



Metamorfoses

Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros

ISSN: 0875-019, v.20, n.1, e60718, 2023

DOI: 10.35520/metamorfoses.2023.v20n1a60718

Artigo Original

A Faina no Limite da vanguarda

Faina on the Edge of the avant-garde

Maria Theresa Abelha Alves 

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

E-mail: mtabelha@gmail.com

RESUMO

A importância da gramática cinematográfica na teorização do Futurismo. Recepção das teorias de Marinetti em Portugal e no Brasil. Elementos vanguardistas em *Douro*, *Faina Fluvial*, de Manoel de Oliveira e em *Limite*, de Mário Peixoto.

PALAVRAS-CHAVE

Vanguardas; cinema de arte; crítica de cinema.

Editores-chefes

Sofia Maria de Sousa Silva

Paulo Ricardo Braz de Sousa

Editores convidados

Teresa Cristina Cerdeira

Maria Lúcia Guimarães de Faria

Maximiliano Torres

Anélia Montechiari Pietrani

Recebido: 30/07/2023

Aceito: 31/08/2023

Como citar:

ALVES, Maria Theresa Abelha. *A Faina no Limite* da vanguarda. *Revista Metamorfoses*, v.20, n.1, e60718, 2023. doi: <https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2023.v20n1a60718>

ABSTRACT

The importance of cinematographic grammar in the theorizing of Futurism. Reception of Marinetti's theories in Portugal and Brazil. Vanguard elements in *Douro*, *Faina Fluvial*, by Manoel de Oliveira and *Limite*, by Mário Peixoto.

KEYWORDS

Vanguardas; art cinema; film criticism.

Embora o manifesto “A Cinematografia Futurista”, assinado por Marinetti e outros artistas futuristas, só tenha ocorrido em 1916, é impossível questionar a influência da gramática cinematográfica na teorização do Futurismo e desta naquela. Subjaz à ênfase dada ao movimento, em todos os manifestos, uma visão nova e cinética da realidade, uma visão cinematográfica. Os manifestos que abordaram ou a pintura, ou a arquitetura, ou a escultura, ou a poesia, e que precederam o de 1916, ao superlativarem as noções de velocidade, simultaneidade, multiplicidade, imbricação de planos, simbiose e metamorfose focalizaram, ainda que indiretamente, o cinema. Um projetor de cinema em atividade já foi comparado a uma locomotiva a vapor, porque “há algo de maravilhosamente límpido na dança das peças mecânicas e forças em trabalho” (Jullier, 1998, p. 1088). O cinema, por inserir-se entre as novidades do tempo, foi considerado pelos movimentos de vanguarda como símbolo da contemporaneidade, simultaneamente, síntese e súpula de todas as grandes invenções que ocorreram entre o final do século XIX e início do XX e que fomentaram um jeito novo de olhar a vida e conceber a arte.

Portugal e Brasil não ficaram alheios às novidades italianas. Seis dias passados da publicação do *Manifesto* de 1909, o *Diário dos Açores*, em artigo de Xavier de Carvalho, intitulado “Uma nova escola poética – o Futurismo”, apresentava o movimento nos seus aspectos programáticos. Ao jornalista pareceu digno de nota ressaltar o caráter bélico do movimento sintonizado com o ritmo de uma Europa em vias de entrar em guerra (Marnoto, 2009, p. 64-65).

Assim como ocorrera em Portugal, logo após a publicação em Paris do primeiro *Manifesto Futurista*, a novidade ecoou no Brasil, pois em artigo para o jornal *Correio da Manhã*, de 6 de abril de 1909, Sousa Pinto o noticiava (Belluzo, 1990, p. 70), demonstrando estranhamento à filosofia do *Manifesto*. Ainda neste mesmo ano, Almacchio Diniz, em artigo publicado em jornal soteropolitano, aludia à nova estética literária (Brito, 1958, p. 31). E, em 1914, Ernesto Bertarelli expunha “As lições do Futurismo” em artigo para o jornal *O Estado de São Paulo*, de 12 de julho (Schuartz, 2008, p. 47).

Alguns artistas portugueses conheceram o Futurismo de perto. Mário de Sá-Carneiro, Santa Rita Pintor e Amadeo de Sousa Cardoso estavam em Paris, em 1912, aquando da exposição dos pintores futuristas italianos. Aquilino Ribeiro, em crônica na revista *Ilustração Portuguesa*, noticiou essa exposição. Fernando Pessoa,

¹ Almada Negreiros. *Obra completa*. Rio de Janeiro, 1997, p. 1088.

em carta de 1917 a Marinetti, declarava conhecer os manifestos, já ter lido o livro de Boccioni sobre pintura e escultura, acrescentando que estava, de certa forma, do lado dos futuristas (Pessoa, 1974, p. 302), embora não expurgasse o passado.

Em “A conferência n. 1”, Almada Negreiros perguntava à plateia se já havia reparado nos olhos dele, e afirmava: “são os olhos do nosso século! Os olhos que furam para detrás de tudo. Estes meus grandes olhos de Europeu” (Negreiros, 1997, p. 658). Um ano após, esses mesmos olhos criadores de arte e comprometidos com o século, ele os viu em Charles Chaplin. Para o múltiplo artista português “todos os nossos instantes de humanos estão assinados por Charlot em cinematografia” (Negreiros, 1997, p. 662). Porque os olhos de Charlot são a luz do cinema. Em palestra divulgada pela Emissora Nacional, o artista considerava ser indispensável ao entendimento da Arte do século XX uma “verdadeira paixão pelo cinema” (Negreiros, 1997, p. 878), porque não só o cinema mostra e instrui de forma prazerosa e rápida, em consonância com a velocidade dos novos tempos, porque seu dinamismo excita e anima a imaginação do público, mas também porque o torna exigente. Assim retomava uma das ideias expostas em *A cinematografia Futurista* cujos signatários viam o cinema como veículo privilegiado da educação da sensibilidade das novas gerações². Para o artista de *Orpheu* e do *Portugal Futurista*, o maior elogio que se poderia fazer ao cinema seria reconhecer sua capacidade de criar um público preparado para a imaginação.

