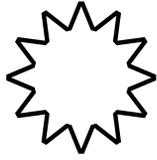


NOS RASTROS DE LIMITE

um estudo de caso na história
da preservação das imagens
em movimento no Brasil

Alexandre Vasques





Organização



cinemateca
mam rio



Museu de Arte Moderna
Rio de Janeiro

Patrocínio

sa~~m~~ambaia.org

XPnc.



CULTURA

Patrocínio Estratégico



**INSTITUTO
CULTURAL
VALE**



Ternium



PETROBRAS

Patrocínio



Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e
Secretaria Municipal de Cultura – SMC apresentam
Cinemateca: Redes em Movimento

NOS RASTROS DE LIMITE

*um estudo de caso na história da preservação
das imagens em movimento no Brasil*

Alexandre Vasques

A XP Inc. patrocina a Cinemateca do MAM por acreditar que o incentivo à cultura e o acesso à informação são pilares essenciais para a evolução da sociedade. Projetos como este se conectam ao nosso propósito de transformar o mercado financeiro e melhorar a vida das pessoas, e conversam diretamente com um dos nossos principais valores: mente aberta. Nós elevamos nosso conhecimento quando nos abrimos para novas experiências e aprendizados, e isso só faz sentido quando popularizado para todos.

XP Inc.

No acervo da Cinemateca do MAM, que atualmente salvaguarda cerca de 67 mil filmes, encontram-se um máster 35mm, um contratipo 35mm e uma cópia 16mm de *Limite* (1931), único e celebrado filme de Mário Peixoto. Considerado o primeiro filme experimental da América Latina, é parte inquestionável da história do cinema brasileiro. É, portanto, com alegria que lançamos em versão impressa e digital *Nos rastros de Limite*, de Alexandre Vasques, extrapolando o sentido estrito da conservação da obra e inteirando o propósito do MAM Rio de preservar de forma ampliada e diversa a memória cinematográfica.

O livro torna público o estudo de um caso célebre da cinematografia brasileira, e, partindo da análise da preservação e restauração analógica da obra de Mário Peixoto, evidencia o quanto questões historiográficas se relacionam às políticas do cinema nacional. Durante a leitura, acompanhamos a saga de cineastas e pesquisadores para garantir a conservação do filme, seus apelos por financiamento e subvenção em órgãos estatais e de imprensa, e as idas e vindas da obra em laboratórios públicos e privados de processamento de filmes.

O projeto Cinemateca: redes em movimento, estrutura de financiamento que viabiliza esta publicação, conta com o patrocínio da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura e da XP Inc., por meio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura – Lei do ISS. Por meio dele, o MAM Rio publicou, também em 2023, *Revisão de filmes: manual básico*, da pesquisadora Natália de Castro, e realizou dez módulos de exibições de filmes, presenciais e online, além de debates com o público.

Ao acrescentar este título ao seu catálogo de livros, no ano em que o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro completa 75 anos, a Cinemateca do MAM apresenta à população mais um desdobramento do trabalho de instituições que se dedicam à conservação e à arquivística audiovisual. Com isso, contribui para a divulgação da pesquisa científica e para a circulação da informação e do conhecimento sobre a história do cinema e da cultura no país.

Paulo Albert Weyland Vieira

Diretor executivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Arqueologia fílmica

Limite, a obra solitária de Mário Peixoto filmada em 1930 e exibida desde 1931, é uma lenda do cinema brasileiro. E, sob muitos aspectos, até os dias de hoje um desafio historiográfico, de preservação e de apresentação pública.

Limite teve seu primeiro retorno às telas como filme restaurado em 1979, após longo hiato. Era uma qualificação bem rara em 1979. Havia boatos até mesmo quanto a sua existência como obra, e não apenas quanto a materiais remanescentes de sua criação. Lembro dos comentários de alguns profissionais, em dúvida sobre a existência concreta do filme. Mesmo após o trabalho de restauração ser apresentado, a segunda etapa da “batalha por *Limite*”, como chamava informalmente Saulo Pereira de Mello, estava apenas começando.

O processo de reconhecimento de *Limite* foi relativamente rápido. Em meados dos anos 1990, já aparecia nas listas de melhores filmes brasileiros de todos os tempos. Na enquête conduzida pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), em 2015, foi confirmado como o filme mais importante da cinematografia brasileira.

A consagração alcançada, contudo, não eliminou muitas controvérsias, equívocos e lendas que acompanham o filme desde sua primeira projeção pública, incluindo detalhes do processo envolvido em sua restauração. Muito pelo contrário, algumas só cresceram desde então, alimentadas pela dificuldade de pesquisa em torno do filme, em que pese o extraordinário trabalho de Saulo, restaurador, estudioso e guardião da memória de *Limite*, esforço esse consubstanciado no Arquivo Mário Peixoto, mantido por iniciativa do cineasta Walter Salles e de sua produtora VideoFilmes.

Com persistência e compreensão exemplares, grande parte das questões que envolvem a criação do filme e sua permanência foram enfrentadas pelo estudo de

Alexandre Vasques, que a Cinemateca do MAM está entregando ao conhecimento público, dentro da coleção dedicada aos temas da história e da preservação audiovisuais. O arquivo apoiou desde os primeiros momentos a pesquisa sobre o “caso *Limite*”, interessado na qualificação dos materiais sob sua guarda, assim como no exame de sua trajetória a partir da perspectiva da preservação. A rigor, *Limite* foi o primeiro filme brasileiro cuja restauração se deu dentro de concepções, conceitos e práticas efetivamente profissionais de preservação audiovisual, muitas das quais inovadoras em seu tempo, como o famoso “mapa” de *Limite*.*

Como instituição de referência da área no Brasil, a Cinemateca do MAM acreditava e continua acreditando que o contato com as fontes fílmicas diretas é sempre a melhor forma de dirimir versões conflitantes ou de estabelecer os devidos pontos de vista acerca do objeto, fenômeno ou situação em destaque. O trabalho corajoso e refinado de Alexandre Vasques restitui o arco necessário para a devida contextualização técnica de obra e materiais e cria as bases para futuros trabalhos de recuperação, reconstituição, restauração, se tornando também ele mesmo fonte e guia para a compreensão da trajetória física do filme e para sua compreensão mais nuançada como experiência espectral.

A saga para preservar *Limite* não se encerra com este estudo, longe disso. Mas uma nova etapa certamente se abre para ações futuras que procurem enfrentar os desafios que a obra e os materiais colocam para arquivos e preservadores audiovisuais. Mais do que isso, se torna referência metodológica obrigatória para trabalhos similares com outros filmes.

Esperamos assim ter contribuído, com mais esta pesquisa publicada, para a ampliação e disseminação do conhecimento sobre o cinema, sendo *Limite* agora um clássico internacional, e sobre o cinema brasileiro, por toda a efervescência artística, intelectual e cultural despertada em torno do filme, focado prioritariamente no tema e nas questões da preservação de filmes no Brasil. É mais um estímulo para o crescimento editorial da área e para o interesse do público por um universo que guarda seus mistérios, mas que também almeja torná-los mais e mais revelados.

Hernani Heffner

Gerente da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

* O “mapa” integra o livro de Saulo Pereira de Melo, *Limite: filme de Mário Peixoto* (Funarte, 1979).

para Lili, Tetê, Jô e Lu

Sumário

Prefácio por Luciana Corrêa de Araújo 15

Introdução 19

CAPÍTULO 1

Preservação e restauração audiovisual

Preservação audiovisual 23

Termos técnicos da preservação audiovisual 30

CAPÍTULO 2

***Limite*: da produção às primeiras exhibições**

Produzindo o filme 43

As primeiras projeções de *Limite* 63

CAPÍTULO 3

Da primeira restauração aos anos Embrafilme

A primeira restauração da obra 87

O retorno de *Limite* 114

A fase Embrafilme 123

CAPÍTULO 4

***Limite* na mesa enroladeira**

O registro inicial: procedimentos de análise
do máster da Cinemateca Brasileira 143

O registro ideal: procedimentos de análise dos materiais do MAM Rio 146

Identificando ocorrências: sua relevância para traçar uma cronologia dos materiais de <i>Limite</i>	148
Os rolos 1, 3 e 4 de <i>Limite</i> : o material de comparação	155
O máster CB: descrição das características encontradas no material	156
O máster MAM: descrição das características encontradas no material	161
A cópia máster MAM: descrição das características encontradas no material	165
O contratipo MAM: descrição das características encontradas no material	165
O cruzamento de resultados: ocorrências convergentes e divergentes	166
Considerações finais	173
Anexos	177
Referências bibliográficas	225
Agradecimentos	235

Prefácio

Nos últimos anos tem sido crescente no Brasil o número de trabalhos acadêmicos dedicados à preservação audiovisual em seus diversos aspectos – históricos, técnicos, conceituais, estéticos, políticos. No entanto, essa produção de dissertações, teses, artigos, comunicações em congressos, além de outros trabalhos, pouco tem se desdobrado em termos de publicações, o que traria a essas obras maior visibilidade e circulação, além de contribuir para conquistar um merecido espaço no mercado editorial para o campo da preservação audiovisual. Só por esse motivo já seria extremamente bem-vinda a publicação em livro da dissertação de Alexandre Vasques, dentro de uma linha editorial que não poderia ser mais apropriada, sendo fruto da parceria entre um arquivo audiovisual e um programa de pós-graduação em cinema e audiovisual – a Cinemateca do MAM Rio e o PPGCine da Universidade Federal Fluminense.

A publicação deste estudo de Alexandre Vasques, porém, ganha redobrada importância pelos seus méritos próprios. Ao abordar *Limite* (1931), tomando como eixo de análise sua preservação e restauração analógica, Alexandre explora aspectos do filme até agora pouco contemplados na vasta bibliografia voltada para a única e magnífica obra cinematográfica dirigida e concluída por Mário Peixoto. O autor investiga características técnicas dos processos de produção e finalização de *Limite*, incluindo aí os trabalhos de laboratório; faz um levantamento das condições nas quais se deram as poucas exposições públicas do filme ao longo das primeiras décadas que se seguiram ao seu lançamento; e examina minuciosamente os procedimentos que constituíram o processo de restauração da obra.

Ao ser movido por uma compreensão ampla do que significa preservação audiovisual, este livro acaba por abranger também questões relacionadas à historiografia e às políticas do cinema brasileiro, mostrando como estão interligadas. Assim, é possível acompanhar a construção do “mito *Limite*” por meio dos textos críticos e da mobilização da classe intelectual e artística. Na história do cinema brasileiro, o filme de Mário Peixoto vai se tornando exemplo maior de obra cinematográfica de caráter artístico, capaz de estabelecer um diálogo de igual para igual com a *avant-garde* do cinema francês, e apartado de concessões comerciais. Não é à toa que tal construção se desenvolve enquanto, no circuito exibidor, os filmes brasileiros que ganham maior atenção do público são os filmes musicais, as chanchadas, sempre desprezados pela crítica, para quem essas produções cobriam de vergonha o cinema brasileiro.

O prestígio artístico de *Limite*, filme que dignificava e não envergonhava o cinema que era feito no Brasil, tornou-se argumento decisivo nas incontáveis tratativas empreendidas por Plínio Süssekind Rocha e Saulo Pereira de Mello em busca de financiamento para a restauração da obra. Na ausência de políticas públicas que atendessem o campo da preservação e restauração fílmicas, foram a excepcionalidade de *Limite* e a rede de contatos estratégicos acionada por Plínio, sempre com apoio de Saulo, que garantiram a preservação do filme e seu longo processo de restauração, que envolveu tanto instituições públicas quanto empresas privadas – como o INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo e os laboratórios da Líder e da Divulgação Cinematográfica Bandeirante, este último pertencente ao político Adhemar de Barros. É somente nos anos 1980, contudo, que acontece a compra de *Limite* pela Embrafilme, possibilitando a confecção de novas cópias e uma maior circulação do filme, no Brasil e no exterior.

Em *Nos rastros de Limite: um estudo de caso na história da preservação das imagens em movimento no Brasil*, o percurso que abrange desde a filmagem até a ampla circulação de *Limite* a partir dos anos 1980, assim como o exame em mesa enroladeira de materiais preservados do filme, descortina um universo fascinante de técnicas e saberes dos quais o livro vai de fato seguindo os rastros. Protocolos atuais de restauração enfatizam a necessidade imperiosa de se documentar todo o processo, registrando e dando transparência aos trabalhos realizados. Se ainda hoje esse procedimento nem sempre é cumprido com rigor, o que dizer do período de restauração de *Limite*? É certo que, também neste domínio, *Limite* é um caso excepcional, pois o pesquisador que a ele se

dedica vai encontrar uma documentação sistematizada no Arquivo Mário Peixoto, até pouco tempo sob a coordenação do mesmo Saulo Pereira de Mello responsável pela restauração do filme e por publicações e textos críticos centrais para os estudos de *Limite* e seu diretor.

Ao rastrear informações sobre a restauração de *Limite*, Alexandre Vasques explora o acervo do Arquivo Mário Peixoto, como não poderia deixar de ser, mas estende sua pesquisa a outros arquivos, como o CTAV, no qual parte do acervo da Embrafilme está depositado. Na ausência de uma documentação sistemática produzida ao longo do processo de restauração do filme, se faz necessário garimpar nos arquivos uma gama variada de fontes. É quando a localização de uma nota fiscal de laboratório, por exemplo, discriminando os serviços realizados, torna-se motivo de celebração. Para destrinchar questões e impasses técnicos relacionados à preservação e à restauração de *Limite*, Alexandre recorre também ao conhecimento de profissionais da área, em um valioso trabalho de história oral. As entrevistas trazem uma série de informações e reflexões nem sempre devidamente registradas, documentadas, já que pertencentes à experiência diária do trabalho em arquivos e laboratórios.

Não menos interessantes e reveladoras do que as informações levantadas são as lacunas, ausências e dúvidas que o livro expõe. Aproxima-se assim de outra questão relacionada à história e à historiografia do cinema brasileiro: a pouca atenção dedicada às tecnologias envolvidas nas atividades cinematográficas. Daí a importância de rastrear informações nos mais diversos tipos de documentos e procedimentos, incluindo aí o próprio filme em sua materialidade. O exame que Alexandre realiza na mesa enroladeira de dois másteres, um contratipo e uma cópia máster de *Limite* constrói esses materiais enquanto documentos, extraindo deles informações e também muitas especulações sobre as causas da deterioração da cópia nitrato, os procedimentos laboratoriais utilizados, a trajetória das intervenções, entre outros aspectos. Mesmo ao lidar com termos técnicos e questões específicas da área de preservação, o livro mantém uma linguagem clara, explicativa, capaz de esclarecer inclusive o leitor menos especializado, que não terá dificuldade em acompanhar e compreender as análises.

Enquanto muitos trabalhos sobre *Limite* tendem a isolá-lo do cinema brasileiro de sua época ou mesmo de períodos posteriores, este livro de Alexandre Vasques, sem perder de vista a excepcionalidade do filme, mostra como ele está

inserido em uma vasta teia de profissionais, tecnologias, discursos, políticas, criações. E faz isso tomando a preservação audiovisual como chave para desvendar outras perspectivas de compreensão desta obra tão singular e de certa forma também tão característica do cinema brasileiro.

Luciana Corrêa de Araújo

*Professora da graduação e da pós-graduação em Imagem e Som da
Universidade Federal de São Carlos*

Introdução

Neste livro, apresento um estudo de parte dos materiais fílmicos de *Limite* (1931), de Mário Peixoto. Ao longo de suas páginas, esboço um mapa cronológico das intervenções e manipulações sofridas pela obra através das marcas, ou seja, dos rastros deixados em materiais negativos e positivos do filme depositados na Cinemateca Brasileira e na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Diante da volumosa bibliografia sobre *Limite*, na qual se destacam os livros e artigos escritos por Saulo Pereira de Mello, este livro procurou apresentar o filme de Mário Peixoto sob uma ótica diferente: combinando ao conhecimento baseado na história do cinema silencioso no Brasil e ao seu desenvolvimento tecnológico os conceitos e termos técnicos do campo da preservação das imagens em movimento.

Desde o início desta pesquisa, procurei associar a admiração por *Limite* ao universo dos arquivos de filmes, ambiente em que atuo profissionalmente, tratando a preservação dessa obra como um estudo de caso dentro da história do cinema brasileiro. Felizmente, o tema da preservação audiovisual não é novidade nas universidades do Brasil. A tese de doutorado de Carlos Roberto de Souza, *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes* (2009), e a dissertação de mestrado de Fernanda Coelho, *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso* (2009), são dois exemplos de trabalhos consistentes sobre a preservação audiovisual. Abordando de maneiras distintas a trajetória da Cinemateca Brasileira, esses dois estudos se tornaram fundamentais para grande parte dos projetos de pesquisa que se seguiram na área no Brasil. Este livro certamente seria outro se não fosse a contribuição de Carlos Roberto de Souza e Fernanda Coelho, uma vez que suas

pesquisas forneceram informações relevantes para compreender a evolução do contexto da preservação audiovisual no Brasil – tanto do ponto de vista histórico como do técnico.

Esses dois trabalhos formam as bases do primeiro capítulo deste livro, “Preservação e restauração audiovisual”, ao lado das contribuições fundamentais de Paolo Cherchi Usai e de Alfonso del Amo García. Nele, procurei descrever conceitos e termos técnicos da área da arquivística audiovisual, tentando aproximar o leitor do vocabulário e das ideias, em boa parte já consolidadas, que deveriam, em tese, nortear os trabalhos desenvolvidos atualmente nos arquivos de filmes.

No segundo capítulo, “*Limite*: da produção às primeiras exposições”, meu objetivo foi, primeiramente, resgatar o contexto cinematográfico brasileiro dos anos 1920 e 1930 que serviu de pano de fundo para a produção de *Limite*. A emulsão pancromática, escolhida por Mário Peixoto e já utilizada, em parte, por Adhemar Gonzaga em *Barro humano* (1929), a utilização de quatro câmeras diferentes pelo fotógrafo Edgar Brasil, a montagem e o ritmo das imagens, considerados por uma parte da crítica como revolucionários, são questões desse segundo momento do livro. Os textos de Saulo Pereira de Mello, restaurador de *Limite* nos anos 1960 e 1970, algumas edições da revista *Cinearte*, sobretudo as de 1930, e os artigos de Octavio de Faria foram fontes importantes de informação sobre esse período. Estendi esse segundo capítulo também às primeiras exposições da cópia em nitrato de *Limite*. Nessa parte, procurei demonstrar de que forma o caráter especial dessas sessões contribuiu, de um lado, para a preservação do filme e, de outro, para a mitificação da obra. Para compreender o impacto das raras exposições de *Limite* no meio cultural brasileiro, um grande número de periódicos entre os anos de 1930 e 1960 foram consultados.

A partir do terceiro capítulo, “Da primeira restauração aos anos Embrafilme”, aprofunda-se o estudo sobre *Limite* do ponto de vista da preservação de seus materiais fílmicos. A demanda por sua restauração, criada pelas condições precárias da cópia em nitrato, colocaram nas mãos do professor da Faculdade Nacional de Filosofia (FNF), Plínio Sússekind Rocha, e de um de seus alunos, Saulo Pereira de Mello, a cópia e o negativo, para servirem de matrizes do processo de restauração, que deveria gerar, no mínimo, um novo negativo e uma nova cópia para exibição. Por meio de entrevistas realizadas com Saulo Pereira de Mello, busquei compreender, em um primeiro momento, o estado técnico do negativo original e da cópia em nitrato do filme em 1960. O segundo passo

foi coletar informações, em documentos oficiais e em matérias na imprensa da época, sobre as relações diplomáticas conduzidas por Plínio Sússekind Rocha, assistido por Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, para viabilizar a restauração de *Limite* com a participação financeira e logística do Estado brasileiro. Destaquei também o papel do Instituto Nacional de Cinema Educativo na restauração do filme e a participação do fotógrafo Manoel Ribeiro, já então funcionário do INCE, nesse processo.

Além dos encontros registrados com Saulo Pereira de Mello, entrevistas realizadas com o então conservador-chefe e atual gerente da Cinemateca do MAM, Hernani Heffner, consultas aos manuais da Kodak e ao trabalho de Jeffrey Soper¹ ajudaram a compreender alguns procedimentos de trabalho empregados pelo próprio Saulo durante a restauração física de *Limite*, realizada no INCE e no laboratório Líder. Para avançar no estudo sobre os materiais filmicos de *Limite*, busquei informações, novamente em documentos oficiais e em depoimentos de Saulo, sobre os materiais produzidos pela restauração do filme. Afinal, depois do retorno de *Limite* na série de quatro exibições da nova cópia na Sala Funarte, grande parte desses materiais seria adquirida pela Embrafilme em 1980, por ocasião da compra dos direitos legais sobre a obra.

Por conta da política de difusão conduzida pela Divisão de Operações Não Comerciais da Embrafilme, *Limite* voltou oficialmente ao laboratório para ganhar novas cópias. Os documentos da Embrafilme, preservados pelo Centro Técnico Audiovisual, as entrevistas realizadas com Hernani Heffner, com o restaurador de filmes Francisco Moreira e com Carlos Roberto de Souza ajudaram a compreender o retorno de *Limite* à Líder a partir de novos ângulos. Essa segunda passagem do filme pelo laboratório possibilitou, indiretamente, o acesso a uma parte dos materiais filmicos do único filme de Mário Peixoto. O quarto e último capítulo, “*Limite* na mesa enroladeira”, traz um exame técnico detalhado de materiais do filme, acompanhado de um caderno de imagens que selecionei dos materiais acessados na Cinemateca Brasileira e na Cinemateca do MAM.

Este livro conta, ainda, com quatro anexos. Relacionado ao exame dos materiais realizado no último capítulo, o anexo 1 é composto do caderno de imagens produzido a partir da análise dos materiais filmicos de *Limite*. O anexo 2

[1] Jeffrey Soper. *Seventy-six years of D-76*. Disponível em <http://jeffreysoper.com/node/101>, acesso em 28 jun. 2012.

é composto da folha de marcação de luz produzida durante a duplicação do filme na Líder. O anexo 3 apresenta o *set up* que utilizei no *scanner* para digitalização de parte dos trechos dos materiais filmicos impressos no caderno de imagens. O anexo 4 representa uma das tabelas produzidas a partir da análise de um dos rolos dos materiais aos quais tive acesso na Cinemateca do MAM, exemplificando, nesse documento, as características mais relevantes que consegui coletar.

Capítulo 1

Preservação e restauração audiovisual

Este capítulo tem uma função introdutória na área da arquivística audiovisual, buscando oferecer um embasamento teórico satisfatório, capaz de auxiliar na compreensão do restante do livro. Em um primeiro momento, serão apresentados os conceitos básicos para, logo em seguida, trabalhar termos técnicos mais específicos que norteiam os trabalhos desenvolvidos em cinematecas e arquivos de filmes de todo o mundo. Assim, na primeira parte deste capítulo, há uma introdução aos conceitos relacionados ao campo da arquivística audiovisual, considerando suas versões e adequações ao “caso *Limite*”. Já na segunda parte, serão definidos os termos técnicos utilizados com grande frequência no desenvolvimento deste livro.

Preservação audiovisual

Embora o cinema tenha sido criado há mais de cem anos, ainda hoje a área de preservação audiovisual, segundo Fernanda Coelho, “carece de padronização de termos e conceitos básicos”.² Por vezes, mesmo dentro dos arquivos de filmes, o conceito de preservação se confunde com o de conservação, pois “ora são usados como sinônimos, ora com definições específicas, mas que se invertem em textos técnicos, mesmo dentro da área da preservação audiovisual”.³

[2] Maria Fernanda Curado Coelho, *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso* (dissertação), USP, 2009, p. 14.

[3] *Ibidem*.

Nesse primeiro momento, conceituo aquilo que entendemos por “preservação audiovisual”, deixando para um segundo momento a conceituação do termo “conservação”.

Paolo Cherchi Usai afirma que o termo “preservação”

é descrito pelos arquivos de filmes como um conjunto complexo de procedimentos, princípios, técnicas e práticas necessárias para garantir a integridade, restaurar o conteúdo e organizar a experiência intelectual de uma imagem em movimento de forma continuada.⁴

Na prática, esses procedimentos podem ser resumidos em três ações distintas desempenhadas pelos arquivos de filmes. Segundo Cherchi Usai, o trabalho de preservação deve “certificar-se de que o material existente não venha a ser posteriormente danificado; trazê-lo de volta a uma condição tão próxima quanto possível de seu estado original; promover o acesso a ele”. Esses objetivos indicam que, conforme veremos a seguir, “a duplicação, a restauração, a conservação, a reconstrução (quando necessária), o acesso e a exibição em condições adequadas constituem partes da atividade de preservação”.⁵

Carlos Roberto de Souza problematiza a relação entre essas ações pertinentes à atividade de preservação audiovisual. Segundo ele, todas elas, “consideradas individualmente, são possíveis e necessárias, mas não suficientes para o objetivo de se atingir a preservação”. O autor nos lembra, ainda, de que “a preservação objetiva o acesso ao patrimônio de imagens e sons a longo e a

[4] Paolo Cherchi Usai, *Silent cinema: an introduction*, London: British Film Institute, 1999, p. 66. No original: “Preservation is described in a film archive as the overall complex of procedures, principles, techniques and practices necessary for maintaining the integrity, restoring the content, and organizing the intellectual experience of a moving image on a permanent basis”.

[5] *Ibidem*. No original, respectivamente: “This seemingly vague definition is in fact the implicit acknowledgement of the three-fold purpose of the preservation work: making sure that the surviving artifact is not further damaged; bringing it back to a condition as close as possible to its original state; providing access to it, in a manner consistent with the way the artifact was meant to be exhibited”. “Duplication, restoration, conservation, reconstruction (when necessary), access and exhibition in proper conditions are all constituent parts of the preservation activity.”

curto prazos”.⁶ A missão de um arquivo de filmes se fundamenta em uma política de preservação que contemple o acesso sem comprometer a conservação das obras cinematográficas. Tendo estabelecido isto de forma clara, um arquivo de filmes minimizará os riscos que o acesso a curto prazo a uma obra pode acarretar à sua preservação, evitando impossibilitar, quem sabe, o acesso a ela no futuro.

No caso de *Limite*, conforme veremos no segundo capítulo, as poucas exibições que o filme teve até os anos 1960 contribuíram para manter sua integridade, mas ainda assim alguns trechos foram irremediavelmente perdidos.

Restauração audiovisual: os processos analógico e digital

Para o trabalho de identificação das manipulações e intervenções sofridas pelos materiais de *Limite*, é fundamental conceituar a palavra “restauração” no campo da preservação das imagens em movimento, tomando por empréstimo, primeiramente, as palavras de Paolo Cherchi Usai:

restauração é o conjunto de procedimentos técnicos, editoriais e intelectuais destinados a compensar a perda ou degradação do objeto cinematográfico, trazendo-o de volta a um estado mais próximo possível de sua condição original. Removendo as alterações ou manipulações detectadas no material (no processo de reprodução), recuperando elementos que faltam (com as práticas de reconstrução) e revertendo os efeitos do tempo, do uso e do desgaste do conteúdo óptico-cromático e (no caso do filme sonoro) auricular.⁷

[6] Carlos Roberto de Souza, *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes* (tese), USP, 2009, pp. 6-7.

[7] P. C. Usai, *op. cit.*, p. 66. No original: “Restoration is the set of technical, editorial and intellectual procedures aimed at compensating for the loss or degradation of the moving image artifact, thus bringing it back to a state as close as possible to its original condition. Removing alterations or manipulations detected on the artifact (in the reproduction process), retrieving elements missing from it (with reconstruction practices), and reversing the effects of time, wear and tear on the optical chromatic, and (in the case of sound film) aural content of the motion picture carrier, are all components of the restoration work”.

O processo de restauração de filmes, atualmente, conta com procedimentos que podem ser analógicos (físicos) e/ou digitais. A restauração analógica, para Fernanda Coelho, representa o “conjunto de ações que se realizam diretamente sobre o material (limpeza, revisão, conserto de emendas e perfurações etc.)”, podendo submetê-lo “a tratamentos especiais (banhos específicos, polimento etc.), com o objetivo de resgatar a possibilidade de uso desse material pelos equipamentos de reprodução, sem que ele sofra outros danos”.⁸

Esse tipo de intervenção sobre o material pode ser uma etapa preparatória, dentro de um processo de restauração bem mais amplo, envolvendo, por exemplo, uma posterior duplicação. Ou ele pode ser um processo que vise apenas à exibição do filme, configurando-se em uma ação mais pontual e, talvez por isso, menos cuidadosa e criteriosa. A restauração de *Limite*, conduzida pelo pesquisador Saulo Pereira de Mello nos anos 1960, teve, em um primeiro momento, esse caráter de intervenção física nos materiais.

No campo da restauração digital, as facilidades podem ser muitas, principalmente se o material disponível para a restauração de uma obra apresenta defeitos que não são possíveis de corrigir ou amenizar aplicando-se os procedimentos de uma restauração física. Os riscos em um filme, por exemplo, como aponta Cherchi Usai, “podem ser eliminados na etapa da duplicação através da reconstrução digital da parte perdida da imagem”. Tecnicamente, Cherchi Usai explica que “um scanner lê um frame anterior ou posterior àquele danificado, identifica a parte da imagem afetada pelo risco, recupera a informação visual num frame limpo e o copia no lugar do frame riscado”. No entanto, o próprio autor alerta para o fato de que “os computadores, às vezes, tendem a tomar as instruções muito literalmente, alterando partes de um frame que não precisavam de qualquer alteração”, provocando, inevitavelmente, a deturpação da obra.⁹

[8] M. F. C. Coelho, *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso* (dissertação), USP, 2009, p. 254.

[9] P. C. Usai, *Silent cinema: an introduction*, London: British Film Institute, 1999, p. 59. No original, respectivamente: “Scratches can be eliminated in the duplication stage through a digital reconstruction of the missing part of the image”; “a computer scanner goes to the frame before or after the damaged one, identifies the part of the image affected by the scratch, retrieves the visual information on the ‘clean’ frame and copies it to the scratched frame”, e “moreover, computers sometimes tend to take instructions too literally, thus altering parts of the frame that needed no alteration at all.”

Em outubro de 2005, as possibilidades de manipulação do conteúdo audiovisual pelas técnicas de restauração digital foram discutidas por técnicos de preservação latino-americanos na Cinemateca Brasileira por ocasião do Fórum sobre Preservação e Restauração de Filmes, promovido pelo Programa Ibermedia. O encontro objetivava apresentar os resultados do projeto de restauração e difusão dos filmes de Joaquim Pedro de Andrade. Em uma das mesas de debate, o saudoso fotógrafo Mário Carneiro, ao comentar sobre *Garrincha, alegria do povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1963), revelou o desejo de corrigir a fotografia que os meios disponíveis na época da filmagem não puderam lhe oferecer.¹⁰ Concluimos, então, que não apenas os efeitos do tempo impressos no material podem ser apagados, mas também, a partir de agora, os “erros” do passado podem ser consertados. Contra isso, Carlos Roberto de Souza, conceituando a duplicação, é taxativo ao afirmar que “uma duplicata pode ser restaurada, mas não submetida a melhoramentos”.¹¹

Além da restauração digital, o especialista em arquivística audiovisual Ray Edmondson também aborda a maior possibilidade de acesso permitida pelas ações de digitalização de acervos. Para ele, chegamos em um momento da preservação audiovisual no qual, “em todos os planos, desde a orientação política de acesso até a capacidade de modificar a história mediante a manipulação digital, o arquivista de documentos audiovisuais parece estar enfrentando uma gama cada vez maior de dilemas e pressões de ordem deontológica”.¹²

Duplicação

Já temos condições de perceber que a duplicação é um procedimento importante dentro das rotinas de trabalho de um arquivo de filmes. Seja para

[10] Debate promovido durante o Fórum sobre Preservação e Restauração de Filmes. 1º Estágio Ibermedia de Restauração Digital. Cinemateca Brasileira, São Paulo, 15 de outubro de 2005.

[11] C. R. de Souza, *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes* (tese), USP, 2009, p. 7.

[12] Ray Edmondson, *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*, Paris: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia e la Cultura, 2004, p. 5. No original: “En todos los planos, desde la vertiente política del acceso hasta la capacidad de modificar la historia mediante la manipulación digital, el archivero de documentos audiovisuales parece enfrentado a una gama cada vez mayor de dilemas y presiones de orden deontológico”.

possibilitar o acesso a uma obra, fornecendo aos espectadores uma cópia nova em melhores condições que as do original para ser projetada, seja como uma etapa do processo de restauração de um filme, a ação de duplicação se mostra um tópico essencial dentro da política de preservação de qualquer arquivo de filmes.

Conceitualmente, Carlos Roberto de Souza define a duplicação como “o conjunto de práticas relacionadas à criação de uma réplica de uma obra audiovisual, seja uma cópia de segurança a partir do original ou de elementos de preservação existentes, ou como forma de possibilitar o acesso à obra”.¹³ Alfonso del Amo García, por sua vez, explica o sistema de duplicação dentro da indústria cinematográfica envolvendo três etapas de reprodução: do negativo original tiramos a duplicata positiva; desta tiramos a duplicata negativa; e desta última tiramos a cópia. Del Amo afirma que “este é o caminho de reprodução que permite preservar os negativos originais e utilizar o filme em todas as variantes que requer a distribuição cinematográfica”.¹⁴

Conservação

Conforme vimos anteriormente, a conservação é uma das ações dentro da preservação audiovisual. Para Carlos Roberto de Souza:

a conservação engloba todas as atividades necessárias para prevenir ou minimizar o processo de degradação físico-química de um material, seja ele produzido pelo arquivo ou um objeto anteriormente existente, incorporado pelo arquivo com possíveis sinais de dano ou instabilidade.¹⁵

Ainda segundo o autor, todo processo de conservação deve ter como princípio básico que sua realização seja “com o mínimo de intervenção ou interferência

[13] C. R. de Souza, *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes* (tese), USP, 2009, pp. 6-7.

[14] Alfonso del Amo García, *Preservación cinematográfica*, Bruxelas: Fédération Internationale des Archives du Film, 2004, p. 177. No original: “Esta es la vía de reproducción que permite preservar los negativos originales y utilizar a película en todas las variantes que requiere la distribución cinematográfica”.

[15] C. R. de Souza, *op. cit.*, pp. 6-7

no objeto”.¹⁶ Exemplificando um desses processos, Paolo Cherchi Usai explica que “armazenar uma cópia em nitrato num depósito equipado com sistemas de controle de temperatura e umidade é parte do processo de conservação”.¹⁷

Veremos nos próximos capítulos que os materiais de *Limite* não foram adequadamente conservados até o momento em que foram comprados, juntamente com os seus direitos legais, pela Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) em 1980. Em parte, porque a cópia em nitrato já havia sofrido diversas intervenções realizadas por Edgar Brasil, fotógrafo do filme, com a intenção de minimizar os efeitos do tempo, cortando, copiando e extraíndo as partes mais deterioradas do material. E, por outro lado, tais manipulações sobre a cópia em nitrato só ocorreram pelo fato de os materiais de *Limite* não terem sido armazenados adequadamente durante as três primeiras décadas de existência do filme, processo de conservação extremamente difícil para a realidade brasileira da época.

Difusão

Infelizmente, em algumas ocasiões da história da preservação das imagens em movimento, a difusão foi tratada como o contrário da conservação. O confronto entre Ernest Lindgren e Henri Langlois é exemplar, e, talvez, o que mais tenha influenciado a disseminação dessa polarização de ideias em uma época em que os conceitos não estavam tão bem definidos. Ernest Lindgren, curador da National Film Library britânica, dava prioridade à conservação e à restauração do acervo, enquanto Henri Langlois priorizava a difusão do acervo da Cinémathèque Française. Carlos Roberto de Souza lembra que ambos mantiveram a autonomia de gestão, isto significa dizer que “ninguém nunca obrigou Ernest Lindgren a exibir um material de preservação, assim como nunca ninguém impediu Henri Langlois de exibir uma cópia única ou o obrigou a catalogar seu acervo”.¹⁸

[16] *Ibidem*.

[17] P. C. Usai, *Silent cinema: an introduction*, London: British Film Institute, 1999, p. 66. No original: “Storing a nitrate print in a vault equipped with temperature and humidity control systems is part of the conservation process”.

[18] C. R. de Souza, *op. cit.* p. 28.

A prática de Langlois de exibir diversos filmes de diferentes cinematografias ao redor do mundo, mesmo que houvesse apenas uma cópia disponível para projeção, conquistou boa parte do público que frequentava as sessões promovidas pela Cinémathèque Française. Do outro lado, Lindgren, adotando uma prática museológica, buscava proteger o documento filmográfico, nem que para isto fosse preciso negar o acesso à obra. Olhando para a história da preservação audiovisual que se seguiu a partir daí, Carlos Roberto considera que

a polarização Langlois-Lindgren foi maléfica para o movimento das cinematecas porque fez com que se tornasse quase geral o entendimento de que conservação e difusão são inconciliáveis, quando na verdade são momentos do mesmo complexo de um arquivo de filmes: a preservação das imagens em movimento.¹⁹

Sobre a difusão de *Limite*, veremos nos próximos capítulos que Mário Peixoto, Plínio Sússekind Rocha e Saulo Pereira de Mello sempre colocaram obstáculos a qualquer exibição que não respeitasse as características originais do filme. A partir de 1959, o trio passou a impedir a projeção da única cópia em nitrato de *Limite*, pois o material já se encontrava severamente deteriorado. A conservação do filme, longe de ser considerada a ideal, caminhou contra sua difusão, favorecendo, por um lado, sua preservação e, por outro, sua mitificação.

Termos técnicos da preservação audiovisual

Nesta seção, adotei a ordem alfabética para descrever os termos técnicos da área da preservação das imagens em movimento por acreditar que esta forma seja a mais acessível às consultas por parte do leitor. A ordem lógica, pelo quesito de relevância dentro do estudo, seria outra, certamente baseada nos materiais filmicos analisados de *Limite* e em suas características encontradas ao longo da pesquisa.

[19] C. R. de Souza, *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes* (tese), USP, 2009, p. 28.

Acetato de celulose

O acetato de celulose é um plástico derivado da celulose utilizado para o suporte de filme cinematográfico. Fernanda Coelho cita quatro tipos de acetato utilizados ao longo da história pelo cinema: diacetato de celulose, acetato-propionato, acetato butirato e triacetato de celulose.²⁰

Inserido no mercado definitivamente em 1948 pela Kodak para substituir o nitrato de celulose, o triacetato de celulose ganhou a equivocada alcunha de “filme de segurança” (*safety film*), porque é um tipo de plástico que queima com dificuldade e não é autoinflamável – como o nitrato de celulose. Alfonso del Amo explica que essa fama do acetato começou a ser contestada já em 1957, “quando arquivos situados em climas quentes e úmidos passaram a informar sobre processos de degradação química” identificados no novo suporte.²¹

Esse comportamento do material diante do clima de países como o Brasil tornou as condições necessárias para a sua conservação tão exigentes quanto aquelas apresentadas pelo nitrato. Fernanda Coelho explica que “as altas temperaturas, excesso de umidade e ventilação inadequada são agentes que deflagram a degradação dos acetatos, e que pode acontecer num processo muito rápido, capaz de destruir em pouco tempo coleções inteiras”.²²

Limite permaneceu em suporte de nitrato de celulose até meados dos anos 1960, quando se empreendeu o processo de restauração do filme. Como produto final dessa restauração, tirou-se uma cópia em acetato de celulose, que passou a circular no final da década de 1970.

Contratipo

Contratipo é uma reprodução realizada a partir de um material positivo – uma cópia ou um máster – que pode ser utilizado como substituto do negativo

[20] M. F. C. Coelho, *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso* (dissertação), USP, 2009, p. 241.

[21] A. D. A. García, *Preservación cinematográfica*, Bruxelas: Fédération Internationale des Archives du Film, 2004, p. 34. No original: “Archivos situados en climas cálidos y húmedos empezaron a emitir noticias sobre procesos de degradación química”.

[22] M. F. C. Coelho, *op. cit.* p. 241.

original para a produção de cópias. Fernanda Coelho explica que, na Cinemateca Brasileira, “este termo identifica qualquer negativo montado que não seja o negativo original e que apresente a versão final editada de um filme”.²³ Um contratipo é designado por muitos arquivos de filmes pela sigla DN, que significa Duplicating Negative.

Trata-se de um material filmográfico de extrema relevância para o processo de preservação de qualquer obra cinematográfica, pois ele participa de ações de conservação e de restauração, servindo como produto intermediário entre a matriz positiva deteriorada e uma nova cópia restaurada, podendo então ser considerado uma matriz negativa de segunda geração. O *Manual de manuseio de películas cinematográficas* descreve algumas características que nos ajudam a classificar o objeto filmográfico que estamos analisando como sendo um contratipo. Dentre essas características destacamos “ausência de emendas entre um plano e outro; a superposição de marcas e de números de borda do suporte (misturam-se os sinais de borda do filme anterior, de onde foi tirado o contratipo, com os sinais do próprio filme de contratipo); trata-se de uma mesma emulsão/suporte para todos os planos”.²⁴

Historicamente, o processo de contratipagem se mostrou fundamental para a sobrevivência de muitos arquivos, inclusive de boa parte do acervo de filmes em nitrato da Cinemateca Brasileira.

Cópia de difusão e de preservação

Apesar de me referir ao longo de todo este trabalho a um tipo de material positivo, a cópia, segundo Fernanda Coelho, corresponde a toda reprodução (positiva ou negativa) realizada a partir de outro original fotográfico.²⁵

No campo da arquivística audiovisual, uma cópia pode ser de difusão ou de preservação. A cópia de difusão é toda reprodução positiva que contém a

[23] M. F. C. Coelho, *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso* (dissertação), USP, 2009, p. 242.

[24] C. R. de Souza (coord.), *Manual de manuseio de películas cinematográficas*, São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2004, pp. 23-4.

[25] M. F. C. Coelho, *op. cit.*, p. 242.

obra integral e finalizada, produzida para ser projetada em sala de exibição. Fernanda Coelho afirma que, na Cinemateca Brasileira, “este termo denomina qualquer cópia que esteja à disposição do público, para uso interno ou externo, correspondente a uma matriz de arquivo que está preservada”.²⁶

A cópia de preservação, por sua vez, pode se apresentar completa ou incompleta, em suporte de nitrato, acetato ou poliéster, devendo ser conservada para garantir a preservação do filme. O *Manual de manuseio de películas cinematográficas* explica que uma cópia “deve ser proveniente de um material editado, seja ele um negativo original montado, um máster ou contratipo com a versão final de um filme, uma outra cópia etc”.²⁷ Ainda segundo esse manual, a cópia, “quando nova, não deve ter emendas; [e] quando já bastante projetada, pode apresentar grande número de emendas, mas nunca como o negativo original”.²⁸

Fernanda Coelho explica que, além das cópias de difusão e de preservação, existe ainda a cópia única, que se constitui como o “único material que sobreviveu ao tempo, de uma obra cinematográfica – suas imagens e/ou sons não estão reproduzidos em nenhum outro suporte”.²⁹ Diante das circunstâncias, este material é elevado ao status de cópia de preservação, permanecendo impedido de ser projetado nas salas de exibição.

Densidade fotográfica

Para Fernanda Coelho,

a densidade é o fator que relaciona a quantidade de luz que chega a cada zona da imagem fotografada com a que consegue atravessá-la. Numa imagem fotográfica, as zonas de altas luzes são de baixa densidade e as zonas enegrecidas são de alta densidade.³⁰

[26] *Ibidem*, p. 243.

[27] C. R. de Souza (coord.), *op. cit.*, p. 22.

[28] *Ibidem*.

[29] M. F. C. Coelho, *op. cit.*, p. 243.

[30] *Ibidem*.

Um problema bastante comum nos filmes em preto-e-branco com base em nitrato de celulose é o esmaecimento, que ocorre quando as áreas escuras da imagem perdem intensidade, ou seja, perdem densidade, deixando de serem pretas para se tornarem cinzas. O *Manual de manuseio de películas cinematográficas* caracteriza o esmaecimento da imagem a preto-e-branco pela “pouca diferença entre as áreas claras e escuras da imagem; os vários tons de cinzas tendem a clarear, causando perda de detalhes da imagem; as áreas mais claras ficam ‘chapadas’, perdem detalhes e a impressão de volumes”.³¹ O esmaecimento de uma cópia em nitrato pode ser transferido para materiais mais novos através da contratipagem.

No caso de *Limite*, a análise dos materiais filmicos, que se encontra no quarto capítulo deste trabalho, me permitiu observar variações de densidade fotográfica provocadas por emulsões de fabricantes diferentes, inseridas nos materiais anteriores àqueles que foram estudados.

Emendas

A emenda é um elemento fundamental em nosso estudo, por se tratar de um indício de manipulação que pode estar presente no suporte do material que estamos analisando ou, ainda, estar impressa nesse material, referindo-se, portanto, a uma intervenção realizada em um material de geração anterior.

Na verdade, a emenda é uma denominação genérica para a junção de dois fragmentos de película cinematográfica. O procedimento pode estar associado ao processo de feitura de um filme, inserindo-se na montagem de um negativo original, por exemplo, ou pode estar associado ao conserto de um rompimento da película cinematográfica. No caso dos filmes silenciosos brasileiros, que costumavam ser montados na cópia, as emendas também aparecem nas cópias, na junção entre os planos. Sobre o caráter remediador de uma emenda, o *Manual de manuseio de películas cinematográficas* explica que “uma grande quantidade de emendas é um problema especialmente nas cópias de exibição, pois [se mal feitas ou mal conservadas] podem impedir a projeção normal de um filme”.³²

[31] C. R. de Souza (coord.), *Manual de manuseio de películas cinematográficas*, São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2004, p. 51.

[32] *Ibidem*, p. 54.

Fernanda Coelho caracteriza a emenda de cola como

a união entre duas partes de uma película, em que se sobrepõe o lado da gelatina (que deve ser raspada) de uma parte sobre o lado do suporte da outra parte, passando uma cola (cujo componente mais característico é a acetona) entre as partes unidas e mantendo-as sob pressão até que a cola seque.³³

O *Manual de manuseio de películas cinematográficas* adverte para o fato de que as emendas de cola, muitas vezes, exigem que se corte um ou dois fotogramas, provocando com isso a adulteração da obra.³⁴ Portanto, tal procedimento deve ser realizado com muito critério, tomando todo o cuidado para que a emenda fique perfeitamente alinhada e não seja deixado excesso de cola.

Durante a análise dos materiais fílmicos de *Limite*, pude perceber a impressão de emendas de cola em materiais mais antigos. Além disso, em alguns trechos dos materiais aos quais tive acesso, observei a presença de emendas com cola realizadas em seus suportes.

Outro tipo de emenda é a realizada com fita adesiva ou durex. Trata-se da união entre as partes de um material feita sem a sobreposição de uma parte sobre a outra. Geralmente associada ao trabalho de revisão de cópias para exibição, existe no mercado uma coladeira específica para realizar este tipo de intervenção. Nos materiais de *Limite*, verifiquei as marcas de emendas realizadas com durex, deixando visível, inclusive, as marcas de bolhas de ar que ficaram presas durante a manipulação dos materiais mais antigos.

Por fim, há ainda as emendas não originais, aquelas, segundo Fernanda Coelho, “que não fazem parte do processo de feitura dos filmes”.³⁵ Portanto, uma cópia tirada de um negativo original, por exemplo, não deveria, pelo menos em tese, apresentar emendas (a não ser que a montagem tenha sido realizada na própria cópia), pois as emendas originais, utilizadas na mudança de cena em um negativo, deveriam ser as únicas perceptíveis em uma obra.

[33] M. F. C. Coelho, *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso* (dissertação), USP, 2009, p. 245.

[34] C. R. de Souza (coord.), *op. cit.*, p. 63.

[35] M. F. C. Coelho, *op. cit.*, p. 245.

Nos materiais de *Limite* observei uma grande quantidade de emendas não originais, provocadas, inicialmente, pela rotina de substituição das partes mais deterioradas da cópia em nitrato.

Emulsão

A emulsão de um filme é formada por uma capa fotossensível à luz, composta de uma solução de sais de prata e gelatina. Segundo Alfonso del Amo, “as emulsões em preto-e-branco estão formadas por apenas uma capa de gelatina e brometo de prata, podendo ainda ter outra capa de gelatina, muito fina, como revestimento protetor”.³⁶

A principal função da gelatina, ainda segundo Del Amo, é a de garantir, “durante a fase de fabricação da emulsão, o controle da velocidade de crescimento dos cristais de haleto de prata e impedir a sua aglomeração e sedimentação”.³⁷ A prata, sob a forma de cristais de haleto, é o componente fundamental e quase insubstituível das emulsões fotográficas por sua capacidade de reagir rapidamente à ação da luz, convertendo-se em prata metálica. O excesso, ou seja, os haletos de prata não sensibilizados, são diluídos e retirados da película durante o processo de revelação.³⁸

Encolhimento

Caracteriza-se o encolhimento em um material fílmico quando se observa a redução de suas dimensões, produzida, segundo Fernanda Coelho, “pela perda de umidade ou plastificante e/ou pela degradação estrutural do suporte”. Essa alteração pode ocorrer na largura e no comprimento do filme.

[36] A. D. A. García, *Preservación cinematográfica*, Bruxelas: Fédération Internationale des Archives du Film, 2004, p. 44. No original: “Las emulsiones para blanco y negro están formadas por una sola capa de gelatino-bromuro de plata, pudiendo llevar otra capa de gelatina, muy fina, como recubrimiento protector”.

[37] *Ibidem*, p. 46. No original: “La aportación de la gelatina a la sensibilidad de las emulsiones fotográficas procede de que, durante la preparación de la emulsión, controla la velocidad de crecimiento de los cristales de haluro e impide su aglomeración y sedimentación”.

[38] M. F. C. Coelho, *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso* (dissertação), USP, 2009, p. 253.

Durante a pesquisa, verifiquei marcas de perfurações de materiais mais antigos impressas sobre o suporte dos materiais de *Limite* aos quais tive acesso. Tais marcas podem indicar o encolhimento de materiais das primeiras gerações, como o negativo original e a cópia em nitrato do filme.

Hidrólise no suporte de nitrato

Trata-se de uma reação química de fragmentação das cadeias moleculares do suporte de nitrato de celulose, provocada pela reação com a água, podendo progredir até a total destruição da película. Fernanda Coelho explica que “ainda que a decomposição química da celulose se inicie desde a sua fabricação, seu desenvolvimento pode permanecer em estado estacionário até que se desencadeie pela ação combinada da umidade e da temperatura”.³⁹

O *Manual de manuseio de películas cinematográficas* afirma que no primeiro estágio a hidrólise atinge o rolo de filme em nitrato de forma pontual, ou seja, os efeitos da absorção de umidade não atacam o rolo todo de uma só vez. Além disso, é muito comum que a hidrólise se inicie pelas bordas, perfurações e emendas.⁴⁰

No caso de *Limite*, a deterioração de sua cópia em nitrato ocorreu mais intensamente na segunda parte do material. A hidrólise destruiu definitivamente a informação visual do plano 75 ao plano 86 da cópia, inserindo-se no lugar deste trecho perdido um letreiro explicativo.⁴¹

Internegativo

Apesar de esse termo ter sido utilizado originalmente pela Kodak para designar todo tipo de material de duplicação negativa de cor realizado a partir de duplicações positivas, reversíveis de câmera ou cópias de projeção, conforme explica Fernanda Coelho, no Brasil, passou-se a usar o termo de

[39] *Ibidem*, p. 247.

[40] C. R. de Souza (coord.), *Manual de manuseio de películas cinematográficas*, São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2004, p. 39.

[41] Saulo Pereira de Mello, *Limite: filme de Mário Peixoto*, Rio de Janeiro: Funarte, 1979, p. 63.

forma genérica para qualquer duplicação negativa em material intermediário, como o contratipo.⁴²

Ao longo deste livro, irei me referir às duplicações negativas de *Limite* utilizando os dois termos, “contratipo” e “internegativo”, sempre respeitando o utilizado pela bibliografia e a documentação pesquisadas.

Marca de borda

Fernanda Coelho caracteriza a marca de borda como “o grupo de números e/ou letras que se repetem a cada determinada distância (em muitos casos, a cada pé) e que se situam ao longo da borda da película ou entre a banda de perfurações”.⁴³ Esse tipo de marca pode indicar a contagem sequencial de pés do material que está sendo analisado – a cada 16 fotogramas tem-se um pé –, além de fornecer informações sobre a origem do material, como o nome do fabricante e o ano de fabricação.

Alfonso del Amo explica que “cada fabricante introduziu essas marcas seguindo seus próprios critérios. Alguns não as introduziram em todos os seus produtos, alguns só identificaram as películas de segurança e outros não as identificaram em absoluto”.⁴⁴ Em meu trabalho, a presença desse tipo de marca se mostrou fundamental para estimar o nível geracional dos materiais analisados pois, como nos informa Del Amo, as copiadoras de contato também podem copiar as informações situadas nas bordas das películas.⁴⁵ O exame dos materiais filmicos de *Limite* permitiu a identificação de pelo menos três fabricantes diferentes inseridos em materiais mais antigos: Kodak, AGFA e Ferrania, conforme veremos com mais detalhes no quarto capítulo.

[42] M. F. C. Coelho, *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso* (dissertação), USP, 2009, p. 248.

[43] *Ibidem*, p. 249.

[44] A. D. A. García, *Preservación cinematográfica*, Bruxelas: Fédération Internationale des Archives du Film, 2004, p. 107. No original: “Cada fabricante introdujo estas marcas según sus propios criterios. Algunos no las introdujeron en todos sus productos, algunos sólo identificaban las películas de seguridad y otros no las introdujeron en absoluto”.

[45] *Ibidem*, p. 108.

Marcação de luz

Estendendo a definição do termo às películas coloridas, Fernanda Coelho explica que a marcação de luz é “uma técnica desenvolvida para matizar, controlando e ajustando, segundo os valores de continuidade desejados, o contraste, a densidade e o equilíbrio das cores entre as cenas consecutivas e na totalidade de uma película”.⁴⁶

Este livro dará atenção especial à variação de contraste identificada nos materiais de *Limite* que analisei. Em muitas mudanças de planos verifiquei a impressão de picotes de marcação de luz realizados pelas copiadoras de materiais anteriores àqueles que examinei, indicando o tipo de equipamento utilizado durante o processamento desses materiais mais antigos.

Máster

Um máster pode ser definido como uma cópia realizada para cumprir a função de matriz positiva da qual se obtém uma duplicação negativa. Portanto, trata-se de um material destinado à duplicação ou contratipagem, e não à exibição.

Designado dentro dos arquivos de filmes como *Duplicating Positive* (DP), o máster é a matriz positiva de preservação de uma obra cinematográfica. Por isso, procura reproduzir o mais fielmente possível os tons do negativo original de câmara, apresentando um contraste de imagem menor do que aquele da cópia de exibição.

Negativo

Podemos explicar o termo “negativo” como um “conceito utilizado para definir os registos fotográficos nos quais os valores de brilho aparecem invertidos (valores negativos), de forma muito densa nas zonas mais luminosas do objeto fotografado, e transparente nas zonas mais escuras”.⁴⁷

[46] M. F. C. Coelho, *op. cit.*, p. 249.

[47] *Ibidem*, p. 250.

A partir do negativo se obtém a imagem positiva com as zonas mais luminosas do objeto correspondendo às áreas transparentes, e, por sua vez, as zonas mais escuras do objeto correspondendo às áreas mais densas. É da relação negativo-positivo que se elabora um princípio básico de todo o processamento fotográfico, e que serviu de guia durante todo o trabalho de análise dos materiais de *Limite*: “Negativo → Positivo/Transparente → Opaco”.⁴⁸

Nitrato de celulose

O nitrato de celulose foi o primeiro material a possuir características adequadas ao uso como suporte cinematográfico. Assim como o acetato, trata-se de um plástico derivado da celulose obtido através da modificação da estrutura da celulose original, substituindo os grupos hidróxilos (OH) das moléculas por grupos nitro ou acetato, no caso dos filmes de segurança.

Um problema permanente para a conservação do nitrato é a sua volatilidade, provocada pelas características do primeiro, e talvez único, produto utilizado como plastificante, a cânfora. A combinação de temperaturas e umidades elevadas, associadas à deficiência na ventilação dos depósitos, pode ser catastrófica para os acervos de película em nitrato. A Cinemateca Brasileira, por exemplo, registrou alguns incêndios de grandes proporções, como o ocorrido em janeiro de 1957, provocado, segundo o laudo da polícia técnica da época, pela combustão espontânea dos rolos de nitrato, acondicionados no 13º andar do prédio dos Diários Associados, no centro de São Paulo.⁴⁹

Original

Original é a denominação genérica para referir-se ao material do qual se deve partir para uma determinada cadeia de reproduções. Diante dessa definição,

[48] A. D. A. García, *Preservación cinematográfica*, Bruxelas: Fédération Internationale des Archives du Film, 2004, p. 178.

[49] C. R. de Souza, *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes* (tese), USP, 2009, p. 69.

observamos em um arquivo que, dependendo das circunstâncias em que foram conservados os materiais de um filme, podemos ter como original desse título o seu negativo de câmera, um máster, um contratipo ou, até mesmo, uma cópia única.⁵⁰

Em um processo de restauração, por exemplo, mesmo existindo ainda o negativo de câmera de um filme, suas condições podem ser tão precárias que obriguem o restaurador a utilizar a única cópia, em melhor estado, como original, tornando-se, na prática, a matriz de todo o processo.

