

# Un lugar sin límites

## *Limite* (Mário Peixoto, 1931)

José Carlos Avellar\*

La mujer nos mira. Vemos su rostro en primer plano, entre manos esposadas. Esta es la primera imagen.

La segunda, las manos esposadas en primer plano.

La tercera, un detalle de los ojos de la mujer.

La cuarta, un pedazo de mar, bajo un potente sol brillando desde una infinidad de puntos.

Y de nuevo, los ojos que nos miran. Y una imagen menos firme que las anteriores, el rostro de la mujer que vimos en la primera imagen, ahora con los ojos cerrados. Y otra mujer que también se balancea suavemente: una mujer sentada en la proa de un bote, de espaldas a la cámara, mirando al mar.

Así comienza *Limite*.

Aunque, para ser precisos, no es exactamente así. Existe una imagen anterior a todas estas, una que de hecho es la primera (y que también es la última, la que cierra el filme): en la parte inferior de la pantalla blanca, casi vacía, unos buitres vuelan en torno a un acantilado.

Pero, en realidad, tampoco es así.

Aunque la película es la misma a la estrenada por vez primera en mayo de 1931, hoy día comienza con una imagen diferente. Es el mismo film, o casi, porque un breve fragmento no pudo ser restaurado. Pero es la misma película con un plano más. No está ahí, visible, pero es de hecho la imagen primera, que antecede a todas esas que vemos: la imagen de un espectador, Saulo Pereira de Mello, que dedicó toda su vida a la película, que conservó, estudió, restauró y realizó su sueño, como jamás otro espectador logró realizar con ningún otro film. Ver *Limite* hoy es verlo a través de los ojos de Saulo. Incluso Mário Peixoto, el director, incluso él, muy probablemente, pasó a ver la película que hizo a través de los ojos de Saulo, de éste su espectador total. Parece exagerado (Saulo es el primero en protestar) pero no lo es.



Mário Peixoto.

\* JOSÉ CARLOS AVELLAR es crítico de cine con numerosos textos publicados en diarios, revistas especializadas y obras colectivas (entre ellos: *Le cinéma brésilien*, *Framing Latin America* y *Cinema Novo and Beyond*). Es también autor de diversos libros sobre los cines latinoamericanos, entre ellos: *O cinema dilacerado* (1987), *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil* (1992), *A ponte clandestina, teorias de cinema na América Latina* (1996), *Deus e o diabo na terra do sol: a linha reta e o melão de cana* (1997) y *Glauber Rocha* (2002). Fue Director Cultural de Embrafilme (1995/1997) y Director Presidente de la distribuidora RioFilme (1994/2000). Actualmente forma parte del Consejo Editorial de la revista *Cinemas*.

Setenta años después de la primera proyección, cincuenta después del primer contacto de Saulo con *Limite*, es difícil separar la película del mito creado en torno a él, de separarlo de ese espectador apasionado que nunca se cansa de repetir que «no existe una película más bella, intensa, conmovedora y poderosa» que es «una de las obras maestras más extraordinarias desde que la Historia occidental creara el románico» y que la experiencia de verla es «inolvidable (...) un placer intenso, trascendente, porque es una obra de arte de enorme estatura».

La historia comienza en los primeros años cincuenta. Un estudiante de física medio interesado en conquistar a una estudiante de letras, acepta la invitación de permanecer en el campus y ver una película que programarán esa noche. Saulo recuerda que aceptó la invitación más por la chica que por ver una película muda brasileña. La futurible novia permaneció siendo futurible pero, desde aquella noche de amor a primera vista, Saulo abandonó la física para dedicarse al cine, en particular al cine mudo, por ser de este tipo la película que despertó su pasión. Sus estudios de física le ayudaron sólo cuando sintió la necesidad de profundizar en sensitometría para recuperar la película. Una confirmación de que sólo podría haber sido un físico mediocre si *Limite* no le hubiera transformado en un espectador que había ido más allá de los límites de su función como tal.

No sólo ve la película incontables veces; conserva la única copia existente en su domicilio (en nitrato, una sustancia que se deteriora de forma natural, e inflamable, si no se mantiene a una temperatura menor de 20 grados), hasta que es capaz de hacer otro negativo. Concluida la restauración, se dedicó a estudiar el proceso de creación de *Limite*, proceso que, en cierto modo, parece haber nacido de una pasión de espectador similar a la que la película despertó en Saulo.

Cuando Mário realizó esta película acababa de salir de la veintena. Saulo estaba a punto de cumplir veinte años cuando vio *Limite* por vez primera. Mário contó que había hecho la película en respuesta a la emoción que sintió al ver una foto: «Me quedé paralizado. Estaba en un estado de shock. Tuve una visión». Saulo dijo que todo su trabajo en la película estaba inspirado por los «sentimientos experimentados durante la proyección». La sesión era una de las que acostumbraba a organizar cada año el profesor Plinio Sussekind Rocha en la Facultad Nacional de Filosofía. Plinio, digámoslo así, era una especie de proto-Saulo, uno de los fundadores del Club Chaplin, creado en junio de 1928 por él, junto a Claudio Mello, Almir Castro y el escritor Octavio de Faria. El profesor fue uno de los que organizó la primera proyección de *Limite*, en mayo de 1931. La película nunca fue exhibida comercialmente. Y después de su estreno, fue sólo vista en escasas proyecciones especiales. Saulo destaca dos: la de enero de 1932 en Eldorado Cinema, patrocinada por la revista *Bazar*; y la de julio de 1942, patrocinada por Vinicius de Moraes, el entonces crítico del periódico de Río *A Manhã*, para mostrarle la película a Orson Welles, que estaba en Brasil dirigiendo *It's All True*. Desde entonces, una vez al año hasta 1959, el profesor Plinio Sussekind Rocha celebraba las sesiones en el Salão Nobre de la Facultad Nacional de Filosofía.

