do chamado Ciclo de Cataguases para saber de suas potencialidades e de seus limites. A máquina era a

⁷ Saulo Pereira de Mello retira tal informação de uma conversa telefônica com o diretor, datada de 24 de maio de 1987, mas o próprio autor a problematiza.

⁸ “Agenor Cortes de Barros, dono do Engenho Central Brasil, de Cataguases, ao ceder a máquina [a Ernemann com tripé] escrevera a Adhemar Gonzaga: “O Edgar levará a máquina da Phebo, mas preciso que me informe o tempo que vai ficar com a referida máquina, e se o Sr. Mário Peixoto é pessoa que possa responsabilizar-se em um caso de acidente que haja com a máquina, ou mesmo inutiliza-la durante a filmagem”.

In: <http://www.cinedia.com.br/Limite.html> (último acesso em 29.07.2010)

⁹ *Cinearte*, Rio de Janeiro, v.5, n.204, p. 8, 22 jan. 1930

¹⁰ Entrevista, por e-mail, com Hernani Heffner. Em 27/07/2010. A próxima citação é desta fonte.

¹¹ *Cinema Brasileiro*. In: *Cinearte*, Rio de Janeiro, v.5, n.236, p. 4-5, 03 set. 1930.

câmera base do filme, pois ela teria feito “cerca de 60 % dos planos¹²” de **Limite**. Em abril de 1931¹³, pouco antes da primeira exibição pública de **Limite**, *Cinearte* publica uma série de fotografias de making of do filme, sob o título *Filmando Limite*, dentro da qual identificamos em pelo menos duas fotografias a presença da câmera Ernemann, montada sobre o tripé, para captar as imagens do filme. Em setembro de 1930, *Cinearte* publica uma fotografia de making of do filme, na qual podemos observar a posição da câmera em contre-plongée, com Mário Peixoto dirigindo Olga Breno (a Mulher nº1), e Edgar Brasil operando a câmera [que parece ser a Ernemann] sobre um tripé¹⁴. A mesma revista, em agosto de 1930, nos fornece outra fotografia de making of que revela todo o caráter excepcional da produção de **Limite** em Mangaratiba: a imagem se refere à sequência da caminhada da Mulher nº1 (Olga Breno) pela estrada de chão, a partir da qual podemos observar a estrutura montada em madeira, um enorme praticável de mais ou menos 4 metros de altura, e que no alto de sua plataforma avistamos Mário Peixoto, agachado de chapéu branco, Edgar Brasil com a Ernemann sobre o tripé, e provavelmente Ruy Costa segurando um guarda-sol¹⁵. Especificamente, a Ernemann podia “rodar a 16 quadros (a duas manivelas por segundo)¹⁶”, embora pudesse “ser ajustada para outras velocidades e o acionamento a mão fosse irregular de per si”.

A Mitchell NC era uma das estrelas do quadro técnico da Cinédia. O aparelho foi retratado pelos fotógrafos de *Cinearte* em duas ocasiões na primeira metade do ano de 1930. Em janeiro deste ano, a revista, com a matéria *A “Mitchell” que vai fotografar Saudade*, apresenta fotografias dos atores Mário Marinho e Tamar Moema no estúdio de Paolo Benedetti, nas quais podemos constatar o status dado à câmera comprada por Adhemar Gonzaga¹⁷. Três meses depois, a revista anuncia que “Lelita Rosa e Paulo Morano são muito camaradas da “Mitchell” que está filmando **Lábios sem beijos**

¹² Entrevista, por e-mail, com Hernani Heffner. Em 27/07/2010

¹³ *Filmando Limite*. In: *Cinearte*, Rio de Janeiro, v.6, n.269, p. 9, 22 abr. 1931

¹⁴ *Cinema Brasileiro*. In: *Cinearte*, Rio de Janeiro, v.5, n.238, p. 4, 17 set. 1930. O plano descrito a partir da fotografia do making-of corresponde aquele em que a Mulher nº1 está com a cabeça entre as grades.

¹⁵ *Cinema Brasileiro*. In: *Cinearte*, Rio de Janeiro, v.5, n.235, p. 4-5, 27 ago. 1930

¹⁶ Entrevista, por e-mail, com Hernani Heffner. Em 27/07/2010. A próxima citação é desta fonte.