Também artistas brasileiros que iam para a Europa a fim de aprimorarem seus estudos tiveram a oportunidade de travar conhecimento com os novos rumos artísticos e, ao regressarem, trouxeram na bagagem os pressupostos vanguardistas que iriam alimentar o Modernismo brasileiro. Entre tais artistas, salientaram-se as pintoras Anita Malfatti e Tarsila do Amaral e o escritor Oswald de Andrade.

Os artistas de 1922, embora não aceitando integralmente o rótulo de futuristas, adotaram o ideário de Marinetti, pois também combateram o academicismo, também experimentaram em suas obras os componentes da grande urbe moderna marcada pelo tumulto, pelo ruído, pelo movimento e, principalmente, pelo cinema que influenciaria os demais domínios estéticos³. O livro de poemas de Mário de Andrade, *Paulicéia Desvairada*, canto ao bulício e movimento da cidade moderna, foi considerado futurista por outro grande artista do Modernismo, Oswald de Andrade (Andrade, 1921), que defendia um futurismo paulista.

Em 1926, Marinetti fez uma viagem ao Brasil, proferindo conferências e expondo suas ideias a respeito da arte. Então o Futurismo voltou à imprensa brasileira. Em

² “Il cinematografo futurista che noi prepariamo [...] diventerà la migliore scuola per i ragazzi: scuola di gioia, de velocità, di forza, di temerità e di eroismo. Il cinematografo futurista acutizzerà, svilupperà la sensibilità, velocizzerà l’immaginazione creatrice, darà all’intelligenza um prodigioso senso di simultaneità e di onnipresenza.” (Marinetti *et al.*, *Giornale L’Italia Futurista*, 1916).

³ Anna Teresa Fabris, em *Modernidade e Modernismo do Brasil*, 1994, p. 160, comenta que o poeta Modernista, Menotti del Picchia, sob o pseudônimo de Hélios, declarou que “tudo o que é belo e novo, forte e audacioso, cabe na boa e larga concepção de futurismo”.

1935, Marinetti visitou também Portugal e proferiu, na Sociedade Nacional de Belas Artes, uma conferência que suscitou a Almada a réplica “Encorajamento à juventude portuguesa para o cinema e para o teatro”. Como futurista, Almada não poderia ignorar o cinema, como não o ignorou o Modernismo brasileiro.

O cinematógrafo chegou ao Rio de Janeiro em 8 de julho de 1896 (Resende, 1997, p. 147) e, da então capital do país, espalhou-se por todos os estados da federação, dando ensejo à visão hipercinética da realidade que haveria de contaminar a arte. A São Paulo o cinematógrafo chegou em 13 de fevereiro de 1898. Mário de Andrade, figura central do Modernismo brasileiro, em *A escrava que não é Isaura*, viu no cinema a grande invenção do século, o “Eureka das artes puras”, acrescentando “e note-se que a cinematografia é ainda uma arte infante, não sabemos a que apuro atingirá” (Andrade, 2010, p. 74). O primeiro número da revista Klaxon, órgão difusor do Modernismo brasileiro, traz uma apologia do cinema, ao considerar Pérola White preferível a Sarah Bernhardt. A referida revista pondera que “a cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição” (Klaxon, 1922). O culto a Chaplin, como o olho do século XX, também se deu no Brasil. Em 1927, no Rio de Janeiro, criou-se o “Chaplin Club” com o objetivo de estudar e difundir a arte cinematográfica. A ele se deve a publicação do periódico *Fan*, que foi o primeiro periódico sobre cinema em toda a América do Sul.

Se os Modernistas de um lado e de outro do Atlântico não ignoraram o cinema, dois jovens talentosos, português um, brasileiro outro, ambos nascidos em 1908, também não o ignoraram. Atentos às linguagens da vanguarda, eles expuseram seus respectivos filmes de estreia em 1931. O jovem português era Manoel de Oliveira, seu filme, *Douro faina fluvial*. O jovem brasileiro era Mário Peixoto, seu filme, *Limite*.

A década de 1920 foi marcada por um cinema que encontrara na cidade o perfeito símbolo da vida moderna, por seu vertiginoso ritmo, por sua realidade plural, pelo dinamismo industrial, pelo som das máquinas, pelo ir e vir das gentes. De teor documental, tal cinema recebeu o rótulo de “Sinfonia Urbana”. Manhattan, Berlim, Moscou, Amsterdam, Nice tematizaram alguns desses filmes que iriam influenciar o primeiro filme de Manoel de Oliveira. O cineasta confessou que produzira seu documentário na senda temática e estética de *Berlim, sinfonia de uma cidade*, de Walter Ruttmann e de *O homem da câmera de filmar*, de Dziga Vertov⁴.