Saulo rememora que, cuando vio por primera vez la película, se encontraban en la cabina Mário Peixoto, el fotógrafo Edgar Brazil, el actor Brutus Pedreira y Plinio Sussekind Rocha, supervisando la proyección y eligiendo los discos que componían la banda sonora. Al acabar, vio por primera vez «las sombras de estas cuatro personas» que se convertirían en sus amigos y que, más tarde, le confiarían la misión de salvar la película con una pregunta a quema ropa: «¿Cree que *Limite* podría desaparecer? ¿Podría hacer algo por la película?». Esto sucedió en 1954, tras una proyección en la que no pudo verse la segunda parte, debido a la descomposición del nitrato, que no estaba en condiciones de volver a pasar por el proyector. Plinio —en aquel momento el custodio de la película— contactó con Saulo para que le ayudara a salvarla. El negativo original hacía tiempo que había desaparecido y

Edgar Brazil, el fotógrafo de *Limite* que había sido el responsable de conservar la única copia existente, había muerto recientemente. En 1959, cuando Plinio intentó, una vez más, mostrar la película en la Facultad Nacional de Filosofía, tuvo que «ser proyectada sin las tres primeras secciones: la desintegración química había comenzado». Después de esto, dejó de exhibirse y la batalla por restaurarla comenzó —una batalla que sólo pudo ser concluida veinte años más tarde—. La copia continuó depositada en la Facultad Nacional de Filosofía hasta 1966, cuando fue requisada por orden de la Policía Federal de la dictadura militar junto a *La madre* (*Mat*, 1926) de Vsevolod Pudovkin y *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, 1925), de Sergei Eisenstein.

Las tres películas solían proyectarse juntas, explicaba Saulo, «en ocasiones en una sesión continua, una detrás de otra, en una especie de maratón de cine mudo, para ayudarnos a entender mejor la película de Peixoto».

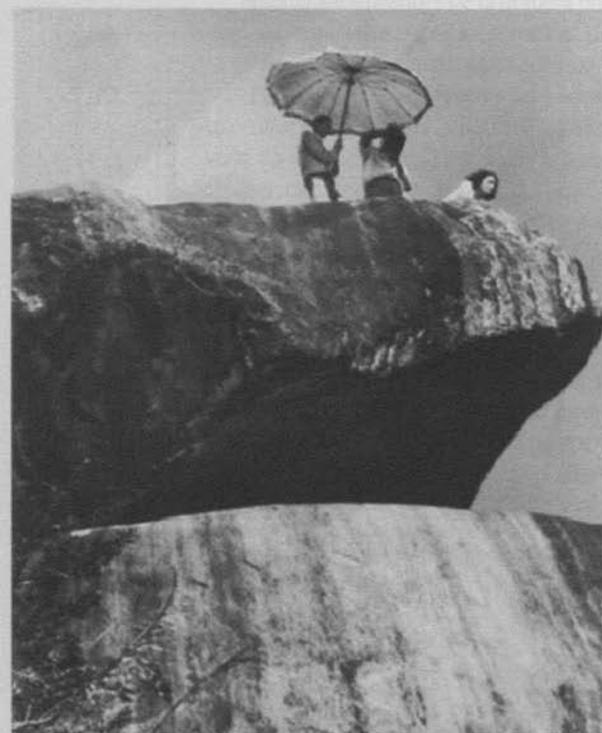
Liberada por la policía, la película acabó en manos de Saulo, que comenzó a luchar para impedir la descomposición y conseguir recursos para restaurarla. «Descubrí, por azar, que una breve exposición al sol secaba el nitrato, que de otra forma se volvía húmedo cuando comenzaba a descomponerse. Así que extendí los rollos de película durante pequeñas sesiones de baños de sol». Los primeros cuidados fueron para el segundo rollo, que Saulo se las arregló para restaurar, empleando dinero de su propio bolsillo, en un antiguo laboratorio de Río. Allí encontró «una vieja copiadora Debrise, que todavía conservaba una grifa que funcionaba y una ventana con las dimensiones exactas del cine mudo». A finales de los setenta, un nuevo negativo fue tomado de la antigua copia de nitrato y la restauración fue casi completa «casi totalmente porque no fue posible salvar el fragmento en el que el primer hombre ayuda a la segunda mujer, de modo que, en la versión que circula hoy día, esta sección ha sido reemplazada por un letrero». Saulo decidió entonces que, para entender mejor la película, debía tomar fotografías de «la única copia de nitrato, bajo la supervisión de Edgar Brazil. Esta copia se destruyó en noviembre de 1972».

