

# limite. sinfonía del sentimiento

JORGE LA FERLA

“A mensagem de cinema, da América do Sul, daqui a vinte anos, tenho certeza, será tão nova, tão cheia de poesia e de cinema estrutural, como a que assisti hoje. Eu jamais segui um fio tão próximo ao genial como o dessa narração de câmera sul-americana (...)”<sup>1</sup> SERGEI EISENSTEIN

“*Limite* é a substituição de uma verdade objetiva por uma vivência interior; uma vivência formalizada, socialmente mentirosa; e sua moral, assim como o tema, é um *limite*. Certamente, caso prosseguisse, o Mário Peixoto seria um Bergman do estilo que Torre Nilsson é na Argentina. (...) Inclusive quanto a sua condição de artista, esta é uma visão não-autêntica do mundo: no caso do Mário Peixoto, visão assimilada de romancistas e poetas ingleses e alemães, pela sensibilidade da adolescência; em Torre Nilsson, visão assimilada de Kafka e Samuel Beckett, através do Jorge Luis Borges.”<sup>2</sup> GLAUBER ROCHA

Nas prateleiras das bibliotecas universitárias, nas vitrines dos museus e nas estantes das livrarias do Brasil, verificamos que, tanto no campo de teses defendidas como no de livros publicados, há um crescente interesse e uma proliferação de trabalhos dedicados ao longa de Mário Peixoto. Lembremos que o filme do cineasta brasileiro é fundador na história do audiovisual, no Brasil e no cinema mundial, e que ficou perdido durante um longo período. Não faz muito tempo que existe uma versão reconstituída<sup>3</sup>. O fenômeno *Limite* não se deve unicamente ao seu valor histórico, pois ele está no começo da história do cinema brasileiro, mas talvez a uma tardia e culposa descoberta da importância dessa obra no que diz respeito a sua postura de criação audiovisual e a sua proposta de encenação cinematográfica. Mário Peixoto marcou um caminho que teve seus herdeiros no melhor do Cinema Novo e depois nas artes eletrônicas e nas novas mídias, no Brasil. Inclusive muitos escreveram, ou se referiram ao filme, sem tê-lo visto na

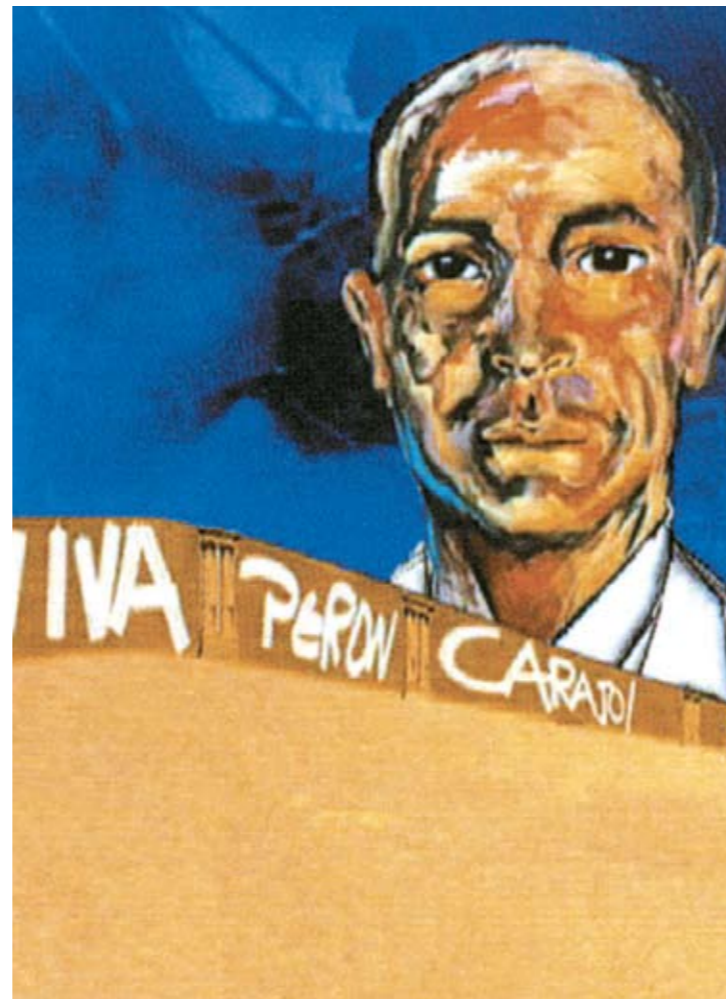
1. Eisenstein, Sergei. *The Tatler Magazine*. Londres, out. 1931. Na verdade, o texto é um apócrifo atribuído a Eisenstein e escrito pelo próprio Mário Peixoto, mais tarde publicado como “Um filme da América do Sul”. Peixoto, Mario. *Revista Arquitetura* n. 30, ago. 1965. Reproduzido em Pereira de Mello, Saulo (Ed.). *Mário Peixoto*. Escritos sobre cinema. Rio de Janeiro: Aeroplano/Arquivo Mário Peixoto, 2000. 2. Rocha, Glauber. *Revisión Crítica del Cine Brasileño*. La Habana: Icaic, 1965. 3. *Limite*, versão reconstituída de 1979, Funarte-CTAV, Ministério da Cultura, com a colaboração da Filmoteca da Universidade Autónoma do México (Unam) e o apoio da Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela; do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (Icaic); da Filmoteca de Lima, Peru; e do Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, Buenos Aires, Argentina. Essa versão em si mesma pode ser discutida pelos fãs da pureza de todos os valores cromáticos, do contraste e da estrutura do material de Peixoto. Apesar de todos os “problemas” que podem advir, especialmente rupturas na emulsão e no positivo, considero-a uma nova versão do filme, ou, em todo caso, uma lógica consequência do destino de todo negativo e positivo, a sua degradação paulatina, o seu desaparecimento e, no melhor dos casos, a sua reconstituição eletrônica ou digital. Ver como referência notável sobre esse tema Usai, Paolo Cerchi. *La Muerte del Cine: Historia y Memoria Cultural en el Medievo Digital*. Barcelona: Filmoteca de Andalucía/Ed. Laertes, 2005. Em 2007, *Limite* ganhou nova restauração em parceria da Videofilmes, de Walter Salles, com o World Cinema Fund, de Martin Scorsese.

época. Outros nunca tiveram esse privilégio, entre os quais estão Sergei Eisenstein<sup>4</sup>, Glauber Rocha<sup>5</sup> e Georges Sadoul<sup>6</sup>. Poderíamos nos perguntar por que a obra-prima de Peixoto se mantém vigente como objeto referencial de estudo e admiração, em um campo que excede o cinema brasileiro, pois possui uma dimensão internacional. E o mais importante é o relevo desse filme no panorama um tanto uniforme, carente de grandes obras de arte, do cinema latino-americano do terceiro milênio.

“Começamos a indagar estabelecendo uma série de correlações entre a destruição das imagens em movimento e os fatores físicos ou químicos determinados pela estrutura dos suportes fílmicos. Posto que a preservação e a deterioração das imagens se devem às condições em que são produzidas e exibidas, seria necessário se esforçar para valorizar o modo em que essas condições afetam a natureza estética e pragmática da experiência de visualização.”<sup>7</sup>

“Eu lhe adverti que, caso houvesse demora, os negativos poderiam se perder totalmente. Saulo me respondeu, com toda gravidade: ‘É melhor eles se perdem; um contratipo com gamas de luz diferentes dos originais não seria *Limite*: é um filme puramente sensorial, sua percepção é fundada no ritmo e luz!’”<sup>8</sup>

Nossa idéia é pensar a obra de Mário Peixoto considerando o presente crepuscular desta primeira década do terceiro milênio, período de crise terminal do suporte fotoquímico, acompanhado por um escasso e pouco interessante cinema de autor, que não oferece propostas notáveis em seus recursos expressivos, em sua poética e em sua encenação, salvo raras exceções. Este escrito também pretende estabelecer uma comparação com uma obra contemporânea, em suporte eletrônico e digital, do mais importante diretor de cinema saído da Argentina, Leonardo Favio, que, no fim da carreira, decidiu experimentar outros suportes e linguagens com sua obra *Perón, Sinfonía del Sentimiento* (1995-1998). As décadas que separam ambas as obras as relacionam solidamente devido à sua proposta



*Perón, Sinfonía del Sentimiento* (1995-2007), de Leonardo Favio: híbrido de cinema, vídeo e arte digital. *Perón, Sinfonía del Sentimiento* (1995-2007), by Leonardo Favio: hybrid of cinema, video and digital art.

vanguardista, por terem sido durante muito tempo obras malditas que propunham trabalhos de experimentação audiovisual a qualquer preço. Aos 21 anos, em 1931, Peixoto terminava *Limite*; com 60 anos completos, Favio entrava tardiamente, em fins do século 20, no terreno experimental com o vídeo e o digital. Além das datas, dos locais, das distâncias espaciais e temporais, ambos os diretores e obras estabelecem múltiplos contatos entre si pela transcendência de suas propostas e por condensarem limites na história do cinema e das artes eletrônicas e digitais na América do Sul.

