



CENTRO UNIVERSITÁRIO  
INSTITUTO DE EDUCAÇÃO SUPERIOR DE BRASÍLIA (IESB)  
GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL  
COM HABILITAÇÃO EM CINEMA E MÍDIAS DIGITAIS

DANIELLE DE OLIVEIRA BERMÊO

**AS INFLUÊNCIAS DA ARTE MODERNA EM *LIMITE***

BRASÍLIA – DF  
2018

DANIELLE DE OLIVEIRA BERMÊO

**AS INFLUÊNCIAS DA ARTE MODERNA EM *LIMITE***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como pré-requisito para obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Mídias Digitais pelo Centro Universitário Instituto de Educação Superior de Brasília (IESB).

Orientador: Prof.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Julia Maass

BRASÍLIA – DF

2018

DANIELLE DE OLIVEIRA BERMÊO

**AS INFLUÊNCIAS DA ARTE MODERNA EM *LIMITE***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
como pré-requisito para obtenção do grau de  
Bacharel em Cinema e Mídias Digitais pelo Centro  
Universitário Instituto de Educação Superior de  
Brasília (IESB).

Brasília, DF. 29 de novembro de 2018.

Banca examinadora:

---

Prof.ª M.ª Júlia Maass  
(Orientadora)

---

Prof.ª Dr.ª Patrícia Colmenero Moreira de Alcântara  
(Membro)

---

Prof. Dr. Michael Moacir Peixoto  
(Membro)

Dedico este trabalho à Roberta e à Andreza, que me apresentaram a arte moderna da forma mais apaixonada possível e me fizeram perceber o quanto a arte e a literatura são essenciais para mim.

“Tupy, or not tupy that is the question.”

Oswald de Andrade

## RESUMO

A arte moderna revolucionou e questionou o modelo artístico vigente no começo do século XX e segue influenciando o mundo da arte até os dias de hoje. Na Europa, diversos movimentos surgiram, como o cubismo, o surrealismo, o expressionismo, o dadaísmo, entre outros, e cada um representava um lado novo e único de se fazer arte, com suas opiniões e estéticas distintas, mas sempre com a ideia de se afastar do formato artístico herdado ao longo da história. Assim que alguns artistas brasileiros entraram em contato com o que estava acontecendo na Europa, tiveram o interesse de fazer algo similar no Brasil, mas discutindo assuntos e temáticas brasileiras. O modernismo das artes plásticas respingou na produção cinematográfica da época, principalmente na Europa, e é possível notar alguns exemplos nacionais onde se pode observar essa influência. O presente trabalho de conclusão de curso tem como objetivo compreender como a arte moderna e suas variações refletiram no cinema nacional a partir da análise do filme *Limite*, de Mário Peixoto.

**Palavras-chave:** Arte Moderna, Cinema, Limite, Mário Peixoto.

## ABSTRACT

Modern art has revolutionized and questioned the prevailing artistic model at the beginning of the 20<sup>th</sup> century and it continues to influence the world to this day. In Europe, different movements emerged, such as cubism, surrealism, expressionism, dadaism, among others, and each one of them represented a new and unique side of making art, with its various opinions and aesthetics, but always with the idea of moving away from the artistic format inherited throughout history. As soon as some Brazilian artists got in touch with what was happening in Europe, they had the interest of doing something similar in Brazil, but discussing brazilian subjects and themes. The modernism of the plastic arts has splattered in the cinematographic production of the time, mainly in Europe, and it's possible to notice some national examples where this influence can be observed. This final paper aims to understand how modern art and its variations reflected in the national cinema from the analysis of the film *Limite*, by Mario Peixoto.

**Key-words:** Modern Art, Cinema, Limite, Mário Peixoto.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – Claude Monet, <b>Impressão, nascer do sol</b> . Óleo sobre tela, 1872.....	5
<b>Figura 2</b> – Erich Heckel, <b>Girl Playing the Lute</b> . Óleo sobre tela, 1913.....	6
<b>Figura 3</b> – Georges Braque, <b>Homem com Violão</b> . Óleo sobre tela, 1911.....	7
<b>Figura 4</b> – Juan Gris, <b>La guitare devant la mer</b> . Óleo sobre tela, 1925.....	8
<b>Figura 5</b> – Henri Matisse, <b>Harmonia em Vermelho</b> . Óleo sobre tela, 1908.....	9
<b>Figura 6</b> – Giacomo Balla, <b>Velocitá di motocicletta</b> , 1913.....	10
<b>Figura 7</b> – Marcel Duchamp, <b>Roda de bicicleta</b> . Roda de metal montada em um banco de madeira pintado, 1913.....	11
<b>Figura 8</b> – Salvador Dalí, <b>A persistência da memória</b> . Óleo sobre tela, 1931.....	13
<b>Figura 9</b> – Man Ray, <b>The Rope Dancer Accompanies Herself with Her Shadows</b> . Óleo sobre tela, 1916.....	14
<b>Figura 10</b> – Man Ray, <b>O Violino de Ingres</b> . Fotografia, 1924.....	14
<b>Figura 11</b> – Man Ray, <b>Presente</b> . Ferro de engomar e pregos, 1921.....	15
<b>Figura 12</b> – Anita Malfatti, <b>O homem amarelo</b> . Óleo sobre tela, 1917.....	16
<b>Figura 13</b> – Tarsila do Amaral, <b>Abaporu</b> . Óleo sobre tela, 1928.....	17
<b>Figura 14</b> – Imagem do filme “O Gabinete do Dr. Caligari”.....	19
<b>Figura 15</b> – Ernst Ludwig Kirchner, <b>River Bank at Elisabeth (Berlin)</b> . Xilogravura, 1913.....	20
<b>Figura 16</b> – Imagem do cenário do filme “O gabinete do Dr. Caligari”.....	20
<b>Figura 17</b> – Ernst Ludwig Kirchner, <b>Marcella</b> . Óleo sobre tela, 1909.....	21
<b>Figura 18</b> – Imagem do filme “O gabinete do Dr. Caligari”.....	21
<b>Figura 19</b> – Imagem do filme “La Retour à la Raison” .....	24
<b>Figura 20</b> – Imagem do filme “Spellbound”.....	24
<b>Figura 21</b> – Imagem do filme “A queda da casa Usher” .....	26
<b>Figura 22</b> – Fotograma do filme “Limite”.....	30
<b>Figura 23</b> – Fotograma do filme “Limite” .....	31
<b>Figura 24</b> – Imagem do trailer do filme “Drácula”.....	31
<b>Figura 25</b> – Fotograma do filme “Limite” .....	32
<b>Figura 26</b> – Imagem do filme “O gabinete do Dr. Caligari”.....	32
<b>Figura 27</b> – Imagem do filme “Limite” .....	33
<b>Figura 28</b> – Imagem do filme “Metrópolis”.....	33

<b>Figura 29</b> – Fotograma do filme “Limite”.....	34
<b>Figura 30</b> – Fotogramas do filme “Les feux de la mer”.....	35
<b>Figura 31</b> – Fotogramas do filme “Limite”.....	35
<b>Figura 32</b> – Fotogramas do filme “Limite”.....	36
<b>Figura 33</b> – Fotogramas do filme “Estrela do Mar”.....	37
<b>Figura 34</b> – Fotograma do filme “A Queda da casa Usher”.....	38
<b>Figura 35</b> – Fotograma do filme “Limite”.....	38

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>1 VANGUARDAS NAS ARTES PLÁSTICAS.....</b>	<b>3</b>
1.1 VANGUARDAS EUROPEIAS.....	3
1.2 MODERNISMO NO BRASIL E A SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922...	15
<b>2 VANGUARDAS NO CINEMA.....</b>	<b>19</b>
2.1 EXPRESSIONISMO NO CINEMA.....	19
2.2 SURREALISMO NO CINEMA.....	22
2.3 IMPRESSIONISMO NO CINEMA.....	24
<b>3 CINEMA NACIONAL E LIMITE.....</b>	<b>27</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>40</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>42</b>
<b>REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....</b>	<b>48</b>

## INTRODUÇÃO

O movimento de vanguarda começou a surgir na Europa no início do século XX, num contexto em que a população além de sentir as consequências tecnológicas da Revolução Industrial, também se via diante à Primeira Guerra. Os artistas, então, questionaram seu lugar e o lugar da arte no mundo e começaram a expressar a solidão, a angústia, o caos, a tecnologia, a guerra e tudo o que estavam vivendo em diferentes formas. Daí surgem as vanguardas Surrealista, Expressionista, Impressionista, Cubista, Dadaísta e Futurista, cada uma com características e propostas específicas.

Alguns anos depois, em 1922, o modernismo na arte chegou de fato ao Brasil, com o nome e a atitude estampados nos artistas que decidiram juntar suas obras que traziam características herdadas das vanguardas europeias, mas com uma temática totalmente brasileira, no Teatro Municipal de São Paulo e fazer um evento que se tornaria histórico para o país: a Semana de Arte Moderna.

Os artistas modernistas do Brasil, em sua grande maioria, estudaram por um período de tempo na Europa, lá tiveram contato com a arte moderna europeia e os movimentos de vanguarda e aplicaram esses conhecimentos em suas obras, juntando-os com a essência brasileira.

Durante a década de 30, quando o modernismo estava efervescente no Brasil, foi feita uma produção cinematográfica que possui relação com esse modo novo de pensar a arte e de se expressar: *Limite*, do diretor Mário Peixoto, traz uma atmosfera onírica, sem ordem cronológica, planos que quando estão juntos formam um novo significado, com referências surrealistas, expressionistas e impressionistas.

Este trabalho tem como objetivo geral analisar de que forma o movimento modernista influenciou o filme *Limite*. Os objetivos específicos são compreender as vanguardas europeias, suas características e suas várias vertentes, o movimento modernista brasileiro e a Semana de Arte Moderna de 1922 e mostrar seus pontos de convergência. Também analisa *Limite*, uma das poucas obras nacionais feitas no mesmo período em que o Modernismo estava consolidado no Brasil, e traça paralelos entre essa

obra e os movimentos artísticos que serviram de referência.

O trabalho em questão se trata de uma análise de conteúdo e utiliza a coleta de dados através de pesquisas bibliográficas. Foi dividido em quatro principais partes para atingir da melhor forma seus objetivos. Na primeira discorre sobre como ocorreram os movimentos de vanguarda nas artes plásticas, tanto na Europa, com as vanguardas europeias, quanto no Brasil com a Semana de 22. Na segunda relaciona esses movimentos que aconteceram no universo plástico com os que aconteceram no cinema, ressaltando suas semelhanças e diferenças. Na terceira dá um panorama da história do cinema brasileiro, desde seu começo até 1931, e a partir daí analisa o filme *Limite* e sua relação com a arte moderna.

Visto que *Limite* é uma das obras mais relevantes da história do cinema nacional, é importante discutir de onde vieram as referências artísticas usadas por Mário Peixoto e estudar a relevância da arte moderna e suas influências na indústria cinematográfica, pois servem como criação de referência para os mais variados tipos de trabalho, além de refletir sobre como o cinema pode “beber” de outras linguagens artísticas e como esses diferentes meios de expressão podem conversar.

## 1 VANGUARDAS NAS ARTES PLÁSTICAS

A palavra vanguarda tem origem francesa e significa estar na frente, marchar na frente. A arte carregou e aplicou esse mesmo significado, no sentido de quebrar com os padrões artísticos do passado e trazer algo inovador e revolucionário, além de lutar para abrir novos caminhos artísticos<sup>1</sup>. Na Europa surgiram em diversas vertentes únicas e distintas, mas no Brasil houve uma mistura de características herdadas, pois os artistas brasileiros não queriam replicar os movimentos europeus e sim criar uma arte expressamente nacional, pegando as referências europeias (na forma de pintar, nas cores, nos formatos, nas críticas) e transformando-as em uma arte com temática sobre o Brasil e sua cultura.