Construyó una mesa especial en su apartamento, con bobinas y un vidrio sin pulir e iluminado por detrás: colocó su cámara frente a la mesa y fotografió cada una de las escenas de la película, plano por plano, tomando varias fotografías de cada escena para capturar el movimiento interno de la imagen. Durante este período, recuerda, «el comedor estaba enteramente cubierto con carretes de película y era casi imposible que la gente se moviera dentro de casa, por lo que sólo podía hacer fotos de noche, cuando volvía del trabajo». Saulo, su mujer Ayla y su hija Laura, vivieron más que nunca rodeados por la película, hasta el punto de que cuando su hija visitó un laboratorio fotográfico, la niña «que debía tener unos cuatro o cinco años por aquel entonces» exclamó ante las latas de película: «Oh, papá, ¡Cuánto *Limite* hay aquí!».

Esta fase del trabajo duró poco más de tres meses y fue posteriormente plasmada en un libro, el primero de una serie de textos que Saulo escribió sobre la película y su direc-



Mário Peixoto,  
Olga Breno  
e Edgar Brasil  
durante el rodaje  
de *Limite*.



Taciana Rei,  
Edgar Brazil  
y Mário Peixoto  
durante el rodaje  
de *Limite*.

recogidos en una versión extendida en el libro *Limite* (Editora Rocco, Río de Janeiro, 1996). Además, organizó y coordinó la publicación de varios textos escritos por Peixoto: el guión, *Limite, cenário original* (Editora Sette Letras, Río de Janeiro, 1996); la novela *O inútil de cada um* (la primera edición era de 1933), también por la editorial Sette Letras, 1966; dos libros de poesía *Mundeu* (primera edición, 1931) de Sette Letras, 1996, y *Poemas de permeio com o mar*, publicado por Editora Aeroplano, Río de Janeiro, 2001; *Mário Peixoto, Escritos sobre cine* (Editora Aeroplano, Río de Janeiro, 2000); y, finalmente, *Outono, o jardim petrificado*, un guión que realizó junto a Mário Peixoto en 1964, además de un volumen con los diarios de Mário Peixoto entre 1921 y 1933, para ser publicados en la segunda mitad de 2002 por la editorial UFRJ. Y esto no fue todo. En junio de 1996, con la ayuda de Walter Salles, creó el Archivo Mário Peixoto. Ubicado en las oficinas de Videofilmes, conserva material vario acerca de *Limite* y de otros proyectos sin realizar de Peixoto. Para asegurarse de que aquellos interesados en la película y su creador supieran de la apertura del archivo, Saulo coordinó una exposición en la Casa de Rui Barbosa, que consistió en las fotos de la realización de *Limite*, fotos de la película en sí y de los estrenos seguidos de los debates. Poco después escribió una biografía sobre Peixoto y una extensa crítica en CD-Rom, *Estudos sobre Limite*, publicado en 1998 por el Laboratorio de Investigação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, Niterói. Saulo ha inspirado otros proyectos relacionados con *Limite*. Aunque no participara en ellos directamente, no podrían haberse llevado a cabo sin él; tales como la edición del guión *A alma segundo salustre*, de Embrafilme, en 1983, tras un frustrado intento de producir la película. La distribución de *Limite* en vídeo por Funarte, a finales de los ochenta,

tor: *Limite, filme de Mário Peixoto* (Funarte, 1979)<sup>1</sup>. Saulo define esta obra como un mapa o partitura de *Limite*: «de la misma manera que una reproducción de Mona Lisa puede comunicar algo del misterio de esa sonrisa femenina o ayudarnos a comprender el arte de Leonardo», así este mapa puede ayudar a la gente a conocer y amar esta película: «El que entienda de música puede leer y tararear una partitura» y, aunque nunca pueda reemplazar a la música en sí, la partitura restaura el carácter de la obra. Del mismo modo «traspasando las imágenes del celuloide al papel, recreamos, con la ayuda de varias convenciones, una síntesis de la partitura cinematográfica, un mapa».

Siguiendo el mapa, y con la reanudación de las proyecciones regulares de la película, Saulo escribió una serie de ensayos, incluyendo aquellos para la *Revista USP* (número 4, diciembre 1989, enero/febrero 1990) y para la *Revista do Brasil* (número 11, diciembre 1990), que más tarde fueron

<sup>1</sup> Debido a la particular estructura del presente texto, se ha optado por mantener su forma de citación original aunque ésta no coincida con las normas establecidas por *Secuencias*. [Nota Ed.]

el lanzamiento de la biografía *Jogos de armar, A vida do solitário Mário Peixoto, o Cineasta de Limite*, de Emil de Castro (Lacerda Editores, Río de Janeiro, 2000); y el largometraje documental *Onde a terra acaba*, de Sérgio Machado, producción de Videofilmes, 2001.

Por todo esto, y por el hecho de que, además, Saulo se empeña en concluir una nueva etapa de la restauración de la película —creando una copia para la proyección sonora, usando música transcrita de los discos que sonaron en las proyecciones originales—, por todo esto, ver *Limite* es contemplar una fusión: de la película en sí más Saulo, su espectador. Una fusión, y por este motivo, perfecta en la secuencia de apertura: una escena surgiendo de otra, un plano dentro de otro, de la tela en blanco.