Síndrome do vinagre

É caracterizada pela desplastificação e cristalização do suporte de acetato de celulose. Alguns produtos utilizados na fabricação do suporte de acetato são voláteis e se desprendem, tornando-o quebradiço e ressecado. Nos estágios mais avançados de deterioração, a perda de substância gera desplastificação, favorecendo a formação de ácido acético, causador do odor “avinagrado”.⁵¹

No primeiro estágio da desplastificação do acetato, o filme já começa a cheirar a vinagre, mas ainda não apresenta nenhum outro sinal de deterioração, tornando-se apto à reprodução ou duplicação. No terceiro e penúltimo estágio de deterioração do suporte, o material está cheirando a vinagre, apresenta-se encolhido e já mostra sinais de cristalização.⁵²

Suporte

Suporte é um plástico flexível, transparente e uniforme que dá sustentação física à emulsão. Consiste em uma tira muito fina, cortada com a largura adequada a cada sistema (35mm, 16mm etc.), e, nos suportes fotossensíveis, dotada

[50] M. F. C. Coelho, *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso* (dissertação), USP, 2009, p. 251.

[51] C. R. de Souza (coord.), *Manual de manuseio de películas cinematográficas*, São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2004, p. 13.

[52] *Ibidem*, pp. 31-2.

de perfurações para o arraste do material pelos equipamentos de filmagem, de reprodução e de copiagem.⁵³

Podemos destacar dois tipos de suporte: os de segurança ou não inflamáveis, que são as películas com base em acetato de celulose e poliéster, base utilizada atualmente pela indústria cinematográfica; e o suporte inflamável, como ficou conhecido o nitrato de celulose.

[53] M. F. C. Coelho, *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso* (dissertação), USP, 2009, p. 255.

Capítulo 2

Limite: da produção às primeiras exposições

Produzindo o filme

A realização de *Limite* pode ser compreendida dentro de um contexto no qual também estão inseridos os grupos da revista *Cinearte*, responsável pelo longa-metragem *Barro humano* (Adhemar Gonzaga, 1929), e do Chaplin-Club, cine-clube que editava o periódico *O Fan*.

A experiência de Mário Peixoto com a equipe de *Barro humano* foi, sem dúvida alguma, fundamental para a produção de *Limite*. O diretor havia participado como ouvinte das reuniões do filme de Adhemar Gonzaga, que durante boa parte do ano de 1928 ocuparam a casa de Madame Schnoor, mãe de Raul e Eva, atores do longa-metragem. Além da escolha de boa parte do elenco de seu filme, as reuniões na casa da família Schnoor o aproximaram de Adhemar Gonzaga, Pedro Lima e Paulo Benedetti. Raul Schnoor foi escolhido para interpretar o principal papel masculino do filme. Taciana Rei, ou melhor, Iolanda Bernardi, figurava no álbum de atores e atrizes de *Cinearte*, escolhida por Mário com o assentimento de Adhemar Gonzaga. E Olga Breno, nome artístico de Alzira Alves, era funcionária da loja de chocolates do primo de Mário, que, solidário ao pedido do parente, cedeu a atriz provisoriamente para as filmagens de *Limite*.

Adhemar Gonzaga está ligado diretamente à feitura de *Limite*. De início, Mário Peixoto chegou a lhe oferecer a direção do filme. Gonzaga recusou o convite, porém apresentou Mário ao diretor Humberto Mauro, que também declinou, mas acabou indicando o nome de Edgar Brasil para assumir a fotografia desse filme considerado tão “pessoal”. Além disso, Humberto Mauro

conseguiu emprestado da Phebo, empresa com a qual havia filmado em Cataguases *Sangue mineiro* (1929), a câmera Ernemann, que viria a ser uma das principais câmeras utilizadas em *Limite*.

Adhemar Gonzaga também cedeu a Mário a recém-adquirida câmera Mitchell para os planos de *Limite* realizados na Cinédia. Viabilizou, além disso, o transporte dos negativos do filme, expostos em Mangaratiba, até o laboratório de Paulo Benedetti. A participação de Gonzaga não se restringiu à produção, às filmagens e à finalização de *Limite*. Ele também se empenhou, durante o ano de 1931, no lançamento e na comercialização do filme.

A solidariedade de Adhemar Gonzaga vinha de alguém com experiência suficiente para perceber o tamanho do abismo que separava o sonho da realidade de se fazer cinema no Brasil. Filmando *Barro humano*, Gonzaga experimentou as deficiências do meio cinematográfico local e teve condições de constatar, na prática, o tamanho de nosso atraso técnico na época. Adhemar lembra que “não era possível trabalhar com aquelas câmeras, fazer revelações de filmes praticamente à mão, iluminar as cenas com refletores de carvão”.⁵⁴ Em 1942, seu olhar retrospectivo jogou luz sobre a precariedade consciente que pairava sobre a cabeça dos técnicos do cinema realizado no Brasil na primeira metade do século 20, ao criticar, genericamente, a qualidade do processamento laboratorial de nossos filmes. Segundo Adhemar,

em muitos dos nossos filmes, “operadores” são os diretores de fotografia, carregam chassis ou retortas como abraçou Edgar Brasil, cortam e [convivem com] tudo isso, refletores inadequados, material heterogêneo, maquiagem e revelação imperfeita sem parte científica e com drogas ordinárias.⁵⁵

[54] Alice Gonzaga e Carlos Aquino (org.), *Adhemar Gonzaga por ele mesmo* [datil.], apud. Hernani Heffner e Lécio Augusto Ramos, *Edgar Brasil, um ensaio biográfico – aspectos da evolução técnica e econômica do cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, 1988, p. 8 (datil.).

[55] Adhemar Gonzaga, “Cinearte: novos filmes”, *A Cena Muda*, v. 22, n. 1.121, 15 set. 1942, pp. 8-9.

As considerações de Adhemar são relevantes para perceber que boa parte das virtudes dos técnicos brasileiros, com suas capacidades de improviso, e, por outro lado, muitas das deficiências incontornáveis impostas por aquele contexto também foram projetadas para o espectador das salas de cinema do Brasil. Nos dias de hoje, encontram-se rastros dessas marcas impressas nos documentos filmográficos relativos aos filmes daquela época, tão raros nos arquivos brasileiros.

Bem mais distantes do sonho de produção cinematográfica no Brasil em escala industrial estavam os críticos do jornal *O Fan*, órgão oficial do Chaplin-Club, cineclub criado, em 1928, por Octavio de Faria, Plínio Süssekind Rocha, Claudio Mello e Almir Castro. O último número do periódico *O Fan*, de dezembro de 1930, coincide com o início da montagem de *Limite*. Octavio de Faria, intelectual e romancista brasileiro, na época um jovem de 22 anos amante do cinema silencioso, sobretudo do filme *Aurora* (*Sunrise*, F. W. Murnau, 1927), tentava projetar nas últimas páginas publicadas por *O Fan* as expectativas que tinha em torno do filme de seu grande amigo e interlocutor cinematográfico Mário Peixoto.

Munido de algumas fotografias de cena de *Limite* e de pequeno trecho do roteiro, Octavio é enfático ao afirmar que “cada um faz sobre o filme a sua conjectura e procura compreendê-lo de um modo. Para nós, entretanto, ele se apresenta nitidamente como a primeira produção nacional de *avant-garde* – de que tem todas as características”.⁵⁶ Mais à frente, Octavio de Faria procura ser mais específico com relação à fotografia do filme de Mário Peixoto, filiando-a à cinematografia soviética da época, pois para ele “as fotografias de *Limite* são da natureza dessas que tornaram célebres os filmes russos. É só comparar e verificar – porque a confusão é possível e mais de um já as aceitou como de filmes russos”.⁵⁷

Limite estava, sem dúvida, bem mais próximo deste tipo de cinema do que daquele pretendido por *Cinearte*. A expectativa de Octavio de Faria é confirmada e atualizada pelas palavras do pesquisador Adilson Inácio ao observar que, em *Limite*, “o rigor com que cada plano é estruturado transforma o filme numa enciclopédia da vanguarda”.⁵⁸ Enquanto Octavio associa as fo-

[56] Octavio de Faria, “*Limite*”, *O Fan*, n. 9, 30 dez. 1930, pp. 75-6.

[57] *Ibidem*.

[58] Adilson Inácio Mendes, “Vanguarda sem retaguarda: o caso Chaplin-Club”, Cinemateca Brasileira, *II Jornada brasileira de cinema silencioso*, São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

tografias de *Limite* às do cinema soviético, Adilson percebe uma referência explícita a *Um cão andaluz* (*Un chien andalou*, Luis Buñuel e Salvador Dalí, 1929) no plano, por exemplo, em que a Mulher nº 1 corta o dedo em uma lata de biscoitos.

Baseada no modelo hollywoodiano, *Cinearte* colocava em prática a política do estrelismo, tão cultivado pelos estúdios norte-americanos. Ao estrelismo, muito mais um projeto do que uma realidade, o filme de Mário Peixoto não escapou. Em junho de 1930, algumas páginas foram dedicadas à apresentação do elenco de *Limite*, representado por Raul Schnoor, o Homem nº 1, Olga Breno, a Mulher nº 1, e Taciana Rei, a Mulher nº 2.

Raul Schnoor, que estreara no cinema participando de *Barro humano*, foi entrevistado pelo crítico e futuro diretor de *Mulher*, Octavio Gabus Mendes, que introduziu sua matéria “Uma hora com Raul Schnoor” comparando o entrevistado a nomes bem mais íntimos do público de cinema do Brasil: “Alto como Gary Cooper, forte como George O’Brien e mais simpático do que Richard Dix”.⁵⁹ Além disso, segundo Gabus Mendes, Raul possuía qualidades que nenhum outro galã hollywoodiano teria, pois ele “é delicado e atencioso como só o são os artistas do Cinema Brasileiro”.⁶⁰

Taciana Rei e Olga Breno tiveram suas entrevistas publicadas na mesma matéria, intitulada “As estrelas de *Limite*”. Taciana já havia figurado em *Barro humano*, Olga era estreante. A inexperiência de ambas não as impediu de, frequentando os estúdios da Cinédia para filmar alguns planos de *Limite*, responder às várias perguntas sobre temas absolutamente mundanos, definitivamente dirigidos ao público feminino de *Cinearte*.⁶¹

Curioso é perceber como algumas fotografias do filme publicadas em *O Fan* e em *Cinearte* têm sentidos diferentes no discurso veiculado pelos órgãos. O ideal de cinema puro, debatido durante as reuniões do Chaplin-Club e registrado nas páginas de *O Fan*, é ilustrado por fotografias de trabalho com ângulos inusitados, completamente fora do comum daqueles praticados no cinema brasileiro.

[59] Octavio G. Mendes, “Uma hora com Raul Schnoor”, *Cinearte*, v. 5, n. 223, 4 jun. 1930, pp. 6-7-34.

[60] *Ibidem*.

[61] “As estrelas de *Limite*”, *Cinearte*, v. 5, n. 241, 8 out. 1930, pp. 6-7.



Figura 1 Fotografias de cena de *Limite* publicadas em *O Fan*.⁶²

A fotografia da Mulher nº 2 com olhar baixo debruçada na beirada do barco é uma das imagens símbolo de *Limite*. Ela já havia sido publicada em agosto de 1930 pela *Cinearte* em um contexto de valorização do cinema brasileiro de ficção. Naquela ocasião, contando apenas com algumas legendas, as sete fotografias de cena do filme eram suplantadas pelo título “*Limite*: mais um filme brasileiro”.⁶³

Em agosto de 1930, a fotografia da Mulher nº 2 debruçada no barco era mais uma das diversas fotografias de *Limite* publicadas pela *Cinearte* como estratégia de divulgação do filme. Já em dezembro de 1930, tornando o longa-metragem mais íntimo do leitor, a mesma fotografia publicada em *O Fan* ganhou outro sentido, ilustrando um texto analítico escrito por um jovem crítico, voltado para um número de leitores bem menor do que o da *Cinearte*, representantes de uma elite intelectual em formação. Antes mesmo de ser lançado, observamos uma mudança fundamental no status cinematográfico de *Limite*: ele deixava de ser “mais um filme brasileiro” para se tornar uma obra na qual se percebia “o sentido artístico do cineasta que se revela nos menores detalhes”.⁶⁴

Ao contrário de *O Fan*, interessado exclusivamente no resultado estético das fotografias de Edgar Brasil, a revista de Adhemar Gonzaga também estava

[62] O. de Faria, “*Limite*”, *O Fan*, n. 9, 30 dez. 1930, pp. 78-9.

[63] “Mais um filme brasileiro”, *Cinearte*, v. 5, n. 234, 20 ago. 1930, p. 5.

[64] O. de Faria, *op. cit.*, p. 75.

interessada no “como fazer”, publicando fotografias de trabalho. Esse tipo de documento visual ofereceu uma ideia de como *Limite* foi filmado por Edgar Brasil, assunto que abordarei com mais detalhes a seguir.

As câmeras utilizadas em *Limite*

Uma das maiores contribuições de *Cinearte* para esta pesquisa foram as informações sobre as câmeras utilizadas em *Limite*. Conhecer os equipamentos usados durante as filmagens de um filme silencioso nos dá uma ideia de como o filme foi realizado, assim como pode nos oferecer indicações importantes, por exemplo, acerca da velocidade de filmagem. Até ser introduzida a determinação da projeção em 24 quadros por segundo, com a padronização do sistema sonoro, as câmeras apresentavam diferentes velocidades na captura do movimento, tendo inclusive em algumas máquinas a opção de variação de velocidade à escolha do operador.

Assim, é preciso sempre conjugar a velocidade de captura das imagens com a velocidade de projeção, uma vez que, conforme aponta o historiador de cinema Paolo Cherchi Usai, “até o fim da era silenciosa do cinema, os projetores, através dos quais a maioria dos filmes passava, possuíam velocidade variável”. Isso possibilitava ao diretor imprimir um efeito na captura da imagem, e outro, talvez completamente diverso, na projeção, fosse voluntária ou involuntariamente. Além disso, “a velocidade de projeção ideal poderia variar até dentro do mesmo filme, devido à mudança nas condições de filmagem ou à direção do diretor ou do cinegrafista de obter um determinado efeito cômico ou dramático”.⁶⁵

Além da questão das velocidades de filmagem e de projeção, o estudo das câmeras pode nos fornecer informações sobre os recursos técnicos de cada

[65] P. C. Usai, *Silent cinema: an introduction*, London: British Film Institute, 1999, p. 9. No original: “The ideal projection speed might vary even within the same film because the shooting conditions had changed, or the director and cameraman had wanted to obtain particular comic or dramatic effects”. O autor contextualiza o trabalho do projetor na época do cinema silencioso, entre o final do século 19 e o início do século 20: “The operator had to adapt the projection speed to the rate at which the film had been shot, which in turn depended on various factors: the quality of lighting on the scene, the film’s sensitivity, the kind of action the camera had to record”.

máquina, levando-se em consideração o filme sensível e o conjunto de acessórios (objetivas, filtros) disponíveis para o fotógrafo no set. Mário Peixoto utilizou nas filmagens de *Limite* um total de quatro câmeras. Embora Pedro Lima tenha afirmado que Mário tomou emprestada uma Kynamo de mão com Paulo Benedetti, Saulo Pereira de Mello garante que Mário a adquiriu em definitivo “a prestações”.⁶⁶ Por intermédio de Adhemar Gonzaga, junto a Agenor de Barros, uma Ernemann com tripé foi emprestada pela Phebo Brasil Film.⁶⁷ Mário também utilizou, em um dos recém-construídos estúdios da Cinédia, a câmera Mitchell NC, comprada por Gonzaga nos Estados Unidos e apresentada aos leitores de *Cinearte* em janeiro de 1930.⁶⁸ Também a Debrie Parvo L, de Carmen Santos, teve uma pequena participação nas filmagens de *Limite*.

A Kynamo de mão era uma câmera portátil, especialmente introduzida no set de *Limite* para fazer os planos menos convencionais ou de maior complexidade, pois “onde a Ernemann não podia ir, no tripé, ia a Kynamo, na mão de Edgar”.⁶⁹ Segundo Hernani Heffner, conservador-chefe da Cinemateca do MAM, a máquina “rodava a 18 quadros por segundo, pois era de corda”, o que a tornava bastante útil para realizar “os planos do trem e nos andores”.⁷⁰ Em setembro de 1930, *Cinearte* publicou uma fotografia de trabalho de *Limite*, na qual aparece Edgar Brasil enquadrando, em plano detalhe, as rodas de um trem, portando em suas mãos uma pequena câmera, provavelmente a Kynamo.⁷¹

A Ernemann, cedida pela Phebo Brasil Film, já havia filmado os planos de *Sangue mineiro* e *Brasa dormida* (Humberto Mauro, 1928), sob a direção de fotografia de Edgar Brasil. Então, o talentoso alemão, radicado no Brasil, já era suficientemente íntimo da câmera para saber de suas potencialidades e de seus limites. A máquina Ernemann era a câmera base de *Limite*, já que ela teria feito

[66] S. P. de Mello. “Notas para a história de *Limite*”, *Folha de S.Paulo*, out. 1988, p. 8.

[67] “Agenor Cortes de Barros, dono do Engenho Central Brasil, de Cataguases, ao ceder a máquina [a Ernemann com tripé] escrevera a Adhemar Gonzaga: ‘O Edgar levará a máquina da Phebo, mas preciso que me informe o tempo que vai ficar com a referida máquina, e se o Sr. Mário Peixoto é pessoa que possa responsabilizar-se em um caso de acidente que haja com a máquina, ou mesmo inutilizá-la durante a filmagem’”. Disponível em <http://www.cinedia.com.br/Limite.html>, acesso em 29 jul. 2010.

[68] *Cinearte*, v. 5, n. 204, 22 jan. 1930, p. 8.

[69] S. P. de Mello, *op. cit.*, p. 8.

[70] Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 27 jul. 2010.

[71] “Cinema Brasileiro”, *Cinearte*, v. 5, n. 236, 3 set. 1930, pp. 4-5.

“cerca de 60% dos planos” do filme.⁷² Em abril de 1931, pouco antes da primeira exibição pública de *Limite*, *Cinearte* divulgou uma série de fotografias de trabalho do filme sob o título “Filmando Limite”, dentro da qual identifiquei em pelo menos duas fotografias a presença da câmera Ernemann, montada sobre o tripé para captar as imagens do longa-metragem.⁷³

Em setembro de 1930, *Cinearte* publicou uma fotografia de trabalho na qual pude observar a posição da câmera em *contra-plongée*,⁷⁴ com Mário Peixoto dirigindo Olga Breno (a Mulher nº 1), e Edgar Brasil operando a câmera – que parece ser a Ernemann – sobre um tripé.⁷⁵ A mesma revista, em agosto de 1930, forneceu outra fotografia de trabalho que sugere o caráter excepcional da produção de *Limite* em Mangaratiba: a imagem se refere à sequência da caminhada da Mulher nº 1 (Olga Breno) pela estrada de terra, a partir da qual se pode observar a estrutura montada em madeira, um enorme praticável de mais ou menos quatro metros de altura. No alto de sua plataforma é possível ver Mário Peixoto, agachado de chapéu branco, Edgar Brasil, com a Ernemann sobre o tripé, e provavelmente Ruy Costa segurando um guarda-sol.⁷⁶ Especificamente, a Ernemann podia “rodar a dezesseis quadros (a duas manivelas por segundo)”, embora pudesse “ser ajustada para outras velocidades e o acionamento a mão fosse irregular de per si”.⁷⁷

A Mitchell NC era uma das estrelas do quadro técnico da Cinédia. O aparelho foi retratado pelos fotógrafos de *Cinearte* em duas ocasiões na primeira metade do ano de 1930. Em janeiro, a revista, com a matéria “A ‘Mitchell’ que vai fotografar *Saudade*”, apresentava fotografias dos atores Mário Marinho e Tamar Moema no estúdio de Paulo Benedetti. Nelas, podemos constatar o status dado à câmera comprada por Adhemar Gonzaga.⁷⁸ Três meses depois, a revista anunciou que “Lelita Rosa e Paulo

[72] Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 27 jul. 2010.

[73] “Filmando *Limite*”, *Cinearte*, v. 6, n. 269, 22 abr. 1931, p. 9.

[74] Também conhecido como ângulo-baixo, o enquadramento *contra-plongée* caracteriza-se pela câmera apontada de baixo para cima.

[75] “Cinema Brasileiro”, *Cinearte*, v. 5, n. 238, 17 set. 1930, p. 4. O plano descrito a partir da fotografia de trabalho corresponde àquele em que a Mulher nº 1 está com a cabeça entre as grades.

[76] “Cinema Brasileiro”, *Cinearte*, v. 5, n. 235, 27 ago. 1930, pp. 4-5.

[77] Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 27 jul. 2010.

[78] “A ‘Mitchell’ que vai fotografar *Saudade*”, *Cinearte*, v. 5, n. 204, 22 jan. 1930, p. 8.

Morano [eram] muito camaradas da ‘Mitchell’ que está filmando *Lábios sem beijos* (Humberto Mauro, 1930).⁷⁹

Em *Limite*, Saulo Pereira de Mello nos conta que a Mitchell foi “usada na cena da escada [com a Mulher nº 2 e seu marido pianista em cena]”.⁸⁰ Ainda segundo Saulo, “nas filmagens de interior, Edgar usou habilmente o destelhamento como no caso do shot de Brutus Pedreira no alto da escada”.⁸¹ Além dessa cena, a Mitchell teria sido usada, segundo Hernani Heffner, “nos planos em macro [enquadrando os materiais de costura da Mulher nº 1]”.⁸² O aparelho era bastante moderno e versátil, tinha motor, “podendo se ajustar a várias velocidades”, e de acordo com a padronização norte-americana, “ela nunca rodava a menos de dezoito quadros no fim da década de 1920, se aproximando frequentemente na América de vinte a 22 quadros por segundo, dependendo da cena”.

O pesquisador Adriano Barbuto, em sua dissertação de mestrado sobre as câmeras cinematográficas no cinema brasileiro dos anos 1950 e 1960, descreve a Mitchell, que teria sido a câmera eleita para ocupar lugar de destaque nos estúdios de dois grandes projetos de indústria de cinema no Brasil, a Cinédia e a Vera Cruz: “o corpo todo em metal, o chassi em formato de ‘orelhas de Mickey’, o uso das contragrifas, o uso do *rackover* para avaliar o foco e enquadramento entre as tomadas”.⁸³ “Orelhas de Mickey” é a alcunha dada pelos operadores cinematográficos para a disposição dos chassis de filme virgem e exposto que algumas câmeras apresentavam, como a Mitchell. A contragrifa, por sua vez, é um dente localizado nas câmeras que se encaixa às perfurações quando o filme está parado para ser exposto, aumentando a estabilidade deste na janela. Barbuto explica que “enquanto a grifa traciona o filme, a contragrifa não age. No momento que a grifa sai do filme, a contragrifa entra nas perfurações para posicioná-lo e estabilizá-lo”.⁸⁴

[79] “Cinema brasileiro”, *Cinearte*, v. 5, n. 218, 30 abr. 1930, pp. 4-5.

[80] S. P. de Mello, “Sobre a produção de *Limite*”. *Estudos sobre Limite*. CD-ROM produzido pelo Laboratório de Investigação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, 1998.

[81] *Ibidem*. O “destelhamento” apontado por Saulo permite questionar sobre a finalização das obras do estúdio da Cinédia ou se, realmente, a Mitchell NC fora utilizada nesta sequência da casa da Mulher nº 2.

[82] Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 27 jul. 2010.

[83] Adriano Soriano Barbuto, *As câmeras cinematográficas nos anos 1950/1960 e o cinema brasileiro* (dissertação), UFSCar, São Carlos, 2010, p. 23.

[84] *Ibidem*, p. 18.

Essas qualidades, e outras ainda presentes no corpo da câmera, tornavam a Mitchell aquilo que de mais moderno poderia existir em um set de filmagem no Brasil dos anos 1930. Barbuto aponta para um recurso raro na cinematografia da época, mas presente na Mitchell, que teria sido de grande valia para Edgar Brasil sob o céu de Mangaratiba, caso a Mitchell não fosse excessivamente cara e pesada para inviabilizar seu uso fora do estúdio: a variação do obturador (controlador de velocidade de disparo) com a câmera rodando.

Por fim, *Limite* teve a discreta participação da Debrie Parvo L, de propriedade de Carmen Santos. A atriz e produtora conheceu Mário Peixoto por intermédio de Edgar Brasil, que selecionava e copiava o material de *Limite* no laboratório localizado nos fundos da casa dela. Para transformá-la em uma “atriz indiscutível”, coube a Mário Peixoto elaborar o roteiro de *Onde a terra acaba*, que seria modificado após o rompimento entre o diretor e a atriz, passando a ser dirigido por Octavio Gabus Mendes e finalizado em 1933. Em troca, Carmem teria deixado Mário Peixoto acabar o trabalho de *Limite* sem pagar nada.⁸⁵ Mário foi além, propondo à atriz de *Sangue mineiro* que atuasse em uma sequência para ser encaixada em *Limite*. Segundo Hernani Heffner, foi justamente nessa cena que Edgar Brasil utilizou a Parvo L de Carmen, novamente em Mangaratiba.⁸⁶ Saulo Pereira de Mello informa que na mesma oportunidade fora filmada a cena da tempestade de *Limite*, também com a Parvo L.⁸⁷ Tecnicamente, essa câmera tinha as mesmas características específicas de velocidade apresentadas pela Ernemann.

Lançada em 1908, a Debrie Parvo L tinha a opção de rodar quadro a quadro. Barbuto destaca que, mesmo sem ser revolucionária, ela “foi a câmera mais vendida do mundo até o começo dos anos 1920, talvez por conta de seu menor preço em relação a uma Bell & Howell 2709”.⁸⁸ Assim como a Mitchell, a Debrie Parvo L “possuía obturador variável”, o que a tornava versátil diante de diferentes fotometragens.

[85] Carta de Mário Peixoto a Saulo Pereira de Mello, em 15 de março de 1983, em S. P. de Mello, “Notas para a história de *Limite*”, *Folha de S.Paulo*, out. 1988, p. 9.

[86] Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 27 jul. 2010.

[87] S. P. de Mello. “Sobre a produção de *Limite*”. Estudos sobre *Limite*. CD-ROM produzido pelo Laboratório de Investigação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, 1998.

[88] A. S. Barbuto, *As câmeras cinematográficas nos anos 1950/1960 e o cinema brasileiro* (dissertação), UFScar, São Carlos, 2010, p. 22.

Esse modelo da Debrie era “a menor das câmeras da sua época, porém o seu peso, próximo de 12 quilos”, não era muito inferior aos 14 quilos da Bell & Howell 2709, bem mais completa.⁸⁹ Certamente, essa simplicidade reduzia bastante seu custo quando comparado à Bell & Howell ou à Mitchell. Talvez isto explique, em parte, a presença da Debrie nos sets de filmagem de *A escrava Isaura* (Antônio Marques Costa Filho, 1929), *Brasa dormida*, *Meu primeiro amor* (Rui Galvão, 1930) e *Onde a terra acaba* (Octavio Gabus Mendes, 1933).

Adriano Barbuto explica que “a manivela foi comum às câmeras que surgiram até os anos 1920. Nos anos 1930, começam a cair em desuso, trocadas pelo motor, que sai como item de fábrica em câmeras como a Mitchell NC e a Arriflex”.⁹⁰ O ritmo do girar da manivela se constitui em um dos aspectos mais pertinentes a serem investigados dentro da história da tecnologia do cinema silencioso e que deve ser considerado em relação à filmagem de *Limite*. Podemos apontar, com base nas informações técnicas das câmeras utilizadas no filme, que *Limite* foi filmado em diferentes velocidades. E elas ainda teriam sido, certamente, muito mais variadas caso Edgar Brasil não tivesse aceitado o desafio de ser o fotógrafo do filme, pois dependia muito dele o perfeito movimento de girar a manivela da Ernemann, a principal câmera de *Limite*.

Outra preocupação que deveria tomar a cabeça de Edgar durante as filmagens, a correta exposição do filme nas quatro câmeras, será estudada a seguir, quando nos deteremos nas especificações técnicas da película virgem utilizada para filmar *Limite*.

O material sensível utilizado: a novidade pancromática e a revelação de Benedetti

O material sensível exposto nas quatro câmeras utilizadas em *Limite* foi um filme negativo pancromático. Saulo Pereira de Mello afirma que “todo o negativo era pancromático Kodak de 25 [ASA] de sensibilidade”.⁹¹ A principal diferença do filme pancromático para o filme ortocromático, o tipo de emulsão

[89] *Ibidem*, p. 23.

[90] *Ibidem*, p. 20.

[91] Entrevista concedida por Saulo Pereira de Mello ao autor em 1º ago. 2011.

que dominava nas produções brasileiras até os anos 1930, é a capacidade que o primeiro tem de registrar todas as cores, incluindo o vermelho e o laranja, até então imperceptíveis no segundo. Teoricamente, em um filme preto-e-branco como *Limite*, quanto maior a variedade de cores que compusesse uma cena, maior seria o número de tons de cinza como resultado do processo de revelação fotográfica, rebaixando assim o contraste da imagem.

Esse tipo de filme exigia cuidados específicos tanto na exposição como na revelação. O trabalho de Edgar Brasil na Cinédia, pesquisado por Hernani Heffner e Lécio Augusto Ramos, aqui serve como uma referência. Dispondo de película pancromática, o fotógrafo de *Limite* teria encontrado dificuldades técnicas para iluminar os planos de alguns filmes realizados na Cinédia, na tentativa de respeitar os códigos realistas ditados pelo cinema hollywoodiano, e encampados por Adhemar Gonzaga. À “película Panchromatic-X, com a qual provavelmente se trabalhava, [e que] tinha 25 ASA”, soma-se o fato de que “a Debrie [Parvo L] não possuía grandes angulares e que a intensidade luminosa requerida era de, no mínimo, vinte refletores de diferentes potências”, obrigando Edgar a “explorar um defeito: a questão das sombras”.⁹²

Além de Edgar Brasil, o filme pancromático e a câmera Debrie Parvo L também eram comuns a *Limite*. Sobre a Debrie, a ausência de grandes angulares aplicáveis a essa câmera apontava para a disponibilidade somente de objetivas “mais fechadas”, ou seja, menos luminosas, obrigando o fotógrafo a trabalhar com uma fonte luminosa artificial capaz de compensar a deficiência óptica. Já sobre o filme pancromático, e também no caso de *Limite*, de 25 ASA, temos uma emulsão de baixa velocidade, e que por isso precisa de um intervalo de tempo maior para reter uma determinada quantidade de luz, em virtude do pequeno tamanho dos grãos de prata.⁹³ Essa sensibilidade favorecia o registro de contrastes elevados, acentuando as diferenças entre altas e baixas luzes.

No caso de *Limite*, a exposição sob o sol de Mangaratiba deve ter garantido a Edgar uma quantidade de luz satisfatória para sensibilizar os pequenos grãos de prata da emulsão pancromática. No entanto, isso não lhe garantia o

[92] H. Heffner e L. A. Ramos, *Edgar Brasil, um ensaio biográfico – aspectos da evolução técnica e econômica do cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, 1988, pp. 56-7 (datil.).

[93] Quanto maior a ASA, maior a sensibilidade, porque os grãos de prata formadores da imagem são maiores, necessitando de um tempo menor de exposição. ASA é a escala que indica a velocidade do filme. É a abreviação de *American Standards Association*.

equilíbrio no contraste do filme, já que a ausência de controle sobre a fonte luminosa demandava um cuidado especial com as altas e baixas luzes, exigindo ao máximo da latitude do filme e, obviamente, da perícia do fotógrafo.⁹⁴

Portanto, percebemos que a realização de um filme com película pancromática no Brasil, em 1930, demandava um trabalho técnico minucioso de exposição e de revelação absolutamente controlado, exigindo uma parceria harmoniosa entre fotógrafo e laboratório. Assim, esperava-se que a limitação do material sensível pudesse ser superada nesses dois momentos. Na exposição, durante as filmagens, era necessário tentar reduzir o contraste do filme através do uso de rebatedores e da utilização de objetivas mais iluminadas. Na revelação, precisava-se utilizar um γ (Gama) – medida de contraste – menor que 1.⁹⁵ De acordo com Hernani Heffner,

o pancromático original tinha muito mais prata, mas parecia muito menos granulado do que os sucessores. Em parte, isto se devia à baixa velocidade e aos métodos de revelação empregados. Era uma era pré-borax, menos contrastado. Ou seja, a imagem tendia ao tipo lavado e era preciso usar filtro ou aumentar o tempo de revelação para contrastar. Neste caso, era preciso medir o gama, que por padrão no final dos anos 1920 girava em torno de 0,7.⁹⁶

Então, não bastava a Edgar Brasil apenas o controle da luz durante a exposição. Caberia a ele, ainda, a correta revelação do material em laboratório. Segundo Saulo, “Edgar deve ter feito testes porque a constituição da película [pancromática] é completamente diferente”.⁹⁷ A partir de então, o fotógrafo teria estabelecido banhos específicos para a emulsão pancromática que devem, de acordo com Saulo, ter sido empregados no laboratório de Paulo Benedetti, já que “Edgar tinha

[94] Entendemos “latitude fotográfica” como a capacidade que um filme possui de responder satisfatoriamente à diferença entre o objeto mais iluminado e o objeto menos iluminado de uma imagem.

[95] Se a proporção entre o contraste do assunto e o contraste registrado pelo negativo for a mesma, convencionou-se dizer que Gama é igual a 1. Filipe Salles, “A emulsão fotográfica: os filmes”, *Mnemocine*, abril de 2009. Disponível em <http://www.mnemocine.com.br/index.php/2017-03-19-18-18-02/tecnica-fotografica/173-filmes>, acesso em 25 jun. 2012.

[96] Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 2 jul. 2012.

[97] Entrevista concedida por Saulo Pereira de Mello ao autor em 4 fev. 2011.

apenas um quarto escuro com uma cuba e um bastidor”.⁹⁸ Na prática, não adiantava expor o filme com uma película pancromática se o laboratório não tinha recursos tecnológicos, nem conhecimento, para processar esse tipo de emulsão.

Hernani Heffner e Lécio Ramos lembram que são

as características do negativo a ser revelado que determinam os componentes químicos da revelação, o que, dependendo do caso, poderia requerer paraminofenol como agente revelador e hidróxido de lítio como álcali, produtos que obviamente não se encontram a qualquer hora nem em qualquer lugar. Resulta daí que muitas vezes havia substituição de produtos, que podia dar certo ou não. Por isso, uma avaliação da qualidade fotográfica de um filme dessa época pode ser injusta para com as intenções do fotógrafo.⁹⁹

A capacidade de Edgar Brasil como fotógrafo e como laboratorista na Cinédia nos leva a crer que, de fato, ele se preocupou bastante em manter a qualidade fotográfica de sua exposição durante a revelação de *Limite*. Entretanto, não podemos garantir que suas determinações para o banho pancromático tenham sido seguidas à risca por Benedetti, pois, além da revelação, o processamento laboratorial ainda envolve as etapas de fixação e de lavagem, que devem ser controladas de perto pelo laboratorista para não comprometer a preservação do filme.¹⁰⁰

Os resultados obtidos pelo laboratório de Paulo Benedetti em *Brasa dormida* foram muito elogiados por Paulo Emílio Salles Gomes quando comparados com a qualidade fotográfica de *Tesouro perdido* (Humberto Mauro, 1927). Como diferenciais, além de ter Edgar Brasil como fotógrafo, Humberto Mauro contou com o fato de os negativos de *Brasa dormida* terem sido manipulados “no laboratório do excelente artesão que foi Paulo Benedetti”.¹⁰¹

[98] Entrevista concedida por Saulo Pereira de Mello ao autor em 4 fev. 2011.

[99] H. Heffner e L. A. Ramos, *Edgar Brasil, um ensaio biográfico – aspectos da evolução técnica e econômica do cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, 1988, pp. 38-9 (datil.).

[100] Fernanda Coelho explica que o hiporresidual é a “denominação comumente aceita para os resíduos do produto utilizado como fixador que, pela lavagem insuficiente, permanecem nas películas, e constitui-se em um dos principais agentes da deterioração da imagem de prata”. M. F. C. Coelho, *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso* (dissertação), USP, 2009, p. 247.

[101] Paulo Emílio Salles Gomes, *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974, pp. 248-9.

Por outro lado, a descrição do setor de revelação montado na Cinédia, em 1931, oferece condições de imaginar, de maneira mais ampla, a qualidade do trabalho desenvolvido pelos laboratórios cariocas da época, incluindo o de Benedetti. Segundo Heffner e Ramos, no laboratório criado por Adhemar Gonzaga não foram encontradas grandes inovações, uma vez que “o sistema de revelação era o mesmo do período mudo, baseado no tear, cubas e controle de tempo e temperatura”.¹⁰² Não apenas a tecnologia era similar àquela utilizada por Benedetti, mas na rotina dentro do laboratório criado por Adhemar Gonzaga ainda “persistia insuperável o trabalho com reagentes de qualidade duvidosa, os quais nem sempre eram misturados e mexidos de maneira constante e uniforme”.¹⁰³ Consequentemente, os resultados obtidos na Cinédia a partir de *Mulher* (Octavio Gabus Mendes, 1931) continuavam os mesmos: “diferenças de contraste, acúmulo de prata, manchas etc.”.¹⁰⁴

Infelizmente, não temos como averiguar os procedimentos da empresa de Paulo Benedetti, já que “nada sobrou do laboratório, pois as últimas funcionárias, suas sobrinhas, faleceram no final dos anos 1960, e os materiais, equipamentos, documentos foram vendidos a um ferro-velho, e sobre os procedimentos ninguém sabe”.¹⁰⁵ No campo da conservação de filmes, talvez o trágico fim do primeiro filme de Adhemar Gonzaga possa servir como exemplo do trabalho desenvolvido no laboratório de Benedetti, pois, segundo Hernani Heffner, “os negativos de *Barro humano* [em parte, composto por emulsão pancromática] empedraram rapidamente e viraram pó já em 1940”.¹⁰⁶ Essa informação ajuda na compreensão, pelo menos em parte, de por que o negativo e a cópia em nitrato de *Limite*, já em 1954, apresentavam sinais de avançado processo de deterioração.

[102] H. Heffner e L. A. Ramos, *op. cit.*, pp. 33-4.

[103] *Ibidem*, pp. 33-4.

[104] *Ibidem*, pp. 33-4.

[105] Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 7 mar. 2010.

[106] Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 2 mar. 2010. Nessa correspondência, Heffner cogita a possibilidade de Mário Peixoto ter enviado para o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque o negativo original de *Limite*, material que, guardado sob outras variações climáticas, teria sobrevivido um tempo maior do que *Barro humano*.

A montagem de *Limite*: a preocupação com o ritmo e o vasto uso de fusões

As filmagens de *Limite* começaram em maio de 1930 e terminaram em outubro do mesmo ano. Durante os meses de dezembro e de janeiro de 1931, o filme foi montado.¹⁰⁷ Orientado por Mário Peixoto, Edgar Brasil dava ritmo às imagens que ele havia fotografado através da seleção e copiagem de trechos do negativo, em um processo desenvolvido no laboratório da produtora e atriz Carmen Santos, localizado em sua casa, no bairro carioca da Tijuca.¹⁰⁸

A construção bem-sucedida de *Limite* dependia muito de sua fotografia e de sua montagem. Octavio de Faria foi quem primeiro observou e refletiu a respeito do ritmo do filme. No jornal *A Pátria*, Octavio orientava seu leitor sobre como ele deveria se portar diante das imagens de *Limite*, um filme que pretendia se distanciar da estrutura dramática à qual o espectador brasileiro havia se acostumado, porque

na consideração do filme aparecem em primeiro plano, não as histórias dos heróis, mas – e essa é uma das grandes originalidades do filme – as relações entre si das imagens que as narram. Não é um filme de história, de enredo – e sim de ritmo de imagens.¹⁰⁹

Saulo aponta a duração dos planos de *Limite* como um diferencial da montagem tradicional do cinema silencioso. Segundo ele, sobre o filme de Mário Peixoto,

sabemos como seus *takes* são longos, tendentes sempre a esgotar completamente a ação e a saturar sua direção. Para um filme silencioso de oito partes, de duas horas de projeção, o número de *takes* de *Limite* é surpreendentemente baixo: cerca de quinhentos. *Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Serguei Eisenstein, 1925), igualmente silencioso e magistral, com apenas quatro partes, possui mais do dobro.¹¹⁰

[107] S. P. de Mello. "Notas para a história de *Limite*", *Folha de S.Paulo*, out. 1988, p. 8.

[108] *Ibidem*, p. 9.

[109] O. de Faria, "*Limite*", *A Pátria*, 10 maio 1931.

[110] S. P. de Mello, "Ver *Limite*", *Revista USP*, n. 4, dez. 1989/fev. 1990, p. 94.

Em seu “mapa” de *Limite*, estudo sobre as imagens e a montagem do filme, Saulo Pereira de Mello, de posse da cópia em nitrato, realizou a contagem de fotogramas de cada um desses “quinhentos planos”. O plano 52 do rolo 4 de *Limite*, por exemplo, tem 45 pés e três fotogramas, ou seja, algo em torno de 13,7 metros de película em 35mm, representando um plano com duração de 45 segundos, se projetado à cadência de 16 quadros por segundo.¹¹¹ Evidentemente, existem planos bastante curtos em *Limite*. O mesmo “mapa” nos mostra que a sequência da reação da plateia ao filme de Charles Chaplin, *Carlitos encrenhou a zona* (*The adventurer*, 1917), contabiliza, do plano 37 ao plano 45, um número exato de doze fotogramas para cada um, menos de 1 pé, portanto, menos de 1 segundo por plano.

Além da duração de cada plano, podemos perceber a força da montagem de *Limite* na relação entre planos e na repetição de planos. Um exemplo disso ocorre durante a sequência da tempestade, clímax da parte final do filme. Nesse trecho, segundo Saulo, a tempestade, na verdade, “foi filmada num dia de sol com o mar calmo, numa zona de arrebentação”. Na realidade, a câmera de Edgar Brasil estava “sempre muito próxima da água”. Além disso, ainda de acordo com Saulo, “se examinarmos a sequência com cuidado, veremos que essa tempestade que nos parece avassaladora é composta apenas de ‘sete’ *takes* fundamentais, repetidos no todo ou em suas partes”.¹¹²

Pensando em termos de preservação, nos exemplos citados, a supressão ou a perda de fotogramas na cópia em nitrato, seja pela deterioração do material, seja por sua manipulação equivocada, pode reduzir o impacto do efeito desejado por Mário Peixoto, transmitido às primeiras plateias do filme. A redução de fotogramas pode ser insignificante ou catastrófica para a compreensão da obra, tendo em mente que a cada dezesseis fotogramas perdidos em sequência dentro de um plano, contabilizamos a perda de 1 segundo, a uma velocidade de projeção de 16 quadros por segundo.

Outra característica da montagem de *Limite* é a utilização de um elevado número de fusões. Os planos envolvidos em uma fusão podem apresentar

[111] A Tabela de Medidas dos Filmes relaciona o tamanho do filme em metros e pés com a sua respectiva duração em minutos, adaptando tal relação às diferentes velocidades de projeção (16, 18, 20, 22 e 24 quadros por segundo). P. C. Usai, *Silent cinema: an introduction*, London: British Film Institute, 1999, pp. 170-4.

[112] S. P. de Mello, “Ver *Limite*”, *Revista USP*, n. 4, dez. 1989/fev. 1990, p. 100.

relações semânticas, como ocorre no filme, na passagem do plano das rodas do trem para o plano da roda de uma máquina de costura operada pela Mulher nº 1. A relação entre esses planos também é morfológica, pois ela é construída não apenas através da pequena história sobre a Mulher nº 1, mas também pela forma como os objetos são enquadrados, com a câmera bem próxima deles, conforme podemos observar abaixo:



Figura 2 Reprodução de fotogramas do plano 47 e do plano 48.

A presença de um número elevado de fusões vai gerar uma consequência fundamental para o processo de preservação da obra. Compreendendo a restauração como parte desse processo, percebemos a importância que representa o restaurador conhecer as fusões e o tempo de duração de cada uma delas dentro de um filme.

A produção da cópia: filha única em nitrato

Vimos anteriormente que a montagem de *Limite* deveria estar pronta em fevereiro de 1931. Entretanto, uma matéria do jornalista Marcos André, publicada em março no *Diário da Noite*, relata uma sessão especial do filme ainda incompleto, ocorrida no laboratório localizado na garagem da casa de Carmem Santos, encontro que André denominou genericamente de “experiência de sincronização”.¹¹³

O jornalista enfatiza que no filme de Mário Peixoto “não há um só letrado”, indicando que ele não viu os três intertítulos da sequência do cemitério,

[113] Marcos André, “Bazar”, *Diário da Noite*, 14 mar. 1931.

referentes ao pequeno diálogo entre o Homem nº 1 e o personagem de Mário Peixoto.¹¹⁴ Além disso, André, no final de sua matéria, deixa claro não ter assistido a uma versão acabada de *Limite*, sugerindo que a finalização do filme ainda estava em curso em meados do mês de março de 1931.

A finalização de *Limite* gerou, oficialmente, apenas uma cópia. Toda a documentação a que tive acesso durante a pesquisa indicou apenas a produção de uma cópia montada em nitrato de celulose. No entanto, o caminho trilhado para percorrer a trajetória dos materiais fílmicos de *Limite* é repleto de informações que não chegam a se confirmar.¹¹⁵ O próprio Mário Peixoto é responsável pelo maior ponto de interrogação criado acerca dos materiais do filme. Em março de 1980, ele assinou uma carta na qual revela a ausência de quatro partes no que ele chama de “copião incompleto de *Limite*”.¹¹⁶ Não vou me deter no conteúdo dessas sequências nem na localização delas no filme. Para este trabalho, interessam mais as informações factuais indicadas por Mário em sua carta, pois elas sugerem possibilidades de trajetórias dos materiais de *Limite* que até então me eram desconhecidas.

Segundo Mário Peixoto, as partes descritas por ele em carta não foram projetadas “na apressada exibição do Chaplin [Club], onde lançou-se mão do incompleto copião por iniciativa de Edgar e para atender ao pedido do Chaplin [Club] e suas datas de compromisso e publicidade”.¹¹⁷ Não pude compreender o porquê dessas cenas, estando filmadas, reveladas e copiadas, não estarem inseridas na montagem da cópia final de *Limite*. Na mesma carta, Mário escreveu uma nota explicativa enaltecendo a iniciativa de Plínio Sússekind Rocha e de Saulo Pereira de Mello de terem efetuado a restauração de *Limite* mesmo tendo partido de um “copião incompleto”, já que, se nem mesmo ele existisse, a obra

[114] Intertítulos: “Fotogramas intercalados entre as imagens de um filme com textos que explicam a ação ou introduzem os diálogos dos protagonistas. Característicos dos filmes silenciosos”. M. F. C. Coelho, *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso* (dissertação), USP, 2009, p. 248.

[115] *Cinearte*, n. 472, 1º out. 1937, p. 5. O anúncio de que o ator John Carradine, de passagem pelo Rio de Janeiro, havia levado consigo uma cópia de *Limite* para a Inglaterra nunca se confirmou de fato. Para além dessa pequena nota, não encontramos mais nenhum registro sobre o assunto, seja em documentação textual ou oral.

[116] Carta de Mário Peixoto de 1º de março de 1980. Documento depositado na Hemeroteca da Cinemateca Brasileira.

[117] *Ibidem*.

não teria sobrevivido. Mário explica que “a cópia íntegra e o negativo total” que teriam sido enviados para o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque por lá se perderam, afetados pela mudança de clima e pela longa espera por um acondicionamento mais apropriado à guarda de filmes em nitrato, estrutura que ainda estava sendo montada no arquivo nova-iorquino na época da remessa dos materiais. A sorte, ou como escreve Mário, o “acidente feliz”, foi ter ocorrido o esquecimento do envio do “copião de Edgar” no malote que ficou aos cuidados do Sr. Nelson Rockefeller.¹¹⁸

Saulo Pereira de Mello, sem negar o episódio do envio dos materiais fílmicos de *Limite* para o MOMA, afirmou apenas que “a única coisa que se pode dizer sobre Mário Peixoto é que nada é certo. Mário era um grande ficcionista, tanto é que escreveu um romance de seis volumes”.¹¹⁹ Ainda segundo Saulo, Mário Peixoto queria consertar tudo, em uma criação permanente, personalidade que talvez, partindo da observação de Saulo, fosse responsável pelo desejo de tornar *Limite* uma obra definitivamente inacabada.

Hernani Heffner, para quem *Limite* teve apenas uma cópia em nitrato processada em 1931, afirma nunca ter encontrado a confecção *a posteriori* de uma cópia completa do filme. Segundo ele, para a produção dessa cópia, “já que os laboratórios do Benedetti já haviam sido desativados após *Saudade*, ou teria que ser usado o laboratório da Cinédia ou o da Rex, pois o Botelho havia incendiado”.¹²⁰ Portanto, argumenta Heffner, exceto se por “um descuido do destino” a Rex tenha processado tal cópia, entre maio de 1931 e março de 1932, “ela nunca existiu”. Sobre a possibilidade de Mário Peixoto ter guardado a “cópia completa” de *Limite* em sua casa, Heffner acredita que “salvo se Mário tinha enorme apego a ela, comportamento que nunca apresentou, ela não existiu mesmo”.¹²¹

O estudo do acompanhamento sonoro de *Limite* realizado pelo pesquisador Lécio Augusto Ramos ajuda a reforçar a hipótese de que Mário Peixoto realmente criou posteriormente as quatro sequências, que nunca foram filmadas por Edgar Brasil. Lécio afirma que, “em relação às imagens e à sua

[118] Carta de Mário Peixoto de 1º de março de 1980. Documento depositado na Hemeroteca da Cinemateca Brasileira.

[119] Entrevista concedida por Saulo Pereira de Mello ao autor em 1º ago. 2011.

[120] Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 20 mar. 2010.

[121] Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 20 mar. 2010.

montagem, a trilha de *Limite* é bem rigorosa: as fusões na trilha de imagem se repetem na trilha sonora e também certos ritmos de montagem se associam a mudanças de ritmo musical”.¹²² Além disso, segundo Lécio, a compilação musical de *Limite* vinha com uma nota de Brutus Pedreira, que recomendava: “se o último disco de qualquer das oito partes do filme terminar antes das indicações, recomece a tocá-lo até a mencionada indicação. Os discos iniciais devem começar na respectiva indicação, seja qual for o ponto em que esteja o disco precedente”.

A primeira projeção da cópia montada de *Limite* ocorreu em maio de 1931, com a execução de discos convencionais a 78 rotações por minuto. Portanto, se o desenho de som foi construído em concordância com as imagens, era bastante provável que o andamento visual da cópia “inacabada” não combinasse com a trilha sonora, fato que é ausente nos documentos que consultamos. O mistério sobre a suposta incompletude da cópia de *Limite*, ao que tudo indica, está longe de ser solucionado, e talvez jamais o seja. Tenho condições de afirmar apenas que *Limite* foi conhecido por suas primeiras plateias em uma única cópia em nitrato. Veremos a seguir em que salas de exibição ela foi projetada.

As primeiras projeções de *Limite*

A cópia em nitrato de *Limite* foi exibida entre os anos de 1931 e 1959. Nesse período, as raras projeções do filme sempre se deram no âmbito não comercial, circunscritas às sessões especiais e aos clubes de cinema.

Aqui, irei partir da sessão inaugural de *Limite*, promovida pelo Chaplin-Club, no cinema Capitólio, no Rio de Janeiro, a 17 de maio de 1931. Em 9 de janeiro do ano seguinte, o filme foi exibido em outra sessão para convidados, desta vez em um evento promovido pela revista *Bazar*. Após a análise dessas duas primeiras exibições de *Limite*, avançarei dez anos até a exibição especial promovida, em 1942, por Vinicius de Moraes para o cineasta norte-americano Orson Welles, no Rio de Janeiro. O período de exibições de *Limite* em sua cópia

[122] L. A. Ramos, “*Limite* e sua trilha musical”, em Laboratório de Investigação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, *Estudos sobre Limite*, de Mário Peixoto, CD-ROM, Niterói, 1998.

em nitrato termina com as sessões promovidas por Plínio Sússekind Rocha no auditório da Faculdade Nacional de Filosofia, no Rio de Janeiro, entre os anos de 1946 e 1959.

Por fim, pretendo comprovar como o empenho do periódico *O Fan* e da revista *Cinearte* em divulgar *Limite* foi, em um primeiro momento, ineficaz para promovê-lo comercialmente, mas, em um segundo momento, fundamental para elevar o filme à condição de obra de arte cinematográfica. A crítica presente em outros veículos também se manifestou. Contra ou a favor de *Limite*, estes profissionais fomentaram um discurso que serviria de base para a campanha, iniciada em 1959, de recuperação do filme, que vinha apresentando sinais de deterioração em sua cópia em nitrato que inviabilizavam a projeção de suas três primeiras partes.

Chaplin-Club e Cinédia apresentam *Limite* no Capitólio

Vimos anteriormente as relações estabelecidas entre Mário Peixoto e Octavio de Faria, um dos críticos de *O Fan*, e Adhemar Gonzaga, à frente, inicialmente, da *Cinearte*, e, a partir de 1930, acumulando a direção da Cinédia. O envolvimento dos dois na divulgação de *Limite* se daria de forma mais intensa, na prática, através da viabilização da exibição do filme. Mesmo antes de sua primeira exibição, a relação de *Limite* com o público, seu ponto nevrálgico, vai ser tratada com todo o cuidado por Octavio de Faria e Adhemar Gonzaga.

Octavio de Faria via no filme de Mário Peixoto um exemplo cabal de cinema como obra de arte, produzido dentro de um mercado dominado pelo cinema de Hollywood, que, por sua vez, mostrava-se em transformação com a introdução do cinema falado nas salas brasileiras de exibição. Em entrevista concedida no final de abril de 1931 ao “Câmera-man”, colunista do jornal *A Pátria*, Octavio de Faria reivindicava um espaço para o cinema de arte a ser realizado e apreciado no Brasil. Segundo ele, “o que se pretende é que o cinema seja posto no mesmo pé das outras artes, já hoje independentes ‘materialmente’. Não se procura impedir a produção comum, feita ao gosto do grande público. Apenas, que seja também possível o filme puramente artístico”.¹²³

[123] “Entrevista com o Chaplin-Club: vários aspectos do ‘cinema-arte’ numa palestra interessante”. *A Pátria*, coluna assinada por Câmera-man, 28 abr. 1931.

Na mesma entrevista, Octavio de Faria propunha algumas iniciativas para a educação cinematográfica do público brasileiro:

uma das questões mais importantes para o cinema, hoje em dia, é a questão do público, ou melhor ainda, da criação de um público. [...] É preciso que o esforço de libertação seja no sentido de criar um público capaz de exigir o filme obra de arte, isto é: capaz de pedir, de preferência, filmes desse gênero.¹²⁴

Adhemar Gonzaga, por sua vez, estava comprometido com o lançamento de *Limite*. Ele, tendo cedido os estúdios da Cinédia, inicialmente, para a realização das filmagens de algumas cenas de *Limite*, participava agora ativamente das tentativas de distribuição do filme. A empreitada de Adhemar incluiu a negociação pessoal que travou com Tibor Rombauer, diretor da Paramount no Brasil, para a primeira exibição do filme. Na época, Rombauer fixou um valor de 200 mil-réis para o aluguel da sala, disponibilizando os cinemas Capitólio ou Império no horário especial das 10h30 às 12h, e mais uma carta de fiança contra qualquer estrago produzido pelo público ao cinema, que havia sido arrendado pela companhia norte-americana.¹²⁵

O cinema Capitólio, localizado na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, foi inaugurado em 23 de abril de 1925 por Francisco Serrador, com capacidade de aproximadamente 1.300 lugares, divididos em uma plateia de poltronas confortáveis, uma galeria para mais de quinhentos espectadores e uma ordem de frisas.¹²⁶

[124] *Ibidem*.

[125] Disponível em www.cinedia.com.br/limite, acesso em 2 set. 2011. A Companhia Películas de Luxo da América do Sul, designação do braço latino-americano da Paramount, passou a atuar no Brasil em 1916. Entre os anos de 1926 e 1931, o Capitólio e o Império estavam sendo arrendados pela empresa norte-americana. Ver: A. Gonzaga, *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Record: Funarte, 1996, p. 102 e 298.

[126] Informações coletadas no estudo "Os teatros do centro histórico do Rio de Janeiro". Disponível no sítio do Centro Técnico de Artes Cênicas: www.ctac.gov.br, acesso em 12 ago. 2011.



Figura 3 Visão interna do cinema Capitólio.¹²⁷

O sucesso das novas salas da Cinelândia, iniciado com a construção do Capitólio, foi comemorado pelos jornalistas de *Cinearte*. Eles viam, no surgimento das grandes casas de exibição cinematográfica no centro da capital federal, a possibilidade de desenvolvimento de um mercado forte, capaz de exibir as grandes produções norte-americanas, formando um público diferente daquele acostumado a frequentar as acanhadas salas existentes até 1925.

A inclusão de uma classe social mais abastada entre os frequentadores das salas de cinema cariocas de meados da década de 1920 representava, na avaliação de *Cinearte*, a elevação do cinema enquanto divertimento popular ao status de espetáculo para um público mais elitizado. Não surpreende que *Limite*, dentro desse quadro histórico de formação de um público diferenciado, tenha tido sua estreia no Capitólio.