### 1.1 VANGUARDAS EUROPEIAS

As vanguardas europeias surgiram num contexto histórico em que a população sentia as consequências tecnológicas oriundas da Revolução Industrial nos séculos XVII e XIX e logo depois dos horrores da Primeira Guerra, que aconteceu simultaneamente a alguns movimentos vanguardistas e movimentos políticos, como o fascismo na Itália, o nazismo na Alemanha e a Revolução Russa.<sup>2</sup>

Toda essa situação fez os artistas da época se perguntarem se fazia sentido produzir uma arte acadêmica, polida e dentro dos conformes pré-estabelecidos pelos movimentos anteriores se a realidade vivida era repleta de novas tecnologias (e com elas, novos questionamentos quanto sociedade) que não existiam na época das artes gregas, romanas, renascentistas, e outras consideradas como alto padrão artístico, se a realidade da época era a guerra, a batalha entre indivíduos que acarretou na batalha individual (o sentimento de impotência diante do contexto histórico, o estado depressivo da população e a falta de perspectiva de melhora). Como retrata Marinetti (1909, p. 1) no manifesto futurista, “Porque nós deveríamos olhar para trás, quando o que queremos é atravessar as portas misteriosas do Impossível? Tempo e Espaço morreram ontem.”

1 HELENA, Lúcia. **Movimentos da vanguarda europeia**. São Paulo: Editora Scipione, 1993, p. 08.

2 SANTOS, Maria Das Graças V. Proença Dos. **História da Arte**. São Paulo: Editora Ática, 2002, p. 165.

Com todos esses questionamentos, veio a necessidade de criar uma arte que rompesse com os antigos padrões do que era considerado correto, belo e artístico e criar obras inovadoras, que questionavam a sociedade, as guerras, os avanços tecnológicos, os artistas e até a própria arte.

Esse novo jeito de ver a arte veio através de diferentes expressões, formas únicas de ver o mundo que foram separadas por tendências artísticas, com características visuais e propostas distintas. As que tiveram mais reconhecimento foram: Dadaísmo, Surrealismo, Expressionismo, Impressionismo, Fauvismo, Cubismo e Futurismo.

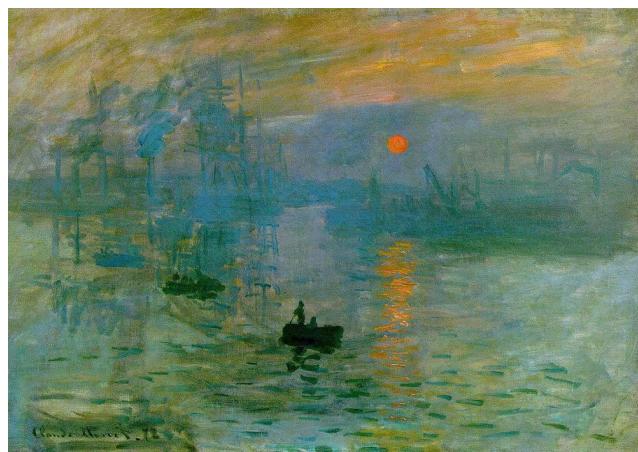
O impressionismo surge em 1874, sendo o movimento que iniciou o modernismo na arte<sup>3</sup>. Por ser diferente do que se via no padrão artístico até então, surgiu em um local onde os artistas recusados no salão principal de Paris podiam expor suas obras, chamado Salão dos Recusados. O movimento vem com a ideia de registrar o que se via, seja a natureza, natureza-morta, pessoas, paisagens ou a arquitetura, de forma com que se observasse a atuação da luz sobre o objeto em questão. As obras começaram a ser pintadas ao ar livre para que se pudesse ter uma iluminação natural da cena e poder observar a situação das cores a partir daquele tipo de luz. O uso da iluminação natural obrigava os artistas a pintarem de forma mais rápida, como a luz oscilava com a passagem do tempo e eles queriam registrar a sua incidência no objeto, as pinceladas eram menos precisas, mais fragmentadas e o contorno das imagens se dava pela sua justaposição, não tinha um traço definido. Outra característica das obras impressionistas é que os contrastes vêm através das cores complementares, obtendo uma sombra muito mais natural do que as vistas previamente em outros movimentos artísticos, como o barroco, por exemplo.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **IMPRESSIONISMO**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

<sup>4</sup> SANTOS, Maria Das Graças V. Proença Dos. **História da Arte**. São Paulo: Editora Ática, 2002, p. 140.

**Figura 1** – Claude Monet, **Impressão, nascer do sol**. Óleo sobre tela, 1872.



Fonte: <https://bit.ly/2ERSW6o>. Acesso em 30 de outubro de 2018.

A obra de Claude Monet (figura 1, p. 5) deu o nome ao movimento, pois 10 dias após a exposição de 1874 no Salão dos Recusados o crítico de arte Louis Leroy publicou na revista *Le Charivari* um artigo criticando a exposição e os artistas impressionistas. Sobre a obra de Monet, disse

“Impressão, nascer do Sol” – eu bem o sabia! Pensava eu, justamente, se estou impressionado é porque há lá uma impressão. E que liberdade, que suavidade de pincel! Um papel de parede é mais elaborado que esta cena marinha. (LEROY apud REWALD, 1991, p.233)

A partir da crítica de Leroy, os artistas da exposição ressignificaram o termo, dito como pejorativo, e se intitularam impressionistas. Na pintura acima é possível observar as características presentes no movimento, como por exemplo, as formas da obra são obtidas através da mistura e sobreposição de cores e não com contornos, além de as cores não serem necessariamente as mesmas que os objetos dessa cena tinham na realidade, mas sim a forma como a luz incidia sobre eles.

O expressionismo surge em 1905 com o grupo A Ponte, um grupo de estudantes de arquitetura e trouxe uma abordagem sentimental e mórbida, colocou em pauta o sofrimento, os problemas, as questões sociais, a realidade que estava sendo vivida. O pessimismo e as emoções expressionistas são claramente representadas em suas obras pelas cores fortes, mas sem muita harmonia, com a intenção de se distanciar da realidade pelos temas de miséria e melancolia como resultado dos horrores da guerra, com formas irregulares e longe dos padrões tradicionais, sempre trazendo os sentimentos do artista.

**Figura 2 –** Erich Heckel, **Girl Playing the Lute.** Óleo sobre tela, 1913.



Fonte: <https://bit.ly/2SyEOSb>. Acesso em 31 de outubro de 2018.

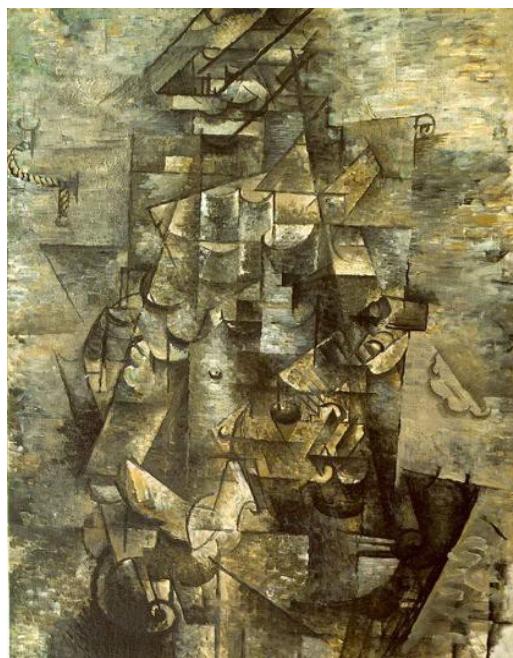
A obra acima é de Erich Heckel, um dos participantes do grupo A Ponte. Esse grupo de artistas foi o primeiro a apresentar as características que depois virariam marca do expressionismo, como os altos contrastes, pinceladas marcadas, figuras tortas ou angulosas e a crítica social.<sup>5</sup> Na figura pode se observar algumas dessas características, como por exemplo, as cores, que não retratam a realidade de forma precisa, mas sim de maneira mais sombria com cores frias e marcantes. As formas são angulosas, irregulares e levemente distorcidas, com linhas seguindo em diferentes direções. Essas características estéticas sugerem uma cena com certa melancolia e morbidez, temas recorrentes do movimento expressionista.

O cubismo surge em 1907 para “quebrar” o olhar do espectador sobre o mundo. Foi fundado por Pablo Picasso e Georges Braque e traz as cenas fragmentadas, como se fosse possível olhar um objeto por várias dimensões, mas ao mesmo tempo retratá-las de forma bidimensional, como se abrisse o objeto por inteiro e o expusesse totalmente fracionado. O movimento não tem pretensão alguma de retratar fidedignamente a realidade, pelo contrário, visa fragmentar, recortar e colar de diferentes maneiras o objeto em questão. As cores também costumam ser bastante planas, deixando as figuras pouco identificáveis. Deu-se esse nome ao movimento porque as formas geométricas são o meio que o artista usa para dividir e segmentar o objeto. Os cubistas foram tão a fundo na

<sup>5</sup> ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **EXPRESSIONISMO**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

fragmentação que em dado momento as imagens ficaram irreconhecíveis, apenas pareciam várias formas geométricas juntas, essa etapa foi chamada de cubismo analítico. No cubismo analítico as cores ficaram cada vez mais similares entre si e com pouco contraste, geralmente se reduziam a tons de amarelo, cinza e marrom, porque o que importava para os artistas era o formato.

**Figura 3 – Georges Braque, Homem com Violão.** Óleo sobre tela, 1911.



Fonte: <https://bit.ly/2JtHAnJ>. Acesso em 31 de outubro de 2018.

Na figura acima pode-se observar a presença de características do cubismo analítico. O homem com o violão é retratado de todos os ângulos mas sem perspectiva, trazendo esses diferentes lados do personagem sem tridimensionalidade. Os formatos também são geometrizados e em alguns pedaços da tela, como o torso e a lateral direita, a imagem quase se torna irreconhecível no meio do aglomerado de linhas e ângulos. As cores seguem o padrão encontrado nessa vertente do cubismo, o cinza, o dourado e o bege.

Em contrapartida, o cubismo sintético buscou deixar as obras mais reconhecíveis para os espectadores, os artistas começaram a usar alguns elementos comuns como palavras, pequenos desenhos, colagens e materiais como vidro, metal, areia e madeira.

**Figura 4 – Juan Gris, *La guitare devant la mer*. Óleo sobre tela, 1925.**

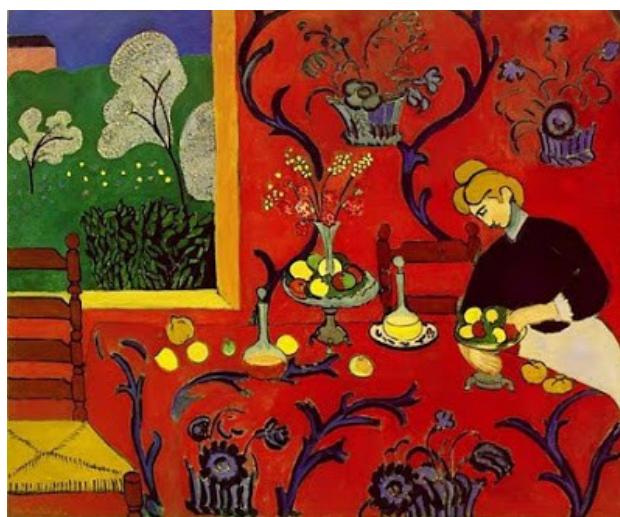


Fonte: <https://bit.ly/2SDzcpH>. Acesso em 01 de novembro de 2018.