La escena de apertura, de la mujer que nos mira y las manos esposadas, aparece fusionada, emerge dentro de aquella otra casi blanca que abre la proyección, de los buitres volando en círculos alrededor del acantilado.

La primera imagen, no importa el hecho de que aparezca en segundo lugar, es la que, en realidad, abre la película. Los buitres, a pesar de encontrarse al principio, son un simple detalle para sugerir que, sea lo que hubiere, ha muerto. Es la primera imagen, porque fue ésta —la cara de una mujer con las manos esposadas— la que Peixoto vio por casualidad en una revista parisina con la que comenzó a soñar sobre *Limite*. Esta imagen primera la asoció en la imaginación con otra, la del mar en llamas, la del sol brillando sobre el agua. Como dijo en una entrevista grabada en 1983 en la película de Rui Solberg, *O homem do morcego*: «La idea



Foto de la portada de la revista francesa *Vu* que inspiró a Mário Peixoto.

de *Limite* se me ocurrió por azar. Estaba en París, procedente de Inglaterra, donde estaba estudiando, y pasaba frente a un kiosco de prensa cuando vi la foto de una mujer en la portada de una revista con unos brazos cubriendo su pecho. Unos brazos de hombre. La revista se llamaba *Vu*. Era un suplemento. Seguí caminando sin poder borrar esta imagen de mi mente. Y justo después de esto, vi el mar en llamas y a una mujer agarrada a un pedazo de barco naufragado.

La segunda imagen, el detalle de las manos esposadas, surgió de la primera; la tercera —los ojos— surgieron de las manos. El mar en llamas, de dentro de los ojos. Los ojos, de dentro del mar; el rostro de la mujer con los ojos cerrados, de dentro de los ojos bien abiertos; y la mujer sentada en la proa del barco, de la mujer con los ojos cerrados». Al comienzo de *Limite*, todas las imágenes se encadenan a través de fusiones y este encadenamiento refleja, al mismo tiempo, cómo la idea para la película surge en la mente del director y cómo la película, como si emergiera en pantalla, debe pasar a través de la mente del espectador. Una cosa da paso a la siguiente a través de este extraordinario proceso de fusión. Los ojos que surgen de las manos, se hunden en el mar en llamas y emergen a la superficie para, a continuación, perderse en el rostro de la mujer. Los ojos se repiten porque son la señal más importante. Todo ha sido diseñado para ser visto, pero especialmente para los ojos que salen de dentro de las manos esposadas y que se ahogan y queman en un mar de llamas. Todo, desde las líneas de composición a la textura de la imagen, nos recuerda que el cine, aquí, no abre los ojos, al contrario, los cierra, estrecha y limita.

Un fondo oscuro, por detrás del rostro y de las manos esposadas, fija la atención sobre lo que está en primer plano. No se puede ver más nada. La luz intensa del sol sobre las olas ciega al espectador, que se ve forzado a cerrar sus ojos. Un plano inmóvil; el foco se estrecha en un punto: una sección de cinta métrica, un carrete de hilo, tijeras. Un plano abierto, de movimiento acusado: la cámara abandonando a la mujer de las rocas para recorrer de una parte del paisaje a la otra, incapaz de detenerse en nada. La imagen oculta más de lo que revela. El gran primer plano no muestra más, no ofrece información más detallada: es todo lo que podemos ver. El número 13 de la cinta métrica, el número 30 del carrete, no nos muestra información especial, nos la oculta. El sentimiento de limitación proviene de la cámara, de su forma de mirar, de lo que se ve en la pantalla, de lo que casi no se ve.

En general, todo espectador contempla la pantalla como si fuera un lugar sin límites. Su espacio dinámico y su inmediata relación con aquello que se encuentra más allá de los límites del marco —ilimitado pero real, total, una visión objetiva— se expande en todas las direcciones. Y el espectador está acostumbrado a experimentar este sentimiento, afirmando que, con la fotografía y el cine, podemos ver más y mejor. A finales de los años veinte, este sentimiento era más que eso: se consideraba una certeza. «La fotografía es la posibilidad de ver los hechos cotidianos sin ambigüedad alguna», dijo Laszlo Moholy-Nagy, defendiendo la enseñanza de la fotografía en la Bauhaus: «En el futuro, el analfabetismo consistirá en no saber cómo tomar una fotografía». El cine es «la posibilidad de hacer visible lo invisible, de iluminar la oscuridad, de ver por encima de las limitaciones de los obstáculos o de la distancia», dijo Dziga Vertov para describir su cine-ojo. *Limite* toma su lugar exactamente aquí y, en respuesta a esto, señala que, en realidad, el cine nos ofrece una visión limitada del mundo. Nos conduce a que veamos menos y peor. Y esta es su fuerza. El cine, sugiere la película, hace lo visible invisible. Oscurece y desenfoca. Todo en la película (y en esta, en particular, porque parece estar repitiendo y repitiendo como un mantra «incluso en la ilimitada naturaleza, todo es limitado» como si lo dijera de «toda y cualquier película») comienza con un corte, como si el grito: «¡Corten!», normalmente usado para interrumpir un rodaje, sirviese para dar inicio al plano y a la voz de «¡Acción!» para terminarlo. La acción pertenece al

espectador. Es él quien actúa, como Octavio de Faria sugiere en su introducción al mapapartitura de Saulo: «*Limite* pide a aquellos que la ven la misma sensibilidad artística, la misma comprensión estética, una misma simultánea apreciación del ritmo y la belleza visual que el director poseía. Es la obra de un artista dirigida a otros artistas».