As “Sinfonias Urbanas” apresentavam uma percepção polifônica, pela rápida sucessão de planos e superposição de imagens, tangenciando as concepções futuristas de cinema como música cromática: as imagens ilustrativas da azáfama cidadina eram conjugadas como em acordes, cada qual a nota necessária para a sinfonia orquestrada pela movimentação das gentes e das máquinas, de modo a representar velocidade,

⁴ No Brasil, o filme de Vertov recebeu o nome de “Um homem com uma câmera”.

simultaneidade e ritmo, como na concepção geométrica de Walter Ruttmann, ou no “cine-olho” de Vertov. O filme de Manuel de Oliveira, apresentado dez anos após o dos americanos Paul Stand e Charles Sheeler, sobre Manhattan, e alguns meses após o de Jean Vigo sobre Nice, pode ser considerado a “coda” de tais sinfonias, ao mesmo tempo fim e coroamento delas.

O cenário agora é o bairro da Ribeira, à margem direita do Douro, na cidade do Porto. É por aí que passeia este outro “homem da câmera de filmar”, de modo a documentar um dia dos trabalhadores da região. O rio, que agrega homens, mulheres, crianças, animais e máquinas em torno de suas águas e do que elas produzem, é o grande personagem do filme cuja vibração e ritmo de homens e coisas antropomorfizam a paisagem.

De início, focaliza-se o cenário. Vê-se o farol, fixado por vários ângulos, de encontro ao qual batem as ondas e de cuja cúpula jorra a luz intermitente que lembra uma objetiva que se abre e se fecha por alteração de sua angular. Dá-se um *close* sobre a inscrição que nomeia a ponte e sobre o brasão português. Em montagem acelerada e alternada dos planos muito curtos, ora se mostra o fluir do rio e dos barcos, ora o casario marginal, ora o comboio que corre sobre a ponte, ora os trilhos dos caminhos férreos, ora minúsculas pessoas que atravessam a ponte. A seguir, dá-se um *travelling* sobre o Muro dos Bacalhoeiros e sobre o casario da Ribeira. Volta a imagem do farol.

Os enquadramentos da “câmera-olho” de Oliveira expõem a coexistência de categorias diferentes que se relacionam no contexto social e urbano duriense: há o mundo animado e o mecânico, a paisagem natural e a arquitetônica, o ancestral e o moderno que se mostram imbricados. Na imagem recorrente da ponte Dom Luís, captada por diversos ângulos que lhe ressaltam o xadrez das ferragens, a modernidade emerge das angulações dos ferros, e do ancestral das antiquíssimas casas da Ribeira, vislumbradas entre os vãos do gradil. Como era comum nessa época, a câmera se interessa por aquilo que é construção humana, daí a maneira extraordinária dos enquadramentos das grades, das ferragens e dos cravos da ponte.

Focalizam-se depois os acontecimentos que ilustram a faina duriense, formada por uma população notoriamente pobre, e que está na base da pirâmide social assegurando a vida urbana, carregando-a metaforicamente sobre os ombros, como o faz com os pesados fardos. Há uma caótica junção de elementos, acentuada pelos planos muito curtos, em montagem alternada e contrastante que fomenta analogias e metamorfoses: os animais de carga e os homens e as mulheres, que carregam e descarregam os barcos, assemelham-se. Os humanos são anônimos, porém as máquinas são nomeadas, individualizadas pelo *close* na marca.

A composição dos planos surpreende o Porto entre a tradição e a modernidade técnica, de modo que o passado se interponha no presente: nas pessoas, no modo de produção, na arquitetura. A montagem, que expõe os contrastes, parece apoiar a

simultaneidade e compenetração de tempos, no mesmo instante-quadro, apregoadas pelo manifesto de 1916⁵. Nos humanos, o antigo se manifesta ou nas rugas ou no cansaço de alguns rostos em *close*, e o novo, na musculatura rija de alguns corpos e no apelo sexual de outros. A concomitância temporal se mostra também nos meios de transporte, bem ilustrada pela sequência do atropelamento: distraído com o avião, o motorista do caminhão bate no carro de bois que fica descontrolado. Um homem tenta alcançá-lo, tropeça, e é pisoteado pelos bois, provocando o grito desesperado de uma testemunha. A violência do acidente se reduplica pela fúria das ondas e pela fumaça das caldeiras. Outra sequência importante mostra um namoro na hora da merenda. De início, focalizam-se os bois ruminando e homens e crianças se alimentando. Um trabalhador aproveita a hora da merenda para tocar uma sanfona, prelúdio ao idílio. A sequência é interessante: a jovem chega trazendo o alimento, acena para o rapaz, este passa a língua nos dentes, num movimento semelhante ao da mastigação dos bois que foram vistos ruminando. O rapaz ri, aproxima-se, repara na perna da moça, excita-se. Vê-se uma coluna ereta, tradução imagística do próprio desejo dele. A sombra de objetos fálicos que se mexem ajuda a criar o clima erótico, bem como os cortes rápidos que acentuam a urgência do apelo sexual. Manoel de Oliveira, com a plena consciência de que a dialética dentro/fora de quadro permite a exploração inteligente de territórios sombrios, sugere, sem mostrar, através da elipse, o que aconteceu entre o momento da excitação do jovem e o momento posterior em que ele e a moça, sentados lado a lado, merendam. Em *Douro, faina fluvial*, a montagem cria esboços narrativos, tais como as sequências do namoro, do atropelamento, e da venda do peixe em que a varina exhibe seu produto, o possível comprador regateia, ela argumenta e finalmente vende-lhe o peixe. O cineasta também se mostra acordado com a vanguarda ao pôr em prática as teorias da época concernentes à montagem dos soviéticos Eisenstein, Pudovkin e Alexandrof, que procuravam dar expressividade à cena muda, mediante a combinação e justaposição das imagens. Assim seleciona os quadros por analogia ou por contraste, criando valores simbólicos e metafóricos, e com isso se aproxima da “analogia cinematográfica proposta pelos futuristas”⁶.

