

Limite: angústia

Saulo Pereira de Mello

Para Walter Salles

Hail brave friend!
Shakespeare

*To see a World in a grain of sand,
And Heaven in a wild flower,
Hold Infinity in the palm of your hand,
And Eternity in an hour.*
William Blake

Limite é uma tragédia cósmica, um grito de angústia, uma lancinante meditação sobre a limitação humana, uma dolorosa e gelada constatação da derrota humana. É um filme trágico, mas glacialmente trágico. É um grito de desespero – mas estranhamente calmo e até educado. É um filme aristocrático – um dos raros da História do Cinema. Nessa calma e desesperançada tragédia cósmica, soçobra toda uma visão de mundo, e todo um desejo de interação com o infinito se frustra. *Limite* exprime a tragédia do homem ocidental; a ânsia pela eternidade, pelo infinito, que a mão não pode alcançar e que a mão cravada na areia, no final da imensa panorâmica pelo céu – no filme – expressa. *Limite* é um réquiem que nos revela a própria natureza da condição humana finita diante do infinito; é um clamor e um lamento que nos faz perceber, não intelectual ou discursivamente, mas no íntimo, no sentimento, no abismo profundo do eu – instantâneo, comovente, inquietante – o mistério imenso da condição humana: a fundamental limitação do homem diante do mundo infinito. *Limite* é pura angústia.

Limite é a representação perfeita, no particular – em um filme – dessa tragédia cósmica universal. No detalhe, vemos todo um mundo; numa expressão, toda uma vida; numa cerca, a tragédia; num reflexo de água, a morte. Nenhum filme conseguiu isso com tanta força, clareza e completude.

No ano de 1930 o Cinema Silencioso se aproximava de seu melhor momento – e de seu fim. *The Crowd*, de King Vidor, e *A linha geral*, de Eisenstein, já haviam sido realizados. Mas existia também – e fazendo sucesso – *The Broadway Melodies*. Enquanto as salas de espetáculos de todo o mundo operavam uma rápida conversão para exibir os filmes falados, Eisenstein saía da Rússia, aventura que remeteria ao inacabado *Que viva México!*; Dovjenko, premido pelas autoridades soviéticas, terminava *Terra*, e Chaplin começava *City lights*. Com o falado às portas, praticamente triunfante, as grandes obras finais do Cinema Silencioso ainda se faziam ou estavam por se fazer.

Limite não é um filme narrativo. Suas histórias são muito simples e esquemáticas. Não é em função delas que o filme se constrói, mas no plano visual e rítmico. É aí que está a sua chave: as imagens geradas pelo tema só têm sentido no ritmo dado pela montagem.

Assim, narrar *Limite* é muito difícil – como difícil é escrever seu resumo, sua sinopse. Não se resume poesia, e o termo história só foi aqui empregado por comodidade. Por isso o que se segue é uma pobre tentativa de descrever, em espaço reduzido e com o instrumento inadequado das palavras, o que *Limite* é.

Limite tem um tema, uma situação e três histórias. O tema é a ânsia do homem pelo infinito, seu clamor e sua derrota e a angústia que essa impossibilidade faz nascer. A situação é um barco perdido no oceano com três naufragos – um homem e duas mulheres. As três histórias são aquelas que os personagens mutuamente se contam.

Na situação se esboça o tema que as três histórias desenvolvem. A tragédia cósmica de *Limite* se passa no barco. E para ele convergem as histórias.

O filme começa no barco e, no barco, marca-se o seu tom. Os naufragos estão abatidos, deixaram de remar e parecem conformados com seu destino. Uma das mulheres dá um biscoito ao homem e conta sua história: a mulher foge da prisão com a cumplicidade do carcereiro, despreza-o, foge, mas não encontra a paz. Tenta trabalhar – costurar –, mas a monotonia a esmaga. Com a notícia de sua fuga, ela parte novamente.

O homem reanima a outra mulher caída no fundo do barco. Ela também conta a sua história. Um casamento infeliz e desastrado com um pianista bêbado que toca em cinemas. Sente-se esmagada pela monotonia e pela tirania dos laços de seu casamento. Recorda o marido em toda a sua degradação, desespera-se e foge.

No barco, a primeira mulher tenta desesperadamente remar: mãos e remo são inúteis. Os outros dois olham-na, vencidos e conformados. O homem conta a sua história.

