DOI: 10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.169867

Ascensão, vertigem e queda: correspondências entre *Limite* e *Mundéu*

Rise, vertigo and fall in Mário Peixoto's Limite *and* Mundéu

Bárbara Bergamaschi Novaes[1]

[1] Foi professora substituta do Departamento de Artes da Cena da Universidade Federal de São João-del-Rei (DEACE-UFSJ). É doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM-ECO/UFRJ) e pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PPGLCC-LETRAS/PUC-RIO). É mestre em Artes da Cena pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ) na linha de pesquisa Poéticas da Cena: Teoria e Crítica. Formada em Comunicação Social (2014) pela ECO-UFRJ com habilitação em Rádio e TV. Também é fotógrafa e realizadora audiovisual. E-mail: barbarabergg@gmail.com

Resumo: Neste artigo traçamos as correspondências "plástico-verbais" entre as escritas poética e cinematográfica de Mário Peixoto (1908-1992), buscando pontos de contato entre essas duas linguagens. Através de um cotejamento entre a decupagem de três cenas do filme *Limite* e da escansão do poema "A grande curva", publicado no livro *Mundéu*, acreditamos ser possível vislumbrar como a poesia e a mise-en-scène de Mário Peixoto obedecem a uma mesma lógica formal de construção. Para tal utilizamos estudos de Mário de Andrade, Paulo Henriques Britto, Flora Süssekind e alguns conceitos operativos da teoria da montagem de Sergei Eisenstein. Em uma via de mão dupla, demonstramos como Peixoto absorveu os debates de seu tempo, transfigurou sua poesia em cinema e, inversamente, como o cinema "enformou" seus poemas. A proposta é pensar a obra de Peixoto para além da teoria estritamente cinematográfica, nos centrando no profícuo intercâmbio entre o cinema, a teoria literária e os estudos da poesia.
Palavras-chave: literatura comparada; cinema brasileiro de vanguarda; cinema silencioso brasileiro; poesia Modernista.

Abstract: In this article we seek to trace the "plastic-verbal" correspondences between the poetic and cinematographic oeuvres of Mário Peixoto (1908-1992), seeking the points of contact between these two artistic languages. By a comparison between the decoupage of three scenes from the film *Limite* and the scansion of the poem "A grande curva", published in the book *Mundéu*, we believe it is possible to glimpse how Mário Peixoto's poetry and mise-en-scène obey the same formal construction logic. To this purpose, we will use studies by Mário de Andrade, Paulo Henriques Britto, Flora Süssekind and some operative concepts of Sergei Eisenstein's montage theory. We will demonstrate how Peixoto absorbed the debates of his time, transfiguring his poetry into cinema and, conversely, how cinema "shaped" his poems. The proposal is to think of Peixoto's work beyond a strictly cinematographic theory, focusing on the fruitful exchange between cinema, literary theory and the studies of poetry.
Keywords: compared literature; brazilian avant-garde cinema; brazilian silent movies; modernist poetry.

Introdução

Apesar de sua vasta produção literária, Mário Peixoto (1908-1992) se tornou metonímia de *Limite* (1931), obra única na cinematografia brasileira e mundial. Peixoto escreveu o roteiro com vinte anos e filmou seu primeiro e único longa metragem com apenas vinte e dois anos de idade. Muitos críticos consideram o filme um dos únicos filmes *avant-garde* do cinema brasileiro, pois possui uma radicalidade experimental que contrasta com tudo o que era realizado na época. Sua montagem obedece a uma estrutura poética nas formas e no ritmo musical, com trilha sonora com obras de compositores tais como: Claude Debussy (*Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Golliwogg's cakewalk* e *Fêtes*), Maurice Ravel (*Quarteto de Cordas em Fá Maior*), Igor Stravinsky (*O Pássaro de Fogo*), Sergei Prokofiev (*Sinfonia n. 1*) e especialmente marcada pelas *Gymnopédies* de Erik Satie. Este é um filme considerado muito comentado, mas pouco visto[2], rodeado de mitos[3] durante anos e motivo de enormes polêmicas[4]. Somente no final dos anos 1970, com a cuidadosa restauração do filme por Plínio Süssekind Rocha e Saulo Pereira de Mello, *Limite* retornou finalmente à luz para as novas gerações[5].

A história do livro de poemas *Mundéu* (1931) de Mário Peixoto ocorre em paralelo à de Limite. Peixoto começa a escrevê-lo e publica a obra no mesmo período em que realiza o filme. Em novembro de 1931, é lançada a coletânea em edição particular financiada pelo próprio artista. O livro mereceu na época críticas de Manuel Bandeira, Pedro Dantas, Mário de Andrade e Octávio de Faria. Em resenha

[2] *Limite* nunca teve uma exibição comercial em sua época. A pré-estreia ocorreu no dia 17 de maio de 1931, no cineclube do Chaplin Club no Capitólio na Cinelândia. Foi exibido apenas para um público seleto. Durante várias décadas foi objeto de culto de alguns raros admiradores, como o escritor Octavio de Faria e o poeta Vinícius de Moraes.

[3] Como exemplo, o artigo elogioso ao filme atribuído à Eisenstein que mais tarde descobriu-se ter sido escrito e divulgado pelo próprio Peixoto. Outra anedota citada de maneira recorrente: tal era a admiração pelo filme que o poeta Vinicius de Moraes organizou uma sessão especial para o cineasta Orson Welles quando este visitou o Brasil em 1942. Segundo o poeta, o cineasta americano ficou impressionado com o que viu.

[4] *Limite* também foi trazido à tona no calor dos anos 1960, em particular por Glauber Rocha (2013). Em seu artigo "O Mito Limite" o cineasta, sem ter visto o filme, chegou a citá-lo como exemplo do cinema formalista "de arte pela arte" ao qual o Cinema Novo viria a se contrapor. Mais tarde, após assistir à película, voltaria atrás e faria uma revisão de sua crítica ferina na época contaminada pelos debates programáticos do movimento.

[5] No ano de 2010, foi a única obra brasileira restaurada para compor o acervo do World Film Foundation, entidade capitaneada por Martin Scorsese. *Limite* hoje é facilmente acessível e continua ponto de referência obrigatório para a historiografia do cinema brasileiro e internacional. O filme foi eleito em 1988, pela Cinemateca Nacional, e em 1995, pela *Folha de S.Paulo*, como o melhor filme brasileiro de todos os tempos.

crítica, publicada na *Revista Nova* em 15 de dezembro de 1931, Mário de Andrade tece diversos comentários elogiosos ao livro, dos quais destacamos:

> O alimento lírico que move a criação de Mário Peixoto vem duma alma que parece feita de muitas almas já existentes. […] Mário Peixoto sabe criar poemas duma inteireza tamanha de forma e fundo, que são legítimas obras-primas. […] São poemas que nascem feitos, explosões duma unidade às vezes excelente, em que o movimento plástico das noções e das imagens é incomparável dentro da nossa poesia contemporânea. (ANDRADE *apud* PEIXOTO, 1996, p. 9)

Mário Peixoto desgostou-se logo da obra, odiava o livro que considerava por demais "construído" e não se interessou em fazê-lo circular. Depois de sua morte, em 1992, mais de vinte exemplares foram encontrados em seu espólio, ainda fechados e praticamente novos. O livro foi reeditado em 1996 pela editora Sette Letras em edição comemorativa com tiragem de duzentos exemplares; é desta edição que retiramos o poema "A grande curva" aqui analisado.