Escolhido o cinema para a estreia, faltava selecionar cuidadosamente os convidados para a sessão inaugural, tarefa que ficou a cargo de Octavio de Faria. Em carta enviada a Mário Peixoto, Octavio alerta que “quanto mais restrito, mais ‘intelectual’ o ambiente estiver, tanto melhor. É bom que desde já se cuide de evitar certos cacetes e cretinos que só servem para trazer amolações durante a sessão”.¹²⁸ A confecção de quatrocentos convi-

[127] *Cinearte*, v. 2, n. 56, 23 mar. 1927, p. 14-5.

[128] Carta de Octávio de Faria a Mário Peixoto, *apud*. Emil de Castro, *Jogos de armar: a vida do solitário Mario Peixoto, o cineasta de Limite*, Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2000, p. 68.

tes para ocupar os 1.300 lugares disponíveis no Capitólio revela a intenção de Octavio de Faria, do Chaplin-Club e da Cinédia em, segundo Hernani Heffner, “levar a alta sociedade e a classe artística para empurrar o filme a um lançamento comercial”.¹²⁹ É bom frisar que a estreia de *Limite* foi a primeira e última sessão promovida pelo Chaplin-Club no Capitólio. As sessões especiais, anteriormente promovidas pelo clube, aconteceram no Grêmio Archangelo Corelli, com exceção da projeção de *Tempestade sobre a Ásia* (*Potomok Chingis-Khana*, Vsevolod Pudovkin, 1928), ocorrida em 30 de março no cinema Rialto.

Inicialmente, *Limite* estava programado para ser exibido no cinema Capitólio no dia 10 de maio de 1931. O biógrafo de Mário Peixoto, Emil de Castro, explica que “na véspera o gerente [do Capitólio] havia informado que não seria possível porque a casa cinematográfica estava alugada para outra sessão. Tal informação tinha sido confirmada e por isso talvez fosse levado à tela do Império”.¹³⁰

O cinema Império também estava sob o controle da Paramount, que arrendara a sala à Companhia Brasil Cinematográfica. Sobre o dia 10 de maio de 1931, o *Diário de Notícias* informou que “um grupo de convidados da United Artists assistiu, em sessão privada, no Capitólio, o sensacional trabalho da United Artists – *Anjos do inferno* (*The hell's angels*, Howard Hughes, 1930)”. Sobre o público dessa sessão, a matéria elenca um corpo de militares compostos de “nossos pilotos, os aviadores brasileiros e as altas patentes do exército e da marinha”.¹³¹

Percebe-se com esse exemplo que as sessões matinais de domingo no Capitólio deveriam ser destinadas a eventos especiais, já que a programação comercial dos cinemas cariocas tinha início apenas às 14h, conforme podemos observar na consulta aos programas de cinema publicados em jornais da época.¹³² A estreia de *Limite* ocorreu no domingo seguinte, 17 de maio de 1931, às 10h30, no cinema Capitólio.

[129] Entrevista concedida por Hernani Heffner por e-mail em 20 mar. 2010.

[130] E. de Castro, *op. cit.*, p. 70.

[131] “*Anjos do inferno*, segunda-feira, finalmente”, *Diário de Notícias*, Suplemento, 12 maio 1931.

[132] Para consultar a programação de cinema da época, acessamos algumas edições de *Cinearte* e de *A Cena Muda*.



Figura 4 Convite da primeira sessão de *Limite*.¹³³

O convite para a sessão de estreia de *Limite* destaca os papéis do Chaplin-Club e da Cinédia, além das funções de Mário Peixoto e de Edgar Brasil na realização do filme. Embora a capa do convite não se refira ao conteúdo sonoro e à forma de reprodução durante a sessão, é possível afirmar, com Saulo Pereira de Mello, que a projeção das imagens de *Limite* foi acompanhada por discos a 78 rotações por minuto, reproduzindo a trilha musical elaborada pelo pianista e musicólogo Brutus Pedreira, também ator do filme.¹³⁴ Sobre a reprodução sonora de *Limite*, existe uma divergência gerada pela informação disponibilizada na Filmografia Brasileira, que afirma que a trilha musical foi produzida para acompanhar as imagens do filme através de aparelhos Vitaphone, que tocavam seus discos de 10 minutos a 33 1/3 rotações por minuto.¹³⁵ No entanto, a versão de Saulo, pesquisador e restaurador de *Limite*, parece mais confiável, na medida em que foi endossada recentemente pelo dossiê compilado e editado por Jacques Poitrat acerca do trabalho de restauração digital do filme, anunciando, na ficha técnica e artística, que a primeira

[133] Documento consultado no Arquivo Mário Peixoto. Disponível em <http://www.mariopeixoto.com/limite.htm>, acesso em 21 ago. 2012.

[134] S. P. de Mello, "Texto sobre a produção de *Limite*", em Laboratório de Investigação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, *Estudos sobre Limite, de Mário Peixoto*, CD-ROM, Niterói, 1998.

[135] *Limite* na Filmografia Brasileira. Disponível em <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=000063&format=detailed.pft#1>, acesso em 2 set. 2011.

projeção do filme teve “acompanhamento musical realizado por Brutus Pedreira com discos de 78 rotações”.¹³⁶ Além disso, no texto introdutório sobre *Limite* publicado no sítio do Arquivo Mário Peixoto, há a informação de que “os temas selecionados – entre outros, de Satie, Debussy, Borodin, Stravinsky, Prokofiev e César Franck – foram então, nos *screenings* de *Limite*, sintonizados através de dois toca-discos, frequentemente operados pelos próprios Mário e Brutus”.¹³⁷

A essa altura, em maio de 1931, *Limite*, como produção audiovisual, se inseria em um contexto de exibição cinematográfica em que os *talkies* norte-americanos estavam se tornando cada vez mais palatáveis aos olhos do público brasileiro, conforme conta Hernani Heffner ao lembrar que, “em pouco mais de um ano, com a introdução da técnica de legenda sobreposta em meados de 1930, o filme estrangeiro retomava o seu fôlego. Em fins de 1931, essa fórmula estava plenamente consagrada e o filme brasileiro voltara à sua rotina de marginalidade no mercado”.¹³⁸ Apesar de o mercado cinematográfico exibir, pelo menos até meados de 1931, versões mudas e com letreiros intercalados, a chegada dos sistemas de sincronização, sobretudo a consolidação dos *talkies* nas salas de exibição do Brasil com as legendas sobrepostas à película, dificultou ainda mais a inserção de *Limite* no universo da distribuição cinematográfica.

A repercussão de *Limite* junto ao público foi tratada por Octavio de Faria em carta enviada, em 20 de maio, para Mário Peixoto, já na Marambaia, onde filmava *Onde a terra acaba*. No documento, Octavio procura justificar o fato de o filme não ter sido tão bem recebido, afirmando que

a maioria não entendeu, não foi sensível ao valor rítmico do filme – mas percebeu que era cinema puro. Entre as inacreditáveis piadas que eu ouvi, uma nota constante era de pessoas que procuravam mostrar que tinham

[136] Jacques Poitrat (org.), *Limite, de Mário Peixoto*, Paris, 2007, p. 5. Disponível em http://www.zzproductions.fr/pdf/dp_limite.pdf, acesso em 29 jun. 2012. No original: “Première présentation par Le Chaplin Club: 17 maio 1931, 10:30, Cine Capitólio, Rio de Janeiro. Accompagnement musical (réalisé par Brutus Pedreira, avec des disques 78 Tours)”.

[137] Arquivo de Mário Peixoto. Disponível em <http://www.mariopeixoto.com/limite.htm>, acesso em 21 ago. 2012.

[138] H. Heffner e L. A. Ramos, *Edgar Brasil, um ensaio biográfico – Aspectos da evolução técnica e econômica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, 1988, p. 15 (datil.).

percebido que havia arte, mas que confessavam humildemente não ter educação e conhecimento suficiente de cinema para entender bem o filme desse ponto de vista artístico. Isso, naturalmente, de permeio com observações gozadíssimas de cavalgadoríssimas senhoras sobre “excesso de natureza”, “água em demasia” etc. De uma ouvi uma frase que resumia o filme na história de um homem casado, a mulher e a amante que apareciam presos num mesmo bote.

[...] O grande público – senhoras gordas e meninotes fluídicos – esses naturalmente tinham [sic] que ficar em branca nuvem. Já foi muito que não se levantassem no meio da sessão. Eu (de vigia numa porta) vi uma ou duas debandadas de moças que assim mesmo, diante do meu olhar reprovativo, logo se desculparam olhando o relógio em sinal de que tinham horas marcadas.¹³⁹

A reação do público à exibição de *Limite* foi, em suma, desanimadora para aqueles que estavam empenhados na distribuição comercial do filme. Segundo Saulo Pereira de Mello, a sessão no Capitólio “provocou a reação tépida do público, morna da crítica, fria dos realizadores, e gelada dos distribuidores”.¹⁴⁰ A reação do meio cinematográfico carioca corroborou a perspectiva de Octavio de Faria, que indicou que boa parte da elite cultural carioca não havia sido educada para o “cinema puro”, fato que comprometeria ainda mais qualquer tentativa de lançamento comercial do filme.

Na imprensa da época, a sessão inaugural de *Limite* repercutiu dois dias depois, na matéria assinada pelo jornalista Marcos André no jornal *Diário da Noite*. De início, o jornalista fez uma breve caracterização da plateia, comparando-a com a do cineclubes parisiense Studio des Agriculteurs:

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

[139] Carta de Octavio de Faria enviada a Mário Peixoto em 20 de maio de 1931, *apud*. E. de Castro, *Jogos de armar: a vida do solitário Mario Peixoto, o cineasta de Limite*, Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2000, pp.70-1.

[140] S. P. de Mello, *Limite*, Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p. 25.

Gente que entende; gente que se entusiasmou; gente que não compreendeu coisa alguma; gente que saiu alucinada, com torcicolo, de tanto torcer o pescoço para acompanhar e interpretar as estranhas e lindas fotografias.¹⁴¹

Alguns aspectos técnicos da projeção de *Limite* no Capitólio também foram abordados por Marcos André, como a questão sobre o acompanhamento sonoro do filme. De acordo com André, “a sonorização é estupenda. Reconhece-se a magnífica arte desse artista notável e preguiçoso que é Brutus Pedreira, um dos intérpretes do filme. Uma sonorização feita com Stravinsky, Borodine, Debussy etc”.¹⁴² O depoimento de André e a versão de Saulo sobre a reprodução sonora de *Limite* permitem concluir que a trilha musical do filme foi executada em discos convencionais de 78 rotações por minuto. Mesmo que o Capitólio, em 1931, ainda dispusesse dos aparelhos Vitaphone, sistema que reproduzia a fala, músicas e ruídos em sincronia com as imagens, através da reprodução de discos de 10 minutos a 33 1/3 rotações por minuto.¹⁴³

Uma questão que pareceu pertinente, embora aparentemente irrelevante, é a que envolve o horário disponível para a sessão de *Limite* no Capitólio. Como mostrei, a sala foi alugada por Adhemar Gonzaga junto a Tibor Rombauer, representante da Paramount no Brasil, no horário das 10h30 às 12h, disponibilizando um período de 90 minutos de projeção, caso não houvesse nenhum atraso para o começo da sessão. Entretanto, *Limite*, projetado a 16 quadros por segundo (sua velocidade de projeção definida por Mário Peixoto e Saulo Pereira de Mello), teria 120 minutos de projeção nas suas oito partes. Então, ou o horário não foi respeitado – ou mesmo remarcado antes da sessão –, ou o filme foi projetado em velocidade superior àquela para a qual foi realizado. Outra possibilidade é o filme ter sido

[141] M. André, “Bazar”, *Diário da Noite*, 19 maio 1931.

[142] *Ibidem*.

[143] O pesquisador Rafael de Luna Freire, durante apresentação de seu trabalho na XV SOCINE, realizada em setembro de 2011 no Rio de Janeiro, expôs à plateia um quadro sobre os cinemas cariocas que já haviam efetuado sua conversão para o cinema sonoro em setembro de 1929. O cinema Capitólio, considerado um cinema de extraclasse, estava entre as salas modificadas. Assim como outros cinemas de grande porte do Rio de Janeiro, o Capitólio dispunha de aparelhagem para reprodução dos movietones, tecnologia de reprodução de som no qual a banda sonora está gravada diretamente na película.

exibido incompleto. O pesquisador Hernani Heffner acredita que a sessão pode ter sido remarcada, ocupando pouco mais de duas horas, contando os eventuais atrasos comuns em uma sessão para convidados. Embora Saulo Pereira de Mello não consiga ter tanta certeza da exibição integral de *Limite* na sua estreia, conseguindo se lembrar vagamente de versões controversas sobre o assunto,¹⁴⁴ a hipótese de Heffner pareceu ser a mais coerente diante da estrutura da programação dos cinemas do circuito comercial carioca em 1931.

Ao contrário da repercussão de *Limite* durante sua produção, as páginas de *Cinearte* não revelam grande empolgação da revista com a estreia do filme negociada por Adhemar Gonzaga. A ausência de informações sobre *Limite* depois da sessão no Capitólio talvez se justifique pelo fato de que Adhemar Gonzaga estava extremamente atarefado com a função de produtor na Cinédia, e Pedro Lima havia se afastado do semanário carioca. Na redação, eles eram as duas pessoas mais próximas ao filme de Mário Peixoto e que, por isso, teriam um interesse maior em divulgar *Limite* após sua *première*.

A revista *Bazar* apresenta *Limite* no Eldorado

Limite foi exibido no cinema Eldorado em 9 de janeiro de 1932, em uma sessão promovida pela revista *Bazar*. Deve ter favorecido essa iniciativa o fato de Mário Peixoto estar publicando, naquele momento, uma série de contos de sua autoria nessa revista que garantia ser “a única revista ilustrada, editada no Brasil, para a alta sociedade e de circulação nas colônias estrangeiras do Rio e São Paulo”.¹⁴⁵

Além de textos literários de Mário Peixoto, encontramos nas páginas de *Bazar* poemas de Mário de Andrade e de Carlos Drummond de Andrade, e contos de Henrique Pongetti. A proposta editorial da revista revela que Mário Peixoto, ligado ao universo literário, passa a associar *Limite* a uma

[144] Entrevista concedida por Saulo Pereira de Mello ao autor em 1º ago. 2011.

[145] Propaganda de página inteira que pode ser encontrada nos exemplares da revista. Referência à revista *Bazar* no site da Biblioteca Nacional. Disponível em <http://bndigital.bn.br/projetos/periodicosliterarios/titulos.htm>, acesso em 9 set. 2011.

intelectualidade mais consolidada no cenário artístico brasileiro, ampliando sua rede de espectadores para além da crítica cinematográfica, naquele momento já órfã de *O Fan*.

O cinema Eldorado, por sua vez, era bem menos noticiado que o Capi-tólio pela imprensa cinematográfica da época. Em uma das raras menções a ele, *A Scena Muda*, em novembro de 1929, na seção “Novidades na tela”, informava que

foi inaugurado a 18 do corrente, mais um cinema, na Avenida. Trata-se do Eldorado, da Empresa Brasileira de Cinemas, proprietária também, em São Paulo, de dois luxuosos estabelecimentos sonoros – o Rosário e o Alhambra.

Essa nova casa de espetáculos foi instalada no local do antigo cinema Cen-tral e possui amplo salão com camarotes e poltronas confortáveis.

O filme de estreia foi a *Mulher sem Deus (The godless girl, 1929)*, da “Pathé Pictures”, dirigido por Cecil B. de Mille.

A aparelhagem “sonora” do Eldorado é magnífica, de perfeição matemá-tica.¹⁴⁶

Coisas nossas (Wallace Downey, 1931), anunciado como o “primeiro filme falado e cantado feito no Brasil”, foi exibido no Eldorado em novembro de 1931.¹⁴⁷ Essa exibição indica a existência na sala de equipamentos de repro-dução sonora. Embora não haja descrição de que equipamento se trata, é de se supor que fosse utilizado o sistema Vitaphone, indicado para a reprodução sonora deste filme brasileiro.¹⁴⁸

Nesse cinema, *Limite* foi exibido pela segunda vez. A sessão, ocorrida às 11h de um sábado, foi caracterizada por Saulo Pereira de Mello como um evento “aristocrático e elegante”.¹⁴⁹

[146] *A Scena Muda*, v. 9, n. 453, 28 nov. 1929, p. 5.

[147] *Cinearte*, v. 6, n. 301, 2 dez. 1931, p. 4.

[148] Ver *Coisas nossas* na Filmografia Brasileira. Disponível em <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>, acesso em 1º set. 2012.

[149] S. P. de Mello, *Estudos sobre Limite, de Mário Peixoto*, CD-ROM, Niterói, 1998, p. 10.

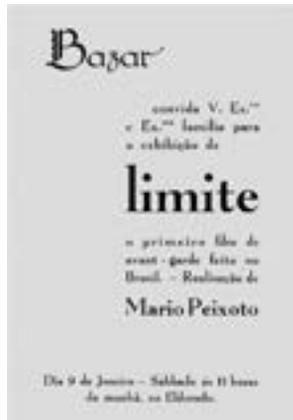


Figura 5 Convite para a sessão de *Limite* no Eldorado.¹⁵⁰

Marcos André também escreveu um artigo sobre a segunda exibição de *Limite*, mas dessa vez não comentou nenhum aspecto técnico de projeção, detendo-se apenas na descrição do público convidado para a sessão: “a formidável realização de *avant-garde* de Mário Peixoto, classificada por Murilo Mendes como o ‘canto do desânimo’, causou uma profunda impressão na assistência elegantíssima, onde se viam os grandes nomes do corpo diplomático, da sociedade e da literatura”.¹⁵¹

Dos presentes na lista de convidados para a sessão de *Limite* no Eldorado, destacam-se os nomes de Assis Chateaubriand, Agenor de Barros, Henrique Pongetti, Adhemar Gonzaga e Cinédia, Pedro Lima, Roquette Pinto, Carmen Santos, Manuel Bandeira, Gentil Roiz, ministro Rodrigo Otavio, Anita Malfati, Mário de Andrade e Tarsila do Amaral.¹⁵² É provável que a intenção de Mário Peixoto já não fosse mais utilizar a mobilização dos intelectuais, artistas, jornalistas e políticos para levar *Limite* ao circuito comercial. Em sua segunda exibição, o filme se voltou para o tipo de público que daí por diante, até sua venda para a Embrafilme nos anos 1980, formaria a maior parte dos espectadores:

[150] Arquivo de Mário Peixoto. Disponível em <http://www.mariopeixoto.com/limite.htm>, acesso em 21 ago. 2012.

[151] M. André, “Bazar”, *Diário da Noite*, 12 jan. 1932, *apud*. E. de Castro, *Jogos de armar: a vida do solitário Mario Peixoto, o cineasta de Limite*, Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2000, p. 74.

[152] Arquivo de Mário Peixoto. Disponível em <http://www.mariopeixoto.com/limite.htm>, acesso em 1º ago. 2011.

um público seletivo, representantes da elite cultural. Essa postura apresentada na exibição promovida por *Bazar* vai se revelar uma estratégia eficaz para a preservação do filme, baseada no desenvolvimento de um mito.

Limite: de Vinicius de Moraes para Orson Welles

Entre os anos de 1932 e 1942, *Limite* ficou sem ser exibido publicamente. No início de 1942, em virtude das filmagens de seu *It's all true* (1942) no Brasil, Orson Welles, diretor de *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), era aguardado com ansiedade pela crítica cinematográfica da capital federal. *Cinearte* anunciou, para o dia 8 de fevereiro, a chegada dele e de sua noiva, Dolores del Rio, acompanhados de 22 técnicos para as filmagens que estavam sendo produzidas pela RKO.¹⁵³

Ainda em fevereiro de 1942, o jornalista Pedro Lima expôs em *O Jornal* sua ideia de provar a Orson Welles que o cinema brasileiro existia, contando, inclusive, em sua filmografia com um filme que não temia “confronto com nenhuma pílula dourada que Hollywood nos manda”. O jornalista achava que “poderíamos arranjar para que ele visse o que de melhor já se fez em nosso país, aquela extraordinária realização de Mário Peixoto, *Limite*, um filme revolucionário, um filme feito para fechar as bilheterias por falta de renda”.¹⁵⁴ Ainda segundo Lima,

Orson Welles, assistindo, guardará como uma impressão definitiva de que, se não temos cinema, não é porque nos falte quem entenda da sua linguagem, mas por mingua de recursos que o nosso mercado não comporta, depois que o falado veio tornar o nosso idioma uma barreira difícil de ser transposta.¹⁵⁵

Enquanto se esperava pela visita de Orson Welles ao Rio de Janeiro, a crítica encontrava-se envolvida em um contexto de avaliação dos impactos causados pelo advento do cinema sonoro nas salas de exibição no Brasil. O debate

[153] *Cinearte*, v. 17, n. 556, fev. 1942, pp. 14-5. Dolores del Rio não veio ao Brasil com Orson Welles.

[154] Pedro Lima, “*Cidadão Kane e Limite*”, *O Jornal*, 21 fev. 1942, p. 11.

[155] *Ibidem*.

entre os defensores do cinema silencioso e os adeptos do cinema sonoro era provocado pelo cronista de cinema do jornal *A Manhã*, Vinicius de Moraes. Além dos textos publicados na imprensa, as discussões ocorriam em encontros periódicos sempre acompanhados de uma sessão especial de cinema.¹⁵⁶

O jornalista Renato de Alencar, em julho de 1942, na revista *A Scena Muda*, mostrou sua adesão à causa de Vinicius de Moraes em favor do cinema silencioso. Na ocasião, Alencar elogiou a iniciativa do diretor do Departamento de Cinema e Rádio da Prefeitura do Rio de Janeiro, Maciel Pinheiro, ao descrever as sessões que ocorriam aos sábados, às 21h, na Sala de Divulgação da Prefeitura do Rio de Janeiro, na Rua Evaristo da Veiga, nº 95: “Através desses encontros de arte e inteligência, há também interessantes testes de percepção auditiva, exibindo-se no salão filmes com ruídos, sem a intervenção da imagem. Depois, cada ouvinte diz por escrito, a que se referia o mesmo ruído”.¹⁵⁷ A crítica de Renato de Alencar em relação ao cinema sonoro girava em torno da presença excessiva de diálogos teatrais, proferidos por atores que representavam apenas para o público, ignorando que o “cinema é movimento, coordenação e gesto”.

Em julho de 1942, uma nota do jornal *A Manhã* noticiava a exibição do filme *Jánosik* (Martin Fric, 1936) para a terça-feira, dia 14 de julho de 1942, às 20h30, na sala do Serviço de Divulgação da Prefeitura do Rio de Janeiro, dentro do debate entre o cinema sonoro e o cinema silencioso. Na mesma nota, foi anunciado que

Limite, o filme brasileiro de Mário Peixoto, que era para ser exibido este domingo, 12, no debate sobre Cinema Silencioso e Sonoro, fica adiado para domingo, 19, às 10 horas da manhã, em local a ser ainda fixado (muito certamente um dos cinemas da Cinelândia). Pedimos a todos os interessados que reservem, portanto, essa data para a nossa reunião, importantíssima como espetáculo de arte. Por gentileza de Mário Peixoto será projetada também uma parte de seu filme *Onde a terra acaba*.¹⁵⁸

[156] Sobre o debate, ver José Inácio de Melo Souza, *A carga da brigada ligeira: intelectuais e crítica cinematográfica (1941-1945)* (tese), USP, 1996.

[157] Renato de Alencar, “Fantasias cinematográficas”, *A Scena Muda*, v. 22, n. 1.112, 14 jul. 1942, p. 3.

[158] *A Manhã*, 10 jul. 1942.

Embora *Limite* fosse objeto de análise dentro do debate suscitado por Vinicius de Moraes, havia a expectativa de exibi-lo fora da sala do Serviço de Divulgação da Prefeitura do Rio de Janeiro, reinserindo-o em um dos grandes cinemas da Cinelândia. Decerto havia a esperança de conjugar a exibição de *Limite* à projeção de uma parte de *Onde a terra acaba*, dirigida por Mário, na tentativa de atingir um público mais amplo, em um evento mais sofisticado.

No entanto, *Limite* só foi exibido em 28 de julho de 1942, em sessão especial para Orson Welles, na Sala de Divulgação da Prefeitura do Rio de Janeiro. Vinicius de Moraes tentou se desculpar com seus leitores pela sessão às pressas que teve de providenciar, tendo em vista a iminente partida do cineasta norte-americano em direção à Argentina. A exibição, embora tenha ocorrido na sede dos debates promovidos pelo crítico cinematográfico, contava com uma plateia repleta de convidados internacionais, provavelmente alheios às discussões que ali se davam. Entre as trinta pessoas convidadas, Vinicius destacou

Maria Rosa Olivier, a escritora argentina, diretora de *Sur*, madame Falconetti, a inesquecível Joana d'Arc de Dreyer, Frederick Fuller, o grande cantor inglês e sua senhora, Fernando La Guardia, o conselheiro da embaixada do México, Carlos Guinle e senhora, Otto Maria Carpeaux, o cinegrafista húngaro Fantos (sic) [George Fanto].¹⁵⁹

A descrição do público de *Limite* revela a intenção de não apenas exibir a primeira e única “obra de vanguarda” do cinema brasileiro a Orson Welles, mas também de apresentá-la a um seleto grupo de artistas, intelectuais e até diplomatas de reconhecimento internacional. A estratégia anteriormente utilizada de divulgação do filme nas sessões do Capitólio e do Eldorado foi retomada e ampliada.

Pode-se observar no texto de Vinicius de Moraes que antes de a sessão ocorrer houve uma preparação de Orson Welles para assistir a *Limite*. O cronista de *A Manhã* não revelou nenhuma influência da sugestão de Pedro Lima aqui mencionada. Vinicius apenas descreveu sucintamente a reação de Welles diante de mais uma promessa feita anteriormente à sessão de *Limite*: “There’s something about this film”.¹⁶⁰ O filme parecia estar se tornando lenda até para o diretor de *Cidadão Kane*.

[159] Vinicius de Moraes, *A Manhã*, 30 jul. 1942.

[160] *Ibidem*.

Ainda em seu primeiro texto sobre a sessão – o cronista publicaria outro no dia 31 de agosto –, Vinicius de Moraes agradeceu as participações indispensáveis de “Brutus Pedreira que teve a bondade de se encarregar do roteiro musical do filme e Edgar Brasil, o notável ‘cameraman’ de *Limite*”. Acreditamos então que Edgar Brasil tenha ficado a cargo dos dois projetores, obtidos “graças à boa vontade do professor Maciel Pinheiro”, a fim de que a continuidade do filme não fosse interrompida para troca de rolos. Além disso, que Brutus, responsável pela elaboração da trilha musical do filme, tenha cuidado do sincronismo da imagem projetada com os discos tocados a 78 rotações por minuto.

Vinicius de Moraes, no final de sua crônica, revelou os elogios feitos pela audiência daquela noite, utilizando a chancela internacional para comprovar de vez para o meio cultural brasileiro que *Limite* era merecedor de “um pedido de desculpas”. E haveria chance de o público se retratar “indo vê-lo como convém na grande exibição que breve vamos promover no Metro Passeio”. Ao que tudo indica a previsão de se exibir *Limite* em um cinema comercial já existia, entretanto, com a exibição do filme para Orson Welles e sua comitiva de artistas e intelectuais, buscava-se o reconhecimento internacional para a divulgação da sessão na Cinelândia, promovendo o filme já fora do âmbito dos debates entre cinema silencioso e cinema sonoro.

Contrariando as previsões de Vinicius de Moraes, a sessão de *Limite* no Metro Passeio não ocorreu. Por outro lado, segundo Saulo Pereira de Mello, a sessão especial para Orson Welles serviu para marcar a “reaproximação entre Mário Peixoto e Plínio Sússekind Rocha”, que ficaria responsável pelas exibições do filme no auditório da Faculdade Nacional de Filosofia a partir de 1946, conforme veremos a seguir.¹⁶¹

Limite na Universidade do Brasil

O reencontro de Plínio Sússekind Rocha com Mário Peixoto marcou, a partir de 1946, o início de uma série de exibições de *Limite* no auditório da

[161] S. P. de Mello, “Notas para a história de *Limite*”, *Folha de S.Paulo*, out. 1988, p. 10. Vinicius de Moraes, em nenhuma das duas crônicas sobre a sessão, menciona a presença do diretor de *Limite* e de Plínio Sússekind Rocha.

Faculdade Nacional de Filosofia, localizado na Avenida Presidente Antônio Carlos, nº 40, no centro do Rio de Janeiro. As sessões de *Limite*, que estiveram ligadas às atividades do clube de cinema daquela Faculdade, se estenderam até 1959, quando Plínio e Saulo Pereira de Mello não conseguiram mais exibir integralmente a cópia em nitrato em virtude da deterioração observada nas três primeiras partes do material. Essa situação provocou um movimento em torno da recuperação de *Limite*, retirando-o de circulação até os anos 1970.

As atividades do primeiro Clube de Cinema da Faculdade Nacional de Filosofia tiveram início em julho de 1946, com as exhibições de *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Sergei Eisenstein, 1925) e *Alexander Nevsky* (Sergei Eisenstein, 1938). O crítico de cinema Jonald (pseudônimo do jornalista Osvaldo Oliveira), em sua coluna no jornal *A Noite*, apoiava a criação do cineclube ao anunciar a exibição dos dois filmes de Eisenstein no salão nobre da Faculdade Nacional de Filosofia, às 21h do dia 16 de julho de 1946. Os associados do cineclube, segundo Jonald, formavam um público bastante eclético, composto de “estudantes da mesma faculdade [de Filosofia], professores, médicos, advogados, engenheiros, não faltando os ‘fãs’ entusiastas de outras profissões”.¹⁶²

A ideia original de Plínio Süssekind Rocha era montar uma filмотeca voltada exclusivamente para a exibição dos grandes clássicos do cinema, indispensáveis nos debates sobre a arte cinematográfica. O pesquisador Pedro Henrique Simonard Santos afirma que “a função dessa cinemateca não seria a conservação de filmes, mas [a de] servir de base ao curso de teoria do cinema” pretendido pelo professor de mecânica celeste e de física matemática do curso de física da FNFf.¹⁶³ Em médio prazo, os filmes do acervo e as atividades de exibição do clube deram subsídios para a criação de outros cineclubes dentro da Faculdade Nacional de Filosofia, estimulados, mesmo de maneira indireta, por Plínio. Foi esse o caso do Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), criado por Saulo Pereira de Mello e seu amigo Mário Haroldo Martins em 1954. Sobre os motivos da fundação de seu cineclube,

[162] Jonald (pseudônimo do jornalista Osvaldo Oliveira), *A Noite*, 16 jul. 1946.

[163] Pedro Henrique Simonard Santos, *A geração do Cinema Novo* (dissertação), USP, 1995, p. 102, *apud*. Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo, *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos* (tese), USP, 1999, p. 12.

Saulo lembra que “foi a visão de *Limite* e dos filmes soviéticos que provocou isso [a criação do cineclube]”.¹⁶⁴

Jonald afirma ter sido “convidado a assinar um abaixo-assinado para exibição de filme brasileiro que não chegou a ser divulgado: *Limite*”.¹⁶⁵ Antes mesmo de o Clube do Cinema realizar sua primeira sessão, já havia um movimento em favor da exibição de *Limite*, que provavelmente estava sendo apresentado aos novos associados no ato de inscrição no cineclube.

A exibição do filme, marcada para o dia 30 de julho de 1946, foi adiada sem justificativa aparente, solicitando-se apenas que os interessados aguardassem o agendamento de uma nova data para a sessão, como nos informa a coluna “Long-Shot” do jornal *A Manhã*.¹⁶⁶ As sessões do Clube de Cinema já estavam programadas para os próximos encontros, nos quais seriam projetados “*Mãe, O gabinete do Dr. Caligari* [*Das cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920], *Em cada coração um pecado* [*Kings row*, Sam Wood, 1942] e a reprise, a pedidos, de *O encouraçado Potemkin*”.¹⁶⁷ O oferecimento recorrente de novas inscrições para o Clube de Cinema da Faculdade Nacional de Filosofia pode, por um lado, apresentar uma flexibilidade no número de sessões de vagas diante da grande demanda, embora não documentada nos periódicos pesquisados, mas, por outro, pode revelar uma procura abaixo do esperado por aqueles que se empenhavam no seu desenvolvimento, tornando-se uma justificativa possível para o adiamento da primeira sessão de *Limite* promovida pelo Clube.

Limite, enfim, foi exibido pelo Clube de Cinema da Faculdade Nacional de Filosofia em 23 de agosto de 1946,¹⁶⁸ em uma sessão na qual os membros da Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos foram especialmente convidados, bastando-lhes apresentar a carteirinha de sócio.

[164] Trecho da transcrição da entrevista concedida por Saulo Pereira de Mello à Luciana Corrêa de Araújo, em 17 de outubro de 1995, revisada e ampliada pelo próprio entrevistado entre os meses de abril e julho do ano seguinte. Em entrevista concedida ao autor em 4 fev. 2011, Saulo lembrou que ele e seu amigo do curso de física, Mário Haroldo, fundaram um curso para ensinar matemática e física para o vestibular de engenharia, alugando uma sala no edifício Rubilitz, em frente ao antigo Ritz. Mas os alunos nunca apareceram. Haroldo pertencia a um cineclube. Os dois fracassados professores resolveram criar um cineclube na faculdade, contando com a adesão do futuro cineasta Joaquim Pedro de Andrade, que também cursava física com eles.

[165] Jonald (pseudônimo do jornalista Osvaldo Oliveira), *A Noite*, 16 jul. 1946.

[166] “Long-Shot”, *A Manhã*, 28 jul. 1946.

[167] *Ibidem*.

[168] S. P. de Mello, *Limite*, Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p. 105.



Figura 6 Convite para a sessão de *Limite* na FNFi.¹⁶⁹

O jornal *A Manhã* repercutiu a exibição de *Limite* na Faculdade Nacional de Filosofia. O crítico responsável pela seção “Long-Shot” se referiu principalmente aos trabalhos de fotografia de Edgar Brasil e à montagem em consonância com o roteiro escrito por Mário Peixoto, qualidades que justificariam a escolha de *Limite* para integrar o acervo da filмотeca do Clube de Cinema da Faculdade Nacional de Filosofia. O público era o mais restrito possível, formado somente pelo espectador capaz de compreender que

Limite é um filme todo pessoal. Trabalho de arte pura. A representação pictórica da concepção do seu criador e nada mais. Não foi destinado a ser exibido para as massas. Uma obra destinada simples e unicamente a ser vista como fonte de curiosidade, como satisfação ao desejo de conhecimento cinematográfico. Contribuição para o alargamento de nossas ideias sobre aquilo que o verdadeiro “fã” classifica como sendo Cinema Puro. Enfim, uma criação destinada principalmente a ser mostrada aos “connoisseurs” e aos estudiosos da arte das imagens.¹⁷⁰

Especificamente sobre os aspectos técnicos da primeira sessão de *Limite* na FNFi, Saulo Pereira de Mello destaca que a sala do auditório foi

[169] Arquivo de Mário Peixoto. Disponível em <http://www.mariopeixoto.com/limite.htm>, acesso em 1º ago. 2011

[170] “Long-Shot”, *A Manhã*, 3 set. 1946.

especialmente adaptada para essa projeção, tendo a tela sido alargada por um costureiro. Segundo ele, o próprio Mário Peixoto esteve presente no local colocando “umas barras brancas [na tela de projeção] para a imagem não se perder”.¹⁷¹ Os projetores Ernemann que existiam na Casa da Itália, de quando a Faculdade se apossou do prédio após a declaração de guerra à Itália, receberam um retardador de velocidade, que foi calculado para alterar a rotação mediante um motor com uma polia maior capaz de retardar o filme para 16 quadros por segundo.

Limite seria exibido novamente na Faculdade Nacional de Filosofia, em 1948, em um programa duplo com os copiões de *Estrela da manhã* (Oswaldo Marques de Oliveira, 1950), filme dirigido pelo cronista cinematográfico Jonald e fotografado por Rui Santos. Na época, especulava-se que Mário Peixoto havia participado da produção do filme, orientando inclusive o diretor estreante. No entanto, o próprio Jonald procurou desfazer o mal-entendido, explicando ao jornalista Pedro Lima que Mário Peixoto havia colaborado apenas no roteiro e na cenografia.¹⁷²

Em 1952, *Limite* foi exibido pela última vez em sua cópia completa em nitrato de celulose. O processo de hidrólise do suporte havia se iniciado. Em janeiro de 1954, houve uma tentativa de exibi-lo durante a 2ª Retrospectiva do Cinema Brasileiro na Mostra Internacional de São Paulo. Apesar das expectativas criadas em torno da projeção do filme de Mário Peixoto, a sessão foi cancelada sem uma justificativa plausível ao público daquele evento internacional. Acredito que a cópia do filme não estivesse em condições de ser projetada, tendo em vista o processo de deterioração iniciado.

Oficialmente, a única cópia em nitrato de *Limite* voltaria a ser projetada na Faculdade Nacional de Filosofia em 1959. O processo de deterioração química do nitrato já tinha avançado de tal forma que o filme teve de ser projetado sem as três primeiras partes. Segundo Saulo Pereira de Mello,

Diante das evidências de que o filme fatalmente se perderia, pois Edgar Brasil, que cuidava dele, tinha morrido [em janeiro de 1954], Mário Peixoto entregou

[171] Entrevista concedida por Saulo Pereira de Mello ao autor em 1º ago. 2011.

[172] Jonald presta esclarecimentos a Pedro Lima, em carta de 1948, sobre a participação efetiva de Mário Peixoto na realização de *Estrela da manhã*. Documento (s.d.) depositado no Arquivo Pedro Lima, localizado na Cinemateca Brasileira, acesso em 11 out. 2011.

a Plínio todo o material de *Limite* para que tentasse restaurá-lo. Começou então a grande aventura de impedir que *Limite* desaparecesse.¹⁷³

A grande aventura a qual se refere Saulo Pereira de Mello, a restauração de *Limite*, será examinada a seguir. Antes de executar o projeto de recuperação do filme, Saulo precisou contar com a adesão de críticos, artistas, intelectuais e diretores de cinema que formavam um grupo de pessoas, dentre as quais muitas não haviam tido a oportunidade de assistir ao filme, mas que não deixavam de se manifestar favoravelmente à sua restauração, movidos pelo mito que estava se formando em torno da obra de Mário Peixoto.

Um balanço da crítica: a relevância da crítica cinematográfica brasileira para a construção do “mito *Limite*”

Durante aproximadamente trinta anos, a crítica de cinema no Brasil, de maneira geral, se manifestou sobre *Limite* posicionando-se a favor ou contra o filme. Vimos o quanto as participações de *Cinearte* e de *O Fan* foram importantes para divulgar sua produção e viabilizar sua exibição, ajudando a construir um discurso favorável a *Limite* entre intelectuais e artistas dos anos 1930.

Pedro Lima, que havia produzido *Barro humano* e trabalhado na redação de *Cinearte* até 1930, tentou em março de 1931 expandir as fronteiras de um improvável mercado exibidor de *Limite* para além das salas cariocas. Por carta, ele enviou ao Sr. Arthur Oscar Gerhardt¹⁷⁴ algumas fotos de *Limite*, “arranjadas” com Mário Peixoto, além de artigos sobre o filme, na esperança de que o destinatário tomasse conhecimento do empreendimento do cineasta e tentasse, talvez, divulgar *Limite* no meio cinematográfico de Porto Alegre.¹⁷⁵

[173] S. P. de Mello, *Limite*, Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p. 106.

[174] Arthur Oscar Gerhardt parece ter sido uma espécie de correspondente especial de *Cinearte* em Porto Alegre, conforme indica uma nota escrita por ele sobre a exibição de *Vale dos martírios* (Francisco de Almeida Fleming, 1927) no centro de diversões da Praça da Alfândega, na capital gaúcha. *Cinearte*, n. 128, 8 ago. 1928. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=162531&PagFis=5766>, acesso em 13 ago. 2012.

[175] Carta de Pedro Lima ao Sr. Arthur Oscar Gerhardt em 21 de março de 1931. Documento depositado no Arquivo Pedro Lima, localizado na Cinemateca Brasileira, acesso em 11 out. 2011.

Conforme aponteí acima, a contribuição da crítica à criação do mito em torno do filme também se deu através das análises que indicam equívocos, como a crítica assinada por Carlos Sússekind de Mendonça, primo de Plínio Sússekind Rocha. Em seu artigo publicado no jornal *A Esquerda* em 18 de maio de 1931, Carlos, segundo Emil de Castro, “acusava [em *Limite*] senões lamentáveis como a extensão de exagerados efeitos e a intensidade por vezes desnecessária”. O crítico também não teria poupado “a falta de roteiro” do filme de Mário Peixoto.¹⁷⁶

Por outro lado, observei também que o apreço por *Limite* se fazia presente em outras redações, como a do jornal *Diário da Noite*, representado pelas matérias de Marcos André, embora assemelhadas às notas de coluna social, mas que me ajudaram a construir o contexto social no qual o filme estava se inserindo. Se a princípio *Limite* almejava uma difícil carreira comercial, já em 1932, o objetivo de exibir o filme no Eldorado passou a ser consolidá-lo no seio do meio artístico e cultural nacional, fundamentalmente composto de nomes ligados à nossa literatura.

No período entre 1932 e 1942, *Limite* continuou sendo noticiado pela crítica cinematográfica da época. As referências ao filme de Mário Peixoto ficavam por conta de um olhar retrospectivo que via o filme sob uma leitura vanguardista. Uma das maiores referências de *Limite* era o fotógrafo Edgar Brasil, que vinha obtendo o reconhecimento da crítica por seu trabalho na Cinédia. O cineasta Líbero Luxardo, em *Cinearte*, lembrava que em 1931 “a técnica empregada em *Limite* era um milagre, e esse milagre devemos ao cinegrafista que é Edgar Brasil”.¹⁷⁷ Luxardo descrevia as peripécias do fotógrafo durante as filmagens de *Limite*, nas quais ele teria arriscado a própria vida, como no plano das rodas da locomotiva, traduzindo-se em uma verdadeira “loucura” protagonizada por Edgar Brasil, que buscava a captação de um ângulo inusitado indispensável na montagem “vanguardista” do filme.¹⁷⁸

Em 1937, o próprio Mário Peixoto publicou um texto intitulado “Cinema Caluniado”, em *O Jornal*, no qual trazia ao público algumas recordações sobre o processo de elaboração de *Limite*. Mário não se esqueceu de sua dupla filiação cinematográfica, em que de um lado estavam os aprendizados com a equipe de *Barro humano*, liderada por Adhemar Gonzaga, e, de outro, a orientação do

[176] E. de Castro, *Jogos de armar: a vida do solitário Mario Peixoto, o cineasta de Limite*, Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2000, p. 75.

[177] Líbero Luxardo, “Cinegrafistas do Brasil”, *Cinearte*, v. 11, n. 442, 1º jul. 1936, pp. 10-11.

[178] *Ibidem*, p. 10.

colega Octavio de Faria. Diante de seus leitores, as reminiscências de Mário, afastado dos sets de filmagem desde o malogrado projeto de *Onde a terra acaba*, alegravam, sem dúvida, os saudosos por *Limite*, e aguçavam a curiosidade daqueles que nunca lhe assistiram.¹⁷⁹

Em 1942, os artigos de Pedro Lima, em *O Jornal*, e de Vinicius de Moraes, publicados no *A Manhã*, trariam *Limite* de volta à tela, ainda que diante de um pequeníssimo público de trinta pessoas.

Durante o ano de 1946, o filme de Mário Peixoto voltou a ser alardeado por representantes da crítica de cinema do Rio de Janeiro. *Limite* ganhou destaque como único representante brasileiro de uma série de projeções de obras consideradas clássicas da cinematografia mundial, que seriam exibidas no auditório da Faculdade Nacional de Filosofia. O círculo universitário mantinha *Limite* sob uma aura de obra de arte que precisava ser valorizada, exibida e estudada. Embora as exhibições integrais da cópia em nitrato na FNFi não tenham passado de três, a insistência em anunciar as sessões, quase sempre fracassadas, colocava o filme em um patamar quase inatingível.

Ainda em 1946, o texto de Octavio de Faria publicado originalmente no jornal *A Pátria*, a 10 de maio de 1931, reapareceu na íntegra no jornal *A Manhã*, como parte da estratégia de divulgação de *Limite*. Octavio levantava questões como a necessidade de um público especial, as filiações cinematográficas do filme e suas particularidades formais, dentro do conceito de cinema puro.¹⁸⁰

Paralelamente à volta de *Limite* à sala de projeções, os jornais noticiavam mais uma tentativa de retorno de Mário Peixoto aos sets de filmagem. Pedro Lima, em *O Jornal*, escreveu a respeito das expectativas sobre o novo filme do cineasta, com o projeto “Cinco almas”. Em seu texto, a alusão a *Limite* era inevitável, como tendo sido “o maior filme que já realizamos até hoje”. Para Pedro Lima, *Limite* era “cinema puro, totalmente arte, objetivo, sem a mais leve concessão à bilheteria”.¹⁸¹

Em 1952, a publicação da entrevista com Plínio Sússekind Rocha na revista francesa *L'Âge du Cinéma* introduzia o leitor, guiado pelo entrevistador Paulo Emílio Salles Gomes, às imagens de *Limite*.¹⁸² Os elogios ao filme e uma extensa

[179] Mário Peixoto, “Cinema caluniado”, *O Jornal*, 6 maio 1937, p. 3.

[180] “Long-Shot”, *A Manhã*, 4 ago. 1946.

[181] Pedro Lima, “Tabu”, *O Jornal*, 20 abr. 1947.

[182] P. E. S. Gomes, “*Limite*: Film brésilien de M. Peixoto. Interview du Professeur Plinio Sussekind Rocha”, *L'Âge du Cinéma*, Paris, n. 6, 1952, pp.47-50.

e cuidadosa descrição das imagens, pertencentes às três pequenas histórias que convergem no barco à deriva, fazem parte de uma das maiores contribuições para a divulgação de *Limite* para um público que nunca lhe assistiu, já que o conteúdo dessa entrevista foi traduzido, em parte, no livro de Alex Viany, *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), e, integralmente, na revista *Cineclube*, em 1960. Entretanto, Plínio não deixava de apontar, sutilmente, uma solução infeliz tomada por Mário Peixoto, quando ele tenta representar o desespero da Mulher nº 2 no alto de uma colina se restringindo a “movimentos circulares do aparelho”.¹⁸³ Dessa forma, observamos que, mesmo tendo se empenhado tanto para exibir o filme na FNFi durante os anos 1940 e 1950, Plínio tinha ressalvas que, de certa forma, relativizavam a seu ver a unidade formal bem acabada de *Limite*.

Em janeiro de 1953, *A Scena Muda* dedicou uma página inteira a “uma lenda (*Limite*) e um nome (Mário Peixoto)”, título que encabeçava uma matéria ilustrada por algumas fotografias de cena do filme e repleta das mais variadas citações, atribuídas a Eisenstein, Octavio de Faria e Mário de Andrade.¹⁸⁴

Representante de uma fase posterior da crítica cinematográfica brasileira, Alex Viany dedicou sete páginas de sua obra referencial, *Introdução ao cinema brasileiro*, para comentar *Limite*. Sua análise procurava, inicialmente, contextualizar o filme no meio cinematográfico, no momento em que o cinema falado já começava a dominar o mercado brasileiro. *Limite*, para Viany, constitui-se de “uma interessantíssima experiência de vanguarda, profundamente influenciada pelas investigações da *avant-garde* francesa, com muito de seu pessimismo e morbidez”.¹⁸⁵ Viany também apresenta a ficha técnica de *Limite*, destacando os nomes de Edgar Brasil, Brutus Pedreira e Ruy Costa.

A partir de 1959, *Limite* deixou de ser exibido. A deterioração provocada pela hidrólise no suporte impedia que o filme fosse projetado. O status de obra de arte, dentro do qual *Limite* foi emoldurado, deveria agora extravasar o âmbito restrito dos clubes de cinema e caminhar para a esfera pública, transformando-o em um bem cultural de toda a sociedade brasileira.

[183] P. E. S. Gomes, “Limite: Film brésilien de M. Peixoto. Interview du Professeur Plinio Sussekind Rocha”, *L'Âge du Cinéma*, Paris, n. 6, 1952, p. 49. No original: “Ici Peixoto n'a pas trouvé une solution heureuse ; il se cantonne dans des mouvement circulaires de l'appareil”.

[184] Paulo Brandão, “Uma lenda (*Limite*) e um nome (Mário Peixoto)”, *A Scena Muda*, 14 jan. 1953, p. 7.

[185] Alex Viany, *Introdução ao cinema brasileiro*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959, p. 50.

Capítulo 3

Da primeira restauração aos anos Embrafilme

A primeira restauração da obra

Limite foi realizado em 1930, com película em nitrato de celulose. Em 1952, a cópia já apresentava severos sinais de hidrólise em seu suporte, comprometendo, sobretudo, a informação visual contida na segunda parte do filme, na cena em que o Homem nº 1 vai socorrer a Mulher nº 2 dentro do barco. A hidrólise, nesse caso, é a reação da base de nitrato com a umidade do ar. Fernanda Coelho alerta que essa reação é de caráter exotérmico, ou seja, produz calor, apresentando um risco quase iminente de incêndio, porque “um rolo de filme (ou partes de um rolo de filme), por causa das suas reações químicas internas, pode estar alguns graus acima da temperatura ambiente e atingir temperatura suficiente para deflagrar a combustão espontânea”.¹⁸⁶

A composição química do nitrato de celulose representa variados perigos tanto no que diz respeito à difusão quanto à conservação de uma obra. Vimos que a única cópia de *Limite* foi projetada poucas vezes e sempre fora do circuito comercial, poupando-a das rotinas perigosas das cabines de projeção, local histórico de alguns incêndios deflagrados pela instabilidade do nitrato. O caráter especial das sessões de *Limite*, fossem elas realizadas em horários alternativos em salas comerciais ou em locais preparados exclusivamente

[186] M. F. C. Coelho, *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso* (dissertação), USP, 2009, p. 34.

para sua exibição, como ocorreu nas sessões na Faculdade Nacional de Filosofia, foi fundamental para poupar a cópia dos desgastes mecânicos, do intenso calor provocado pelas engrenagens e lâmpadas dos projetores, bem como pelo manuseio nem sempre cuidadoso dos operadores. Além disso, a presença de pessoas ligadas diretamente ao filme na cabine de projeção sempre representou um quesito favorável à segurança de *Limite* no momento de sua exibição.

A única cópia do filme e seu negativo, até o final da década de 1950, não haviam sido guardados em arquivos climatizados, dentro dos quais se poderia monitorar e estabilizar a umidade e temperatura de seus rolos. Mantido fora dessas condições ideais, a reação de hidrólise seria capaz de liberar calor suficiente para desencadear um incêndio, nesse caso inextinguível, suficiente para consumir todos os rolos de *Limite*. Entre 1930 e 1960, não havia possibilidades financeiras e/ou técnicas para se construir uma estrutura eficiente nos arquivos existentes no Brasil.

No final da década de 1940, *Limite* encontrava-se vinculado ao projeto de filмотeca da Faculdade Nacional de Filosofia, encampado pelo professor de mecânica celeste Plínio Sússekind Rocha. No entanto, nesse mesmo momento se deu início ao projeto de criação de um arquivo de filmes em São Paulo, que começava a ser delineado pelo Clube de Cinema de São Paulo, precursor da Cinemateca Brasileira, mas então ainda ligado ao Museu de Arte Moderna. *Limite*, na prática, ficou guardado por Edgar Brasil até 1954, ano de sua morte. Depois disso, voltou às mãos de Mário Peixoto, para só em 1959 ser encaminhado à Faculdade Nacional de Filosofia, sob a tutela de Plínio Sússekind Rocha.

Podemos apontar as altas temperaturas cariocas, associadas à alta umidade relativa do ar, como fatores climáticos que agiram diretamente sobre os rolos de *Limite*, afetando sua estabilidade química durante as décadas de 1930, 1940 e 1950. Acredito que nem Edgar Brasil nem Mário Peixoto possuíam condições favoráveis à conservação segura da cópia em nitrato do filme. Porém, as condições climáticas não podem ser consideradas a única causa para a deterioração do nitrato de *Limite*. A visualização do filme e, mais detalhadamente, a análise dos rolos em mesa enroladeira nos apresentam a grande quantidade de fusões. Essa passagem entre planos, indispensável à construção rítmica e semântica do filme, constitui-se em um dos calcanhares de Aquiles da preservação de *Limite*. Hernani Heffner explica que, “no processo de trucagem, utili-

zam-se diferentes materiais fotográficos, que reagem entre si, instaurando-se um ponto de deterioração no material”.¹⁸⁷

Além desses efeitos, essenciais para a construção de *Limite*, mas problemáticos para sua conservação, tenho condições de afirmar que o filme sofreu algumas intervenções nas mãos de Edgar Brasil, que, a pedido de Mário Peixoto, copiava os trechos mais deteriorados e hidrolisados, transferindo a informação visual para um novo suporte, ainda em nitrato. Identifico nesse procedimento, ainda que de maneira rudimentar, uma ação de preservação. As marcas deixadas por essa manipulação emergencial são facilmente perceptíveis nos rolos de materiais mais recentes que tive a oportunidade de analisar em mesa enroladeira. No próximo capítulo, mencionarei algumas vezes esses materiais quando tratarei da análise do máster da Cinemateca Brasileira e dos másteres e internegativo de *Limite* depositados na Cinemateca do MAM. Por ora, vejamos algumas impressões de Saulo Pereira de Mello no momento em que começou a analisar os materiais de *Limite* para iniciar o processo de restauração do filme.

Em 1959, ele e Plínio Sússekind Rocha receberam das mãos de Mário Peixoto os materiais do longa-metragem, com o objetivo de tentar salvar a obra, que apresentava sinais de deterioração nas três primeiras partes. Para minha satisfação, encontrei no Arquivo Mário Peixoto uma carta enviada por Saulo Pereira de Mello a Plínio Sússekind Rocha, relatando as condições técnicas do negativo original de *Limite*.¹⁸⁸ Segundo Saulo, o negativo era composto de oito partes, totalizando 2.500 metros de película. Ele relata também a ausência dos letreiros iniciais e, mais importante do que isso, verifica que o “negativo não possui as fusões existentes no copião, em poder da Cinemateca da Faculdade Nacional de Filosofia”.¹⁸⁹

Em primeiro lugar, acredito que aqui tenha havido um equívoco conceitual cometido por Saulo, pois em nenhum documento, nem mesmo nas duas entrevistas realizadas com o restaurador de *Limite*, há menção ao copião do filme.

[187] A citação neste trecho se refere ao depoimento, não registrado, de Hernani Heffner concedido ao autor nos dias 20, 22 e 23 de setembro de 2011, na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

[188] Carta datada de 2 de abril de 1960. Depositada no Arquivo Mário Peixoto. Acesso em 28 mar. 2012.

[189] *Ibidem*.

Em segundo lugar, ainda de acordo com Saulo, as duzentas fusões existentes em *Limite* estariam presentes na cópia em nitrato que a Faculdade Nacional de Filosofia exibiu integralmente em três oportunidades. As ausências dos letreiros iniciais e das fusões no negativo original de *Limite* nos induzem a concluir que a cópia tinha uma metragem superior ao negativo. Ainda sobre as fusões, em entrevista, Saulo afirmou ter encontrado as máscaras com as quais Edgar Brasil, “penosamente”, havia realizado as fusões no copiadador.¹⁹⁰

Em relação às fusões, *Limite* parecia se diferenciar da rotina de produção dos filmes silenciosos. Hernani Heffner afirma que “era comum na época fazer as fusões diretamente na câmara porque em laboratório este serviço requeria uma *optical printer*, o que não existia por aqui (e a rigor nem em Hollywood em termos estritos – foi inventada por Linwood Dunn nos anos 1930)”.¹⁹¹

Referindo-se ainda às duas das quatro câmeras utilizadas em *Limite*, Heffner lembra que “a Parvo L e a Ernemann tinham tacômetro para fazer as fusões”. No cenário internacional, Alfonso del Amo confirma as observações de Heffner:

para conservar a qualidade fotográfica, durante a maior parte do período mudo e, em menor medida, também durante os primeiros anos das emulsões com três camadas para cor, grande parte dos efeitos de imagem – as fusões em preto-e-branco e a dupla exposição de imagens – se realizava diretamente na câmara, fechando ou abrindo o diafragma, até desaparecer totalmente a imagem por subexposição ou na dupla exposição, rebobinando a película para expô-la novamente a uma nova imagem.¹⁹²

[190] Entrevista concedida por Saulo Pereira de Mello ao autor em 1º ago. 2011.

[191] Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 20 jul. 2012.

[192] A. D. A. García, *Preservación cinematográfica*. Bruxelas, Fédération Internationale des Archives du Film, 2004, pp. 187-8. No original: “Para conservar la calidad fotográfica, durante la mayor parte del periodo mudo y, en menor medida, también durante los primeros años de las emulsiones tricapa para color, gran parte de los efectos de imagen – los fundidos a negro o blanco y los encadenados por sobreimpresión – se realizaron directamente en cámara, cerrando o abriendo el diafragma, hasta disolver totalmente la imagen por sub-exposición o sobre-exposición, o haciendo retroceder la película y volviendo a filmar para sobreimprimir la imagen”. A próxima citação consta nesta mesma fonte. No original: “Los negativos se filman para ser cortados y montados y la posibilidad de que lleguen a los archivos rollos completos de negativos de cámara según rodaje ha sido, relativamente, muy reducida a lo largo de casi toda la historia del cine”.