A obra de Juan Gris continua representando os objetos por mais de um ângulo e com formas geométricas, mas agora traz perspectiva e signos mais reconhecíveis, como a figura da guitarra, o jornal, o fundo de mar e montanhas. As cores também se alteram, têm mais presença e diversidade e reforçam a profundidade alcançada pelas formas. As letras do jornal estão presentes na obra para conectá-la com o espectador e trazer mais um elemento identificável para o público.

O movimento fauvista também surge em 1905 e se aproxima do expressionismo por ter a presença das cores fortes e vibrantes, mas a temática aqui é diferente. Os fauvistas traziam a expressão da alegria e dos objetos decorativos. As características que esse movimento traz estão principalmente no uso das cores: são fortes, vívidas e puras, sem matização. Quem seleciona a presença delas é o artista, sem buscar nenhuma ligação com a realidade. As pinceladas também são largas, podendo até deixar manchas nas obras.

**Figura 5 – Henri Matisse, *Harmonia em Vermelho*.** Óleo sobre tela, 1908.



Fonte: <https://bit.ly/2PJrMCY>. Acesso em 07 de novembro de 2018.

Em *Harmonia em Vermelho*, Matisse junta os principais elementos do fauvismo. Os objetos e os motivos decorativos são grande parte da obra, além de ter cores puras e vibrantes. Possui pouca sombra e ideia de profundidade, visto que o papel de parede e a toalha de mesa quase se confundem.

O movimento futurista traz a exaltação do futuro, das máquinas, do moderno e, principalmente, da sensação de movimento. Ele começa em 1909 com a publicação do Manifesto Futurista, que declarava rompimento definitivo com os conceitos de arte pré-estabelecidos. A proposta futurista que mais se observa nas obras é a movimentação, expressada pela junção de linhas retas e curvas, buscando a sensação de uma sequência de fotografias, porém de forma estilizada e geométrica. O futurismo foi muito atrelado ao seu contexto histórico, pois os criadores do movimento foram fortemente influenciados pelo fascismo italiano. Acreditavam que o passado, incluindo toda a arte produzida nesse período, fosse completamente apagado e a partir de então o que valeria seria a nova arte. Segundo o historiador italiano Benedetto Croce (1924, p. 239), “a origem do ideal fascista é realmente encontrada no futurismo [...] que trouxe a ideia de que é preciso sair às ruas, impor sua perspectiva, calando a voz daqueles que não concordam [...] o desejo de romper com todas as tradições [...]”.

Figura 6 – Giacomo Balla, *Velocità di motocicletta*, 1913.



Fonte: <https://bit.ly/2D6Vuem>. Acesso em 07 de novembro de 2018.

A imagem acima retrata na pintura exatamente os ideias futuristas: exalta o movimento através da figura da motocicleta de forma repetida, como se fosse uma sequência de fotografias lado a lado. As linhas curvadas em ângulos suaves reforçam a ação e a rapidez da imagem. Também traz o tema industrial, exaltado no manifesto, com a presença da moto.

Diferentemente do dadaísmo, do surrealismo e do expressionismo, os futuristas exaltavam a guerra e acreditavam que seria a única maneira de higienizar o mundo.<sup>6</sup> No manifesto futurista, Marinetti, uma das principais figuras do movimento, diz que:

Nós cantaremos as grandes multidões excitadas pelo trabalho, pelo prazer, e pelo tumulto; nós cantaremos a canção das marés de revolução, multicoloridas e polifônicas nas modernas capitais; nós cantaremos o vibrante fervor noturno de arsenais e estaleiros em chamas com violentas luas elétricas; estações de trem cobiçosas que devoram serpentes emplumadas de fumaça; [...] locomotivas de peito largo cujas rodas atravessam os trilhos como o casco de enormes cavalos de aço freados por tubulações; e o vôo macio de aviões cujos propulsores tagarelam no vento como faixas e parecem aplaudir como um público entusiasmado. (MARINETTI, 1909, p. 1)

O dadaísmo surge em 1916 como um reflexo direto da decepção e descrença da população europeia com a religião, a ciência, a filosofia e a própria arte diante da Primeira Guerra Mundial. O sentimento que havia sobre essas vertentes era o de que falharam pois não conseguiram evitar a destruição na Europa. Esse movimento trazia a proposta

<sup>6</sup> MARINETTI, Filippo. Manifesto futurista. *Le Figaro*, França, fev. 1909.

de negar a própria arte, questionar seu propósito, muitas vezes até sendo ilógico, sem ligação com o racional. Os dadaístas queriam satirizar e ridicularizar todo o sistema político, os artistas anteriores e a guerra, por isso trouxeram o conceito de *ready-made*, quando se tira um objeto do seu contexto funcional e o coloca na posição de obra arte. As obras dadaístas geralmente são colagens ou *ready-mades*, questionando a forma material e a função da arte.

**Figura 7 –** Marcel Duchamp, **Roda de bicicleta**. Roda de metal montada em um banco de madeira pintado, 1913.



Fonte: <https://bit.ly/2PHwDVf>. Acesso em 07 novembro de 2018.

A escultura de Duchamp representa o dadaísmo porque questiona o que diferencia um objeto ordinário de uma obra de arte juntando uma roda de bicicleta de cabeça para baixo montada em um banco de madeira, utilizando o conceito do *ready-made*. Faz uma crítica aos movimentos artísticos anteriores, em que os detalhes e a preciosidade eram fatores determinantes para definir o valor artístico de uma obra. Questiona como dois objetos comuns conseguem ter valor dentro de uma galeria e abre precedente para os artistas contemporâneos, que utilizam os mais diversos objetos para criar arte.

Segundo um dos fundadores do movimento dadaísta, Tristan Tzara (1918, p. 12), a palavra “dadá” não significa nada. Em várias línguas ela pode até possuir significados, mas para ele e para o movimento dadaísta ela nada significa. Tzara quer dizer com isso que o próprio nome do movimento não possui um sentido definido, um grande significado

por trás, não tem diferença se for usada a palavra dadá ou qualquer outra, porque devido à guerra, nada mais havia sentido.<sup>7</sup>

No Manifesto Dadaísta, Tristan Tzara define a contradição do dadá, que ao mesmo tempo critica e satiriza o movimento artístico, do qual se torna parte.

Escrevo um manifesto e nada quero, digo porém certas coisas e sou em princípio contra os manifestos, como sou também contra os princípios. [...] Escrevo este manifesto para mostrar que é possível realizar ações contrárias ao mesmo tempo, em um só fôlego fresco; sou contra a ação; quanto à contínua contradição, quanto à afirmação também, não sou a favor nem contra e não me explico porque detesto o bom senso. (TZARA, 1918, p.11)

O surrealismo surgiu muito por influência do dadaísmo, visto que André Breton, um de seus fundadores, participava também do movimento dadaísta. Os movimentos se relacionam porque o surrealismo, à primeira vista, também parece não ter sentido ou alguma lógica, além de criticar as instituições. No entanto, o dadaísmo logo acabou, em 1922, principalmente por fazer ataques contra a própria arte.<sup>8</sup> O movimento surrealista tinha como características a representação do onírico, da atmosfera do sonho, uma constante fantasia, a loucura, o impulso, o emocional mais puro, o psíquico, o subconsciente, sem racionalizar a arte, mas senti-la. Como o próprio André Breton (1924, p. 28) disse, a proposta do surrealismo é "resolver a contradição até agora vigente entre sonho e realidade pela criação de uma realidade absoluta, uma supra-realidade". Os artistas surrealistas tinham o costume de ingerir psicóticos para entrar em contato direto com o transe e dali retirar um universo para retratar em suas obras. Como diz a crítica literária Anna Balakian,

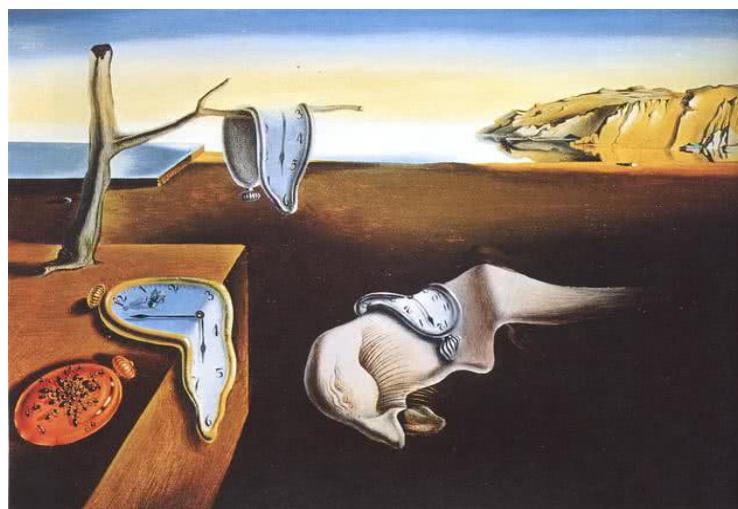
Seus desentendimentos com Artaud e Desnos se apoiam largamente na hipótese de Breton de que as aberrações patológicas e artificiais dos mecanismos psico-sensoriais das experiências com substâncias psicoativas tenha deixado certos colegas surrealistas despreparados para a exploração da psique humana. [...] Desse modo Breton se aventurou, com a postura do homem sensato, à colonização de uma plataforma de conhecimentos até então tida como acessível apenas ao lunático, ao ascético, à histérica, e sob o efeito do narcótico. (BALAKIAN, 1974, p. 96, tradução livre)

7 SANTOS, Maria Das Graças V. Proença Dos. **História da Arte**. São Paulo: Editora Ática, 2002, p. 166.

8 PAGLIA, CAMILLE. **Imagens cintilantes**: Uma viagem através da arte desde o Egito a Star Wars. Rio de Janeiro: Apicuri, 2014, p. 121.

Além disso, acreditavam no conceito do *objet trouvé*, a retomada do conceito *ready-made* presente no dadaísmo, em que qualquer objeto encontrado em qualquer lugar poderia se tornar uma obra de arte.

**Figura 8 –** Salvador Dalí, **A persistência da memória**. Óleo sobre tela, 1931.



Fonte: <https://bit.ly/2w5xjb6>. Acesso em 07 de novembro de 2018.

Em *A persistência da memória*, Dalí retrata um mundo surreal: relógios derretendo, formigas e uma caricatura completamente deformada do pintor. Os relógios derretidos representam o tempo alternativo presente no surrealismo, o tempo do inconsciente, detalhe que se pode perceber também no cinema surrealista, com a passagem de tempo expressa de forma quebrada e distorcida nos filmes.

Um exemplo de artista surrealista que atuou em diversos campos da arte foi Man Ray, cineasta, pintor, escultor, *object maker* e fotógrafo, se tornou um dos principais representantes do Surrealismo. Apesar de Ray ter ficado mais conhecido no campo da fotografia, sua conexão com o cinema, com a pintura e com a escultura pôde expandir os horizontes do artista que se aprofundou ainda mais no surreal e no onírico.

**Figura 9 – Man Ray, The Rope Dancer Accompanies Herself with Her Shadows.** Óleo sobre tela, 1916.



Fonte: <https://mo.ma/2Dqv1Jx>. Acesso em 07 de novembro de 2017.

Ray também entrou em contato com o movimento dadaísta em seu início, fato que contribuiu e refletiu em suas obras. Além do surrealismo, também pode-se observar no seu trabalho um pouco do *nonsense* dadaísta e a subversão dos conceitos pré-estabelecidos de arte, ressignificando os objetos.

**Figura 10 – Man Ray, O Violino de Ingres.** Fotografia, 1924.



Fonte: <https://bit.ly/2AQsnKQ>. Acesso em 07 de novembro de 2018.

**Figura 11 – Man Ray, Presente.** Ferro de engomar e pregos, 1921.



Fonte: <https://mo.ma/2PetKfd>. Acesso em 07 de novembro de 2018.