¹⁷ *A “Mitchell” que vae photographar Saudade*. In: *Cinearte*, Rio de Janeiro, v.5, n.204, p. 8, 22 jan. 1930

[Humberto Mauro, 1930]"¹⁸. Em **Limite**, a Mitchell foi “usada na cena da escada”¹⁹ [com a Mulher nº2 e seu marido pianista em cena] e nos planos em macro [enquadrando os materiais de costura da Mulher nº1]²⁰. Se a Mitchell foi utilizada por Edgar Brasil apenas na Cinédia, e a câmera norte-americana, de fato, rodou o plano da escada com a Mulher nº2 e seu marido, a dúvida fica em relação à necessidade do fotógrafo em produzir o destelhamento num estúdio. O aparelho era bastante moderno e versátil, tinha motor, “podendo se ajustar a várias velocidades”, e de acordo com a padronização norte-americana, “ela nunca rodava a menos de 18 quadros no fim da década de 20, se aproximando freqüentemente na América de 20 a 22 quadros por segundo, dependendo da cena”. Uma futura visita ao acervo da Cinédia, mais especificamente ao seu setor técnico, pode revelar mais detalhes da participação da câmera norte-americana no filme de Mário Peixoto.

Por fim, **Limite** teve a discreta participação da Debie Parvo L, de propriedade de Carmen Santos. A atriz e produtora conheceu Mário Peixoto por intermédio de Edgar Brasil, que selecionava e copiava o material de **Limite** no laboratório localizado nos fundos da casa dela. Para transforma-la em “atriz indiscutível”²¹, coube a Mário Peixoto elaborar o roteiro de **Onde a terra acaba**, que seria modificado após o rompimento entre o diretor e a atriz, sendo dirigido por Otavio Gabus Mendes, finalizado em 1933. Em troca, “Carmem teria deixado Mário Peixoto acabar o trabalho de **Limite** sem pagar nada”. Mário, foi mais além, propondo à atriz de **Sangue mineiro** que ela atuasse numa sequência para ser encaixada em **Limite**. Segundo o pesquisador e conservador da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro, Hernani Heffner²², é justamente nesta cena que Edgar Brasil utiliza a Parvo L de Carmen, novamente em Mangaratiba. Saulo Pereira de Mello (MELLO, 1988:9) nos informa que na mesma oportunidade filmou-se a cena da

¹⁸ *Cinema Brasileiro*. In: Cinearte, Rio de Janeiro, v.5, n.218, p. 4-5, 30 abr. 1930

¹⁹“Nas filmagens de interior Edgar usou habilmente o destelhamento como no caso do “shot” de Brutus Pedreira no alto da escada” In: MELLO, Saulo Pereira de. Sobre a produção de **Limite**. In: CD ROM *Estudos sobre Limite*. Laboratório de Investigação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, 1998. .

²⁰ Entrevista, por e-mail, com Hernani Heffner. Em 27/07/2010. As duas próximas citações são desta fonte.

²¹ Carta de Mário Peixoto a Saulo Pereira de Mello, em 15 de março de 1983. In: MELLO, Saulo Pereira de. *Notas para a história de Limite*. Folhetim, São Paulo, out. 1988. p.9. A próxima citação é desta fonte.

²² Entrevista, por e-mail, com Hernani Heffner. Em 27/07/2010. A próxima citação é desta fonte.

tempestade de **Limite**, entretanto é bem mais provável que tenha sido utilizada, para esta sequência catártica no filme, a Kynamo de mão adquirida por Mário Peixoto. A Debrrie Parvo L possuía as mesmas características específicas de velocidade apresentadas pela principal câmera utilizada em **Limite**.

A insistência em detalhar, ainda que sucintamente, as câmeras utilizadas em **Limite** reside no fato de que “cada uma delas tinha especificações técnicas que tornavam as imagens registradas superdiferentes entre si”. Em relação à velocidade de captura das imagens, é necessário se remeter diretamente à projeção destas, tendo em vista que “até o fim da era silenciosa do cinema, os projetores, através dos quais a maioria dos filmes que passavam, possuíam velocidade variável²³” (CHERCHI USAI, 1999:9) tornando possível ao diretor imprimir um efeito na captura da imagem e outro, talvez completamente diverso, na projeção, seja voluntária ou involuntariamente, ainda mais que “a velocidade de projeção ideal poderia variar da mesma forma que o filme, já que as condições de filmagem poderiam ter mudado, ou com o diretor ou diretor de fotografia procurado obter um determinado efeito cômico ou dramático” (CHERCHI USAI, 1999:9). Podemos exemplificar a variedade de possibilidades com os aparelhos de captura e de projeção de imagens em movimento quando nos remetemos à Kynamo de mão, que captando as imagens a 18 quadros por segundo, teve seus fotogramas sendo projetados mais lentamente²⁴ a 16 quadros por segundo, velocidade de projeção considerada por Mário Peixoto como sendo a ideal, conforme podemos observar no plano detalhe das rodas do trem.