Ele, viúvo, tem um caso de amor com uma mulher casada. Há alegria e tristeza. Visitando o túmulo de sua esposa encontra o marido da amante que lhe diz que ela é leprosa. Desespero, angústia, terror – e fuga.

No barco, a água acaba. Um barril visto ao longe pode ser a salvação: o homem pula na água e não reaparece à tona. Em desespero a segunda mulher se atira à primeira que a agride. Uma fica prostrada, a outra chora. Desencadeia-se uma tempestade – uma longa seqüência catártica que “resolve” o filme em termos de tema e ritmo. No mar calmo que retorna está apenas a primeira mulher agarrada a um destroço. Lentamente dissolve-se num mar de luzes.

No Brasil, um amor intenso e delirante pelo cinema, típico da época do Silencioso, provocara o aparecimento do Chaplin Club e de Cinearte – e a Cinédia dava seus primeiros passos. Mas o que se fazia em termos de realização era tateante, apesar do esforço de Adhemar Gonzaga e de Pedro Lima e do talento de Humberto Mauro. É nesse momento, quando as obras-primas do Cinema Silencioso se faziam ou se anunciavam, que aparece *Limite* – um filme estranho no panorama do cinema brasileiro, mas não no mundial. Embora seja um filme quase anacrônico: mesmo *Que viva México!* seria sonoro – como sonoro, “sincronizado” é *City lights*. Mas não é por acaso que *Limite* é contemporâneo de filmes como *Terra* ou *Que viva México!*. Há algo comum neles apesar de todas as diferenças: são todos filmes onde a morte está presente de uma maneira que transcende o episódico. E *Que viva México!* desagradou ao seu rico patrocinador comunista; *Terra* teve problemas com as autoridades culturais soviéticas; e *Limite* não agradou aos distribuidores americanos no Rio de Janeiro.

Nascido em íntima relação com o Chaplin Club, do qual é a outra face – a face da realização, *Limite* aparece como um filme insólito naquele momento cultural brasileiro. Tão insólito quanto as discussões que no Chaplin Club se travavam a respeito de *Sunrise*. Nada no cinema de amadores esforçados, que era o cinema brasileiro, anuncia, às vésperas de sua feitura, o que *Limite* seria. Nada desta cinematografia que procurava livrar-se de sua infância revelava que um filme como *Limite* estava para nascer. Nada nesse filme, por todas as maneiras insólito, revela influências ou marcas desse cinema em embrião. Mas toda a evolução do Cinema como arte, não alemã, francesa, russa, americana ou brasileira, mas ocidental, anunciava *Limite* – filme brasileiro de dimensões universais, remate e conclusão do Cinema Silencioso.

Diz Mário Peixoto que *Limite* nasceu como idéia em Paris, em 1929. Depois de um conflito particularmente penoso e angustiante com o pai, no hotel, viu, em um quiosque na Rue de Rougemont, uma foto feita por André Kertész, na capa da revista *Vu* número 74 (de 14 de agosto de 1929), que mostra a cabeça de uma mulher, a face olhando fixamente à frente, enlaçada por punhos masculinos algemados. É o que conta o próprio Mário Peixoto. A “reação” entre a visão da foto feita por Kertész e a angústia que se desenvolvia em Mário Peixoto provocou o

que ele chamou de uma “visão”: “um mar de fogo” com um uma mulher agarrada a um destroço. Era o final de *Limite*.

Essa angústia já vinha provavelmente fermentando nele. O seu diário, dos tempos em que estudou na Inglaterra, nos deixa ver claramente a origem e a formação, no plano pessoal, dessa angústia – que o jovem Mário, então com 22 anos (mal saído da adolescência), projetou na natureza impregnando para ele todo o universo infinito – isto é: o seu *Umwelt*. Esse fato nada tem de surpreendente – quantos homens já não sentiram isto e guardaram a angústia no coração? O que é surpreendente – e original – é que de seu olho, de sua mente e de sua mão, no ano seguinte, 1930, surgisse um filme que se chamou *Limite* – que dá à angústia dimensões universais.

Limite é um filme de rara precisão técnica e formal embora revele, às vezes, no aspecto técnico, as limitações impostas por seu meio cinematográfico em formação. No formal, todas essas limitações são superadas pela imaginação e criatividade de seu *camera-man* Edgar Brazil. Resulta daí um filme de feitura extremamente refinada, revelando nos menores detalhes de realização, técnica e formalmente, um agudo e amadurecido sentido dos meios formadores do Cinema e um domínio seguro do formalismo só compatível com uma arte acabada. Embora feito por um jovem, *Limite* nada tem de juvenil.