Pode-se observar que cada vanguarda teve suas características distintas e, apesar de ter a base do discurso em comum, trazer novos padrões artísticos diferentes do que se tinha até então, as características estéticas se diferem e refletem o contexto histórico de cada movimento. Além disso, as características herdadas das vanguardas são encontradas na arte até os dias de hoje e também influenciaram a produção artística em outros países, como por exemplo o Brasil.

## 1.2 MODERNISMO NO BRASIL E A SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922

O modernismo brasileiro começa a existir quando os artistas que fundaram esse movimento vão para a Europa estudar sobre as vanguardas que estavam em evidência no universo das artes e voltam para o Brasil completamente inspirados, querendo transformar o cenário artístico brasileiro. Assim como na Europa, o objetivo do modernismo brasileiro era ir contra o academicismo na arte, inovar os conceitos estéticos e falar muito mais sobre o contexto histórico e social do que era dito antes. Mário de Andrade, um dos precursores do movimento no Brasil, conclui que o modernismo era um movimento revolucionário e que se propunha a trazer uma nova maneira de olhar a arte.

Já um autor escreveu como conclusão condenatória que 'a estética do Modernismo ficou indefinível!... Pois essa é a melhor razão de ser do Modernismo! Ele não era uma estética nem na Europa nem aqui. Era um estado de espírito revoltado e revolucionário que se a nós nos atualizou sistematizando como constância da inteligência nacional e o direito antiacadêmico da pesquisa estética e preparou o estado revolucionário das outras manifestações sociais do país,

também fez isto mesmo no resto do mundo, profetizando estas guerras de que uma civilização nova nascerá [...]. (ANDRADE, 1967, p. 241)

Foi o caso de Anita Malfatti, que volta para o Brasil depois de estudar na Europa e faz uma exposição em 1917-1918 que é massacrada pela crítica, especialmente por Monteiro Lobato (1917, p. 4) que dizia que ela tinha “[...] tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso e sua companhia.”. Em uma conferência sobre a chegada da arte moderna no Brasil, Malfatti (1951, p. 31) diz que “esta minha exposição de 1914 era composta de estudos expressionistas feitos no ateliê de Lovis Corinth; realmente era a semente do que seria o trabalho apresentado então.”

**Figura 12** – Anita Malfatti, **O homem amarelo**. Óleo sobre tela, 1917.



Fonte: <https://bit.ly/2FHqTBF>. Acesso em 07 de novembro de 2018.

Na obra de Anita Malfatti pode-se observar a referência das vanguardas, principalmente o Expressionismo, com as pinceladas vigorosas, as cores marcadas (inclusive semelhantes às da figura 2, p. 6) e a luz foge à representação tradicional, explora novas formas de representação.

Depois da exposição de Malfatti e da aparição de outras que também tinham influências das vanguardas europeias mas com contextos brasileiros, os artistas (em diversas áreas, como literatura, música, escultura, artes plásticas, etc.) se organizaram e se reuniram para efetivamente fazer um evento que chocaria até os mais diversos tipos

de pessoas<sup>9</sup>: A Semana de Arte Moderna, de 1922, mais conhecida como a Semana de 22. Nessa semana os artistas ali reunidos apresentaram suas obras e seus ideais.

Uma das vertentes do modernismo brasileiro foi movimento antropofágico ou antropofago, que se iniciou com a publicação do Manifesto Antropofago escrito por Oswald de Andrade, em 1928. A ideia da antropofagia era de deglutiir as vanguardas que estavam acontecendo na Europa e devolver ao mundo a arte com essas influências, mas com um conteúdo completamente nacional, abordando o Brasil de uma forma inovadora que não havia antes, o que acabou sendo a ideia central do movimento modernista nacional.

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupi, or not tupi that is the question. (ANDRADE, 1928, p. 3)

Quando Tarsila do Amaral, uma das mais renomadas artistas modernas, pintou o *Abaporu*, presente para Oswald de Andrade, iniciou-se essa ideia da antropofagia na arte nacional. Apesar de não estar presente na Semana de 22, a pintora teve influência direta nas ideias pregadas na Semana e nos artistas que participaram dela.

**Figura 13 – Tarsila do Amaral, *Abaporu*.** Óleo sobre tela, 1928.



Fonte: <https://bit.ly/2OlaBlv>. Acesso em 25 de outubro de 2018.

---

<sup>9</sup> AMARAL, Aracy A. **Artes Plásticas na Semana de 22**. 5 ed. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 16.

A artista foi influenciada pelas vanguardas europeias, pois trouxe em suas obras a representação do onírico, a junção entre sonho e magia, uma estética que não se encaixava nos padrões da época, referências do Surrealismo, e também o uso de formas geométricas, influenciada pelo Cubismo.

O modernismo no Brasil foi um movimento rico em cultura brasileira e a explorou ao máximo, mesmo que algumas referências estéticas tivessem vindo do movimento europeu. A ideia de antropofagia apresentada por esse grupo persiste na arte nacional como forma de valorizar as temáticas brasileiras e exaltar a cultura do Brasil.

## 2 VANGUARDAS NO CINEMA

Da mesma forma que as vanguardas foram representadas no universo plástico, também aconteceram no cinema. Aqui serão citadas as vanguardas cinematográficas cujas características refletem no filme *Limite*, que são Expressionismo, Surrealismo e Impressionismo.

### 2.1 EXPRESSIONISMO NO CINEMA

Com um contexto histórico onde a cultura de massas dominava o mercado e cada vez mais se via uma arte com críticas ao capitalismo, certo patriotismo e com uma injeção de emoções causada pela Primeira Guerra, o Expressionismo surge na Alemanha com o intuito de retratar toda essa parte emocional dos artistas da época. A indústria cinematográfica alemã tinha acabado de passar por uma intensa campanha negativa feita pelos Estados Unidos durante a guerra, obrigando-a a se suprir sozinha e fazer filmes com essa temática<sup>10</sup>.

**Figura 14 – Imagem do filme “O Gabinete do Dr. Caligari”**



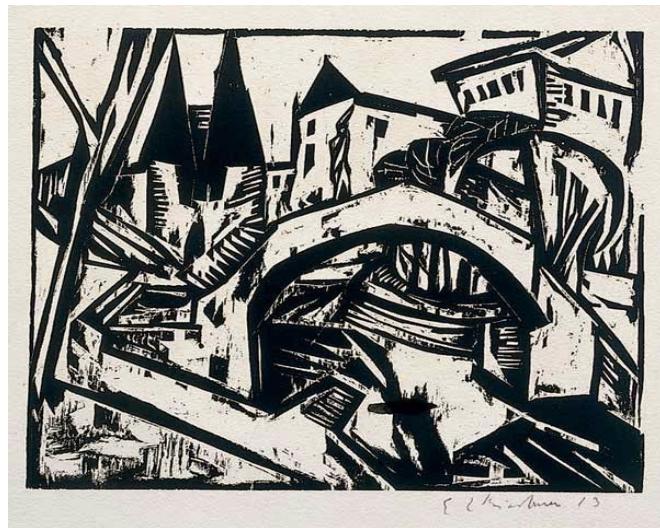
Fonte: <https://bit.ly/2ym1nRs>. Acesso em 17 de outubro de 2018.

Esse movimento começa a ter espaço no cinema com o filme *O gabinete do Dr.*

<sup>10</sup> MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 2 ed. Campinas: Papirus Editora, 2007, p. 65.

*Caligari*. Com uma atmosfera obscura, estética macabra e temática de loucura, o filme se relaciona diretamente com a temática expressionista ligada às artes plásticas, até porque os cenários do filme são extremamente plásticos. São repletos de curvas, contrastes, formas tortuosas, pouca profundidade, deformidades e exageros e em alguns momentos aborda o sofrimento, as emoções, a miséria, também presentes na forma plástica expressionista, porém muito mais com a perspectiva do terror.

**Figura 15** - Ernst Ludwig Kirchner, **River Bank at Elisabeth (Berlin)**. Xilogravura, 1913.



Fonte: <https://amzn.to/2P6q533>. Acesso em 01 de novembro de 2018.

**Figura 16** – Imagem do cenário do filme “O gabinete do Dr. Caligari”



Fonte: <https://bit.ly/2PxQ97h>. Acesso em 16 de novembro de 2018.

Na obra de Kirchner pode-se observar um cenário muito similar ao da imagem de *O gabinete do Dr. Caligari*. Os ângulos são tortos e com curvas bruscas, geométricas. Por ser uma xilogravura em preto no fundo branco, a semelhança com a imagem do filme se

torna ainda mais clara, também em preto e branco, evidenciando o contraste, visto que remete à uma atmosfera macabra, como se fosse retirada de um filme de terror.

**Figura 17** - Ernst Ludwig Kirchner, **Marcella**. Óleo sobre tela, 1909.



Fonte: <https://bit.ly/2zfA0rW>. Acesso em 01 de novembro de 2018.

**Figura 18** – Imagem do filme “O gabinete do Dr. Caligari”



Fonte: <https://bit.ly/2xooDxa>. Acesso em 07 de novembro de 2018.

Outra obra semelhante ao fotograma escolhido do filme é *Marcella*, do mesmo pintor, pois o rosto da personagem presente na obra é branco com os olhos escuros e com um contorno marcado, tal qual a maquiagem escolhida para o personagem principal.

Os filmes que seguiram continuaram com uma estética e temática similares, como diz Laura Loguercio Cánepa (2006, p. 69), “a marca Caligari persistiria na expressividade dos cenários, no tratamento mágico da luz e na morbidez dos temas - características que ganharam a qualificação genérica de 'expressionistas'”.

Em questão de composição, a *mise-en-scène* dos filmes ditos expressionistas têm em comum uma maquiagem estilizada, os cenários com formas tortas e angulosas, acentuando os contornos e na fotografia o contraste entre luz e sombra era bastante forte, tudo para criar um ambiente quase irracional.

Nas narrativas herdadas do teatro expressionista, era recorrente a mistura entre o romântico, o drama e o fantástico, muitas vezes atrelado ao sombrio e ao macabro, tendo personagens maus, violentos, demoníacos e monstruosos.

Se evitava contar demais o que estava acontecendo na obra, principalmente os letreiros explicativos que eram comuns na época. Outro recurso era o uso de “narrativa-moldura”, onde se insere uma história inicial dentro de outra com o intuito de justificar o fantástico ou fazer uma autorreflexão<sup>11</sup>. Além disso, era utilizada a montagem de *tableau*, quando cada plano se completa, trazendo uma narrativa descontínua e subjetiva.

## 2.2 SURREALISMO NO CINEMA

O surrealismo, por sua vez, surge na França, apesar de ter representantes espanhóis e de outras nacionalidades. Como as outras vanguardas, também foi motivado pelo período pós-guerra e toda a destruição física e psicológica trazida por ela.

Este movimento rejeitou o modelo conservador de arte, o falso moralismo, a sociedade opressora e todo esse sentimento ruim causado pela guerra e apresentou uma

---

<sup>11</sup> MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 2 ed. Campinas: Papirus Editora, 2007, p. 77.

arte que falava do subconsciente, do onírico, do subjetivo e do rompimento do limite entre realidade e sonho<sup>12</sup>.

Como Michael Gould (1976, p.11) afirma, “Se o surrealismo é alguma coisa, não é o que alguém esperaria que fosse; é outra coisa”, mostrando como o movimento é subversivo a ele mesmo.

Nos filmes, a temática constante é falar sobre os desejos obscuros e reprimidos, como forma de alcançar o subconsciente e geralmente possuem influência da psicanálise de Freud, além da sátira com as figuras de controle da sociedade.

A parte visual e estética foi alcançada através dos recursos visuais presentes na época, como os efeitos especiais, a ambientação sonora e as cores para criar todo esse universo metafórico que o movimento apresenta.