Sobre a montagem do negativo no cinema silencioso, não observei nenhuma exceção feita por Del Amo ao definir que, tradicionalmente, “os negativos se filmam para ser cortados e montados, e a possibilidade de que cheguem aos arquivos rolos completos de negativos de câmera segundo o plano de filmagem tem sido, relativamente, muito pequena ao longo da história do cinema”. Heffner lembra que “o negativo no período silencioso era desmontado para prevenir acidentes e se fosse copiado era colado novamente”.¹⁹³ Fernanda Coelho, por sua vez, afirma que, nas películas silenciosas, a “montagem do negativo original podia ser correspondente à montagem final que se realizava nas cópias”.¹⁹⁴ Concluí então que o “copião” de *Limite* seria a sua única cópia em nitrato.

Uma das grandes contribuições que pude extrair do documento redigido por Saulo Pereira de Mello é o trecho no qual, tendo apresentado as condições gerais do negativo de *Limite*, ele “toma a liberdade de sugerir” as etapas necessárias para realizar a duplicação do filme. A primeira medida, segundo Saulo, seria o polimento do negativo, que suprimiria “os riscos brancos e o chuvisco” presentes no material. Realizado esse primeiro tratamento, Saulo aconselhava a feitura de uma cópia máster, na sua visão, “um positivo especial, a partir do qual será feito o ‘duplicate’ negativo”. Essa indicação de trabalho deixa claro que a ideia inicial era utilizar o negativo original de *Limite* como matriz do trabalho de restauração, indicando, contraditoriamente, que estavam presentes no negativo a montagem final do filme e as fusões processadas diretamente sobre ele. A cópia em nitrato, por sua vez, em momento algum foi mencionada na estratégia de ação desenhada inicialmente por Saulo.

Novamente sobre as fusões, ele sugere fazê-las. Os dois planos que constituem uma fusão deveriam ser extraídos da cópia máster. Então, “copiadas por um processo especial, serão impressas na película negativa, as fusões a serem depois coladas no ‘duplicate’ negativo”.¹⁹⁵ Se as fusões não foram feitas realmente no negativo de câmera de *Limite*, como era costume, Hernani Heffner acredita que

[193] Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 20 jul. 2012.

[194] M. F. C. Coelho, *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso* (dissertação), USP, 2009, p. 250.

[195] Carta datada de 2 de abril de 1960. Depositada no Arquivo Mário Peixoto. Acesso em 28 mar. 2012.

Edgar Brasil possa ter realizado “uma dupla exposição em copiadora”.¹⁹⁶ O procedimento, explica Heffner, consistiria na

escolha e no manuseio de pontos de abertura do diafragma da copiadora, na qual poderia se acionar manualmente esta espécie de íris fazendo a imagem do plano anterior à fusão desaparecer lentamente, carregar a segunda parte do negativo na copiadora, e fazer a imagem do plano posterior à fusão aparecer lentamente.¹⁹⁷

O problema com isso, aponta Heffner, era o resultado irregular, pois a operação era praticamente toda manual.

A despeito da origem das fusões de *Limite*, tornava-se imperativo para Saulo fazer, a partir da cópia máster, o *duplicate* negativo em filme pancromático que, conforme suas expectativas, reproduziria “exatamente as qualidades fotográficas do original negativo”.¹⁹⁸ Após esta etapa, seria obtida a cópia *standard* comum em “positivo grão fino”. A preocupação com a granulação de *Limite* acompanhou os trabalhos de laboratório liderados por Saulo, conforme veremos a seguir.

O trabalho de Saulo, apresentado a Plínio Sússekind Rocha nessa carta, apresenta ainda uma estimativa de custos dos serviços necessários à recuperação de *Limite*. O valor total de 430,4 mil cruzeiros foi uma referência para os futuros orçamentos que seriam apresentados aos órgãos federais com vistas ao financiamento da restauração do filme.

Já no final da carta, Saulo faz questão de lembrar ao seu interlocutor que “nenhum laboratório aceita qualquer trabalho que envolva película de nitrato pela extrema periculosidade de sua manipulação”.¹⁹⁹ Isto indica que os laboratórios comerciais existentes no Brasil do início da década de 1960 já não mais aceitavam processar materiais em nitrato de celulose, impedindo que os primeiros passos do processo de restauração, tais como a duplicação do negativo de *Limite*, projeto original de Saulo, fossem tomados em copiadoras convencionais de rotinas comerciais.

[196] Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 20 jul. 2012.

[197] Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 20 jul. 2012.

[198] Carta datada de 2 de abril de 1960. Depositada no Arquivo Mário Peixoto. Acesso em 28 mar. 2012.

[199] *Ibidem*.

Sobre a cópia em nitrato, obtive informações em uma das entrevistas que me foi concedida por Saulo Pereira de Mello. Ele conta que, ao abrir as latas de *Limite* na sala de Mecânica da Faculdade Nacional de Filosofia e começar a analisar o conteúdo delas em mesa enroladeira, constatou alguns aspectos que, para este trabalho, são particularmente importantes. Em relação à cópia em nitrato, Saulo destacou que “as três primeiras partes estavam atacadas, a segunda atacada mais ainda, e vários pedaços estavam em processo de decomposição, mas que ainda assim estes podiam esperar”.²⁰⁰

Durante esse primeiro contato com os materiais fílmicos de *Limite*, Saulo pôde verificar na cópia em nitrato a presença física das manipulações operadas por Edgar Brasil, às quais me referi anteriormente. Ciente do costume do fotógrafo de recopiar a parte afetada e incluí-la no filme, Saulo provavelmente não se espantou quando esteve com o filme em mãos e percebeu que havia várias películas de origem diferentes e, ainda, “películas com mais ou menos *fogs*, sendo que uns eram mais amarelados do que outros”.²⁰¹ Entendemos *fog* como aquele depósito visível de densidade às vezes presente no negativo ou na cópia e que não estava associado originalmente à prata formadora da imagem. Os *fogs* podem ter ocorrido no momento da filmagem, por algum defeito de vedação no corpo de uma das quatro câmeras utilizadas em *Limite*, ou podem ter acontecido durante o processamento laboratorial, em virtude do excesso do depósito de prata no processo de revelação.²⁰²

As suposições que acabei de levantar só problematizam ainda mais a questão das diferentes bases fotográficas encontradas nos materiais de gerações posteriores à cópia em nitrato, que irei detalhar no próximo capítulo. Além das diferenças fotográficas, inerentes às suas configurações químicas determinadas pelos fabricantes, a maneira com a qual cada uma das partes substituídas de *Limite* foi copiada – implicando uma nova exposição – e processada contribuiu para o aparecimento de *fogs* em diferentes partes da cópia.

[200] Entrevista concedida por Saulo Pereira de Mello ao autor em 1º ago. 2011.

[201] Entrevista concedida por Saulo Pereira de Mello ao autor em 1º ago. 2011.

[202] *Fog* e outros termos técnicos podem ser consultados no sítio da National Film and Sound Archive da Austrália. Disponível em <http://nfsa.gov.au/preservation/glossary/fogging>, acesso em 13 jun. 2012.

A demanda pela restauração do filme

A relação de Plínio Sússekind Rocha com *Limite* remonta aos tempos do Chaplin-Club. Um dos fundadores do cineclube carioca, Plínio, em um primeiro momento, não tem seu nome ligado ao filme de Mário Peixoto. Durante toda a década de 1930, não encontrei nenhuma manifestação dele a favor de *Limite* na imprensa do Rio de Janeiro. A reaproximação entre Plínio Sússekind Rocha e Mário Peixoto ocorreu, segundo Saulo Pereira de Mello, por ocasião da sessão especial programada por Vinicius de Moraes para Orson Welles em julho de 1942.²⁰³ A partir de 1946, o professor Plínio Sússekind Rocha passa a ter seu nome definitivamente associado à tarefa de difundir *Limite* nas sessões promovidas na Faculdade Nacional de Filosofia.

Em 1952, a entrevista publicada pela revista *L'Âge du Cinéma* consolida Plínio como o principal porta-voz do filme, inclusive no exterior. Aquele ano marcaria também a última exibição da cópia integral de *Limite* em nitrato de celulose. O filme tem, em 1959, sua projeção comprometida pelo avançado estado de deterioração de sua cópia. À tarefa de difusão do filme, seguia-se agora a necessidade de se restaurar a obra. Ligado a Plínio Sússekind Rocha por admiração, respeito e amizade, Saulo Pereira de Mello não poderia recusar o apelo do mestre para salvar *Limite*, filme que havia encantado anos antes o jovem estudante de física.

Saulo explica que, após ele e Plínio terem recebido das mãos de Mário Peixoto as latas de materiais de *Limite* para dar início ao processo de restauração, seguiu-se uma longa história de procura de financiamento e subvenção, incluindo visitas aos órgãos públicos e de imprensa que poderiam socorrer o filme, constituindo-se em um trabalho diplomático que só poderia ser liderado por Plínio Sússekind Rocha. Em uma dessas ocasiões, Saulo lembra ter acompanhado Plínio ao *Correio da Manhã*, a fim de conversar com o crítico literário e ensaísta Otto Maria Carpeaux, que havia estado presente na sessão de 1942, para pedir a este que escrevesse um artigo sobre a necessidade de salvar *Limite*.²⁰⁴

Logo no início de sua empreitada, Plínio Sússekind Rocha pediu informalmente a Joaquim Pedro de Andrade, seu antigo aluno no curso de física, que

[203] S. P. de Mello. "Notas para a história de *Limite*", *Folha de S.Paulo*, out. 1988, p. 10.

[204] Entrevista concedida por Saulo Pereira de Mello ao autor em 1º ago. 2011.

apelasse junto ao seu pai, Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), com o objetivo de conseguir apoio político e financeiro para o projeto de restauração de *Limite*. É preciso ter em mente que, nesse momento, tão importante quanto garantir uma verba imediata para recuperar a obra, era legitimar a solicitação, que deveria ser encaminhada ao Estado. Isso fez com que Plínio Sússekind Rocha e Saulo Pereira de Mello recorressem à comunidade cinematográfica brasileira. Portanto, a diplomacia de Plínio deve ser avaliada sob estes dois prismas estratégicos: enquanto ele, auxiliado por Saulo, conquistava novos simpatizantes para a “causa *Limite*” entre diretores e críticos de cinema, também frequentava os gabinetes políticos, esperando que os primeiros, sensibilizados diante da iminente destruição de *Limite*, pressionassem os homens do poder para interceder em prol do filme.

A leitura dos veículos de comunicação da época nos permite afirmar que a crítica cinematográfica do início dos anos 1960 teve um papel fundamental na divulgação do projeto de restauração do filme. A primeira geração de críticos que apoiou *Limite* na sua valorização como obra de arte cinematográfica retornou às páginas dos jornais e revistas para louvar a atitude de Plínio Sússekind Rocha, mostrando, mais uma vez, a relevância do filme para a filmografia nacional. Reconhecemos o primeiro sinal de “revivescência de *Limite*”, nas palavras de Saulo, através da nota publicada por Octavio de Faria no *Jornal do Commercio* em novembro de 1960. Sem citar Plínio Sússekind Rocha, Octavio convocou as autoridades governamentais brasileiras para que elas não fechassem os olhos para

o pedido formulado pela Faculdade Nacional de Filosofia (e acompanhado de uma lista de adesões de mais de cem nomes ilustres de nosso meio cultural e artístico), que se salve *Limite* de uma destruição que já deu seus inequívocos primeiros sinais, e, agora, ameaça aniquilar o filme por completo (...). O Ministério da Educação e Cultura não pode cruzar os braços ante essa necessidade e, por intermédio de seu sempre tão bem dirigido Serviço de Patrimônio Artístico, não pode adiar por mais tempo essa tarefa, imprescindível e urgente.²⁰⁵

[205] O. de Faria, “Um imperativo cultural: salvar *Limite*”, *Jornal do Commercio*, 8 nov. 1960.

A partir daí, muitos apelos foram feitos por críticos, intelectuais e cineastas para que o governo brasileiro participasse ativamente do projeto de recuperação de *Limite*. No início dos anos 1960, David Neves, representante dos novos diretores que davam seus primeiros passos no movimento que seria conhecido como Cinema Novo, engrossava o coro a favor da “salvação” de *Limite* em artigo publicado no *Diário de Notícias*.²⁰⁶

A matéria escrita por Vinicius de Moraes originalmente em 1942, que dava conta da sessão especial para Orson Welles, foi novamente publicada, juntamente com a tradução da entrevista concedida por Plínio Sússekind Rocha a Paulo Emílio Salles Gomes a *L'Âge du Cinéma* no primeiro número da revista *Cine Clube*, lançada em dezembro de 1960, pela Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro. Curioso constatar a incerteza sobre o futuro de *Limite* como sentimento predominante na crítica cinematográfica brasileira. Se em 1930 Octavio de Faria reservava o último número de *O Fan* para analisar *Limite* ainda não acabado, trinta anos depois Saulo Pereira de Mello, Leon Hirschman, David Neves e Miguel Borges dedicaram várias páginas da primeira edição da *Cine Clube* para analisar um filme que estava correndo o risco de se perder definitivamente.

O jornalista Pedro Lima, um dos principais responsáveis pela campanha a favor do cinema brasileiro na imprensa carioca dos anos 1920, também participou desse movimento pela preservação de *Limite*. Já no final de 1960, na coluna “Cinelândia” da revista *O Cruzeiro*, Pedro Lima, depois de enaltecer sucintamente o trabalho de Plínio Sússekind Rocha na tentativa de salvar *Limite*, pressionou o então ministro da Educação e Cultura, Clóvis Salgado, a interceder a favor do filme de Mário Peixoto, em vez de financiar o surgimento de “mais” uma escola de cinema sugerida durante o 1º Congresso Nacional de Críticos de Cinema.²⁰⁷

Enquanto classe, a crítica cinematográfica brasileira se posicionou favoravelmente à recuperação de *Limite* em carta assinada pelo cineasta Flávio Tambellini, presidente da Comissão Estadual de Cinema, endereçada a Rodrigo Melo Franco de Andrade. O documento, tirado de uma das resoluções do 1º Congresso Nacional de Críticos de Cinema, recomendava que o Patrimônio

[206] David Eulálio Neves, “*Limite*: filme nacional que precisa ser salvo”, *Diário de Notícias*, 26 mar. 1961.

[207] P. Lima, “Cinelândia – salvemos *Limite*”, *O Cruzeiro*, 31 dez. 1960, p. 54.

Histórico e Artístico Nacional promovesse “o custeio das despesas necessárias à salvação do grande filme nacional *Limite*”.²⁰⁸

Ainda no final de 1960, uma nota publicada no *Correio da Manhã* resumia a cronologia da odisseia na qual estava se transformando a procura por financiamento para iniciar a restauração de *Limite*. Se a diplomacia de Plínio Sússekind Rocha teve êxito ao conseguir que “um memorando a favor da iniciativa fosse assinado por um número muito grande dos mais eminentes artistas, escritores e cientistas brasileiros”, o abaixo-assinado encontrou resistência assim que entrou no Ministério da Educação e Cultura. Segundo a mesma nota, o titular da pasta, Pedro Paulo Penido, “deu ouvidos de mercador à petição”, inviabilizando a liberação de verbas para o projeto. Tempos depois, a saída do ministro Penido e a entrada de Clóvis Salgado na pasta de Educação e Cultura renovaram as esperanças de resolução a favor do apoio ao projeto de restauração de *Limite*.²⁰⁹

A nota publicada no *Correio da Manhã* nos ajuda a compreender ainda que a adesão de Rodrigo Melo Franco de Andrade funcionou, sobretudo, como apoio político, já que o Patrimônio Artístico e Histórico Nacional não possuía verba suficiente para financiar a restauração de *Limite*. O pai de Joaquim Pedro de Andrade chegou a enviar um ofício ao Instituto Nacional de Cinema Educativo, apresentando o orçamento do projeto de recuperação do filme. Diante da resposta negativa desse órgão, Rodrigo Melo Franco de Andrade consultou a Divisão de Orçamento do MEC, que informou não dispor de verbas para essa finalidade.

Em março de 1961, já sob o governo Jânio Quadros, o apelo por *Limite* foi finalmente atendido. Segundo Saulo, o presidente Jânio, um apaixonado por cinema, teria se sensibilizado com a “causa *Limite*” a partir da leitura de uma matéria publicada no *Jornal do Brasil* que informava as condições precárias nas quais se encontravam os rolos da cópia do filme. A matéria, que teria sido encomendada por Saulo junto a uma ex-namorada, acertou o alvo no Palácio do Planalto.²¹⁰ Infelizmente, não tive acesso ao conteúdo dessa matéria bem-sucedida, no entanto, encontrei em um nota publicada no mesmo *Jornal do*

[208] Ofício CB 1374/60. Remetido pelo Presidente da Comissão Estadual de Cinema de São Paulo ao Diretor do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 26 nov. 1960. Depositado no Arquivo Mário Peixoto. Acesso em 28 mar. 2012.

[209] *Correio da Manhã*, 4 dez. 1960.

[210] Entrevista concedida por Saulo Pereira de Mello ao autor em 4 fev. 2011.

Brasil a informação de que o orçamento feito por Saulo Pereira de Mello fora aprovado pelo

Ministro da Educação, Sr. Brígido Tinoco, [que] já autorizou a aplicação de uma verba especial de Cr\$ 430 mil para a recuperação do filme brasileiro *Limite*, atendendo abaixo-assinado de artistas e intelectuais – entre os quais o poeta Vinicius de Moraes – e ao apelo da Faculdade Nacional de Filosofia.²¹¹

Octavio de Faria, não se esquecendo de parabenizar “o esforço de Plínio Sússekind Rocha e dos intelectuais artistas que o acompanharam na sua corajosa ‘mendicância’”, enalteceu “a participação sob todos os pontos de vista eficaz e amiga do Diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rodrigo de Melo Franco, sob cuja orientação direta se verificou o encaminhamento do processo”.²¹²

Com a verba liberada, caberia à diplomacia de Plínio Sússekind Rocha e à capacidade técnica de Saulo Pereira de Mello lidar com todas as vantagens e desvantagens que a máquina pública brasileira poderia oferecer. Em 1961, no entanto, o cenário político militar que os aguardava a partir de 1964 e o processo inflacionário que iria defasar o orçamento proposto por Saulo Pereira de Mello em 1960 ainda não eram questões na ordem do dia.

Os profissionais e laboratórios envolvidos no processo de restauração: o papel do INCE e a mudança para São Paulo

As dificuldades técnicas encontradas por Plínio Sússekind Rocha e Saulo Pereira de Mello foram experimentadas assim que a verba foi autorizada. Por ocasião de uma visita à cidade de São Paulo, Plínio informou ao leitor de *O Estado de S. Paulo* que “o encolhimento do celuloide alterou sensivelmente as perfurações e criou problemas que os modernos laboratórios do Rio e de São Paulo estão encontrando dificuldades em resolver”. Apesar disso, demonstrava otimismo diante do trabalho a ser desenvolvido, confiando na “capacidade dos

[211] “Brígido dá verba para *Limite*”, *Jornal do Brasil*, 29 mar. 1961.

[212] O. de Faria, “Cinema nacional: a salvação de *Limite*”, *Jornal do Commercio*, 21 abr. 1961.

técnicos em obter resultados por assim dizer artesanais, de uma maquinaria destinada à produção industrial em série”.²¹³

Desse ano de 1962, há indícios que apontam a passagem dos materiais fílmicos de *Limite* pelas dependências do laboratório da Divulgação Cinematográfica Bandeirante, localizado em São Paulo. Em nota fiscal emitida pela produtora do político Adhemar de Barros, verifiquei a discriminação de serviços para o projeto de restauração do filme.²¹⁴ O documento, em nome de Rodrigo Melo Franco de Andrade, especificava a produção de contratipo, máster, cópia e trucagens pelo laboratório da Bandeirante.²¹⁵ À primeira vista, observa-se que a relação do diretor do Patrimônio Histórico com o projeto de restauração de *Limite* não se extinguiu com a liberação da verba. Mais do que isso, a visita de Plínio Sússekkind Rocha a São Paulo relatada pela matéria de *O Estado de S. Paulo* provavelmente estava ligada à supervisão dos trabalhos que vinham sendo realizados pela Bandeirante.

Talvez por esquecimento, inconscientemente motivado pelo fracasso na empreitada paulistana da restauração de *Limite*, Saulo Pereira de Mello, nas duas ocasiões em que me concedeu entrevista, não se lembrou dos trabalhos de laboratório desenvolvidos na Bandeirante.²¹⁶ Isso me leva a crer que o trabalho não foi aprovado ou sequer chegou a ser executado.

A principal dificuldade apontada por Plínio, segundo a matéria d'*O Estado de S. Paulo*, é o encolhimento que o suporte em nitrato apresentava naquele momento. Acredito que tanto a cópia como o negativo original encontravam-se em um avançado grau do problema, embora não haja informações precisas para aferir as reais dificuldades enfrentadas pelos laboratoristas da época. Antes de transferir as imagens de *Limite* em nitrato para uma película virgem em acetato, produzindo a cópia máster, conforme pretendia Saulo Pereira de Mello, era necessário ajustar a matriz, no caso o negativo original, nas grifas das copiadoras. O encolhimento do suporte reduz a distância entre as perfurações, dificultando o encaixe.

[213] “Movimento pela restauração do filme *Limite*”, *O Estado de S. Paulo*, 22 abr. 1962.

[214] A Cinematográfica Bandeirante, entre documentários e filmes de ficção, produziu, entre 1947 e 1956, o cinejornal *Bandeirante da tela*.

[215] Divulgação Cinematográfica Bandeirante. Nota Fiscal n. 10.350, emitida em 23 jan. 1962. Documento depositado no Arquivo Mário Peixoto. Acesso em 28 mar. 2012.

[216] Entrevistas concedidas por Saulo Pereira de Mello ao autor em 4 mar. 2011 e 1º ago. 2011.

Outro problema que deriva do encolhimento do suporte, levando-se em consideração a limitada capacidade de ajuste das copiadoras disponíveis no mercado brasileiro da época, é o tempo necessário para se duplicar um material encolhido, o que demanda um trabalho mais minucioso, artesanal, contrastando com um ambiente comercial, de produção em série, atrapalhando a rotina dos laboratórios comerciais. Além disso, em se tratando de cópia e negativo em nitrato, como era o caso de *Limite*, havia o perigo iminente de incêndios, que poderiam comprometer equipamentos e filmes de outros clientes. Por outro lado, a menção aos “modernos laboratórios do Rio e de São Paulo” problematiza a relação dos restauradores de *Limite* com o Instituto Nacional de Cinema Educativo, órgão federal que, a princípio, conduziria a restauração do filme.

Ainda no ano de 1960, o diretor do INCE, Pedro Gouvêa Filho, informava a Rodrigo Melo Franco de Andrade as condições técnicas do laboratório do instituto. Segundo Gouvêa Filho, “infelizmente não dispomos de recursos técnicos que nos habilitem a trabalhos da natureza dos que são mencionados no orçamento [idealizado por Saulo] cuja cópia teve a gentileza de nos enviar e que entregamos a laboratórios particulares sempre que se nos apresenta essa necessidade”. O diretor do INCE ainda elogiou o orçamento enviado a ele, considerado dentro da realidade do mercado cinematográfico brasileiro, alertando, no entanto, para a escolha do prestador do serviço, “dadas a especialização e a responsabilidade do trabalho que poucos laboratórios estão em condições de executar”.²¹⁷

Nesse momento, nos deparamos com o dilema enfrentado pelos restauradores de *Limite* assim que o aporte financeiro foi concedido por Jânio Quadros.²¹⁸ O estado de conservação do negativo original e da cópia demandava um cuidado especial que talvez não pudesse receber a contento nem nos laboratórios comerciais, nem no laboratório do INCE. E essa não era a única dificuldade encontrada por Saulo Pereira de Mello e Plínio Süssekind Rocha.

[217] Ofício n. 281/60. Remetido pelo diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo ao diretor do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 14 jul. 1960. Depositado no Arquivo Mário Peixoto. Acesso em 28 mar. 2012.

[218] Um recibo assinado por Rodrigo Melo Franco de Andrade em 12 de abril de 1961 confirma o recebimento de 500 mil cruzeiros, destinados “a atender a despesas a cargo da Diretoria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional com a preservação do filme *Limite*, da autoria de Mário Peixoto, tombado como obra de arte”. Depositado no Arquivo Mário Peixoto. Acesso em 28 mar. 2012.

O aporte solicitado em orçamento não seria suficiente para o pagamento de todas as despesas necessárias à restauração completa de *Limite*. Em entrevista, Saulo lembra que “obviamente a verba não foi suficiente”, obrigando ele e Plínio a complementarem o restante, sendo necessário para isso, inclusive, se fazer uma lista de contribuições na Faculdade Nacional de Filosofia.²¹⁹ Entre alguns abaixo-assinados que estão depositados no Arquivo Mário Peixoto, encontrei um datado de 12 de agosto de 1960, que, ao lado das assinaturas, indica a quantia doada por cada um dos signatários, formando um montante destinado “à recuperação da segunda parte de *Limite*”.

Um ano depois da liberação da verba, a imprensa corroborou a versão de Saulo sobre a escassez de recursos. Segundo matéria publicada no jornal *Última Hora*, o valor liberado pelo Ministério da Educação e Cultura não seria suficiente, porque “as pesquisas, contratipagem, montagem e outros trabalhos de laboratórios custarão aproximadamente um milhão [de cruzeiros]”.²²⁰ Se houve um erro de avaliação de Saulo Pereira de Mello na elaboração do orçamento – lembrando que o INCE aprovara os serviços e os valores descritos no documento – ou se a inflação do período dobrou o valor dos serviços em pouco mais de um ano,²²¹ o fato é que, para além das dificuldades técnicas mencionadas anteriormente, a execução do projeto de restauração de *Limite* se veria comprometida a médio e longo prazo pela escassez de recursos.

De volta à questão técnica que envolve a restauração do filme, vemos que Saulo, ao contrário do que acontece quanto à atuação do laboratório Bandeirante, lembra da participação da Líder Cinematográfica no processo de revelação do negativo que era impresso no INCE. A Líder, localizada no bairro carioca de Botafogo, tinha na década de 1960 o Sr. Victor Bregman como chefe de laboratório. Em entrevista, ele não se recorda da passagem de *Limite* pelas dependências da empresa e, além disso, garante que a Líder, naquele tempo, ainda não restaurava filmes.²²² Embora reconheça que a restauração não estava entre as atividades normais da Líder, acredito que o laboratório tenha complementado o trabalho mais minucioso desempenhado pelos técnicos do INCE.

[219] Entrevista concedida por Saulo Pereira de Mello ao autor em 4 fev. 2011.

[220] “Obra-prima do cinema clássico brasileiro será reconstituída: despesas orçadas em 1 milhão”, *Última Hora*, 24 abr. 1962.

[221] A inflação acumulada de 1960 foi de 25,4%, e a inflação acumulada de 1961 foi de 34,7%. Disponível em <http://almanaque.folha.uol.com.br/dinheiro60.htm>, acesso em 19 jun. 2012.

[222] Entrevista concedida por Victor Bregman ao autor em 13 dez. 2011.

O esquecimento de Bregman sobre o processamento de *Limite* pelas máquinas da Líder pode, em tese, ser explicado por sua função, majoritariamente administrativa, em um grande laboratório comercial brasileiro que se dedicava, em grande parte, à cópiagem de filmes estrangeiros exibidos no Brasil.

Saulo Pereira de Mello explica que, após ter recuperado a segunda parte de *Limite* – embora não tenha precisado em que laboratório realizou tal recuperação –, esperou um longo período até conseguir uma película virgem especial para a contratipagem, provavelmente um *duplicate negative*. Resolvido o problema da falta de material, Saulo passou a frequentar o laboratório do INCE, que anteriormente havia se confessado incapaz de realizar os serviços de restauração de *Limite*, mas que após a liberação da verba e da indicação feita pelo Ministério da Educação e Cultura passa a ter seu laboratório à disposição do projeto.

Saulo recorda que para lá se encaminhava diariamente “às 9h [da noite] e fazia a exposição contratipo-negativo – que era revelado. No outro dia (...) via o que tinha feito, se estava bom (...) aprovava e passava para outro rolo e assim se seguia semana a semana”. Assim, *Limite*, a partir da cópia em nitrato, começou a ser contratipado no laboratório do INCE, “numa copiadora Debrie que havia sido agastada para fazer trucagens”,²²³ o que teria se tornado uma vantagem, porque a velocidade dela foi diminuída, reduzindo assim a tração sobre o filme. A operação da Debrie ficava a cargo de Manoel Ribeiro, fotógrafo de filmes como *O descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro, 1937)²²⁴ e muitos outros.

No INCE, Manoel Ribeiro integrava uma equipe de técnicos liderada por Humberto Mauro. Todo o processo de realização de filmes era feito no próprio instituto: revelação, montagem, gravação de som, filmagem em estúdios e copiagem. No entanto, no decorrer da década de 1960, segundo o pesquisador Fabián Núñez, “se inicia o processo de desmantelamento do órgão que praticamente não produz mais”. Além disso, seu equipamento se encontrava “gravemente ultrapassado e não mais apto para os novos moldes estéticos de documentário, que se vinculam com o advento da televisão”.²²⁵

[223] Entrevista concedida por Saulo Pereira de Mello ao autor em 1º ago. 2011.

[224] Além de Manoel Ribeiro, Humberto Mauro, Alberto Botelho e Alberto Campiglia integram a equipe de fotógrafos do filme. Dados da Filmografia Brasileira. Disponível em <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>, acesso em 22 jun. 2012.

[225] Fabián Núñez, “Humberto Mauro e o cinema educativo”. Artigo disponível em <http://www.vivacine.org.br/site/textos/ver/?id=14>, acesso em 22 jun. 2012.

Acumulam-se, portanto, fatores que certamente comprometeram o andamento da restauração de *Limite*: o encolhimento do suporte de nitrato; a deterioração por hidrólise sofrida pela segunda parte; a escolha correta e a disponibilidade do material virgem para execução das copiagens; e a obsolescência dos equipamentos do INCE.

Saulo não deixa claro, em sua entrevista, como ocorreu a recuperação da segunda parte de *Limite*. No entanto, suponho que esse processo esteja associado à restauração física do material, tornando-o apto a ser processado na copiadora do INCE. Saulo também não deixa claro se a espera pelo *duplicate negative* teve o seu fim com a chegada do material escolhido ou com a opção por outra película virgem mais acessível naquele momento. Alerta que a atitude tomada aqui, entre o ideal e o possível, selaria o futuro dos materiais que teriam origem a partir do contratipo – máster, segundo contratipo, cópia de exibição – que estava sendo processado naquele momento.

Uma carta redigida por Humberto Mauro em outubro de 1964 relatava os serviços prestados pelo INCE durante o trabalho de restauração de *Limite*. Mauro, na época chefe do Serviço Técnico Cinematográfico do instituto, informava que “os trabalhos solicitados pelo prof. Plínio Sússekind Rocha, compreendendo todo o filme *Limite*, foram realizados, entregues, e são os constantes da relação anexa”. Mauro revelava ainda que “a cooperação do INCE, no caso do filme *Limite*, foi exclusivamente voluntária, tendo mesmo oferecido algum material virgem”.²²⁶ A relação anexa à qual Humberto Mauro se refere descreve os materiais de *Limite* processados no laboratório do INCE durante os anos de 1963 e 1964.

O material que mais chama a atenção, entre cópias, copiões e montagens de negativo, é a tiragem de 390 pés de contratipo em *duplicate panchromatic* da segunda parte. A descrição do material utilizado para a contratipagem da segunda parte responde, por um lado, à dúvida que expus no parágrafo anterior. No entanto, tal expediente não foi utilizado na descrição de outros contratipos processados pelo INCE. Ainda em 1963, consta na listagem fornecida por Mauro o processamento de 100 pés do contratipo da quarta parte, 590 pés do contratipo da quinta parte, contratipagem de 10 pés em fusões da sexta parte; em 1964, o anexo indica a feitura de 800 pés de contratipo da oitava parte.

[226] Carta remetida ao diretor (não especificado, que acredito ser do INCE ou do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) por Humberto Mauro em 1º out. 1964. Depositado no Arquivo Mário Peixoto. Acesso em 28 mar. 2012.

Duas conclusões podem ser obtidas a partir do documento elaborado por Humberto Mauro. A primeira é a heterogeneidade dos rolos de *Limite* processados pelo INCE a partir da cópia em nitrato do filme. A omissão das especificações técnicas do negativo utilizado para contratar as partes 4, 5, 6 e 8 aponta para uma composição química diferente daquela do *duplicate panchromatic*, diferenciando fotograficamente o contratipo da segunda parte das outras citadas acima. A segunda conclusão se refere ao caráter incompleto do processo desenvolvido no laboratório do INCE. Na listagem, reproduzida abaixo, não constam os contratipos da primeira, terceira e sétima partes:

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA	
<u>LIMITE</u>	
<u>1963</u>	
CÓPIA 1ª PARTE	1.000 Pés
* E REVELAÇÃO CENAS	100 Pés
MONTAGEM CENAS 3ª PARTE	1.000 Pés
* LIMITE	1.000 Pés
CÓPIA E REVELAÇÃO 1ª PARTE	1.000 Pés
* * * REPETIÇÕES 1ª PARTE	100 Pés
MONTAGEM 1ª PARTE	1.000 Pés
ACERTO 3ª PARTE	1.000 Pés
CÓPIA E REVELAÇÃO DE APRESENTAÇÃO E FUSÓES 1ª PARTE	200 Pés
ACERTO DO NEGATIVO 4ª PARTE	800 Pés
CONTRATIPO DA 4ª PARTE	100 Pés
CÓPIA * * * *	100 Pés
COPIÃO DA 4ª PARTE	900 Pés
CÓPIA DA 4ª PARTE	610 Pés
PROJEÇÃO E REVISÃO 4ª PARTE	900 Pés
CONTRATIPO EM DUP. PANCRO. 2ª PARTE	390 Pés
COPIÃO * * * * *	390 Pés
* 5ª PARTE	1.000 Pés
REVISÃO NEGATIVO 6ª PARTE	1.000 Pés
PROJEÇÃO COPIÃO 6ª PARTE	1.000 Pés
REVISÃO E MARCAÇÃO NEGATIVOS DA 6ª PARTE	1.000 Pés
CONTRATIPO DA 6ª PARTE	590 Pés
COPIÃO * * * * *	590 Pés
PROJEÇÃO CÓPIAS 6ª PARTE	590 Pés
REVISÃO 6ª PARTE P/ CONTRATIPAR	950 Pés
MONTAGEM DE CENAS CONTRATIPADAS 6ª PARTE	1.000 Pés
CONTRATIPAGEM FUSÓES 6ª PARTE	10 Pés
MONTAGEM NEGATIVO 6ª PARTE	1.000 Pés
<u>1964</u>	
CÓPIA 6ª PARTE	1.000 Pés
REVISÃO NEGATIVO 6ª PARTE	1.000 Pés
LIMPEZA E REVISÃO DA CÓPIA 6ª PARTE	800 Pés
CONTRATIPO 6ª PARTE	800 Pés
REVELAÇÕES CONTRATIPO FUSÓES E CENAS PARA 1ª, 7ª E 8ª PARTE	200 Pés
REVISÃO DO CONTRATIPO 6ª PARTE	800 Pés
REVISÃO DA 7ª PARTE DO NEGATIVO	1.000 Pés
CÓPIA E REVELAÇÃO DA 8ª PARTE (CÓPIA DO CONTRATIPO)	800 Pés
REVISÃO E CORTES NOS NEGATIVOS ORIGINAIS DAS 7ª E 8ª PARTES	1.800 Pés
CÓPIA E REVELAÇÃO DAS 7ª E 8ª PARTES	1.800 Pés

Figura 7 Reprodução de listagem dos materiais de *Limite* processados pelo INCE.

A provável fragmentação da contratipagem de *Limite* entre o INCE e a Líder compromete minha análise, e acredito ter sido, na época, um problema prático enfrentado por Saulo Pereira de Mello.

O final do texto escrito por Humberto Mauro sugere um tom de resposta a uma possível reclamação feita por Saulo e Plínio. Referindo-se às instalações técnicas do INCE, no que diz respeito ao laboratório do órgão, Mauro explica que “embora não tenha escala industrial e excluindo uma ou outra operação especializada, realiza trabalho capaz de atender a maior exigência técnica”. À explicação, segue-se uma solicitação visando à continuidade do trabalho de restauração de *Limite*: “tomo a liberdade de sugerir que o requerente apresente o plano do que resta ainda a ser feito, para que se possa especificar o material necessário e o seu respectivo custo”.²²⁷

Esse aparente desentendimento entre as partes foi desfeito a partir da análise do ofício assinado por Flávio Tambellini, diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo, encaminhado a Plínio Sússekind Rocha. O documento, que vem em resposta ao memorando escrito por Plínio em novembro de 1964 e também ao ofício de setembro de 1965 redigido pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, informava que o INCE participaria dos trabalhos finais de recuperação do filme *Limite*, estabelecendo para isso algumas condições, dentre as quais destacam-se:

todas as despesas serão contratadas e pagas diretamente pelo INCE; todos os trabalhos técnicos ficarão subordinados à sua [de Plínio Sússekind Rocha] fiscalização estética; o INCE se compromete a só permitir a exibição das cópias a serem obtidas em condições que respeitem escrupulosamente o enquadramento e o ritmo do filme original; competirá ao INCE a guarda em sua filmoteca do negativo do filme que dele poderá tirar tantas cópias quantas considerar necessárias.²²⁸

No que diz respeito às condições de exibição da obra à supervisão de Plínio,²²⁹ as condições governamentais para realizar a última etapa da restauração de *Limite* constituem um esboço daquilo que viria a ser o contrato de cessão

[227] Carta remetida ao diretor (não especificado) por Humberto Mauro em 1º out. 1964. Depositado no Arquivo Mário Peixoto. Acesso em 28 mar. 2012.

[228] Ofício n. 52/65. Remetido por Flávio Tambellini, diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo, ao professor Plínio Sússekind Rocha em 20 dez. 1965. Depositado no Arquivo Mário Peixoto. Acesso em 28 mar. 2012.

[229] Na prática, a supervisão técnica da restauração ficava a cargo de Saulo Pereira de Mello.

dos direitos autorais e da venda dos materiais filmográficos à Embrafilme, em 1980, conforme veremos mais adiante.

A incompletude do processo realizado no INCE fica comprovada com o depoimento de Saulo, complementado pelas informações da carta de Mauro. A heterogeneidade do material foi sugerida pela lista dos materiais processados no INCE e confirmada pelo recibo assinado por José de Almeida Mauro (Zequinha Mauro), filho de Humberto, informando ter recebido de Rodrigo Melo Franco de Andrade a importância de 54 mil cruzeiros “correspondentes a dois rolos de filme virgem positivo de 35mm – da marca Gevaert – para trabalhos de cópia do filme *Limite*”.²³⁰

No primeiro dia de dezembro de 1965, um recibo assinado por Plínio Sússekind Rocha aprofundava um pouco mais a questão das películas cinematográficas manipuladas pelo INCE durante a restauração de *Limite*. No documento, Plínio confirma ter recebido do Instituto Nacional de Cinema Educativo um material composto de dois rolos de mil pés de filme Kodak do tipo *Duplicating Negative Panchromatic*, na bitola de 35mm, e quatro rolos de mil pés de filme Kodak Positivo *Fine Grain* na bitola de 35mm. Plínio explica que esse material se destinava “à feitura de contratipos e cópias para recuperação do filme *Limite*”.²³¹ Ou seja, lembrando que mil pés representam aproximadamente 305 metros, 610 metros de negativo pancromático seriam utilizados para se fazer um contratipo a partir de um material positivo, e os 1.220 metros de positivo de grão fino da Kodak seriam utilizados para se copiar a partir do contratipo, seguindo, em tese, a escolha inicial dos materiais feita por Saulo. As informações contidas no recibo assinado por Zequinha Mauro, em comparação ao material relacionado no recibo assinado por Plínio, confirmam minha tese a respeito da heterogeneidade das marcas de películas utilizadas durante a restauração de *Limite*, mostrando que esse processo, por mais minucioso que fosse, encontraria seus limites nas diferentes respostas fotográficas das películas Kodak e Gevaert.

A divergência entre as partes, que sugeri anteriormente, foi confirmada em entrevista por Saulo Pereira de Mello, ao lembrar-se de que o processo de

[230] Recibo assinado por José Almeida Mauro (s.d.). Depositado no Arquivo Mário Peixoto. Acesso em 28 mar. 2012.

[231] Recibo assinado por Plínio Sússekind Rocha em 1º dez. 1965. Depositado no Arquivo Mário Peixoto. Acesso em 28 mar. 2012.

restauração de *Limite* no INCE vinha ocorrendo sem percalços “até que Plínio teve problemas lá, e faltou a última parte para fazer”. Mesmo sem conhecer os verdadeiros motivos que fizeram Plínio retirar os materiais do filme do INCE, Saulo arriscou afirmar que “os técnicos incluíram uma parte de *Limite* contra a vontade dele [Plínio]”.²³² Além do equívoco editorial na restauração conduzida pelo INCE apontado por Saulo, vimos aqui que os problemas de ordem estrutural, financeira e até mesmo de ordem política – o órgão perdeu força assim que o Instituto Nacional de Cinema (INC) foi criado, em 1966 – podem ter contribuído para o final da parceria.

Procedimentos de trabalho e produtos da restauração

A partir de agora, apresentarei alguns métodos de trabalho em laboratório conduzidos por Saulo Pereira de Mello. Nesta seção, a ausência de documentação oficial e a escassez de matérias na imprensa da época noticiando o andamento da restauração de *Limite* transformam a memória de Saulo na principal fonte de consulta. Baseando-me em conceitos de química fotográfica, as informações coletadas durante as entrevistas serão tomadas, na verdade, como pontos de partida para que possamos compreender as escolhas feitas por Saulo e os resultados obtidos durante o processo de restauração.

Em uma das poucas matérias jornalísticas feitas sobre a restauração de *Limite*, publicada em abril de 1973 pela *Veja*, percebemos a relação estabelecida por Saulo entre a cópia e o negativo do filme. Segundo a revista, o demorado trabalho de restauração se deveu, em grande parte, ao “negativo, não montado, [que] exigiu demoradas procuras de imagens no positivo, quase todo arruinado, para a restauração dos cortes (passagens rápidas de uma imagem a outra) e fusões (imagens que se superpõem)”.²³³ A relação entre os materiais positivo e negativo de *Limite* será abordada mais tarde. Infelizmente, não é mais possível acessar os materiais originais do filme, que se resumiam, oficialmente, até os anos 1960, à cópia em nitrato e ao negativo. Portanto, não há condições de avaliar suas informações fotográficas, o que nos levará a partir das considerações de Saulo sobre o material com o qual ele trabalhou durante a restauração.

[232] Entrevista concedida por Saulo Pereira de Mello ao autor em 1º ago. 2011.

[233] “Mito restaurado”, *Veja*, 11 abr. 1973.

Sobre as condições físicas do negativo original de *Limite*, Saulo informou que, em 1959, ano em que começou a analisar o material em mesa enroladeira, constatou que o negativo estava atacado principalmente nas bordas, levando-o “a separar em várias latas todas as partes que deveriam ficar separadas para se tentar uma contratipagem imediata”.²³⁴ A hidrólise que estava atacando o negativo de *Limite* era provocada pelo contato do nitrato de celulose com o ar quente e úmido, que formava o ácido nítrico em solução aquosa, constituindo uma pasta que tinha a tendência de correr de fora para dentro da imagem nos rolos.

As qualidades e limitações da emulsão pancromática, assim como a precariedade dos laboratórios cariocas dos anos 1920 e 1930, nos fornecem uma ideia mais aproximada das dificuldades que se impunham à exposição e revelação de *Limite*. Sabendo disso, Saulo lembra que, durante a restauração do filme, “foi preciso muito cuidado para encontrar as tonalidades certas e não fazer um novo filme com má qualidade na imagem”, o que, segundo ele, comprometeria a fotografia de Edgar Brasil.²³⁵

O rigor em se reproduzir as “tonalidades da fotografia de Edgar” se traduzia no cuidado com o qual a questão do contraste fotográfico de *Limite* era encarada. Sobre o contraste procurado durante a restauração do filme, Saulo descreveu, em um cartão da época, algumas determinações técnicas que deveriam ser seguidas em laboratório. Vejamos a seguir a descrição dos materiais produzidos em laboratório, os reveladores utilizados e referências de contraste definidas por Saulo:

Duplicate Negative – revelador negativo $\gamma = 0.5 \sim 0.6$ com revelador D-76 (acima há aumento de grão)

Fixação de 20 minutos; lavagem de 45 minutos a 68 °F [20 °C] com revelador SD-28 Kodak Test. *Developer*.

Máster – revelador positivo $\gamma = 1.8 \sim 2.0$ com revelador D-16

Fixação, lavagem e secagem semelhante ao positivo com revelador SD-28 a 68 °F.²³⁶

[234] Entrevista concedida por Saulo Pereira de Mello ao autor em 1º ago. 2011.

[235] “Mito restaurado”, *Veja*, 11 abr. 1973.

[236] Cartão de anotações utilizado por Saulo durante os procedimentos laboratoriais de restauração de *Limite*. Documento em posse do próprio Saulo Pereira de Mello.

A informação mais relevante para esta pesquisa são as recomendações técnicas relativas ao *Duplicate Negative*. Tendo à mão para consulta o *Laboratory Press* da Kodak de 1936, Saulo estudou como contratipar a cópia em nitrato de *Limite* seguindo parâmetros baseados no controle do tempo e da temperatura, e, principalmente, na determinação do Gama (γ), deixando evidente sua preocupação com a definição de contraste da imagem que seria obtida no novo negativo.

Sobre a análise daquilo que teria sido o método de trabalho de Saulo Pereira de Mello é necessário, inicialmente, fazer algumas considerações. Estamos fazendo a avaliação de um processo de restauração ocorrido há mais de quarenta anos, tendo como referência o conhecimento adquirido ao longo de todo esse tempo. Devemos considerar também que, quando se tinha pouca experiência nesse tipo de trabalho, procurava-se fazer o melhor dentro de suas limitações, como é o caso de Saulo, que não era laboratorista e se formou na prática e de maneira autodidata. Além disso, em termos de mercado cinematográfico brasileiro, não temos condições de verificar se havia acesso ao tipo de material considerado como o mais indicado para se realizar a restauração de *Limite* nos anos 1960.

Sobre a utilização do D-76 no processamento do *Duplicate Negative*, o estudo realizado por Jeffrey Soper informa que o revelador Kodak D-76 “quando utilizado fresco resulta num *fog* de alta densidade, e isso leva muitas vezes à redução do contraste de sombra”. O autor afirma que muitos laboratoristas sabiam, de maneira empírica, que utilizar o D-76 usado anteriormente diminuía o *fog* e melhorava o contraste de sombra, e uma técnica clássica era misturar D-76 já usado com um D-76 fresco em uma determinada proporção. Ainda segundo Soper, “a adição de uma pequena quantidade de brometo de potássio fornece o mesmo benefício, mas com consistência”²³⁷.

A presença de brometo de potássio (KBr) pode ser verificada na maioria das fórmulas dos reveladores, também disponibilizadas no trabalho de Soper. A partir dessas informações, concluí que, caso houvesse disponibilidade no mercado brasileiro da época, o revelador que talvez fosse mais indicado para o processamento

[237] Jeffrey Soper, *Seventy-six years of D-76*. Disponível em <http://jeffreysoper.com/node/101>, acesso em 28 jun. 2012. No original: “D-76 gives rather high fog density when used fresh, and this often leads to lower shadow contrast. It was empirically known by many darkroom workers that previously used D-76 gave lower fog and improved shadow contrast, and one classic technique was to mix previously D-76 and fresh D-76 at a certain ratio. Slight addition of potassium bromide provides the same benefit, but with consistency. Examples are Kodak D-96, AGFA 17, Fujifilm FD-122, Konica SD-20 and Konica SD-28”.

do *Duplicate Negative* seria o Konica SD-28. Segundo Soper, este “era idêntico ao D-76d [variação do D-76], exceto pela adição de 0,4 gramas de brometo de potássio”, que seriam capazes de “melhorar o contraste de sombra e reduzir a quantidade de *fog*”.²³⁸ Mas, ao considerar a possibilidade de Saulo ter usado um *Eastman Fine Grain Duplicating Panchromatic Negative Film 5234*, criado em 1958 pela Kodak em substituição ao modelo 5203, concluí que o revelador mais indicado para esse tipo de película teria sido o D-96, de acordo com a Kodak.²³⁹ Hernani Heffner, porém, problematiza minha versão, pois, partindo do princípio de que o D-96 era capaz de corrigir a ação do *fog*, como, então, “isso seria possível a partir de uma cópia acetato, com informação já impressa, e não de um negativo nitrato?”.²⁴⁰

O destaque que Saulo dá para o limite do γ (entre 0,5 e 0,6) também chamou a atenção de Hernani Heffner. O cuidado para não haver “aumento de grão”, estabelecendo o limite do γ (entre 0,5 e 0,6), é visto com ressalvas por Heffner, pois, segundo ele, tal medida limitou ainda mais as possibilidades de rendimento do *Duplicate Negative*, que, conforme sabemos, “tem baixa velocidade e grão fino”.²⁴¹

O aproveitamento correto da emulsão pancromática, da qual se procura extrair uma variação maior de tons de cinza, consiste no controle rigoroso do contraste para evitar que os grãos de prata se tornem visíveis ao espectador quando projetados em uma sala de cinema. Segundo Alfonso del Amo García, os grãos de prata, na verdade aglomerações de cristais de prata, “podem se tornar visíveis na tela durante a projeção, apresentando-se como halos escuros que envolvem as áreas mais densas da imagem (saturação) ou como uma trama de pontos, móvel e irregular, nas densidades médias e baixas (granulação)”.²⁴²

[238] Jeffrey Soper, *Seventy-six years of D-76*. Disponível em <http://jeffreysoper.com/node/101>, acesso em 28 jun. 2012.

[239] *Kodak Publication H-24 Module 15*. Disponível em http://motion.kodak.com/motion/uploadedFiles/US_plugins_acrobat_en_motion_support_processing_h24_15_h2415.pdf, acesso em 28 jun. 2012.

[240] Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 2 jul. 2012.

[241] Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 15 jun. 2012.

[242] A. D. A. García, *Preservación cinematográfica*, Bruxelas, Fédération Internationale des Archives du Film, 2004, p. 51. No original: “Estas aglomeraciones (conocidas como “grano”) podrán llegar a hacerse visibles en pantalla durante la proyección, presentándose como aureolas de oscuridad que rodean las áreas más densas de la imagen (saturación) o como una trama de puntos, móvil e irregular, en las densidades medias y bajas (granularidad).”

Como sabemos, a cópia em nitrato de *Limite* foi, em algumas ocasiões, manipulada por Edgar Brasil, que retirava os trechos mais deteriorados, os copiava e reinseria em novo suporte para a cópia novamente. Esse procedimento agregou à cópia, ou seja, à matriz de trabalho de Saulo, suportes que não da Kodak, diversificando as densidades fotográficas do material. Mesmo considerando que Edgar tenha trabalhado com películas de 25 ASA, provavelmente a disposição dos grãos de prata apresentava sutis diferenças entre fabricantes, fazendo com que as emulsões respondessem de maneira distinta aos procedimentos de laboratório empregados por Edgar.

Saulo conhecia as dificuldades enfrentadas por Edgar Brasil e Mário Peixoto para trabalhar com o filme pancromático em 1930. Caberia ao restaurador, munido de conhecimento técnico, de tecnologia e de película virgem apropriada, expor e revelar novamente *Limite*, produzindo na década de 1960 um novo negativo, agora em acetato de celulose, que se tornaria a matriz da obra para as próximas duplicações e restaurações.

As condições fotográficas da cópia em nitrato de *Limite*, na qual além da deterioração havia a variedade de suportes, levam a crer que Saulo tenha adotado o negativo original como fonte de referência para se aproximar do Gama utilizado por Edgar e por Benedetti. Conforme observado quando as características químicas do filme pancromático foram apresentadas, é muito pouco provável que Benedetti tenha controlado rigorosamente o processamento de *Limite*. Essa suposição procura apenas compreender o caminho escolhido por Saulo: recuperar o filme a partir de sua cópia em nitrato, assim como ela se apresentava em 1960? Ou tentar voltar às imagens ainda impressas no negativo original do filme? Por enquanto, vamos conhecer os principais materiais gerados pela restauração de Saulo e que seriam, pouco tempo depois, alçados à condição de originais de *Limite*.

No início da década de 1970, Saulo Pereira de Mello residia e trabalhava em São Paulo, tendo levado consigo todos os materiais fílmicos de *Limite*. Em janeiro de 1970, a Divulgação Cinematográfica Bandeirante respondeu, em carta, à consulta feita por Saulo a respeito dos serviços de laboratório realizados e dos respectivos valores praticados pela produtora paulista. No documento, a Bandeirante informava o custo por metro processado do máster, do contratipo e da cópia em 35mm.²⁴³ Um ano depois, nova carta remetida pela Bandeirante

[243] Carta da Divulgação Cinematográfica Bandeirante endereçada a Saulo Pereira de Mello em 9 jan. 1970. Documento depositado no Arquivo Mário Peixoto. Acesso em 28 mar. 2012.

descrevia os serviços já realizados pelo laboratório e os valores a serem pagos por Saulo Pereira de Mello:

1.384 metros de contratipo	CR\$ 2.906,40.
604 metros de máster	CR\$ 694,60.
1.384 metros de copião	CR\$ 885,76. ²⁴⁴

A recuperação do filme, que havia começado no Rio de Janeiro em 1961, dez anos depois se encontrava ainda em curso. Em São Paulo, a ausência de uma cópia e a feitura de um copião pela Bandeirante nos indica ainda se tratar de uma etapa intermediária do processo de restauração de *Limite*. Além disso, o processamento de 1.384 metros de contratipo representa pouco mais de 75 minutos de filme projetados a uma velocidade de 16 quadros por segundo, restando ainda pouco mais de 800 metros de contratipo para chegarmos aos 120 minutos de filme, ou aos 2.209,7 metros – minutagem tida como a correta por Saulo Pereira de Mello e Mário Peixoto.²⁴⁵

Em abril de 1973, a revista *Veja* noticiava *Limite* como o “mito restaurado”. O primeiro parágrafo, no entanto, contradiz o título da matéria ao informar que faltavam ainda “50 metros (aproximadamente um minuto de projeção) de filme em nitrato de celulose – um composto químico instável e inflamável – a serem transpostos para os modernos positivos em acetato”.²⁴⁶ Provavelmente o trecho que restava restaurar correspondia aos planos mais afetados da segunda parte e que, irremediavelmente perdidos, foram substituídos por letreiros explicativos.

Em entrevista, Saulo afirma que a cópia tirada do internegativo ficou pronta por volta de 1975-6.²⁴⁷ Estou certo de que ao menos um internegativo

[244] Carta da Divulgação Cinematográfica Bandeirante endereçada a Lynxfilm em 18 jan. 1971.

[245] Podemos observar detalhadamente a tabela elaborada por Paolo Cherchi Usai que relaciona metros e pés aos minutos de filme 35mm e 16mm, levando em conta as velocidades de 16, 18, 20, 22 e 24 quadros por segundo. Ver P. C. Usai, *Silent cinema: an introduction*, London: British Film Institute, 1999, p. 173.

[246] “Mito restaurado”, *Veja*, 11 abr. 1973.

[247] Entrevista concedida por Saulo Pereira de Mello ao autor em 4 fev. 2011.

e uma cópia tirada deste internegativo tenham sido produtos da restauração de *Limite* que partiu da cópia em nitrato, tomando o negativo como referência para a fotografia. Examinando a descrição dos serviços prestados pela Bandeirante, assim como os documentos pertencentes à passagem de *Limite* pelo INCE, verifiquei que outros materiais intermediários foram produzidos durante o processo e entregues, juntamente com os principais materiais, à Embrafilme por Mário Peixoto e Saulo Pereira de Mello em 1980.

Em seu livro *Silent cinema: an introduction*, Paolo Cherchi Usai enumera algumas regras indispensáveis que devem ser seguidas pelos profissionais de preservação audiovisual. A regra nº 2 determina que “qualquer decisão tomada no processo de preservação deve ser reversível”.²⁴⁸ Transformando a regra de Cherchi Usai no princípio de reversibilidade, vamos encontrar problemas ao tentar aplicá-lo no processo de restauração de *Limite*.

No início dos anos 1970, diante da situação delicada pela qual passava a Cinemateca Brasileira, Saulo Pereira de Mello, embora estivesse em São Paulo, considerou inviável o envio do negativo e da cópia em nitrato para as precárias instalações do Parque do Ibirapuera, optando por destruir, em 1972, esses materiais com receio de que eles pudessem provocar um incêndio dentro de sua casa. No entanto, até 1980, quando *Limite* passou às mãos da Embrafilme, um rolo de negativo em nitrato havia sobrevivido. Esse material foi destinado à destruição.