O material sensível exposto nas quatro câmeras descritas acima era um filme negativo pancromático²⁵ (CHERCHI USAI, 1999:4). As características deste filme

²³ O autor contextualiza o trabalho do projetor na época do cinema silencioso, entre o final do século 19 e o início do século 20: “O operador tem que adaptar a velocidade de projeção para aquela na qual o filme foi realizado, dependendo para isto de vários fatores: a qualidade da luz do plano, a sensibilidade do filme, o tipo de movimento de câmera feito na gravação”.

²⁴ “Levando-se em conta que a velocidade padrão de projeção é 24 f.p.s, quando filmamos a mais fotogramas por segundo, por exemplo, 48 f.p.s., estamos capturando imagens no dobro da velocidade de projeção, e, se esta não for alterada, estamos fazendo Câmera Lenta”. SALLES, Filipe. *Princípios de cinematografia*. In: http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com_content&view=article&id=104:principioscine&catid=34:tecnica&Itemid=67 (ultimo acesso em 30/07/2010)

²⁵ “O filme pancromático foi desenvolvido no fim de 1912, pela Eastman Kodak Company em nome da Gaumont, era sensível a quase todo espectro visível da radiação. No início, ele foi usado somente esporadicamente, em parte porque ele era muito caro”. “[...] Ele era menos sensível à luz (e portanto obrigava uma mudança no sistema de luzes para o interior), mas permitia a reprodução de uma gama

virgem são favoráveis à exposição em locações externas, extraindo das altas e baixas luzes um número maior de meios-tons de cinza, reduzindo o contraste fotográfico, valorizando detalhes de elementos do quadro. Por outro lado, precisamos pensar no processamento laboratorial ao qual esta película, exposta em **Limite**, feito no Brasil do início dos anos 1930, fora submetido. O laboratório Benedetti, localizado no bairro do Catete, no Rio de Janeiro, de propriedade do italiano Paolo Benedetti revelava e duplicava frequentemente os materiais expostos das produções realizadas por pessoas que orbitavam, mais ou menos próximas, em volta de *Cinearte*, como por exemplo **Limite**. Entretanto, o material enviado pelo set do filme de Mário Peixoto, com tráfego facilitado, porém não documentado²⁶, por Adhemar Gonzaga, era novidade no cinema brasileiro, circunscrito ao universo dos “banhos padrões para filmes ortocromáticos”²⁷ (CHERCHI USAI, 1999:4) tipo **Tesouro perdido** (Humberto Mauro, 1927), também revelado na Benedetti²⁸. Se o laboratório usava química e procedimentos de trabalho voltados para a manipulação de imagens em alto contraste, ou seja, com pouca variação de tons de cinza, é provável que o padrão utilizado para o processamento (revelação e duplicação) de **Limite** tenha sido para filmes ortocromáticos, rebaixando a capacidade de captação de cores da emulsão pancromática. Talvez, o “esplendor fotográfico” de **Limite** pudesse ainda ter sido superior ao daquele contemplado pelos olhos de Saulo Pereira de Mello, caso o processamento do material fosse o desejado pela tecnologia pancromática. Infelizmente, não temos como averiguar os procedimentos da empresa de Paolo Benedetti, já que “nada sobrou do laboratório Benedetti, pois as últimas funcionárias, as sobrinhas dele [Paolo Benedetti] faleceram no final dos anos 1960 e os materiais, equipamentos, documentos foram vendidos a um ferro-velho, e sobre os procedimentos ninguém sabe”. Diante deste quadro, teremos de implementar uma metodologia de comparação com outros filmes da época, com as mesmas características fotográficas, regidas pelo mesmo padrão de processamento. A partir daí, poderemos

muito mais ampla de tons intermediários de cinza.”