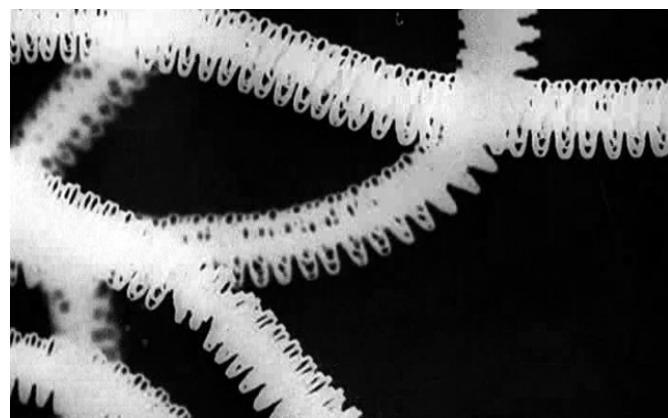
A estrutura narrativa desses filmes possui características não-lineares, com fluxos desconexos, sem continuidade do espaço-tempo, com elementos que aparentemente não se conectam ou ilógicos, inovando a linguagem cinematográfica clássica. Além disso, na montagem, costumavam colocar uma imagem fundindo com a próxima, justamente para reforçar essa atmosfera onírica.

O cineasta surrealista Man Ray aproveitou o momento de experimentação artística na época das vanguardas e fez um cinema experimental, arriscando um novo tipo de linguagem (como por exemplo a polissemia, vista na figura 33 p.37). Outra inovação de Man Ray, desta vez em *Anémic Cinéma* junto de Marcel Duchamp, utiliza discos ópticos para dar o efeito de uma imagem em movimento espiral, apesar de ter planos fixos. Além disso, desenvolveu o *rayograph*, que consiste em colocar objetos diretamente sobre o papel fotográfico para captar de forma direta os próprios objetos e suas sombras. Essa técnica foi utilizada em diversas fotografias e no filme *Le Retour à la Raison* e foi nomeada assim por causa de Ray.<sup>13</sup>

12 MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 2 ed. Campinas: Papirus Editora, 2007, p. 148.

13 ARAÚJO, Raphael Genuíno De. As Vanguardas Artísticas e o Cinema. **Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES**, Espírito Santo, v. 4, n. 4, p. 1-17, dez. 2014, p. 71 e 72.

**Figura 19 - Imagem do filme “La Retour à la Raison”**



Fonte: <https://bit.ly/2yZhdgu>. Acesso em 07 de novembro de 2018.

A influência causada pelo modelo surrealista permanece até hoje, muito forte em filmes que querem retratar o subconsciente e o onírico enquanto critica algum tipo de sistema ou a sociedade, como por exemplo *Spellbound*, de Alfred Hitchcock, que além de na temática utilizar a psicanálise e o mundo dos sonhos, teve Salvador Dalí, o grande nome do movimento surrealista, no design cenográfico de algumas cenas do filme.

**Figura 20 – Imagem do filme “Spellbound”**



Fonte: <https://bit.ly/2AR83ZR>. Acesso em 07 de novembro de 2018.

## 2.3 IMPRESSIONISMO NO CINEMA

O impressionismo também foi diretamente influenciado pela Primeira Guerra, visto que a introspecção e a subjetividade característica desse movimento refletem exatamente o sentimento que se tinha em relação àquela.

O cinema impressionista tem como características a inovação estética, a estilização do ótico quando utiliza recursos como a sobreimpressão, os planos subjetivos e a distorção das lentes da câmera<sup>14</sup> e a humanização dos objetos, que agem quase como personagens.

Em questão de narrativa, é recorrente a presença da “trama-pretexto”<sup>15</sup>, que parte do princípio de um enredo bem simples, dando um enfoque maior no estético e na representação dos planos.

Sobre os cenários, os filmes impressionistas geralmente possuem locações externas ou cenários bem modernos.

Na questão visual, o impressionismo conta com a ajuda de recursos técnicos. Deixar a câmera fora de foco deformando as imagens, adicionar filtros e texturas, colocar uma imagem sobre a outra, ressignificando-as, a montagem rítmica sobreposições e superexposições<sup>16</sup> formam um ambiente quase irreal, muito subjetivo e poético. Nesse movimento surgiu o conceito de fotogenia, que consiste em acreditar que a câmera, seus recursos estilísticos e os planos (especialmente primeiros planos) são o necessário para se ter um bom filme, muito além de somente mostrar o objeto de qualquer forma ou ter uma boa narrativa. Utiliza recursos fotográficos ou de edição para dar significados ao filme, experimentando qual recurso enfatiza melhor a narrativa. Sobre o conceito de fotogenia, Jean Epstein declara,

Chamarei fotogenia todos os aspectos das coisas, dos seres e almas que elevam a qualidade moral do filme [...] O cinema deve procurar ser gradualmente, unicamente cinematográfico, quer dizer, usar somente elementos fotográficos. A fotogenia é a mais pura expressão do cinema. (EPSTEIN, 1951, p. 33)

Um exemplo disso nos filmes de Epstein é quando ele utiliza o *slow-motion* para obter uma maior carga dramática na cena e também para intensificar a perda de

---

<sup>14</sup>MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 2 ed. Campinas: Papirus Editora, 2007, p. 91

<sup>15</sup> MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 2 ed. Campinas: Papirus Editora, 2007, p. 99.

<sup>16</sup> **Ibid.**, p. 101.

referências tempo-espaciais requerida pela narrativa. No filme *A queda da casa Usher*, usa a sobreposição de imagens e o primeiro plano para intensificar a tontura na cena de desmaio da personagem, que não precisa ser dita nem escrita, apenas mostrada através da imagem.

**Figura 21** – Imagem do filme “A queda da casa Usher”



Fonte: <https://bit.ly/2yZh9Cq>. Acesso em 08 de novembro de 2018.

Se tratando de temática, o impressionismo traz uma ideia de memória, como se não fosse o presente momento dos personagens ali, de forma lírica e poética. Isso se dá com a descontinuidade na narrativa e a não-linearidade, reforçando a ideia da introspecção, do psicológico e do interior dos personagens. Outra característica temática é a antropomorfização dos objetos, ou seja, um objeto com valores humanos.

Pode-se observar que as vanguardas no cinema tiveram características estéticas similares às do universo plástico, apesar de adaptarem os recursos estilísticos da pintura para o audiovisual. Os cineastas de vanguarda trouxeram toda a experimentação artística vigente no período para o cinema e ainda hoje é comum encontrar nos filmes a subjetividade narrativa obtida por recursos de câmera, como no impressionismo, cenários macabros e uma estética torta, angulosa e mórbida, oriunda do expressionismo, e a temática dos sonhos e explorar o subconsciente dos personagens, como foi feito no surrealismo.

### 3 CINEMA NACIONAL E LIMITE

O início do cinema brasileiro se dá com a chegada do omniógrafo em meados de 1896, logo depois substituído pelo cinematógrafo, em 1897 no Rio de Janeiro, principalmente pela presença de curta-metragens muitas vezes documentais. Para Paulo Emílio Salles Gomes (1996, p. 21) o primeiro filme nacional foi uma filmagem feita por Afonso Segreto em 1898, enquanto voltava ao Brasil de viagem da Europa.

Segundo Antonio Moreno,

Ao analisarmos o período 1896 - 1906, observaremos a existência de poucas salas fixas de exibição e um cinema ambulante de pouca significação no Rio de Janeiro e em São Paulo. A agravante principal dessa situação era o fato de o Brasil ainda não dispor de eletricidade suficiente para a manutenção do consumo exigido. (MORENO, 1994, p. 43)

Ou seja, a forma de produção ainda era pequena e precária e só em 1899 a exibição desses filmes se tornou habitual.

Poucos anos depois, entre 1908 e 1911 veio a Bela Época do cinema brasileiro, caracterizada pela especialização dos mais diversos gêneros narrativos, como: melodramas, dramas históricos, comédias, carnavalescos, temas religiosos e patrióticos<sup>17</sup> e um modo de produção mais industrializado com a ampliação e consolidação das salas fixas de exibição, estimulando a realização desse tipo de cinema<sup>18</sup>. Depois disso, o investimento na produção cinematográfica da Europa e dos Estados Unidos foi monopolizado e dominou o mercado, fazendo com que a recente indústria brasileira se desestabilizasse e perdesse a força adquirida nos últimos anos.

Entre 1912 e 1922 foram produzidos pouquíssimos filmes e nenhum longa-metragem, se destacavam os filmes baseados em obras da literatura, principalmente as românticas<sup>19</sup>.

17 GOMES, PAULO EMÍLIO SALLES. **Cinema**: Trajetória no subdesenvolvimento. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 29.

18 LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro**: Das origens à Retomada. 1 ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005, p. 24.

A década de 20 foi marcada por cinejornais e documentários, que foram fundamentais para continuar a produção cinematográfica no país. Outra parte importante dessa década foram os Ciclos Regionais, onde se solidificaram pólos cinematográficos em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Pernambuco, que expandiram as atividades cinematográficas para outros estados (até então concentrada apenas no Rio de Janeiro e São Paulo) e resistiram em relação ao cinema americano, dominante e hegemônico na época, que influenciava o cinema nacional de forma que era exigido, para sua sobrevivência, um cinema com qualidade equivalente.

Eis que em 1930 surge *Limite*, uma obra completamente inovadora e inclinada ao cinema de vanguarda que acontecia na Europa, desconectado do que havia em termos de produção nacional. Outros filmes brasileiros com influência das vanguardas europeias e da arte moderna só se tornaram uma realidade a partir do final da década de 60, segundo Elizabeth Real (2010, p. 2), no movimento entitulado Cinema Novo. Por isso *Limite*, além de ter inspiração nas vanguardas é uma obra *avant-garde*, muito à frente de seu tempo.

*Limite* é um filme de 1931 roteirizado, produzido e dirigido por Mário Peixoto. Conta a história de três personagens – duas mulheres e um homem – em um barco à deriva e explora como as personagens chegaram até esse ponto contando suas histórias de vida. O título representa o limite físico apresentado na trama, o barco, mas também significa o limite psicológico das personagens, pois em dado momento elas param de remar e de certa forma aceitam que aquela situação é o limite de suas existências.

Essa história é contada de forma completamente inovadora para o cinema nacional. O filme possui uma narrativa sem ordem cronológica, que por meio de *flashbacks* volta na história das personagens e em seguida retoma para o presente no barco, alternando as histórias de cada um, o que traz a ideia de elas estarem psicologicamente confusas e suas memórias fora de ordem<sup>20</sup>.

---

19 GOMES, PAULO EMÍLIO SALLES. **Cinema**: Trajetória no subdesenvolvimento. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 12.

20 MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 226.

Por ter sido um grande exemplo de filme brasileiro com referências da arte moderna, será feita uma análise das semelhanças de cenas do filme com características encontradas nas vanguardas europeias.

As referências das vanguardas aparecem na obra de formas diferentes: o surrealismo é notado na narrativa, o expressionismo na estética dos planos e o impressionismo na montagem e na fotografia.

O expressionismo alemão dentro de *Limite* pode ser observado na falta de muitos diálogos (no filme inteiro só existem duas falas, escritas em intertítulos) para justamente focar no desenvolvimento psicológico das personagens. Na Alemanha essa característica foi chamada de *kammerspiel*. O filósofo húngaro György Lukács (1955, p.169) define o *kammerspiel* como “forma dramática intimista, com poucos atores e sem requinte de cenário”. Esse conceito é presente durante todo o filme, porém é reforçado quando Peixoto opta por explicar uma importante informação do filme não com diálogos, mas sim imagens, como por exemplo o jornal que começa a contar a história da personagem que fugiu da prisão.