Neste artigo buscamos traçar as correspondências "plástico-verbais" entre as escritas poética e cinematográfica de Mário Peixoto (1908-1992), buscando pontos de contato entre essas duas linguagens artísticas. Como não será possível, dentro do curto espaço de um artigo, analisar o filme e o livro integralmente, para realizar este exercício comparativo hermenêutico elegemos três sequências de *Limite* que nomeamos: "A Imagem Proteica", "A Costureira" e "A Vertigem". Colocaremos estas três sequências lado a lado dos versos e estrofes selecionados do poema "A grande curva", que, a nosso ver, sintetizam, em teoria, elementos e forças que atravessam as duas obras. Ressaltamos que nesse artigo buscamos uma análise que privilegia um ponto de vista pouco comum na fortuna crítica de *Limite*. Nos centramos no intercâmbio com a literatura comparada, a teoria literária e os estudos da poesia, em contraposição a uma análise estritamente fílmica, já devidamente realizada de maneira aprofundada por outros pesquisadores do campo do cinema[6].

O cinematismo: intercâmbio entre a imagem e a palavra

Sergei Eisenstein dedicou-se à construção de um legado teórico sobre a linguagem cinematográfica, em especial no que concerne às técnicas da montagem,

[6] Destaco, no entanto, que a questão do cinema de poesia em *Limite* foi abordada a fundo por Ciro I. Marcondes. Recentemente, Denilson Lopes também tem buscado outra aproximação do modernismo de Mário Peixoto, através das trocas com Jorge de Lima, Murilo Mendes e Octavio de Faria.

vista por ele como o "nervo" do cinema. Para o cineasta russo, o cinema era pensado de um modo transdisciplinar e entendido como síntese ou sublimação de todas as artes. O cinema já se encontraria presente na pintura, na literatura, na música e na poesia muito antes de seu nascimento oficial em 1895 pelos irmãos Lumiére. A partir de seus escritos, fundam-se os conceitos de "imagicidade" e de "cinematismo", qualidades cinematográficas de concepção da imagem artística que já estariam presente nas outras artes, mas que encontram no cinema o seu ápice de realização. Seus ensaios foram publicados no Brasil nos livros *A Forma do Filme* (1990) e *O Sentido do Filme* (2002), dos quais nos baseamos em alguns conceitos, presentes principalmente no artigo "Palavra e Imagem", de 1937, e que serão aplicados nesta análise comparativa.

O mínimo elemento estrutural "atômico" da montagem para Eisenstein seria o *plano* ou *quadro*. A câmera, para Eisenstein (2002, p. 45), desbasta "um pedaço da realidade com o machado da lente", por meio de uma escolha e um recorte do espaço e do tempo. Há, na língua, os elementos mínimos estruturantes: morfemas que combinados compõem léxicos, que, por sua vez, elaboram enunciados com os quais, finalmente, se constroem os discursos. Da maneira análoga, para Eisenstein haveria um processo equivalente de formação de uma linguagem cinematográfica. Quando os planos são colocados em conflito por meio da montagem, estes seriam capazes de produzir um efeito estético com carga dramática específica; em suma, criariam um campo semântico, formando um enunciado.

Um exemplo utilizado por Eisenstein para ilustrar a correspondência entre a poesia e o cinema seria a obra de Púchkin[7] e, principalmente, do contemporâneo de Eisenstein, Vladimir Maiakóvski[8]. Eisenstein irá afirmar que o poeta não trabalha

[7] "Outro exemplo de nossa visualização da música é a capacidade de cada um de nós, naturalmente com variações individuais e com um grau maior ou menor de expressividade, de 'descrever', com o movimento das mãos, o movimento percebido por nós em alguma nuança da música. O mesmo é verdadeiro quanto à poesia, onde o ritmo e a métrica são sentidos pelo poeta, originariamente, como imagens de movimento. Púchkin expressou claramente como o poeta se sente quanto a esta identificação entre métrica e movimento […]" (EISENSTEIN, 2002, p. 111-112).

[8] Eisenstein (1990, p. 44) ainda ressalta que não há nenhuma incompatibilidade entre o método do poeta e o método que fulgura nas mãos de um diretor de cinema: "Maiakovski, afinal de contas, pertence ao período no qual as reflexões sobre a montagem e os princípios de montagem se tornaram amplamente correntes em todas as partes próximas da literatura: no teatro, no cinema, na montagem fotográfica, e assim por diante". Em outubro de 1922, o poeta publica na revista *Kino-Fot* um poema manifesto afirmando que o cinema não se tratava de um espetáculo, mas de uma *Weltanschauung*, em outras palavras, uma visão de mundo (AVELLAR, 2007, p. 10). Como se sabe, Maiakóvski também se aventurou na sétima arte; foi roteirista dos filmes: *Aquele Que Não Nasceu para o Dinheiro*, *A Senhorita e o Vagabundo* e *Acorrentada pelo Filme*, todos datados de 1918, os quais desempenhou papel principal como ator. Foi também ator do grupo de vanguarda Rabo de Asno no filme *Um Drama no Cabaré dos Futuristas, nº 13* (SCHNAIDERMAN, 2017, p. 80).

com versos e sim com planos (EISENSTEIN, 1990). Maiakóvski seria um poderoso defensor do verso cortado, recurso conhecido como enjambement, quando a articulação métrica não corresponde à sintática por conta de uma pausa. O corte seco na montagem, para Eisenstein, corresponderia a esta pausa sintática na poesia, de acordo com os limites mudança de plano ou quadro. Outro exemplo citado de forma recorrente por Eisenstein, na qual se vislumbra uma "qualidade cinematográfica" na poesia, seriam os versos dos haikais de Matsuo Bashô.

Eisenstein (1990) se nutrirá também de diversos termos e conceitos da teoria musical. À maneira semelhante à da partitura, uma obra audiovisual combinaria elementos rítmicos, visuais e melódicos em uma pauta que poderia ser lida verticalmente como uma partitura. Para o cineasta, seria possível transpor os mesmos recursos do campo da música e da poesia para o cinema, como a metrificação, o ritmo, os enjambements, a criação de linhas melódicas, o uso de leitmotivs e a elaboração de estruturas tonais e atonais. Demonstraremos, na análise que se segue, como algumas das teorias de Sergei Einsentein sobre a íntima relação entre a poesia e a montagem cinematográfica podem ser observadas no cotejo entre *Limite* (1931) e *Mundéu* (1931).