Portanto, passa-se a considerar como material de base de *Limite* o contratipo processado por Saulo em meados dos anos 1960. A terceira geração de *Limite* (negativo original → cópia em nitrato → contratipo em acetato) passou a representar aquilo que havia de mais próximo do filme realizado por Mário Peixoto em 1930. *Limite* passou recentemente por uma restauração digital e, desta vez, aparentemente o princípio de reversibilidade foi respeitado, permanecendo o contratipo de Saulo integralmente conservado pela Cinemateca Brasileira.

[248] P. C. Usai, *op. cit.*, p. 67. No original: “Rule 2: Any decision taken in preservation process must be reversible”.

O retorno de *Limite*

Durante toda a década de 1960, *Limite* ficou afastado das sessões especiais e das telas de cineclube. Sua cópia em nitrato, condenada à completa deterioração, jamais seria vista novamente pelo público.

O interesse dispensado pelos jornais e revistas no “salvamento” de *Limite*, apresentado em 1960 e, principalmente, em 1961, diminuiu bastante e quase desapareceu entre os anos de 1965 e 1970.²⁴⁹ No final de novembro de 1971, no entanto, o *Jornal da Tarde* anunciou ter conseguido “revelar o maior segredo do cinema nacional”.²⁵⁰ A sessão especial programada por Paulo Emílio Salles Gomes, então professor da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo, foi considerada como uma “revelação” de *Limite* ao público paulistano, porque, como sabemos, o filme havia sido exibido em raras ocasiões, até 1959, apenas para os espectadores do Rio de Janeiro.

Para a sessão especial na ECA, foi projetada a cópia, agora em acetato de celulose, tirada do internegativo produzido a partir dos trabalhos de restauração conduzidos por Saulo Pereira de Mello. Sobre a cópia em si, Saulo afirma ter aceitado o convite de Paulo Emílio para exibir *Limite* na ECA sob a condição de ser respeitada a velocidade original de projeção do filme. O público, composto de um número bem maior do que aqueles que figuravam como alunos de Paulo Emílio, assistiu à nova cópia de *Limite* ainda sem marcação de luz, fato que Saulo não aprovou.²⁵¹

A cópia do filme, fruto da restauração, só teria ficado pronta, de acordo com Saulo, entre os anos de 1975 e 1976. O intervalo de aproximadamente quatro anos entre a sessão na ECA e a finalização da cópia permitiu que circulasse na imprensa uma impressão de desconfiança em torno do desfecho que estava tendo a recuperação de *Limite*. Demonstrando preocupação com a memória do cinema nacional, o documentarista Eduardo Coutinho, em agosto de 1974, no *Jornal do Brasil*, lamentava-se diante da realidade de que “o filme mais antigo em condições de exibição é *Exemplo regenerador* (José Medina, 1919)”.²⁵²

[249] Nossas duas fontes de consulta de jornais e revistas do período 1960 e 1970 são o Arquivo Mário Peixoto e a Cinemateca Brasileira.

[250] “Conseguimos revelar o maior segredo do cinema nacional (esta página é esperada há quarenta anos)”, *Jornal da Tarde*, 26 nov. 1971.

[251] Entrevista concedida por Saulo Pereira de Mello ao autor em 4 fev. 2011.

[252] Eduardo Coutinho, “As riquezas do subdesenvolvimento”, *Jornal do Brasil*, 27 ago. 1974.

Não se tendo notícia da existência física de nenhum material completo anterior ao filme de Medina, Coutinho afirmava que

a destruição ou sumiço de negativos torna impossível, salvo alguma surpreendente descoberta, a apreciação de obras como *Barro humano*, de Adhemar Gonzaga, e *Favela dos meus amores*, de Humberto Mauro, sem contar o caso de *Limite*, de Mário Peixoto, tão famoso quanto inacessível e cujas cópias estariam em permanente estágio de recuperação.²⁵³

Em 1977, foi a vez do crítico e realizador Jairo Ferreira questionar a existência da cópia de *Limite*. O cancelamento da sessão dentro da Pequena Retrospectiva do Cinema Brasileiro, promovida no Instituto Goethe, fez com que Ferreira recuasse seis anos para se lembrar do dia em que o então programador da Cinemateca Brasileira, Bernardo Vorobow, o convidou “para ver esse filme numa sessão ‘especialíssima’ num cineclubes da Cidade Universitária”.²⁵⁴ Na verdade, a cópia fora exibida por Paulo Emílio na ECA.

A justificativa para o cancelamento da exibição de *Limite* no Instituto Goethe, segundo Jairo Ferreira, era de que a restauração da cópia não havia ficado pronta a tempo, informação passada pela Embrafilme. É possível que Saulo Pereira de Mello tenha se enganado em relação ao ano em que a cópia de *Limite* em acetato ficou pronta. Também é possível que um filme tenha sua exibição cancelada em um festival ou mostra por conta de um problema técnico na cópia que inviabilize sua projeção. O fato que intrigou Ferreira foi de que modo então Rui Santos havia conseguido contratipar a cópia de *Limite* para o seu documentário *O homem e o Limite* (1975). O que intriga, por outro lado, é a presença da Embrafilme como mediadora da relação de Mário Peixoto e Saulo Pereira de Mello com os produtores da mostra de filmes do Goethe, já em 1977, três anos antes da estatal adquirir os materiais fílmicos e os direitos legais sobre a obra.

Talvez o cancelamento da sessão de *Limite* no Goethe esteja associado à questão da velocidade de projeção do filme, suposição que não foi levantada por Jairo Ferreira e que será abordada, de uma maneira geral, a partir de agora.

[253] *Ibidem*.

[254] Jairo Ferreira, “*Limite*: o filme existe ou é mito?”, *Folha de S.Paulo*, 17 nov. 1977.

Exigências para a exibição de *Limite*: visões distorcidas do passado

As exigências para a exibição de *Limite* sempre foram colocadas por Mário Peixoto, Plínio Süssekind Rocha e Saulo Pereira de Mello como condições indiscutíveis aos interessados em exhibir o filme. A condição da janela de exibição 1:1'33 e da velocidade de projeção a 16 quadros por segundo criou, de um lado, o respeito à reprodução do filme tida como original; por outro, colocou obstáculos à divulgação dele.

A janela silenciosa, pertencente ao filme para ser projetado originalmente sem pista sonora, apresenta uma tela com proporção 1:1'33, diferentemente da janela sonora, na qual o filme é concebido para ser projetado originalmente com pista sonora, em uma tela, por exemplo, um pouco menor, 1:1'37, conhecida no meio cinematográfico como “acadêmica”. Os filmes em janela silenciosa ou em janela sonora apresentam, fisicamente, a mesma largura, ou seja, 35mm. Para a pista sonora existir, sem comprometer a integridade das perfurações, é necessário, a partir da tela 1:1'33, reduzir a altura e a largura da imagem. Além da tela 1:1'37, um filme pode ser exibido em outras telas da janela sonora, como 1:1'66; 1:1'85 ou panorâmica; e 1:2'35, conhecida como *scope*. Tendo sido concebido e filmado para ser exibido em uma janela 1:1'33, caso *Limite* fosse projetado em uma janela 1:1'37 teríamos uma perda significativa de informação visual, conforme podemos ver nesta comparação entre as duas telas:

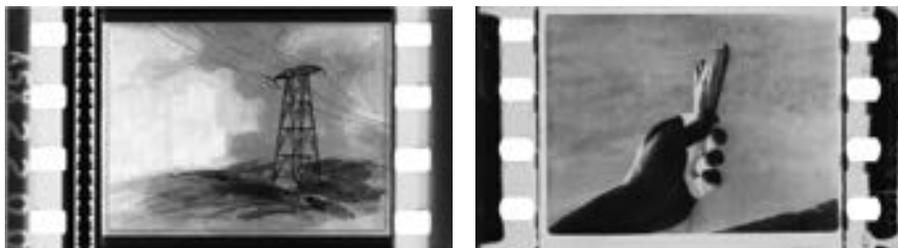


Figura 8 Comparativo entre as telas 1:1'37 (acadêmica) e 1:1'33 (silenciosa).²⁵⁵

[255] Figura da esquerda: A. D. A. García, *Preservación cinematográfica*, Bruxelas, Fédération Internationale des Archives du Film, 2004, p. 131. Figura da direita: fragmento do contratipo de *Limite* acessado na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

A preocupação com a exibição de um filme silencioso não se restringiu, no Brasil, apenas aos defensores de *Limite*. Em 1948, uma das indicações para a organização de uma filmoteca brasileira proposta por Jurandyr Noronha, ao estabelecer os equipamentos necessários para se reproduzir todo o acervo da sonhada filmoteca, defendia que a janela de projeção deveria ser a “antiga”, ou seja, 1:1'33, uma vez que, segundo ele, “usada a atual [1:1'37], tudo aparecerá desenquadrado”. Da mesma forma que Saulo, Plínio e Mário se preocupavam com a velocidade de projeção, Jurandyr considerava que, na maioria dos casos, a projeção a 16 quadros por segundo deveria ser respeitada, argumentando que

o advento do som trouxe, para a sua reprodução perfeita, o aceleração para 24 quadros por segundo, motivo pelo qual os filmes da era do silencioso, quando exibidos em projetores com a cadência sonora ficam ridículos, com os atores dando saltos e corridinhas, pois, como é claro, uma cena filmada em um número de quadros e projetada em velocidade maior tem que assim resultar. No entanto, tal não acontecerá se os projetarmos da maneira para o qual foram realizados.²⁵⁶

No caso da norma referente à velocidade de projeção, esse é um aspecto técnico que corresponde à variação do motor do projetor, tornando-se uma condição mais complexa de ser respeitada. Vimos, durante a apresentação das câmeras utilizadas em *Limite*, que a variação de velocidade também poderia ocorrer durante a captura das imagens. Portanto, partimos da premissa de que o filme de Mário Peixoto pode não ter sido filmado somente a 16 quadros por segundo, pois a câmera que filmou mais da metade dos planos, a Ernemann, pode ter sua velocidade variada.

Destacando tecnicamente os dados que devem estar presentes na identificação e na catalogação de um material fílmico, Del Amo, ao descrever o campo “duração”, aponta que seria útil ao técnico de arquivo “conhecer o número de rolos da montagem original, e, para o cinema mudo, as velocidades de filmagem e

[256] Jurandyr Noronha, “Indicações para a organização de uma Filmoteca Brasileira”. Disponível em <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com/2008/11/indicaes-para-organizacao-de-uma.html>, acesso em 12 abr. 2023.

de projeção nos principais trechos”.²⁵⁷ Ao analisar o sistema de base de tráfego de materiais filmicos da Cinemateca Brasileira, verificamos que uma cópia-base de *Limite* em 35mm apresenta atualmente uma metragem total de 2.080 metros. Novamente baseado na tabela de Paolo Cherchi Usai, calculo que essa cópia-base, ao ser projetada a uma velocidade de 16 quadros por segundo, teria pouco mais de 112 minutos de projeção. Logo, concluo que os 120 minutos de *Limite* a uma velocidade de 16 quadros por segundo, defendidos por Saulo Pereira de Mello e por Mário Peixoto, não se confirmam, indicando que ou eles se enganaram em relação à minutagem original de *Limite*, ou ainda restariam, a 16 quadros por segundo, 129 metros de filme ausentes no material considerado completo pela Cinemateca Brasileira.

A determinação de exibir *Limite* a 16 quadros por segundo passa, então, a ser contestada aqui. Primeiro por não conhecer detalhes técnicos da projeção do filme em sua estreia no Capitólio, não me permitindo concluir, com certeza, a qual velocidade *Limite* foi projetado em 1931. A questão acerca da velocidade “correta” de projeção do filme só passa a ser abordada a partir das sessões na Faculdade Nacional de Filosofia. Contrariando a velocidade “original” de *Limite*, em 2008, durante a 2ª Jornada Brasileira do Cinema Silencioso, uma cópia processada na Cinemateca Brasileira, com janela silenciosa, teria sido projetada a 18 quadros por segundo.²⁵⁸

Sobre a decisão de projetar *Limite* nessa velocidade, o conservador-chefe da Cinemateca do MAM, Hernani Heffner, argumenta que a velocidade a 18 quadros por segundo procura seguir uma relação mais harmoniosa das imagens com a trilha sonora do filme, executada originalmente em discos a 78 rotações por minuto, equivalente a cerca de três a quatro minutos de duração, o que corresponde a menos da metade do tempo – dez minutos

[257] A. D. A. García, *Preservación cinematográfica*, Bruxelas, Fédération Internationale des Archives du Film, 2004, p. 210. No original: “También sería útil conocer el número de rollos del montaje original y, para el cine mudo, las velocidades de filmación y de proyección en los principales estrenos”.

[258] Dados da Base TRF da Cinemateca Brasileira. Consultado sobre a velocidade de projeção de *Limite* nessa ocasião, o organizador da 2ª Jornada Brasileira de Cinema Silencioso, Carlos Roberto de Souza, não se recordou exatamente a respeito desse dado técnico. No entanto, baseado na minutagem do filme na grade da programação do evento, 115 minutos, ele acredita que a velocidade de projeção tenha sido mesmo os 16 quadros por segundo. Entrevista por e-mail com Carlos Roberto de Souza em 14 ago. 2012.

– de duração de um rolo simples de filme. Além disso, e esta talvez seja a maior justificativa para se relativizar a velocidade de projeção original de *Limite*, há o fato de o filme ter sido realizado com quatro câmeras diferentes requeridas, segundo Heffner, “não só por razões práticas (de deslocamento, de duração de chassis, de facilidade para ser presa em rodas de trem etc.), mas também para obter ‘velocidades’ de imagem (e não de projeção), isto é, tempos de leitura do plano diferentes, dando ao ‘tempo’ do filme um efeito estético”.²⁵⁹

Enquanto *Limite* esteve sob a tutela de Saulo Pereira de Mello, a velocidade de projeção do filme a 16 quadros por segundo esteve assegurada, conforme veremos nas sessões na Sala Funarte, que marcaram a volta de *Limite* às telas.

Limite, finalmente, para o público: as exposições na Funarte

Depois de 1971, *Limite* retornou à cabine de projeção em 1978. Saulo Pereira de Mello havia recebido um convite para exibir a cópia do filme em acetato na Sala Funarte, localizada no centro do Rio de Janeiro. Em entrevista, Saulo reforça que a cópia em questão era aquela processada por ele em São Paulo, e não pelo INCE. Aquela processada pelo órgão estatal havia ficado presa lá, porque quem havia financiado o material tinha sido o próprio INCE.

Segundo Saulo, para as quatro sessões de *Limite* que marcariam a reinauguração da Sala Funarte, a direção do órgão “trouxe de Minas Gerais um projetor que passava a dezesseis quadros por segundo e janela antiga [muda]”.²⁶⁰ Na cabine de projeção, Saulo lembra que o filme ficou em um rolo apenas, tendo em vista que havia disponível apenas um projetor com as características acima mencionadas. Além disso, não se pretendia efetuar nenhuma parada capaz de interromper a fruição espectral de um público interessado em “descobrir o mito”.

O crítico Ely Azeredo, no *Jornal do Brasil*, informava que a nova sala da Funarte dispunha de 179 lugares, podendo abrigar até duzentas pessoas em poltronas móveis. O sistema de som da sala era “composto por microfones direcionais, caixas de som embutidas, gravadores Akai de quatro mil DS, dois

[259] Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 14 ago. 2012.

[260] Entrevista concedida por Saulo Pereira de Mello ao autor em 1º ago. 2011.

amplificadores Philips e um toca-discos”, garantindo a característica multiuso da sala “que se destinava a projeções de cinema, espetáculos de música popular e erudita, peças de teatro e conferências”. Ainda segundo Azeredo, especificamente para as projeções de cinema, havia na sala “uma tela ciclorama; projetor Incol para 35 e 16mm, projetor de Super 8 e outro de slides”. Sobre o aparelho da Incol: “O projetor de 16 e 35mm possui autonomia de até 2 horas e vinte minutos de projeção, operando em 16 quadros por segundo – o que permitiu a exibição de *Limite* – e janela para filmes mudos”.²⁶¹

O mesmo Ely Azeredo escreveria, em junho de 1978, sobre “o triunfo de *Limite* na Sala Funarte”.²⁶² Fazendo um balanço das sessões do filme, ocorridas entre o final de maio e início de junho, o crítico defendia que

se a Sala Funarte não apresentasse as condições técnicas indispensáveis à sua projeção correta – justa e irredutivelmente defendida pelo cineasta – a insular obra-prima continuaria, na melhor das hipóteses, a ser exibida de década em década, para pequenos grupos de convidados do autor ou de seus admiradores e amigos.²⁶³

Azeredo apontava para os novos rumos que a divulgação de *Limite* estava ganhando a partir da série de exibições na Sala Funarte. Se *Limite* até então só havia sido assistido por pequenos grupos de pessoas ao longo de seus 47 anos de existência, as exibições diárias gratuitas promovidas durante uma semana pela Funarte fizeram com que o filme pudesse encontrar um público maior e mais diversificado, tornando-o um pouco mais acessível para a crítica e o espectador.

Octavio de Faria, em julho de 1978, agradeceu à Funarte “pela prova de coragem e de inteligência, de alto valor cultural”.²⁶⁴ Essa série de exibições de *Limite* marcaria, conforme podemos prever nas palavras de Octavio, o início de um momento de revalorização da obra que seria, dois anos depois, conduzida pelo Estado brasileiro.

[261] Ely Azeredo, “Sala Funarte: um ponto de cultura no centro da cidade”, *Jornal do Brasil*, 26 maio 1978.

[262] *Idem*, “O triunfo de *Limite* na Sala Funarte”, *Jornal do Brasil*, 8 jun. 1978.

[263] *Ibidem*.

[264] O. de Faria, “*Limite* na Funarte”, *Última Hora*, 12 jul. 1978.

O “mapa”: a cópia em nitrato “sobrevive”

Publicado em 1979, o livro *Limite: filme de Mário Peixoto* é um estudo detalhado de todos os planos do filme, incluindo uma contagem minuciosa de todos os fotogramas que busca traduzir para o papel o ritmo e os procedimentos de montagem. Tendo em mãos a cópia em nitrato de *Limite* que havia servido de matriz para sua restauração, Saulo Pereira de Mello decidiu reproduzir todo o filme fotograficamente, na tentativa de realizar “um análogo de partitura de música para o cinema, uma espécie de mapa, onde se pudesse seguir todo o filme visualmente e não literariamente”.²⁶⁵ No prefácio escrito por Octavio de Faria, o encontro do filme com a música erudita se dá pelo ritmo das imagens “rigorosamente calculadas”, a partir das quais se poderia construir “um gráfico da duração das cenas”, comprovando que, na verdade, “Mário Peixoto orquestrou *Limite*”.²⁶⁶

Saulo montou seu equipamento de trabalho em casa, que constava de “uma mesa de montagem com enroladeira, *viewer* para poder seguir o movimento no filme, sincronizador, instalação para a máquina fotográfica com um aparelho para reprodução de *slides* e o foco de luz frontal”.²⁶⁷ O material sensível, sobre o qual ele admite o completo caráter amadorístico do empreendimento, “foram sobras de película cinematográfica Plus X”, processadas em laboratório comercial. Saulo reconhece que esse tipo de película comprometeu a qualidade final de seu trabalho, pois a mais indicada, segundo ele, teria sido uma *duplicating negative*.

O trabalho que, segundo Saulo, teve um caráter amador, durou três meses, tendo sido realizado sempre à noite, na sala de jantar de sua casa, após um dia inteiro de trabalho formal.²⁶⁸ Saulo conta que

à medida que os negativos iam sendo revelados, cópias-contato iam sendo feitas, recortadas (pois quase sempre fotografava mais do que o necessário, uma precaução que se revelou útil) e montadas nas sequências do filme,

[265] S. P. de Mello, *Limite: filme de Mário Peixoto*, Rio de Janeiro: Funarte, 1979, p. 9.

[266] O. de Faria, em S. P. de Mello, *op. cit.*, pp. 17-8.

[267] S. P. de Mello, *op. cit.*, p. 9.

[268] Embora reconheçamos o conhecimento que sempre demonstrou ter a respeito do filme e das coisas que margeavam *Limite*, a rotina de trabalho empregada por Saulo nos leva a considerar a ocorrência de pequenos deslizes, como uma contagem equivocada de fotogramas, já que ele nunca revelou a utilização de um *counter* para isso.

anotando-se, com o auxílio do roteiro escrito e do *viewer*, as indicações necessárias [para se representar os] movimentos, [a] atuação de personagens, [ou seja,] qualquer coisa que a reprodução estática não pudesse captar.²⁶⁹

Interessado, sobretudo, em capturar o ritmo entre os planos de *Limite*, Saulo analisou a montagem e seus efeitos. Quando estudamos o filme a partir de seu “mapa”, observamos que as cerca de duzentas fusões estão ali fotografadas, tendo detalhadamente registrados seu início, no plano anterior à transição, e seu final, impresso no plano posterior à transição.

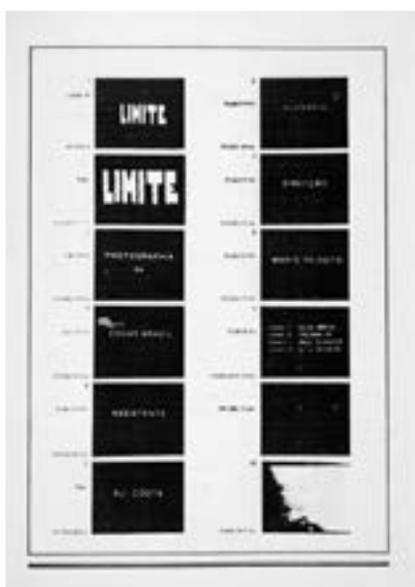


Figura 9 Reprodução da primeira página do “mapa” de *Limite*.

Para registrar o filme em livro, respeitando o ritmo interno de cada plano, Saulo idealizou uma relação entre a duração dos planos e sua reprodução em papel, a cada cinco segundos, um fotograma é reproduzido. Assim, ele explica que “um *take*, cuja duração fosse de vinte segundos, teria que ser descrito com quatro fotogramas”.²⁷⁰

[269] S. P. de Mello, *Limite: filme de Mário Peixoto*, Rio de Janeiro: Funarte, 1979, p. 9.

[270] *Ibidem*, p. 35.

Durante a reprodução de um plano e de seus fotogramas que representam os movimentos mais relevantes, visualizamos sempre a presença de um número que significa a metragem em pés do trecho do plano reproduzido. Saulo explica que a utilização da unidade anglo-saxônica se deve, primeiramente, ao fato de ela ter uso corrente no cinema, e, principalmente, porque um pé, no formato 35mm, representa dezesseis fotogramas, e “dezesseis fotogramas por segundo é a cadência de projeção do filme silencioso”.²⁷¹ Mais uma vez Saulo volta a frisar a existência de uma velocidade única de reprodução do cinema silencioso, o que, como demonstrei, é dificilmente sustentado.

A repercussão do “livro-filme” de Saulo Pereira de Mello ganhou um relativo destaque devido ao seu caráter excepcional de confecção e apresentação, que o diferenciava de todos os roteiros cinematográficos brasileiros que haviam sido publicados até o final dos anos 1970. O “mapa” de *Limite* foi lançado em um momento em que o mercado editorial brasileiro havia se interessado por roteiros de filmes como *Chuvas de verão*, de Carlos Diegues, *Tudo bem*, de Arnaldo Jabor e Leopoldo Serran, *Coronel Delmiro Gouveia*, de Geraldo Sarno e Orlando Senna, *O sol dos amantes*, de Geraldo Santos Pereira, *Terra dos índios*, de Zelito Viana, e *Aleluia, Gretchen*, de Silvio Back. O interesse das editoras pelo roteiro de *Aleluia, Gretchen*, que em 1980 estava em sua quarta edição, não impediu que Back destacasse que “a mais ‘original e insólita’ edição de roteiro já feita no Brasil surgiu no ano passado com a publicação de todos os *takes* de *Limite*, de Mário Peixoto, filmado em 1930”.²⁷²

Nesta pesquisa, o “mapa” de *Limite* cumpriu seu papel como fonte fundamental de informações sobre a cópia em nitrato do filme. No próximo capítulo, veremos como os planos, as durações dos planos, as passagens e fusões entre planos serviram de referência para o estudo sobre os dois másteres, uma cópia máster, e um contrato de *Limite*, realizado em mesa enroladeira.

A fase Embrafilme

Como vimos anteriormente, a aproximação entre *Limite* e o poder público, em suas diferentes esferas, data do início dos anos 1940, primeiro envolvendo

[271] *Ibidem*, p. 36.

[272] “O cinema brasileiro nos livros”, *O Estado de S. Paulo*, 2 jul. 1980.

espaços de exibição, e, na década de 1960, como um dos agentes financiadores do projeto de restauração do filme. Anos mais tarde, Carlos Augusto Calil, diretor da Divisão de Operações Não Comerciais (DONAC) da Embrafilme no início dos anos 1980, apontava uma aproximação ainda maior entre o Estado brasileiro e o filme de Mário Peixoto: “concluído o processo de restauração, *Limite* começou a dar sinais de autonomia e debutou na Funarte em sessões memoráveis, para depois entregar-se ao seu público em cineclubes e cinematecas no Brasil e no exterior, graças à divulgação da Embrafilme”.²⁷³

Na verdade, em vinte anos, o governo brasileiro passou de patrocinador da restauração de *Limite* a proprietário do filme. A princípio, pode-se pensar como nada mais natural que o financiador de projeto de restauração se interesse pela aquisição do objeto restaurado. No entanto, alguns aspectos da política cinematográfica brasileira do início dos anos 1980 ajudam a compreender a justificativa para a aquisição do filme.

No final da década de 1970, observamos *Limite* inserido em um contexto cinematográfico bastante conturbado politicamente, dentro do qual havia grupos de produtores de cinema, como os cinemanovistas, buscando influenciar, a partir de suas demandas, as políticas do governo de Ernesto Geisel (1974-1979) para o cinema. Sobre a relação do Estado brasileiro na década de 1970 e a cultura produzida no país, o pesquisador e especialista em economia do cinema brasileiro Randal Johnson explica que

a atenção do Estado com relação à cultura se intensificou sob o governo Geisel com a criação da Funarte (Fundação Nacional da Arte), a revitalização do Serviço Nacional de Teatro, a reorganização da Embrafilme, a criação do Concine e a publicação do documento “Política Nacional de Cultura”, que formalizou a política cultural do governo (Ministério da Educação e Cultura). A ofensiva cultural em meados da década de 1970 concentrou-se principalmente naquelas áreas – artes plásticas, música, teatro e cinema – com um reduzido potencial de mercado e um modo de produção mais personalizado ou até mesmo artesanal.²⁷⁴

[273] Carlos Augusto Calil, “Rompendo os limites do inatingível”, *Jornal da Tarde*, Caderno de Sábado, 25 maio 1991, p. 2.

[274] Randal Johnson, “Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990”, *Revista USP*, n. 19, set., out., nov. 1993, p. 37.

No entanto, na prática, a aplicação dessa política cultural não contemplava todos os setores do cinema nacional. Em novembro de 1980, o *Jornal do Brasil* publicava um balanço econômico da cultura brasileira. Sobre as atividades não comerciais da Embrafilme, a matéria aponta que

os problemas para Carlos Augusto Calil são menos épicos, mas bem dramáticos. Diretor do Departamento de Operações Não Comerciais da Embrafilme, seu setor não se envolve com os grandes números de distribuição e produção da grande Embrafilme. Sua verba desse ano foi de Cr\$ 30 milhões – mais ou menos o custo médio de dois longas-metragens brasileiros classe A.²⁷⁵

Destaco que um dos destinos reservados para a escassa verba disponibilizada para a DONAC no ano de 1980 foi a aquisição dos direitos legais sobre obras de reconhecida relevância dentro da filmografia brasileira. Segundo os dados levantados por Wilson Coutinho, o departamento dirigido por Calil

conseguiu comprar *Limite*, de Mário Peixoto, filme que fará cinquenta anos em 1981; *A filha do advogado*, de J. Soares, do ciclo de Recife dos anos 1920; *Sinfonia amazônica*, de Anélio Latini, primeiro desenho animado produzido em 1946; *Sangue mineiro*, de Humberto Mauro, recuperado em 35 milímetros; e *O que era o carnaval de 1930* (sic) [1920!], curta-metragem de 11 minutos, de Alberto Botelho.²⁷⁶

A aquisição de *Limite* contemplou os anseios de uma grande parte dos críticos de cinema de diferentes gerações, manteve Mário Peixoto vivo financeiramente e, principalmente, teve consequências diretas na difusão da obra e impactos indiretos na sua conservação, conferindo ao filme um período de aparente estabilidade para sua preservação.

A precária condição financeira de Mário Peixoto na virada dos anos 1970 para os anos 1980, verificada pela pesquisadora Ana Pessoa em visita ao diretor em Angra dos Reis, torna o movimento de reconhecimento de *Limite* ainda mais urgente, mobilizando representantes da classe cinematográfica e do governo brasileiro.²⁷⁷

[275] Wilson Coutinho, “A cultura presta contas”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 16 nov. 1980.

[276] *Ibidem*.

[277] Entrevista concedida por Ana Pessoa ao autor em 27 mar. 2012.

O início dos anos 1980 foi marcado por uma série de tentativas de reconduzir Mário Peixoto à atividade cinematográfica. Na verdade, esse movimento veio a reboque das exibições de *Limite* na Sala Funarte. Também nesse momento, em agosto de 1980, *Limite* foi o sexto filme brasileiro mais citado por um grupo de 49 profissionais de cinema, entre diretores, críticos e técnicos, convidado pela *Revista de Cultura Vozes*.²⁷⁸ O filme e seu diretor ganharam notoriedade e, mais do que isso, materialidade, comprovadas pela enxurrada de matérias jornalísticas publicadas nos cadernos de cultura dos principais veículos do país. Em uma delas, publicada ainda no final de 1978 no jornal *O Globo*, Mário Peixoto era retratado como “o maior mito do cinema brasileiro”. Aqui, como em outras reportagens, parece haver uma necessidade de se legitimar o talento de Mário Peixoto, diretor de apenas um filme, mas que havia deixado projetos inacabados ao longo desses cinquenta anos. Um deles era *A alma segundo Salustre*, que, segundo o jornalista, já contava “com roteiro aprovado pela Embrafilme e à espera apenas da liberação da verba”.²⁷⁹

Embora Mário Peixoto e o crítico Octavio de Faria recusassem um alinhamento de *Limite* com a representação dos valores nacionais, é o apelo à nacionalidade do filme imerso em um contexto de produção vanguardista que sustenta a justificativa para a preservação. Textos de Octavio de Faria e Vinicius de Moraes publicados no final dos anos 1970 cancelavam a relevância de *Limite* para a filmografia brasileira.

Em julho de 1978, Octavio de Faria publicou uma série de agradecimentos à Funarte, enaltecendo a qualidade das projeções.²⁸⁰ Em junho de 1979, mais uma vez, ele escreveu sobre o filme para noticiar a “nova consagração de *Limite*”, que teria ocorrido durante o festival Novos Diretores, Novos Filmes, promovido pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Octavio afirmava estarem, naquele momento, “diante de uma nova consagração – e das mais eloquentes – glorificando esse *Limite* que foi boicotado por nossos produtores, ignorado pelo público, desprezado pela maioria dos críticos e passou anos nas gavetas do esquecimento quase completo”.²⁸¹ Quando da exibição do filme no MOMA

[278] “Os mais importantes filmes brasileiros”, em *Revista de Cultura Vozes*, v. 74, n. 6, ago. 1980, p. 471.

[279] Luciano de Moraes, “A alma segundo Salustre: de Mário (*Limite*) Peixoto”, *O Globo*, 31 dez. 1978, p. 3.

[280] O. de Faria, “*Limite* na Funarte”, *Última Hora*, 12 jul. 1978.

[281] *Idem*, “Nova consagração de *Limite*”, *Última Hora*, 3 out. 1979.

de Nova Iorque, em abril de 1979, a imprensa brasileira destacou a “estreia do quase ‘inédito’ *Limite*” em solo norte-americano.²⁸² Internacionalmente, o filme também deixava de ser mito.

Outro representante das primeiras gerações de críticos de *Limite*, Vinicius de Moraes teve republicado na revista *Filme Cultura*, de fevereiro de 1978, seu artigo veiculado originalmente pelo jornal *A Manhã* no final de julho de 1942, agora em um contexto que antecedia às sessões que ocorreriam meses depois na Sala Funarte. Além dos críticos mais antigos, outras vozes se manifestavam a respeito de *Limite*. Realizadores e críticos cinemanovistas como Arnaldo Jabor, David Neves e Glauber Rocha marcavam diferentes posições diante do filme, que deixava de ser lenda para um grupo de diretores que detinha, naquele momento, uma grande influência no meio cinematográfico brasileiro.²⁸³

Todo o movimento de resgate da relevância de *Limite* para a cinematografia brasileira convergia em forma de apelo na carta escrita por Fernando Ferreira, da Assessoria de Extensão Cultural da Embrafilme, endereçada ao diretor de Operações Não Comerciais da estatal. O remetente resumia a cronologia de *Limite* de maneira objetiva. Segundo ele,

de 1931 até agora, *Limite* cumpriu exemplarmente o papel que lhe traçaram – ou que lhe traçou o Destino – de lenda insondável: quase se perdeu, esteve a ponto da completa decomposição, foi resgatado do indesejável desaparecimento por um ato de inspiração de um Presidente da República (Jânio Quadros), alertado pela grita e pelo abaixo-assinado dos mais cortejados intelectuais e artistas da época.²⁸⁴

Assim como ocorrera na década de 1960, a aproximação entre o Estado brasileiro e o filme de Mário Peixoto se fazia necessária em virtude do clamor de um grupo de artistas e intelectuais brasileiros preocupados com o salvamento daquela que seria talvez a única “obra-prima” cinematográfica produzida neste

[282] “*Limite* em Nova Iorque”, *O Globo*, 26 abr. 1979; Beatriz Schiller, “O impacto de *Limite* nos EUA”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 2 maio 1979, p. 5.

[283] Glauber Rocha, “*Limite*”, *Folha de S.Paulo*, 3 jun. 1978; David Eulálio Neves, “*Limite*: filme nacional que precisa ser salvo”, *Diário de Notícias*, 26 mar. 1961. Arnaldo Jabor havia se manifestado a favor de *Limite* na enquête promovida pela *Revista de Cultura Vozes*.

[284] Carta de Fernando Ferreira a Carlos Augusto Calil. 17 set. 1980. Documento depositado no Centro Técnico Audiovisual.

país durante o período silencioso. Na virada dos anos 1970 para os anos 1980, boa parte da crítica cinematográfica também se manifestava a favor da ampliação da difusão de *Limite*, criando condições para Fernando Ferreira, em sua carta, explicitar este desejo:

Limite reencontrou sua plateia. Deixou de ser um privilégio de poucos para se ampliar na sincera comoção de muitos. É importante que *Limite* seja agora conhecido e discutido, não apenas no Rio de Janeiro e Nova Iorque (onde foi exibido, com sucesso, na *Film Library* do Museu de Arte Moderna), mas em todo o país, em cada sala onde o esplendor de suas imagens, o desespero e a melancolia de seus personagens, possam ser partilhadas e vividas.²⁸⁵

Na última parte de sua carta, Fernando Ferreira apelava para a aquisição do filme, explicitando não apenas a necessidade de difundi-lo, mas também a preocupação em conservá-lo, transformando a compra de *Limite* em uma ação de preservação.

No início de outubro de 1980, a coluna de Carlos Swan no jornal *O Globo* anunciava a compra de *Limite* pela Embrafilme. A acessibilidade ao ex-mito do cinema brasileiro, a partir de agora, parece estar garantida, porque a “Embrafilme vai preservar a cópia e mostrá-la para quem quiser. Os interessados podem procurar a empresa para marcar sua sessão”.²⁸⁶ Veremos a seguir, no entanto, que a ampla difusão de *Limite* nas salas de cinema não comerciais do Brasil não seria possível com apenas uma cópia.

Materiais de *Limite* adquiridos pela Embrafilme

Saulo Pereira de Mello foi responsável pela guarda de *Limite* até o momento da compra dos direitos legais e dos materiais pela Embrafilme. Ele se lembra de ter recebido em sua casa a visita de um funcionário da empresa para coletar todo o material e colocá-lo em um carro. Com certa melancolia, Saulo ressalta que a partir desse momento deixou de ter qualquer ingerência sobre o filme,

[285] Carta de Fernando Ferreira a Carlos Augusto Calil. 17 set. 1980. Documento depositado no Centro Técnico Audiovisual.

[286] Carlos Swan, “Quem quer ver?”, *O Globo*, 6 out. 1980.

tendo sido levado inclusive o material produzido durante o processo de restauração liderado por ele.²⁸⁷ No entanto, qualquer tom melancólico em seu depoimento se desfaz diante da recordação da necessidade que o quadro financeiro de Mário Peixoto impunha à sua vontade de restaurador e “guardião” de *Limite*.

Segundo Saulo, o material entregue à Embrafilme era composto pelo contratipo, por uma cópia e por vários tipos de material, como teste de pedaços de negativo que ele tinha conservado.²⁸⁸ Na documentação levantada sobre o período no Centro Técnico Audiovisual, encontrei um trabalho de revisão do material que chegara à Embrafilme. De acordo com o documento, produzido em setembro de 1980, “o material pode ser dividido em cinco blocos genéricos”. Vejamos a seguir:

Latas de cópia: três latas, total de 427 metros.

Latas de máster: quatro latas, total de 1.124 metros (mais uma lata de fragmentos).

Latas de contratipo: treze latas, total de 2.377 metros.

Latas de negativo: uma lata, total de 170 metros (mais uma lata de fragmentos).

Latas de cópia: oito latas, total de 2.079 metros.²⁸⁹

“Além disso”, finaliza o documento, “recebemos ainda, quatro rolos grandes de *Tape* um quarto”, que acredito pertencer à trilha sonora de *Limite*.

A análise dos materiais, que pude consultar através das fichas de revisão, possibilitou ao examinador concluir que “o último lote de cópia citado parece ser o mais completo tendo inclusive, na embalagem, a inscrição ‘cópia mais completa’”. Observo que o título de material mais completo, de identificação necessária para uma simples duplicação ou mesmo uma reconstituição do filme, não foi atribuído ao contratipo de treze latas e de maior metragem, que acredito ter sido produzido durante a restauração liderada por Saulo Pereira de Mello nos anos 1960. Os 298 metros excedentes que o contratipo apresenta em relação à “cópia mais completa” podem estar relacionados a materiais

[287] Entrevista concedida por Saulo Pereira de Mello a Carlos Swan em 4 fev. 2011.

[288] Sucinta descrição do material encontrada em Carlos Swan, “Quem quer ver?”, *O Globo*, 6 out. 1980.

[289] Documento assinado pelo sr. Paulo Pestana, com data de 19 set. 1980, depositado no Centro Técnico Audiovisual (CTAV).

deteriorados ou ainda serem fragmentos, embora não tenham sido mencionados conforme acontecera com o máster e o negativo. Percebe-se aqui que o número de latas não é proporcional à metragem de cada um dos materiais identificados, pois, como apontado, a diferença entre a cópia com oito latas e o contratipo com treze latas é de aproximadamente 300 metros a mais para o último, o tamanho de um rolo simples, que portanto caberia em uma lata apenas.

Um material que gera surpresa é aquele correspondente a uma lata de negativo e mais uma lata de fragmentos. A análise das fichas de revisão deste lote de materiais de *Limite* identifica nas latas 15 e 16 um material negativo em suporte nitrato.²⁹⁰ A lata 16, segundo o examinador, possui diversos fragmentos do negativo original. O exame destes materiais, além da identificação daquilo que estava sendo incorporado ao acervo da Embrafilme, visava um possível processo de restauração de *Limite*, como fica sugerido pela observação feita pelo revisor durante a análise da mesma lata 16, na qual ele indica seu conteúdo como “diversos fragmentos que podem ser utilizados na recuperação” da obra.²⁹¹

A ideia de recuperação do filme fica mais palpável quando analisamos o “Esquema de montagem de *Limite*”, documento encontrado no CTAV. Uma pequena listagem, com papel timbrado da Embrafilme, descreve o conteúdo relativo aos materiais do filme, que observamos a seguir:

oito latas de oito partes em cópia-base. Cinco latas de cinco partes em máster.

Dezoito latas de contratipos e ou negativos e até originais positivos. Sete latas de contratipo negativo.

Sete latas de máster com janela sonora.²⁹²

A divergência entre a identificação do material expressa pela comparação entre os documentos citados indica ou um erro de avaliação de um dos dois revisores, ou uma intervenção sobre o material depositado na Embrafilme, sugerindo que parte dos materiais descritos no segundo documento seja material

[290] Contrariando o depoimento de Saulo Pereira de Mello, no qual ele teria garantido a queima de todo o material em nitrato (cópia e negativo) depois de concluída a restauração dos anos 1960 e 1970. Entrevista concedida por Saulo Pereira de Mello ao autor em 1º ago. 2011.

[291] Documento assinado pelo sr. Paulo Pestana, com data de 19 set. 1980, depositado no Centro Técnico Audiovisual (CTAV).

[292] Documento com papel timbrado da Embrafilme (s.d.), depositado no Centro Técnico Audiovisual.

intermediário, fruto do processo de recuperação da obra já iniciado. A segunda hipótese ganha consistência pelo surgimento de um material que ainda não havia sido citado nem por Saulo, nem pelo documento anterior que analisamos: sete latas de máster com janela sonora.

Mais uma vez, oito latas de oito partes de uma cópia-base, que remetemos à “cópia mais completa” do documento analisado anteriormente, indicam o melhor material para ser utilizado como matriz, pois a partir dela, segundo o documento, “obteremos os contratipos que montados pela cópia-base darão um máster corrigido e que servirá para a obtenção definitiva da reconstituição deste filme”.²⁹³ A relevância da cópia-base para a preservação de *Limite* pode ser confirmada nos dias atuais pela presença deste material no acervo da Cinemateca Brasileira. Sob o código SP 01918 X, observamos, entre os anos 2000 e 2006, quatro encaminhamentos desse material ao laboratório da Cinemateca. Em um desses momentos, a cópia-base originou os rolos 2 e 5 do internegativo encaminhado à França para ser submetido ao processo de restauração digital de *Limite*, oficialmente finalizado em 2011.

Apesar da variedade de materiais descritos no “Esquema de montagem de *Limite*”, a revisão deles foi criteriosa o suficiente para concluir que “das 45 latas encontradas são necessárias apenas dezoito para a remontagem do filme”.²⁹⁴ Reparei que o termo “restauração” não foi citado neste documento. A remontagem de *Limite* é, em tese, diferente da recuperação do filme, termo expresso no documento analisado anteriormente, pois durante uma remontagem não necessariamente se pode fazer uso, por exemplo, de uma janela molhada, estrutura que certamente será usada durante a recuperação de um filme. Além disso, a remontagem pode ser a simples colagem dos rolos na ordem correta, fazendo uso de fita adesiva. No entanto, embora sejam conceitualmente distintas, acredito que a “recuperação” e a “remontagem” estejam associadas ao conceito de restauração física apresentado por Fernanda Coelho. Segundo ela, esse processo envolve o

conjunto de ações que se realizam diretamente sobre o material (limpeza, revisão, consertos de emendas e perfurações etc.), ou submetendo-o a tratamentos especiais (banhos específicos, polimento etc.), com o objetivo de resgatar a

[293] *Ibidem*.

[294] *Ibidem*.

possibilidade de uso deste material pelos equipamentos de reprodução, sem que ele sofra outros danos.²⁹⁵

O autor do “esquema de montagem” sugere ainda “isolar os demais materiais constituídos de contratipos positivos, cópias, másteres, originais que por estarem sempre incompletos, só acarretarão confusões no futuro”.²⁹⁶ A incineração do material descartado é, por fim, indicada.

Até aqui observamos que a compra de *Limite* pela Embrafilme levou para a estatal um conjunto de materiais bastante variado, mas no qual apenas a cópia-base foi considerada completa. Esse diagnóstico gerou a necessidade de se produzir novas cópias de *Limite* a partir da cópia gerada nos anos 1970, deixando de lado o internegativo e o máster, materiais arquivisticamente mais indicados para liderar os processamentos laboratoriais por apresentarem nuances fotográficas correspondentes ao original. O encaminhamento da cópia-base de *Limite* para o laboratório é o próximo passo que pretendemos analisar.

Limite de volta ao laboratório: a parceria com a Líder Cinematográfica

Um lote importante de documentos depositados no CTAV trata da movimentação dos materiais de *Limite* entre a Embrafilme e o laboratório Líder Cinematográfica, localizado no Rio de Janeiro. A documentação é formada por ordens de serviços e notas fiscais emitidas no final de 1980. Meu trabalho foi identificar na descrição dos serviços de laboratório qualquer menção a procedimentos de restauração de *Limite*, embora, conforme observei anteriormente, esse termo não tenha sido utilizado explicitamente em nenhum dos documentos produzidos pelos técnicos da Embrafilme.

Uma ordem de serviço datada de 15 de dezembro de 1980 foi emitida pela Divisão de Produção da Embrafilme, discriminando a produção de uma “cópia corrigida dos blocos de contratipo P/B negativo com janela muda de cena

[295] M. F. C. Coelho, *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso* (dissertação), USP, 2009, p. 254.

[296] Documento com papel timbrado da Embrafilme (s.d.), depositado no Centro Técnico Audiovisual.

a cena. Observação: Filme antigo – Sistema de copiagem para montagem na cópia positiva”.²⁹⁷ De 19 de dezembro de 1980, há uma nota fiscal emitida pela Líder dando conta da realização desse serviço, contabilizando um total de 2.242 metros de filme processado. De 23 de dezembro de 1980, há uma ordem de serviço emitida pela Divisão de Produção da Embrafilme discriminando a “colagem positiva do filme *Limite* e marcação de cliques com folga de dois fotogramas”.²⁹⁸ Em relação a essa informação, Carlos Roberto de Souza, tendo se baseado em consulta realizada junto à revisora da Cinemateca Brasileira, Claudete Leite, considera que talvez tenha havido um erro na anotação, porque a indicação de rotina era para que o filme fosse cortado, deixando-se nas pontas, presas por um clipe plástico, duas perfurações a mais depois do último fotograma do plano anterior ao corte e duas a mais antes do plano inicial posterior ao corte, de forma que a emenda fosse presa sem perda de imagem.²⁹⁹ Encontrei uma nota fiscal emitida na mesma data pela Líder discriminando o serviço de colagem de negativo.

Em resumo, as informações, referem-se à produção de um material positivo – “cópia positiva” – a partir de um material negativo – “contratipo P/B com janela muda de cena a cena”. Tendo observado, a partir dos documentos analisados e expostos neste trabalho, que a matriz dos procedimentos laboratoriais utilizados pela Líder foi a cópia-base depositada na Embrafilme, concluo, então, que a Líder produziu um internegativo intermediário, a partir do qual seria produzida uma cópia de exibição e, possivelmente, até um máster. No próximo capítulo veremos que pelo menos dois másteres foram produzidos nesse processo.

Para o laboratorista e restaurador de filmes Francisco Moreira, que teve acesso ao conteúdo das notas fiscais e das ordens de serviço, o trabalho desenvolvido pela Líder com *Limite* se limitou apenas à duplicação, pois, segundo ele,

percebe-se pela afirmação “filme antigo” que o responsável à época na Líder não tinha conhecimento do que fosse restauro, apenas que a tal janela de copiagem seria quadro inteiro, ou seja, a janela do copiador,

[297] “Ordem de Serviço”, Divisão de Produção da Embrafilme, 15 dez. 1980. Documento depositado no CTAV. Acesso em 28 mar. 2012.

[298] *Ibidem*.

[299] Entrevista por e-mail com Carlos Roberto de Souza em 16 maio 2012.

provavelmente contínuo e sem adaptação, deveria copiar o quadro inteiro, de perfuração a perfuração.³⁰⁰

Na mesma entrevista, Francisco Moreira deixa claro que o material copiado pela Líder foi “a partir de material já duplicado sem encolhimento ou degradação de qualquer espécie”.³⁰¹ Fisicamente, o encolhimento do suporte pode alterar significativamente a distância entre as perfurações, impossibilitando o mais simples trabalho de duplicação deste material em máquinas convencionais. Em entrevista concedida em março de 2012 na Labocine, Francisco lembra que na Líder de 1981 não havia máquinas capazes de processar um filme encolhido, e ainda existia um problema de ordem econômica que impossibilitava a entrada de materiais encolhidos de *Limite*: “a Líder era um laboratório de filme estrangeiro. Era na época e até hoje é assim; em função disso também você não podia ficar muito tempo aqui com o material, havia um prazo para você chegar, revisar, lavar, marcar, essa coisa e tal. Entrava e saía”.³⁰² Mesmo que a Embrafilme tenha contratado a Líder para fazer apenas uma duplicação de *Limite*, agora fica claro que uma ação de preservação, de acordo com os conceitos apresentados no primeiro capítulo, havia sido conduzida por um laboratório comercial. Ou seja, houve uma ação de preservação na medida em que a duplicação se constitui como um “conjunto de práticas relacionadas à criação de uma réplica de uma obra audiovisual” que pode ter como um dos seus objetivos “possibilitar o acesso à obra”.³⁰³

Até aqui não há por que discordarmos da conclusão de Francisco Moreira sobre a duplicação de *Limite* na Líder. Afinal de contas, a experiência de Carlos Augusto Calil adquirida em sua passagem pelo Staatliches Filmarchiv da Alemanha Oriental em meados dos anos 1970 certamente impediria que ele autorizasse o encaminhamento de uma cópia de *Limite* em frágil estado de conservação para a Líder. Entretanto, Carlos Roberto de Souza e Hernani Hefner têm uma visão bastante distinta de Moreira sobre o grau de intervenção e manipulação dos materiais de *Limite* pela Líder, o que coloca em questão a simples duplicação do material.

[300] Entrevista por e-mail com Francisco Moreira em 14 maio 2012.

[301] Entrevista por e-mail com Francisco Moreira em 14 maio 2012.

[302] Entrevista concedida por Francisco Moreira ao autor em 28 mar. 2012.

[303] C. R. de Souza, *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes* (tese), USP, 2009, p. 7.

Carlos Roberto de Souza afirma que, diante da análise do conteúdo das notas fiscais e das ordens de serviço aqui apresentadas, o processo parece ter envolvido um trabalho de “semirrestauração de *Limite*, porque aparentemente a operação não foi simplesmente colocar o material original na copiadeira e mandar ver, mas houve alguma manipulação”. Sem entrar em detalhes sobre no que teria consistido essa manipulação, e, por outro lado, sem discordar de Francisco Moreira em relação à capacidade dos equipamentos da Líder no início da década de 1980, Souza afirma que mesmo assim era possível realizar uma “duplicação cuidadosa”.³⁰⁴

Hernani Heffner, também de posse dos mesmos documentos, avalia que depois das sessões com a cópia restaurada de *Limite* em 1978 na Funarte, “voltaram ao filme e fizeram ajustes, possivelmente tirando alguns fotogramas ou pequenos trechos com, digamos, ‘impurezas’”. As copiadoras B&H da Líder, de acordo com Heffner, eram extremamente tolerantes, tendo ele inclusive as utilizado em 2010 “para copiar o nitrato encolhido do *O dominó preto* (Moacyr Fenelon, 1949), [que apresentava] um encolhimento de quase 1%”.³⁰⁵

Heffner aponta para aquele que seria o grande problema a ser resolvido em *Limite*: a questão do contraste fotográfico. Suas observações baseiam-se em sua experiência como restaurador e como espectador do filme. Segundo ele, o encaminhamento da cópia-base para a Líder tinha o propósito de resolver “o principal problema [que] era a marcação de luz. Ou seja, o que todo mundo sempre reclamou – a falta de contraste do filme – vinha como um problema de base desde o internegativo de 1966”. Admitindo esta hipótese, poderia concluir que a pretensa duplicação de *Limite* na Líder visando ao aumento do número de cópias disponíveis do filme tinha também entre seus objetivos principais a afinação da marcação de luz, buscando corrigir um problema de contraste revelado pelo tipo de emulsão da película utilizada na produção do internegativo 1966.

Desde que aceitou o convite para restaurar o filme, Saulo Pereira de Mello sempre demonstrou um cuidado quase obsessivo em relação à fidelidade às características fotográficas do filme. Isso pode ser observado em uma conversa que ele teria tido com Glauber Rocha na qual, perguntado sobre o andamento da restauração de *Limite*, Saulo teria demonstrado inquietação diante dos resultados obtidos até aquele momento, pois “os laboratórios não conseguiam

[304] Entrevista por e-mail com Carlos Roberto de Souza em 15 maio 2012.

[305] Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 14 maio 2012.

uma gama igual aos originais de Edgar Brasil”.³⁰⁶ Mas, após *Limite* ter sido comprado pelo Estado, Saulo garante não ter tido mais qualquer ingerência sobre as intervenções que ocorreriam sobre a obra enquanto vigoraram os anos Embrafilme.³⁰⁷

Na duplicação realizada na Líder, é relevante verificar o cuidado com a qual é tratada a densidade fotográfica do internegativo. Recorrendo à ficha de marcação de luz,³⁰⁸ observamos valores que correspondem às aberturas do diafragma do copiador B&H, que forneceria mais ou menos luz para a marcação fotográfica correta de cada plano. Heffner destaca que “os altos valores encontrados no documento podem indicar a tentativa de corrigir o contraste do filme a partir de uma imagem bastante densa”,³⁰⁹ impressa na cópia-base. Veremos no próximo capítulo que os materiais fílmicos de *Limite* produzidos pela Líder não primavam pela uniformidade fotográfica entre si.

Por enquanto, diante do quadro exposto até aqui, tenho condições de afirmar que, no caso do filme de Mário Peixoto, a duplicação, oficialmente atrelada ao projeto de difusão da obra, foi uma etapa intermediária do processo de restauração que se esperava levar adiante neste momento. Como destacou Hernani Heffner, não parece ter havido “uma restauração nova e sim [uma] complementação da anterior”. Ele adverte ainda que tais “intervenções, obviamente, interferiram no filme”.³¹⁰

Essa interferência começa a ganhar materialidade a partir do momento em que tive acesso ao internegativo, um dos másteres e uma cópia máster produzidos pela Líder e que foram depositados na Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro. Se para esta pesquisa esses materiais são fundamentais para se compreender um período de intervenções sobre a obra, tais documentos foram recentemente considerados irrelevantes ou mesmo inexistentes, já que eles nunca foram requisitados junto à direção da Cinemateca do MAM para serem incorporados ao processo de restauração digital de *Limite*, que teve início em 2000 e foi finalizado em 2011.

[306] G. Rocha, “O mito Limite”, *apud*. “Limite, de Mário Peixoto”, *Cadernos do CEC*, n. 1, 1981. Em entrevista concedida ao autor em 1º ago. 2011, Saulo Pereira de Mello demonstrou várias vezes sua preocupação com o contraste original de *Limite*.

[307] Entrevista concedida por Saulo Pereira de Mello ao autor em 1º ago. 2011.

[308] Ver anexo 2, p. 195.

[309] Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 14 maio 2012.

[310] Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 14 maio 2012.

Além desse lote, identifiquei ainda seis materiais fílmicos de *Limite* depositados no CTAV. São duas matrizes: um contratipo em excelente estado de conservação (GT 1A), que deu entrada no depósito em maio de 2001; e uma cópia de preservação, que, segundo informações da base de dados do CTAV, foi “utilizada para a recuperação do filme”, dando entrada no depósito em agosto de 2000. Acredito que esses dois materiais tenham sido escolhidos, em um primeiro momento, para serem utilizados no início do processo de restauração digital de *Limite* ou mesmo sejam subprodutos desse processo. O lote do filme no CTAV também é composto de quatro cópias de exibição. Apenas duas são projetáveis, uma em 35mm e a outra em 16mm, visto que os outros dois materiais em 35mm estão em avançado estado de deterioração provocado pela síndrome do vinagre.

Se a lista de materiais fílmicos de *Limite* no CTAV é por demais evasiva para se relacionar cronologicamente com as intervenções operadas pela Líder durante aquilo que denominei “os anos Embrafilme”, a análise da Base TRF da Cinemateca Brasileira não deixa dúvidas sobre a importância da cópia-base (SP01918X) e do internegativo (SN50290X) de *Limite* originado da restauração promovida por Saulo Pereira de Mello. O primeiro material foi elevado à condição de máster pelo corpo técnico da Cinemateca Brasileira. O internegativo de 1966 continuou a ser a matriz de duplicações e do projeto de restauração digital da obra. A Base TRF nos informa a respeito dos materiais de difusão preservados na Cinemateca Brasileira, indicando que a maioria foi produzida a partir da duplicação do internegativo 1966, realizada no próprio laboratório de restauração da instituição, com exceção de uma cópia com janela sonora, processada pela Líder em 1990. Dos materiais produzidos pela Líder para a Embrafilme, o máster (SP50084X), com 1.910 metros – que pude examinar –, e a cópia (08211- 01X), medindo 2.013 metros, são os únicos depositados na Cinemateca Brasileira.

Dentro da perspectiva de ampliação da difusão de *Limite* pelas salas de cinema do Brasil e até do exterior, é preciso deixar claro que, comprovadamente, a Cinemateca Brasileira participou ativamente do processo a partir dos anos 1990, quando possuía três cópias de exibição. Mesmo tendo encontrado um lote de quatro cópias de exibição depositadas no CTAV, não dispus de documentos que comprovem sua circulação.