A ideia de contar a história através de imagens não utilizando intertítulos, e focar na narrativa também aparece no cinema impressionista com o conceito de fotogenia<sup>21</sup>. Um exemplo que se baseia nessa estrutura é *Assassinato em Marselha* (1921), de Louis Delluc, em que não há nenhum intertítulo e a história conta com quebra da narrativa, também estabelecendo um contraste entre passado e futuro<sup>22</sup>, como em *Limite*.

---

21 NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 3 ed. Campinas: Papirus Editora, 2005, p. 124

22 MAURO, Heloá Pizzi; SCALON, Lucas. O impressionismo francês no cinema. **Revista Universitária do Audiovisual**, São Carlos, abr. 2012.

**Figura 22 – Fotograma do filme “Limite”**



Fonte: <https://bit.ly/2Jk4wG0>. Acesso em 25 de outubro de 2018.

No letreiro de abertura do filme se encontra uma referência ao movimento expressionista. O design escolhido para escrever o título possui uma estética de horror, lembrando as fontes utilizadas em títulos de filmes do expressionismo alemão. As letras “derretem” e o contraste alto entre preto e branco é presente, similar ao letreiro utilizado no trailer de *Drácula* (1931). Apesar de ser um filme americano, *Drácula* possui características do movimento expressionista, além de ter sido baseado na mesma história que *Nosferatu – Uma Sinfonia do Horror*, um dos grandes clássicos expressionistas. Sobre o expressionismo em *Drácula*, Pedro Augusto Moraes Simões Júnior afirma que

[...] a influência do expressionismo e de Murnau são fáceis de identificar. Em diversos ambientes do filme, como o castelo de Drácula, percebemos cenários sujos, cheio de ratos, assim como Nosferatu. A iluminação, maquiagem e figurino dos personagens, são uma referência clara ao expressionismo, que ajudam a estabelecer os contrastes entre o preto e branco, e com o auxílio da penumbra e sombra, formam uma atmosfera macabra. A fórmula expressionista para criar o terror foi acrescentada por Karl Freund, cineasta alemão, integrante da equipe de Nosferatu, que assumiu várias vezes o papel de diretor no lugar de Browning [...] (JÚNIOR, 2009,p.42)

**Figura 23 – Fotograma do filme “Limite”**



Fonte: <https://bit.ly/2Jk4wG0>. Acesso em 06 de novembro de 2018.

**Figura 24 – Imagem do trailer do filme “Drácula”**



Fonte: <https://bit.ly/2SRFyCi>. Acesso em 06 de novembro de 2018.

Joel Yamaji define o letreiro de *Limite* como expressionista primitivo, caboclo, e relaciona com a estética dos espetáculos de horror.<sup>23</sup> Sobre o expressionismo caboclo, diz

Expressionismo caboclo: expressão cunhada pelo cineasta Rogério Sganzerla, nos anos sessenta, para designar o desajeitamento no cinema brasileiro ao copiar os modelos importados de matrizes estrangeiras. Por ingenuidade no processo, exagerar nos traçados da forma de modo desajeitado, tosco, resultando numa espécie de “expressionismo caboclo”, em referência paródica ao expressionismo no cinema alemão. (YAMAJI, 2007, p. 7)

<sup>23</sup> YAMAJI, Joel. **Um estudo sobre Limite**. São Paulo: USP, 2007. 105 f. Dissertação (Pós-Graduação em Artes) – Área de Concentração Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. p. 07.

**Figura 25 – Fotograma do filme “Limite”**



Fonte: <https://bit.ly/2Jk4wG0>. Acesso em 07 de novembro de 2018.

**Figura 26 – Imagem do filme “O gabinete do Dr. Caligari”**



Fonte: <https://bit.ly/2QmzoZ2>. Acesso em 05 de novembro de 2018.

As imagens acima utilizam o *dutch tilt*, recurso que nasce no expressionismo alemão, mais especificamente em *O gabinete do Dr. Caligari*, e se torna uma marca em cenas sobre desespero, descontentamento, loucura, perseguição ou terror. Esse recurso consiste em inclinar a câmera para que o plano tenha um ângulo mais marcado, ao contrário dos planos retos na horizontal, comuns até então. Apesar do nome, *dutch*, que significa “holandês” em inglês, tem origem na palavra *deutsch*, que significa “alemão” em alemão, constatando a origem do recurso de fotografia<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> KAMINSKY, Michael Sean. **Naked lens**: Video Blogging & Video Journaling to Reclaim the “You” in YouTube. 1 ed. [S.L.]: Organik Media, Inc., 2010, p. 132.

Há relatos de Mário Peixoto sobre seu contato com a arte vanguardista quando foi para a Europa. Em um trecho de seu diário, relata:

Enfim, vi "Metropolis". [...] Que filme maravilhoso. O cinema estava apinhado e, se Nishi não tivesse feito reserva, não teríamos achado um só lugar! Brigitte Helm, maravilhosa, mas o herói, muito ruim, eu preferiria que fosse Percy Marmont ou Joseph Schildkraut. (COUTO *apud* PEIXOTO, 1998, n.p.)

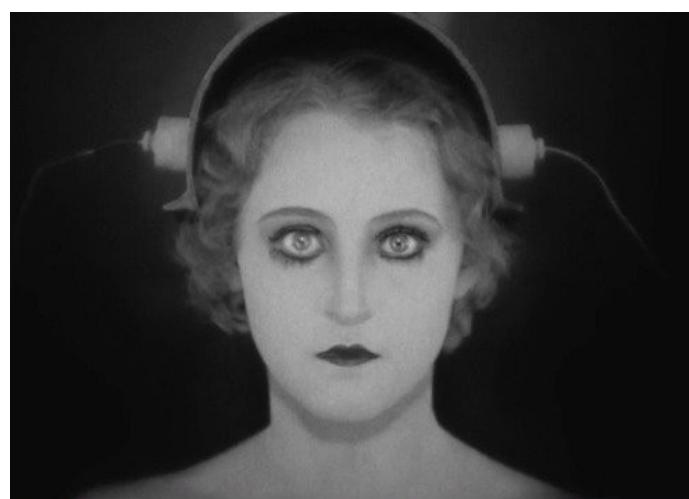
Referências a *Metrópolis* também podem ser encontradas no ambiente de *Limite* quando falamos sobre o contraste entre claro e escuro que vemos na fotografia do filme, característico dos filmes expressionistas da época, principalmente na cena em que uma das protagonistas se encontra com algemas, pois o fundo é todo preto e seu rosto bastante branco, trazendo esse contraste quase sombrio.

**Figura 27** – Imagem do filme “Limite”



Fonte: <https://glo.bo/2CQJUVg>. Acesso em 18 de outubro de 2018.

**Figura 28** – Imagem do filme “Metrópolis”



Fonte: <https://bit.ly/2PcVMHK>. Acesso em 05 de novembro de 2018.

Pode-se observar certa semelhança entre as figuras acima, especialmente quando se trata do plano, um *close-up*, e do contraste entre o fundo e o rosto das personagens.

Outra observação que pode ser feita é quando se trata dos olhos, pois em *Limite* os olhos escuros e marcados se dão pela sombra e pelo contraste da cena, enquanto os olhos da personagem de *Metrópolis* se dá pela maquiagem, porém ambas possuem a intenção de chegar na mesma estética expressionista: os olhos marcados que são constantemente representados nessa vanguarda. Como pode-se observar nas figuras 17 e 18, p. 21, as sombras geralmente são utilizadas para construir ângulos no rosto das personagens. Esse tipo de maquiagem foi herdada do teatro expressionista e primeiramente era utilizada para reforçar o macabro e o sombrio, porém acabou se tornando uma característica do movimento.

*Limite* também possui referências de montagem do cinema impressionista, pois apresenta fusões e transições entre cenas e objetos antropomorfizados, influenciado pelo cinema mais lírico e subjetivo que estava sendo feito na Europa. Segundo Sidney Ferreira Leite (2005, p. 31) “O filme apresenta inequívocas qualidades estéticas e promove um diálogo precoce com o cinema de vanguarda europeu, especialmente o francês.”.

**Figura 29 – Fotograma do filme “Limite”**



Fonte: <https://bit.ly/2Jk4wG0>. Acesso em 05 de novembro de 2018.

**Figura 30 – Fotogramas do filme “Les feux de la mer”**



Fonte: <https://bit.ly/2D1tp8d>. Acesso em 05 de novembro de 2018.

As imagens do mar, figura recorrente no filme, praticamente um personagem, são bastante similares às imagens de mar do filme *Les feux de la mer* (1948), de Jean Epstein. O “mar de fogo”<sup>25</sup>, como diz Mário Peixoto, significa em *Limite* o diálogo com a natureza e, de certa forma, a fonte de liberdade das personagens. Epstein foi um dos principais representantes do impressionismo francês no cinema e abordava o subjetivo e o poético através da fotogenia, assim como Peixoto faz com a cena onde o mar aparece em contraposição aos olhos da personagem, trazendo, através da montagem e dos planos, outros significados à cena. Paulo Ricardo de Almeida descreve essa exposição de significados como

Mário Peixoto estabelece em *Limite* a dialética entre os olhos e o mar: o dentro e o fora, o eu e o mundo, o aqui e o ali. Os olhos, que observam para além do enquadramento, em direção à câmera de Edgar Brazil, representam a alma que ainda se crê ilimitada. O mar de fogo [...] aponta para a natureza infinita, para o indiferenciado do universo, amorfo e imenso. Entre os olhos e o mar, encontram-se as algemas, símbolo da limitação que, em conjunto com o plano inicial dos abutres na paisagem desolada (a morte, a decadência), expressam a tragédia daqueles três naufragos à deriva em pleno oceano, por fim engolidos pela tempestade que encerra o filme. (ALMEIDA, 2006, n.p.)

<sup>25</sup> PEIXOTO, Mário. **O HOMEM do morcego:** depoimento [1980]. Direção: Rui Solberg. Brasil, 1980. 1 bobina cinematográfica, son., color., 35 mm.

**Figura 31 – Fotogramas do filme “Limite”**



Fonte: <https://bit.ly/2Jk4wG0>. Acesso em 08 de novembro de 2018.

*Limite* apresenta diversas metáforas e a pluralidade de sentidos nas cenas. Além de dar significados através da montagem, também traz uma polissemia através de imagens. A temática constante no filme é a limitação e esta aparece em diversas cenas, como por exemplo, na figura algemas, em que a limitação da personagem são as algemas que a seguram.<sup>26</sup>

**Figura 32 – Fotogramas do filme “Limite”**



Fonte: <https://bit.ly/2Jk4wG0>. Acesso em 06 de novembro de 2018.

As figuras acima também refletem esse significado de limitação, levando até para a ideia de aprisionamento. Seja o barco à deriva, a personagem presa em casa olhando pela janela com barras ou a costureira em seu local de trabalho (cuja posição da câmera deixa implícito como é um ambiente que a prende), as cenas têm em comum um elemento que as conectam: a limitação, que as tornam incapazes de realizar alguma coisa.

Podemos notar uma técnica similar em *Estrela do Mar* (1928), filme surrealista de Man Ray. Nele também traz uma polissemia nas cenas para atingir um significado, mas utiliza os intertítulos e as palavras para conectá-las.

26 COELHO, Amanda De Freitas. Limite experimental. **Cinecachoeira**, Bahia, v. 3, n. 6, dez. 2014, p. 10.

Figura 33 – Fotogramas do filme “Estrela do Mar”



Fontes: <https://bit.ly/2JNfnbq> e <https://bit.ly/2qxHxP5>. Acesso em 07 de novembro de 2018.