Embora a montagem aproxime Manoel de Oliveira dos cineastas russos (Pina, 2012, p. 13), ele não pôde dar aos trabalhadores o sentido histórico e dialético e o conteúdo heroico dos filmes soviéticos. Limitou-se a mostrar a faina ribeirinha sob o vigilante olhar de um policial. Desde o início, focaliza-se uma fenda em arco, sob o letreiro da ponte, que permite o acesso a seu interior. Um policial olha de um lado

⁵ “Simultaneità e compenetrazione di tempi e di luoghi diversi cinematografate. Daremo nello stesso istante-quadro 2 o 3 visioni differenti l’una accanto all’ altra.”

⁶ Ao expor o que haveria de ser o cinema futurista, os manifestantes de “La cinematografia Futurista” creditam o primeiro lugar à “Analogie cinematografé usando la realtà direttamente come uno dei due elementi dell’analogia.” E exemplificam: “Se vorremo esprimere lo stato angoscioso di un nostro protagonista invece di descriverlo nelle sue varie fasi di dolore daremo un’equivalente impressione con lo spettacolo di una montagna frastagliata e cavernosa”.

para o outro, adentrando por esta abertura. Este mesmo policial ressurgiu espreitando os estivadores que parecem sofrendores penitentes, curvados sob o peso dos sacos abarrotados que transportam. São homens descalços, de roupas sujas e rotas. Com a câmera alta, enquadram-se os barcos atracados, os mastros de um navio, e um bote que se aproxima. O bote transporta para o navio uma família cujos pertences estão ensacados como os sacos transportados pelos estivadores. Expõem-se a pobreza e a consequência dela: a emigração.

A figura do policial, quer pelo tamanho, quer pelo lugar onde se encontra, parece a todos e a tudo vigiar. Em pleno Estado Novo, não seria possível atribuir aos trabalhadores da faina fluvial a consciência de que o trabalho os escravizava, transformando-os em animais de carga. No entanto o filme é rico em sugestões. O cineasta afirmou que o cinema “tem que ver com aquilo que – mais que ver ou ouvir – sugere.” (Zunzunegui, 2008, p. 69). A montagem impõe rigor vanguardista ao filme, pela contiguidade que aproxima os diferentes, segundo o capricho do realizador⁷. Da insistência em enquadramentos oblíquos, em imagens das nuvens e da vigilância policial, um tempo social oblíquo e nevoento transparece.

Manoel de Oliveira tangencia com suas imagens alguns pressupostos futuristas. Ele utilizou a câmera para, junto ao Douro, surpreender as “multidões agitadas pelo trabalho”, ele atentou para “as locomotivas de largo peito”, e ainda se preocupou em filmar “o voo rasante dos aviões”, como apregoara Marinetti em seu primeiro *Manifesto* (Bernardini, 1980, p. 34).

O ritmo veloz, ao gosto futurista, resulta da fragmentação dos planos de curta duração e da montagem que estabelece conexões de imagens que ou se espelham ou se contradizem. Resulta também de um criativo jogo dos recursos cinematográficos: utilização de *timeslapses*, oposição entre planos fixos e *travellings*, entre planos picados e contra picados, entre primeiros planos – que ressaltam a diversidade das pessoas, a textura dos cestos e a variedade dos peixes – e as panorâmicas, entre desfocagens e *zooms*.

Oliveira, sintonizado com a modernidade cinematográfica, buscou registrar uma antropologia visual, de acordo com o “cine-olho” de Dziga Vertov, realizando um filme na contramão do cinema português daquela época que difundia os valores católicos e privilegiava “os temas da tradição nacional e os do teatro e da literatura populares” (Pina, 2012, p. 4).

Por fim, os rabelos já vazios estão ancorados e as águas durienses lhes espelham as sombras, como transfiguração fantasmática do real. O filme começa e termina com a imagem luminosa e intermitente do farolim de Felgueiras que se conota como

⁷ Os signatários do Manifesto de 1916, finalizam o documento acentuando a recomposição do universo cinematográfico segundo o capricho pessoal: “Scomponiamo e ricomponiamo così l’Universo secondo i nostri meravigliosi capricci”.

aquela luz criativa do século XX que Almada surpreendera nos olhos de Chaplin, enfim a luz do cinema.

Um filme na linha das “Sinfonias Urbanas” foi também realizado no Brasil, em 1927. O filme de Rudolf Rex Lustig e Adalberto Kemeny, *São Paulo, sinfonia da metrópole*, inspirado na obra de Walter Ruttmann, explora a cidade de São Paulo do final da década de 1920. Porém não será esta obra, marcada por um ritmo veloz tão ao gosto futurista, que aqui se elege para documentar a vanguarda cinematográfica brasileira. Prefere-se *Limite*, de Mário Peixoto, por várias razões, umas meramente circunstanciais, outras técnicas.