A condução dos atores é notavelmente moderna: contida, sóbria, tensa como o filme e também meticulosa e refinada como ele. Como refinados e significativos são os menores gestos. Nenhuma gesticulação é exagerada, nada é fora de medida, tudo é preciso.

Não há *make-up* em *Limite*, e as figuras são tratadas com extremo realismo nesse filme nada realista onde tudo é realista: céu aberto, decoração natural, “histórias”.

O realismo, porém, não é mais do que uma ponte, e *Limite* não pára nele; projeta-se a partir dele para além das fronteiras do real e, pela montagem, chega às imensas regiões do poético.

Limite é um filme de construção precisa, de cadência lenta, montagem perfeita de imagens, por si muito belas, mas também altamente significativas e organizadas em função de um princípio *muito claro*. Um filme que alterna composições rígidas e enquadramentos estáticos com vertiginosas corridas de câmera, libérrimas. Um filme de cadência lenta, triste e fúnebre, às vezes majestosa. Uma lentidão que se acentua pelo uso continuado de fusões, por vezes bem longas, que procuram mais separar do que unir estes planos imensos, completos em si mesmos onde a ação se esgota. Mas um filme de ritmo preciso, estrutura minuciosa, onde a montagem faz desfilar as imagens numa ordem exata com uma fatalidade que lembra o tema, uma fatalidade que leva, da primeira à última imagem, inelutavelmente – quando a angústia desabrocha todo o universo.

Limite é um filme fundamentalmente brasileiro: nessas cercas de pau-a-pique; nessas tronqueiras; nesse capinzal ventado; nessas praias; nesses alagados; nessas

árvores retorcidas, nessas palmeiras descabeladas pelo vento. São infinitamente brasileiras as janelas, as portas, as paredes. O musgo, a estrada, as fachadas, o beco, as faces no cinema, as perspectivas das praias, os pescadores que consertam suas redes, as proas oscilantes das canoas, as pessoas que passam. Tudo é puro Brasil – Mangaratiba, brejo, lodo, praia, mata. Essas ruínas, de vegetação pendente, esses muros manchados, esse cemitério lodoso é Brasil. Os personagens se incorporam à paisagem e, através dela, se exprimem. Toda a beleza fotográfica e de composição, toda a força artística da *mise-en-scène*, a sofisticação de realização, se opera sobre ela. A conjugação do formalismo com a intenção, da forma com a paisagem e dessa com os personagens está a serviço de um agudo sentimento poético, que é uma meditação sofrida sobre a decadência e a morte, sobre a inutilidade do fazer, sobre o desespero e a fuga – sobre o profundo, enorme, lancinante sentimento de limitação humana e seu impossível sonho, desejo de conquista do infinito e cujo resultado é a pura angústia.

Essa paisagem trágica que está presente em todo *Limite*, e que o domina ferreamente foi rica e florescente no fastígio da cultura do café até o final do século XIX. Há no filme o travo amargo do passado esplendor, que se reflete em todas as imagens cuidadosamente compostas e nos próprios personagens tão educados, tão contidos e refinados nas suas aristocráticas posturas. As ruínas que aparecem em *Limite*, filme dirigido por Mário Breves Peixoto, são as ruínas dos Breves. É dessa decadência que o filme tira sua força.

Limite é uma metamorfose de imagens que se desenvolve sob a ação conjunta de dois princípios: um princípio de permanência que dá identidade ao filme, e um princípio de mudança que dá a variabilidade dessa identidade: aquilo que percebemos e sentimos, por exemplo, diante de uma exposição dos auto-retratos de Rembrandt. *Limite*, como Rembrandt, é sempre o mesmo mudando sempre. O que *Limite* nos provoca é a mudança – as várias formas da angústia e do que ela provoca no homem, nos personagens e em nós mesmos; mas um sentimento de angústia que deixa, progressivamente, de ser particular (existindo no espaço e no tempo dos personagens e do espectador) para transcender esses mesmos personagens e nós mesmos e impregnar toda a natureza, todo o *Umwelt* dos personagens (e ainda, de nós mesmos): a angústia universal, existente ali, no particular, em estado puro não mais acessível aos “olhos do corpo”, mas aos “olhos do espírito” (no sentido goethiano dos termos).

Integrando a sucessão de imagens nessa unidade transcendemos o particular, os personagens e nós mesmos e, neste momento, mais do que vemos *Limite*. *Ver Limite é viver Limite* – e a angústia em estado puro.