Nas figuras acima, Man Ray faz uma conexão entre “flor-estrela-mulher”, como se a estrela e a mulher também fossem flores, mas com características diferentes. Primeiramente temos a imagem da flor, para dar a base da conexão. Em seguida aparece a frase “se as flores fossem de vidro” e várias imagens da estrela dentro de potes de vidro e o intérítulo “linda, linda como uma flor de vidro”, significando que a estrela é a flor de vidro. Logo depois vem o letreiro “linda como uma flor de carne” e em seguida, a sobreposição da figura da estrela e da mulher com a faca na mão, sendo a mulher a flor de carne. Cenas depois temos a mulher na frente do fogo e o intérítulo “linda como uma flor de fogo”, dando a ideia de que a mulher representa algum tipo de perigo.<sup>27</sup>

Em *Limite* pode-se encontrar referências ao surrealismo presentes na forma da narrativa, que é mais solta e não-linear, lembrando algumas vezes a atmosfera de sonho. Os personagens durante o filme têm memórias de seu passado e esses *flashbacks* vêm nessa forma de sonho, deixando o espectador sem muita certeza do que é real e do que é o subconsciente dos personagens.

27 COELHO, Amanda De Freitas. Limite experimental. **Cinecachoeira**, Bahia, v. 3, n. 6, dez. 2014, p. 10.

Outro paralelo a ser traçado entre filmes de vanguarda e *Limite* é entre as cenas do filme e a obra de Jean Epstein, cineasta que teve características principalmente do impressionismo, mas que em *A Queda da casa Usher* (1928) também utilizou características do surrealismo e do expressionismo alemão.<sup>28</sup>

**Figura 34 –** Fotograma do filme “A Queda da casa Usher”



Fonte: <https://bit.ly/2qyGaj1>. Acesso em 07 de novembro de 2018.

**Figura 35 –** Fotograma do filme “Limite”



Fonte: <https://bit.ly/2Jk4wG0>. Acesso em 07 de novembro de 2018.

A semelhança entre os dois planos se dá por ambos serem *close-ups* nas mãos que estão juntas, uma por causa das algemas e a outra por estarem segurando um objeto, além do contraste entre as mãos das personagens e o fundo estar bastante alto, deixando apenas elas visíveis no plano.

<sup>28</sup> MAURO, Heloá Pizzi; SCALON, Lucas. O impressionismo francês no cinema. **Revista Universitária do Audiovisual**, São Carlos, abr. 2012.

A trilha sonora escolhida para o filme também reflete as influências *avant-garde*. A música que acompanha o filme é *Gymnopédie no.3*, de Erik Satie. Satie foi um dos principais nomes da música de vanguarda e suas músicas acompanharam diversas obras (fílmicas e teatrais) surrealistas e impressionistas. Joel Yamaji (2007, p. 29) diz que o tempo em *Limite* se relaciona com a música impressionista escolhida, pois a música pontua a estrutura de tempo e é responsável por trazer o ritmo no filme. Além disso as obras de Satie, tal qual as vanguardas, romperam com o estilo musical apreciado na época e trouxe uma nova roupagem para a música. A enciclopédia Britannica diz sobre Satie que

A irreverência e excentricidade de Satie, uma parte íntima de sua estética musical, sintetizavam o ideal de vanguarda de uma fusão de arte e vida em uma personalidade muitas vezes surpreendente, mas unificada. (BRITANNICA, tradução livre)

*Limite* foi e ainda é aclamado por sua importância histórica no cinema nacional. O diretor Alberto Cavalcanti (1976, p. 47) disse que “havia, naquela época, em nosso cinema, em primeiro lugar, uma lenda e um nome: Limite e Mário Peixoto.”. Em 2015, foi considerado o melhor filme brasileiro segundo a Abraccine, reforçando a relevância da obra no contexto nacional.

Conclui-se que em *Limite* existem diversos pontos de convergência com as vanguardas europeias e o cinema contemporâneo à sua produção, levando em conta a estrutura narrativa, os recursos estilísticos de fotografia e montagem, o design do letreiro de abertura, a polissemia atrelada à narrativa, a trilha sonora e as escolhas de planos. Observa-se que o filme foi à frente do seu tempo, visto que a produção nacional da época focava em cinejornais e documentários, juntamente com os primeiros filmes sonoros (geralmente comédias e musicais). *Limite* trouxe uma proposta audiovisual completamente moderna, subjetiva e reflexiva, fugindo do cinema comumente encontrado nas décadas de 20 e 30 no Brasil.

## CONCLUSÃO

O desenvolvimento desta análise de conteúdo possibilitou, através de pesquisas bibliográficas, examinar as vanguardas nas artes plásticas e no cinema europeu, assim como o modernismo brasileiro e analisou a forma com que esses movimentos influenciaram o filme *Limite*.

Discutir sobre o cinema produzido no Brasil é necessário e importantíssimo, visto que existem obras, como *Limite*, que utilizaram não só referências de filmes contemporâneos ao seu tempo, mas da arte moderna, tão rica e inovadora e que quebra paradigmas ainda hoje. Referenciar de outros tipos de arte, seja esculturas, pinturas, colagens ou experimentações fotográficas, no cinema traz um senso estético e poético muito mais apurado, visto que o filme pode agregar muito mais significados e fazer conexões com os mais diversos tipos de assunto, trazendo outras camadas de conhecimento à obra.

Com os objetivos de discutir as vanguardas europeias e suas várias vertentes, tal qual o modernismo brasileiro e a Semana de Arte Moderna de 1922 e a análise de *Limite*, traçando paralelos entre os movimentos artísticos que serviram de referência, averiguou-se no presente trabalho que os movimentos *avant-garde* europeus e suas intenções de produzir uma arte nova que quebrasse os paradigmas acadêmicos impostos serviram de influência para diversos artistas, inclusive no Brasil, com a Semana de 22 e a vontade dos artistas brasileiros de fazer uma arte que falasse sobre o Brasil e sua cultura, mesmo que com influência das características estéticas dos movimentos europeus.

Observa-se que as vanguardas também refletiram no cinema do começo do século XIX, visto que algumas das características discutidas nas artes plásticas foram adaptadas, de forma que esses movimentos também acontecessem no cinema. Por ter estudado na Europa e ter tido contato com essa produção audiovisual, Mário Peixoto fez um filme que recolhe diversas características apresentadas nas vanguardas e produz um dos poucos filmes brasileiros das décadas de 10, 20 e 30 (época na qual estava acontecendo o modernismo) que consegue referenciar diretamente esse movimento.

Em *Limite*, pode-se observar a influência de três vanguardas: expressionista,

impressionista e surrealista. De referências ao expressionismo, se tem o *kammerspiel*, que consiste em ter um número reduzido de atores, cenários e diálogos, dando preferência para a narrativa, o *dutch tilt*, recurso fotográfico que consiste em colocar a câmera em um ângulo inclinado para intensificar a proposta narrativa, os olhos marcados, característica recorrente no movimento expressionista, e o letreiro de abertura do filme, que possui uma estética semelhante ao movimento. Do impressionismo há o conceito de fotogenia, que consiste em priorizar os recursos estilísticos de fotografia e de montagem para dar significado para a obra, ao invés de utilizar apenas a narrativa, abordando muito mais o poético e o subjetivo na linguagem. Do movimento surrealista, *Limite* herda a narrativa não-linear e com *flashbacks* que lembram uma atmosfera onírica, além de utilizar a polissemia para dar significados subjetivos à trama, assim como o cineasta surrealista Man Ray faz no filme *Estrela do Mar*. *Limite* também possui imagens semelhantes à filmes dos três movimentos, lembrando uma referência à estética vanguardista.

Para finalizar, pode-se, a partir do que foi desenvolvido neste trabalho, analisar como foi a produção audiovisual brasileira no começo de sua existência, além de observar como os filmes do cinema moderno brasileiro, na década de 60, conseguiram resgatar de alguma forma as referências trazidas em *Limite* ou fazer referências ao cinema de vanguarda europeu.

## REFERÊNCIAS

ALAMBERT, Francisco. **A semana de 22**: A aventura modernista no Brasil. 2 ed. São Paulo: Editora Scipione, 1994.

ALMEIDA, Paulo Ricardo De. O homem, o mar, o tempo. **Contracampo - Revista de Cinema**, n. 62, 2006. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/62/limite.htm>>. Acesso em: 16 nov. 2018.

ALVARENGA, Camillo César Da Silva. FUNDAMENTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS EM NORBERT ELIAS E PIERRE BOURDIEU PARA UMA SOCIOESTÉTICA DO MODERNISMO NO BRASIL. **Revista Habitus**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, jan./dez. 2014. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/habitus/article/download/11426/8376>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

AMARAL, Aracy A. **Artes Plásticas na Semana de 22**. 5 ed. São Paulo: Editora 34, 1998. 336 p.

\_\_\_\_\_. **Tarsila**: Sua obra e seu tempo. 3 ed. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003. 528 p.

ANDRADE, Mário De. **Aspectos da literatura brasileira**. 3 ed. São Paulo: Martins, 1967. 266 p.

ANDRADE, Oswald De. Manifesto antropofago. **Revista de antropofagia**, São Paulo, v. 1, n. 1, mai. 1928.

ARAÚJO, Raphael Genuíno De. As Vanguardas Artísticas e o Cinema. **Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES**, Espírito Santo, v. 4, n. 4, p. 1-17, dez. 2014. Disponível em: <<http://www.publicacoes.ufes.br/colartes/article/viewFile/8668/6268>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

ASSISTE BRASIL. **'Limite', de Mário Peixoto: o início do cinema de arte no brasil**. Disponível em: <<http://www.assistebrasil.com.br/2017/04/limite-de-mario-peixoto-inicio-do-cinema-de-arte-no-brasil/amp/>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 272 p.

AVANT, CINEMA!. **Limite – Mário Peixoto (1931)**. Disponível em: <<https://avantcinema.wordpress.com/2014/06/20/limite-mario-peixoto-1931/amp/>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

BALAKIAN, Anna. **Breton and drugs**. Yale French Studies, vol. 50, pp. 95-107, 1974.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política.** São Paulo, Brasiliense, 1996.

BRETON, André. "Primeiro Manifesto do Surrealismo (1924)" In.: **Manifestos do Surrealismo.** Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BUGIOS E PAPAGAIOS. **A antropofagia surrealista de Tarsila do Amaral.** Disponível em: <<http://bugiosepapagaios.blogspot.com.br/2010/06/antropofagia-surrealista-de-tarsila-do.html?m=1>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

CALIXTO, Roberta. AS VANGUARDAS EUROPEIAS DO SÉCULO 20 E AS INFLUÊNCIAS DA SEMANA DE ARTE MODERNA NA ILUSTRAÇÃO DE LIVROS DE LITERATURA INFANTIL BRASILEIROS. **Departamento de Artes e Design - PUC Rio**, Rio de Janeiro, p. 1-13, dez. 2014. Disponível em: <[http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio\\_resumo2012/relatorios\\_pdf/ctch/ART/DAD-Roberta%20Calixto.pdf](http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2012/relatorios_pdf/ctch/ART/DAD-Roberta%20Calixto.pdf)>. Acesso em: 15 abr. 2018.

CARVALHO, Danielle Crepaldi. A poesia da cidade moderna: uma leitura de "Rien que les Heures" (1926), de Alberto Cavalcanti. **Intexto**, Porto Alegre, n. 26, jul. 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/intexto/article/download/26247/18923>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

CAVALCANTI, Alberto. **Filme e Realidade**. 3 ed. Rio de Janeiro: Artenova/EMBRAFILME, 1976. 272 p.

COELHO, Amanda De Freitas. Limite experimental. **Cinecachoeira**, Bahia, v. 3, n. 6, dez. 2014. Disponível em: <<http://www.cinecachoeira.com.br/wp-content/uploads/2013/11/Limite-Experimental1.pdf>>. Acesso em: 06 nov. 2018.