Existem outras circunstâncias muito significativas se considerarmos também o âmbito em que surge o *Caderno Videobrasil*. A Associação Videobrasil sempre colocou em relevo um tema crucial como o conceito de criação audiovisual, ao longo de toda sua existência nestas últimas décadas – no começo dedicada exclusivamente ao vídeo brasileiro, depois às artes eletrônicas do Hemisfério Sul, sendo atualmente o observatório internacional mais dedicado à criação audiovisual. A Associação está trabalhando ainda na formação de bases de dados e gerando investigações, publicações e a conservação de um acervo audiovisual, o mais completo em nível mundial. Por exemplo, possui o maior arquivo de videoarte argentina. Tarefas-chave sob o atual efeito do aparato digital em todos os processos produtivos audiovisuais e interfaces culturais, em uma região submersa no complexo e conflitante marco da política e da economia da América Latina. As prioridades dos nossos atuais governos populistas de plantão não são as artes, nem a cultura, nem os valores republicanos de garantir o bem-estar da população. É por isso que ambas as obras nos servem para fazer um balanço e pensar em noções tão importantes como a produção audiovisual experimental, a obra fílmica, a obra-prima, o trabalho autoral e a experimentação das imagens em seus diversos dispositivos. A força das obras de Peixoto e Favio também propicia uma reflexão sobre a situação das artes e dos meios audiovisuais em momentos de crise inescusáveis.

4. Como foi referido, o escrito atribuído a Eisenstein foi uma idéia de Peixoto, talvez seguindo o mesmo caminho de Pierre Ménard quando escreve *O engenheiro fidalgo dom Quixote de la Mancha*. 5. “O resto, para mim, permanece impenetrável. O fato é que, lendo e ouvindo tudo sobre o filme, eu nunca assisti *Limite* nem sei se isto será possível algum dia. Diz-se que há uma cópia no Museu de Arte Moderna de Nova York.” Rocha, Glauber. *Revisión Crítica del Cine Brasileño*, op. cit. 6. “(...) e *Limite* (1930) onde Mário Peixoto manifesta já aos 18 anos um notável temperamento, o filme, admirado por Eisenstein e Pudovkin, havia sido fotografado por Edgar Brazil, e interpretado de maneira destacável por Carmen Santos.” Sadoul, Georges. *Histoire du Cinéma Mondial*. Paris: Flammarion, 1949. “Georges Sadoul esteve no Brasil em 1960 (...) ele foi ao Rio para pagar uma espécie de promessa: assistir *Limite*. Houve grande alvoroço no templo: Sadoul após esperar, não viu sequer um fotograma.” Rocha, Glauber. *Revisión Crítica del Cine Brasileño*, op. cit. 7. Usai, Paolo Cerchi. *La Muerte del Cine: Historia y Memoria Cultural en el Medioevo Digital*, op. cit. 8. Rocha, Glauber. *Revisión Crítica del Cine Brasileño*, op. cit.

É importante voltar ao início da história do cinema no continente para pensar as maneiras de colocar em prática os sistemas de produção e consumo e os modelos de relato, surgidos depois das vicissitudes e experiências dos primeiros decênios de sua existência. Algo que varia segundo os diferentes países e regiões<sup>9</sup>. Em cada país, o cinema foi importado da Europa ou dos Estados Unidos, se impôs rapidamente e foi procurando de maneira desigual seus próprios sistemas de produção, locais de exibição e as diversas propostas de linguagens para o entretenimento. Um século depois, segue sendo uma atividade sem continuidade, com sérios problemas estruturais e difícil de sistematizar. Inúmeras experiências com o meio foram realizadas fora de qualquer parâmetro produtivo ou narrativo estabelecido, mesmo existindo poucos relatórios sérios sobre o tema<sup>10</sup>. *Limite e Perón*, *Sinfonía del Sentimiento* são duas experiências atípicas e extremistas. Talvez seja nessa lista histórica do século 20 que deveríamos confeccionar uma longa série antológica de primeiras obras de realizadores, nas quais já se estabelecem poéticas sólidas e originais, como no caso de *Barravento*<sup>11</sup>, *Crónica de un Niño Solo*<sup>12</sup>, *Tres Tristes Tigres*<sup>13</sup>, *Bolívar*, *Sinfonía Tropikal*<sup>14</sup>, *La Ciénaga*<sup>15</sup>, *Japón*<sup>16</sup> e *Hamaca Paraguaya*<sup>17</sup>. O aparecimento de *Limite* marcou de maneira pioneira as pautas de um relato não-linear que rompia com os modelos clássicos do chamado cinema primitivo latino-americano. É um marco na história da linguagem fílmica experimental, ao desmontar um sistema de representação institucional que estava vigente havia quinze anos, pela irrupção de Griffith e o impacto de *O nascimento de uma nação*. *Limite* já marcava uma trilha que se separava do cinema clássico e uniforme que vinha acontecendo na América do Sul na década de 20. E assim começava uma história, ainda não escrita, como a do cinema experimental na América Latina, mas que no Brasil já possui várias pesquisas publicadas<sup>18</sup>. Peixoto se destaca por essa busca fundamental, expressiva e narrativa ao extremo, confrontada com o uniforme cinema tradicional latino-americano<sup>19</sup>.

9. *Revisão crítica do cinema brasileiro* já é um clássico de referência. Outro material interessante é *Los Orígenes del Cine en México* (1896-1900), assim como o recente aparecimento de *La Pantalla Rota*, que abrange uma área carente de estudos sérios como é a América Central. 10. González, Rita; Lerner, Jesse. *Cine Experimental*. 60 Años de Medios de Vanguardia en México. Santa Monica: Smart Art Press, 1998. 11. *Barravento*, Glauber Rocha, Brasil, 1962. 12. *Crónica de un Niño Solo*, Leonardo Favio, Argentina, 1965. 13. *Tres Tristes Tigres*, Raúl Ruiz, Chile, 1968. 14. *Bolívar*, *Sinfonía Tropikal*, Diego Rísquez, Venezuela, 1979. 15. *La Ciénaga*, Lucrecia Martel, Argentina, 2001. 16. *Japón*, Carlos Reygadas, México, 2002. 17. *Hamaca Paraguaya*, Paz Encina, Paraguai, 2006. 18. Borges, Luiz Carlos R. *O cinema à margem, 1960-1980*. Campinas: Papirus, 1983; Canongia, Ligia. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. 19. Pereira de Melo, Saulo. *Rever Limite. Estudos sobre Limite de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Laboratório de Investigação Audiovisual, Universidade Federal Fluminense, 1998 [CD-ROM]; Pereira de Mello, Saulo (Ed.). Introdução. *Mário Peixoto*. Escritos sobre cinema, op. cit.

Na história posterior, Glauber Rocha e Eder Santos são antecedentes importantes de rumos divergentes da história do audiovisual tradicional no Brasil e na América Latina. É interessante a posição contraditória de Rocha em seus escritos, ainda mais sem ter visto o filme. Mas, sem dúvida, existe uma relação muito estreita entre a estética e a ética de *Limite* e as de *Pátio*<sup>20</sup>, primeiro curta que Glauber realiza, aos... 20 anos. A encenação que não segue os parâmetros tradicionais do teatro filmado é a chave para entender a poética de Peixoto, de transcendência absoluta, como depois seria o caso de Rocha, assim como viria mais tarde o mais saliente do vídeo experimental brasileiro. São casos notáveis de criatividade de um relevo superlativo diante da uniformização que atualmente predomina em quase todo o cinema produzido e consumido no Brasil e na América Latina.