Depositada na Cinemateca Brasileira, a cópia de exibição 0239101X, com 2.098 metros, foi produzida pela Líder em 1990. A presença da janela sonora

dispensava acompanhamento sonoro auxiliar durante as exibições que ocorreram nacionalmente ao longo de toda a década de 1990. Ela deixou de circular em dezembro de 2003, apresentando um estado de conservação apenas regular com grau técnico 1B.

A cópia de exibição (0309501X) produzida no laboratório da Cinemateca a partir do internegativo de 1966 não possuía janela sonora, ausência indicada pela utilização de fitas K7 como acompanhamento musical. Com projeções internacionais, ela chegou a ser exibida em 1993, no MOMA de Nova Iorque, e três anos depois, na National Gallery of Canada. A cópia chegou a dezembro de 2007 apresentando um bom estado geral, com grau técnico 1B, embora suas revisões anteriores, desde 2002, tenham-na classificado como uma cópia regular.

A cópia de exibição (0880003X), também produzida no laboratório da Cinemateca Brasileira a partir do internegativo de 1966, apresenta janela muda, possuindo dois CDs para acompanhamento musical. Começou a ser exibida em 2006, tendo passado em 2007 por Edimburgo e em 2008 pela Cinemateca de Ontário, no Canadá. Neste mesmo ano, essa cópia de *Limite* foi exibida durante a segunda edição da Jornada Brasileira de Cinema Silencioso, evento produzido pela Cinemateca Brasileira. Em fevereiro de 2010, o estado da cópia foi avaliado como bom com grau técnico 1A.

A Base TRF da Cinemateca Brasileira é relevante porque serve como referencial dos materiais fílmicos depositados pela Embrafilme na Cinemateca Brasileira no início dos anos 1980. Além disso, a Base TRF permitiu avaliar a relevância da cópia-base e do internegativo 1966 para a preservação de *Limite*. A fase de difusão do filme nos anos Embrafilme encontra nos jornais da época sua fonte mais relevante.

A nova fase de difusão de *Limite*: de Berlim às telinhas brasileiras

Limite, adquirido pela Embrafilme em 1980, foi exibido em fevereiro de 1981 no 31º Festival Internacional de Berlim, e um mês depois, em Veneza. A repercussão do filme parece ter sido das melhores, conforme nos descreve a correspondente do jornal *O Globo*, que, ao transcrever um trecho da crítica do Festival de Berlim, refere-se brevemente ao estado das imagens que chegaram aos olhos do público do evento. Segundo Any Bourrier, a crítica local afirmou

que “apesar de ser um filme mudo, feito com poucos recursos e ter alguns defeitos devido à passagem do tempo, é um filme bem mais original e espetacular do que muitas produções recentes do cinema brasileiro”.³¹¹

De volta ao Brasil, em maio de 1981, uma série de oito sessões de *Limite* era anunciada no Museu da Imagem e do Som de São Paulo.³¹² A matéria ressaltava a ausência de dois minutos do filme durante os quais não há nenhuma imagem, a não ser um letreiro explicativo localizado na sequência, anteriormente citada, envolvendo o Homem nº 1 e a Mulher nº 2.

Em agosto de 1981, *Limite* foi exibido em Belo Horizonte, participando das comemorações dos 30 anos do Centro de Estudos Cinematográficos (CEC). No mês seguinte, *Limite* foi projetado para os espectadores de Recife em uma iniciativa que reuniu a Embrafilme e a Fundação Joaquim Nabuco. Na ocasião, *A filha do advogado* (Jota Soares, 1926), outro filme adquirido pela DONAC, também foi relançado.

Em julho de 1983, uma série de exibições de *Limite* foi realizada em Porto Alegre. As primeiras projeções do filme na capital gaúcha teriam sido realizadas de acordo com a orientação de Mário Peixoto e de Saulo Pereira de Mello, pois segundo o jornal *O Correio do Povo*, as imagens seriam “projetadas na velocidade do cinema silencioso e acompanhadas de uma faixa sonora, emitida paralelamente, composta por obras de Debussy”.³¹³ Essa informação nos dá uma ideia aproximada das características físicas desta cópia de *Limite* disponibilizada pela Embrafilme. A partir das queixas feitas por Saulo sobre o cumprimento das exigências para a projeção do filme, concluo que as exibições em Porto Alegre configuraram-se uma exceção à regra.³¹⁴

Infelizmente, a regra foi confirmada. Tomada como exemplar, a série de exibições de *Limite* na Sala Funarte em 1978 serviu como um referencial para a nova geração de espectadores do filme. Uma carta assinada pelo poeta Alexei Bueno e publicada em junho de 1983 no *Jornal do Brasil* aponta “o descaso e o amadorismo” daqueles que exibiram *Limite* entre os dias 23 e 27 de maio no teatro do MEC. No documento, chega-se a cobrar da Embrafilme uma

[311] Any Bourrier, “Todos os aplausos para a obra-prima brasileira: *Limite*, de Mário Peixoto”, *O Globo*, 17 fev. 1981.

[312] “No MIS, um filme de cinquenta anos atrás”, *O Estado de S. Paulo*, 16 maio 1981, p. 11.

[313] “Tem início hoje as exibições de *Limite*, de Peixoto”, *O Correio do Povo*, 22 jul. 1983, p. 15.

[314] Entrevista concedida por Saulo Pereira de Mello ao autor em 4 fev. 2011.

fiscalização rigorosa das condições de exibição de *Limite*. Segundo o autor da carta, o problema ocorreu porque

o filme, que como nenhum outro se baseia em grandes sutilezas rítmicas, [foi exibido] fora da sua cadência original, a dezesseis quadros por segundo, de modo que a câmera rápida arrasou totalmente a velocidade e a veracidade da película, tornando-a provavelmente incompreensível para os que a viram pela primeira vez.³¹⁵

Em dezembro de 1983, *Limite* foi exibido no Museu da Imagem e do Som de São Paulo em uma sessão considerada desastrosa por críticos e espectadores. Projetado a 24 quadros por segundo, o filme perdeu totalmente o sincronismo com sua trilha sonora original, disponível em suporte de fitas K7 para serem reproduzidas paralelamente à projeção das imagens. Para se redimir, a direção do MIS-SP programou para o mês de fevereiro de 1984 uma série de exibições de *Limite* acompanhadas pelo pianista Charles Franz.³¹⁶

Visando ampliar o leque de possibilidades para difundir o filme, a Embrafilme, em 1986, abriu negociações com a distribuidora francesa Les Films de L'Atalante para comercializar *Limite* por toda a Europa Ocidental, nos cinemas de arte e na televisão. Consultado sobre tal proposta, Saulo Pereira de Mello teria reprovado totalmente a exibição da obra em televisão. Segundo ele, a veiculação de *Limite* nesse formato “não chega a ser criminoso, mas é quase. O filme foi feito para uma tela grande e não para televisão. Vai se comprimir uma obra-prima dentro de uma telinha insignificante”. A despeito da diferença dos valores entre a proposta francesa e a contraproposta apresentada pela Embrafilme, o obstáculo que teria inviabilizado a assinatura do contrato foi mesmo quando “o distribuidor descobriu que a velocidade do filme não se adequava nos projetores atuais”.³¹⁷

Pouco tempo depois da tentativa de comercializar *Limite* internacionalmente, a Embrafilme entrou em acordo com a Globovídeo para comercializar o filme em vídeo no Brasil.³¹⁸ O contrato de cinco anos assinado entre as

[315] Carta de Alexei Bueno, *Jornal do Brasil*, Seção Cartas, 7 jun. 1983.

[316] *Folha de S.Paulo*, 20 e 21 fev. 1984.

[317] Bernardo Carvalho, “No limite do Terceiro Mundo”, *Folha de S.Paulo*, 7 nov. 1986, p. 52.

[318] Documento depositado no CTAV (s.d.), acesso em 28 mar. 2012.

partes, em março de 1987, não autorizava a exibição de *Limite* nos cinemas e nas emissoras de televisão. A leitura atenta do contrato gera uma preocupação arquivística, pois não há qualquer cláusula que obrigasse a Globovídeo a seguir orientações técnicas específicas que mantivessem a integridade da obra durante a telecinagem.

Embora Mário Peixoto, representado judicialmente pelo cineasta Ruy Solberg, tenha concordado com os termos do contrato, ele não parece ter aprovado o resultado final, conforme suas declarações sobre a fotografia de Edgar Brasil e o ritmo de *Limite* em vídeo, registradas no filme *Mar de Mário* (Reginaldo Gontijo e Luiz Fernando Suffiati, 2010).

A extinção da Embrafilme: a preocupação de Mário

A Base TRF da Cinemateca Brasileira indica que o primeiro tratamento da cópia-base de *Limite* ocorreu em 1983. O internegativo (SN50290X), a cópia-base (SP01918X), o máster (SP50084X) e a cópia de exibição (0239101X) saíram da Embrafilme para serem depositados na Cinemateca Brasileira, em São Paulo. No entanto, a Cinemateca só seria vinculada à Fundação Nacional Pró-Memória, representante do Governo Federal, em 14 de fevereiro de 1984. Após uma tensa reunião do Conselho da Cinemateca em dezembro de 1983, concluiu-se que a adesão à União seria a única medida possível para tirar a instituição do quadro de asfixia financeira no qual se encontrava.³¹⁹

Saulo Pereira de Mello, embora não queira entrar no mérito da legalidade da transferência dos materiais de *Limite* para a Cinemateca Brasileira, deixa claro que a permanência do filme na Embrafilme teria sido uma temeridade para a sobrevivência da obra.³²⁰ Anos mais tarde a preocupação seria com o futuro de *Limite* na Cinemateca Brasileira.

Em 1990, a posse do presidente Fernando Collor de Mello provocou grandes turbulências no setor cultural do país, com a extinção do Ministério da Cultura e de todos os seus órgãos, incluindo a Embrafilme. Cineastas mostravam-se preocupados com a preservação de seus filmes em outros arquivos.

[319] C. R. de Souza, *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes* (tese), USP, 2009, pp. 141-2.

[320] Entrevista concedida por Saulo Pereira de Mello ao autor em 1º ago. 2011.

Perguntas como “o que vai acontecer com as minhas coisas, minhas propriedades?” foram lembradas por Hernani Heffner para exemplificar a reação de parte dos diretores de cinema diante do desmantelamento do setor cinematográfico brasileiro ocorrido em 1990.³²¹

Diante desse quadro, Mário Peixoto também se posicionou. Através de um telegrama endereçado ao ministro Sérgio Rouanet (1991-2), Mário agradecia o apreço que o representante do governo tinha por *Limite*, porém não deixava de mostrar sua apreensão ao lembrar que o filme encontrava-se “juridicamente ligado à liquidação dos órgãos estatais de cinema brasileiro”.³²² Percebo que a preocupação de Mário Peixoto com o futuro de *Limite* se estende aos arquivos de filmes ligados diretamente ao Governo Federal, tais como a Cinemateca Brasileira e o Centro Técnico Audiovisual, responsáveis “pela preservação do seu negativo e das poucas cópias existentes”. No final do telegrama, Mário Peixoto solicitava que o ministro estudasse a “possibilidade do Estado restituir os direitos do filme a seu autor”.³²³

Mas *Limite* continuou sob a tutela do Governo Federal, tendo os materiais fílmicos considerados como mais relevantes preservados pela Cinemateca Brasileira, que atualmente se encontra sediada na antiga sede do Matadouro da cidade de São Paulo. Inter negativo de 1966, másteres e cópia-base encontram-se conservados no Arquivo de Matrizes daquela instituição, inaugurado em abril de 2001.

[321] C. R. de Souza, *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes* (tese), USP, 2009, pp. 274-5.

[322] Telegrama (s.d.), depositado no Centro Técnico Audiovisual. Acesso em 28 mar. 2012.

[323] *Ibidem*.

Capítulo 4

Limite na mesa enroladeira

O registro inicial: procedimentos de análise do máster da Cinemateca Brasileira

Neste capítulo, apresento os resultados de análises do máster SP50084X de *Limite*, depositado na Cinemateca Brasileira, e de três materiais do filme depositados na Cinemateca do MAM: um máster, uma cópia máster e um contratipo.

A escolha pelo máster SP50084X da Cinemateca Brasileira se deu a partir da consulta realizada na Base TRF da Cinemateca Brasileira, contando com a assistência profissional de Fernanda Coelho, ex-coordenadora do setor de preservação da Cinemateca, e de Claudete Leite, revisora do mesmo arquivo. O exame dos rolos 1, 3 e 4 do máster, ocorrido durante o segundo semestre de 2010, deu condições de observar e elencar as marcas deixadas por manipulações em documentos filmicos anteriores a ele. De posse dessas informações registradas fotograficamente, procurei estabelecer correlações com os materiais de *Limite* encontrados na Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro.

Inicialmente, identificamos no código que designa o máster, SP50084X, suas características mais básicas, buscando traduzir as letras e os algarismos que são fundamentais na rotina de uma instituição de preservação audiovisual. As primeiras letras do código, “SP”, se relacionam ao tipo de material que estamos acessando, identificando prioritariamente as características do suporte e da emulsão da película. Aqui, no caso, “s” significa “suporte em acetato”, *Safety Film*. “P” informa que se trata de um material positivo, *Positive*. Os algarismos correspondem aos números adotados pelo arquivo de filmes de quando se deu

a entrada do material na instituição que o guarda. A letra “x” informa que o material é formado exclusivamente de imagem.³²⁴

A partir da pesquisa realizada na Base TRF da Cinemateca Brasileira, pude mapear as principais informações relacionadas ao máster SP50084X, objeto desta pesquisa. Verifiquei, imediatamente, sua procedência, ou seja, o depositante do material, que, conforme adiantado, se trata da Embrafilme. A partir dessa informação podemos especular (caso não tenha sido informado pelo próprio material) uma data para sua produção. Como o material é originário da Embrafilme, ele só pode ter sido processado até o final dos anos 1980, tendo em vista a extinção da Empresa Brasileira de Filmes em 1990. O desenrolar das primeiras espirais do rolo 1 nos informa uma data (15-04-1981), que, segundo Hernani Heffner, seria a de fabricação do máster, baseando-se no fato de que as anotações impressas nas pontas do material são típicas do laboratório Líder, que costumava datar dessa maneira os materiais que processava.³²⁵ Na prática, segundo Carlos Roberto de Souza, essa marca realizada sobre o suporte do material não é um procedimento exclusivo da Líder.³²⁶

Continuando a desenrolar o material, após a data encontrada na ponta do rolo, observei a presença de *start* sem emenda de início, ou seja, sem a presença de corte de fotogramas separando o rolo de sua ponta, característica que encontramos com grande frequência nas cópias comerciais que circulam pelas salas de projeção. Nos primeiros fotogramas do rolo, observei que o suporte do máster apresentava a marca Orwo, que na década de 1980 era tida como a “fabricante do então considerado filme virgem mais barato do mundo”³²⁷ (imagem 1, p. 177).³²⁸ Para facilitar a leitura e a compreensão das informações técnicas apresentadas a seguir, usarei máster CB para me referir ao máster SP50084X.

Durante o estudo dos três rolos do máster CB, percebi a necessidade de estabelecer uma referência para os planos abordados na descrição do material. Para isso, recorri ao trabalho realizado por Saulo Pereira de Mello, *Limite: filme*

[324] M. F. C. Coelho, *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso* (dissertação), USP, 2009, p. 81.

[325] Esta informação foi dada por Hernani Heffner em entrevistas não gravadas durante os dias 20, 22 e 23 de setembro de 2011.

[326] Entrevista concedida por Carlos Roberto de Souza ao autor em 6 abr. 2012.

[327] C. R. de Souza, *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes* (tese), USP, 2009, p. 151.

[328] Neste capítulo iremos nos remeter às fotografias reproduzidas no caderno de imagens em anexo.

de Mário Peixoto. No caso desta pesquisa especificamente, o “mapa” de *Limite* serve como guia, como referência para as reflexões sobre os materiais fílmicos que pude analisar. Embora não procure estabelecer comparações entre os materiais da Cinemateca Brasileira e do MAM Rio e a reprodução dos fotogramas de *Limite* contidos no livro de Mello (afinal de contas, são suportes distintos), é preciso lembrar que Saulo usou a cópia em nitrato como fonte dos fotogramas reproduzidos em seu livro. Assim, durante a apresentação dos trechos selecionados, vou me referir ao trabalho de Saulo Pereira de Mello, identificando o trecho analisado com o número do plano de *Limite* correspondente no “mapa”.

Na época em que empreendi a análise do máster CB contava apenas com uma câmera digital amadora da marca Samsung, modelo Digimax 401. Sem estrutura apropriada, como uma mesa estativa, fiz os registros dos trechos considerados relevantes para a pesquisa diretamente da mesa enroladeira. Durante o registro, por ainda não estar apoiado na metodologia de correlação entre o “mapa” e o máster CB, não empreendi a contagem de fotogramas, me afastando de qualquer conclusão mais precisa sobre a perda de fotogramas do máster CB em relação à cópia em nitrato. Enquanto realizava os registros fotográficos do máster CB não havia ainda selecionado as características que iria buscar nos materiais. As chamadas “ocorrências”, sobre as quais me deterei neste capítulo, surgiram das repetições das marcas de gerações anteriores impressas no máster.

Durante a análise dos rolos do máster CB procurei atentar para os cortes entre os planos, buscando, principalmente, as características das marcas de emendas de materiais anteriores ao máster, como as da cópia em nitrato e as do negativo original de *Limite*. Busquei realizar registros mais próximos do suporte do máster CB, fosse pela aplicação de *zoom* disponível pela câmera, fosse pela aproximação física em relação ao objeto em cima da mesa enroladeira. Esses métodos foram capazes de registrar satisfatoriamente muitos trechos do máster CB que seriam analisados e comparados com os mesmos trechos nos materiais fílmicos disponibilizados pela Cinemateca do MAM.

Os métodos de aproximação ao objeto também trouxeram problemas. Se à primeira vista, no visor da pequena câmera Samsung, consegui visualizar um trecho do máster CB que selecionei, ao ampliá-lo para a tela do computador, perdi, em muitos casos, o foco, dificultando a análise da imagem. Uma informação preciosa que, por vezes, vi comprometida na visualização em computador foram os detalhes de marca de borda, ou seja, registros impressos das características fotográficas de gerações anteriores ao máster, como a fabricante

de um material positivo ou negativo. A câmera utilizada também não dispunha dos controles de abertura do diafragma e de velocidade do obturador, o que tornava o procedimento, infelizmente, extremamente automatizado.

Além das limitações técnicas, entraves de ordem burocrática me impediram de acessar, em determinado momento, esse máster e outros materiais fílmicos de *Limite* guardados pela Cinemateca Brasileira. A diretoria da instituição se recusou a responder formalmente o ofício, datado de 26 de abril de 2011, assinado pelo coordenador do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, prof. dr. Samuel Paiva, que solicitava o acesso aos seguintes materiais em mesa enroladeira naquele arquivo: internegativo (SN50290X e 09605-01X); máster (SP50084X e SP01918X) e cópia (08800-03). É indispensável informar que, na ocasião, eu já dispunha do *scanner* para digitalização dos trechos selecionados dos materiais acima. Infelizmente, por algumas semanas, essa limitação chegou a inviabilizar o prosseguimento da pesquisa.

O registro ideal: procedimentos de análise dos materiais do MAM Rio

Os materiais fílmicos de *Limite* depositados na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foram sugeridos por Hernani Heffner, então conservador-chefe do arquivo. Heffner permitiu o acesso a um máster, a uma cópia máster e a um contratipo de *Limite*. Seguindo o exemplo do máster CB, irei, daqui para a frente, denominar os materiais preservados pela Cinemateca do MAM como máster MAM, cópia máster MAM e contratipo MAM.

O exame dos materiais ocorreu entre o segundo semestre de 2011 e a primeira metade de 2012 na Cinemateca do MAM. Mais uma vez, a análise dos materiais fílmicos de *Limite* ocorreu em uma mesa enroladeira com auxílio de uma lupa. Porém, agora, os trechos selecionados foram digitalizados por um *scanner* profissional.

Segundo Hernani Heffner, a Cinemateca do MAM recebeu da antiga Líder (agora Labocine) “um conjunto de materiais que eles chamaram de cópia máster, máster e contratipo aparentemente encaminhados ou autorizados pela Embrafilme”.³²⁹

[329] Entrevista concedida por Hernani Heffner ao autor em 14 dez. 2011.

Embora os três materiais, à primeira vista, indiquem ser contemporâneos, Heffner aponta outro caminho ao considerar que “a cópia máster teria sido usada como cópia de referência para o trabalho de restauração de 1965-6”. A presença do máster e do contratipo, acompanhados por uma folha de marcação de luz em uma de suas latas, indica “uma aparente copiagem e duplicação feita em 1981 pela própria Embrafilme”. Ainda segundo Heffner, esses materiais foram feitos provavelmente após a famosa série de exposições em 1978 na Funarte, mas como parecem não ter sido aprovados ou não ter tido um uso efetivo, foram, logo em seguida, esquecidos no laboratório, que os encaminhou posteriormente à Cinemateca do MAM.³³⁰

Visando à obtenção de registros com qualidade fotográfica profissional, passei a utilizar o *scanner* v700 da Epson para digitalizar os trechos escolhidos do máster, da cópia máster e do contratipo de *Limite* depositados na Cinemateca do MAM (ver o *set up* utilizado no *scanner* no anexo 3).

Ao contrário do que ocorreu com o máster CB, desde o primeiro rolo do lote MAM Rio implementei a metodologia comparativa entre aquilo que observava e digitalizava e as informações contidas no “mapa” de *Limite*. O livro-estudo de Saulo Pereira de Mello não apenas forneceu a ordem correta dos planos do filme, mas também a duração de cada um dos planos. Assim, a contagem de fotogramas dos rolos que analisei, realizada manualmente em mesa enroladeira, foi comparada com as medições que ele fez diretamente na cópia em nitrato.

A utilização do *scanner* Epson v700 permitiu o registro dos fragmentos com grande estabilidade focal, através do uso de guias de digitalização disponibilizadas pelo fabricante do produto. A homogeneidade luminosa na captação das imagens possibilitou que eu obtivesse a mesma luz para cada ponto da imagem digitalizada, não criando pontos obscuros ou reflexos indesejados no documento. Escolhi uma digitalização a 4.800 ppp (pontos por polegada) por acreditar que, procedendo dessa forma, poderia extrair o máximo de detalhes, mesmo digitalizando o fragmento em tamanho real, o que permitiu, inclusive, projetar a imagem em um auditório sem perder definição. Durante as digitalizações, não apliquei nenhum filtro, nenhuma correção de tom de cinza, ou seja, não submeti a imagem a qualquer manipulação em programas de edição, optando por trabalhar com a “imagem crua”.³³¹

[330] *Ibidem*.

[331] Anexamos a este livro o *set up* aplicado à digitalização dos três materiais fílmicos disponibilizados pela Cinemateca do MAM Rio.

Diferentemente do que pensei inicialmente, a digitalização de películas cinematográficas em equipamentos profissionais também apresenta as suas limitações. A primeira delas é o tamanho que cada arquivo de imagem apresenta. Para se ter uma ideia, a digitalização de todos os cortes entre os planos e de outros trechos considerados relevantes para este trabalho, originados da análise do rolo 4 do máster MAM, totalizaram 188 arquivos de imagem, representando 8,34 GB de informação. Cada uma dessas digitalizações consumiu dois minutos de tempo de processamento.

Outro ponto problemático com o qual tive de lidar durante o processo de digitalização dos fragmentos dos três materiais de *Limite* foi aquilo que passei a denominar “criação de informação”. Utilizarei a seguir um exemplo que contém informações técnicas que serão aprofundadas durante este capítulo.

Quando busquei coletar as informações contidas na marca de borda do rolo 4 do máster MAM, me deparei com um código formado por símbolos atribuídos pelo fabricante do material sensível anterior ao máster que estava analisando (ver tabela com exame do rolo 4, p. 199). A olho nu, ou mesmo utilizando uma lupa, verifiquei que o código da Kodak é composto pelos símbolos ▲●. Ao aproximarmos a imagem digitalizada veremos o símbolo ● se transformar em uma cruz “cheia”. No entanto, essa “mutação” de metade do código não encontra respaldo no “Kodak Edge Printing”, estudo realizado pelo consultor na área de preservação audiovisual Brian Pritchard.³³² Nesse documento, podemos ter uma ideia da aparência de uma “cruz” no código referente ao ano de 1951 (● +) como ano de produção definido pela fabricante norte-americana de películas cinematográficas.

Identificando ocorrências: sua relevância para traçar uma cronologia dos materiais de *Limite*

Alfonso del Amo considera a emenda um tipo de “lesão” importante que pode ocasionar a perda do suporte. Carlos Roberto de Souza alerta sobre o cuidado que devemos ter para não considerar como lesão a marca de emenda originada

[332] Ver <http://www.brianpritchard.com/KODAK%20Edge%20Printing.htm>, acesso em 29 jun. 2012.

na montagem do negativo.³³³ Na identificação das marcas é importante ter em mente, segundo Del Amo, que “a percepção das lesões como zonas de maior transparência ou opacidade também dependerá das características de transparência e opacidade da imagem impressa sobre a área danificada e do lado da película [suporte ou emulsão] sobre a qual se produziram”.³³⁴ Também encontrei, em alguns casos, emendas realizadas sobre cortes que unem marcas de suportes diferentes, tipo de ocorrência que nos faz lembrar da explicação de Hernani Heffner sobre os pontos de deterioração do material originados no processo de trucagem de um filme.

Logo no plano 15 do máster CB, observamos a impressão de uma marca de emenda com contornos escuros no interior do plano (imagem 2, p. 177). No plano 18 do máster CB, visualizamos uma emenda entre planos, ligando este ao plano 19. Para unir essas duas unidades cinematográficas, observamos nitidamente uma marca de emenda, desta vez com contornos mais claros (imagem 3, p. 178).

Nos materiais fílmicos de *Limite*, também observamos a presença de uma marca em forma de meia-lua na margem da película, ocupando a extremidade de dois fotogramas, e que serve de referência para a correção de luz que o copiador deve processar para o plano seguinte. Na imagem 4 (p. 178), vemos uma impressão daquilo que chamamos de “picote de marcação de luz”, encontrado no plano 11 do máster CB.

O restaurador de filmes Francisco Moreira explica que “o picote era uma coisa usada no momento em que se tinha uma mudança de luz, uma fotografia mais densa, para uma menos densa, e vice-versa”. Ele lembra que se usava o picote através de “um sensor no copiador que vinha acompanhando a base, quando a base faltava o sensor colava na janela do copiador. Sendo de metal, o sensor acionava um circuito elétrico que mudava a luz durante o processo de copiagem”. Embora ajudasse na marcação de luz de um filme, Francisco Moreira ressalta que “o picote, quando se faziam várias cópias [do mesmo negativo], tornava-se um problema, pois ele enfraquecia muito o filme”.³³⁵

[333] Entrevista concedida por Carlos Roberto de Souza ao autor em 6 abr. 2012.

[334] A. D. A. García, *Preservación cinematográfica*, Bruxelas, Fédération Internationale des Archives du Film, 2004, p. 182. No original: “La percepción de las lesiones como zonas de mayor transparencia u opacidad, también dependerá de las características de transparencia y opacidad de la imagen fotografiada en la zona dañada y de la cara de la película sobre la que se hayan producido”.

[335] Entrevista concedida por Francisco Moreira ao autor em 28 mar. 2012.

O que chama a atenção são as diferenças técnicas de funcionamento das marcas de copiadoras, deixando pistas bastante evidentes através do tipo de marca impressa das marcações de luz. Sobre os diferentes fabricantes de copiadoras existentes no mercado cinematográfico brasileiro, Francisco Moreira afirma que podemos identificar nos materiais de *Limite*, pelo posicionamento do picote na fita, a utilização de uma Debrrie Matipo e de uma Bell & Howell. Se a mudança de densidade fotográfica ocorre exatamente na altura do picote, aponta a utilização de uma Matipo, porque o sensor da Debrrie, segundo Francisco, ficava do lado da janela.

No caso das copiadoras B&H, segundo Francisco Moreira, o sensor ficava embaixo ou em cima, dependendo do modelo do copião. Na B&H se fazia o picote cinco ou seis fotogramas antes da mudança de densidade. Francisco alerta que, dependendo do copião, havia a possibilidade de se ter o picote em três pontos diferentes da fita relacionados à mesma mudança de luz. O procedimento utilizando o picote para marcação de luz na copiagem é, de acordo com Francisco Moreira, típico dos anos 1950 e 1960, porque nos anos 1980 já se usava pastilha RF, que representava um avanço da eletrônica nessa década. No final dos anos 1970, segundo Francisco, as duas tecnologias coexistiam.

Na imagem 5 (p. 178), vemos um exemplo de picote de marcação de luz operado por copião Debrrie na mudança do plano 37 para o plano 38 no contratipo MAM. A diferença que encontramos em relação à imagem 4 está no fato de que o picote de marcação de luz processado pela Debrrie na imagem 5 é físico, ou seja, foi feito diretamente no suporte do contratipo MAM.

Levando-se em consideração que a marcação de luz pode ser realizada do final para o início do plano, podemos considerar a utilização de uma copião B&H no plano 160 do máster MAM, no qual visualizamos um picote impresso de marcação de luz nos fotogramas 6 e 7. Exatamente seis fotogramas antes da marca do picote, temos a mudança do plano 159 para o plano 160 (imagem 6).

Devemos ainda considerar que nem todos os materiais fílmicos de *Limite* apresentam o picote de marcação de luz, pois, conforme nos informa Francisco Moreira, “na copião há a opção de se fechar a janela, podendo ou não imprimir o som ou imprimir a imagem inteira”. Portanto, a investigação dos equipamentos que copiaram os materiais de *Limite* depende da rotina de trabalho empregada pelo operador na época do processamento dos materiais. A heterogeneidade de marcas de picote de marcação de luz – B&H, Debrrie, com janela

aberta, com janela fechada – mostra, na visão de Victor Bregman, de posse de algumas imagens do máster CB, “que *Limite* passou por várias tentativas, por várias copiagens, antes de chegar até o máster CB”.³³⁶

Alfonso del Amo destaca a importância das marcas de borda encontradas durante o exame dos materiais de arquivo, já que “a numeração de pietagem, geralmente formada por letras e números, se reproduz sobre as cópias para permitir que a montagem do negativo se realize seguindo – com absoluta exatidão – os materiais e comprimentos marcados no copião montado”.³³⁷ Dessa forma, em nosso caso, podemos considerar os diferentes números de pietagem impressos já no primeiro rolo do máster CB como elementos que talvez nos ajudem a mapear as intervenções e manipulações em *Limite*. Na verdade, esses números impressos podem ter sido relevantes, em um primeiro momento, na pós-produção do filme, ou seja, em sua finalização, e, mais tarde, os mesmos números passariam a ter uma função arqueológica, agregando-se à marca de borda. Carlos Roberto de Souza, por outro lado, relativiza a importância dos números de pietagem, pois, segundo ele, “quem garante que se usaram os números – se é que eles existiam no material – como referência?”.³³⁸ Sobre o processo de produção dos filmes silenciosos no Brasil, Carlos lembra que o “hábito não era fazer copião”.

De todo modo, optei por considerar a marca de borda, de uma maneira geral, como um conjunto de elementos fundamentais no processo de preservação da obra – incluindo sua restauração. Segundo Alfonso del Amo, “a reprodução das numerações de pietagem e, junto a elas, de todas as outras marcas introduzidas nas bordas tem se constituído uma segura e valiosíssima fonte de identificação e classificação de materiais”.³³⁹ Fernanda Coelho, por sua vez, caracteriza a marca de borda como o “grupo de número e/ou letras que se repetem a cada

[336] Entrevista concedida por Victor Bregman ao autor em 13 dez. 2011.

[337] A. D. A. García, *Preservación cinematográfica*, Bruxelas, Fédération Internationale des Archives du Film, 2004, p. 179. No original: “La numeración de pietaje, generalmente formada por letras y números, se reproduce sobre las copias para permitir que el montaje del negativo se realice siguiendo – con exactitud absoluta – los materiales y longitudes marcados en el copión de montaje”.

[338] Entrevista concedida por Carlos Roberto de Souza ao autor em 6 abr. 2012.

[339] A. D. A. García, *op. cit.*, p. 179. No original: “La reproducción de las numeraciones de pietaje y, junto a ellas, de todas las otras marcas introducidas en los bordes, se ha constituido en una valiosísima y segura fuente la identificación y clasificación de materiales”.

determinada distância (em muitos casos a cada pé) e que se situam ao longo da borda da película ou entre a banda de perfurações”. Ainda segundo Coelho, elas “podem ser aplicadas às películas como imagem latente ou mediante estampa com tinta”.³⁴⁰ As considerações de Del Amo e de Coelho justificam minha intenção de, no desenrolar cuidadoso dos materiais, redobrar a atenção sobre as marcas de borda impressas nos rolos.

Aplicando esses conceitos sobre marcas de borda ao estudo dos materiais filmicos de *Limite*, observa-se no plano 14 do máster CB a presença da marca Kodak acompanhada por dois sinais (▲●), que codificam uma informação capaz de datar a produção do material, utilizando para isso a tabela divulgada pela própria Kodak (imagem 7, p. 179). De acordo com as informações nela contidas, verificamos que as marcas de borda impressas no máster correspondem a um material produzido em 1926, 1946 ou 1966:

MARCAS DE BORDA DE FILME EASTMAN KODAK									
1922	1942	1962	● ■		1982	● ■ X			
1923	1943	1963	● ▲		1983	X ▲ X			
1924	1944	1964	▲ ■		1984	▲ ■ ▲			
1925	1945	1965	■ ●		1985	■ ● ▲			
1926	1946	1966	▲ ●		1986	▲ ● ▲			
1927	1947	1967	■ ▲		1987	■ ▲ ▲			
1928	1948	1968	+ +		1988	+ + ▲			
1929	1949	1969	+		1989	X + ▲			
1930	1950	1970	▲ +		1990	▲ + ▲			
1931	1951	1971	● +		1991	X + X			
1932	1952	1972	■ +		1992	■ + ▲			
1933	1953	1973	+ ▲		1993	+ ▲ ▲			
1934	1954	1974	+ ●		1994	+ ● ▲			
1935	1955	1975	+ ■		1995	+ ■ ▲			
1936	1956	1976	●		1996	X ● ▲			
1937	1957	1977	■		1997	X ■ ▲			
1938	1958	1978	▲		1998	X ▲ ▲			
1939	1959	1979	● ●		1999	● X ▲			
1940	1960	1980	■ ■		2000	■ ■ ▲			
1941	1961	1981	▲ ▲		2001	▲ ▲ ●			

EXCETO 1948 QUE PODE SER ++ OU ●●●

Figura 10 Tabela de códigos referentes às datas de fabricação dos filmes Eastman Kodak.³⁴¹

[340] M. F. C. Coelho, *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso* (dissertação), USP, 2009, p. 249.

[341] Tabela publicada com informações adicionais em: National Film Preservation Foundation, *The film preservation guide*, 2004.

No plano 166 do contratipo MAM, a marca de borda com a inscrição *Nitrate* aparece juntamente com o código (▲●) (imagens 8 e 9, p. 179).

Atentemos, inicialmente, para o fato de que a marca de borda, visualizada no máster CB com letras opacas em fundo transparente, aqui no contratipo MAM aparece negatizada, ou seja, com as letras transparentes no fundo opaco. O código (▲●) e a inscrição *Nitrate* correspondem a um filme com suporte em nitrato de celulose, descartando completamente qualquer possibilidade de o material impresso ter sido produzido em 1966.

Durante a exposição das ocorrências registradas em cada um dos materiais fílmicos de *Limite*, mostrarei a presença de marcas impressas de outros fabricantes corroborando ainda mais a tese de que os materiais do filme sofreram uma intensa manipulação. No plano 35 do máster CB, ao observarmos a troca de base de Ferrania para Kodak *Nitrate Film*, verificamos nitidamente a mudança de densidade fotográfica entre as duas bases (imagem 10, p. 179).

O aparecimento de perfurações copiadas se deve, segundo Alfonso del Amo, a dois fatores que podem atuar de maneira conjugada. O primeiro se refere ao estado de conservação do material que se está utilizando como matriz geradora de informações, que pode apresentar variados graus de encolhimento nos diferentes rolos e dentro de um mesmo rolo. O segundo se refere às condições técnicas de funcionamento dos equipamentos de cópiagem. Uma vez produzidas, essas marcas serão reproduzidas sempre que o material for copiado ou duplicado. Del Amo destaca a relevância dessas marcas no trabalho de arqueologia de uma obra cinematográfica, tipo de trabalho que tentei desenvolver.³⁴²

Sobre as diferenças encontradas entre as perfurações, muitas vezes impressas nos materiais de arquivo, Del Amo aponta as características funcionais de cada tipo de perfuração, nas quais “os lados curvos e de intersecção não arredondada ajudam na estabilidade e no posicionamento do negativo na câmara; a maior altura e os cantos arredondados são muito mais adequados para

[342] A. D. A. García, *Preservación cinematográfica*, Bruxelas, Fédération Internationale des Archives du Film, 2004, p. 186. No original: “Cuando los originales están contraídos o cuando los equipos no están perfectamente ajustados, los bordes de las perforaciones se reproducirán en cada generación sucesiva y estos defectos de reproducción pueden constituirse en otra ayuda para la identificación generacional”.

aumentar a resistência das cópias durante as projeções”.³⁴³ Podemos visualizar melhor as diferenças entre os tipos de perfuração no esquema apresentado por Alfonso del Amo em seu *Preservación cinematográfica*:

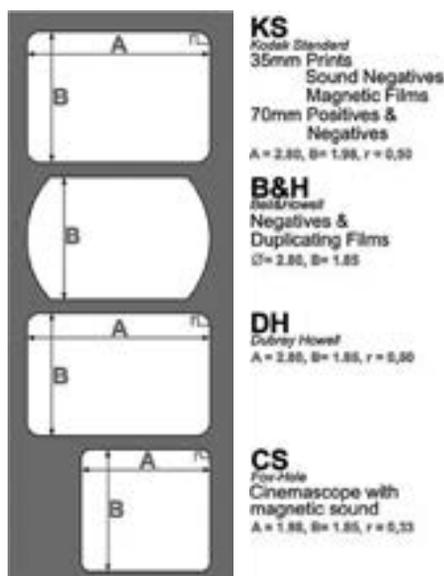


Figura 11 Parte do esquema comparativo dos tipos de perfuração utilizados por Del Amo.

Retornando ao máster CB, mais precisamente na mudança do plano 124 para o plano 125, podemos observar a impressão de marcas, em branco, internamente à imagem, de perfurações arredondadas. As características relativas à forma (arredondada) e à impressão fotográfica (branca) remetem a um material negativo de geração anterior ao máster (imagem 11, p. 180).

A análise dos materiais fílmicos de *Limite* me permitiu observar a presença desse tipo de ocorrência de uma maneira bastante diversificada. Apesar da variedade de ocorrências encontradas nos materiais fílmicos de *Limite*, aqui

[343] A. D. A. García, *Preservación cinematográfica*, Bruxelas, Fédération Internationale des Archives du Film, 2004, p. 123. No original: “Los lados curvos y de intersección no redondeada ayudan a la estabilidad en el posicionamiento del negativo en la cámara; la mayor altura y las esquinas redondeadas son mucho más adecuadas para aumentar la resistencia de las copias en proyección”.

selecionei três delas. Acredito que, a partir das marcas de emenda, das impressões de marcação de luz e das mudanças de película-base, podemos esboçar uma trajetória das intervenções sobre o máster CB, máster MAM, contratipo MAM e cópia máster MAM.

Os rolos 1, 3 e 4 de *Limite*: o material de comparação

Escolhi os rolos 1, 3 e 4 de *Limite* como referenciais para estabelecer as correlações entre o máster CB, o máster MAM, a cópia máster MAM e o contratipo MAM. Realizei o estudo do máster CB, o primeiro material de *Limite* com o qual tive contato, de maneira sequencial. A ausência do segundo rolo na análise se justifica pela posição diferente que esse material ocupava no topográfico da Cinemateca Brasileira, que me aconselhou a terminar a análise dos sete rolos localizados no mesmo topográfico.³⁴⁴ Segundo o sistema de tráfego do arquivo, no dia 21 de junho de 2007 o rolo 2/8 estava realocado no topo 1-017-A-III, diferente do topo B1-085-C-I, no qual se encontravam os outros rolos. Preferi acessar um topo de cada vez para facilitar a retirada e o rearmazenamento dos materiais no arquivo de matrizes da Cinemateca Brasileira.

Ao terminar a análise do quarto rolo, decidi que tomaria, a partir daquele momento, os rolos 1, 3 e 4, exclusivamente, como referenciais de pesquisa. O levantamento de marcas impressas no suporte do máster CB e o número de registros fotográficos que estava realizando criavam, àquela altura, um dilema para a pesquisa: ou tornava meu estudo menos detalhista, empregando uma velocidade maior no desenrolar das espirais dos rolos, coletando menos informações; ou reduzia o número de materiais fílmicos a serem analisados, ciente de que alguma ocorrência relevante pudesse estar presente em algum rolo deixado de fora da análise.

Como se estivesse em um laboratório de anatomia, decidi por dissecar os três rolos do máster MAM, analisando cada plano minuciosamente, registrando cada

[344] Posição topográfica é o sistema que combina números e letras para indicar em qual depósito, estante e prateleira encontra-se um determinado filme. M. F. C. Coelho, *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso* (dissertação), USP, 2009, p. 81.

marca, cada rastro de gerações anteriores impressas nesse material, fotografando, por exemplo, todas as passagens entre os planos. O método se mostrou tão produtivo que o defini como o ideal para empregar na análise dos materiais do MAM Rio.

Traduzindo em imagem os rolos 1, 3 e 4 dentro do filme *Limite*, vou, a partir de agora, descrever o início e o final de cada rolo, empregando o sistema de contagem de planos adotado por Saulo Pereira de Mello em seu “mapa” de *Limite*, lembrando que, para isso, tem-se como referencial a cópia em nitrato do filme.

O rolo 1 se inicia com o letreiro, em *fade in*, da palavra “Limite”. Este seria o plano 1 do filme. Passando esse trecho de letreiros, temos no plano 10 a primeira imagem do filme, com a câmera baixa e alguns urubus em cima de um morro. O primeiro rolo de *Limite* termina no plano 50, na sequência em que a Mulher nº 1 está costurando. O rolo 3 se inicia no plano 92, com a proa de um barco de pesca oscilando. É o início da sequência que apresenta a história da Mulher nº 2. O terceiro rolo de *Limite* termina no plano 153, no qual vemos os gravatás em câmera baixa. O rolo 4, por sua vez, se inicia no plano 154, descrito por Saulo Pereira de Mello como o plano da “árvore sobre água tranquila”.³⁴⁵ O quarto rolo termina no plano 243, no qual vemos, primeiramente, um grande plano geral do mar vazio, para depois, em um movimento panorâmico, avistar o barco com os três naufragos.

A seguir, apresentarei os resultados das análises dos materiais fílmicos de *Limite*. A ideia é descrevê-los de acordo com as ocorrências observadas, buscando problematizá-las com aquelas encontradas nos outros materiais, através do método comparativo.

O máster CB: descrição das características encontradas no material

Uma característica que chamou bastante a atenção durante o trabalho de análise do rolo 1/8 é a quantidade e variedade de emendas copiadas no processo de confecção do máster CB. Os tipos de marcas de emenda estão associados às intervenções realizadas nos diferentes materiais anteriores ao máster que podemos contar em número de, no mínimo, três (um negativo original, uma cópia em nitrato e o contratipo de 1966).

[345] S. P. de Mello, *Limite: Filme de Mário Peixoto*, Rio de Janeiro: Funarte, 1979, p. 86.

Verifiquei também a presença de marcas de emendas no interior dos planos. Tanto com relação à marca de emenda no plano 15 (imagem 12, p. 180) como em relação à marca de emenda no plano 42, observei a possibilidade de estarmos diante do indício de perdas de fotogramas. No plano 42, percebi, inclusive, que os limites da tela 1:1'33 (janela do cinema silencioso) tiveram a sua continuidade interrompida (imagem 13). Como as duas marcas impressas de emendas têm contornos escuros, pela regra “Negativo→Positivo / Transparente→Opaco” pode-se concluir, com base no esquema de Del Amo, que essas emendas foram realizadas em materiais positivos.

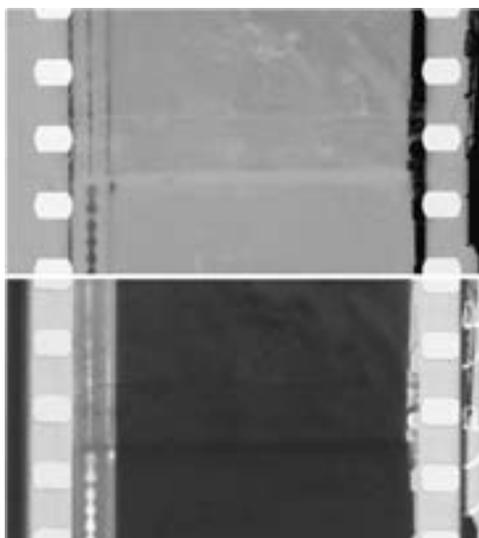


Figura 12 Fragmentos em *Preservación cinematográfica* que ilustram as gerações de marcas de emenda.³⁴⁶

Segundo Del Amo, no fragmento da parte superior

temos um contratipo obtido a partir de uma cópia em nitrato que apresentava uma emenda muito tosca e deformada. As bordas da emenda e as manchas do solvente empregado para a sua realização aparecem como sombras

[346] A. D. A. García, *Preservación cinematográfica*. Bruxelas, Fédération Internationale des Archives du Film, 2004, p. 183.

transparentes. O contratipo também mostra pequenas manchas opacas que reproduzem lesões na emulsão da cópia original.³⁴⁷

No fragmento de baixo, Del Amo explica que “na cópia obtida a partir desse contratipo, as sombras transparentes ficam invertidas em opacas, adquirindo o mesmo aspecto que apresentavam no nitrato original. As pequenas manchas opacas converteram-se em transparentes”,³⁴⁸ pois a fita adesiva aderida à película fica transparente quando aplicada ao suporte. Na reprodução, essa fita se tornará opaca.

No plano 107, localizado no rolo 3, encontram-se uma marca de emenda mais escura copiada no corte entre o plano mais próximo da fonte e o plano da fonte mais afastada. O desalinhamento do quadro no primeiro fotograma do plano 108 pode sugerir a perda de fotogramas deste plano, um erro de operação da máquina copiadora ou mesmo um grau de encolhimento mais acentuado (imagem 14, p. 180). Na emenda entre o plano 115 e o plano 116, observa-se uma marca de emenda com contornos mais escuros (seta vermelha). Há também impressão de marcação de luz no fotograma final do plano 115 e no fotograma inicial do plano posterior (seta preta). Nesse corte, ainda é possível notar as diferentes impressões de divisão de quadro das gerações anteriores ao máster (seta amarela, imagem 15, p. 181).

Uma marca de emenda mais escura se encontra no plano 133. Tal ocorrência pode estar associada à perda de fotogramas em alguma geração positiva anterior ao máster e ainda estar vinculada ao processo de fusão deste plano para o plano 134. Nota-se, inclusive, uma pequena mancha na divisão inferior do quadro (imagem 16). No plano 18, vê-se uma marca de emenda entre planos, ligando este ao plano 19. Para unir essas duas unidades cinematográficas, observa-se nitidamente uma marca de emenda com

[347] A. D. A. García, *Preservación cinematográfica*. Bruxelas, Fédération Internationale des Archives du Film, 2004, p. 183. No original: “Arriba, un duplicado negativo obtenido desde una copia nitrato que presentaba un empalme muy tosco y deformado. Los bordes del empalme y las manchas del disolvente empleado para su realización aparecen como sombras transparentes. El duplicado también muestra pequeñas manchas opacas que reproducen lesiones en la emulsión de la copia original. En la copia obtenida desde ese duplicado, las sombras transparentes se han invertido en opacas, adquiriendo el mismo aspecto que presentaban en el nitrato original. Las pequeñas manchas opacas han vuelto a convertirse en transparentes”.

[348] *Ibidem*, p. 183.

contornos mais claros, diferente daquela observada dentro do plano 15. Aqui, sempre de acordo com o exemplo de Del Amo, conclui-se que os contornos claros indicam que tais intervenções foram realizadas em materiais negativos (imagem 17).

No corte entre os planos 24 e 25, também se observa a impressão de uma marca de emenda com contornos claros. A intensidade da marca sugere que ela foi feita com fita adesiva, o que justifica a quantidade excessiva de cola aderida ao material negativo “original” (imagem 18). No plano 28, exatamente na emenda que o liga ao plano 29, observa-se uma marca bastante visível de emenda com contornos claros. A presença de dois traços brancos limitando a emenda pode ter sido resultado do excesso de cola adesiva utilizada, que fez com que, no material negativo de geração anterior ao máster, esse trecho aderisse às espirais vizinhas do rolo (imagem 19, p. 182).

No corte entre os planos 92 e 93, no rolo 3 do máster CB, verifica-se a marca de uma emenda copiada com contornos claros, tipo de impressão que se vê com grande frequência no primeiro rolo deste material (imagem 20). No plano 96, a presença da marca de emenda com contornos claros indica a possibilidade de perda de fotogramas em gerações negativas anteriores ao máster. E nesse caso em especial, não há nenhum processo de fusão iniciado nem troca de base (imagem 21).

Mais para o final do rolo 3, identifica-se um trecho com a marca de emenda no plano 142 (seta amarela). A marca mais esbranquiçada da emenda não vem acompanhada de impressão de marcação de luz na borda do material, entretanto a densidade fotográfica do máster se vê alterada após a emenda (setas vermelhas), alteração operada, provavelmente, por uma copiadora B&H, associada ao processo de fusão para o plano 143 (imagem 22).

No final do plano 28, observam-se indícios do que pode ser identificado como impressão de marcação de luz realizada em copiadora B&H, pois não verificamos mudança de luz no ponto exato do picote (imagem 23, p. 183). As impressões de marcação de luz, em sua maioria, estão associadas à utilização de copiadora Debrue, totalizando 45 ocorrências ao longo do rolo 4. As impressões de picote de marcação de luz surgiram em profusão durante a análise do rolo 4, pois, muitas vezes, estão associadas à inserção de fusões na montagem de *Limite*. Tais ocorrências, relacionadas exclusivamente às fusões, aparecem no interior de um plano, “preparando a luz” para a transição que se anuncia ou mesmo no momento exato da fusão.

Sobre o primeiro caso relacionado às fusões com impressão de marcação de luz, exemplifico minhas observações sobre o assunto com o plano 205. Aqui pode-se verificar uma correção de luz preparando o plano para uma posterior fusão, culminando no plano 206 (imagem 24, p. 183). O segundo caso relacionado à impressão de marcação de luz já no decorrer da fusão pode ser melhor observado na passagem do plano 235 para o plano 236. A mudança de luz, visualmente perceptível no picote, indica a utilização de uma Debrie (imagem 25).

Ao longo do rolo 4 do máster CB, verificam-se 26 mudanças de base, sendo possível identificar a presença de três bases já recorrentes nos rolos anteriores: Eastman Kodak *Nitrate Film*, AGFA e Ferrania. O início do quarto rolo é marcado por uma intensa troca de bases. Na primeira delas, no final do plano 163, vê-se a marca de borda com o nome da AGFA. Após três trocas alternadas entre as bases, a marca da película deixará de ser AGFA (seta preta, imagem 26) para ser Eastman Kodak por um longo período a partir do plano 166 (seta vermelha). Além da troca de película-base, pode-se observar a impressão de uma emenda com contornos escuros, localizada no último fotograma do plano 165 (seta amarela).

A partir da fusão do plano 219 para o 220, observa-se mais uma vez a troca alternada entre as bases Kodak e AGFA. O plano 225 apresenta a base AGFA (imagem 27, p. 184). Porém, é durante a fusão do plano 240 com o 241 que se pode observar, passo a passo, a mudança de base, evidenciando os tipos de suporte utilizados nessa fusão em particular. Se lembrarmos das palavras de Hernani Heffner³⁴⁹ sobre os pontos críticos de um material, no que diz respeito aos epicentros de deterioração, perceberemos, com extremo cuidado, que o exemplo registrado nas imagens 28, 29, 30 e 31 (p. 184) eleva ainda mais a relevância das fusões para o processo de preservação de *Limite*.

Além das trocas entre as bases AGFA e Kodak, nota-se a presença da marca Ferrania 3C-Safety entre as marcas de borda copiadas no suporte do máster CB, localizada no plano 35 desse material. A mudança de densidade fotográfica fica bastante evidente nesse trecho (imagem 10, p. 179).

A denominação *Safety* se refere a uma película em acetato de celulose (filme de segurança). Isso indica uma intervenção posterior ao ano de 1953, pois

[349] Esta informação foi dada por Hernani Heffner durante entrevistas não gravadas nos dias 20, 22 e 23 set. 2011.

somente a partir daí que, segundo Alfonso del Amo García, a fábrica italiana passou a produzir filmes em película de triacetato.³⁵⁰ Como Edgar Brasil faleceu em janeiro de 1954, não acredito que ele tenha tido tempo de manipular esse tipo de película durante os procedimentos de cópiagem das partes deterioradas da cópia em nitrato de *Limite*.

O máster MAM: descrição das características encontradas no material

No interior do plano 124, no rolo 3 do máster MAM, nota-se uma marca de emenda com contornos escuros (imagem 32, p. 185). No plano 128, observa-se a presença de uma marca de emenda bem sutil com contornos escuros, indicando uma provável perda de fotogramas (imagem 33). Outra marca de emenda com contornos escuros também foi percebida no interior do plano 133 (imagem 34). Observa-se mais uma marca de emenda com contornos escuros, agora no interior do plano 141. Nesta, percebe-se o contorno irregular da emenda, sugerindo a utilização de fita adesiva (imagem 35).

No corte entre os planos 163 e 164, há uma marca de emenda com contornos escuros (seta vermelha). Além disso, nota-se também a mudança de base (AGFA→Kodak). Tendo sido realizada essa manipulação em material positivo anterior ao máster MAM, processado em Orwo, acredito que tal procedimento deve ter sido empregado sobre a cópia em nitrato de *Limite*, talvez por Edgar Brasil, na tentativa de eliminar os trechos mais deteriorados do suporte (imagem 36, p. 186).

Já no interior do plano 162, há uma marca de emenda com contornos claros (seta vermelha). A partir desse corte, também observa-se uma variação de densidade fotográfica entre os trechos (setas amarelas, imagem 37). No plano 165, nota-se uma marca de emenda com contornos claros, sugerindo a perda de fotogramas nesse trecho em materiais negativos anteriores ao máster MAM (imagem 38).

Na passagem do plano 92 para o 93, também é possível observar uma marca de emenda com contornos mais claros. Francisco Moreira chama a atenção

[350] A. D. A. García, *Preservación cinematográfica*, Bruxelas, Fédération Internationale des Archives du Film, 2004, p. 104.

para aquilo que ele considera “um reparo realizado com *tape*”.³⁵¹ Aos olhos de Francisco, a emenda foi feita com “um durex fininho”, capaz de cobrir apenas uma perfuração. Uma característica que reforça a tese de utilização de durex é a presença de marcas de ar, formadas durante o procedimento de colagem com a fita adesiva (imagem 39, p. 186).

No corte do plano 93 para o plano 94, vê-se novamente uma marca de emenda com contornos claros. Francisco Moreira, mais uma vez, destaca o tipo de emenda impressa no suporte do máster MAM. Segundo ele, geralmente, “a transparência da base era igual à transparência do durex, então quando se colocava esta fita ficava praticamente imperceptível”.³⁵² Sobre o jeito correto de se fazer a emenda, Francisco conta que uma emenda bem-feita e segura deveria ocupar oito perfurações, utilizando-se para isso um durex mais largo.³⁵³ Mas a fita adesiva mais larga provoca o inconveniente de maior possibilidade do aparecimento de “bolsões de ar” entre a fita adesiva e o suporte, demandando concentração e perícia do técnico que estiver manipulando o material (imagem 40, p. 187).

Especificamente sobre a imagem 40, Francisco afirma que, provavelmente, a linha que se vê é a linha do durex.

Como nesse durex a transparência não é igual à da base, percebemos a borda dele, e fica evidente porque tem sempre uma sujeira aderida a ela. Quando se guarda o durex, a borda fica sempre exposta à sujeira, então quando se vai tirar um pedaço de fita adesiva do rolo, a sujeira aderida à borda dele também é colada.³⁵⁴

Então, Francisco aponta para a possibilidade de estarmos visualizando uma “sujeira de borda de durex”. Ainda sobre a imagem 40, ele conclui que a manipulação deve ter sido realizada em negativo e aponta que estamos diante de marcas de um durex sujo e de qualidade ruim, haja vista a diferença de

[351] Entrevista concedida por Francisco Moreira ao autor em 28 mar. 2012.

[352] *Ibidem*.

[353] Quando utilizamos um durex de 19mm para procedimentos de revisão de cópia, ao colarmos a fita adesiva no suporte através de uma coladeira 35mm, ocupam-se oito perfurações, quatro de cada lado.

[354] Entrevista concedida por Francisco Moreira ao autor em 28 mar. 2012.

transparência entre a base e a fita. Assim como ocorre em relação à emenda impressa na imagem 41, todas as demais com contornos mais claros que destaquei se referem às manipulações operadas em materiais negativos de *Limite*.