Já a ensaísta e crítica Flora Süssekind (1987) afirma que a literatura brasileira dos dois primeiros decênios do século XX não apenas tematizou como também absorveu as velocidades e os ritmos das novas tecnologias e meios de comunicação. Sob a égide do instante, a subjetividade do sujeito moderno estaria "sob a constante ameaça de desaparição". Dessa maneira, novos modos de vivenciar e experimentar as paisagens urbanas emergiram através dos choques e dos cortes temporais súbitos. Süssekind identifica dois movimentos na literatura brasileira em que entra em voga nos anos de 1910-1920: os "interiores penumbristas" e as "paisagens técnicas" (1987, p. 119). O primeiro seria herdeiro de uma tradição romântica parnasiano-simbolista e marcado pela "obsessão pela singularização" e pela defesa de um "subjetivismo exacerbado", em que a janela se torna um dos postos de observação privilegiados pelos poetas do período. Já o segundo seria caracterizado pela "escrita telegráfica" dos "poemas-minuto" e dos "textos-em-série" de Oswald de Andrade e Mário de Andrade[9]. Ambos seriam respostas às mudanças perceptivas advindas da modernização. A primeira, arcaizante, deseja retomar a força do narrador que se oblitera, a segunda, "futurista", automatiza e absorve os sustos e a velocidade moderna (do bonde elétrico, do trem a vapor, da linha de montagem na fábrica etc.) à técnica

[9] Se destacam as obras: *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande (1933)*, de Oswald de Andrade, *Macunaíma* (1928) e *Amar, Verbo Intransitivo (1927)* de Mário de Andrade e *Pathé Baby* (1926) de Alcântara Machado.

literária. Acreditamos que a obra de Mário Peixoto pode ser colocada nesta linhagem de autores que absorveram a linguagem cinematográfica em sua obra poética e vice-versa, como verificaremos a seguir.

Imagem proteica: cenas de abertura

Segundo Saulo Pereira de Mello (1996), Mário Peixoto foi antes poeta que narrador. É possível identificar temas recorrentes na sua obra: a fatalidade, a resignação à vida e uma qualidade telúrica – em outras palavras, uma relação intrincada entre o homem e a natureza. Para Carlos Augusto Calil (1997), o livro *Mundéu* chamaria a atenção pela persistência desta tópica, principalmente pela presença dominante da paisagem natural.

As poesias de *Mundéu*, em sua maioria, são escritas em verso livre da primeira fase do modernismo, caracterizado pela variedade métrica e plano formal irregular. Segundo Paulo Henriques Britto (2011), o poeta Walt Whitman (1819-1892) inaugura a moderna tradição do verso livre. Em aspectos gerais, o verso whitmaniano é caracterizado por elementos estruturantes tais como: "a enumeração, o paralelismo, a anáfora, a expansão e a contração (…) a dicção quase sempre elevada, como a de um orador ou pregador." (BRITTO, 2011, p. 130) O verso livre tradicional whitmaniano foi introduzido na literatura lusófona por Fernando Pessoa e difundido no Brasil por Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Em Peixoto, apesar de não encontrarmos as orações extensas típicas de Whitman, há um tom oratório que com frequência se mescla com outro mais coloquial. Peixoto muito provavelmente, ao nosso ver, absorveu a influência da literatura e da poesia de língua anglo-saxã desde cedo, em razão das viagens internacionais que realizou, de sua origem aristocrática e de sua circulação na elite intelectual carioca[10].

O poema que escolhemos analisar, "A grande curva", narra, em primeira pessoa, as memórias de um menino crescendo em uma região rural costeira fluminense. São histórias provavelmente de cunho autobiográfico. O poema é

[10] Peixoto circulava no meio artístico e da intelectualidade do Rio de Janeiro da década de 1920, tendo sido membro do grupo de vanguarda do Teatro de Brinquedo. Segundo Saulo Pereira de Mello (1996), restaurador da obra de Peixoto, em sua juventude o cineasta teria acompanhado de perto a produção do filme *Barro Humano*, de Adhemar Gonzaga (fundador da produtora de filmes Cinédia) – e possivelmente trabalhou como figurante no filme junto com Brutus Pedreira e Raul Schnoor – porém o filme acabou se perdendo e não há documentos que possam comprovar sua participação. Há registros epistolares que confirmam que Mário de Andrade teria sido apresentado ao "xará". Em carta a Augusto Meyer, Andrade escreve: "Você me pergunta quem é esse poeta Mário Peixoto. É um fluminensinho destanhico, feinho, almofadinha, diz o Manuel Bandeira que já fui apresentado a ele uma vez na casa do Álvaro Moreyra […]. Não me lembro absolutamente dele, mas o livro é excelente […]" (ANDRADE *apud* MELLO, 1996).

marcado especialmente pelo evento traumático em que o narrador rememora um encontro soturno – misto de erotismo e violência – com "olhos estranhos" que o perseguem até a vida adulta:

[...]
foi nesse tempo
que comecei a ver
uns olhos estranhos
que me olhavam
e lá por dentro
não sei o que
me atormentava
(PEIXOTO, 1996, p. 86)

O primeiro aparecimento dos olhos no poema ocorre em uma espécie de luta corporal que o eu-lírico trava no meio de um milharal, episódio que deixa nele marcas de dentes indeléveis. Os olhos sempre retornam no poema, com pequenas variações, mas na mesma lógica do trauma que opera na repetição e na diferença. Ao final do poema, os mesmos olhos ressurgem, agora "vivos", anos depois, na cidade grande, em um local que, por sua descrição, parece se tratar de um prostíbulo. No poema, os olhos são um mistério irresoluto, por vezes interpretados como uma força sobrenatural ou assombração de uma entidade folclórica; por vezes, surgem como indício da sexualidade de Peixoto, tema velado e tratado de maneira sub-reptícia por conta do tabu que a homossexualidade suscitava à época.

A imagem dos olhos no poema encontra correspondências em uma primeira analogia bastante imediata na imagem prototípica de *Limite*, imagem que dá o "tom" de todo filme, sendo o preâmbulo e o epílogo da narrativa fílmica. Nesta imagem pungente, vemos uma mulher olhando fixamente para a objetiva da câmera enquanto é abraçada por um homem algemado cujo rosto não divisamos (Figura 1). Segundo a história narrada pelo próprio Peixoto, a protoimagem que inspirou a escritura do primeiro roteiro do filme foi baseada na fotografia de André Kertész para a revista *Vu* (Figura 2), vista pelo diretor em 1929 numa banca no bairro de Montmartre em Paris. A imagem é considerada prototípica (ou proteica, como diria Saulo Pereira de Mello) do filme e representa o leitmotiv do aprisionamento amoroso. Como no recurso utilizado na música, a imagem é diversificada ao longo do filme como linha melódica e temática, de maneira análoga ao que ocorre na poesia de "A grande curva", em que desaparece e reaparece com recorrência cíclica.

Figura 1: Fotogramas de *Limite* (1931). Sequência de preâmbulo, imagem prototípica e leitmotiv do aprisionamento.

Figura 2: Fotografia de André Kertész. Capa da revista *Vu* (1929). Imagem é considerada prototípica (ou proteica) de *Limite*.