Com um mercado excessivamente pequeno e frente à imensidão de *Limite*, a carreira de Mário Peixoto se limitou estranhamente a apenas esse filme. Sem ter constituído em toda sua história as bases de uma indústria sólida, sem parâmetros de produção e exibição conformes à necessidade de sustentar essas atividades, é possível dizer que a situação do cinema dos nossos países é a mesma, ou pior, a quase setenta anos da experiência de *Limite*. Até o fechamento da Embrafilme e o esvaziamento do Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (Incaa), respectivamente durante as eras collorida e menemista, essas eram as poucas instâncias para se poder realizar um filme. Hoje o Incaa retomou seu papel de principal impulsionador da atividade cinematográfica na Argentina, embora isso nunca tenha significado o apoio a um cinema de alto nível artístico e experimental. O aparecimento de experiências alternativas como *Limite e Perón*, *Sinfonía del Sentimiento* é uma raridade absoluta, que marca uma longa história de disparates e impossibilidades de produzir um cinema artístico durante o século 20 no audiovisual de ambos os países. O acontecimento histórico e a durabilidade de *Limite e Perón*, *Sinfonía del Sentimiento* são comparáveis à atualidade da criação artística

20. *Pátio*, Glauber Rocha, Brasil, 1959.

audiovisual dos nossos países e aos atuais governos populistas no poder, pouco ativos na promoção das artes audiovisuais que enfrentam o discurso uniforme dos meios do espetáculo. As obras de Peixoto e Favio são comparáveis entre si por se localizarem em um discurso profundo e por estarem “entre imagens”, parafraseando o conceito de Raymond Bellour<sup>21</sup>, em sua visão sobre os processos criativos surgidos das relações de uso e de forma de certas obras e suportes audiovisuais que são submetidos à erosão de essências materiais de seus dispositivos. *Limite* e *Perón, Sinfonía del Sentimiento* marcam precisamente esse limite gerado a partir do início e do fim do cinema, como materialidade e criatividade, em uma brecha de setenta anos. Duas obras de envergadura transcendental; duas intensas propostas que podem estabelecer fortes identificações entre si<sup>22</sup>. Sofisticados relatos de arte audiovisual, que inauguram e fecham a história do suporte fotoquímico e o suporte eletrônico na América Latina.

Com sua proposta inovadora, *Limite* assinalava pioneiramente uma opção diversa, frente aos rapidamente estabelecidos clichês do incansavelmente denominado novo cinema latino-americano, hoje liderado pelo Nuevo Cine Argentino (NCA), um eufemismo que de tão repetido reforça sua inexistência<sup>23</sup>.

“A primeira vez que vi *Limite*, de Mário Peixoto, ainda não tinha lido nada a respeito do filme. Três aspectos básicos me surpreenderam no filme: a beleza da fotografia, a noção de tempo, trabalhada em duas dimensões: o cronológico e o psicológico e a narrativa, conduzida por essas duas dimensões do tempo.”<sup>24</sup>

*Limite* deslumbra e cresce no tempo por suas opções de encenação, por suas decisões virtuosas, por sua manipulação e combinação de admiráveis recursos de composição de quadro, pela construção dos planos, pela não-linearidade entre as cenas, pela eliminação dos diálogos, por sua estrutura e montagem, pela utilização da música. A construção do espaço fílmico é um dos mais vitais eixos do trabalho no filme de Peixoto, os quais são trabalhados com uma concepção radical

21. Bellour, Raymond. *Entre-imagens*. Foto. Cinema. Vídeo. Campinas: Papyrus, 1997. 22. Canclini, Néstor García. *Latinoamericanos Buscando un Lugar en Este Siglo*. Buenos Aires: Paidós, 2002. 23. La Ferla, Jorge. *Cine Argentino. Un Estado de Situación*. Russo, Eduardo (Ed.). *Hacer Cine en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2007. 24. Clemente de Souza, Tania. Uma abordagem discursiva de *Limite*. *Estudos sobre Limite de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Laboratório de Investigação Audiovisual, Universidade Federal Fluminense, 1998. [CD-ROM]

do vazio e um jogo entre a contemplação e a ação. As performances dos atores em situações minimalistas não são significativas do ponto de vista da ação dinâmica do cinema tradicional. As personagens masculinas e femininas são trabalhadas desde vários pontos de vista, quase estáticos, nos quais se ressalta a contemplação dos corpos. O eixo da seqüência do bote à deriva é um quadro onde sempre se confunde o fora de campo com o desenquadramento, em construções geométricas complexas que se deslindam e transfiguram as locações. Os planos são quase sempre curtos, nos quais as personagens são fragmentadas por diversos ângulos e movimentos de câmera sistemáticos ao longo de todo o filme, em motivos recorrentes. O filme todo é trabalhado em proporções de escala que representam modelos geométricos<sup>25</sup>. Os planos/contraplanos na cena do cemitério são a culminação de diversas seqüências que giram em torno da referência do bote e das causas do drama, que nunca são mostradas. Essas composições de planos vão constituindo um intrincado relato dos estranhos percursos das personagens, com base em sofisticados pontos de vista e junto de complexos movimentos de câmera. Todos vão conformando a montagem de uma visão plástica na qual há apenas ações.

A ausência de sons referenciais e o uso da música vão constituindo um melodrama, trabalhando o dramático como sugestão e evitando a obviedade à qual costuma acudir a narrativa melodramática. De fato, dependendo das cenas, as personagens não mexem os lábios e, quando o fazem no cemitério, são apenas acompanhadas de alguns intertítulos sem som referencial. Os poucos diálogos do filme não são audíveis, pois não há som dublado em correspondência com o movimento dos lábios dos atores, como se costuma fazer materialmente no cinema. Os atores não falam dinamicamente frente à câmera, reforçando assim o estranhamento das situações e reconstituindo elípticamente o melodrama. Trata-se de uma construção diegética diversa e não-tradicional, diante da obviedade com a qual o cinema já estava afiançando a sua linguagem institucional narrativa.

25. “A composição fotográfica rigorosa assegura uma relação formal entre os planos, que perduram ao longo de todo o filme, mantendo as mesmas linhas de força”. *Estudos sobre Limite de Mário Peixoto*, op. cit. O CD-ROM faz um excelente estudo do traçado dessa geometria dos planos.





Na construção de um espaço fílmico não-linear, *Limite* (1931), de Mário Peixoto, antecipa e inaugura a experimentação da imagem contemporânea. In building non-linear filmic space *Limite* (1931), by Mário Peixoto, augurs and inaugurates the experimentation of the contemporary image.

128

*Limite* baseia a sua estética na utilização da elipse, na metáfora, na ambigüidade e na negação em mostrar os labirintos narrativos que dão pistas para seguir um relato clássico. Esse fator de estranhamento requer do espectador um outro olhar, o qual não está sujeito à ilusão da identificação com as ações lógicas e encaidadas. Um filme de corpos em quadro mais do que de ações, no qual não há falas, que, quando acontecem, não podem ser ouvidas. As ações são apenas registros de situações contemplativas. As convenções narrativamente importantes para o cinema da época estão fora de quadro, não são mostradas, pertencem a um espaço imaginário sugerido pelo desenquadramento, pelo elidido, pelo que não se vê. A causa do drama nunca é explicitada e é compreendida apenas como parte da construção do universo poético que Mário Peixoto dirige de maneira fulgurante.

“O filme analisado vai sempre provocar um forte movimento entre a forma e o conteúdo. A repetição dos fotogramas, dos movimentos, os detalhes, o silêncio das

personagens, um fundo musical com piano ou orquestra de autores clássicos, permitem a percepção evidente de coisas ocultas na imagem que transporta a mensagem. Sempre serão descobertas novas informações, esse é o mistério de *Limite*”<sup>26</sup>.

*Perón, Sinfonía del Sentimiento*<sup>27</sup> define-se a si mesmo como “um documentário de Leonardo Favio”<sup>28</sup> ou uma saga para a TV sobre o general Perón<sup>29</sup>, mesmo que na verdade seja um híbrido inclassificável de cinema, vídeo e arte digital. Podemos considerá-lo como uma das mais transcendentas obras de cinema expandido da história do audiovisual na Argentina. Esse “filme”, como muitos continuam o chamando, uma vez terminado, jamais foi estreado em salas, tendo sido vendido em bancas de jornal em formato VHS, e finalmente exibido pelo canal estatal 7, no ano de 2006, sete anos depois de ter sido terminado. Como aconteceu com *Limite*, não se sabe bem o que aconteceu com os originais. Trata-se de outro material maldito, que finalmente foi exibido formalmente no contexto de uma exposição em Buenos Aires, no ano de 2007<sup>30</sup>. Essa obra variou do cinema ao vídeo, do vídeo à proposta televisiva, da proposta televisiva à instalação. É algo que se apresenta de múltiplas formas, o que também faz a sua especificidade, precisamente por não funcionar como dispositivo único.