²⁶ Entrevista com Hernani Heffner, em 27/07/2010.

²⁷ “O filme ortocromático, utilizado comumente até a metade dos anos 1920, era sensível à luz ultravioleta, violeta e azul, e parcialmente sensível às radiações em amarelo e verde, enquanto o vermelho não tinha efeito sobre a emulsão de bromido de prata”.

²⁸ Entrevista, por e-mail, com Hernani Heffner, em 07/03/2010. A próxima citação é desta fonte.

comprovar se realmente “os negativos de **Barro humano** empedraram rapidamente, e viraram pó já em 1940²⁹”.

Além da precariedade para lidar com a película pancromática, precisamos lembrar dos esclarecimentos técnicos fornecidos por Del Amo, em que a cada duplicação de material há perda de informação visual. Retornando para o máster SP50084X, identificando-o como sendo um material de quarta geração, podemos imaginar o quanto de informação (em tons de cinza) pode ter se perdido, primeiro no processamento laboratorial na Benedetti, e depois nas subsequentes duplicações pelas quais a obra passou.

Para chegarmos o mais próximo possível do **Limite** assistido pelas primeiras plateias, precisamos consultar a documentação ainda preservada relacionada ao roteiro do filme, aos planos de filmagem da obra, à documentação referente aos equipamentos, utilizados durante a filmagem, adquiridos ou tomados por empréstimo pelo diretor, Mário Peixoto, às referências feitas em relação à montagem do negativo, às informações de processamento laboratorial, e ainda, às informações a respeito da visualização do filme em suas primeiras sessões, tendo nos jornais e revistas da época as fontes primárias indispensáveis à construção desta imagem inicial do filme. A identificação das características desta imagem é fundamental para se reconstruir a obra, não somente como ela fora concebida, filmada e montada, mas, principalmente, como ela foi visualizada por seus espectadores em maio de 1931 e em janeiro do ano seguinte.

O término, datado de dezembro de 1930, das publicações da revista *O Fan*, órgão oficial do Chaplin Club, coincide lamentavelmente com o término da montagem de **Limite**. Otavio de Faria, intelectual e romancista brasileiro, na época um jovem de 22 anos, amante do cinema silencioso, sobretudo do filme **Sunrise** (F.W.Murnau, 1927), tentava projetar nas últimas páginas publicadas pelo *O Fan* as expectativas que tinha em torno do filme de seu grande amigo e interlocutor cinematográfico, Mário Peixoto. Munido de algumas fotografias de cena de **Limite** e de pequeno trecho do roteiro, Faria é enfático ao afirmar que “cada um faz sobre o filme a sua conjectura e procura compreendê-lo de um modo. Para nós, entretanto, ele se apresenta nitidamente

²⁹ Entrevista, por e-mail, com Hernani Heffner, em 02/03/2010. Nesta mensagem eletrônica, Heffner tenta partir da premissa de que Mário Peixoto tinha enviado para o Museu de Arte Moderna de Nova York o negativo original de **Limite**, material que guardado sob outras variações climáticas havia sobrevivido um tempo maior do que **Barro humano**, produção gonzaguiana de 1929.

como a primeira produção nacional de *avant-garde* – de que tem todas as características”. Mais à frente, o jovem crítico de cinema tenta ser mais específico com relação à fotografia de **Limite**, filiando-as à cinematografia soviética da época, pois para ele “as fotografias de **Limite** são da natureza dessas que tornaram celebres os filmes russos. É só comparar e verificar – porque a confusão é possível e mais de um já as aceitou como de filmes russos” (FARIA, 1930:75).