Es cierto que, al principio, *Limite* parece exactamente ampliar y no limitar la visión, porque la cámara se mueve con absoluta libertad, inventando nuevos ángulos a cada momento para ver cosas. En un instante está sobre un poste de luz para registrar la conversación de una pareja hablando en una esquina; en el siguiente, está en el suelo, observando la misma pareja, de manera que el poste de la luz aparece en el extremo superior. Camina al lado de un personaje, se inclina para ver mejor a otro que se encuentra al final de la calle, nos guía para seguir el gesto de un hombre encendiendo su cigarrillo, o el de una mujer que pasa las páginas de un periódico, o realiza un rápido picado desde la taquilla a la campana de la estación de ferrocarril. Abraza

las ruedas del tren y acaricia las tijeras sobre una mesa de coser. Sube de los pies a la cabeza de un hombre que se inclina a besar la mano de una señora. Vuela sobre los tejados de la ciudad o sobre el mar, la playa, el cielo y los acantilados. Corre repetidas veces hacia un chorro de agua, o a la boca de un hombre que le grita a alguien. Salta del primer plano al plano largo, de un cuadro bien iluminado para hacer un fuerte contraste con un negativo. Y esto es exactamente lo que corta, cierra, concede y limita.

Sus «límites» —en el sentido de los negativos de las fotos de Laszlo Moholy-Nagy, de las angulaciones que registró en las calles de Berlín—, limitan las fusiones de sus Retratos múltiples. En el mismo sentido que limitan los primerísimos planos de hojas, flores y cactus fotografiados por Albert Renger Patzsch; como limita el rostro cortado por la mitad de los *Ojos de Lotte* de Max Burchhardt. Limitan los detalles de ojos de Man Ray y sus lágrimas y retratos de Luis Buñuel y Marcel Duchamp. O como limitan las densas sombras de Esther Shub y Vladimir Maiakovski. En el sentido en el que limitan los estudios de expresiones de Raoul Hausmann y las tranquilas y calmadas poses de los personajes fotografiados por August Sander, o los objetos aparentemente desordenados de Henri Cartier-Bresson, o el jardín de la Torre Eiffel, visto desde arriba, y el retrato de Eisenstein sentado en el suelo tomado por Andre Kertesz, o incluso las borrosas imprecisiones de las fotos de coches en movimiento de Anton Stankowski.

La idea de *Limite*, afirmaba Peixoto, vino de una fotografía que vio en París (en la portada de la revista *Vu*, número 74, 14 de agosto, 1929). Pero de forma más precisa podemos decir que la película estaba inspirada más que en una sola fotografía, en la fotografía europea de finales de los veinte, de esa fotografía que se estaba distanciando de lo que parecía la tendencia natural de la imagen fotográfica: la de registrar la vida tal cual era, reproducir el mundo fielmente con su apariencia primera. La fotografía comienza a ser concebida, digamos, no



Raul Schnoor  
en *Limite*.

ALBERT RENGGER PATZSCH  
ALBERT RENGGER PATZSCH  
ALBERT RENGGER PATZSCH

exactamente como registro de lo que pasa en la realidad (la vida como la vemos) sino como lo que pasa en nuestras mentes (la vida como la soñamos): en la película, Peixoto, como la fotografía de entonces, «cuenta una historia que pasa en la mente».

En este sentido es posible, quizá, argüir que, de la misma manera que *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, es una adaptación de un texto de Graciliano Ramos, *Limite* es una adaptación cinematográfica de la fotografía europea de los años veinte. O, al menos, que es tan deudora como lo es *Vidas secas* del fotoperiodismo brasileño de los años cincuenta. *Ganga bruta* (1933) de Humberto Mauro, por citar una película del mismo periodo que *Limite*, pertenece a la tradición de la fotografía que cree que está proporcionando un registro de vida tal y como es. Aún en este sentido, es posible afirmar quizás que, a pesar de las intenciones conscientes de su creador, *Limite*, es el equivalente, en el campo de la ficción, del documental de Dziga Vertov *Chelovek's Kinoapparatom* (*El hombre de la cámara*, 1929), realizado en la misma época.

[La película de Mário Peixoto, una historia para ser contada por un hombre con una cámara, nació de la fotografía de un fotógrafo: Egdar Brazil. Sin él, dijo Peixoto, *Limite* nunca se hubiera realizado. En el texto «Cinema caluniado», publicado originalmente en *O Jornal* (6 de mayo, 1937) y reimpresso en el libro *Mário Peixoto, Escritos sobre cinema*, dice: «Cuando me encontré imaginando la película, como me ocurre a veces, sin tomar nota alguna, mi inconsciente trabajaba como Edgar, sugiriendo ángulos como los que ves en la pantalla». Y en una entrevista para la película *O homem do morcego* de Rui Solberg, explica: «Sin Edgar, *Limite* no podría haberse realizado. Era de una imaginación extraordinaria, de una capacidad increíble. Por ejemplo, todo el material que nunca podría haber sido capaz de importar, él lo construyó en Brasil (...) el ascensor de madera que sustituye a la grúa actual, partes del equipo de la cámara, el mismo laboratorio... todas estas cosas las realizó él. La película fue revelada de noche y al día siguiente estaba lista para ser proyectada. Era la primera vez que alguien utilizaba película pancromática en Brasil. La había enviado fuera. Tenía esta idea en la cabeza: 'Esta película

sólo puede hacerse en película pancromática. Crea matices, cosas que no pueden realizarse de ninguna otra manera']».