O formato em vídeo para venda pública; o pacote televisivo como minissérie – que nos lembra também outros projetos de diretores de cinema<sup>31</sup> –; um conjunto de DVDs que circulam de maneira informal; uma videoinstalação. Por sua lógica e seu formato, *Perón, Sinfonía del Sentimiento* é um material audiovisual impossível de ser catalogado. A mostra retrospectiva em torno de Leonardo Favio propôs destacar um conceito de exposição, e de encenação de um processo artístico, que não podia ficar limitado a uma projeção em sala escura ou a uma transmissão pela TV. *Perón, Sinfonía del Sentimiento* é um manifesto vanguardista sobre os usos artísticos e as combinatórias das tecnologias audiovisuais, pensado por um dos mais transcendentos diretores de toda a história do cinema argentino. É uma

129

26. Ennes Emmerick, María Cristina. A forma de *Limite*. *Estudios sobre Limite de Mário Peixoto*, op. cit. 27. Leonardo Favio, 6 partes/16 capítulos, 5 horas 45'. Buenos Aires: Fundación Confederal, 1995-2002. 28. “Esta autoproclamação, como todas as que fizera o peronismo, torna-se praticamente um ato de fé. Estamos frente a um documentário? É um filme? É cinema? É um vídeo? É estranho. É atraente. Acaba sendo coerente ao extremo que uma obra indefinível, que desloca os limites, que brinca com a hibridez, seja uma obra que tenta percorrer o peronismo. E, ainda mais, que tenta percorrer Perón e parece se propor como paráfrase perfeita: o Perón de Favio não se aprende nem se proclama, se compreende e se sente; é por isso que é convicção e fé”. Vignolo, Patricia. *Perón*, segundo Leonardo Favio. Seminário Produção Audiovisual, ministrado em administração cultural, Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade de Buenos Aires (UBA), 2003. [Trabalho inédito]. 29. O projeto foi iniciado com um orçamento de 4 milhões de dólares e foram rodados 150.000 metros de negativo em 16 mm e 35 mm. Esse material depois foi pós-produzido digitalmente durante longos anos. A série que foi vendida em vídeo em bancas de jornal durante o ano de 2001, editada pelo *Diario Crónica*, continha seis fitas VHS, acompanhadas pelo roteiro completo da minissérie. 30. Favio. *Sinfonía de un Sentimiento*, videoinstalação de Adrián Cangi e Alberto Cortés. Museu Latino-Americano de Buenos Aires (Malba), 2007; Cangi, Adrián; Constantini Eduardo. *Favio. Sinfonía de un Sentimiento*. Coleção Constantini, Malba, Buenos Aires, 2007. 31. *Berlin Alexander Platz*, 1980, de Reiner W. Fassbinder; *Six Fois Deux*, 1976; *France/Tour/Detour, Deux Enfants*, 1978; *Historia(s) del Cine*, 1988-1998, Jean-Luc Godard; *La Batalla de Chile*, Patricio Guzmán, 1975-1979.

obra mutante, que transgride qualquer especificidade dos meios audiovisuais em qualquer uma de suas variáveis e formatos. Favio se dedicou de forma pioneira e com uma paixão desmedida a pesquisar as possibilidades da manipulação digital e eletrônica da imagem, tornando esse projeto originalmente pensado para o cinema uma obra híbrida. Essa práxis é um notável exemplo das relações criativas entre as diversas artes audiovisuais, um campo pouco explorado pela maioria dos diretores de cinema argentinos<sup>32</sup>. Sua estética pensada para a construção artificial do quadro a partir de um desenho que transfigura permanentemente as imagens trabalhadas com algoritmos de marca consegue animações, câmeras lentas e superposições, entre muitos outros recursos, que desfiguram o valor de verdade das imagens sagradas dos telejornais argentinos. Essa montagem vertical discute as clássicas relações espaço/tempo do discurso tradicional cinematográfico, como também o valor de verdade desses arquivos peronistas e materiais documentais históricos. *Perón, Sinfonía del Sentimiento* constitui, junto com *La Hora de los Hornos*<sup>33</sup>, uma tentativa impossível e fascinante de relatar a figura do general Perón e do peronismo. Ambas as obras priorizam sólidos discursos sobre os usos do audiovisual e o manejo de encenações justificadas na combinação entre diversas tecnologias, em suas passagens do cinematográfico ao eletrônico e ao digital. *Perón, Sinfonía del Sentimiento* é um discurso complexo, que deixa em cacos os parâmetros do cinema histórico e político, do documentário e da ficção, o que só pôde ser conseguido por meio da interminável manipulação das imagens na pós-produção com o computador. Essa fusão nos remete a uma profunda reflexão sobre um potencial hipertexto, em forma de intertextualidade audiovisual linear, apesar de sua forma final pensada para um visionamento analógico. A exibição da série em uma sala é uma possibilidade entre outras, assim como já foi a TV, ou como foi a videoinstalação realizada por Adrián Cangi e Albertro Cortés sobre *Perón, Sinfonía del Sentimiento*. Uma combinatória de várias cenas que transcendem a tela de uma

32. As grandes exceções à regra na Argentina foram Juan Antín, Albertina Carri, Gustavo Galuppo, Fabián Hofman, Marcello Mercado, Iván Marino e Fernando Spiner. 33. *La Hora de los Hornos: Notas y Testimonios sobre el Neocolonialismo, la Violencia y la Liberación*, Fernando Solanas, 1968.

34. Paíni, Dominique. *Le Temps Exposé. Le Cinéma de la Salle au Musée*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2002.

sala de cinema, propondo a articulação de trajetos entre a obra e a figura de Favio. Essa exposição só pôde ser montada em um espaço contemporâneo que converge diversas paisagens mediáticas em um hábitat, como é o caso de um museu<sup>34</sup>. Nesses momentos de intensa crise dos meios audiovisuais, particularmente do cinema, na paulatina e inevitável digitalização de todos os suportes analógicos, a relação entre *Perón, Sinfonía del Sentimiento* e *Limite* nos propõe uma discussão imprescindível sobre a essência da arte cinematográfica. Ao conformar uma verdadeira transcendência na história da imagem de duas nações, as obras questionam, em sua forma e representação, todo o resto. Assim como *Limite* é liminar e fundador, *Perón, Sinfonía del Sentimiento* é conclusivo, pois resume com transcendência um epílogo na história dos meios audiovisuais.

#### UM CONTEXTO SUL-AMERICANO

Terminadas as promessas modernistas, esta primeira década do terceiro milênio demonstra que as dificuldades na produção artística continuarão sendo iguais ou piores que na década de 1930. O que nos remete a dois países ricos, com uma má distribuição da riqueza, dependentes de um poder predador globalizado, cujos orçamentos em cultura e produção artística audiovisual são pouco significativos. Mesmo que a Argentina e o Brasil tenham uma produção quantitativamente interessante, pouco vista por seu público. No caso de mercados pequenos como o argentino, praticamente todos os filmes dão prejuízo, não recuperando, fora contadas exceções, os custos de sua produção. Por isso é sempre preciso obter um crédito ou subsídio do Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales, o que implica longos processos de espera, influências e negociações. Peixoto, com pouco mais de 20 anos, conseguiu realizar seu primeiro filme, um dos mais importantes da história do cinema do continente, porém sem nunca mais poder fazer outro. Mesmo que isso não tenha sido causado por problemas econômicos, essa é

*Perón, Sinfonía del Sentimiento*, de Leonardo Favio: um relato impossível. *Perón, Sinfonía del Sentimiento*, by Leonardo Favio: an impossible story.



a realidade para a maioria dos realizadores. A sistemática repetição de fórmulas do cinema-espetáculo uniforme, desde aqueles primitivos produtos dos princípios do século passado até os atuais, idealizados para as salas multiplex e a TV, tornam previsíveis os modelos de emoção. Desde as pornochanchadas, passando pelo Novo Cinema argentino, que continua imitando a *nouvelle vague*, ou pela primeira linha de diretores que chegaram à Meca do cinema, todos com produtos padronizados<sup>35</sup>, continuam sendo desafiados pela ética, pela memória e pelos valores de *Limite e Perón, Sinfonía del Sentimiento*, que sempre vão negar o consenso de um cinema latino-americano medíocre, previsível e uniforme. Durante o século 20, a variação das linhas de criação das obras de Favio e Peixoto enfrentou uma boa parte do Cinema Novo e do Cine Liberación, e, junto com muitos outros diretores solitários, enfrentou também esses modelos triviais do espetáculo.