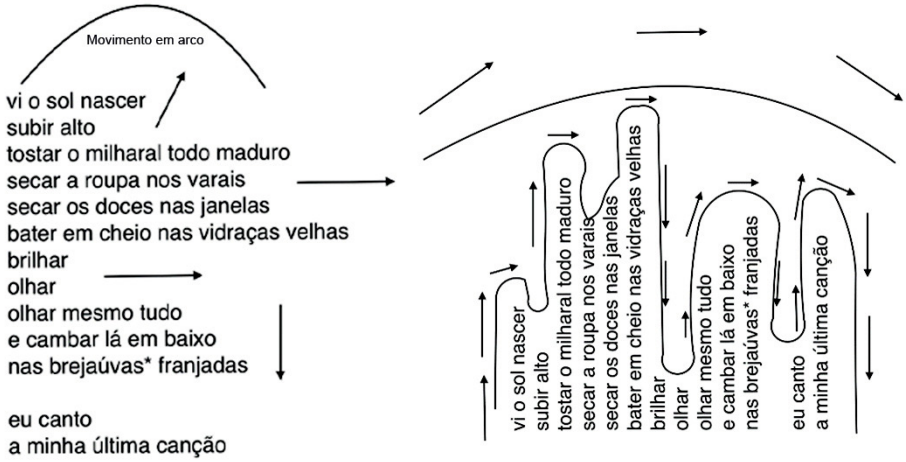

Figura 3: Mancha gráfica do poema "A Grande Curva" (1931).

Ao lermos o poema "A Grande Curva", não deixamos de nos perguntar: teriam os olhos da fotografia de Kertész influenciado a escrita do roteiro de uma das obras-primas do cinema brasileiro ou, na realidade, os olhos já acompanhavam Peixoto desde a sua infância? Teria Peixoto visto nos olhos da fotografia, como diria Eisenstein, uma "visão do olho interior" do artista? Viu os olhos que já o habitavam desde a mais tenra idade na capa que coincidentemente se intitulava *Vu* ("visto" em francês)? Esta é a primeira especulação que o cotejamento entre *Mundéu* e *Limite* nos coloca.

Mas continuemos com nossa exegese.

Uma rápida escansão[11] do trecho de abertura do poema nos permite classificá-lo, com segurança, dentro do gênero do verso livre do movimento modernista "tradicional", pois encontramos ali outro elemento crucial: a presença do contrato métrico secreto, disfarçado ou "fantasma", como conceituado por T.S. Eliot. Segundo Britto (2011, p. 128), o poeta T.S Elliot narra que seu processo de chegada ao verso livre se deu da seguinte maneira: "tomando uma forma muito simples, como o pentâmetro jâmbico, e constantemente se afastando dela, ou partindo da ausência de forma e constantemente se aproximando de uma forma muito simples". Haveria, portanto, um "metro fantasma" que assombra o poema com "verso liberto" da primeira fase do modernismo.

Se realizarmos uma análise métrica do poema com grupos de força (ou realizações sonora) diversificados notamos que a recorrência do metro decassílabo.

[11] Gostaria de, em nota, agradecer o colega de doutorado, o compositor e músico Christiano Sauer, pelo auxílio na revisão da escanção do poema.

Por exemplo, ao observarmos o terceiro verso do trecho inicial do poema, "tostar o milharal todo maduro", podemos ver que se trata de um decassílabo heroico. O sexto verso, "bater em cheio nas vidraças velhas", se trata igualmente de um decassílabo, porém no modelo sáfico. Este trecho inicial da poesia de Mário Peixoto nos fornece, portanto, uma pista para ler o resto do longo poema de dez páginas, em que podemos divisar diversos outros decassílabos "secretos".

Feita análise formal, passaremos adiante para a análise do plano semântico do trecho do poema, para em seguida relacioná-lo com a montagem cinematográfica. Destacamos, em particular, o movimento presente no interior dos planos visuais. No primeiro verso, o eu-lírico gira em direção ao céu e fixa seu olhar na aurora. A partir do segundo verso, o leitor passa a ver a cena do alto observando a paisagem de um ponto de vista privilegiado que descreve em detalhe a cena abaixo. Esse movimento de olhar para cima coloca o leitor uma perspectiva aérea, como se o arremessando para os céus. Esta alternância de escala e o jogo especular do sujeito que olha e é olhado se torna evidente no oitavo verso, quando há o uso do verbo intransitivo "olhar". Neste momento há duas possíveis interpretações.

Na primeira, o eu-lírico do poema, que estava, a princípio, a ver o sol subir no horizonte, passa, agora, a ver o sol "olhar", incorporando o devir-sol e contemplando o mundo a partir da perspectiva deste corpo celeste ao ver a terra pelos "olhos do sol" em uma projeção imaginativa. Uma segunda possibilidade hermenêutica é a de que o sujeito psicológico subjetivo se dilui e é abolido para dar lugar ao ato mesmo de ver, a pura imanência da visão. Estamos diante do tempo contemplativo da natureza, quando as coisas estão apenas "sendo"; não há ações ou narrativas no sentido aristotélico, simplesmente as coisas existindo *per se* na lenta cadência das horas. Estamos diante do olhar onisciente de Walt Whitman, de um Deus que "tudo" vê.

Há também uma superdeterminação formal que condensa a forma e o significante, no qual um mínimo espaço material semântico e lexical se complementam. A pausa dos verbos intransitivos nos remete ao ápice ou ao "cume" da altura até onde o sol pode subir no céu, quando coloquialmente diz-se que o sol está "a pino". Ao final do trecho, caímos abruptamente. O leitor se vê em uma trajetória em arco, análoga ao movimento do sol no espaço. A escansão do poema demonstra que este movimento pendular, de subida e queda, de aurora e de crepúsculo, está presente na mancha gráfica; esta por sua vez nos remete também às formas curvilíneas e onduladas de uma paisagem montanhosa (Figura 3).

Veremos como esta construção de movimento interno de ascendência e queda no poema surge de forma equivalente na construção da montagem do filme *Limite*. Segundo Saulo Pereira de Mello (1996), na película predomina a autonomia de uma "câmera-lírica" que se movimenta com uma liberdade assombrosa, podendo ser alçada ao plano de uma personagem a mais na narrativa. Iremos analisar esta estrutura lírica de montagem, em particular na sequência da "Costureira" que descreveremos a seguir.

A "Costureira"

A sequência da "Costureira" se inicia através de um corte seco, no qual é possível ver a imagem de uma roda de locomotiva em *super close*. Em seguida é realizado um corte em *raccord plástico*, em pleno movimento da roda que nos leva a uma roldana de máquina de costura. O corte entre um plano e outro é feito no movimento centrípeto e a partir da correspondência entre as formas ovais dos dois objetos. Peixoto se vale de uma montagem intelectual[12], na qual as imagens se associam por meio de uma ideia geral de fluxo e de movimento. Tanto o trem quanto o telégrafo – elemento recorrente na narrativa e central para montagem de *Limite* – são veículos de comunicação e transporte, símbolos da industrialização e urbanização modernas.