A proposta estética cinematográfica desenvolvida e apresentada por *O Fan*, no caso de **Limite**, é ilustrada por cinco fotografias de cena do filme, e pela publicação da passagem do roteiro referente à apresentação da história da “Mulher nº1”. São pouco mais de três páginas escritas por Mário Peixoto, oferecendo ao leitor de *O Fan* uma riqueza de detalhes sobre cada plano imaginado pelo diretor de **Limite**. O roteiro, não muito convencional aos olhos de hoje, apresenta-se quase como um roteiro decupado, no qual o autor apresenta não apenas a trama, mas também dá indicação do enquadramento, e do tempo de duração do plano. Saulo Pereira de Mello caracteriza o roteiro de **Limite** como não “tendo mais do que quinze páginas datilografadas, os shots descritos sumariamente, os cortes e fusões indicados, bem ao estilo do cinema silencioso” (MELLO, 1996:23). Rica fonte primária de informações, este trecho do roteiro, pode, e deve, ser comparado com seu trecho correspondente no roteiro original escrito por Mário Peixoto e ainda preservado no arquivo que leva o seu nome. Se as indicações de Peixoto, descritas no roteiro, foram ou não cumpridas durante as filmagens por ele próprio e por Edgar Brasil, somente o plano de filmagem e anotações de Mário e Edgar, principalmente, posteriores às filmagens poderão indicar, juntamente com fotografias de cena e fotografias de making of. “Embora Olga Breno (Alzira Alves, a mulher nº1) não se lembre de ter visto Mário Peixoto consultar nada que se parecesse com um *scenario* durante a filmagem”, o roteiro constitui-se como peça fundamental para a reconstrução da obra (MELLO, 1996:23).

Voltando para a pesquisa sobre os periódicos da época, observamos que, diferentemente de *O Fan*, a revista *Cinearte*, dirigida por Mauro Behring, editada por Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, apesar de anunciar os rumos da produção de **Limite** ao longo do ano de 1930, o veículo mostra-se muito mais empenhado em trazer aos seus leitores, não necessariamente fãs do “embrionário cinema brasileiro”, gostos pessoais e fotografias de cena com os atores de **Limite**, mais do que propriamente informações

técnicas sobre a feitura do filme, enaltecendo a divulgação do filme de Peixoto sob a chave do estrelismo, bem aos moldes hollywoodianos da época. Ao relatar uma conversa de *Uma hora com Raul Schnoor* [o Homem nº1 do filme], o jornalista Otavio Gabus Mendes revela as expectativas da revista com relação à produção do próximo filme em que o até então extra de **Barro humano** (Adhemar Gonzaga, 1929) e galã da fita inacabada **Paralelos da vida** (Gentil Ruiz, 1930) atuaria:

*Agora, por exemplo, ao lado das suas ocupações, preocupa-o [Raul Schnoor] a confecção, ao lado de outros amigos, de um filme que se chama **Limite**. Argumento da autoria de Mario Peixoto. E que tem todos os preparativos já prontos para entrar em filmagem.*

O grupo que o fará. Todo composto de amadores. Pretende termina-lo dentro em breve. E sendo um argumento realista. Feito apenas com intuítos artísticos. Estando, nele, a bilheteria completamente olvidada. Será, por força, um dos grandes filmes Brasileiros e a revelação de mais um conjunto de amadores que, corajosos, unem-se aos já existentes e sinceros, para formar a barreira inexpugnável que será o Cinema Brasileiro (MENDES, 1930:6-7).

Embora mencione os “intuítos artísticos”, sem detalha-los, Mendes confere à produção que se iniciaria o valioso “selo” de produto brasileiro. Preocupante talvez para o leitor de *Cinearte* seja o “esquecimento” com a bilheteria, o que pode significar à primeira vista um não endividamento econômico do diretor e produtor do filme para a realização da fita. Pois, mesmo fazendo parte de uma família que sentiria mais cedo ou mais tarde o impacto da crise de 1929 na comercialização do café, principal produto cultivado das terras de sua família materna na região de Volta Redonda, ou mesmo ainda a transformação pela qual o país passaria com a Revolução de 1930, Mário Peixoto ainda tinha recursos financeiros acima da média para se fazer cinema no Brasil³⁰ (MELLO, 1996:19). Além disso, ele detinha fortes influências políticas em Mangaratiba, região do litoral sul fluminense onde **Limite** foi filmado, localidade em que seu tio, Victor Breves, era prefeito, viabilizando economicamente grande parte dos desejos visualizados na mente de seu sobrinho cineasta. Saulo Pereira de Mello se refere

³⁰ “A Abolição e a República determinaram o fim brusco desse império e a fortuna dos Breves desapareceu rapidamente. A fortuna de Mário Peixoto, porém, não vinha dos Breves mas dos Peixotos e, assim, Mário foi criado como patricio: estudou na Inglaterra, jamais precisou trabalhar e pôde realizar **Limite** com facilidades vedadas aos realizadores brasileiros da época”.

a este momento da vida de Mário de maneira bastante informal em entrevista recente: “**Limite** só foi possível primeiro porque Mário Peixoto tinha talento, depois porque ele era rico, e, por fim, teve muita sorte de encontrar o melhor fotógrafo do cinema brasileiro [Edgar Brasil]³¹”.