Realmente, são muito comoventes todas as homenagens que comemoram a restauração e cada aniversário de sua realização, assim como a existência do arquivo Mário Peixoto. Mas obviamente não podemos deixar de lembrar o isolamento e a incompreensão que o cineasta sofreu durante sua vida. Convenhamos que o fomento às artes audiovisuais continua sendo responsabilidade muito mais do poder político nacional e dos governantes de plantão do que de qualquer iniciativa privada ou estrangeira, por mais interessante ou filantrópica que seja. É por isso que nesses dois países sempre injustos, com uma brecha cada vez mais imensa entre ricos e pobres, o desafio de todos os produtores é tentar promover o aparecimento de obras e artistas oriundos de todo o espectro social de nossas comunidades regionais, para mencionar apenas um: o Mercosul. O discurso sobre a aparente globalização, que só se verifica na dominação e nas gritantes diferenças, deve ser revertido para estabelecer maiores e mais diretos nexos de cooperação internacionais que permitam a viabilidade de artistas e que promovam mais obras e autores como *Limite e Perón, Sinfonía del Sentimiento*.

35. Alejandro Agresti, Fernando Meirelles e Water Salles são os novos representantes que cumprem com a cota dos diretores “ethnics” latinos de nossos países no mercado de Hollywood.

JORGE LA FERLA é pesquisador e realizador de vídeo, TV e multimídia. Mestre em artes pela Universidade de Pittsburgh, EUA, e com licenciatura pela Universidade Paris 8, é professor titular chefe de cátedra na Universidade de Buenos Aires e na Universidad del Cine, em Buenos Aires, e na Universidad de Los Andes, em Bogotá. Editor de publicações sobre meios audiovisuais, tem trinta títulos publicados. Entre os últimos livros que organizou, estão *El Medio Es el Diseño Audiovisual* (2007) e *Video Argentino. Ensayo sobre Cuatro Autores* (2007). Nasceu e reside em Buenos Aires.

Além da moda das homenagens e dos festivais, o desafio é tentar expandir a tarefa de gerar esse tipo de experimentação, que redundará em diversos benefícios artísticos e morais para os imobilizados imaginários brasileiro e argentino do terceiro milênio, dominados por um cinema pouco interessante e escassamente acompanhado pelo público. Tanto pelo domínio da TV como pela decadência da distribuição cinematográfica, todos em mãos de corporações.

Tentar produzir cinema na América Latina é uma tarefa complexa, dolorosa e titânica. Essa atitude inclui a negação de Peixoto e de Favio de produzir leituras óbvias e pouco sutis, introduzindo processos de criação que geraram escrituras poéticas em resistência aos modelos de emoção, caracterizados pela eliminação de qualquer marca autoral com fórmulas e modelos seriais. A defesa da experimentação e do autoral passa por desvendar um conjunto de pensamentos e valores propostos por uma obra que lê de maneira fulgurante o melodrama em uma situação atemporal, desolada e utópica, como também um documentário ensaístico que propõe a escrita de um Perón multimídia “para montar”. Escrita que, pela diversidade de versões e sons, destrói os valores transparentes da verdade histórica e da verossimilhança do documental. Dois casos notáveis para conhecer, mas também para nos lembrar que existem muitos outros realizadores sem possibilidades econômicas e de produção, empenhados em promover e impulsionar a geração de novas obras audiovisuais com visões diversas das dos costumeiros clichês que representam a América Latina pelo mundo. Entendemos que recuperar essas origens de loucura criativa por meio do cinema e do audiovisual é uma das metas do Videobrasil neste terceiro milênio, tarefa que Mário Peixoto inicia em 1931 e Leonardo Favio fecha em fins do século 20.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antonellis, Raffaella de. *Avanguardia nel Cinema Muto Brasiliano: Limite* di Mario Peixoto. Pavia: Università degli Studi di Pavia, 1993. [Monografia de conclusão de curso]
- Borges, Luiz Carlos R. *O cinema à margem, 1960-1980*. Campinas: Papirus, 1983.
- Canongia, Lígia. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- Usai, Paolo Cerchi. *La Muerte del Cine: Historia y Memoria Cultural en el Medioevo Digital*. Barcelona: Filmoteca de Andalucía/Ed. Laertes, 2005.
- Lourdes, Cortés. *La Pantalla Rota. Cien Años de Cine en Centroamérica*. México: Taurus, 2005.
- González, Rita; Lerner, Jesse. *Cine Experimental. 60 Años de Medios de Vanguardia en México*. Santa Monica: Smart Art Press, 1998.
- De los Reyes, Aurelio. *Los Orígenes del Cine en México (1896-1900)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Rocha, Glauber. *Revisión Crítica del Cine Brasileño*. La Habana: Icaic, 1965.
- Pereira de Melo, Saulo. *Rever Limite. Estudos sobre Limite de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Laboratório de Investigação Audiovisual, Universidade Federal Fluminense, 1998. [CD-ROM]
- Pereira de Mello, Saulo (Ed.). *Mário Peixoto. Escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Arquivo Mário Peixoto, 2000.
- Russo, Eduardo (Ed.). *Hacer Cine en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- Sadoul, Georges. *Histoire du Cinéma Mondial*. Paris: Flammarion, 1949.



*Limite* (1931), de Mário Peixoto: a deriva como metáfora. Mário Peixoto's *Limite* (1931), drifting as metaphor.

## limite. sinfonía del sentimiento JORGE LA FERLA

I feel sure that the message of cinema from South America, twenty years from now, will be as new, and as full of poetry and structural cinema as the film I have watched today. I have never followed a line so close to genius as the narration of this South American camera (...)<sup>1</sup>

SERGEI EISENSTEIN

“*Limite* is replacement of objective truth by inner existence; formalized existence, socially false; and its morals as well as the theme, is a *limite*. Should Mário Peixoto continue, he will surely be a Bergman in the same way as Torre Nilsson in Argentina. (...) In relation to his condition as artist, this is a non-authentic outlook on the world: in the case of Mário Peixoto it is assimilated from English novelists and German poets through the sensibility of adolescence, in Torre Nilsson, from Kafka and Samuel Beckett through Jorge Luis Borges.”<sup>2</sup>

GLAUBER ROCHA

The proliferating studies, theses and publications on bookstore shelves and in university libraries and museum display cases in Brazil are signs of growing interest in Mário Peixoto's film. Note that a reconstituted version of this foundational film for audiovisual media in Brazil and cinema worldwide became available recently after it had been lost for a long time<sup>3</sup>. The *Limite* phenomenon is not only due to its historical value as one of the first Brazilian films, but perhaps to its delayed discovery and the remorseful realization of its importance for its stance as audiovisual creative work and its cinematographic and scenographic proposals.

Peixoto opened a path later followed by the best of Cinema Novo and then by the electronic arts and new media in Brazil. Many writers discussed the film, or referred to it, without even seeing it. Others never had the opportunity, including Sergei Eisenstein<sup>4</sup>, Glauber Rocha<sup>5</sup>, or Georges Sadoul<sup>6</sup>. We might wonder why Peixoto's masterpiece is still valid as an object of reference for study and admiration from within Brazilian cinema and internationally. Most importantly, this film is outstanding in the context of uniform Latin-American cinema in the third millennium, with its lack of major artworks.

“Let us begin to investigate by posing a series of correlations between destruction of images in movement and certain physical or chemical factors determined by filmic support structures. Whether images will be conserved or deteriorate depends on the conditions in which they are produced and screened, so one has to make an effort to appreciate how these conditions affect the aesthetic and pragmatic nature of the visualization experience.”<sup>7</sup>

“I warned him that if there was a delay, the negatives might be totally ruined. Saulo answered quite gravely: ‘Better that they be ruined; a counterfeit with light spectrums different from the originals would not be *Limite*: it is a purely sensory film, its perception is based on rhythm and light!’<sup>8</sup>”

Our idea is to analyze Peixoto's work in light of the crepuscular present of this first decade of the third millennium, a period of terminal crisis for the photochemical support, accompanied by sparse and uninteresting auteur cinema, save rare exceptions, offering no remarkable proposals in its means of expression, poetics, or scenography. This essay also compares it with contemporary work on electronic and digital support by Argentinean cinema's leading director, Leonardo Favio, who at a very late stage in his career decided to experiment with other supports and languages for his work *Perón, Sinfonía del Sentimiento* (1995-1998). Decades apart in time, the two works are closely related in terms of their avant-garde proposals, and both were long seen as the works of outcasts bent on audiovisual experimentation at any cost. In 1931, at the age of 21, Peixoto completed *Limite*. At the end of the 20th century, already in his sixties, Favio made his late foray onto the experimental terrain of video and digital media. Beyond dates, places, spatial and temporal distance, both directors and works share multiple aspects in the transcendence of their proposals and their condensing of limits in the history of cinema and electronic and digital arts in South America.