Circunstanciais são as coincidências entre o cineasta português e o brasileiro aqui eleitos. Mário Peixoto nasceu no mesmo ano de Manoel de Oliveira e, como o cineasta europeu, muito jovem o brasileiro deixou-se fascinar pelo cinema. Ambos realizaram seus respectivos filmes com recursos próprios e demonstraram rigor estético e apurada sensibilidade na construção e edição das cenas, em montagem no estilo soviético, estabelecendo a relação entre os planos de modo essencialmente criativo, poético e semiológico. O cinema de ambos avançou e se mostrou superior ao que era, na época, o cinema de seus países. Manoel de Oliveira começou a rodar seu filme em 1929. Mário Peixoto começou a esboçar o guião de seu filme em 1929, quando se deparou, em Paris, com uma foto de Kertézs impressa na revista *Vu*, onde se via uma mulher de punhos masculinos algemados, imagem que ele haveria de reproduzir, no início do filme, para enfatizar a prisão de cada um a seus fracassos, aos limites impostos pela vida. Os dois concluíram a filmagem em 1930. Ambos contaram com excelentes fotógrafos, respectivamente, António Mendes e Edgar Brasil, que garantiram a qualidade e a beleza dos enquadramentos executados com esmero e invenção, conferindo poesia aos planos, sequências e cenas. Os filmes de um e de outro estrearam em 1931, provocando reações antagônicas da plateia, mas, posteriormente, receberam, com unanimidade, os louros merecidos. No entanto o que alinha Mário Peixoto com a vanguarda – seu filme foi considerado pelos críticos como a maior contribuição brasileira ao que se denominou *avant-garde* – são suas inovações e seu apuro técnico concernentes à própria linguagem do cinema, sua especificidade enquanto forma de arte. Por isso recebeu a consagração da crítica brasileira e internacional.⁸

Diferentemente das “Sinfonias Urbanas”, que se centravam na euforia, velocidade e ruído das grandes metrópoles, mais concordes com a estética do Futurismo, *Limite* foi filmado numa cidadezinha do interior, com seu ritmo lento e monótono

⁸ Associação Brasileira de Críticos de Cinema considera *Limite* como melhor filme brasileiro de todos os tempos. Mark Cousins citou *Limite* em seu documentário sobre a criação e invenção no cinema. David Bowie incluiu *Limite* entre seus dez filmes preferidos para o *High Line Festival*. *Limite* foi selecionado pela *World Cinema Foundation*, para fazer parte do *Programa Memória do Mundo* da UNESCO.

que sugere um tempo cansado, imóvel, prisioneiro, incapaz de se expandir. É desse espaço e desse tempo limitado que os personagens gostariam de escapar, porém romper-lhes os limites sempre lhes foi impossível.

Sem precedentes no período em que se realizou, a obra de Peixoto superou as falhas técnicas e expressivas do cinema brasileiro da mesma época, mediante a transposição das imagens concretas para um plano poético-metafórico, como no Expressionismo alemão⁹, realizando aquilo que, mais tarde, Pasolini haveria de denominar “cinema de poesia”, que lê a realidade por meio de imagens visuais e que pressupõe decodificação igualmente visual, porque enquadra imagens carregadas de significados que, por isso mesmo, são capazes de exprimir algo pela própria presença (Pasolini, 1982, p. 138). Em *Limite*, os abutres, as nuvens carregadas, as árvores arqueadas pelo vento, a tempestade, as portas e janelas fechadas, as grades, as ruínas, o mar revoltado, o arame farpado das cercas, a ferradura caída no chão, a fita métrica com o número 13, o peixe morto sobre a areia, e as cruzes são símbolos que “falam” por si mesmos, que indiciam vidas naufragadas, tempo efêmero, fracasso, prisão e morte, traduzindo, por conseguinte, a filosofia que engendra o filme: a passagem inexorável do tempo que condiciona e limita tudo e a todos coloca em situações-limite, das quais a mais radical é a chegada da morte.

As imagens da cidadezinha interiorana exploram os limiares que circunscrevem os espaços, acentuando os limites espaciais entre o dentro e o fora, entre o baixo e o alto, entre os elementos: terra, água, vento. Daí a atenção aos beirais, aos telhados, às portas, às porteiras, às janelas, às cercas, às escadas e à calçada, imagens que são apresentadas como fronteiras que não se deixam ultrapassar. Estarem em situação eternamente fronteira faz os personagens irem e virem, através de caminhos emparelhados por muros ou pela vegetação, voltando sobre suas próprias pegadas. Os limites também se configuram pelas ondas do mar, que deixam sargaços na praia, pelo penhasco que, ameaçador, se debruça sobre o oceano, pelo horizonte barrado pelas montanhas. As imagens se orquestram no sentido de explorar e desenvolver a noção de limite, concordando com a concepção de Eisenstein de que, na montagem, não é a soma das imagens que importa e, sim, o resultado da justaposição das mesmas que, qualitativamente, difere ou supera as imagens tomadas à parte (Pinel, 2001, p. 25). Marinetti desejava a “concorrência de imagens convergentes” (Bernardini, 1980, p. 148), e é com tal convergência que Mário Peixoto trabalha, explorando ainda a água e a luz, o sol e a sombra, captando os diferentes matizes do cinza, através de uma criativa e pioneira utilização do pancromático no Brasil.

⁹ Na Europa onde estudou, Mário Peixoto conheceu as vanguardas cinematográficas, como a montagem soviética, e o expressionismo alemão de Fritz Lang, Robert Wiene e Friedrich Wilhelm Murnau cujos princípios estéticos, mais tarde, norteariam seu primeiro e único filme.