Todo o formalismo de *Limite* – corte, fusão e montagem; *close-ups*, *médium-shots* e *long-shots*; panorâmicas, arrancos de câmera e *travellings*; enquadramentos, textura de imagem e ângulos – tudo se articula para conduzir, integrar as imagens na me-

tamorfose que *Limite* é e nos faz passar da visão das coisas do mundo, do homem e seu *Umwelt* (dos seres e das coisas) do humano e da natureza, múltipla e variada que nos dão os “olhos do corpo”, para a visão ampliada, una e incorporéa que nos dão os “olhos do espírito”, da angústia em estado puro, sentida e vivida.

Por isto podemos dizer que o *todo* – todo *Limite* e seu desenvolver temporal e espacial – está em cada parte – em cada *shot*. Isto é: a representação da multiplicidade na unidade da mesma maneira que cada ser representa em si mesmo a multiplicidade do mundo: um mundo em cada grão de areia e ter o infinito em nossa mão – ou quase. Sentimos isto e isto se exprime, no filme, em cada *close-up* dos personagens. Vivemos esta tragédia cósmica que é *Limite*. Toda a vez que o filme finda, deixa o resíduo inquietante da vivência, da visão não concreta da angústia em estado puro por algum tempo vivida por nós, presos à poltrona no cinema – a eternidade em duas horas e a cada instante.

O que o Cinema mostra e deixa claro é que uma única representação – alguém angustiado – é *insuficiente* para que a angústia universal se revele. É necessário que essa representação seja *comparada* com outras *semelhantes*: ou seja, que haja uma série de personagens angustiadados. Assim, a *acumulação* da angústia nos acontecimentos e nos personagens – em Raul, o homem nº 1, principalmente – faz com que o filme ganhe força para escapar da pluralidade de representações singulares para a unicidade da angústia em estado puro representada nos personagens –, mas é necessário todo o filme para que isso aconteça.

A noção goethiana de *urpflanze* dá conta dessa idéia. A protoplanta elementar, primária, protéica – universal – poderia, para Goethe, ser *vista* diretamente em cada planta –, mas para os “olhos do espírito”. Esse olhar que Goethe chama de “divina mirada” é que permite ver a *urpflanze*. No domínio da Botânica, *Alles ist Blatt* (tudo é folha) porque Goethe pensava que a folha era o protofenômeno do mundo vegetal. No domínio do sentimento humano “tudo é limite” – tudo é angústia: é isso que o filme de Mário Peixoto exprime e nos diz.

Como, então, na arte – aqui Cinema, a obra humana – podemos *tornar presente*, na verdade: apreender no particular este universal, este protossentimento elementar?

Todo artista instaura uma existência particular, singular – a obra que satisfaz esta exigência: aquele objeto que, contemplado “divinamente”, revela nele o universal. Goethe *dixit*.

A origem – *Ursprung* – a fonte, portanto, de *Limite* é, sem dúvida, a angústia de Mário Peixoto. Ela é a origem e o tema do filme e se exprime na alegoria (em sentido goethiano) que é a imagem inicial – na verdade, a segunda do filme: a foto feita por André Kertész. Claramente essa imagem, reproduzida no início do filme, é uma alegoria do tema: a limitação humana geradora de angústia. Dela se originam todas as outras por metamorfose e analogia – mimetismo – mimetizando-se, mu-

dando e permanecendo, e seu ritmo é o ritmo da vida, no pulsar da sístole e diástole goethianas. Assim, *Limite* é o lento e contínuo desdobrar-se de um tema – isto é: da limitação humana e da angústia que ela provoca em nós. Essa imagem pode ser chamada de Proteu do filme e, a partir dela, se constrói e se organiza o filme que é mais parecido com um ser vivo do que com um relógio. Não tem elementos, mas órgãos que simultaneamente e a cada instante desempenham sua função. *Limite* é uma organização de partes funcionais e somente vive no tempo e em constante referência a todas as outras partes – e então em referência à unidade na multiplicidade que é o todo. Por isso podemos dizer, com Leibniz, que cada parte – cada órgão, cada *shot* – contém nele os vestígios do passado: o *shot* anterior; e já está grávido do futuro: o *shot* seguinte. Cada *shot* do filme contém nele tudo o que é passado e tudo o que é nele futuro. Isto é: o todo (o filme todo) está em cada parte, tal como cada parte está no todo. A visão com os “olhos do espírito” é, então, essa visão do todo em um instante: ver na rosa o botão e ao mesmo tempo o que restou da flor fanada. E é aí que vemos – com os “olhos do espírito” – a própria rosa. Ou, se quisermos, o “espírito” da rosa; ou ainda, a rosa primordial, a proto-rosa.