É curioso perceber como nas duas obras de Peixoto há a presença do trem, máquina-ícone da modernidade e figura simbólica que remete ao nascimento do cinematógrafo[13]. No poema "A Grande Curva" encontramos estrofes que se passam inteiramente dentro de um vagão de trem. Em um ritual de transição da infância para vida adulta, o narrador sai da vida interiorana e se dirige à cidade. O sujeito vai descrevendo de forma enumerativa e em primeira pessoa tudo que vislumbra através da janela da locomotiva, como no trecho destacado abaixo:

[12] No ensaio "Métodos de Montagem" escrito em 1929, Eisenstein elabora, cinco técnicas ou métodos de montagem, nomeadas por ele: *métrica*, *rítmica*, *tonal*, *atonal* e *intelectual*. As categorias não são excludentes entre si; um filme pode conter sequências que utilizem todas estas modalidades. A montagem intelectual seria realizada a partir de uma conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas, através de uma articulação conceitual (conceito do divino, de eterno etc.). Utilizamos neste artigo alguns conceitos da teoria de montagem de Eisenstein, mas, devido ao limite dessa comunicação não poderemos nos aprofundar neles como gostaríamos.

[13] Marcado pela exibição do filme A *Chegada de um trem a estação de la Ciotat* (1895), dos irmãos Lumiére.

[…]
eu vi o mar
o mar e a terra
e a vida toda
vi tudo
através de um vidro
de um tempo escuro
que dava às coisas
aspecto triste
anormal
vi
numa planície arenosa
de vegetação baixa
uma árvores mais alta
estranha
curva
agarrada na outra
vivendo dela
vi um cacto isolado
em terreno estéril
vi praias desertas
umas grandes
outras pequenas
caiaques vazios
ilhas cobertas de cerração
campinas molhadas
troncos cortados
fertilidade
e desolação
passei estações
com o rosto no vidro
eu antecipava
as curvas de praias
que o trem beirava
e o que ia vendo
o que ia sonhando
compara à vida
[…]

(PEIXOTO, 1996, p. 89-91)

Neste trecho, observa-se como o contrato métrico "fantasma" e as redondilhas menores não são mais encontrados, tornando o poema cada vez mais "futurista". O verso de Peixoto vai perdendo seu molde rítmico anterior e ganhando um ritmo cada vez mais veloz e descritivo. Efeitos sonoros de aliteração se fazem bastante presentes. Predomina o som de /v/ nos vocábulos ("vi", "vidro", "vazio", "vida") que, combinado com a recorrência do /t/ nos vocábulos ("tudo", "todo", "triste", "terra", "trem") produzem um som que simula o ruído do vento na janela, bem como o som das engrenagens do trem em movimento. É interessante observar que todos os elementos naturais descritos no poema, como cactos, palmeiras, praias, troncos e campinas, estão representados em *Limite* como prosopopeia, ou seja, como planos de uma natureza "angustiada" que projetam as subjetividades e a vida "interior" das personagens[14] (Figura 4).

[14] Este poder ser outro ponto compartilhado entre os surrealistas e Mário Peixoto: a herança do primeiro movimento do Romantismo Alemão de Jena, em que a construção de uma paisagem natural refletia de forma projetiva o universo interior do sujeito, *ethos* encarnado posteriormente na figura do poeta viajante moderno, como analisa Antonio Candido no seu artigo "O poeta itinerante" (1990).

Figura 4: Fotogramas de *Limite* (1931).

Segundo Britto (2011), outro caminho possível para se identificar o marco do novo verso livre seria o uso marca do enjambement em sua forma mais radical, desenvolvido na língua inglesa por William Carlos Williams (1983-1963) e e. e. cummings (1894-1962). Nos versos de Peixoto há um enjambement radical, em que o verbo "ver" se descola radicalmente do objeto do enunciado ("vi"), talvez uma tentativa tímida de utilizar a mancha gráfica como estratégia formal. O enjambement desses versos pode encontrar equivalência na linguagem cinematográfica no uso da ferramenta do corte seco na montagem, como apontado por Eisenstein, e recurso utilizado, como veremos, por Peixoto na montagem de *Limite*. Além disso, neste trecho do poema, podemos verificar que Peixoto absorveu diversos das experiências literárias de sua época, em que vemos conjugadas a "vista da janela" – subjetiva e penumbrista – e a "escrita telegráfica" futurista – cujo turbilhão de imagens passam em velocidade vertiginosa.

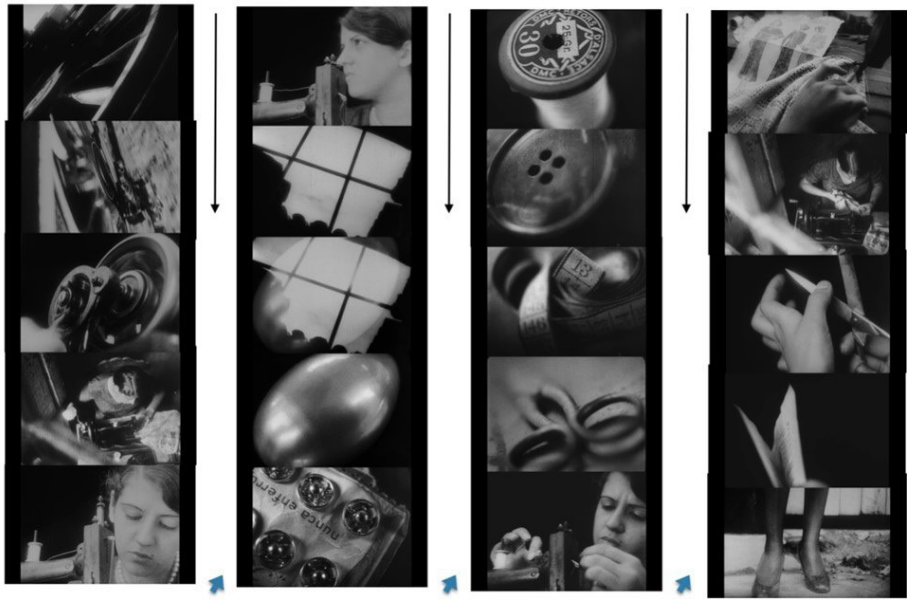

Figura 5: Fotogramas de *Limite* (1931) – Sequência da "Costureira".

Voltemos agora à sequência da "Costureira" do filme *Limite* (Figura 5). É através da imagem da locomotiva e das linhas do telégrafo que o espectador se transporta para uma outra locação da trama. Agora estamos diante da personagem da Costureira, que nos é apresentada vista de um ângulo em *plongée*. Peixoto posiciona a câmera como os "olhos" da luz que entra pela vidraça da janela. A câmera em seguida adentra o quarto e vemos a máquina de costura em primeiro plano. Em determinado momento, a mulher interrompe o que está fazendo e, com um olhar perdido, fita a janela. O plano então se alterna para um contraplano subjetivo em *raccord* diegético e, por alguns segundos, contemplamos a janela junto com a mulher. A luz do sol ilumina o rosto da personagem e banha os objetos no quarto. Entramos, de forma inesperada, através de fusões, no universo microscópico dos objetos na mesa. Primeiramente nos é apresentado uma forma abstrata de difícil identificação, objeto que nos remete a um ovo de prata. Em seguida, em um plano *super close* aproximado, vemos um carretel de linha, seguido de um botão, de uma fita métrica com o número "13", e, por fim, das hastes de uma tesoura.