Três personagens não nomeados, um homem e duas mulheres, identificados como Mulher 1, Mulher 2 e Homem 1, estão dentro de um barco à deriva no meio do oceano. Poder-se-ia supor que a ausência de nome próprio ou a identificação somente pelo gênero fora uma opção do cineasta para tipificá-los. Suposição enganosa talvez, pois eles são individualizados, através da história de suas vidas. Talvez suposição correta, pois, apesar das histórias pessoais, o desenho de cada um é esfumado, como se eles fossem apenas esboços de vida. A falsa tipificação e a deficiente caracterização são artimanhas de um realizador consciente que pretende subverter os paradigmas cristalizados pelo cinema brasileiro da mesma época, tanto no modo de narrar, quanto na recepção do que foi narrado, de modo que, também no que concerne à estruturação dos personagens, a fronteira, ou o limite, se impõe. Os personagens contam uns para os outros, ou para si mesmos, suas histórias passadas, através de *flashbacks* descontínuos, avessos a qualquer linearidade, carregados de elipses, aproximando-se do conceito vanguardista da “imaginação sem fio”. Nada em suas histórias explica, por exemplo, como se encontraram naquele barco onde, embora juntos, estão isolados um dos outros, pois são frustradas as poucas tentativas de se relacionarem. Em geral os três estão cabisbaixos, curvados sobre si mesmos, como se tivessem sobre os ombros um grande fardo.

Nas histórias pessoais que rememoram, há a tentativa frustrada de ultrapassar limites que lhes foram impostos pelas escolhas que fizeram e pela vida que tiveram. Assim o filme trabalha o tempo através de uma montagem alternada que contrapõe o presente sem futuro dos três no barco e o passado que a memória de cada um resgata. A angústia do presente faz emergir o passado angustiante de modo que os personagens tenham baralhados seus respectivos tempos e espaços: concomitantemente, segundo qual deles detém a instância enunciativa, estão no barco, no meio do oceano e também em outros lugares: uma prisão, um enfadonho atelier de costura, uma praia deserta, um penhasco sobre o mar, um cemitério. Essa relativização de tempo e espaço fora advogada por Marinetti, desde seu primeiro Manifesto.¹⁰ Há cortes ou fusões entre a memória do passado e o presente no exíguo barco cuja forma sugere um esquife.

Na história da Mulher 2 um outro personagem surge, o Homem 2, que não se encontra no barco. Os três personagens embarcados mostram-se prisioneiros de suas lembranças. Olhando para o mar que os aprisiona, fazem emergir do Letes do esquecimento, as águas de Mnemósine. Rememoram suas desventuras na iminência da morte (é de notar o *close* na água que já está no assoalho do barco à deriva, na lata vazia dos biscoitos, no balde também vazio da água potável, nos lábios secos dos três). A situação em que se encontram parece exemplificar a crença de Marinetti de

¹⁰ Marinetti, no oitavo ponto de seu *Manifesto Futurista*, escrevera: “Tempo e Espaço morreram ontem. Nós já vivemos no absoluto”. Aurora Fornoni Bernardini (org.). *O Futurismo italiano*. São Paulo, 1980, p. 34.

que o passado diz respeito aos moribundos e aos prisioneiros para os quais o futuro está trancado (Bernardini, 1980, p. 35).

Já no letreiro que intitula o filme, o Expressionismo se expõe na distorção da imagem da palavra “Limite”, que surge borrada nos contornos das letras, avançando de um plano de fundo para um primeiro plano, numa exposição ostensiva. Os borrões se derramam como se as letras estivessem feridas e jorrando sangue. A primeira imagem do filme é uma elevação pedregosa que rasga o céu. Sobre tal colina de pedras, um penhasco sobre o mar, pousam abutres. A imagem seguinte é um rosto feminino que se destaca do quadro escuro. Ela olha para a câmera. Alguém que não se vê integralmente parece cercá-la. Pelos punhos algemados que a enlaçam, percebe-se que se trata de um homem. O rosto é da Mulher 1. Tanto o letreiro como as primeiras imagens são índices de uma desdita anunciada.

A primeira imagem da Mulher 1 vai aos poucos se desfazendo e a objetiva focaliza, em plano de detalhe, os olhos imóveis dela, que ocupam todo o quadro e que permanecem no écran. Ocorre uma superposição de imagens que se fundem e a nova imagem que surge é a do mar. Nova fusão se verifica e os olhos da mulher ocupam outra vez o écran. Ela é vista, em primeiro plano, em *plongée*. Por alguns momentos as duas imagens – o mar e a mulher – permanecem superpostas e é a partir disso que ela inicia sua narração. Ela estava presa e escapara da prisão auxiliada por um carcereiro (uma notícia de um jornal que ela lê expõe a cumplicidade entre o guarda e ela). Sua fuga não representara sua liberdade pois se vê apanhada numa outra prisão: o monótono trabalho de costura. Rodeada de botões, carretéis, tesoura, fita métrica exibindo o número aziago 13, vendo o exterior através da guilhotina de uma janela fechada, ela se sente limitada. Os movimentos da roda da máquina de costura se fundem com os da roda de uma locomotiva, demonstrando a atenção do realizador às máquinas e aos mecanismos, segundo o gosto das vanguardas.

A montagem é alternada entre os planos do passado e os do presente. A imagem do mar retorna, e o olhar que abre a narração é agora o da mulher 2. A primeira imagem que se tem dessa segunda mulher é ela caída dentro do barco, como que morta. Sua roupa preta de mangas compridas sugere uma mortalha. Enquanto a Mulher 1 demonstra força, querendo superar a situação em que se encontra (é de notar que, em geral, ela é focalizada de costas para a câmera, mas de frente para o mar, numa posição de enfrentamento do ameaçador oceano), a Mulher 2, em contraste com a Mulher 1, é frágil e inativa. Ela recorda um dia em que fora comprar peixe, numa aldeia de pescadores, e de lá regressara para sua casa. Chegando à escada que haveria de levá-la ao piso superior, ela vê seu marido caído embriagado lá em cima. Olha para sua aliança, deposita o cesto das compras no chão, e foge para um penhasco, aquele mesmo penhasco onde já se vira a revoada de urubus, e permanece pensativa. A montagem desta sequência e da seguinte é paralela, sugerindo ações simultâneas.