Claramente, então, como que saímos do tempo – ou estamos além do tempo. Um filme é o que *está sendo* a cada instante diante de nossos olhos: formas significativas que se sucedem (ou, no caso de *Limite*, se metamorfoseiam) continuamente no enquadramento. O que a montagem faz é criar como que um *specious present*, um presente constante, que, no entanto, muda – mas não passa – e que percebemos sem recorrer à memória (é da própria natureza da montagem a tendência a criar um *specious present*) para integrar, apreender a unidade dessa diversidade que é o filme. Algo que *dura* – aqui estamos no domínio propriamente da *durée* – e muda, mas também algo uno, íntegro e indivisível. Revela-se, então a *essência* da rosa. É por isto que Goethe dizia que o profenômeno estava além do espaço e do tempo. Vendo com os “olhos do espírito” algo, esse algo uno, íntegro e indivisível, mas também variável e múltiplo nos dá, no particular que é o filme, a própria angústia humana. Novamente, com Goethe: a essência da poesia é ver o universal no particular.

A partir da angústia particular de Mário Peixoto – sua fonte de “inspiração” – constrói-se uma série de “situações” (mas não “histórias”) angustiantes (no plano prático chamamos a isto “filmagem”) que se organizam em seguida em uma grande sucessão, de refinada articulação (no plano prático chamado “montagem”). Essa sucessão apreende *completamente* uma imensa tragédia cósmica – uma tragédia universal que é a angústia em estado puro. É a montagem que faz a transição da multiplicidade de alegorias da limitação na unidade do símbolo final: a própria imagem inicial, mas agora carregada de uma angústia que não é mais pessoal, que vemos com os “olhos do espírito” (ainda aqui o sentido é goethiano): a unidade do filme que então *vivemos*: a própria angústia de existir. Sentimos, então, todo o *peso* de nossa própria humanidade.

Na verdade, essas duas etapas – filmar e montar –, sucessivas na ordem da produção, são simultâneas na ordem da criação. Mário Peixoto não vê primeiro as imagens e depois as ritma. Na mente do criador tudo nasce indissolivelmente ligado como uma sucessão de imagens ritmadas. São, porém, nesse plano de criação, subjetivas, particulares e intransmissíveis (mesmo na fase de *scenario*) – pois nenhum *scenario*, por mais minucioso que seja, apreende o que o filme pronto será. Basta olhar o “*scenario* de *Limite*, extremamente lacônico, mais um *aide-mémoire* do que um *scenario* propriamente dito. Tudo já estava pronto na mente de Mário Peixoto.

Há, então, uma espécie de *simetria*: a angústia interior, subjetiva e particular de Mário Peixoto (e que, sem dúvida, levou-o a fazer *Limite*) se transformou pelos “meios formadores” do cinema, objetivos e particulares – “filmagem” e “montagem” – em uma angústia exterior, subjetiva também, mas universal, mas para todos os que estão *vendo Limite* e somente para eles. Então, o que estamos vendo – e vivendo – vendo com os “olhos do espírito” as imagens de *Limite*, é o que está *além* de suas imagens, é a angústia humana em estado puro. Estamos vendo o universal – essa pura angústia do homem ocidental – no particular – no filme, em *Limite*. Porque é uma cosmovisão ocidental que está em causa. *Limite* não é outra coisa mais do que a metamorfose – levada pela metamorfose das imagens – da imagem inicial do Proteu (a foto feita por Kertész) – alegoria da limitação – para a mesma foto, no final do filme, agora carregada de sua angústia que transborda para nós, no símbolo (o sentido é ainda goethiano) da limitação humana em estado puro por *todos* sentida. Estabelece-se, então, uma simetria autor-espectador: a multiplicidade do mundo, o macrocosmo, representado no microcosmo que é cada espectador. Por isto podemos dizer que *Limite* representa o universal (a angústia do homem) no particular (o filme em sua unidade). (Mais uma vez, o sentido da sentença é goethiano).

É nesse sentido que a “câmera lírica” (no sentido da teoria dos gêneros) está colocada dentro do autor – Mário Peixoto – e a distância entre ele e o filme é igual a zero.