Entretanto, o quê possibilitou a realização de **Limite** foi a influência direta de Adhemar Gonzaga e de Otavio de Faria na elaboração e na produção do filme:

A atividade prática de Adhemar Gonzaga (e Humberto Mauro) era complementada pela discussão teórica entre Otavio de Faria e Plínio Sussekind Rocha [em torno de Sunrise]. Mário Peixoto, embora não participasse diretamente de nenhuma das duas atividades, compartilhava-as pela intimidade com a produção do filme de Gonzaga [Barro humano, 1929] por um lado, e pela fraternal amizade com Octávio de Faria, por outro. (MELLO, 1996:18)

A filmagem de **Limite** nos estúdios da Cinédia é retratada nas páginas de *Cinearte*. No entanto, numa das matérias referentes ao episódio, ao contrário do que afirmara Saulo Pereira de Mello, a redação da revista anuncia: “Mário Peixoto e o seu pessoal técnico, foram filmar alguns detalhes restantes de **Limite**, no Estúdio da “Cinédia”, gentilmente cedido³²”. Na matéria, a revista interessa-se em entrevistar as atrizes Olga Breno (Alzira Alves) e Taciana Rei (Yolanda Bernardi), não se detendo em nenhuma informação técnica sobre a realização dos planos restantes do filme. Em abril de 1931, *Cinearte* publica algumas fotografias sobre produções filmadas nos estúdios da Cinédia. Com a legenda “Instantâneos em nossos estúdios”, uma das fotografias corresponde a uma montagem, conferindo um efeito especial de leque, com o plano da “Mulher nº1” na qual ela está com a cabeça entre as grades da prisão em **Limite**, destacando “Olga Breno, uma das estrelas de **Limite**”.

Embora *Cinearte* divulgasse freqüentemente o andamento das filmagens de **Limite**, o filme acenava para Adhemar Gonzaga como um fiasco monumental de

³¹ Entrevista de Saulo Pereira de Mello concedida ao programa Antena Coletiva da TV PUC do Rio de Janeiro em 20/05/2008. GREGORI, Sabrina. *O Limite de Mário Peixoto*. In: <http://publique.rdc.puc-rio.br/jornaldapuc/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=882&sid=20&tpl=printerview> (ultimo acesso em 01.08.2010)

³² *As estrelas de Limite*. In: *Cinearte*, Rio de Janeiro, v.5, n.241, p. 6-7, 08 out. 1930

bilheteria, e, esteticamente, estava longe de representar os modelos do cinema norte-americano, defendidos como balizadores da fundação do cinema brasileiro.

Quanto à previsão pessimista de Adhemar Gonzaga, nós não temos como mensurar. **Limite** nunca foi lançado comercialmente, tornando impossível qualquer especulação a respeito do retorno financeiro do desenrolar cinematográfico da visão de Paris. Aqui está o segundo fator que imputa as grandes dificuldades à análise dos materiais fílmicos de **Limite**: a ausência de uma permanência mínima do filme em cartaz no mercado exibidor brasileiro em seus primeiros anos de vida limita bastante o espaço para repercussão da visualização do filme nas suas duas primeiras exposições públicas, em 17 de maio de 1931, no Cinema Capitólio, e em 09 de janeiro de 1932, no Cinema Eldorado. Se por um lado a discreta circulação do filme por sessões muitas vezes privadas preservou a cópia em nitrato de **Limite** de toda a sorte de uma cópia de difusão, como já presumimos, por outro lado este quadro favorece a uma proliferação de mitos mesmo sobre o ineditismo da obra.

Uma das críticas de **Limite** foi publicada no *Diário da Noite* dois dias depois da estréia pública. O jornalista Marcos André confessa no início de seu texto que não é um espectador do cinema brasileiro, que na verdade, era por “falta de ocasião” que nunca havia visto um “filme feito aqui, com ambientes daqui, com artistas daqui³³”. A falta de intimidade com o incipiente cinema posado feito no Brasil, encampado por *Cinearte*, não seria obstáculo para André continuar sua análise. Ele chega mesmo a identificar um defeito, que não teria tirado, segundo ele, o grande mérito do primeiro filme de Mário Peixoto: “A riqueza de detalhes maravilhosos. Mario Peixoto, que idealizou e realizou o filme notável, deixou-se impressionar demais pela beleza dos detalhes. Mostra-os talvez, de uma maneira excessiva. A’s vezes certas passagens tornam-se um pouco longas”.