Nesta cena do filme, como no trecho do poema destacado, estamos diante do movimento ascendente e descente da luz, que ora está planando no céu, em uma visão onipresente e onisciente da cena, viajando pelas linhas telegráficas, ora está nos pequenos detalhes, rente à terra. Acompanhamos dessa forma todo o desenho

e caminho da luz do sol no espaço. Novamente vivenciamos, agora no cinema, a percepção de um olho "desencarnado" que flutua sobre a paisagem e observa uma realidade com um estranhamento distanciado, que, aos poucos, se "desrealiza". Uma experiência da luz como se estivéssemos penetrando na linguagem secreta das coisas. Pela mediocridade mundana dos objetos, adquirimos a capacidade de ver as coisas em detalhe. Em suma, uma experiência do espanto do ato de ver.

Este gesto encontra ecos nas práticas literárias do modernismo brasileiro, pois cada imagem se encerra em si, como uma frase ou verso harmônico, períodos elípticos, reduzidos, como diria Mário de Andrade (1987, p. 68), ao "mínimo telegráfico". Também encontramos semelhanças do gesto com a proposta da vanguarda surrealista francesa[15] dos *objets-trouvés*[16]. Importante também ressaltar que esta atenção ao mundo microscópico, impossível de ver a olho nu, foi também uma das características que marcaram o discurso sobre o cinema de vanguarda europeu que deteria "a possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de ver sem fronteiras e sem distâncias", como diz Dziga Vertov ao apresentar seu cinema-olho (AVELLAR, 2008).

A sequência da "Costureira" termina, finalmente, com um corte, tanto no plano semântico quanto no diegético: vemos a mão da mulher tocando com a ponta dos dedos as lâminas da tesoura. Prenúncio da violência e da morte que se desdobrarão na narrativa, bem como imagem que indica o "ponto de corte" literal da montagem. O plano então se modifica para a imagem de duas pernas de outra personagem da trama. A continuidade entre um plano e outro se dá na equivalência formal, as "pernas" da tesoura são semelhantes às ponta das folhas do jornal que, por sua vez, se equiparam às pernas da segunda mulher. É, portanto, o biomorfismo metonímico o que estabelece o *raccord*. Há também neste momento a utilização de um método da montagem intelectual – as notícias que chegam "voando" pelas linhas de telégrafo enfim pousam no jornal nas mãos da outra personagem, Mulher 1 (Olga Breno).

[15] É importante observar que Mário Peixoto não era um seguidor fiel do surrealismo de Breton: "(Peixoto) Conhecia bem o cinema silencioso e admirava os realizadores alemães, principalmente Murnau. Tinha grande apreço por Eisenstein – pelo virtuosismo da montagem – e por Chaplin – pelo aspecto poético e habilidade como diretor. Detestava a *avant-garde*, que costumava ironizar e, principalmente, *L'âge D'or* e *Le Chien Andalou*, sobre os quais era frequentemente sarcástico" (Mello, 1996, p. 2).

[16] Baseada no conceito do *Unheimlich* de Freud os artistas e poetas surrealistas buscaram ver nos objetos banais ou inúteis um determinado caráter "mágico". Walter Benjamin (1985, p. 25) afirma que os surrealistas foram "os primeiros a pressentir as forças revolucionárias que transparecem nos objetos antiquados", que "fazem explodir as forças atmosféricas ocultas nas coisas". O livro *Nadja (1928)* de Breton, bem como o *Le Paysan de Paris (1926)* de Aragon, estão repletos destes episódios de encontros fortuitos com objetos ou pessoas que invocam um tipo de percepção "espantosa" com a vida.

A sequência da costureira, por ser umas das cenas iniciais do filme, pode ser interpretada como metáfora da chave de abertura da narrativa que começa a enredar o espectador em sua complexa trama. É curioso ressaltarmos que esta cena pode ser interpretada como uma metáfora para a montagem cinematográfica[17]. No período do cinema silencioso, o processo de edição da película era feito de maneira artesanal, em sua maioria, por mulheres. Elas recebiam a função de montadoras por ser um ofício "adequado" ao gênero feminino, já que estavam habituadas aos afazeres domésticos e à prática do corte e costura. Esta seria uma explicação para a tradição de grandes montadoras mulheres na história do cinema – como é o caso de Esfir Shub e Elizaveta Svilova (JALLAGEAS, 2019)[18]. O gesto de costura, da linha de montagem e do cinema não cansam de se interpenetrar. Mesmo o termo "decupagem", jargão do meio cinematográfico utilizado para se referir ao ato de descrever um roteiro em cenas e planos, se origina do verbo francês *couper*, em português, cortar. A personagem da costureira-montadora também está presente na iconografia do filme canônico de vanguarda: *O Homem com a Câmera* (1929), de Dziga Vertov e realizado um ano antes de *Limite*.

A "Vertigem"

Voltemos ao poema "A grande curva". Vejamos como as memórias da infância e os sentimentos do protagonista se amalgamam com a natureza, com o crescimento das plantações de milho, com as atmosferas climáticas e com a paisagem natural do lugar:

[…]
fui crescendo
e comigo
a roça grande de milho
onde eu brincava de pega-pega
e tempo será

veio
então
a colheita

eu já era garoto
de pé descalço
perdido no milho
ajudava a encher os balaios
altos
os saburás
com as espigas douradas
pesadas
vergando nos pés
[…]
(PEIXOTO, 1996, p. 85)

[17] Thomas Elsaesser (2018) em seu artigo "O Cinema Digital e o Dispositivo: Arqueologias, epistemologias e ontologias", disserta mais a fundo sobre este tema. A relação entre o cinema e a indústria também esteve presente desde os primórdios do cinematógrafo, basta lembrarmos as imagens seminais filmadas pelos irmãos Lumière: A *Saída dos Operários da Fábrica Lumiere em Lyon* (1895). É curioso notarmos também que nesta imagem há uma presença dominante de mulheres. Eram, portanto, as operárias que faziam, literalmente, as engrenagens do cinema rodar.

[18] Para mais detalhes sobre a importância das mulheres no período do cinema silencioso e no cinema soviético recomendamos a leitura dos artigos: "As ruidosas mulheres do cinema silencioso" de Flávia Cesarino e "Notas introdutórias sobre Esfir Chub: soviética, revolucionária e mestra dos mestres", de Neide Jallageas, ambos publicados no livro *Mulheres de Cinema* (2019) organizado por Karla Holanda.