The circumstances are all the more significant if we look at the context in which *Caderno Videobrasil* emerges. Associação Cultural Videobrasil has always

highlighted a crucial theme, such as the concept of audiovisual creative work, throughout its existence over recent decades - initially focused exclusively on Brazilian video, then electronic arts in the Southern Hemisphere, and now as the international observatory specializing most in audiovisual creative work. The association is still building databases, generating research and publications and tending to the conservation of the most comprehensive audiovisual collection in the world. For instance, it holds the largest archive of Argentinean videoart. Key tasks given the current effect of digital devices on all audiovisual processes and cultural interfaces, in a region submerged in the complex and conflicting sphere of Latin American politics and economics. The populist governments of the day do not prioritize the arts, or culture, or the republican values of ensuring the welfare of the people. That is why both works enable us to take stock and analyze such important notions as experimental audiovisual production, filmic work, masterwork, authorial work, and experimentation with images in their several devices. The power of Peixoto's and Favio's works also prompts reflection on the situation facing the arts and audiovisual media in these times of crisis.

Going back to the beginning of the history of cinema on the continent is important in order to examine how systems for production and consumption and narrative models were put into practice, how they emerged after the vicissitudes and experiences of the early decades. This is something that varies depending on the different countries and regions<sup>9</sup>. In all these countries, cinema was imported from Europe or the United States and soon drew support; in an uneven manner, it sought out production systems, places for screening and different proposals in terms of languages for entertainment. A century later, it is still an activity that lacks continuity, afflicted by severe structural problems that are difficult to systematize. Numerous experiments with the media were conducted without any productive or narrative parameter being established, and there are very few serious historical studies of the subject<sup>10</sup>. *Limite* and *Perón, Sinfonía del Sentimiento* are two atypical and



extreme experiences. Perhaps this historical list from the 20th century will enable us to compile a long anthological series of first-works in which film makers establish solid and original poetics, such as *Barravento*<sup>11</sup>, *Crónica de un Niño Solo*<sup>12</sup>, *Tres Tristes Tigres*<sup>13</sup>, *Bolívar, Sinfonía Tropikal*<sup>14</sup>, *La Ciénaga*<sup>15</sup>, *Japón*<sup>16</sup> or *Hamaca Paraguaya*<sup>17</sup>. The appearance of *Limite* was an innovative pointer to the agenda of non-linear narrative breaking away from the classic models of the early Latin-American cinema. In its deconstructing of an institutional representation system that had been in force for 15 years, through the rise of Griffith and the impact of *Birth of a Nation*, the film was a milestone in the history of experimental filmic language. *Limite* pointed to a path far removed from the classical and uniform cinema of South America in the 1920s. Such was the early history of experimental cinema in Latin America, which has yet to be written, although several pieces of research have been published in Brazil<sup>18</sup>. Peixoto stands out in this fundamental quest, expressive and narrative to an extreme, confronting the traditionally uniform cinema of Latin-America<sup>19</sup>.

In subsequent history, Glauber Rocha and Eder Santos are important antecedents for divergent courses in the history of traditional audiovisual work in Brazil and Latin America. Rocha's contradictory position in his writings is interesting, particularly since he had not seen the film. However, there is certainly a very close relationship between the aesthetics and ethics of *Limite* and those of *Patio*,<sup>20</sup> the first short that Glauber made, at the age of 20. . . . Scenography that does not follow the traditional parameters of filmed theatre is the key to understanding Peixoto's poetics of absolute transcendence, like Rocha's after him, or the most outstanding Brazilian experimental video in later years, all remarkable cases of creativity of superlative stature in the context of the uniformization now prevailing in almost all cinema produced and consumed in Brazil and Latin America.

With an excessively small market, and in light of the immense scope of *Limite*, Mário Peixoto's career was strangely restricted to this film alone. Lacking the basis for a solid industry throughout its history,

lacking parameters for production and screening in line with the resources required to sustain these activities, we may say that the situation facing cinema in our countries today is just as bad – or worse – than it has been throughout the almost-seventy years of existence of *Limite*. Embrafilme and the Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (Incaa) [National Institute of Cinematography and Audiovisual Arts] were the few facilities available to make films until the Collor and Menem periods, when they were shut down in one case and debilitated in the other. Incaa has now regained its role as main driver for cinematographic activity in Argentina, but this has never meant supporting cinema of a high artistic and experimental level. Alternative experiences such as *Limite* or *Perón, Sinfonía del Sentimiento* are absolutely the exceptions in a long history of blunders and obstacles for those producing artistic cinema on 20th-century audiovisual media in the two countries. As historical film-events of a lasting nature, *Limite* and *Perón, Sinfonía del Sentimiento* were made in situations comparable to the current period in terms of artistic and creative audiovisual work in our two countries, with the populist governments currently in power failing to foster the audiovisual arts to confront the uniform discourse of the media spectacle. The works of Peixoto and Favio are comparable in their profound discourse and for being “between-images”, to paraphrase Raymond Bellour's concept<sup>21</sup>, in his view of the creative processes emerging from usage and formal relations of certain works and audiovisual supports submitted to the erosion of materials crucial to their devices. *Limite* and *Perón, Sinfonía del Sentimiento* mark precisely this limit generated on the basis of the beginning and end of cinema as materiality and creativity, over the seventy-year period that separates them. Two works of transcendental stature; two intense proposals that may reveal strong similarities<sup>22</sup>. Sophisticated narratives of audiovisual art that open and close the history of the photochemical and electronic supports in Latin America.

With its groundbreaking proposal, *Limite* was an innovative marker as an alternative to the quickly established clichés of what is tirelessly referred to as

new Latin-American cinema, now led by Nuevo Cine Argentino (NCA), a euphemism repeated so often that it underlines its non-existence<sup>23</sup>.

“The first time that I saw Mário Peixoto's *Limite*, I had not yet read anything about the film. Three basic aspects of the film surprised me: the beauty of the photography, the notion of time approached on two dimensions: the chronological and psychological, and the narrative, driven by those two dimensions of time.”<sup>24</sup>

*Limite* dazzles and grows over time for its options in terms of scenography, its virtuoso decisions, the handling and combination of wonderful frame composition resources, the construction of the shots, the non-linear sequences of the scenes, the elimination of dialogue, its structure and editing, and use of music. Construction of filmic space is one of the most vital axes of the work in Peixoto's film, and is approached with a radical conception of void and play between contemplation and action. The actors' performances in minimalist situations are insignificant from the traditional cinema point of view of dynamic action. Male and female characters are seen from differing, almost static angles highlighting contemplation of their bodies. The drifting boat sequence centres on a frame in which beyond-field is constantly confused with de-framing, in complex geometrical constructions that extricate and transfigure locations. The shots are usually short, with characters fragmented from several angles and systematic camera movements in recurring motifs throughout the film. The entire film is devised on scaled proportions representing geometric models<sup>25</sup>. The shots/countershots in the graveyard scene are the culmination of several sequences that hinge upon references to the boat and the causes of the drama, which are never shown. These compositions constitute an intricate story of the strange journeys of the characters, based on a sophisticated point of view and complex camera work. All this to shape a visual concept in which there are only actions.

The absence of referencing sounds and the use of music provide melodrama, using dramatic aspects in a suggestive manner and avoiding the obvious solutions used by most melodramatic narratives. Indeed,

depending on the scene, characters hardly move their lips, or do so in the cemetery, when they are accompanied by a few subtitles without sound as reference. The few dialogues in the film are inaudible, because there is no dubbing matching the actors' lip movements, as is the usual practice in cinema. The actors do not dynamically address the camera, thus reinforcing the estrangement of the situations and elliptically reconstituting melodrama. Unusual and non-traditional diegetic construction confronts the obviousness on which cinema honed its institutional narrative language.

*Limite* bases its aesthetics on the use of ellipsis, metaphor, ambiguity, and a refusal to show the narrative labyrinths that drop clues for following a classic story. This factor of estrangement demands a different approach of viewers, one not subject to the illusion of identification with logically sequenced actions. A film of bodies in shots or scenes rather than actions, in which speech is inaudible or absent. Actions are just records of contemplative situations. Conventions that are important in narrative terms for the cinema of the period are out of the frame, not shown; they belong to an imaginary space suggested by the deframing, by what is avoided, by what is not seen. The cause of the drama is never explained but understood as just part of the construction of the poetic universe brilliantly directed by Peixoto.

“The film analyzed will always give rise to strong movement between form and content. Repeated photograms, movements, details, characters' silence, background music with piano or classical orchestra - all provide evident perception of things hidden in the image transporting the message. New information will be constantly discovered, this is the mystery of *Limite*”<sup>26</sup>.