Se o crítico não ressalta as características fotográficas de **Limite**, ele ao menos faz um breve comentário sobre a montagem, no que diz respeito à duração de certos planos, sobretudo daqueles que retratam a natureza da locação. Em relação à sonorização da apresentação, André também é sucinto, não dando detalhes sobre o suporte de exibição sonora da trilha musical de **Limite**, elaborada por Brutus Pedreira, se restringindo à citação apenas de Stravinsky, Borodine e Debussy. A contribuição

³³ ANDRE, Marcos. *Bazar*. *Diário da Noite* (19.05.1931). As duas próximas citações são desta fonte.

mais significativa deste artigo, o primeiro publicado depois da exibição no cinema Capitólio, é a adjetivação dos espectadores que frequentaram aquela sessão de domingo, às 10 e meia da manhã, especialmente endereçada a convidados:

A sala, divertidíssima. Lembrava a das exibições privadas dos “Agriculteurs”, em Paris. Artistas do Brasil novo: “astros” do cinema nacional, escritores, pintores...

Gente que entendeu: gente que se entusiasmou; gente que não compreendeu coisa alguma: gente que saiu alucinada, com “torcicolo”, de tanto torcer o pescoço para acompanhar e interpretar as estranhas e lindas fotografias.

GLOSSÁRIO

Mesa enroladeira – Equipamento para enrolar películas com avanço manual ou por motor elétrico.

Máster – Cópia realizada para cumprir a função de matriz positiva da qual se obtém uma duplicação negativa, portanto, destinada não à exibição, mas sim à duplicação ou contratipagem.

Negativo original – Material negativo completamente montado e pronto para as reproduções. Nas películas silenciosas sua montagem podia ser correspondente à montagem final que se realizava nas cópias.

Negativo de câmera – Película originalmente exportada na câmera de filmagem de um filme, com o que, geralmente, se montará a maior parte do negativo original de imagem.

Contratipo de imagem – Reprodução realizada a partir de um máster ou a partir de uma cópia, que pode ser utilizada como substituto do negativo original para a produção de cópias.

Mesa de montagem – Equipamento que permite ver e ouvir a película com controle para fazer avançar para frente ou para trás em várias velocidades, incluindo a 24 quadros por segundo. É um equipamento fundamental para a montagem dos filmes realizados em película cinematográfica e também amplamente utilizado nos arquivos audiovisuais.

BIBLIOGRAFIA

CHERCHI USAI, Paolo. *Silent cinema: An introduction*. London: British Film Institute, 1999.

GARCÍA, Alfonso del Amo. *Inspección técnica de materiales em el archivo de una filmoteca*. In: Cuadernos de la Filmoteca, n.3, 1996.

FARIA, Octávio de. *Limite*. In: O Fan, Rio de Janeiro, n.9, p.75, 30 dez.1930.

HEFFNER, Hernani e RAMOS, Lécio Augusto. *Limite – cenas de um filme*. In: *60 anos de Limite de Mario Peixoto*. Fundação Cultural do Distrito Cultural, Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, Cinemateca Brasileira. Brasília, 1991.

JEAVONS, Clyde. *The Moving Image: Subject or Object?* In: *Journal of Film Preservation*, n. 73, 2007.

MELLO, Saulo Pereira de. *Breve esboço de uma cinebiografia de Mário Peixoto*. In: http://www.zzproductions.fr/pdf/dp_limite.pdf p.12 (último acesso em 01/08/2010)

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

MELLO, Saulo Pereira de. *Notas para a história de Limite*. Folhetim, São Paulo, out. 1988.

MELLO, Saulo Pereira de *Limite: Filme de Mário Peixoto*. Prefácio de Octávio de Faria. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

MENDES, Octavio. *Uma hora com Raul Schnoor*. In: *Cinearte*, Rio de Janeiro, v.5, n.223, p. 6-7, 34, 04 jun. 1930