É através do relato da Mulher 2 que surge o outro homem, o marido abandonado. Ele era um fracassado pianista de cinema. Vê-se o Homem 2 perfazendo o mesmo caminho que a Mulher 2 fizera. Ele entra num cinema e acompanha o filme mudo com o som do piano. O filme que está sendo projetado é um filme de Charles Chaplin, onde Charlot foge da prisão e, ao se ver em liberdade, se depara com um guarda. A citação do filme *The Adventure* funciona duplamente: correlaciona-se com a fuga da prisão encetada pela Mulher 1, sendo também um tributo a Chaplin e ao cinema mudo, já em vias de desaparecer que, por suas *gagues*, tanto riso provocou (a plateia do cinema é focalizada através do *close* nas bocas que gargalham).

A situação presente volta a ocupar o écran: o Homem 1, inclinado sobre si mesmo, tem a mão caída, desanimado, desistente. A Mulher 1 procura mover-se e percebe a inutilidade desse ato. Lado a lado, sentados numa trave do barco, Homem 1 e Mulher 2 compartilham a abulia. O Homem 1 manipula dois pedacinhos de madeira e olha para eles. Sobre o *close* nos gravetos sobrepõe-se a imagem de uma praia idílica. Os olhos do Homem 1 é que transportam as duas interlocutoras e os espectadores do filme para um tempo supostamente feliz. As pernas de um homem e de uma mulher são focalizadas adentrando a orla marítima. Chegam a um recanto protegido pela vegetação, tiram os sapatos e as meias e penetram na água. Há um corte que indicia uma elipse: o banho demorado dos dois não é acompanhado pela câmera, mas se insinua pelo *close* nas roupas atiradas no chão. O céu é claro, a vegetação é pujante. Novo corte e o Homem 1 acompanha a mulher com quem se encontrou até à casa dela. Despedem-se cortesmente na porta.

Novamente a imagem dos três no barco. Os cabelos do Homem 1 e da Mulher 1, revoltos pelo vento, bem como as nuvens escuras que se adensam no céu, sugerem a iminência de uma tempestade. A imagem dos três personagens se funde com a do mar que acaba por tomar toda a tela: é então que a mesma paisagem, antes idílica, retorna de maneira oposta, o que se expressa pela utilização de algumas imagens que compuseram a cena paradisíaca, porém agora captadas em negativo. A praia já não leva o Homem 1 a um banho erótico, leva-o a um cemitério. Ele adentra o portão, abaixa-se e pega uma flor, encaminha-se para um túmulo. Lá está sentado outro homem. Há um jogo alternado de campo e contra campo. O homem sentado seria o marido da mulher de quem o Homem 1 fora amante. Aquele conta a este que a mulher era leprosa. Apavorado com a hipótese de um possível contágio, o Homem 1 se desespera, corre, grita, e cai junto a uma cerca de arame farpado que, inutilmente, tenta ultrapassar¹¹. Volta a imagem do barco em meio ao oceano, onde os três padecem fome e sede. Agravada a situação no barco, o Homem 1 se atira ao mar para chegar a um possível barril que boiava ao longe e que talvez contivesse água

¹¹ É interessante notar como o grito do Homem 1, de *Limite*, se assemelha ao grito do homem que testemunha o acidente, em *Douro, Faina Fluvial*.

potável, porém ele é tragado pelas ondas, antes de chegar ao barril. Ocorre então uma tempestade muito forte, que é tanto literal como metafórica, pois que, obedecendo à tradição cinematográfica, é também “símbolo de uma tempestade interior, a que habita os personagens” (Vanoye; Goliot-Lété, 2011, p. 71). Finda a procela, vê-se a Mulher 1 agarrada à única tábua que restara do barco destruído pela fúria das águas. Ela permanece agarrada, tentando sobreviver, até submergir. O filme termina com a repetição da imagem dos abutres, o que confere ao filme uma moldura fúnebre.

Há uma insistência em tomadas dos olhos dos personagens, nos momentos anteriores à narração de cada história. Por tais olhos é que as memórias se transmutam em imagens. São olhos “que furam para detrás de tudo” e, assim, metaforizam a luz do cinema, tais como os olhos de Charlot, segundo Almada Negreiros. O mesmo Charlot que Mário Peixoto reverencia ao inserir o filme de Chaplin em *Limite*, através de um interessante jogo de cinema dentro do cinema. Vê-se o cinema como o espaço, a casa de espetáculos, com a entrada com os cartazes das atrações, a separação da tela e da plateia, o lugar do pianista que faz o acompanhamento sonoro, e o cinema como arte na própria inserção do filme de Chaplin. O *close* nos sapatos gastos do pianista, o seu estado de embriaguez, as partituras empilhadas desordenadamente sobre uma cadeira velha talvez se reportem ao iminente fim do cinema mudo com a conseqüente extinção do posto de trabalho dos pianistas de acompanhamento, pois é impossível desvencilhar o filme – este ou qualquer outro –, como produto cultural, de seu contexto sócio-histórico. O filme de Mário Peixoto, assim, propende à reflexividade, curva-se sobre si mesmo, expõe o cinema em um de seus temas e em um possível problema, e antecede uma prática que seria comum no final do século XX e primeiras décadas do XXI, qual seja o gosto pelas citações.