O microcosmo que é a interioridade pessoal de Mário Peixoto encontra a sua correspondência no *microcosmo de cada espectador* com a condição de que exista o intermediário do macrocosmo. É esta a natureza do *cine-poema*. No cine-romance o autor está distante do filme e a sua câmera é épica (ainda no sentido da teoria dos gêneros). O resultado é uma narrativa cinematográfica e a angústia dos personagens não se alça – levando-nos – à angústia em estado puro, e o filme não passa de um exemplo – distante – da angústia. Não se vive profundamente o filme – ele é apenas assistido e o que pode se chamar de bom nele são os meios formadores do cinema: filmagem, enquadramento, ângulo, cortes, fusões ou movimentos de câmera – e direção. E, pasmem! Até o *som*! Podemos omitir episódios inteiros de filmes assim: mas não podemos – a rigor – omitir nenhum fotograma de *Limite*. Pode-se, pois, fazer muitos filmes diferentes com um mesmo *scenario*; mas o *scenario* de *Limite*, na sua simplicidade lacônica, só pode gerar *um* filme – o próprio *Limite*.

Ver, então, é tudo; mas é preciso *saber ver* (*sapere vedere*): como dizia Leonardo antecipando Goethe. *Limite* representa o universal, o integrar as imagens, o achar-lhes o ritmo, o fixar-se nas imagens e não em uma possível história – essa tragédia e seu destino – no particular: a sucessão de imagens concretas que nasce da sucessão das três histórias e seus três personagens. O segredo da criação cinematográfica está aí: ver em ritmo na tela, na tela interior, na visão interna, não mais vendo objetivamente, mas vivendo, também objetiva e universalmente, todos os que assistem ao filme sentimos a *mesma coisa* que não podemos descrever em palavras: foi necessária toda uma sucessão de imagens para que todos que assistimos ao filme tivéssemos a mesma vivência do tema. Daí esse filme frio – embora seja um grito de angústia – daí esse filme aristocrático – mas angustiado, desesperado e dilacerante.

Certamente *Limite* não é um filme comercial no sentido próprio do termo. Nunca foi, inclusive, exibido comercialmente. Mário Peixoto, diante da reação negativa da crítica à sessão inaugural, promovida pelo Chaplin Club, no Capitólio, a 17 de maio de 1931, desistiu de explorá-lo comercialmente. O rompimento comercial é simbólico, como simbólica foi sua realização, executada sem recurso a nenhuma firma: o único profissional, no sentido estrito, era Edgar Brazil que, mesmo assim, era quase um estreado. Esse filme perfeito e magistral nasceu e viveu liberto de todas e quaisquer injunções estranhas ao próprio desejo de realizá-lo. Foi pensado e realizado apenas como Cinema.

Mais de meio século depois de concluído, *Limite* confirma a impressão de universalidade, que sempre provocou, despertando igual entusiasmo e admiração em platéias do Rio, Nova Iorque, Berlim e Veneza. Filme brasileiro, *Limite* transborda dos contornos de ser brasileiro para ser universal – como o filme de Eisenstein no México; o de Dovjenco, na Ucrânia; o de Flaherty, na Ilha de Aran, no canal da Irlanda. Esse filme que não envelhece nem cativa, sendo brasileiro, pelo *exotique*, é visto como se o Silencioso não tivesse morrido – só Chaplin consegue a mesma coisa. *Limite* está em casa em qualquer parte do mundo – como esteve em 1931 no Rio, durante anos no Salão Nobre da Faculdade Nacional de Filosofia e na Sala Funarte; no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em Berlim e no Lido de Veneza – e agora em Nápoles. E como estará daqui a muitos anos em qualquer parte do mundo em que for projetado.

Saulo Pereira de Mello é crítico de cinema.

Resumo

Este ensaio discute o filme *Limite* – um filme estranho no panorama do cinema brasileiro, mas não no mundial, que surge na época das obras-primas do Cinema Silencioso. O autor comenta cenas, o modo de filmar e a angústia de Mário Peixoto que o filme expõe.

Palavras-chave

Cinema brasileiro; *Limite*; cinema silencioso, Chaplin Club; angústia; realismo.

Abstract

This essay discusses *Limite* – a strange film in the Brazilian context, but not in world's context, that appears in the period of the prime works of the Silent Movie. The author comments scenes, the way in which Mário Peixoto films it and his anxiety exposed on the movie.

Key-words

Brazilian cinema; *Limite*; silent cinema; Chaplin Club; anxiety; realism.