No corte entre o plano 105 e o plano 106, nota-se a presença de uma marca de emenda impressa com contornos mais claros (seta vermelha). Na parte superior do quadro do primeiro fotograma do plano 106, há uma linha transparente copiada na largura da película (seta amarela) (imagem 41, p. 187). Para Francisco Moreira, vemos a emenda original, característica da emenda realizada com cola que foi reforçada com durex. Segundo ele, “isto é uma emenda original que um técnico juntou uma com a outra e reforçou com um durex”. Francisco ainda esclarece que o intervalo deve ter sido provocado durante a manipulação, quando o técnico mudou o lado do corte na coladeira, e, depois, quando se tentou colar novamente, foi gerado o intervalo que podemos observar na imagem 41.³⁵⁵

Em toda a extensão do rolo 3 do máster MAM, a presença de uma borda preta na lateral do quadro (visível na imagem 41) não me permitiu coletar informações a respeito de marcas de borda e das impressões de picotes de marcação de luz. Já no rolo 4 do máster MAM, não tive este impedimento. Nos fotogramas 6 e 7 do plano 158, por exemplo, vê-se uma impressão de picote de marcação de luz referente à copiadora B&H. No mesmo trecho, nota-se a presença de uma marca de emenda com contornos mais claros (seta vermelha) três fotogramas acima da marcação de luz (imagem 42, p. 187).

Segundo Francisco Moreira, “como aparentemente muitos materiais de *Limite* foram duplicados em várias máquinas, e provavelmente como se pretendeu restaurar, reconstituir o filme, escapou e entrou um trecho que foi copiado com B&H”. Os termos utilizados por Francisco Moreira traduzem a ocorrência incomum encontrada nesses materiais fílmicos de *Limite*, dentro dos quais a impressão de picote de marcação de luz operada por copiadora Debie se faz presente na sua grande maioria.

Ao longo do rolo 4 do máster MAM, nota-se uma intensa troca de marcas de película-base. Do início ao fim do rolo, Kodak e AGFA se revezam como as fabricantes de emulsões anteriores ao máster, conforme podemos observar nos planos 165 e 166 (imagem 43).

[355] *Ibidem*.

As marcas Kodak e AGFA aparecem no máster MAM de *Limite* com letras em opaco em um fundo transparente. O quadro proposto por Alfonso del Amo procura explicar a relação entre as marcas de fabricantes impressas em materiais de gerações diferentes.

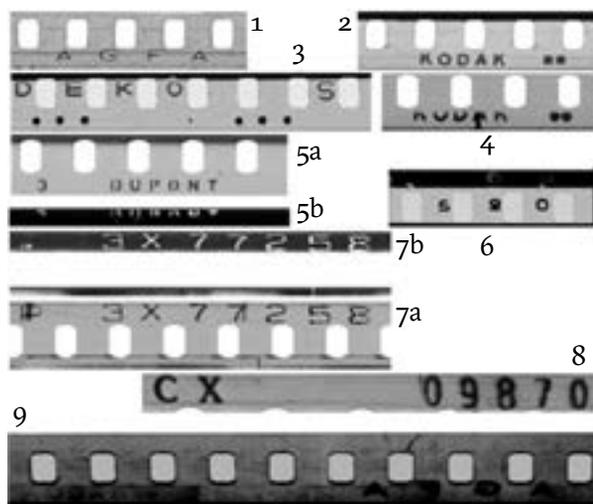


Figura 13 [1-2-3] Marcas originais em cópias positivas. [4] Marca original em um negativo. [5a] Marca original em um contratipo reproduzida em [5b] um positivo. [6] Cópia positiva AGFA-Gevaert com sua marca entre perfurações e parte da numeração de pietagem de um material negativo. [7a] Numeração de pietagem impressa em um contratipo Kodak. [7b] A mesma numeração reproduzida em uma cópia. [8] Numeração de pietagem introduzida como imagem latente em um negativo Ilford. [9] Cópia AGFA com sua própria marca e as marcas reproduzidas a partir de um duplicado positivo Kodak e de um material negativo AGFA.³⁵⁶

[356] A. D. A. García, *Preservación cinematográfica*, Bruxelas, Fédération Internationale des Archives du Film, 2004, p. 179. No original: “[1-2-3] Marcas originales en copias positivas. [4] Marca original en un negativo. [5a] Marca original en un Dup. negativo reproducida en [5b] un positivo. [6] Copia positiva AGFA-Gevaert con su marca entre perforaciones y parte de la numeración de pietaje de un material negativo. [7a] Numeración de pietaje impresa en un duplicado negativo Kodak. [7b] La misma numeración reproducida en una copia. [8] Numeración de pietaje introducida como imagen latente en un negativo Ilford. [9] Copia AGFA con su propia marca y las marcas reproducidas desde un duplicado positivo Kodak y un material negativo AGFA”.

A cópia máster MAM: descrição das características encontradas no material

No plano 224, encontra-se uma marca de emenda com contornos escuros localizada no fotograma 98. A mudança da densidade fotográfica fica bastante evidente, conforme podemos ver na imagem 44 (p. 188). No final do rolo 4, visualizamos uma marca de emenda com contornos mais claros no interior do plano 238 (imagem 45).

No rolo 4 da cópia máster MAM, a presença de uma borda preta na lateral do quadro não me permitiu coletar informações a respeito de marcas de borda e das impressões de picotes de marcação de luz. Novamente, a presença da borda preta na lateral do quadro ao longo de todo o rolo 4 da cópia máster não permitiu a identificação das mudanças de base.

O contratipo MAM: descrição das características encontradas no material

No corte do plano 158 para o plano 159 visualizamos uma marca de emenda com contornos escuros (seta amarela). Internamente a ela, notamos a presença de uma marca de emenda com contornos mais claros (seta vermelha), “negativando” uma ocorrência que se repetiu algumas vezes em materiais positivos (imagem 46, p. 188).

No corte entre os planos 165 e 166, visualizamos uma marca de emenda com contornos mais claros (seta amarela). Ainda nesse trecho, verificamos a troca entre bases das marcas Kodak e AGFA (setas vermelhas, imagem 47). Observamos uma marca de emenda com contornos mais claros também no interior do plano 224, localizada no fotograma 98 (imagem 48, p. 189).

Percebe-se que o picote de marcação de luz está presente fisicamente no suporte do contratipo MAM, conforme podemos observar no corte entre os planos 37 e 38. A presença de picotes de marcação de luz, como na imagem 49, indica que o contratipo foi utilizado, em algum momento, para a duplicação de materiais positivos de *Limite*. Neste mesmo fragmento, destaco a presença de uma emenda física no suporte, realizada com cola (seta amarela, imagem 49).

A maior contribuição do contratipo MAM a esta pesquisa pode ser observada na marca de borda presente no plano 26. Inicialmente, na imagem 50, a

marca Kodak ● chama bastante a atenção. Não havia, até então, encontrado esse código de data de fabricação. Próximo à marca Kodak e seu código de fabricação, visualizamos a informação *Nitrate Film*, copiada de um material negativo, com fonte bem semelhante à marca Kodak. No mesmo plano, identificamos, na imagem 51, a inscrição *panchromatic* em material negativo de geração anterior ao contratipo.

Além disso, também está impresso nesse contratipo MAM a marca *Safety Film*, indicando a presença de um material negativo em acetato de celulose anterior a ele (imagens 50, 51, 52 e 53, p. 189 e 190). Também verificamos nesse mesmo contratipo MAM a presença da marca Kodak ▲●, que já apareceu nos materiais positivos que descrevi anteriormente (imagem 54, p. 190). Além disso, observamos no contratipo MAM a presença da marca Ferrania, associada a um material positivo (imagem 55, p. 191).

O cruzamento de resultados: ocorrências convergentes e divergentes

A coleta das informações sobre os materiais fílmicos de *Limite* foi realizada, em um primeiro momento, em documentos textuais, jornais e revistas, e nas entrevistas. Em um segundo momento, analisei alguns materiais em mesa enroladeira. A partir de agora, apresentarei os resultados obtidos na comparação entre os objetos da minha pesquisa, me remetendo às imagens descritas nos itens anteriores deste capítulo.

No que diz respeito às ocorrências convergentes, começando pelas marcas de emenda com contornos escuros, encontrei esse tipo de intervenção no plano 133 do máster MAM (imagem 34, p. 185). A mesma marca está impressa no máster CB (imagem 16, p. 181), indicando que essa ocorrência foi provocada por uma manipulação em um material positivo anterior aos dois másteres.

Em relação às marcas de emendas com contornos mais claros, encontrei a mesma ocorrência no corte entre os planos 92 e 93 do máster MAM (imagem 39, p. 186) e do máster CB (imagem 20, p. 182). No interior do plano 162 do máster MAM (imagem 37, p. 186), visualizamos uma marca de emenda com contornos claros que está impressa também no máster CB (imagem 60, p. 192). Em ambos os casos, a dupla incidência indica que tais marcas foram produzidas em material negativo anterior aos dois másteres.

As ocorrências registradas entre os planos 105 e 106 – uma marca de emenda impressa com contornos mais claros e, na parte superior do quadro do primeiro fotograma do plano 106, uma linha transparente copiada na largura da película – estão presentes no máster MAM (imagem 41, p. 187) e no máster CB (imagem 61, p. 192). A dupla ocorrência, encontrada em ambos os materiais, indica a manipulação de material negativo neste trecho.

Na mudança do plano 37 para o plano 38 do contratipo MAM (imagem 54, p. 190), percebe-se uma mudança de base copiada no suporte do contratipo. Desta vez, aparece o material Kodak ▲●, que, por estar em um fundo opaco com letras transparentes, acreditei se tratar de um material positivo de 1926 ou de 1946, de acordo com o *Eastman Kodak Date Code Charts*. No máster MAM e no máster CB encontrei essa marca de borda em todos os rolos analisados. Por estar com letras escuras em um fundo transparente, ela aponta para a utilização desse tipo de emulsão em materiais positivos.

No que diz respeito às ocorrências divergentes, começando pelas marcas de emenda, verifiquei que a marca de emenda com contornos escuros presente no plano 124 do máster MAM (imagem 32, p. 185) não está impressa no mesmo plano do máster CB. Essa ausência sugere que o máster MAM é mais recente que o máster CB, tendo sido inclusive essa intervenção processada em um material positivo, indicando a existência de dois materiais negativos intermediários entre eles. Nos planos 128 (imagem 33) e 141 (imagem 35), não se observa no máster CB o mesmo tipo de ocorrência encontrada no máster MAM, o que reforça ainda mais a hipótese apresentada anteriormente.

Em relação à impressão de picotes de marcação de luz, a marca presente nos fotogramas 6 e 7 do plano 158 (imagem 42, p. 187), que atribuí à utilização de uma copiadora B&H em materiais negativos anteriores ao máster MAM, não foi observada durante a análise do máster CB. Portanto, a utilização da copiadora B&H nesse trecho se deu sobre um material negativo intermediário, entre o máster CB e o máster MAM. Nesse mesmo trecho, por outro lado, encontrei em ambos os materiais a marca de emenda com contornos mais claros, relativa a um material negativo mais antigo (imagens 42 e 66, p. 187 e 194).

A primeira diferença que percebemos nos primeiros fotogramas do rolo 4 da cópia máster MAM e do máster MAM diz respeito à densidade fotográfica. A imagem na cópia máster MAM aparece bem mais escura e bem mais contrastada, característica que poderia ser atribuída a uma cópia de difusão (imagens 56 e 57, p. 191).

Se no plano 218 do máster MAM (imagem 62, p. 193) contam-se 29 fotogramas apenas, o mesmo plano 218 na cópia máster MAM possui 335 fotogramas, número bem mais próximo dos 20 pés e treze fotogramas da contagem registrada no “mapa” de *Limite*. Essa informação aproxima a cópia máster MAM dos primeiros materiais de *Limite*, confirmando, em parte, a indicação de Hernani Heffner de que a cópia máster teria sido utilizada no processo de restauração de *Limite* nos anos 1960 e 1970.

O corte entre os planos 218 e 219 no máster MAM foi feito diretamente no suporte do material. No caso da cópia máster MAM, ao reparar no espaço entre as perfurações, não se observa a marca de emenda física presente no máster MAM, indicando que essa característica não foi herdada pela cópia máster MAM, reforçando a hipótese sobre a datação deste último material (imagens 58 e 59, p. 192). Podemos, inclusive, associar a emenda física nesse trecho do máster MAM ao número bastante inferior de fotogramas no plano 218, embora eu não tenha condições de apontar as causas dessa suposta manipulação.

Observamos no fotograma 10 do plano 163 uma emenda feita com cola diretamente no suporte do contratipo MAM (imagem 63). Verificamos que tal marca aparece copiada no máster MAM (imagem 64, p. 194), no entanto, não encontramos tal ocorrência impressa na cópia máster MAM, localizando mais uma vez sua posição genealógica mais próxima dos originais de *Limite*.

A marca Kodak ●, encontrada no primeiro rolo do contratipo MAM (imagem 50, p. 189), fornece uma informação preciosa na tentativa de datar o ano de fabricação dos materiais mais antigos de *Limite*. Pela tabela da Kodak, o código ● indicaria a data de fabricação do material como de 1936, 1956 ou 1976. No entanto, conforme indica Brian Pritchard, um dos colaboradores de Alfonso del Amo em *Preservación cinematográfica*, a tabela de códigos de fabricação da Kodak apresenta alguns equívocos que somente a experiência dos preservadores cinematográficos pôde apontar. Segundo Pritchard, o símbolo ●, logo após a palavra Kodak, designa um material fabricado em 1929.³⁵⁷

Além disso, as letras e o símbolo da marca Kodak ● em tom opaco, contra o fundo transparente, apontam, segundo o quadro explicativo de Del Amo (figura 13, p. 164), para um material negativo, assim como o contratipo MAM. A partir daí, tenho condições de afirmar que essa marca está associada diretamente

[357] *Kodak Edge Printing*. Disponível em <http://www.brianpritchard.com/KODAK%20Edge%20Printing.htm>, acesso em 20 jun. 2012.

ao negativo original de *Limite*, que teria sido fabricado em 1929. *Limite* então havia sido exposto por Edgar Brasil, em 1930, com um filme negativo pancromático *Type I*, que, segundo Hernani Heffner, “havia surgido no mercado numa versão menos consistente em 1922, e ganhou uma versão definitiva em 1929, perdendo o *Type I* e ficando apenas *Panchromatic*”, exatamente a inscrição que temos no mesmo trecho (imagem 52, p. 190).³⁵⁸

Não encontrei a marca de borda Kodak ● no máster CB (imagem 65, p. 194). A emenda entre os planos 26 e 27 mostra que o máster CB, nesse trecho, foi copiado com janela fechada, impedindo-me de visualizar a marca de borda presente no contratipo MAM.

A marca de borda Kodak ▲● associada à designação *Nitrate Film*, encontrada na maioria dos materiais filmográficos de *Limite* aos quais tive acesso, corresponde aos anos de 1926 ou 1946, localizando a marca impressa originalmente em um material próximo aos originais do filme. Com base nas marcas de borda, nas quais o código ▲● aparece em escuro com fundo transparente no máster MAM e no máster CB, bem como com letras claras em um fundo escuro no contratipo MAM, pode-se caracterizar esse material com o código ▲● impresso originalmente em sua borda como um material positivo.

Sobre as características dos materiais aos quais tive acesso durante meu estudo, posso afirmar que os documentos fílmicos de *Limite*, atualmente, apresentam uma grande variedade de marcas de borda, evidenciando as muitas manipulações sofridas pela obra. Os materiais usados nessas intervenções, bem como os equipamentos utilizados para realizá-las, deixaram, em parte, seus rastros sobre as gerações mais recentes de cópias, internegativos e másteres.

Mais importante do que apenas datar os materiais fílmicos de *Limite*, procurei destacar alguns trechos que nos possibilitassem identificar em que momento de sua história as manipulações identificadas como “ocorrências” foram realizadas sobre a obra. Essas ocorrências me permitem afirmar que os materiais fílmicos mais antigos aos quais tive acesso foram a cópia máster MAM e o contratipo MAM. O primeiro é provavelmente um dos produtos intermediários do processo de restauração de *Limite*, levado a cabo durante os anos 1960 e 1970. Os dados coletados durante a pesquisa indicam que o contratipo MAM está associado às primeiras intervenções da Líder nos anos 1960,

[358] Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 2 jul. 2012.

constituindo-se como um material anterior ao máster CB e ao máster MAM. Estes, mais recentes, datam do início dos anos 1980.

Por não ter encontrado em determinados trechos do máster CB as marcas de emendas com contornos escuros observadas no máster MAM, acredito que o material depositado na Cinemateca Brasileira seja de três gerações anteriores ao máster MAM. Uma vez que encontrei marcas de emendas com contornos escuros neste material, mas não as observei no máster CB, muito provavelmente essas intervenções foram produzidas em um material positivo localizado entre dois contratipos intermediários, conforme proponho no esquema abaixo:

Máster CB → Contratipo A → Máster A →
Contratipo B → Máster MAM

Visualmente, analisando todos os materiais em mesa enroladeira, pude observar as diferenças de densidade fotográfica provocadas pela utilização de diversos materiais fotossensíveis dos mais variados fabricantes. Entendo que a inserção de películas diferentes esteja associada, primeiramente, à feitura e à finalização do filme, como dentro do processo de fusões realizadas. Outra possibilidade que não pode ser descartada é que tais manipulações tenham ocorrido durante as tentativas de reparos na única cópia de *Limite*, expediente realizado por Edgar Brasil com o objetivo de retardar o processo de deterioração do suporte em nitrato da cópia “original”. Essas mudanças de densidade fotográfica vêm à tona, de forma mais explícita, nas trocas de material-base, conforme pudemos observar neste capítulo.

Por outro lado, a marca de borda Kodak ▲● encontrada em todos os materiais, inclusive no contratipo MAM, indica a utilização de película positiva em nitrato de celulose fabricada em 1926 ou em 1946. A grande frequência com que aparece essa marca de borda em todos os rolos – que não tiveram as marcas de borda ocultadas pelo processo de copiagem – sugere o ano de 1926 como data de fabricação do material. Em parte, isso poderia endossar o depoimento do diretor Luís de Barros à revista *Selecta*, lembrado por Hernani Heffner, sobre a suspeita de que “a Kodak só vendia filme virgem velho” no Brasil. Por outro lado, é pouco provável que Mário Peixoto, tendo investido 60 contos de réis na produção de *Limite*, adquirindo latas de filme negativo pancromático de segunda geração, tenha aceitado confeccionar a única cópia do filme com um

material fabricado há cinco anos e que, fatalmente, não responderia a contento às intenções fotográficas dele e de Edgar Brasil. Isso me leva a crer que a marca de borda Kodak ▲● indique o material como fabricado em 1946, associando-o diretamente às intervenções realizadas por Edgar Brasil durante a duplicação de trechos hidrolisados da cópia em nitrato. Um fato histórico que talvez possa confirmar nossa hipótese é o de que foi exatamente a partir de 1946 que *Limite* passou a ser exibido na Faculdade Nacional de Filosofia.

Ainda sobre as películas-base, as mudanças frequentes entre Kodak e AGFA nos trechos de fusão que analisei podem indicar, segundo Hernani Heffner, que o AGFA talvez tenha sido utilizado como “um material de grão mais fino, ajudando na interposição das fusões, o que causaria menos degradação fotográfica”.³⁵⁹ Embora no momento não tenha como avaliar essa hipótese, constatei apenas que as marcas Kodak e AGFA se revezam como emulsões cinematográficas nas primeiras gerações de materiais positivos de *Limite*. A marca de borda *Ferrania Safety Film*, observada no primeiro rolo do contratipo MAM e do máster CB, está associada a um material positivo em acetato de celulose inserido durante ou logo após o processo de restauração física de *Limite*.

Em relação às marcas deixadas pelos picotes de marcação de luz realizados durante os processos de duplicação sofridos por *Limite*, identifiquei maior incidência em mudança de planos, com a alteração imediata de luz entre os planos envolvidos no corte, indicando a vasta utilização da Debie. Tais picotes podem ter sido produzidos durante a restauração de *Limite*, conduzida por Saulo Pereira de Mello e Manoel Ribeiro no INCE, no início dos anos 1960. Outra possibilidade é que, associadas ao negativo original de *Limite*, essas marcas de marcação de luz tenham sido produzidas pela copiadora Debie de Carmen Santos,³⁶⁰ operada por Edgar Brasil, contrariando a versão de cópia-gem de *Limite* pela copiadora B&H de Paulo Benedetti.

As marcas de emenda, por sua vez, são rastros que indicam intervenções realizadas em gerações anteriores. Vimos que a transparência ou opacidade das marcas de emendas – ou, conforme designei durante este trabalho, os contornos escuros ou claros das emendas – aponta se determinada intervenção foi realizada em material positivo ou negativo anterior ao documento fílmico analisado. Podendo ter sido realizada com cola ou com fita adesiva, com maior

[359] Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 20 jul. 2012.

[360] Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 10 ago. 2012.

ou menor cuidado, essa ocorrência é a única que não pode ser ocultada durante a duplicação ou restauração física de uma obra, porque ela não sofre a interferência da abertura ou fechamento da janela do copiador na área das bordas. No entanto, as atuais técnicas digitais de restauração fornecem ao restaurador ferramentas capazes de remover facilmente as marcas de emendas, apagando os rastros de um passado que pode ser repleto de intervenções e significações sobre uma obra, como é o caso de *Limite*.

Este estudo constitui um mapa parcial das manipulações realizadas sobre os materiais do filme de Mário Peixoto. Espero que venha a servir como fonte para futuras pesquisas, tanto em relação ao conteúdo dos materiais examinados quanto à metodologia aqui adotada.

Considerações finais

De uma maneira geral, este livro procurou estudar *Limite* sob uma ótica diferente. Ao longo de dois anos e meio de pesquisa, aprofundi meu conhecimento não apenas sobre o filme, mas também sobre o contexto no qual ele foi realizado, exibido, conservado e restaurado. Procurei embasar o trabalho em três frentes de pesquisa: a produção de *Limite*; as exposições do filme até o início dos anos 1980; e a restauração física da obra. Minha intenção foi associar as informações coletadas acerca desses três momentos da história da obra às marcas e rastros que encontrei no segundo momento do trabalho, aquele dedicado ao exame do máster CB e dos materiais filmicos disponibilizados pela Cinemateca do MAM. Procurei investigar a produção de *Limite* sob três aspectos: a escolha do material sensível para a fotografia do filme, os procedimentos de laboratório na finalização do filme e os modelos de câmeras utilizadas por Edgar Brasil durante as filmagens.

As marcas dos dois primeiros aspectos ficaram, em parte, impressas na película, herdadas pelas gerações de materiais filmicos de *Limite* posteriores ao negativo original e à cópia em nitrato. A marca de borda relacionada à datação de fabricação do negativo e da cópia de *Limite*, ocorrência mais significativa relacionada aos primeiros materiais do filme, pode ser observada e está reproduzida no último capítulo. A decodificação dos símbolos produzidos pela Kodak na borda dos materiais analisados foi feita a partir da consulta ao *Eastman Kodak Date Code Charts*, mas só cheguei a uma conclusão sobre as marcas de datação após confrontar as informações do documento disponibilizado pela Kodak com o estudo de Brian Pritchard. Os procedimentos laboratoriais que envolveram os primeiros materiais de *Limite* não puderam, de todo, ser

estudados. Baseados na distinção entre os picotes de marcação de luz produzidos pela Debrie e pela B&H, encontrei indícios, presentes nos rolos 1, 3 e 4 do máster CB, de que *Limite* pode ter sido copiado na Debrie de Carmen Santos.

As quatro câmeras de *Limite* foram abordadas porque estão relacionadas à velocidade de projeção do filme e, portanto, às condições de difusão da obra. Além dos textos de Saulo sobre a feitura de *Limite* e das matérias e fotografias do filme na *Cinearte*, a dissertação de Adriano Barbutto e as informações técnicas sobre o tema disponibilizadas por Hernani Heffner foram fundamentais para compreender um pouco a complexidade que envolve a captura e a reprodução das imagens no cinema silencioso.

As primeiras exposições de *Limite*, realizadas com a cópia em nitrato, foram estudadas com o intuito de compreender, ao menos parcialmente, como a obra foi apreciada pelo público, estendendo a coleta das informações sobre os aspectos técnicos das sessões à descrição do corpo social que as frequentou durante os anos 1930, 1940 e 1950. Três momentos do ciclo de exposições experimentado pela cópia em nitrato ganharam destaque no segundo capítulo. As duas primeiras exposições, sessões especiais realizadas em cinemas comerciais do circuito carioca, tiveram o caráter de divulgação do filme no seio da classe artística e cultural do Rio de Janeiro. Tentei mostrar a relevância dessas sessões para a formação de um discurso favorável à defesa de uma obra cinematográfica que, trinta anos depois de sua primeira exposição, necessitava de uma restauração.

A sessão promovida por Vinicius de Moraes em 1942 representa o segundo momento dentro do ciclo de exposições da cópia em nitrato de *Limite*. O terceiro e último momento deste ciclo de exposições ocorreu nas sessões promovidas por Plínio Sússekkind Rocha na Faculdade Nacional de Filosofia, sendo consideradas extremamente importantes para a manutenção da valorização do filme no meio intelectual e acadêmico do Rio de Janeiro, inclusive na apresentação de *Limite* a uma nova geração de espectadores, entre eles, o restaurador e “guardião” do filme, Saulo Pereira de Mello. No intervalo das sessões ocorridas em 1946, 1948 e 1952 na Faculdade Nacional de Filosofia, Edgar Brasil realizou serviços de reparos na cópia em nitrato que deixaram marcas nos materiais originados a partir dela, como aqueles produzidos durante a restauração do filme.

A restauração física de *Limite*, provocada pela impossibilidade de se projetar integralmente a obra, foi investigada sem, no entanto, encerrar completamente o assunto. Este trabalho coletou informações, primeiramente, nos depoimentos de Saulo e nos documentos oficiais da época envolvendo o Instituto Nacional

de Cinema Educativo, o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e os restauradores da obra, buscando identificar quais materiais foram utilizados durante a restauração e que produtos foram gerados a partir desse processo. Procurei também compreender o papel do INCE e do laboratório Líder na restauração durante os anos 1960. Aqui, as entrevistas realizadas com Hernani Heffner e com Francisco Moreira ajudaram a identificar, em parte, os procedimentos adotados durante a restauração de *Limite* e a problematizá-los, não perdendo de vista as questões técnicas e financeiras que se impuseram no processo de restauração do filme.

Ainda não tendo sua restauração consumada, a volta de *Limite* a uma sala de exibição ocorreu na Escola de Comunicações e Artes da USP por intermédio de Paulo Emílio Salles Gomes. Vimos que a série de exibições do filme restaurado na Sala Funarte, ocorrida na metade do ano de 1978, foi de suma importância para apresentar *Limite* a uma nova geração de espectadores, agora em um espaço cultural público, aproximando definitivamente a obra cinematográfica do Estado brasileiro. A esta altura *Limite* já não mais existia em sua cópia em nitrato, destruída em meados da década de 1970, nem integralmente em seu negativo original.

Os anos Embrafilme, período que se iniciou com a compra dos direitos sobre a obra e dos materiais fílmicos de *Limite*, também foram abordados no terceiro capítulo. A ampliação das exibições do filme, nacional e internacionalmente, implicou novas duplicações dos materiais gerados a partir da restauração conduzida por Saulo. O retorno de *Limite* à rotina laboratorial, propriamente àquela desenvolvida na Líder, produziu novos materiais e novas marcas em seus materiais fílmicos mais antigos, conforme observamos no último capítulo. Além dos documentos oficiais sobre a transferência dos materiais fílmicos de Mário Peixoto para a Embrafilme, consultados no Centro Técnico Audiovisual, encontrei muitas informações sobre as sessões de *Limite* após a compra pela estatal, em um vasto material composto de matérias de jornais e revistas. Mais uma vez, as entrevistas com Hernani Heffner e Francisco Moreira ajudaram a dimensionar as possibilidades e os limites oferecidos pela Líder, laboratório contratado pela Embrafilme para finalizar a restauração de *Limite*, iniciada por Saulo nos anos 1960, realizando uma “duplicação cuidadosa” dos materiais de *Limite* tendo em vista a ampliação da difusão da obra.

A análise dos documentos audiovisuais de *Limite* em mesa enroladeira, disponibilizados pela Cinemateca Brasileira e pela Cinemateca do MAM,

possibilitou mapear as manipulações sobre parte da obra (rolos 1, 3 e 4) através de um estudo de gerações, identificadas pelas ocorrências selecionadas: marcas de emendas, impressões de marcação de luz e mudanças de suporte. A metodologia comparativa de ocorrências entre os mesmos trechos de *Limite* se mostrou fundamental para construirmos a trajetória de intervenções sobre a obra cinematográfica.

Um ponto importante que podemos observar ao concluir este livro é o caráter introdutório no qual ele acabou se configurando. Os tipos de ocorrências identificadas e suas frequências ao longo da análise dos rolos e dos diferentes materiais apresentam uma complexidade que merece ser aprofundada, sobretudo do ponto de vista dos procedimentos laboratoriais utilizados no Brasil, que têm influência na trajetória da preservação de um determinado conjunto de obras cinematográficas. No entanto, posso considerar que este estudo apresentou avanços significativos dentro de limites inquietantes na área de preservação audiovisual.

Em 2011, *Limite* teve sua restauração digital finalizada no laboratório L'Immagine Ritrovata da Cineteca di Bologna, após um longo processo que atravessou a primeira década do século 21. As intervenções foram dirigidas por Saulo Pereira de Mello e a supervisão da digitalização do internegativo – que acreditamos ser o contratipo (SN50290X) – proveniente da única cópia em nitrato ficou a cargo de Patrícia de Filippi, diretora-adjunta e coordenadora do Laboratório de Imagem e Som da Cinemateca Brasileira.

O encontro de indícios dos primeiros materiais sensíveis que formaram as imagens de *Limite* representa, sob meu ponto de vista, uma contribuição à história do cinema silencioso brasileiro, pois, para além de problematizar algumas questões relativas aos materiais fílmicos de *Limite*, este estudo pode apontar alguns caminhos a serem explorados pelos próximos pesquisadores. Desta forma, e de uma maneira mais ampla, espero que o trabalho instigue a compreensão da complexidade envolvida na sobrevivência dos filmes brasileiros e estrangeiros, silenciosos ou não.

Anexos

Caderno de imagens digitalizadas de *Limite*

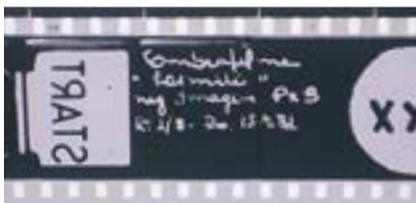


Imagem 1 Ponta de início do rolo 1/8.



Imagem 2 Plano 15 do máster CB mostrando a marca de uma emenda no segundo fotograma de cima para baixo.

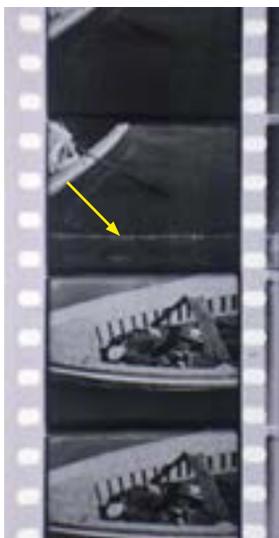


Imagem 3 Emenda entre os planos do rolo 1/8.

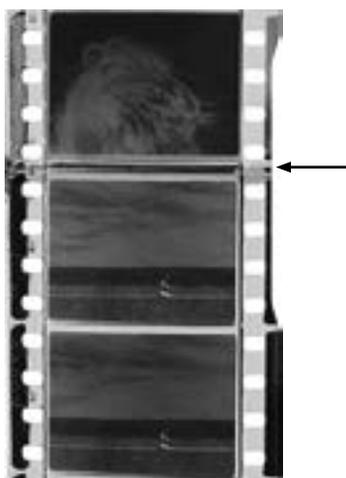


Imagem 5 Picote de marcação de luz no contratipo MAM.

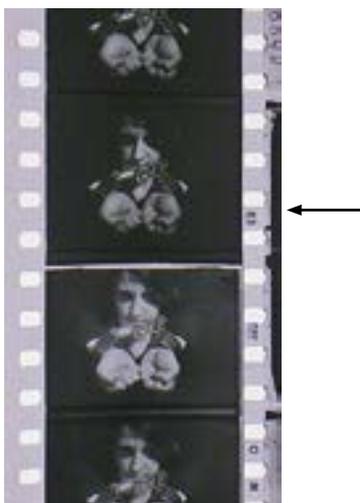


Imagem 4 Impressão de picote de marcação de luz no máster CB.

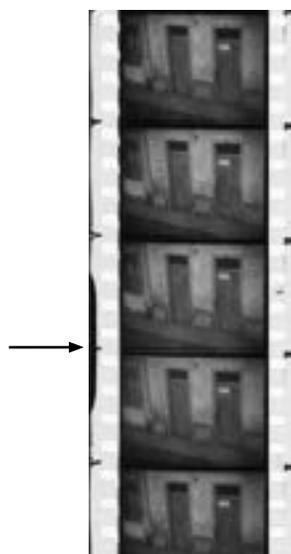


Imagem 6 Marca de picote de marcação de luz no máster MAM.

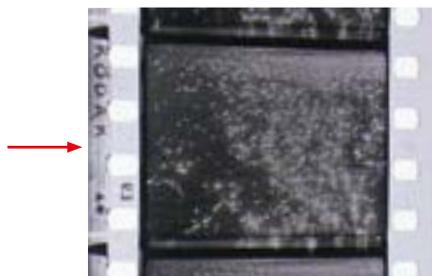


Imagem 7 Marca de borda no máster CB com código da data de fabricação do material.

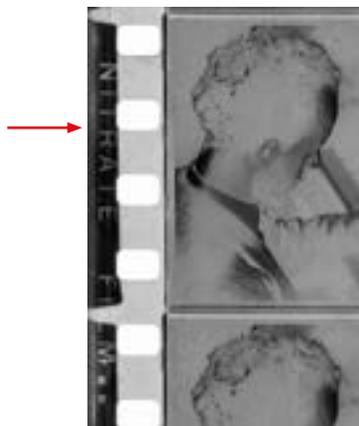


Imagem 8 Fragmento do plano 166 do contratipo MAM.

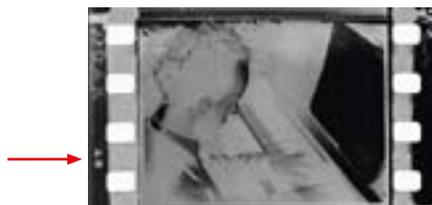


Imagem 9 Fragmento do mesmo plano 166 do contratipo MAM.



Imagem 10 Diferença de densidade fotográfica no plano 35 do máster CB.

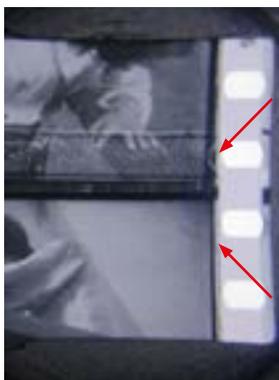


Imagem 11 Marcas de perfurações de materiais positivos e negativos anteriores ao máster CB.

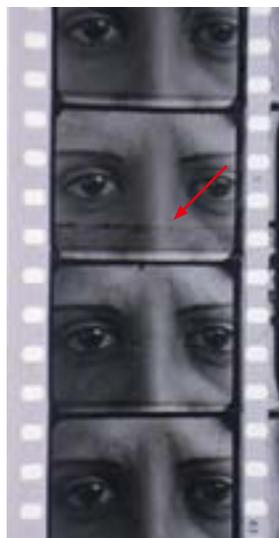


Imagem 12 Marca de emenda impressa no plano 15 do rolo 1 do máster CB.

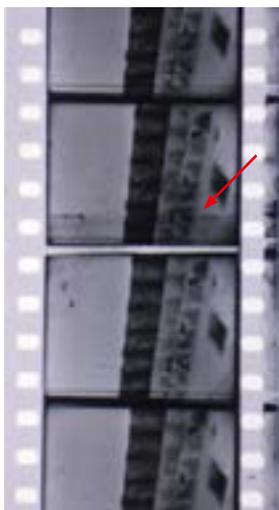


Imagem 13 Marca de emenda impressa no plano 42 do máster CB.



Imagem 14 Marca de emenda impressa no rolo 3 do máster CB.



Imagem 15 Três informações diferentes no corte entre planos do rolo 3 do máster CB.



Imagem 16 Marca de emenda no plano 133.



Imagem 17 Marca de emenda impressa no rolo 1 do máster CB.



Imagem 18 Marca de emenda impressa no rolo 1 do máster CB.



Imagem 19 Marca de emenda impressa no rolo 1 do máster CB.



Imagem 20 Marca de emenda com contornos claros em corte entre planos iniciais do rolo 3.

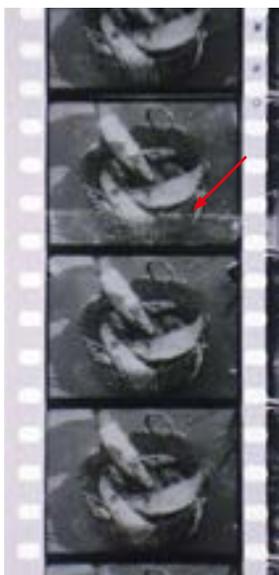


Imagem 21 Marca de emenda no interior do plano 96.

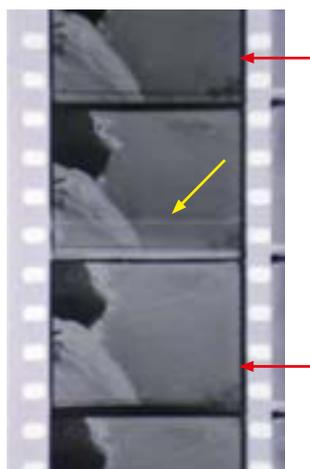


Imagem 22 Marca de emenda e mudança de densidade fotográfica dentro do plano 143.



Imagem 23 Impressão de marcação de luz indicando uso de copiadora B&H.



Imagem 24 Impressão de marcação de luz no plano 205, anterior à fusão.

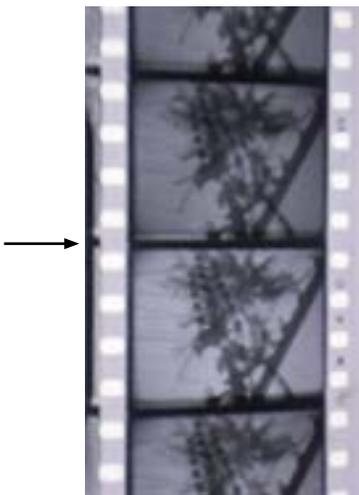


Imagem 25 Impressão de picote de marcação de luz na fusão entre os planos 235 e 236.

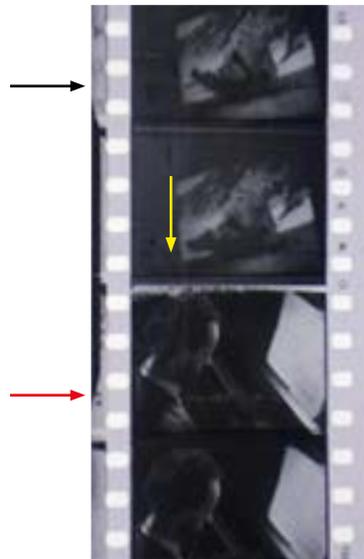


Imagem 26 Marca de borda referente à Kodak que está no primeiro fotograma do plano 166.

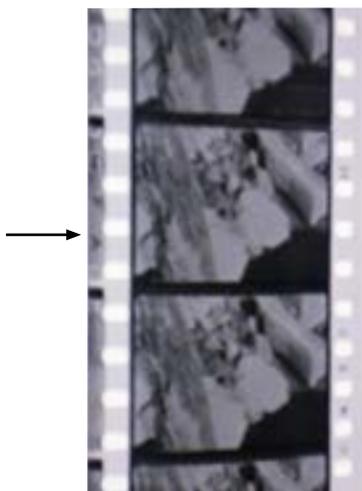
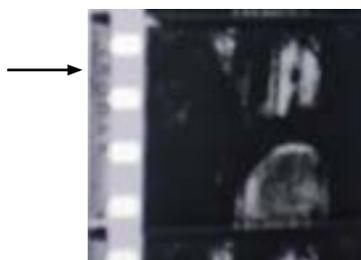
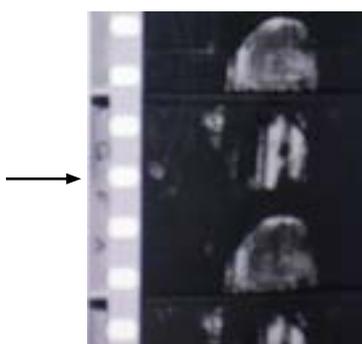
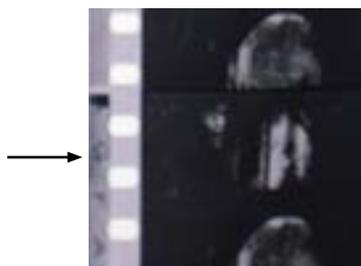
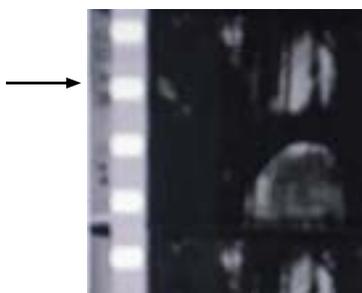


Imagem 27 Marca de borda no plano 225 aponta a presença de material AGFA.



Imagens 28, 29, 30 e 31 Mudança de base da fusão do plano 240 para o plano 241.



Imagem 32 Marca de emenda com contornos escuros no interior do plano 124 do máster MAM.



Imagem 33 Marca de emenda no interior do plano 128.

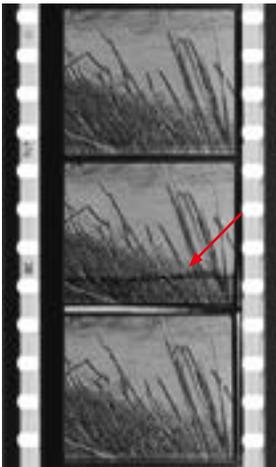


Imagem 34 Marca de emenda com contornos escuros no plano 133.



Imagem 35 Marca de emenda com contornos escuros no plano 141.

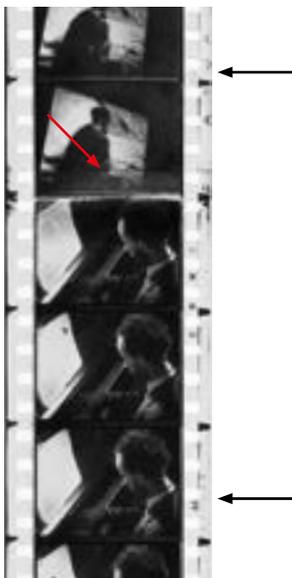


Imagem 36 Marca de emenda com contornos escuros e mudança de base no máster MAM.

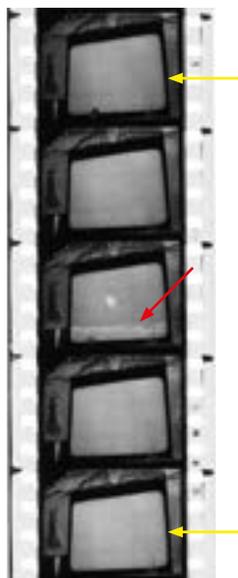


Imagem 37 Marca de emenda com contornos claros no interior do plano 162.



Imagem 38 Marca de emenda com contornos claros no máster MAM.



Imagem 39 Marca de emenda com contornos claros no rolo 3 do máster MAM.



Imagem 40 Marca de emenda com contornos mais claros.

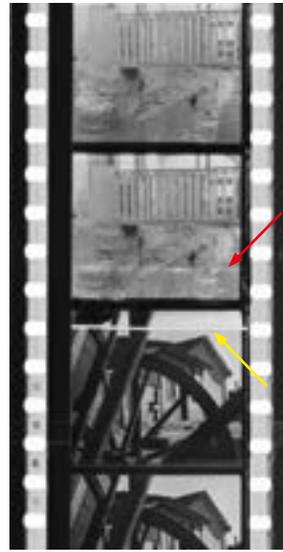


Imagem 41 Marcas de emenda no rolo 3 do máster MAM.

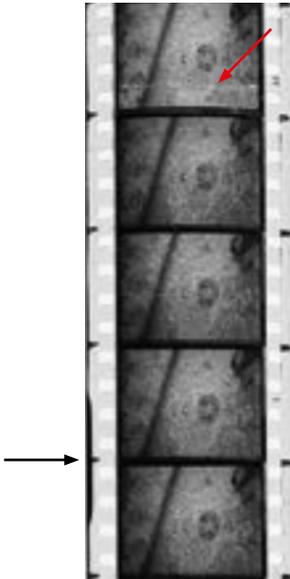


Imagem 42 Impressão de picote de marcação de luz no rolo 4 do máster MAM.

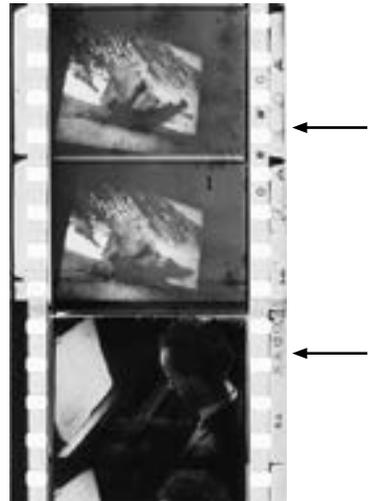


Imagem 43 Mudança de película base no rolo 4 do máster MAM.

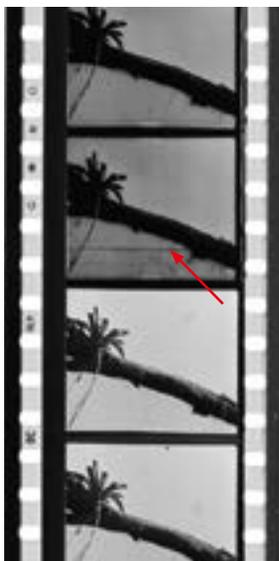


Imagem 44 Marca de emenda com contornos escuros na cópia máster MAM.

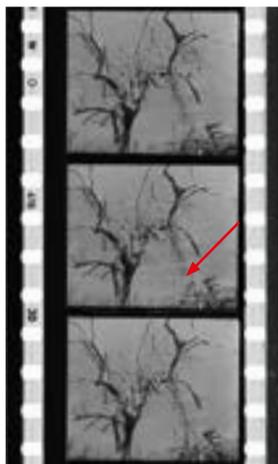


Imagem 45 Marca de emenda com contornos mais claros na cópia máster MAM.

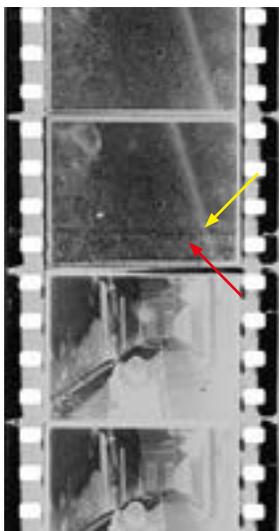


Imagem 46 Marca de emenda com contornos escuros e uma marca mais interna de emenda com contornos mais claros no contratipo MAM.

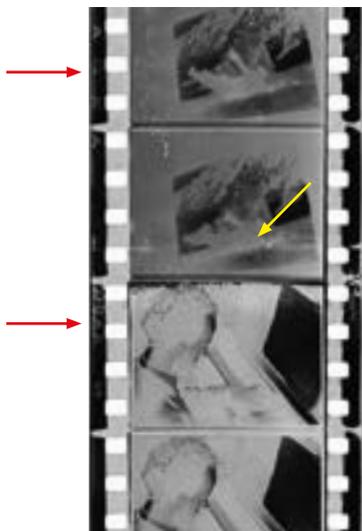


Imagem 47 Marca de emenda com contornos mais claros no contratipo MAM.



Imagem 48 Marca de emenda com contornos mais claros no contratipo MAM.

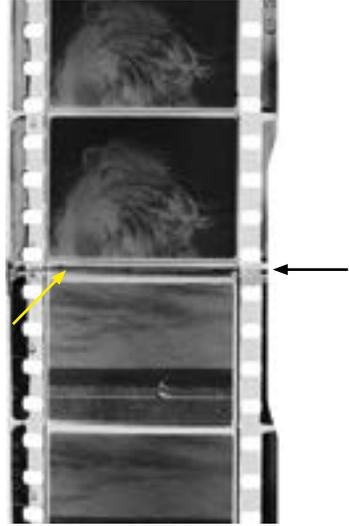


Imagem 49 Picote de marcação de luz feito no contratipo MAM.



Imagem 50 Marca de borda Kodak impressa no contratipo MAM.



Imagem 51 Marca de borda informando a existência de material em nitrato anterior ao contratipo MAM.



Imagem 52 Marca de borda designando filme pancromático.

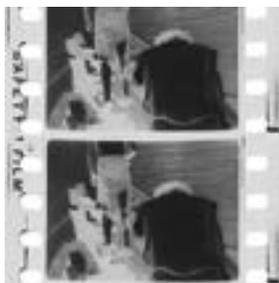


Imagem 53 Marca de borda informando utilização de filme de segurança anterior ao contratipo MAM.

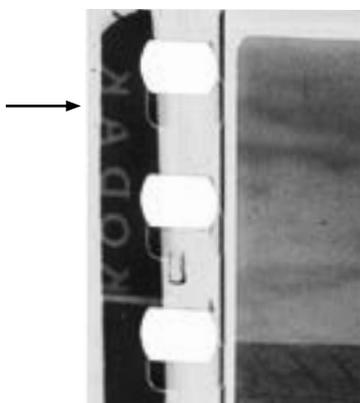


Imagem 54 Marca de borda Kodak.

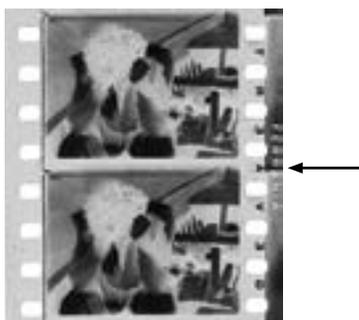
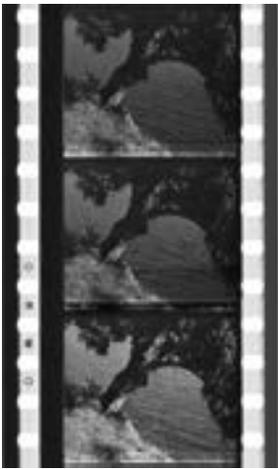


Imagem 55 Marca de borda Ferrania.



Imagens 56 e 57
Densidades fotográficas diferentes entre a cópia máster MAM e o máster MAM.



Imagem 58 Emenda física no máster MAM.



Imagem 59 Emenda na cópia máster MAM.

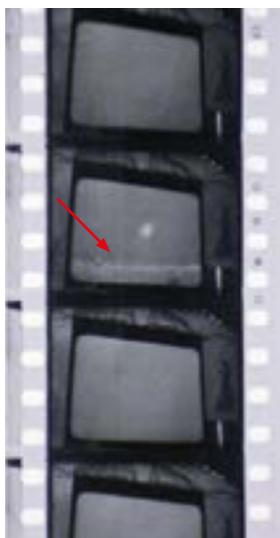


Imagem 60 Marca de emenda com contornos claros no plano 162 do máster CB.

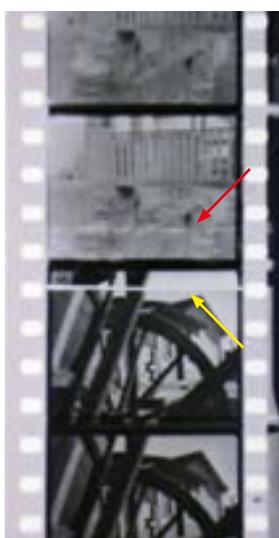


Imagem 61 Marcas de emenda no corte entre os planos 105 e 106 do máster CB.



Imagem 62 Plano 218 do máster MAM com apenas 29 fotogramas.

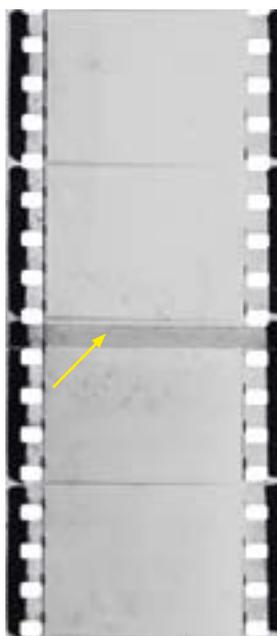


Imagem 63 Emenda feita com cola no plano 163 do contratipo MAM.

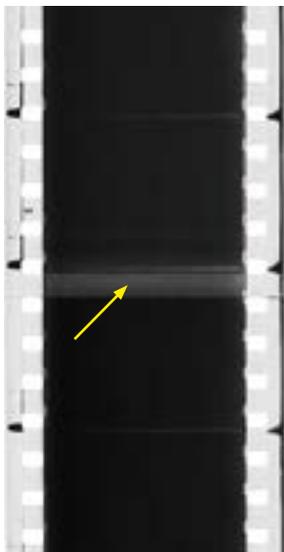


Imagem 64 Marca de emenda copiada no plano 163 do máster MAM.



Imagem 65 Borda do plano 26 do máster CB não revela a marca Kodak encontrada no contratipo MAM.

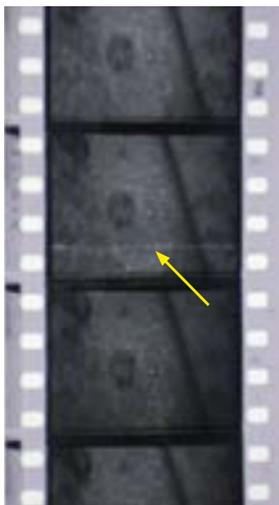
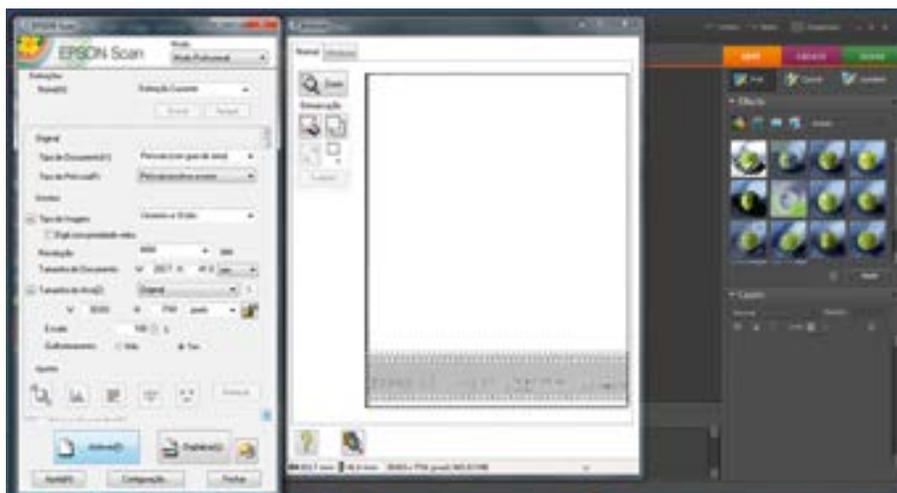


Imagem 66 Marca de emenda com contornos claros no plano 158 do máster CB.

Set up do scanner para digitalização das imagens de *Limite*

Este é o *set up* utilizado para a digitalização dos materiais filmicos relacionados a *Limite* encontrados na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Na configuração mais específica do trabalho neste Scanner Epson v700, está habilitada a opção “não há correção de cor”. Conforme podemos observar a seguir, na janela Histograma, escolhemos a correção de Tom com curva Linear. A digitalização de material negativo deve seguir a mesma orientação, pois, se ao setarmos a digitalização escolhermos “película negativa a cores”, o *scanner* automaticamente positivará a imagem negativa.