O enredo, aparentemente simples, foge ao tradicional: é elíptico e não linear, exigindo do espectador atenção constante ao receber visualmente as migalhas de informação que lhe são oferecidas. A lógica realista que organiza os vínculos é estranha ao filme, pois os dados fornecidos para a sustentação do enredo, ainda que claros, são lacunares, apostam nas rupturas, confundem subjetividade e objetividade, sem, contudo, oporem-se à verossimilhança. O enredo é trabalhado com fragmentação de cenas, liberdade de ângulos e de distâncias de modo que ao espectador caiba recompor o jogo espaciotemporal do filme, seguindo a lição de Poudovkin. Por exemplo, a alternância entre passado e presente se expõe nos cortes e fusões, mas também no vestuário das personagens. No tempo passado estão todos bem vestidos, rotos todos estão no final. O filme é altamente sofisticado na forma como explora as possibilidades estéticas e técnicas do cinema. O trabalho de todo o filme, até o desenvolvimento narrativo do enredo, traduz a consciência de que em cinema não são as histórias que contam, mas as imagens que se expressam por recursos da técnica cinematográfica: cortes e fusões sucessivas, superposições e fragmentação das imagens que sugerem

a simultaneidade e o geometrismo apregoados pelas vanguardas, jogo audacioso de planos em *plongée* e contra *plongée*, de planos de fundo e primeiros planos, repetição de imagens e estruturas, uso artístico de *closes*, de *zooms*, de *travellings*, de panorâmicas.

O filme é um exemplo de como pode ser criativa e inusitada a utilização das angulações e movimentos de câmera que, ora baixa, ora alta, ora a meio, dança em círculos, se põe em diagonal, vira de cabeça para baixo, observa seres e coisas sob ângulos que contrariam o olhar humano, que causam surpresas. A câmera se inventa como ardiloso ponto de vista. Mário Peixoto joga com os recursos da fotografia, utilizando ora imagens em positivo, ora em negativo. Tomadas longas oscilam com tomadas curtas, em montagem alternada ou paralela, mas sempre original, como, por exemplo, a que cria a sequência da tempestade que, de forma variada, combina planos curtos, sugerindo movimento e velocidade. Filme de pura arte que convida o espectador a um exercício de espreita e de reflexão, que o convida a assisti-lo com olhos de cinema.

Se a pretensão das obras de vanguarda é se posicionarem à frente de seu tempo, é inaugurarem paradigmas estéticos que avancem sobre os precedentes, é provocarem, *Douro, faina fluvial* e *Limite* são obras de vanguarda, porque, ao se realizarem como filmes mudos no tempo em que o sonoro já dominava, utilizaram de forma nova, esgotando-os e superando-os, os recursos do bom cinema mudo anterior. Se é verdade que a cinematografia era ainda uma “arte infante” quando se realizaram esses dois filmes, é verdade também que eles já nasceram adultos e mostraram bem a que apuro o cinema poderia atingir, pois surpreendem, excitam e incitam. É impossível ser-lhes indiferente.

Referências

ANDRADE, Mário. **A escrava que não é Isaura**: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

ANDRADE, Oswald. O meu poeta futurista. **Jornal do Comércio**, [S. l.], 27 de maio de 1921.

BELLUZO, Ana Maria de Moraes (org.). **Modernidade**: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Saraiva, 1990.

BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). **O futurismo italiano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BRITO, Mário Silva. **História do Modernismo brasileiro**: antecedentes da Semana de Arte Moderna. São Paulo: Saraiva, 1958.

FABRIS, Anna Teresa (org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado das Letras, 1994.

JULLIER, Laurent. **Les images de synthèse**. Paris: Nathan, 1998.

KLAXON, n. 1, São Paulo, maio de 1922.

MARINETTI *et al.* La cinematografia futurista. **Giornale L'Italia Futurista**, [S. l.], 11 set. 1916.

MARNOTO, Rita. Futurismo e futurismos em Portugal. **Estudos Italianos em Portugal**, [S. l.], n. 4, p. 61-75, 2009.

NEGREIROS, Almada. Manifestos, ensaios, crônicas e prosa doutrinária. *In*: BUENO, Alexei (org.). **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 641-1103.

PASOLINI, Pier Paolo. O cinema de poesia. *In*: PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo hereje**. Lisboa: Assírio & Alvin, 1982. p. 137-152.

PESSOA, Fernando. Carta a Marinetti. *In*: BERARDINELLI, Cleonice (org.). **Obras em prosa**. Organização, introdução e notas por Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974 p. 70-72.

PINA, Manuel António. **Aniki Bobó**. Porto: Assírio & Alvin, 2012.

PINEL, Vincent. **Le montage**. [Paris]: Cahiers du cinema/les petits Cahiers, 2001.

RESENDE, Beatriz. Parceiros do Imaginário. **Cinemais**, [S. l.], n. 6, p. 126-148, jul./ago. 1997.

SCHUARTZ, Jorge. **Vanguardas Latino-Americanas**: polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Editora da USP, 2008.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7. ed. Campinas: Papyrus, 2011.

ZUNZUNEGUI, José Santos. Viaje al principio del mito. **Cahiers du cinema:100 años de Manoel de Oliveira**, España, n. 18. Diciembre de 2008. p. 20-24.