A construção formal do poema é estruturada no tempo circular das colheitas, no ritmo cíclico da passagem das estações do ano. Esta noção se faz materialmente evidente no uso da repetição da estrofe abaixo, que poderíamos nomear como estribilho ou refrão da obra. Este trecho se repete cinco vezes ao longo das dez páginas do poema, com pequenas variações e diversificações interna:

[…]
nos carros de boi
carregados
chiando na estrada
na máquina grande
de debulhar
no moinho de roda
fazendo fubá
em todo lugar
eu quieto
olhando
a mente girando
e a roda rodando
com a força da água
fazendo fubá
[…]

na roça
no milho
no pega-pega
no tempo será
nos carros de boi
chiando na estrada
na máquina grande
de debulhar
no moinho de roda
fazendo fubá
de noite
na cama
em todo lugar
eles me olhavam
feitiço?
não sei
(PEIXOTO, 1996, p. 86)

Ao realizarmos a escansão deste trecho, notamos, primeiramente, a recorrência, como já assinalado anteriormente, do contrato métrico fantasma como conceituado por T.S Eliot. Entretanto, é a redondilha menor que predomina neste estribilho e dá ao poema um ritmo típico das cantigas de ninar, das músicas populares e do cordel nordestino. As poesias do livro *Mundéu* nos parecem estar em sintonia com o projeto modernista de Mário de Andrade, que buscava uma valorização da prosódia das narrativas orais e do léxico coloquial[19]. O pequeno conto de abertura do livro representa bem este traço modernista nacional[20]. Há em "A grande curva" o registro das expressões, gírias, danças, músicas e do folclore de origem indígena e africana locais – tais como as palavras *samburá* e *brejaúvas* e a referência às lendas das "pretas velhas": *Escundum Sererê* e *Gongoná*.

[19] Esta característica de valorizar o folclore e cultura popular foi notada por Mário de Andrade em sua resenha de *Mundéu*, publicada no prefácio do livro: "Utilizando quer nos poemas nascidos da terra fluminense, quer nos que lhe vêm livremente do ser individual, urbano e civilizado, o mesmo jeito cancioneiro, a mesma rapidez dos metros curtos, que lembra extraordinariamente as emboladas e principalmente martelos do Nordeste […]" (ANDRADE *apud* PEIXOTO, p. 9). Em outros poemas do livro, tais como *Jongo e Bacurubu*, há cenas que se passam em terreiros com descrição do ritmo dos tambores, da capoeira e das danças de religião de matriz africana.

[20] Está explícito no diálogo que dá nome ao livro no conto de abertura:
"Ah! Menino lá tem até onça. De hoje inda eu vi rastro, cada baita assim. Eles fazem mundéu lá" (PEIXOTO, 1996).

Há outro movimento, distinto do que já foi apresentado até aqui, no poema "A grande curva" e que encontramos ecos na montagem de *Limite*: *o movimento circular*. A sequência da "Vertigem" que escolhemos tem duração de cinco minutos (Figura 6). O trecho se inicia com a jovem mulher sentada no topo de uma formação rochosa. Neste primeiro plano a personagem Mulher 2 (Tatiana Rey) aparece de forma distanciada em um plano geral aberto. Ao longe, sua figura diminuta quase desaparece na paisagem desolada. Esta composição plástica reforça a ideia de solidão e desamparo. A câmera se aproxima gradualmente, através de uma série de enquadramentos fixos, em uma angulação *contra-plongée*.

Como na sequência anteriormente analisada, a câmera se transporta pelo espaço em uma linha ascendente, subindo de maneira gradual em planos sucessivos, em uma caminhada rumo ao céu. Finalmente, chegamos até a jovem mulher no topo da pedra e fitamos o seu rosto. Ela tem um olhar perdido, sua expressão é de tristeza, mas sem pantomimas. O plano seguinte corresponde ao esquema clássico de plano e contraplano, em que há a reversibilidade da visão em contiguidade com a espacialidade diegética. Enfim, nos é revelado o que personagem estava vendo fora de quadro: o mar.

Subitamente, ao levar as mãos ao rosto em um gesto destemperado, a câmera "invade" a cena, quebrando o realismo e dando fim ao ilusionismo da quarta parede. A objetiva quase toca o rosto da mulher, como se a câmera se precipitasse para dentro de seu abismo interior. A subjetividade da mulher transborda para o extradiegético. Contaminada pelo desespero da personagem, a câmera perde o "próprio eixo". O enquadramento da paisagem oscila e em seguida começa a girar em um movimento centrífugo, semelhante ao verso presente no poema acima: "a mente girando/ a roda rodando/ com a força da água". Vemos a representação imagética da vertigem e de uma dor que é "remoída", como na imagem do moinho no poema, de forma cíclica e repetitiva. Sofrimento experimentado silenciosamente pela mulher que, ao que tudo indica, cogita "mergulhar" no vazio, ou seja, na morte.

Após a câmera se reestabilizar, vemos a mulher observando as ondas do mar por muito tempo. O elemento da água surge como representação do fluxo da memória de forma análoga à verificada nos versos do poema. No reflexo da água ela "vê" a razão de seu sofrimento: sua vida conjugal. O espectador chega a esta conclusão por uma lógica dedutiva. Através da fusão de planos-detalhe sobrepostos, vemos as imagens-chave que caracterizam metonimicamente seu marido: um piano – pois ele é o pianista do cinema da cidade –, seus sapatos rotos – imagem que denota sua pobreza – e um copo de dose de bebida alcoólica – o vício, causa da crise e desespero da protagonista. Não se trata de um flashback clássico, pois as imagens

não correspondem a nenhuma cena anterior da narrativa, são novamente imagens elípticas que se encerram em si mesmas.

Figura 6: Fotogramas de *Limite* (1931) – Sequência da "Vertigem".

Os últimos planos nos mostram a flora local: vemos uma árvore inclinada e uma planta que parece ser uma bromélia. A montagem destes planos, nesta cena final, possibilita a verificação deste recurso dialógico de Peixoto, que coloca em paralelo natureza e subjetividade. A forma pontiaguda e agressiva da planta desértica nos remete à dor pungente da personagem. A árvore e a mulher são filmadas em um mesmo enquadramento lateral. A montagem abstrata leva em conta a plasticidade das formas. Tanto mulher quanto árvore são figuras solitárias e "contorcidas" que parecem estar no limite da queda do quadro, prestes a se precipitarem no abismo. Ao fim, através de uma transição em fusão, a mulher se mescla à paisagem e se dissolve no ar, transfigurando-se em nuvem. Na poesia de Peixoto, há uma herança do Romantismo e da poesia moderna, em que há um movimento de dupla contaminação ou de espelhamento do universo íntimo do sujeito na paisagem natural (Figura 7). A paisagem se torna projeção do desespero individual. O mundo de fora vai sendo gradualmente personalizado e tomando a forma de uma subjetividade que sofre; "natureza à semelhança de um eu febril", nas palavras de Flora Süssekind (1987).