COUTO, José Geraldo. Os dias ingleses - Um gênio em formação. **Folha de São Paulo**, São Paulo, jun. 1998. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs14069807.htm>>. Acesso em: 16 nov. 2018.

CROCE, Benedetto. Fatti politici e interpretazioni storiche. **La critica**, Itália, v. 16, n. 6, p. 239, mai. 1924.

DEMÉTRIO, Sílvio; MEDEIROS, Gutemberg. O mais estrangeiro de todos os brasileiros: Alberto Cavalcanti e sua jornada pelas vanguardas européias. **Revista Eco Pós**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 2, p. 1-10, mai./jul. 2016. Disponível em: <[https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/download/4117/3071](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/download/4117/3071)>. Acesso em: 15 abr. 2018.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **DADAÍSMO**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3651/dadaismo>>. Acesso em: 23 de Out. 2018.

\_\_\_\_\_. **Exposição de pintura moderna - Anita Malfatti (1917 : São Paulo, SP)**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento238102/exposicao-de-pintura-moderna-anita-malfatti-1917-sao-paulo-sp>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. **EXPRESSIONISMO**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3784/expressionismo>>. Acesso em: 31 de Out. 2018.

\_\_\_\_\_. **IMPRESSIONISMO**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3638/impressionismo>>. Acesso em: 16 de Nov. 2018.

ENCYCLOPÆDIA Britannica. **ERIK SATIE**. Chicago: Encyclopædia Britannica, 2018. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Erik-Satie>>. Acesso em: 07 Nov. 2018.

EPSTEIN, Jean. **Ecrits sur le cinema**. Seghers: volume I, 1951.

ESSENCE OF FILM. **City is a symphony: Rien Que Les Heures (1926)**. Disponível em: <<http://essenceoffilm.tumblr.com/post/4726707411/city-is-a-symphony-rien-que-les-heures-1926>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

GAMBA, Pablo. LIMITE: MARIO PEIXOTO Y LAS VANGUARDIAS. **Desistfilm**, Peru, mar. 2015. Disponível em: <<http://desistfilm.com/limite-mario-peixoto-y-las-vanguardias/>>. Acesso em: 05 nov. 2018.

GOMBRICH, E. H.. **A história da arte**. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 2015. 688 p.

GOMES, PAULO EMÍLIO SALLES. **Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento**. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996. 111 p.

GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: A semana que não terminou**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GOULD, Michael. **Surrealism and cinema**. Londres: The Tanitiv Press, 1976.

HELENA, Lucia. **Modernismo brasileiro e vanguarda**. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Ática, 1986.

\_\_\_\_\_. **Movimentos da vanguarda europeia**. São Paulo: Editora Scipione, 1993.

HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano. **Fundação Bienal de São Paulo: Núcleo histórico**: Antropofagia e histórias de canibalismos. 1 ed. São Paulo: A fundação, 1998.

JÚNIOR, Pedro Augusto Moraes Simões. O eterno retorno de Nosferatu. **Biblioteca Online de Ciências da Comunicação**, Salvador, 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/simoes-pedro-o-eterno-retorno-de-nosferatu.pdf>>. Acesso em: 16 nov. 2018.

KAMINSKY, Michael Sean. **Naked lens**: Video Blogging & Video Journaling to Reclaim the “You” in YouTube. 1 ed. [S.L.]: Organik Media, Inc., 2010. 224 p.

KEMENY, Adalberto; LUSTIG, Rudolf Rex. **São Paulo, Sinfonia da Metrópole**. Brasil: 90 min., 1929.

KORFMANN, Michael. PONTOS DE CONVERGÊNCIA ENTRE O CINEMA DE VANGUARDA EUROPEU E O BRASILEIRO. **BALEIA NA REDE - Estudos em arte e sociedade ISSN 1808 -8473**, UNESP - Marília, v. 1, n. 11, p. 1-17, jan./dez. 2014.

Disponível em:

<<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/download/4624/3388>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro**: Das origens à Retomada. 1 ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LOBATO, Monteiro. Paranóia ou mistificação?. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, dez. 1917. Disponível em:

<<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

LUKÁCS, György; tradução Lucas Enderle. **O romance histórico**. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2011.

MALFATTI, Anita. A Chegada da Arte Moderna no Brasil. **Conferências de 1951**, São Paulo, p. 21-38, out. 1951.

MARINETTI, Filippo. Manifesto futurista. **Le Figaro**, França, fev. 1909. Disponível em: <<http://www.espiral.fau.usp.br/arquivos-arte-cultura-20/1909-Marinetti-manifesto-futurista.pdf>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 2 ed. Campinas: Papirus Editora, 2007. 432 p.

MAURO, Heloá Pizzi; SCALON, Lucas. O impressionismo francês no cinema. **Revista Universitária do Audiovisual**, São Carlos, abr. 2012. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/o-impressionismo-frances-no-cinema/>>. Acesso em: 06 nov. 2018.

MEDEIROS, Gutemberg. Do teatro ao cinema: Alberto Cavalcanti e Bertolt Brecht em Herr Puntilla und sein Knecht Matti. **Revista USP**, São Paulo, n. 106, p. 107-116, jul./set. 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/109122/107627>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

MNEMOCINE. **A Bela Época**. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/104-a-bela-epoca>>. Acesso em: 10 out. 2018.

\_\_\_\_\_. **Uma metrópole em busca da sua autodeterminação cinematográfica**. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24->>

histcinema/99-uma-metropole-em-busca-da-sua-autodeterminacao-cinematografica>. Acesso em: 16 abr. 2018.

MORENO, Antonio. **Cinema Brasileiro**: História e Relações com o Estado. Niterói: EDUFF, Goiânia: CEGRAF/UFG, 1994.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 3 ed. Campinas: Papirus Editora, 2005.

PAGLIA, CAMILLE. **Imagens cintilantes**: Uma viagem através da arte desde o Egito a Star Wars. 1 ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2014. 224 p.

PEIXOTO, Mário. **Escritos sobre cinema**. Organização e comentários de Saulo Pereira de Mello. Rio de Janeiro: Aeroplano. Arquivo Mário Peixoto, 2000.

PRADO, Yan De Almeida. **A Grande Semana de Arte Moderna**. São Paulo: EDART, 1976. 144 p.

REAL, Elizabeth. Modernismo e cinema. **ENECULT**, Salvador, n. 5, p. 1-12, mai. 2010. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/wordpress/24586.pdf>>. Acesso em: 16 nov. 2018.

REWALD, John. **História do impressionismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

RODRÍGUEZ, Paul A. Schroeder. **Latin american cinema**: a comparative history. Oakland, Califórnia: University of California Press, 2016.

SALA DE ARTES. **A origem do Modernismo brasileiro**. Disponível em: <<https://salasetartes.wordpress.com/pintura-2/surrealismo-no-brasil/>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

SANTOS, Maria Das Graças V. Proença Dos. **História da Arte**. 16 ed. São Paulo: Editora Ática, 2002. 279 p.

SANTOS, Paula Cristina Guidelli Do; SOUZA, Adalberto De Oliveira. AS VANGUARDAS EUROPÉIAS E O MODERNISMO BRASILEIRO E AS CORRESPONDÊNCIAS ENTRE MÁRIO DE ANDRADE E MANUEL BANDEIRA. **CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS**, Maringá, p. 789-798, jan. 2007. Disponível em: <[http://www.ple.uem.br/3celli\\_anais/trabalhos/estudos\\_literarios/pdf\\_literario/083.pdf](http://www.ple.uem.br/3celli_anais/trabalhos/estudos_literarios/pdf_literario/083.pdf)>. Acesso em: 15 abr. 2018.

SUSSEX, Elisabeth. Cavalcanti na Inglaterra. **Sight and Sound**, Inglaterra, v. 44, n. 4, set./nov. 1975.

TZARA, Tristan. **Sete manifestos dada**. Lisboa: Hiena Editora, 1987. 57 p.

UFRGS. **Klaxon: Modernismo e Cinema em revista - Ferreira, Leonardo**. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/60-encontro-2008-1/klaxon.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

WALL-ROMANA, Christophe. Epstein's Photogénie as Corporeal Vision: Inner Sensation, Queer Embodiment, and Ethics. In KELLER, Sarah; PAUL, Jason N. (Ed.) **Jean Epstein: Critical Essays and New Translations**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

WALL STREET INTERNACIONAL MAGAZINE. **Surrealismo e Cinema - As relações e contribuições entre as duas disciplinas**. Disponível em: <<https://wsimag.com/pt/espetaculos/16337-surrealismo-e-cinema>>. Acesso em: 10 out. 2018.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001. 146 p.

YAMAJI, Joel. **Um estudo sobre Limite**. São Paulo: USP, 2007. 105 f. Dissertação (Pós-Graduação em Artes) – Área de Concentração Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

**A ESTRELA do mar.** Direção e Produção: Man Ray. França: Kino Video, 1928. 1 DVD, (21 min.), sil. p&b.

**ANÉMIC cinéma.** Direção: Marcel Duchamp. Produção: Man Ray; Marc Allegré. França: Man Ray; Marc Allegré., 1926. 1 bobina cinematográfica, (7 min.), sil, p&b., 35 mm.

**A QUEDA da casa Usher.** Direção e Produção: Jean Epstein. França: Films Jean Epstein, 1928. 1 bobina cinematográfica, (63 min.), sil, p&b., 35 mm.

**ASSASSINATO em Marselha.** Direção: Louis Delluc. França: Alhambra Film; Jupiter, 1921. 1 bobina cinematográfica, (43 min.), sil., p&b., 35 mm.

**FINIS terræ.** Direção: Jean Epstein. Produção: Serge Sandberg. França: Société Générale de Films, 1929. 1 bobina cinematográfica, (80 min.), sil., p&b., 35 mm.

**LES feux de la mer.** Direção: Jean Epstein. Produção: Pierre Duval; Jacques Duchateau. França: Les Films Étienne Lallier, 1948. 1 bobina cinematográfica, (21 min.), son., p&b., 16 mm.

**LIMITE.** Direção e Produção: Mário Peixoto. Brasil: Cinédia, 1931. 1 bobina cinematográfica, (120 min.), sil., p&b., 35 mm.

**METRÓPOLIS.** Direção: Fritz Lang. Produção: Erich Pommer. Alemanha: Universum Film; Murnau Foundation, 1927. 1 DVD, (123 min.), son. Dolby Digital, p&b.

**O GABINETE do dr. Caligari.** Direção: Robert Wiene. Produção: Rudolf Meinert; Erich Pommer. Alemanha: Decla-Bioscop AG, 1920. 1 DVD, (73 min.), sil., p&b.

**O HOMEM do morcego.** Direção: Rui Solberg. Brasil, 1980. 1 bobina cinematográfica, son., color., 35 mm.

**O MAR de Mário.** Direção: Reginaldo Gontijo; Luiz Fernando Suffiati. Produção: Reginaldo Gontijo; Paula Vandenbussche. Brasil: Digitalina. Armazem du film, 2010. 1 bobina cinematográfica, son., color., 35 mm.

**ONDE a terra acaba.** Direção: Sérgio Machado. Produção: Maurício Andrade Ramos. Brasil: VideoFilmes, 2002. 1 DVD, (75 min.), son., color; p&b.

**RIEN que les heures.** Direção e Produção: Alberto Cavalcanti. França: Alberto Cavalcanti, 1926. 1 bobina cinematográfica, (45 min.), sil., p&b., 35 mm.

**SPELLBOUND.** Direção: Alfred Hitchcock. Produção: David O. Selznick. Estados Unidos: Selznick International Pictures; Vanguard Films, 1945. 1 bobina cinematográfica, (111 min.), son., p&b., 35 mm.

**VISTA da baía de Guanabara.** Direção e Produção: Affonso Segreto. Brasil: Paschoal Segreto & Irmãos, 1898. 1 bobina cinematográfica, sil. p&b.