Como diría Jean Luc Godard muchos años después, a través de un personaje de *Le Petit Soldat* (1960): «La fotografía es la verdad y el cine es la verdad veinticuatro veces por segundo». Es exactamente esta idea, con su doble significado: La fotografía no registra la verdad, es la verdad. Este es el sentimiento desde el que está construido *Limite*. No hay otra gran verdad como la fotografía. Y si existe, la fotografía no permite que la veamos como es: todo lo que vemos es fotografía. La cámara vuela a lo largo de la costa, pero lo que el espectador ve no es el paisaje filmado, sino la forma en la que es filmado. Ve algo parecido al acto de mirar, intentando liberarse de un obstáculo invisible que quiere volver invisible todo lo demás, que detiene nuestra visión y limita el libre viaje del ojo. Cuando la cámara se eleva de los pies del hombre al punto donde está inclinado, besando la mano de la mujer, está

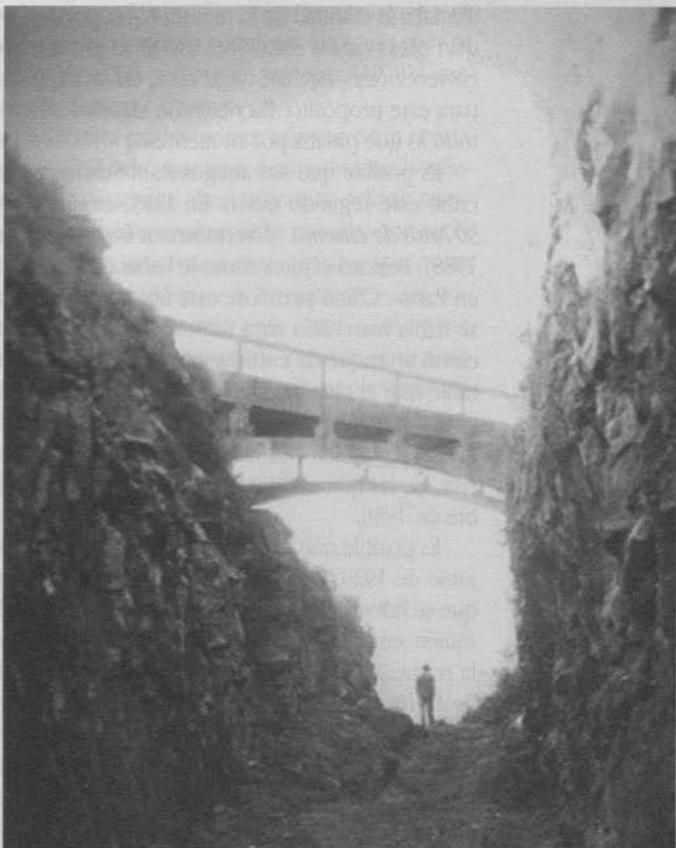


Mário Peixoto  
e Edgar Brazil en  
el rodaje de *Limite*.

como si estuviera luchando contra algo que parece sacudir los ojos. Nadie puede ver la escena completa. La cámara muestra sus limitaciones y sus esfuerzos por romper y liberarse de éstas. Nos muestra más su forma de mirar que lo que está mirando, el punto de vista del naufrago. No la manera en que se ve a la víctima de un navío hundido, sino cómo se siente quien experimenta la vida como una especie de naufrago; mirando todo el tiempo a través de los ojos de la mujer de la primera imagen, que Peixoto vio en la portada de la revista *Vu*: los ojos que ven manos espadadas antes que ninguna otra cosa.

«*Limite* no es una película narrativa», observa Saulo. «No es una película con historia», subraya Octavio de Faria en la introducción del «mapa-partitura» organizado por Saulo. Se da cuenta de que no son las historias de los personajes principales las que están en primer plano. «Pero esa es la originalidad cinematográfica principal, las relaciones de las imágenes entre sí (...). Es una película de ritmos, de imágenes respondiéndose unas a las otras, a una atmósfera, a una o varias situaciones». El guión de *Limite*, explica Saulo, surge directamente «como una colección de escenas. No hubo trama o historia para estructurar un guión. Desde el comienzo, fue una serie de planos o de versos poéticos». En la entrevista para el documental *O homem do morcego*, Mário explica que, habiendo alcanzado a ver la imagen de la portada de la revista *Vu* y habiendo visto «justo después» un mar en llamas y a una mujer aferrada a un pedazo de barco hundido, escribió, casi automáticamente, el primer bosquejo del guión: «De noche, en un hotel, esboqué las escenas de apertura, sin saber lo que estaba haciendo. No procuré que las escenas siguieran un orden de filmación determinado, no. Las apunté y esquematicé y, de madrugada, cuando me sentí adormilado, me detuve y las aparté».