*Perón, Sinfonía del Sentimiento*<sup>27</sup> defines itself as “a Leonardo Favio documentary”<sup>28</sup> or a General Perón saga for TV<sup>29</sup>, although it is really an unclassifiable hybrid of cinema, video and digital art. We may describe it as one of the most transcendent works of expanded cinema in Argentina's audiovisual history. This “film”, as many continue to call it, once finished, was never shown at cinemas but sold on newsstands in VHS format, and finally screened by the state-owned Channel 7 in 2006,

seven years after completion. As in the case of *Limite*, the whereabouts or fate of the originals is unclear. Another case of a work being condemned or excluded, it was finally screened formally in the context of a Buenos Aires exhibition in 2007<sup>30</sup>. This work ranged from cinema to video, from video to television proposal, from television proposal to installation. It is presented in multiple forms, and this poses its specificity too, precisely through not functioning as a unique device.

The video format for sale to the public; the television package as a miniseries – which reminds us of other directors' projects<sup>31</sup>–; a set of DVDs circulating informally; a video-installation. In its logic and format, *Perón, Sinfonía del Sentimiento* is audiovisual material that defies classification. The Leonardo Favio retrospective sought to highlight a concept for exhibiting or screening and staging an artistic process that could not be restricted to projection in a dark cinema or broadcast on TV. *Perón, Sinfonía del Sentimiento* is an avant-garde manifesto about the artistic and combinatory uses of audiovisual technologies, composed by one of the most transcendent directors in the entire history of Argentinean cinema. As a mutant work, it transgresses any specificity of audiovisual media in any of its variables or formats. Favio showed innovative dedication and extreme passion in examining the potential of digital and electronic image manipulation, so this project originally devised for cinema became a hybrid work. This praxis is a remarkable example of the creative relations between the diverse audiovisual arts, a field that most Argentinean cinema directors hardly explore<sup>32</sup>. Its aesthetics, engendered to artificially build frames and scenes out of a design that constantly transfigures images treated with algorithms, achieves animations, slow camera shots and superimpositions, among many other resources, that disfigure the truth-value of the sacred images of Argentinean television newscasts. This vertical montage discusses the classic space/time relationships of traditional cinematographic discourse, as well as the truth-value of these Peronist archives and historical documentary material. *Perón, Sinfonía del Sentimiento* together with *La Hora de los Hornos*<sup>33</sup> is an impossible

but fascinating attempt to narrate the figure of General Perón and Peronism. Both works prioritize consistent discourse on uses of audiovisual media and handling of scenes justified by combining several technologies in their transitions from the cinematographic to the electronic and digital. *Perón, Sinfonía del Sentimiento* is a complex discourse that shatters the parameters of historical and political cinema, documentary, or fiction, and this could only be achieved through sustained post-production computerized manipulation of images. This fusion poses profound reflection on potential hypertext, in the form of audiovisual linear intertextuality, even though its final form was made for analogical viewing. Screening at cinema venues is one possibility among others, as was its TV showing, or the video-installation around *Perón, Sinfonía del Sentimiento*, a combinatory device of several scenes transcending the screen of a cinema venue, proposing an articulation of trajectories between the work and Favio as a person or figure. An exhibition-screening of this kind could only take place in a contemporary space with several media-scapes converging in one habitat, such as a museum<sup>34</sup>. In these times of profound crisis in audiovisual media, particularly cinema, with gradual and inevitable digitalization of all analogical supports, the relationship between *Perón, Sinfonía del Sentimiento* and *Limite* poses an indispensable discussion on the essence of cinematographic art. By posing real transcendence in the two nations' imagistic histories, the form and representation of these works raise critical questions for all the others. In the same way that *Limite* is foundational and situated on a threshold, *Perón, Sinfonía del Sentimiento* is conclusive in its transcendental synopsis of an epilogue in the history of audiovisual media.

#### A SOUTH AMERICAN CONTEXT

With the promise of the modernists ended, this first decade of the third millennium shows that artistic production is as difficult as in the 1930s, or more so. We see two rich countries, with skewed distribution of wealth, dependent on a globalized and predatory

superpower, whose budgets for culture and audiovisual artistic production are hardly significant, even if Argentina and Brazil have quantitatively interesting production, with small-scale audiences. In the case of small markets such as Argentina's, practically all films make a loss, with rare exceptions managing to recover their production costs. So one always has to obtain credit or a subsidy from the Incaa, which involves long waits, string-pulling and negotiations. At the age of just over 20, Peixoto was able to make his first film, one of the most important in the continent's cinema history, but was never able to make another. Even if this was not due to economic problems, this is the real situation facing most filmmakers. Systematic repetition of uniform cinema-spectacle formulas, from those primitive ones of the last century through to the current products designed for multiplex theatres and TV means that the models for emotion are predictable. From erotic light-comedy [*pornochanchada*] to Nuevo Cine Argentino with its continuing imitation of nouvelle vague, or the first-line directors who made it all the way to cinema's Mecca, with all their standardized products,<sup>35</sup> they are all still challenged by the ethics, memory and values of *Limite* and *Perón, Sinfonía del Sentimiento*, which will always reject the consensus of a mediocre, predictable and uniform Latin-American cinema. During the 20th Century, the varying creative approaches in the works of Favio and Peixoto confronted much of the Cinema Novo and Cine Liberación, and together with many other solitary directors, also confronted these trivial models of spectacle.

All the honours celebrating the restoration and the anniversaries of the Mário Peixoto archive are really quite touching. But of course we must not forget the isolation and incomprehension that Peixoto faced during his lifetime. Let us agree that fostering audiovisual arts is still much more the responsibility of national political power and the governments of the day than of any private or foreign enterprise, however interesting or philanthropic they may be. Therefore, in these two countries of constant unfairness, with their increasingly huge gaps between rich and poor, the challenge for all producers is to cultivate the emergence of works and artists from

the entire social spectrum of our regional communities, such as Mercosur, to mention just one. The discourse of apparent globalization, which materializes only in dominance and outrageous differences, must be reversed in order to establish more direct and more profound links for international cooperation, ensuring feasibility for artists and encouraging more authors and works like *Limite* or *Perón, Sinfonía del Sentimiento*.

Beyond fashionable tributes and festivals, the challenge is to expand the task of generating this type of experimentation, which will lead to artistic and moral benefits for the immobilized Brazilian and Argentinean imaginations of the third millennium, dominated by uninteresting cinema that is paid little heed by the public, given the domination of TV and the decadence of cinematographic distribution, all controlled by corporations.

Attempting to produce cinema in Latin America is a complex, painful and titanic task. This attitude holds for Peixoto's and Favio's refusal to produce obvious and unsubtle interpretations, for having introduced creative processes to generate poetic "writings" in resistance to models for emotion characterized by the elimination of any trace of the author through serial formulas and templates. Sustaining experimentation and auteur work means bringing out the thoughts and values posed by a work that brilliantly interprets melodrama in an atemporal, solitary, and Utopian situation, or an essay-documentary that proposes the writing of a "mountable" multimedia Perón. The diversity of versions and sounds of this "writing" abolishes the documentary's claim to transparent values of historical truth and realism. Two remarkable cases to learn from, but also to remind us that there are many more filmmakers lacking economic means or production facilities, who are determined to create new audiovisual works from standpoints quite unlike those of the usual clichés now representing Latin America for the world. We believe that recovering the origins of this creative lunacy through cinema and audiovisual media is a goal for Videobrasil in this third millennium, a task that Mário Peixoto set in motion in 1931 and that Leonardo Favio concluded at the end of the 20th Century.



**JORGE LA FERLA** makes videos and researches TV and multimedia. He has a Master of Arts degree from the University of Pittsburgh and a degree from Université Paris 8. He is full professor and holds a chair at Universidade de Buenos Aires, Universidad del Cine in Buenos Aires, and Universidad Los Andes in Bogota. As an editor of audiovisual media publications, he has published 30 titles. Recent publications he has organized include *El Medio es el Diseño Audiovisual* (2007) and *Video Argentino. Ensayo sobre Cuatro Autores* (2007). Born and resident in Buenos Aires.

#### REFERENCES

Antonellis, Raffaella de. *Avanguardia nel Cinema Muto Brasiliano: Limite* di Mário Peixoto. Pavia: Università degli Studi di Pavia, 1993. [graduation paper]

Borges, Luiz Carlos R. *O cinema à margem, 1960-1980*. Campinas: Papirus, 1983.

Canongia, Lígia. *Quase cinema*: cinema de artista no Brasil, 1970/80. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

Usai, Paolo Cerchi. *La Muerte del Cine*: Historia y Memoria Cultural en el Medioevo Digital. Barcelona: Filmoteca de Andalucía/Ed. Laertes, 2005.

Lourdes, Cortés. *La Pantalla Rota*. Cien Años de Cine en Centroamérica. Mexico: Taurus, 2005.

González, Rita; Lerner, Jesse. *Cine Experimental*. 60 Años de Medios de Vanguardia en México. Santa Monica: Smart Art Press, 1998.