Análise do rolo 4 do máster MAM

Plano	Plano "Mapa"	Duração (fotogramas/pés)	Duração (pés - Mapa)	Tipo de Corte	Características Gerais
1	154	2 pés e 5 fotogramas	2 pés e 5 fotogramas		
corte 1				seco	marca de emenda com contornos escuros no último fotograma do p1
2	155	10 pés e 2 fotogramas			marca de borda copiada em escuro com a inscrição Kodak e código ▲●
					fotogramas 156 e 157: visualizamos uma impressão de picote de marcação de luz
corte 2		32 fotogramas	80 fotogramas	fusão	
3	156	10 pés e 4 fotogramas	10 pés e 9 fotogramas		fotograma 34: parece que temos um erro de cópia
corte 3		31 fotogramas	38 fotogramas	fusão	
4	157	19 pés e 7 fotogramas	20 pés e 2 fotogramas		

Plano	Plano "Mapa"	Duração (fotogramas/pés)	Duração (pés - Mapa)	Tipo de Corte	Características Gerais
corte 4				seco	marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p4 (marca escura interna)
5	158	3 pés e 2 fotogramas	3 pés e 1 fotograma		fotograma 3: visualizamos uma marca de emenda com contornos claros
					fotogramas 6 e 7: visualizamos uma impressão de marcação de luz
corte 5				seco	marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p5 (marca escura interna)
6	159	18 pés e 14 fotogramas	22 pés		fotogramas 6 e 7: visualizamos uma impressão de marcação de luz
corte 6				seco	marca de emenda com contornos escuros no último fotograma do p6

Plano	Plano "Mapa"	Duração (fotogramas/pés)	Duração (pés - Mapa)	Tipo de Corte	Características Gerais
7	160	27 pés e 6 fotogramas	27 pés e 6 fotogramas		fotogramas 6 e 7: visualizamos uma impressão de marcação de luz
					fotograma 17: visualizamos uma marca de emenda com contornos claros
corte 7				seco	marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p7 se sobrepondo a uma marca de emenda mais escura
8	161	33 pés e 4 fotogramas	33 pés e 5 fotogramas		fotogramas 6 e 7: visualizamos uma impressão de marcação de luz
corte 8				seco	fotogramas 236 ao 238: visualizamos com maior definição código Kodak
					marca de emenda com contornos escuros no último fotograma do p8
9	162	7 pés e 1 fotograma	7 pés		fotograma 6: visualizamos marca de emenda com contornos claros

Plano	Plano "Mapa"	Duração (fotogramas/pés)	Duração (pés - Mapa)	Tipo de Corte	Características Gerais
corte 9				seco	marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p9 (marca escura interna)
10	163	26 pés e 5 fotogramas	17 pés e 5 fotogramas		fotograma 10: visualizamos uma marca de emenda com contornos claros
					fotogramas 16 e 17: visualizamos uma impressão de marcação de luz
					fotogramas 31 e 32: visualizamos o que parece ser uma copiagem fora de quadro
					fotogramas 45 e 46: visualizamos a marca AGFA
					a partir do fotograma 88 as bordas copiadas do quadro ficam bem aparentes
					fotograma 143: visualizamos uma marca de emenda com contornos escuros

Plano	Plano "Mapa"	Duração (fotogramas/pés)	Duração (pés - Mapa)	Tipo de Corte	Características Gerais
corde 10				seco	marca de emenda com contornos escuros no último fotograma do p10 e com troca de base (AGFA - Kodak)
11	164	4 pés e 11 fotogramas	5 pés e 10 fotogramas		fotogramas 6 e 7: visualizamos uma impressão de marcação de luz
corde 11				seco	marca de emenda com contornos escuros no primeiro fotograma do p12 e com troca de base (Kodak - AGFA)
12	165	25 pés e 7 fotogramas	25 pés e 7 fotogramas		fotogramas 6 e 7: visualizamos uma impressão de marcação de luz
					fotograma 138: visualizamos uma marca de emenda com contornos claros
					fotograma 163: visualizamos uma marca de emenda com contornos escuros

Plano	Plano "Mapa"	Duração (fotogramas/pés)	Duração (pés - Mapa)	Tipo de Corte	Características Gerais
corte 12				seco	marca de emenda com contornos escuros no último fotograma do p12 com emenda física no máster e com troca de base (AGFA - Kodak)
13	166	8 pés e 4 fotogramas	8 pés e 4 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p13
corte 13				seco	
14	167	6 pés e 1 fotograma	6 pés e 1 fotograma		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p14 (marca escura interna)
corte 14				seco	
15	168	3 pés e 3 fotogramas	3 pés e 5 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p15
corte 15				seco	
16	169	3 pés e 5 fotogramas	3 pés e 5 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p16 (marca escura interna sutil)
corte 16				seco	

Plano	Plano "Mapa"	Duração (fotogramas/pés)	Duração (pés - Mapa)	Tipo de Corte	Características Gerais
17	170	3 pés e 5 fotogramas	3 pés e 6 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p17
corte 17				seco	
18	171	3 pés e 4 fotogramas	3 pés e 4 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p18
corte 18				seco	
19	172	3 pés e 5 fotogramas	3 pés e 5 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p19
corte 19				seco	
20	173	3 pés e 4 fotogramas	3 pés e 4 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p20
corte 20				seco	
21	174	3 pés e 6 fotogramas	3 pés e 6 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p21 (marca escura interna sutil)
corte 21				seco	
22	175	3 pés e 5 fotogramas	3 pés e 5 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p22
corte 22				seco	

Plano	Plano "Mapa"	Duração (fotogramas/pés)	Duração (pés - Mapa)	Tipo de Corte	Características Gerais
23	176	3 pés e 6 fotogramas	3 pés e 6 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p23
corte 23				seco	
24	177	2 pés e 6 fotogramas	2 pés e 6 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p24
corte 24				seco	
25	178	2 pés e 3 fotogramas	2 pés e 3 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p25 (marca escura interna)
corte 25				seco	
26	179	1 pé e 9 fotogramas	1 pé e 9 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p26
corte 26				seco	
27	180	1 pé e 12 fotogramas	1 pé e 12 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p27
corte 27				seco	
28	181	1 pé e 12 fotogramas	1 pé e 12 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p28
corte 28				seco	

Plano	Plano "Mapa"	Duração (fotogramas/pés)	Duração (pés - Mapa)	Tipo de Corte	Características Gerais
29	182	1 pé e 7 fotogramas	1 pé e 7 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p29 (marca escura interna sutil)
corte 29				seco	
30	183	1 pé e 5 fotogramas	1 pé e 5 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p30
corte 30				seco	
31	184	1 pé	1 pé		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p31
corte 31				seco	
32	185	1 pé	1 pé		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p32
corte 32				seco	
33	186	1 pé	1 pé		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p33
corte 33				seco	
34	187	14 fotogramas	14 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p34
corte 34				seco	

Plano	Plano "Mapa"	Duração (fotogramas/pés)	Duração (pés - Mapa)	Tipo de Corte	Características Gerais
35	188	14 fotogramas	14 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p35
corte 35				seco	
36	189	12 fotogramas	1 pé e 12 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p36
corte 36				seco	
37	190	12 fotogramas	12 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p37
corte 37				seco	
38	191	12 fotogramas	12 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p38
corte 38				seco	
39	192	12 fotogramas	12 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p39
corte 39				seco	
40	193	12 fotogramas	12 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p40
corte 40				seco	

Plano	Plano "Mapa"	Duração (fotogramas/pés)	Duração (pés - Mapa)	Tipo de Corte	Características Gerais
41	194	12 fotogramas	12 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p41
corte 41				seco	
42	195	12 fotogramas	12 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p42
corte 42				seco	
43	196	12 fotogramas	12 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p43
corte 43				seco	
44	197	12 fotogramas	12 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p44
corte 44				seco	
45	198	12 fotogramas	12 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p45 (marca escura interna sutil)
corte 45				seco	
46	199	15 fotogramas	15 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p46
corte 46				seco	

Plano	Plano "Mapa"	Duração (fotogramas/pés)	Duração (pés - Mapa)	Tipo de Corte	Características Gerais
47	200	1 pé e 2 fotogramas	1 pé e 2 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p47
corte 47				seco	
48	201	1 pé e 5 fotogramas	1 pé e 5 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p48
corte 48				seco	
49	202	1 pé e 9 fotogramas	1 pé e 9 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p49
corte 49				seco	
50	203	1 pé e 12 fotogramas	1 pé e 12 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p50
corte 50				seco	
51	204	1 pé e 10 fotogramas	1 pé e 10 fotogramas		marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p51 (marca escura interna)
corte 51				seco	

Plano	Plano "Mapa"	Duração (fotogramas/pés)	Duração (pés - Mapa)	Tipo de Corte	Características Gerais
52	205	42 pés e 11 fotogramas	45 pés e 3 fotogramas		fotograma 85: visualizamos uma marca de emenda com contornos escuros
					fotograma 414: visualizamos uma marca de emenda com contornos escuros
					fotograma 485: visualizamos uma marca de emenda com contornos claros (marca escura interna)
					fotograma 613: visualizamos uma marca de emenda com contornos escuros
					fotograma 623: visualizamos uma marca de emenda com contornos claros (marca escura interna)
corte 52		82 fotogramas	80 fotogramas	fusão	
53	206	12 pés e 8 fotogramas	15 pés e 1 fotograma		

Plano	Plano "Mapa"	Duração (fotogramas/pés)	Duração (pés - Mapa)	Tipo de Corte	Características Gerais
corte 53				seco	marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p53 (marca escura interna)
54	207	33 pés e 4 fotogramas	33 pés e 4 fotogramas		fotograma 278: visualizamos uma marca de emenda com contornos escuros
corte 54				seco	marca de emenda com contornos escuros no último fotograma do p54
55	208	8 pés	8 pés		
corte 55				seco	marca de emenda com contornos escuros no último fotograma do p55
56	209	9 pés e 4 fotogramas	9 pés e 4 fotogramas		
corte 56				seco	marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p56 (marca escura interna)
57	210	11 pés e 2 fotogramas	11 pés e 2 fotogramas		

Plano	Plano "Mapa"	Duração (fotogramas/pés)	Duração (pés - Mapa)	Tipo de Corte	Características Gerais
corte 57				seco	marca de emenda com contornos escuros no último fotograma do p57/ marca de emenda com contornos mais claros no primeiro fotograma do p58
58	211	7 pés e 2 fotogramas	7 pés e 2 fotogramas		
corte 58				seco	marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p58 (marca escura interna)
59	212	37 pés e 7 fotogramas	37 pés e 6 fotogramas		fotograma 384: visualizamos uma marca de emenda com contornos escuros
corte 59				seco	marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p59 (marca escura interna)
60	213	12 pés e 5 fotogramas	12 pés e 6 fotogramas		fotograma 157: visualizamos uma marca de emenda com contornos claros (marca escura interna)

Plano	Plano "Mapa"	Duração (fotogramas/pés)	Duração (pés - Mapa)	Tipo de Corte	Características Gerais
corte 60				seco	marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p60 (marca escura interna)
61	214	9 pés e 4 fotogramas	9 pés e 3 fotogramas		podemos visualizar ao longo do p61 uma variação de luz (quadro mais claro - mais escuro - mais claro)
corte 61				seco	marca de emenda com contornos claros no primeiro fotograma do p62
62	215	23 pés e 6 fotogramas	23 pés e 6 fotogramas		
corte 62				seco	marca de emenda com contornos escuros de menor espessura no primeiro fotograma do p63
63	216	14 pés e 6 fotogramas	14 pés e 2 fotogramas		
corte 63				seco	marca de emenda com contornos escuros no último fotograma do p63

Plano	Plano "Mapa"	Duração (fotogramas/pés)	Duração (pés - Mapa)	Tipo de Corte	Características Gerais
64	217	16 pés e 12 fotogramas	16 pés e 2 fotogramas		
corte 64				seco	marca de emenda com espessura bem fina com contornos escuros no último fotograma do p64
65	218	1 pé e 13 fotogramas	20 pés e 13 fotogramas		p65 é muito mais curto do que aquele analisado por Saulo em <i>O mapa...</i> , pertencente à cópia em nitrato
					há no p65 a impressão de dois números de borda fontes diferentes
corte 65				seco	há apenas uma emenda física realizada com cola diretamente no suporte do máster 1 MAM Rio
66	219	6 pés e 9 fotogramas	8 pés e 15 fotogramas		as duas bordas não estão "queimadas" no p66
corte 66		66 fotogramas	80 fotogramas	fusão	
67	220	4 pés e 2 fotogramas	9 pés e 3 fotogramas		

Plano	Plano "Mapa"	Duração (fotogramas/pés)	Duração (pés - Mapa)	Tipo de Corte	Características Gerais
corte 67		112 fotogramas	64 fotogramas	fusão	
68	221	6 pés e 9 fotogramas	12 pés e 4 fotogramas		
corte 68		59 fotogramas	64 fotogramas	fusão	
69	222	7 pés e 10 fotogramas	12 pés e 14 fotogramas		fotogramas 109 e 110: visualizamos uma impressão de marcação de luz
corte 69		55 fotogramas	64 fotogramas	fusão	
70	223	13 pés e 6 fotogramas	17 pés e 11 fotogramas		
corte 70		112 fotogramas	112 fotogramas	fusão	
71	224	11 pés e 12 fotogramas	15 pés e 5 fotogramas		fotograma 98: visualizamos uma marca de emenda com contornos escuros
					fotogramas 104 e 105: visualizamos uma impressão de marcação de luz
corte 71				seco	marca de emenda com contornos claros no último fotograma do p71

Plano	Plano "Mapa"	Duração (fotogramas/pés)	Duração (pés - Mapa)	Tipo de Corte	Características Gerais
72	225	16 pés e 7 fotogramas	17 pés e 4 fotogramas		fotograma 30: visualizamos uma marca de emenda com contornos claros
					fotograma 60: visualizamos uma marca de emenda com contornos claros
					fotograma 103: visualizamos uma marca de emenda como contornos escuros
					fotograma 133: visualizamos uma marca de emenda com contornos claros
corte 72		31 fotogramas	24 fotogramas	fusão	

Plano	Plano "Mapa"	Duração (fotogramas/pés)	Duração (pés - Mapa)	Tipo de Corte	Características Gerais
73	226	13 pés e 4 fotogramas	15 pés e 10 fotogramas		fotograma 50: visualizamos uma marca de emenda com contornos escuros
					fotograma 142: visualizamos uma marca de emenda com contornos claros (marca escura interna)
					fotograma 153: visualizamos uma marca de emenda com contornos escuros
					fotograma 158: visualizamos uma marca de emenda com contornos claros (marca escura interna)
					fotograma 213: visualizamos uma marca de emenda com contornos claros (marca escura interna)
corte 73		41 fotogramas	22 fotogramas	fusão	

Plano	Plano "Mapa"	Duração (fotogramas/pés)	Duração (pés - Mapa)	Tipo de Corte	Características Gerais
74	227	14 pés e 13 fotogramas	17 pés e 4 fotogramas		fotograma 37: visualizamos uma marca de emenda com contornos escuros
					fotogramas 43 e 44: visualizamos impressão de marcação de luz
					fotograma 140: visualizamos uma marca de emenda com contornos escuros
corte 74		40 fotogramas	20 fotogramas	fusão	fotograma 271: visualizamos uma marca de emenda com contornos claros
75	228	5 pés e 15 fotogramas	9 pés		
corte 75		55 fotogramas	55 fotogramas	fusão	fotograma 96: do p75 visualizamos uma marca de emenda com contornos escuros
					fotograma 99: do p75 visualizamos uma marca de emenda com contornos claros

Plano	Plano "Mapa"	Duração (fotogramas/pés)	Duração (pés - Mapa)	Tipo de Corte	Características Gerais
76	229	3 pés e 15 fotogramas	6 pés		fotograma 62: visualizamos uma marca de emenda com contornos claros
corte 76		17 fotogramas	14 fotogramas	fusão	
77	230	9 pés e 12 fotogramas	11 pés e 12 fotogramas		fotograma 36: visualizamos uma marca de emenda com contornos escuros
					fotograma 142: visualizamos uma marca de emenda com contornos escuros
corte 77		36 fotogramas	36 fotogramas	fusão	fotograma 192: visualizamos uma marca de emenda com contornos escuros
78	231	5 pés e 1 fotograma	6 pés		
corte 78				seco	não há marca de emenda unindo os planos
79	232	5 pés e 7 fotogramas	5 pés e 7 fotogramas		fotograma 52: visualizamos uma marca que parece ser de emenda com contornos claros

Plano	Plano "Mapa"	Duração (fotogramas/pés)	Duração (pés - Mapa)	Tipo de Corte	Características Gerais
corte 79		25 fotogramas	10 fotogramas	fusão	
80	233	24 pés e 1 fotograma	20 pés		
corte 80		45 fotogramas	33 fotogramas	fusão	
81	234	4 pés e 2 fotogramas	não há contagem de fotogramas		fotograma 6: visualizamos uma marca que parece ser de emenda com contornos claros
					fotograma 18: visualizamos uma marca de emenda com contornos escuros
corte 81		38 fotogramas	40 fotogramas	fusão	
82	235	9 pés e 3 fotogramas	11 pés e 8 fotogramas		fotograma 29: visualizamos uma marca de emenda com contornos escuros
					fotograma 139: visualizamos uma marca de emenda com contornos escuros
corte 82		71 fotogramas	48 fotogramas	fusão	fotograma 218: visualizamos uma marca de emenda com contornos escuros

Plano	Plano "Mapa"	Duração (fotogramas/pés)	Duração (pés - Mapa)	Tipo de Corte	Características Gerais
83	236	8 pés e 3 fotogramas	12 pés		fotograma 6: do p83 visualizamos a marca AGFA
					fotograma 99: visualizamos uma marca de emenda com contornos escuros
corte 83		50 fotogramas	48 fotogramas	fusão	
84	237	32 pés e 12 fotogramas	34 pés e 9 fotogramas		fotograma 58: visualizamos uma marca de emenda com contornos escuros
					fotograma 70: visualizamos uma marca de emenda com contornos claros
					fotograma 144: visualizamos uma marca de emenda com contornos claros
					fotograma 272: visualizamos uma marca de emenda com contornos claros
corte 84		50 fotogramas	18 fotogramas	fusão	

Plano	Plano "Mapa"	Duração (fotogramas/pés)	Duração (pés - Mapa)	Tipo de Corte	Características Gerais
85	238	12 pés e 2 fotogramas	5 pés e 10 fotogramas		fotograma 67: visualizamos uma marca de emenda com contornos escuros
corte 85		23 fotogramas	20 fotogramas	fusão	
86	239	11 pés e 2 fotogramas	11 pés e 8 fotogramas		fotograma 26: visualizamos uma marca de emenda com contornos claros
					fotograma 126: visualizamos uma marca de emenda com contornos escuros
corte 86		19 fotogramas	14 fotogramas	fusão	

Plano	Plano "Mapa"	Duração (fotogramas/pés)	Duração (pés - Mapa)	Tipo de Corte	Características Gerais
87	240	11 pés e 13 fotogramas	12 pés e 9 fotogramas		fotograma 9: visualizamos uma marca de emenda com contornos claros
					fotograma 52: visualizamos uma marca de emenda com contornos mais escuros
					fotograma 101: visualizamos uma marca de emenda com contornos claros
					fotograma 167: visualizamos uma marca de emenda com contornos escuros
					fotograma 220: visualizamos uma marca de emenda com contornos mais claros
corte 87		35 fotogramas	18 fotogramas	fusão	

Plano	Plano "Mapa"	Duração (fotogramas/pés)	Duração (pés - Mapa)	Tipo de Corte	Características Gerais
88	241	9 pés e 2 fotogramas	13 pés e 10 fotogramas		fotograma 25: visualizamos uma marca de emenda com contornos escuros
					fotogramas 31 e 32: visualizamos uma impressão de marcação de luz
					fotograma 70: visualizamos uma marca de emenda com contornos claros
					fotograma 129: visualizamos uma marca de emenda com contornos escuros
corte 88		58 fotogramas	38 fotogramas	fusão	
89	242	8 pés e 3 fotogramas	11 pés e 7 fotogramas		fotograma 18: visualizamos uma marca de emenda com contornos escuros
corte 89		53 fotogramas	48 fotogramas	fusão	
90	243	15 pés e 4 fotogramas	17 pés		

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Corrêa de, *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos* (tese), USP, 1999.
- BARBUTO, Adriano Soriano, *As câmeras cinematográficas nos anos 1950/1960 e o cinema brasileiro* (dissertação), UFSCar, 2010.
- CASTRO, Emil de, *Jogos de armar: a vida do solitário Mário Peixoto, o cineasta de Limite*, Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2000.
- CHERCHI, Paolo Usai, *Silent Cinema: an introduction*, London: British Film Institute, 1999.
- COELHO, Maria Fernanda Curado, *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso* (dissertação), USP, 2009.
- GONZAGA, Alice, *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Record: Funarte, 1996.
- GONZAGA, Alice e AQUINO, Carlos (org.), “Adhemar Gonzaga por ele mesmo” (datil.) *apud*. Heffner, Hernani e Ramos, Lécio Augusto, *Edgar Brasil, um ensaio biográfico: aspectos da evolução técnica e econômica do cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, 1988 (datil.).
- GOMES, Paulo Emílio Salles, “Limite: Film brésilien de M. Peixoto. Interview du Professeur Plinio Sussekind Rocha”, em *L'Âge du Cinéma*, Paris, n. 6, 1952.
- GOMES, Paulo Emílio Salles, *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- HEFFNER, Hernani e RAMOS, Lécio Augusto, *Edgar Brasil, um ensaio biográfico: aspectos da evolução técnica e econômica do cinema brasileiro*, Rio de Janeiro: 1988 (datil.).
- JOHNSON, Randal, “Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990”, em *Revista USP*, São Paulo, n. 19, set., out., nov. 1993, pp. 30-49.
- MELLO, Saulo Pereira de, *Limite: Filme de Mário Peixoto*, Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

- MELLO, Saulo Pereira de, “Ver *Limite*”, em *Revista USP*, n. 4, dez. 1989/fev. 1990, pp. 94-100.
- MELLO, Saulo Pereira de, *Limite*, Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- MENDES, Adilson Inácio, “Vanguarda sem retaguarda: o caso Chaplin-Club”, em *Cinemateca Brasileira*, 2ª *Jornada Brasileira de Cinema Silencioso*, São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- ROCHA, Glauber, “O mito *Limite*”, *apud*. “*Limite*, de Mário Peixoto”, em *Cadernos do CEC*, n. 1, 1981.
- SOUZA, Carlos Roberto de (coord.), *Manual de manuseio de películas cinematográficas*, São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2004.
- SOUZA, Carlos Roberto de, *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes* (tese), USP, 2009.
- SOUZA, José Inácio de Melo, *A carga da brigada ligeira: intelectuais e crítica cinematográfica (1941-1945)* (tese), USP, 1996.
- VIANY, Alex, *Introdução ao cinema brasileiro*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

Periódicos

- ALENCAR, Renato de, “Fantasias cinematográficas”, em *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 1.112, 14 jul. 1942.
- ANDRÉ, Marcos, “Bazar”, em *Diário da Noite*, 14 mar. 1931.
- ANDRÉ, Marcos, “Bazar”, em *Diário da Noite*, 19 maio 1931.
- AZEREDO, Ely, “Sala Funarte: um ponto de cultura no centro da cidade”, em *Jornal do Brasil*, 26 maio 1978.
- AZEREDO, Ely, “O triunfo de *Limite* na Sala Funarte”, em *Jornal do Brasil*, 8 jun. 1978.
- BOURRIER, Any, “Todos os aplausos para a obra-prima brasileira: *Limite*, de Mário Peixoto”, em *O Globo*, 17 fev. 1981.
- BRANDÃO, Paulo, “Uma lenda (*Limite*) e um nome (Mário Peixoto)”, em *A Cena Muda*, 14 jan. 1953.
- CALIL, Carlos Augusto, “Rompendo os limites do inatingível”, em *Jornal da Tarde*, Caderno de Sábado, 25 maio 1991.
- CARVALHO, Bernardo, “No limite do Terceiro Mundo”, em *Folha de S. Paulo*, 7 nov. 1986.
- COUTINHO, Eduardo, “As riquezas do subdesenvolvimento”, *Jornal do Brasil*, 27 ago. 1974.
- COUTINHO, Wilson, “A cultura presta contas”, em *Jornal do Brasil*, Caderno B, 16 nov. 1980.

- FARIA, Octavio de, “*Limite*”, em *O Fan*, n. 9, 30 dez. 1930.
- FARIA, Octavio de, “*Limite*”, em *A Pátria*, 10 maio 1931.
- FARIA, Octavio de, “Um imperativo cultural: salvar *Limite*”, em *Jornal do Commercio*, 8 nov. 1960.
- FARIA, Octavio de, “Cinema nacional: a salvação de *Limite*”, em *Jornal do Commercio*, 21 abr. 1961.
- FARIA, Octavio de, “*Limite* na Funarte”, em *Última Hora*, 12 jul. 1978.
- FARIA, Octavio de, “Nova consagração de *Limite*”, em *Última Hora*, 3 out. 1979.
- FERREIRA, Jairo, “*Limite*: o filme existe ou é mito?”, em *Folha de S.Paulo*, 17 nov. 1977.
- GONZAGA, Adhemar, “*Cinearte*: novos filmes”, em *A Cena Muda*, v. 22, n. 1.121, 15 set. 1942.
- JONALD, *A Noite*, 16 jul. 1946.
- LIMA, Pedro, “*Cidadão Kane* e *Limite*”, em *O Jornal*, 21 fev. 1942.
- LIMA, Pedro. “*Tabu*”, em *O Jornal*, 20 abr. 1947.
- LIMA, Pedro, “Cinelândia: salvemos *Limite*”, em *O Cruzeiro*, 31 dez. 1960.
- LUXARDO, Líbero, “Cinegrafistas do Brasil”, em *Cinearte*, v. 11, n. 442, 1º jul. 1936.
- MELLO, Saulo Pereira de, “Notas para a história de *Limite*” (folhetim), em *Folha de S.Paulo*, São Paulo, out. 1988.
- MENDES, Otavio, “Uma hora com Raul Schnoor”, em *Cinearte*, v. 5, n. 223, 4 jun. 1930.
- MORAES, Luciano de, “A alma segundo Salustre: de Mário (*Limite*) Peixoto”, em *O Globo*, 31 dez. 1978.
- MORAES, Vinicius de, *A Manhã*, 30 jul. 1942.
- NEVES, David Eulálio, “*Limite*: filme nacional que precisa ser salvo”, em *Diário de Notícias*, 26 mar. 1961.
- PEIXOTO, Mário, “Cinema caluniado”, em *O Jornal*, 6 maio 1937.
- ROCHA, Glauber, “*Limite*”, em *Folha de S.Paulo*, 3 jun. 1978.
- SCHILLER, Beatriz, “O impacto de *Limite* nos EUA”, em *Jornal do Brasil*, Caderno B, 2 maio 1979.
- SWAN, Carlos, “Quem quer ver?”, em *O Globo*, 6 out. 1980.

A Manhã

- A Manhã*, 10 jul. 1942.
- “*Long-Shot*”, em *A Manhã*, 28 jul. 1946.
- “*Long-Shot*”, em *A Manhã*, 4 ago. 1946.
- “*Long-Shot*”, em *A Manhã*, 3 set. 1946.

A Pátria

CÂMERA-MAN, “Entrevista com o Chaplin-Club: vários aspectos do ‘cinema-arte’ numa palestra interessante”, em *A Pátria*, 28 abr. 1931.

A Scena Muda

A Scena Muda, v. 9, n. 453, 28 nov. 1929, p. 5.

Cinearte

“A ‘Mitchell’ que vai fotografar *Saudade*”, em *Cinearte*, v. 5, n. 204, 22 jan. 1930, p. 8.

“Cinema Brasileiro”, em *Cinearte*, v. 5, n. 218, 30 abr. 1930, pp. 4-5.

“Mais um filme brasileiro”, em *Cinearte*, v. 5, n. 234, 20 ago. 1930, p. 5.

“Cinema Brasileiro”, em *Cinearte*, v. 5, n. 235, 27 ago. 1930, pp. 4-5.

“Cinema Brasileiro”, em *Cinearte*, v. 5, n. 236, 3 set. 1930, pp. 4-5.

“Cinema Brasileiro”, em *Cinearte*, v. 5, n. 238, 17 set. 1930, p. 4.

“As estrelas de Limite”, em *Cinearte*, v. 5, n. 241, 8 out. 1930, pp. 6-7.

“Filmando Limite”, em *Cinearte*, v. 6, n. 269, 22 abr. 1931, p. 9.

Cinearte, v. 6, n. 301, 2 dez. 1931, p. 4.

Cinearte, n. 472, 1º out. 1937, p. 5.

Cinearte, v. 17, n. 556, 15. fev. 1942, p. 14.

Correio da Manhã

Correio da Manhã, 4 dez. 1960.

O Correio do Povo

“Tem início hoje as exibições de *Limite*, de Peixoto”, em *O Correio do Povo*, 22 jul. 1983.

O Estado de S. Paulo

“Movimento pela restauração do filme *Limite*”, em *O Estado de S. Paulo*, 22 abr. 1962.

“O cinema brasileiro nos livros”, em *O Estado de S. Paulo*, 2 jul. 1980.

“No MIS, um filme de 50 anos atrás”, em *O Estado de S. Paulo*, 16 maio 1981.

Folha de S. Paulo

Folha de S. Paulo, 20 e 21 fev. 1984.

O Globo

“*Limite* em Nova Iorque”, em *O Globo*, 26 abr. 1979.

Jornal do Brasil

“Brígido dá verba para *Limite*”, em *Jornal do Brasil*, 29 mar. 1961.

Carta de Alexei Bueno, em *Jornal do Brasil*, seção Cartas, 7 jun. 1983.

Jornal da Tarde

“Conseguimos revelar o maior segredo do cinema nacional (esta página é esperada há 40 anos)”, em *Jornal da Tarde*, 26 nov. 1971.

Última Hora

“Obra-prima do cinema clássico brasileiro será reconstituída: despesas orçadas em 1 milhão”, em *Última Hora*, 24 abr. 1962.

Revista de Cultura Vozes

“Os mais importantes filmes brasileiros”, em *Revista de Cultura Vozes*, Ed. Vozes, v. 74, n. 6, ago. 1980.

Veja

“Mito restaurado”, em *Veja*, 11 abr. 1973.

CD-ROM

EDMONDSON, Ray, *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia e la Cultura, Paris, 2004 (CD-ROM).

GARCÍA, Alfonso del Amo, *Preservación cinematográfica*, Bruxelas, Fédération Internationale des Archives du Film, 2004 (CD-ROM).

MELLO, Saulo Pereira de, “Sobre a produção de *Limite*”, *Estudos sobre Limite*, Laboratório de Investigação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, 1998 (CD-ROM).

RAMOS, Lécio Augusto, “*Limite* e sua trilha musical”, Laboratório de Investigação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, 1998 (CD-ROM).

The film preservation guide: The Basics for Archives, Libraries and Museums, San Francisco: National Film Preservation Foundation, 2004 (CD-ROM).

Correspondências

- Carta de Pedro Lima ao sr. Arthur Oscar Gerhardt de 21 mar. 1931, depositada no Arquivo Pedro Lima, localizado na Cinemateca Brasileira.
- Carta de Jonald para Pedro Lima de 1948, depositada no Arquivo Pedro Lima.
- Carta de Saulo Pereira de Mello a Plínio Süssekind Rocha de 2 abr. 1960, depositada no Arquivo Mário Peixoto.
- Carta de Humberto Mauro ao diretor (não especificado, acreditamos ser do INCE ou do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 1º out. 1964, depositada no Arquivo Mário Peixoto.
- Carta da Divulgação Cinematográfica Bandeirante endereçada a Saulo Pereira de Mello em 9 jan. 1970, depositada no Arquivo Mário Peixoto.
- Carta da Divulgação Cinematográfica Bandeirante endereçada a Lynxfilm em 18 jan. 1971, depositada no Arquivo Mário Peixoto.
- Carta de Mário Peixoto de 1º mar. 1980, depositada na Hemeroteca da Cinemateca Brasileira.
- Carta de Fernando Ferreira a Carlos Augusto Calil em 17 set. 1980, depositada no Centro Técnico Audiovisual.
- Carta de Mário Peixoto a Saulo Pereira de Mello em 15 mar. 1983, *apud*. MELLO, Saulo Pereira de, “Notas para a história de *Limite*” (folhetim), *Folha de S.Paulo*, out. 1988, p. 9.
- Carta de Alexei Bueno, em *Jornal do Brasil*, seção Cartas, 7 jun. 1983.
- Telegrama de Mário Peixoto ao Ministro Sérgio Rouanet (s.d), depositado no Centro Técnico Audiovisual.

Outros documentos

- Cartão de anotações utilizado por Saulo Pereira de Mello durante os procedimentos laboratoriais de restauração de *Limite*, documento em posse do próprio Saulo Pereira de Mello.
- Contrato de comercialização de *Limite* em vídeo (s.d), documento depositado no CTAV.
- Documento assinado pelo sr. Pestana de 19 set. 1980, depositado no CTAV.
- Documento com papel timbrado da Embrafilme (s.d.), depositado no CTAV.
- Lista de convidados para a sessão de *Limite* no cinema Eldorado, depositada no Arquivo Mário Peixoto.

- Nota Fiscal n. 10350, emitida por Divulgação Cinematográfica Bandeirante em 23 jan. 1962, depositada no Arquivo Mário Peixoto.
- Ofício CB 1374/60, remetido pelo Presidente da Comissão Estadual de Cinema de São Paulo ao diretor do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 26 nov. 1960, depositado no Arquivo Mário Peixoto.
- Ofício n. 52/65, remetido por Flávio Tambellini, diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo, ao prof. Plínio Sússekind Rocha em 20 dez. 1965, depositado no Arquivo Mário Peixoto.
- Ofício n. 281/60, remetido pelo diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo ao diretor do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 14 jul. 1960, depositado no Arquivo Mário Peixoto.
- Ordem de Serviço da Divisão de Produção da Embrafilme de 15 dez 1980, depositada no CTAV.
- Ordem de Serviço da Divisão de Produção da Embrafilme de 23 dez. 1980, depositada no CTAV.
- Recibo assinado por José Almeida Mauro (s.d.), depositado no Arquivo Mário Peixoto.
- Recibo assinado por Plínio Sússekind Rocha em 1º dez. 1965, depositado no Arquivo Mário Peixoto.
- Recibo assinado por Rodrigo Melo Franco de Andrade em 12 de abril de 1961, depositado no Arquivo Mário Peixoto.

Principais sítios consultados

- Coisas Nossas – Filmografia Brasileira. Disponível em <http://www.cinematoteca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>, acesso em 1º set. 2012.
- Cronologia: dinheiro (1960) – Almanaque da *Folha de S.Paulo*. Disponível em <http://almanaque.folha.uol.com.br/dinheiro60.htm>, acesso em 19 jun. 2012.
- O Descobrimento do Brasil – Filmografia Brasileira. Disponível em <http://www.cinematoteca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>, acesso em 22 jun. 2012.
- Filmografia Brasileira. Disponível em <http://www.cinematoteca.gov.br/>, acesso em 12 set. 2011.
- Kodak Publication H-24 Module 15. Disponível em http://motion.kodak.com/motion/uploadedFiles/US_plugins_acrobat_en_motion_support_processing_h2415_h2415.pdf, acesso em 28 jun. 2012.

- Limite - Filmografia Brasileira. Disponível em <http://www.cinematoteca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=000063&format=detailed.pft#1>, acesso em 2 set. 2011.
- Limite - Filmografia da Cinédia. Disponível em <http://www.cinedia.com.br/Limite.html>, acesso em 2 set. 2011.
- Arquivo Mário Peixoto. Disponível em www.mariopeixoto.com/limite.htm, acesso em 21 ago. 2012.
- Viva Cine - Humberto Mauro e o cinema educativo. Disponível em <http://www.vivacine.org.br/site/textos/ver/?id=14>, acesso em 22 jun. 2012.
- Z Z Productions - *Limite*, de Mário Peixoto. Paris, 2007. Disponível em http://www.zzproductions.fr/pdf/dp_limite.pdf, acesso em 29 jun. 2012.
- Brian Pritchard - *Kodak Edge Printing*. Disponível em <http://www.brianpritchard.com/KODAK%20Edge%20Printing.htm>, acesso em 29 jun. 2012.
- Biblioteca Nacional Digital - Revista Bazar. Disponível em <http://bndigital.bn.br/projetos/periodicosliterarios/titulos.htm>, acesso em 9 set. 2011.
- Memória Biblioteca Nacional - Revistas *A Scena Muda* e *Cinearte*. Disponível em <http://memoria.bn.br/hdb/periodicos.aspx>, acesso em 1º set. 2012.
- Mnemocine - A emulsão fotográfica: os filmes. Disponível em http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com_content&view=article&id=125:filmes&catid=45:tecnica-de-fotografia&Itemid=68, acesso em 25 jun. 2012.
- Jeffrey Soper - *Seventy-six years of D-76*. Disponível em <http://jeffreysoper.com/node/101>, acesso em 28 jun. 2012.
- CTAC - Os teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro. Disponível em www.ctac.gov.br, acesso em 12 ago. 2011.
- National Film and Sound Archive of Australia - Technical Glossary: Fogging. Disponível em <http://nfsa.gov.au/preservation/glossary/fogging>, acesso em 13 jun. 2012.

Entrevistas

- Entrevista concedida por Saulo Pereira de Mello ao autor em 4 fev. 2011.
- Entrevista concedida por Saulo Pereira de Mello ao autor em 1º ago. 2011.
- Entrevista concedida por Hernani Heffner ao autor em 14 dez. 2011.
- Entrevista concedida por Ana Pessoa ao autor em 27 mar. 2012.
- Entrevista concedida por Francisco Moreira ao autor em 28 mar. 2012.

Entrevista concedida por Carlos Roberto de Souza ao autor em 6 abr. 2012.
Entrevistas não gravadas com Hernani Heffner nos dias 20, 22 e 23 set. 2011.
Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 2 mar. 2010.
Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 20 mar. 2010.
Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 14 de mai. 2012.
Entrevista por e-mail com Francisco Moreira em 14 mai. 2012.
Entrevista por e-mail com Carlos Roberto de Souza em 15 mai. 2012.
Entrevista por e-mail com Carlos Roberto de Souza em 16 mai. 2012.
Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 15 jun. 2012.
Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 2 jul. 2012.
Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 20 jul. 2012.
Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 27 jul. 2010.
Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 10 ago. 2012.
Entrevista por e-mail com Carlos Roberto de Souza em 14 ago. 2012.
Entrevista por e-mail com Hernani Heffner em 14 ago. 2012.

Filmografia

Aleluia, Gretchen (Silvio Back, 1976).
Alexander Nevsky (Sergei Eisenstein, 1938).
Anjos do inferno (*The hell's angels*, Howard Hughes, 1930).
Aurora (*Sunrise*, F. W. Murnau, 1927).
Bandeirante da tela (prod. Adhemar de Barros, cinejornal, 1947-56).
Barro humano (Adhemar Gonzaga, 1929).
Brasa dormida (Humberto Mauro, 1928).
Um cão andaluz (*Un chien andalou*, Luis Buñuel e Salvador Dali, 1929).
Carlitos encrencou a zona (*The adventurer*, Charles Chaplin, 1917).
Chuvas de verão (Carlos Diegues, 1977).
Cidadão Kane (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941).
Coisas nossas (Wallace Downey, 1931).
Coronel Delmiro Gouveia (Geraldo Sarno, 1977).
O descobrimento do Brasil (Humberto Mauro, 1937).
O dominó preto (Moacyr Fenelon, 1949).
Em cada coração um pecado (*Kings row*, Sam Wood, 1942).
O encouraçado Potemkin (*Bronenosets Potyomkin*, Serguei Eisenstein, 1925).

A escrava Isaura (Antônio Marques Costa Filho, 1929).
Estrela da manhã (Oswaldo Marques de Oliveira, 1950).
Exemplo regenerador (José Medina, 1919).
Favela dos meus amores (Humberto Mauro, 1935).
A filha do advogado (Jota Soares, 1926).
O gabinete do Dr. Caligari (*Das cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920).
Garrincha, alegria do povo (Joaquim Pedro de Andrade, 1963).
O homem e o limite (Rui Santos, 1975).
Jánosik (Martin Fric, 1936).
Lábios sem beijos (Humberto Mauro, 1930).
Limite (Mário Peixoto, 1931).
A mãe (*Mat*, Vsevolod Pudovkin, 1926).
Mar de Mário (Reginaldo Gontijo e Luiz Fernando Suffiati, 2010).
Meu primeiro amor (Rui Galvão, 1930).
Mulher (Otavio Gabus Mendes, 1931).
Mulher sem Deus (*The godless girl*, Cecil B. de Mille, 1929).
Onde a terra acaba (Mário Peixoto, 1931) – filme inacabado.
Onde a terra acaba (Otavio Gabus Mendes, 1933).
Sangue mineiro (Humberto Mauro, 1929).
Saudade (Adhemar Gonzaga, 1930) – filme inacabado.
Sinfonia amazônica (Anélio Latini Filho, 1953).
O sol dos amantes (Geraldo Santos Pereira, 1979).
Tempestade sobre a Ásia (*Potomok Chingis-Khana*, Vsevolod Pudovkin, 1928).
Terra dos índios (Zelito Viana, 1979).
Tesouro perdido (Humberto Mauro, 1927).
Tudo bem (Arnaldo Jabor, 1978).
Vale dos mártiros (Francisco de Almeida Fleming, 1927).

Agradecimentos

À Heloisa, pela dedicação, amor e paciência, muita paciência. Aos meus filhos, Magali, Maitê e Joaquim, pelo amor e compreensão.

Aos meus pais, João, Lucy, Nilton e Rosa, pela preocupação, envolvimento, investimento e alegria compartilhada.

Aos meus sogros, ou melhor, aos meus amigos, Plácido e Lenita, pela amizade, colaboração e compreensão.

Agradeço à minha orientadora, prof^a. dra. Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo, pelo interesse no projeto proposto ao PPGIS, pela dedicação ao desenvolvimento desta pesquisa e pela generosa compreensão diante dos obstáculos que foram surgindo ao longo de trinta meses de trabalho.

Ao prof. dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto, membro da minha banca de qualificação, pelos elogios, correções e sugestões feitos durante o exame.

Ao prof. Samuel Paiva e ao funcionário Felipe Rossit, pela competência e dedicação com que conduzem o PPGIS.

Aos amigos e mestres Hernani Heffner e Carlos Roberto de Souza, por tudo até aqui conquistado nos avinagrados arquivos de filmes e pelos projetos que ainda estão por vir, eu espero.

Ao amigo e companheiro de mestrado, Fabricio Felice, por esses dois anos de convivência absolutamente enriquecedores.

Aos amigos Ives e Tatiana Monassa, pela amizade, pelas experiências cinematográficas e pelo aprendizado, mesmo à distância, durante esses dez anos de convivência.

À Fernanda Coelho, pela amizade e pela colaboração na Cinemateca Brasileira.

À Natália de Castro, pelo companheirismo e pela colaboração no CTAV, e pela amizade e dedicação à tarefa inglória de preservar o audiovisual brasileiro.

Ao casal guardião de *Limite*, Saulo e Ayla, pela tenacidade com que se dedicam ao Arquivo Mário Peixoto e pela generosidade e simpatia com que recebem todos os pesquisadores que os procuram.

À Cinemateca do MAM Rio, berço dos estudantes cariocas de cinema que se aventuram na árdua, e pouco reconhecida, tarefa de preservar filmes no Brasil.

Aos funcionários da Cinemateca Brasileira, Adilson, Daniel e João, pela colaboração no acesso aos documentos da Cinemateca Brasileira.

Aos entrevistados, Francisco Moreira e Victor Bregman, pela compreensão e pela disponibilidade em nos ajudar a entender um pouco mais o universo dos laboratórios cinematográficos no Brasil.

À pesquisadora Ana Pessoa, pelo interesse e pela sinceridade com que tratou nossa pesquisa, nos ajudando a enfrentar os obstáculos finais que surgiram em nosso caminho.

Ao amigo e cunhado, Cássio Boechat, pela orientação na elaboração dos relatórios científicos.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo interesse no desenvolvimento desta pesquisa.



Museu de Arte Moderna
Rio de Janeiro

GOVERNANÇA

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

Carlos Alberto Gouvêa Chateaubriand
Presidente
Armando Strozenberg
Eugênio Pacelli de Oliveira Pires dos Santos
Fernando Marques Oliveira
João Maurício de Araújo Pinho Filho
Luis Paulo Montenegro
Luiz Roberto Sampaio
Nelson Eizirik
Paulo Albert Weyland Vieira

CONSELHO FISCAL

Cesar do Monte Pires
Edson Cordeiro da Silva
Ricardo Lopes Cardoso

CONSELHO CONSULTIVO

Associados seniores

Armando Strozenberg
Carlos Alberto Gouvêa Chateaubriand
Eugênio Pacelli de Oliveira Pires dos Santos
Gustavo Martins de Almeida
Heitor Reis
Helio Portocarrero
Henrique Luz
João Maurício de Araújo Pinho
João Maurício de Araújo Pinho Filho
Luís Antônio de Almeida Braga
Luiz Guilherme Schymura de Oliveira
Luiz Roberto Sampaio
Nelson Eizirik
Paulo Albert Weyland Vieira
Ronaldo Cezar Coelho

Associados Plenos

Alessandro Horta
Arminio Fraga
Claudia Moreira Salles
Elena Landau
Eliane Aleixo Lustosa de Andrade
Fernando Marques Oliveira
Fred Gelli
João Marcello Dantas Leite
Joaquim Paiva
José Francisco Gouvêa Vieira
Livia de Sá Baião
Luiz Carlos Barreto
Marcos Falcão
Max Perlingeiro
Nara Roesler
Oskar Metsavaht
Ricardo Steinbruch
Rogerio Pessoa
Tanit Galdeano

COMITÊ DE INVESTIMENTOS

Edmar Bacha
Helio Portocarrero
Luiz Chrysostomo de Oliveira Filho
Luiz Roberto Sampaio
Pedro Luiz Bodin de Moraes

BENFEITORES

Gilberto Chateaubriand (*in memoriam*)
Joaquim Paiva
Luiz Carlos Barreto

PATRONOS

PATRONA DIAMANTE

Maria Denise Carvalho Resende

PATRONOS PRATA

Andrea e José Olympio da Veiga Pereira

Luis Paulo Montenegro

Mariana e Rogério Pessoa

Renata e João Marcello Dantas Leite

PATRONOS

Alessandra Ragazzo D'Aloia, Marcia

Cristina Correa Fortes e Alexandre

Monteiro Gabriel

Claudia Moreira Salles

Leonardo Orsini de Castro Amarante

Luiz Carlos S. Ritter

Martha e Sergio Scodro

Simone Coscarelli Parma

EQUIPE

DIRETORIA

Diretoria executiva

Paulo Albert Weyland Vieira

Diretoria de planejamento, administração e finanças Pedro José Rodrigues

Diretoria artística

Pablo Lafuente

CURADORIA

Curadora adjunta

Beatriz Lemos

MUSEOLOGIA

Gerente

Cátia Louredo

Coordenadora de museologia

Camila Pinho

Coordenadora de conservação

Manuela Pereira

Museóloga

Ana Beatriz Cascardo

Montadores

José Marcelo Peçanha

Noan Moreira

CINEMATECA

Gerente

Hernani Heffner

Coordenador de cinema

José Quental

Coordenador de documentação de cinema

Fábio Vellozo

Pesquisador de cinema

Carlos Eduardo Pereira

Assessor audiovisual

Tiago Ferreira

Operadores cinematográficos

Edson Gomes

Sidney de Mattos

Recepcionista

Bernardo Camara

EDUCAÇÃO E PARTICIPAÇÃO

Gerente

Renata Sampaio

Coordenadora de mediação

Lais Daflon

Educadores

Daniel Bruno

Shion L

Stephanie Santana

Assistente administrativo

Negra Maria Gomes

PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO

Coordenadora de pesquisa e documentação Aline Siqueira
Pesquisadora Moema Bacelar
Arquivista Cláudio Barbosa
Museólogo Maurício Sales
Bibliotecário Reinaldo Alves
Auxiliar de biblioteca Flávio Augusto
Jovem aprendiz Maria Victória Viana

PRODUÇÃO

Gerente
Jusele Sá
Produtoras
Keith Soares
Julliana Santos

COMUNICAÇÃO E DESIGN

Gerente Erika Palomino
Coordenadora de design Amanda Lianza
Designer Nathalia Matsuda
Editor de conteúdo digital Danilo Satou
Audiovisual Matheus Freitas
Fotógrafo Fabio Souza
Assessoria de imprensa
Mônica Villela

RELAÇÕES INSTITUCIONAIS

Gerente Paula Correia
Analistas
Caroline Bellomo
Juliana Torres
Estagiária
Jessica Nunes

ADMINISTRAÇÃO E FINANÇAS

Superintendência Financeira
Carlos Mineiro
Analista de recursos humanos
Giselle Lima
Analista administrativo financeira
Juliana Orsolon
Analista de projetos Ualace Miliorini
Analista financeira Eduarda Seixas
Auxiliar de escritório Leticia Tereza
Assistentes de bilheteria
Brena Araújo
Luma Anuniação
Assessora de diretoria Leticia Nunes

OPERAÇÕES E TI

Gerente Cassio Pereira
Analista de operações e manutenção
Karolaine Lisboa
Eletricistas
Edmilson Fernandes Carvalho
João Elias de Almeida
Mecânicos de refrigeração
Reginaldo Pessanha dos Santos
Roberto Monteiro Leocadio
Operador de ar-condicionado
Marcelo Antonio de Almeida
Auxiliares de manutenção
Antonio Marcos Araújo
Elvis de Oliveira Rodrigues
Josias da Conceição Madeira
Supervisora do salão de exposição
Ana Paula Pinheiro
Auxiliar do salão de exposição
Joice Jessica Fernandes
Orientadores de público
Diego Emanuel Fonseca
Glayton Araújo Lisboa
Raquel Accacio
Vinicius Lima
Recepcionista
Fabiana Lima
Atendente de loja
Thamires Santos

Prestadoras de Serviços

Air Service Ar-condicionado Eireli

Best Force Geradores Eireli EPP

Brasil Forte Vigilância e Segurança Ltda.

Elevadores Salta

FLEC Tecnologia

Fraga, Bekierman e Cristiano Advogados

Lacus Tratamento de Água e Serviços

Químicos Eireli

Leal Cotrim Jansen Advogados

Limppo MultiServiços

Olivieri & Associados – Consultoria Jurídica

Palma e Guedes Advogados

Red Safety Segurança Contra Incêndio Ltda.

PUBLICAÇÃO

Conselho editorial

Prof. dr. Luís Alberto Rocha Melo, Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)
Profª. dra. Laura Bezerra, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)
Profª. dra. Luciana Corrêa de Araújo, Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)
Prof. dr. Rafael de Luna Freire, Universidade Federal Fluminense (UFF)
Prof. dr. Fabián Núñez, Universidade Federal Fluminense (UFF)
Prof. dr. João Luiz Vieira, Universidade Federal Fluminense (UFF)
Pablo Lafuente, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
José Quental, Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Fábio Vellozo, Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Gerência da Cinemateca

Hernani Heffner

Coordenação da Cinemateca

José Quental

Gerência de comunicação e design

Erika Palomino

Coordenação de design

Amanda Lianza

Coordenação editorial

Juliana Travassos

Revisão

Daniela Uemura

Projeto gráfico

Thiago Lacaz

Capa e diagramação

Dinamo Design
Alexsandro Souza
Augusto Erthal

Tratamento de imagem

Inês Coimbra

Patrocinadores estratégicos

Instituto Cultural Vale e Ternium por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura e Petrobras por meio da Lei Estadual de Incentivo à Cultura – Lei do ICMS RJ.

Patrocinadores

Mattos Filho Advogados, BMA Advogados, Redecard, Sergio Bermudes Advogados, Gávea Investimentos, Eneva e Granado por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura. Vivo, BAT Brasil e Leo Social por meio da Lei Estadual de Incentivo à Cultura – Lei do ICMS RJ.

Deloitte, XP inc., Adam Capital, Concremat, Globo, Guelt Investimentos, Icatu, JSL e Multiterminais por meio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura - Lei do ISS RJ. E Samambaia.org.

Agradecimentos

Ministério da Cultura.

Governo do Estado do Rio de Janeiro e Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro.

Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro.

© 2023 Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, os artistas e os autores.
Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra
pode ser reproduzida, arquivada ou transmitida de nenhuma
forma ou por nenhum meio sem a permissão expressa
e por escrito do detentor do copyright.

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Av. Infante Dom Henrique, 85
Parque do Flamengo
20021-140 Rio de Janeiro, RJ, Brasil
+ 55 21 3883-5600
www.mam.rio

AVISO LEGAL

Todos os esforços foram feitos para identificar os detentores dos direitos das imagens
reproduzidas neste livro e das obras fotografadas. Eventuais imperfeições ou omissões serão
corrigidas em edições futuras. Por favor, contate-nos pelo e-mail publicacoes@mam.rio.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

V335

Vasques, Alexandre

Nos rastros de Limite: um estudo de caso na história da preservação das imagens em movimento no
Brasil. Alexandre Vasques - Rio de Janeiro : Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2023.
244 p.: il. color. 16 cm x 23 cm.

ISBN 978-65-88670-25-5 (impresso)

Prefácio de Luciana Corrêa de Araújo

Tiragem: 1000 exemplares

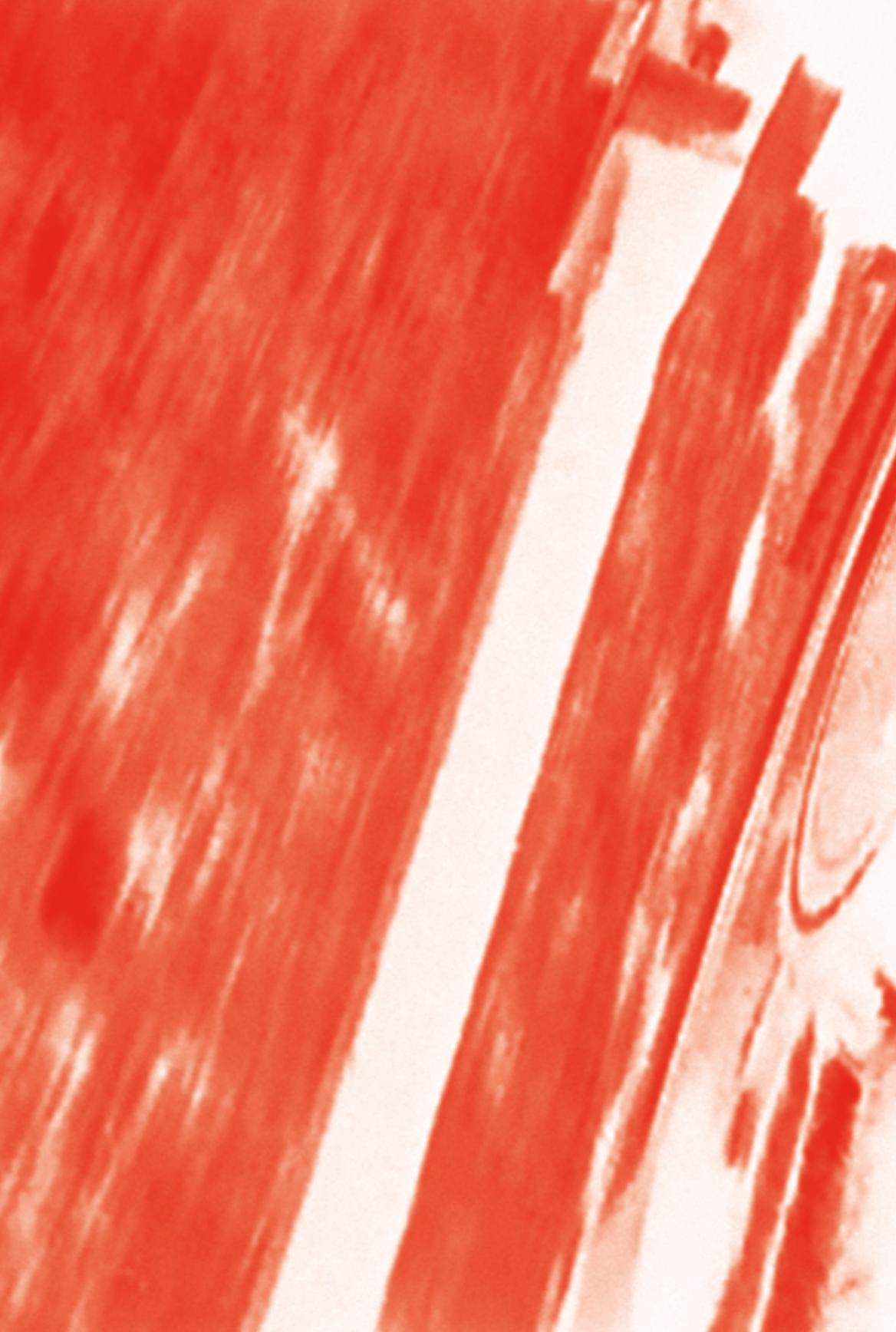
Inclui Bibliografia.

1. Cinema. 2. História do Cinema. 3. Cinema Experimental. 4. Cinema Latino-Americano. 5. Mário
Peixoto. I. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. II. Vasques, Alexandre. III. Título.
CDD 791.43

Bibliotecário: Reinaldo Bruno Batista Alves - CRB 6649/2014

Este livro foi composto nas fontes GT Sectra e GT Ultra e impresso em setembro de 2023 pela Ipsis, com miolo nos papéis Pólen Bold 90 g/m² e offset 120 g/m² e capa em papel Supremo Alta Alvura 250 g/m².







cinemateca
mam rio



Museu de Arte Moderna
Rio de Janeiro

Ao abordar *Limite* (1931), tomando como eixo de análise sua preservação e restauração analógica, Alexandre Vasques explora aspectos do filme até agora pouco contemplados na bibliografia voltada para a única obra cinematográfica dirigida e concluída por Mário Peixoto. O autor investiga características técnicas da produção e da finalização de *Limite*, incluindo os trabalhos de laboratório; faz um levantamento das condições nas quais se deram as poucas exibições públicas do filme ao longo das primeiras décadas após seu lançamento, e examina os procedimentos que constituíram a restauração da obra. Movido por uma compreensão ampla do que significa preservação audiovisual, este livro acaba por abranger também questões relacionadas à historiografia e às políticas do cinema brasileiro, mostrando como estão interligadas.

Luciana Corrêa de Araújo,
Universidade Federal de São Carlos

Versão digital



ISBN 978 65 88670 25 5