En otras varias ocasiones Peixoto se refirió al sentido de «extrema limitación» que sintió tras ver la imagen de la portada de la revista: «Es de donde viene *Limite*. El título fue instantáneo: *Limite*». Esto es lo que me incitó a llevar a cabo «esta visión, esta epifanía» sin un final definitivo, «algo no provocado, que sucedió». Pero el guión fue escrito en Brasil (probablemente, según Saulo, tres meses después de que Peixoto regresara en octubre de 1929, a partir del bosquejo hecho en París, y «hecho todo a lápiz en una única mañana»). Después de estudiar el original, Saulo observó que «había sido redactado con prisa evidente, prisa que aumentaba en tanto que progresaba el escrito. Las primeras páginas estaban escritas con relativo cuidado pero luego empeoraba: el estilo se volvía telegráfico, sintético, sufría la gramática y la caligrafía se deterioraba. Pero la rapidez de la mano no



*Limite* (Mário Peixoto, 1931).

afectaba la claridad de la mente: había pocas correcciones, aunque, en el original, se podían observar los restos del uso de la goma de borrar. Sorprendentemente, había pocas correcciones —hechas, todas ellas, en las páginas de la derecha, que se dejaron en blanco para este propósito. Escribió con claridad en un arranque de inspiración, casi sin pausa, todo lo que pasaba por su mente».

Es posible que sus amigos Raul Schnoor y Brutus Pedreira animaran a Peixoto a escribir este segundo guión. En 1985, en una entrevista con Helena Salem (publicada en *90 Anos de cinema - Um aventura brasileira*, Metavideo/Nova Fronteira, Río de Janeiro, 1988), Peixoto explica cómo le había dado a leer a Brutus «algunas notas escritas a mano en París». Cómo partió de éste último la iniciativa de mostrárselos a Gonzaga, y cómo él se había marchado para reescribirla entera durante la noche. Escribió animado por «un cierto arranque de entusiasmo» que venía de las conversaciones sobre el momento favorable que el cine brasileño comenzaba a vivir en torno a la campaña liderada por la revista *Cinearte*, y de los preparativos para la fundación de los estudios Cinedia, en Río de Janeiro. También por las discusiones del cine de Murnau y King Vidor del periódico *O Fan*, de las que el Club Chaplin publicó nueve ediciones entre agosto de 1928 y diciembre de 1930.

Es posible que fuera un «arranque de entusiasmo» el que llevó a Peixoto a Europa, en junio de 1929, —primero a Londres y luego a París— para ver y estudiar cine. Es posible que se hubiera marchado con la intención de dedicarse a hacer películas a su regreso —y, ¿quién sabe?— con, al menos, parte de la idea para *Limite* en su cabeza. La fotografía de la portada de *Vu* puede que simplemente fuera la imagen de síntesis de «la idea trágica de *Limite*» que había tenido en 1929 durante «una representación nocturna en el teatro Palacio», como explicó en 1937, en el previamente citado *Cinema caluniado*. La primera imagen o expresión de esta idea, todavía no articulada en su interior, el punto de salida (del cual Peixoto creó la película), o el punto de llegada (Peixoto habiendo descubierto que la película estaba en su cabeza, aunque sin imágenes), la fotografía del rostro de la mujer enmarcada por las manos esposadas, proporcionó a Peixoto la imagen ideal para enseñar al espectador a ver la película que quería hacer. En cierta manera, Peixoto había creado el mito que crecería en torno a *Limite* y a su espectador, incluso antes de hacer la película.

En este mismo texto de 1937, Peixoto dice que «había encontrado dos cosas admirables en el movimiento nacional: la obvia maestría del lenguaje de las imágenes mostrado en *Barro humano*, dirigido por Adhemar Gonzaga en 1928-1929, y uno o dos momentos en *Brasa dormida* de Humberto Mauro». Y lo que es más, había sostenido que «a pesar de haber escrito, el año anterior en Francia, la notas —reestructuradas bajo la supervisión de Octavio de Faria—, cuando terminó no tenía intención de dirigir la película: «Recurrí a Adhemar Gonzaga para dirigirla. Todavía conservo los créditos originales donde se lee, debajo del título: «Dirección: Luiz Gonzaga» (como pensaba que se llamaba), así de convencido estaba de que necesitaba su cooperación». «Después de leer el guión», Gonzaga le advirtió a Peixoto que «ese tipo de cosas sólo podían funcionar si la dirigía el propio autor». Peixoto reconocía en *Cinema caluniado*: «Yo, que me reservaba el placer de trabajar como actor en la película, ieleonado a esta contingencia de responsabilidad!». Peixoto recuerda que Gonzaga le animaba con una sonrisa: «es lo que te digo, Mário...» y relata que llegó igualmente a pensar en Humberto Mauro para dirigir la película: «Mi idea, tal y como la recuerdo, estaba inspirada en lo que había visto de él en *Brasa dormida*. Pero, esta vez, se encontraba dirigiendo una segunda película». Era *Labios sem beijos*, un proyecto inacabado de Gonzaga que Mauro retomaba al mismo tiempo que estaba preparando *Ganga bruta*. Y luego (establece Peixoto, en la entrevista previamente mencionada con Helena

Salem), «en el curso de una conversación, Humberto Mauro dijo: mira, bromas aparte, si quieres, como no tengo intención de participar en la película, tengo un fotógrafo para ti: Edgar Brazil» —el cámara de *Brasa dormida* (1928) y *Sangue mineiro* (1929), que Humberto Mauro dirigió en Cataguases con Phebo Brasil Filme.