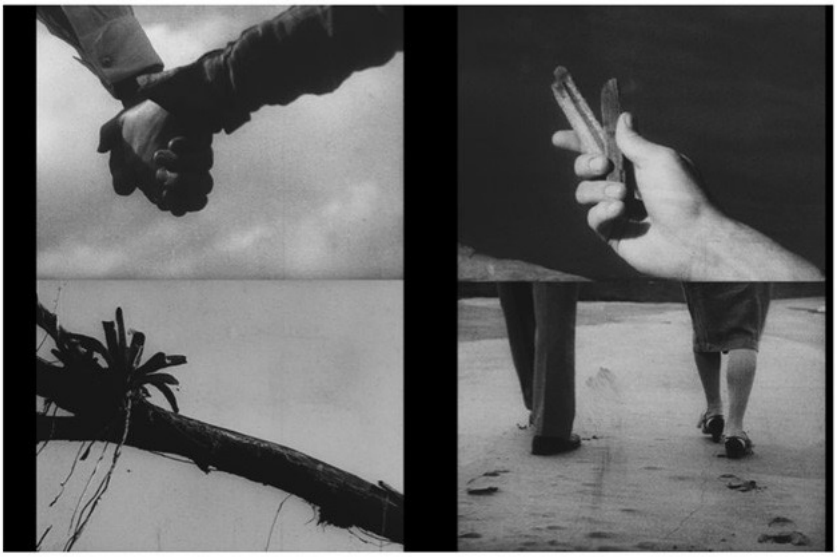

Figura 7: Fotogramas de *Limite* (1931), *raccord* plástico, biomorfismo e influências do romantismo. Espelhamento do universo interior da personagem na paisagem natural.

Conclusão

Através deste breve cotejo entre as linguagens poética e cinematográfica buscamos investigar novas portas de percepção para vislumbrar as obras de Mário Peixoto, de maneira interdisciplinar, demonstrando como uma arte pode vir a polinizar e germinar na outra. Desenhando possíveis linhas hereditárias imaginárias, buscamos demonstrar como Peixoto estava em sintonia com as experiências e debates poéticos e literários do modernismo de sua época, transmutando-os para o cinema e vice-versa.

Um último aspecto que seria válido destacar e merece um mergulho mais a fundo é o fato de Peixoto trabalhar, nas duas obras, com uma percepção anacrônica do tempo que não opera em uma lógica teleológica, mas sim a partir de uma ideia de eterno-retorno, em que o passado sempre volta, nunca de maneira idêntica, nas fronteiras entre a tradição, entre a memória e a modernidade. *Mundéu* e *Limite*, mais do que registros de um estilo de vanguarda na literatura e no cinema nacional, podem também ser vistos como obras que refletem ecos fantasmáticos de um passado como presença misteriosa e ameaçadora. Surgem também como experiência dialética da história colonial e escravocrata brasileira, na qual seus traços e vestígios deixam entrever uma verdade que vem à tona no encontro entre ficção, sonho e delírio.

É importante lembramos os aspectos genéticos do filme, como sugere o crítico Jean-Claude Bernardet[21]. Neste aspecto, não se pode perder de vista a história pessoal do autor, herdeiro da elite cafeeira fluminense, que sofreu a derrocada econômica, com perda de status político e social após a edição da Lei Áurea, no final do Império. *Limite* é filmado nas ruínas e trapiches da antiga fazenda dos Breves[22] em Mangaratiba. Este passado coletivo parece se materializar em imagens de uma memória indefinida, mas que ainda atinge com força o destino dos vivos. Como dirá o pesquisador Luis Bueno (2006), o abandono e o esquecimento que se abate sobre a cidades-mortas recai igualmente sob os ombros dos seus habitantes. A herança de um passado colonialista sangrento pesa sob a paisagem, a cidade e os homens. Não nos parece mera coincidência o fato de *Mundéu* e *Limite* serem repletos de momentos em que homens, natureza e paisagem se interpenetram de forma convulsiva – e a prosopopeia se consolide como a figura de linguagem mais marcante em ambas as obras.

Vale ressaltar que a obra literária de Mário Peixoto é extensa e merece estudos mais aprofundado, em especial o romance *O inútil de cada um*, o livro de poesias, *Poemas de permeio com o mar* e *Outono, e o* roteiro que escreveu com Saulo Pereira de Mello em 1964, *O Jardim Petrificado*. Esperamos ter contribuído para a preservação do legado de um artista tão importante para o cinema nacional quanto para o cinema mundial e que outros pesquisadores possam dar prosseguimento e novos desdobramentos ao estudo proposto neste artigo.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Referências

ANDRADE, M. "Prefácio Interessantíssimo". *In*: ANDRADE, M. *Poesias Completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto ManIIo. Belo Horizonte: ltatiaia; São Paulo: Edusp, 1987. p. 59-77.

AVELLAR, J. C. *O Chão da Palavra*: cinema e literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

AVELLAR, J. C. "O lugar sem limites". *Cinémas d'Amérique Latine*, Toulouse, n. 16, p. 32-64, 2008.

[21] Nos referimos ao artigo "O processo como obra" em que Bernardet (2003) afirma que: "A obra não é o resultado de um processo de elaboração superado por uma finalização, ela é o próprio processo de criação […] Trata-se de "compreender o nascimento das obras" ou o "itinerário de produção".

[22] Mário Peixoto foi descendente de Comendador Breves, considerado o maior plantador de café do Império e o mais ativo traficante de escravizados de sua época. Homem poderoso, interlocutor do Império e senhor de todo o território que se estendia da restinga da Marambaia até as fronteiras de São Paulo.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996. v. 1.

BRITTO, P. H. "Para uma tipologia do verso livre em Português e Inglês". *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Porto Alegre, v. 13, n. 19, p. 127-144, 2011.

BUENO, L. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2006.

BERNADET, J.-C. "O processo como obra". *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 13 jul. 2003.

CANDIDO, A. "O poeta itinerante". *Revista USP*, São Paulo, n. 4, p. 157-168, 1990.

CALIL, C. A. "Um artista multimídia". *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 14 fev. 1997.

EINSENTEIN, S. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

EINSENTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ELSAESSER, T *O Cinema como Arqueologia das Mídias*. São Paulo: Editora SESC, 2018.

JALLAGEAS, N. "Notas introdutórias sobre Esfir Chub: soviética, revolucionária e mestra dos mestres". *In*: HOLANDA, K (org.). *Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019. p. 37-53.

MELLO, S. P. *Limite, Mário Peixoto – Catálogo*. Rio de Janeiro: Edição Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996.

PEIXOTO, M. *Mundéu*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

ROCHA, G. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SCHNAIDERMAN, B. "Maiakóvski: evolução e unidade". *In*: MAIAKOVSKI, V. *Maiakovski*: Poemas. São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 13-26.

SÜSSEKIND, F. *Cinematógrafo de Letras*: Literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Referências audiovisuais

LIMITE. Mário Peixoto, Brasil, 1931.

submetido em: 19 mai. 2020 | aprovado em 14 dez. 2020