De los Reyes, Aurelio. *Los Orígenes del Cine en México (1896-1900)*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Rocha, Glauber. *Revisión Crítica del Cine Brasileño*. Havana: Icaic, 1965.

Pereira de Melo, Saulo. Rever *Limite. Estudos sobre Limite de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Laboratório de Investigação Audiovisual, Universidade Federal Fluminense, 1998. [CD-ROM]

Pereira de Mello, Saulo (Ed.). *Mário Peixoto*. Escritos sobre cinema. Rio de Janeiro: Aeroplano/Arquivo Mário Peixoto, 2000.

Russo, Eduardo (Ed.). *Hacer Cine en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

Sadoul, Georges. *Histoire du Cinéma Mondial*. Paris: Flammarion, 1949.

#### NOTES

- Eisenstein, Sergei. *The Tatler Magazine*. London, Oct. 1931. Apocryphally attributed to Eisenstein, the piece was in fact written by Mário Peixoto himself, later published as “Um filme da América do Sul”. Peixoto, Mário. Revista *Arquitetura* no. 30, Aug. 1965. Reproduced in Pereira de Mello, Saulo (Ed.). *Mário Peixoto*. Escritos sobre cinema. Rio de Janeiro: Aeroplano/Arquivo Mário Peixoto, 2000.
- Rocha, Glauber. *Revisión Crítica del Cine Brasileño*. Havana: Icaic, 1965.
- Limite*, reconstituted version dated 1979, Funarte-CTAV, Ministry of Culture, with the collaboration of La Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) and support from Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela; Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (Icaic); Filmoteca de Lima, Peru; and Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, Buenos Aires, Argentina. Admirers of purity in all chromatic values, and the contrast and structure of Peixoto’s material may take objection to this version. Despite all the “problems” that may occur, especially gaps or breaks in the emulsion and positive, I see this as a new version of the film, or, in any case, a logical consequence of the fate of all negatives and positives; slow degradation, disappearance, and in the best case, electronic or digital reconstitution. As a notable source for this theme, see Usai, Paolo Cerchi. *La Muerte del Cine*: Historia y Memoria Cultural en el Medioevo Digital. Barcelona: Filmoteca de Andalucía/Ed. Laertes, 2005. In 2007, a new restoration of *Limite* was produced by a partnership between Walter Salles’ Videofilmes and Martin Scorsese’s World Cinema Fund.
- The piece attributed to Eisenstein was Peixoto’s idea, perhaps following in the footsteps of Pierre Ménard’s *Ingenious Hidalgo Don Quixote de La Mancha*.
- “The rest remains impenetrable for me. The fact is that, while I have read and heard everything about the film, I have never watched *Limite*, nor do I know if I will ever be able to. They say there is a copy at the Modern Art Museum of New York.” Rocha, Glauber. *Revisión Crítica del Cine Brasileño*, op. cit.
- “(…) and *Limite* (1930) at the age of 18, Mário Peixoto already shows remarkable talent, the film admired by Eisenstein and Pudovkin had Edgar Brazil as camera man and Carmen Santos gave an outstanding acting performance”. Sadoul, Georges. *Histoire du Cinéma Mondial*. Paris: Flammarion, 1949. “Georges Sadoul was in Brazil in 1960 (..) he went to Rio to keep a kind of promise: to watch *Limite*. There was great commotion in the temple: after waiting, Sadoul did not even get to see a photogram.” Rocha, Glauber. *Revisión Crítica del Cine Brasileño*, op. cit.

- Usai, Paolo Cerchi. *La Muerte del Cine*: Historia y Memoria Cultural en el Medioevo Digital, op. cit.
- Rocha, Glauber. *Revisión Crítica del Cine Brasileño*, op. cit.
- Revisão crítica do cinema brasileiro* is a classic work of reference. There is very useful material too in *Los Orígenes del Cine en México* (1896-1900), or the recent *La Pantalla Rota*, which covers Central America, a region lacking in serious studies.
- González, Rita; Lerner, Jesse. *Experimental Cinema*. 60 Años de Medios de Vanguardia en México. Santa Monica: Smart Art Press, 1998.
- Barravento*, Glauber Rocha, Brasil, 1962.
- Crónica de un Niño Solo*, Leonardo Favio, Argentina, 1965.
- Tres Tristes Tigres*, Raúl Ruiz, Chile, 1968
- Bolívar, Sinfonía Tropical*, Diego Rísquez, Venezuela, 1979.
- La Ciénaga*, Lucrecia Martel, Argentina, 2001.
- Japón*, Carlos Reygadas, Mexico, 2002.
- Hamaca Paraguaya*, Paz Encina, Paraguay, 2006.
- Borges, Luiz Carlos R. *O cinema à margem, 1960-1980*. Campinas: Papirus, 1983; Canongia, Lígia. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- Pereira de Melo, Saulo. Rever *Limite. Estudos sobre Limite de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Laboratório de Investigação Audiovisual, Universidade Federal Fluminense, 1998 [CD-ROM]; Pereira de Mello, Saulo (Ed.). Introduction. *Mário Peixoto*. Escritos sobre cinema, op. cit.
- Pátio*, Glauber Rocha, Brazil, 1959.
- Bellour, Raymond. *Entre-imagens*. Foto. Cinema. Vídeo. Campinas: Papirus, 1997.
- Canclini, Néstor García. *Latinoamericanos Buscando un Lugar en Este Siglo*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- La Ferla, Jorge. Cine Argentino. Un Estado de Situación. Russo, Eduardo (Ed.). *Hacer Cine en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- Clemente de Souza, Tania. Uma abordagem discursiva de *Limite. Estudos sobre Limite de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Laboratório de Investigação Audiovisual, Universidade Federal Fluminense, 1998. [CD-ROM]
- “Rigorous photographic composition ensures formal relationship between shots, which are sustained throughout the film, maintaining the same lines of force.” *Estudos sobre Limite de Mário Peixoto*, op. cit. The CD-ROM has an excellent study of this geometry of the shots.
- Ennes Emmerick, María Cristina. A forma de *Limite. Estudos sobre Limite de Mário Peixoto*, op. cit.
- Leonardo Favio, 6 parts / 16 chapters, 5’45”*. Buenos Aires: Fundación Confederal, 1995-2002
- “This self-proclamation, like all those made by Peronism, becomes practically an act of faith. Are we looking at a documentary here? Is it a film? Is it cinema? Is it video? It is strange. It is attractive. Ultimately it is coherent to such an extreme that it is indefinable, shifts boundaries, plays with hybridness, as a work that attempts to provide an overview of Peronism. Moreover, it attempts to provide an overview of Peron and seems to propose as a perfect paraphrase: Favio’s Perón is not learned or proclaimed, it is understood and felt; that is why it is conviction and faith.” Vignolo, Patricia. *Perón, segundo Leonardo Favio*. Audiovisual Production Seminar, Master’s in Cultural Management, School of Philosophy and Letters, Universidade de Buenos Aires (UBA), 2003. [unpublished]
- The project was launched with a 4-million dollar budget and 150,000 meters of 16 mm and 35 mm negative were filmed. This material was digitally post-produced over a period of several years. The miniseries sold on newsstands in 2001 was published by *Diário Crónica* and comprised six VHS tapes with a full script.
- Favio. Sinfonía de un Sentimiento*, video-installation by Adrián Cangí and Alberto Cortés. Museu Latino-Americano de Buenos Aires (Malba), 2007; Cangí, Adrián; Constantini Eduardo. *Favio. Sinfonía de un Sentimiento*. Constantini Collection, Malba, Buenos Aires, 2007.
- Berlin Alexander Platz*, 1980, by Reiner W. Fassbinder; *Six Fois Deux*, 1976; *France/Tour/Detour, Deux Enfants*, 1978; *Histoire(s) du Cinéma*, 1988-1998, Jean-Luc Godard; *La Batalla de Chile*, Patricio Guzmán, 1975-1979.
- The outstanding exceptions to the rule in Argentina were Juan Antín, Albertina Carrí, Gustavo Galuppo, Fabián Hofman, Marcello Mercado, Iván Marino and Fernando Spiner.
- La Hora de los Hornos: Notas y Testimonios sobre el Neocolonialismo, la Violencia y la Liberación*, Fernando Solanas, 1968.
- Paini, Dominique. Le Temps Exposé. *Le Cinéma de la Salle au Musée*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2002.
- Alejandro Agresti, Fernando Meirelles, and Water Salles are the new representatives comprising our countries’ quota of Latin “ethnic” directors in the Hollywood market.

*Limite* (1931), de Mário Peixoto. *Limite* (1931), by Mário Peixoto.