[Como observó Walter Lima Jr. (en una entrevista para el primer número de la revista *Cinemais* de septiembre-octubre de 1996), «es significativo que haya dentro del cine brasileño dos títulos —*Limite* y *Ganga bruta*— que sean arquetipos. Que realmente definan nuestros esfuerzos como directores brasileños, que sirvan para confrontarlos con algo que necesite ser mejorado y definir su propio espacio. Lo que, en consecuencia, implica que existe algo más allá. Esto puede sonar extraño pero, en alguna medida, crea un parámetro». Así, por ejemplo, es posible decir (como dicen los brasileños) que «o mar virou sertão» («el mar se convirtió en erial»); que algo de la experiencia de *Limite*, la fotografía, creando su espacio propio y utilizando luz natural y escenarios reales, ha sido transmitida a *Deus e o diabo na terra do sol*, incluso aunque Glauber Rocha no supiera nada de *Limite* cuando realizó su película. Del mismo modo, algo de la experiencia sin refinar de Humberto Mauro ha sido transferido a la fotografía sobreexpuesta de Nelson Pereira Santos en *Vida secas* (1963).]

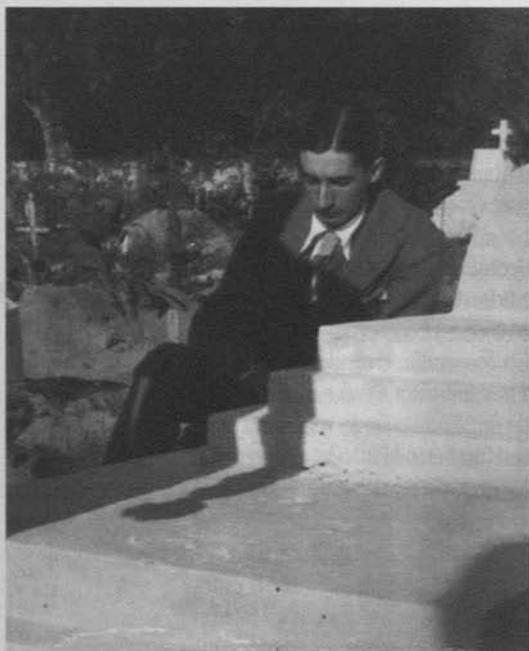
Así, en mayo de 1930, en la ciudad de Mangaratiba, se iniciaba la filmación, con el equipo alojado en la hacienda del tío de Mário, Victor Breves, el entonces alcalde de la ciudad. «Las primeras escenas se rodaron con una cámara prestada por Phebo Brasil Film, en Cataguases», explica Alice Gonzaga en el libro *50 Anos de Cinedia* (Editora Record, Río de Janeiro, 1987). «Agenor Cortes de Barros, el dueño de Engenho Central Brasil, de Cataguases, accedió a ceder la máquina de escribir a Adhemar Gonzaga: «Edgar se llevará la cámara de Phebo, pero necesito saber cuánto tiempo la va a usar y si el Señor Mário Peixoto es la persona que se hará responsable en caso de accidente con la cámara o si ésta queda inutilizada durante la película».

Emplearon cuatro cámaras en la película, una de ellas era un modelo muy anticuado y todos los accesorios los realizó en madera Edgar Brazil. La filmación duró hasta finales de enero de 1931, y se desarrolló en una atmósfera amistosa, según el texto escrito por Saulo para el catálogo de la exposición de 1996 en de la Casa de Rui Barbosa: «Una atmósfera distendida, amistosa y participativa. Los actores eran viejos amigos; las actrices sensibles y cooperantes; Edgar Brazil, calmado e ingenioso. Mário, además de dirigir, hace un cameo, el hombre del cementerio; Edgar Brazil aparece como extra, durmiendo en el cine con un palillo en la boca; Rui Costa, el ayudante de dirección, trabaja también como extra —es uno de los espectadores que se ríen en el cine—; y Brutus Pedreira, además de interpretar uno de los personajes principales —el pianista del cine— se



Imagen del equipo durante el rodaje de *Limite* en Mangaratiba.

emplearon cuatro cámaras en la película, una de ellas era un modelo muy anticuado y todos los accesorios los realizó en madera Edgar Brazil. La filmación duró hasta finales de enero de 1931, y se desarrolló en una atmósfera amistosa, según el texto escrito por Saulo para el catálogo de la exposición de 1996 en de la Casa de Rui Barbosa: «Una atmósfera distendida, amistosa y participativa. Los actores eran viejos amigos; las actrices sensibles y cooperantes; Edgar Brazil, calmado e ingenioso. Mário, además de dirigir, hace un cameo, el hombre del cementerio; Edgar Brazil aparece como extra, durmiendo en el cine con un palillo en la boca; Rui Costa, el ayudante de dirección, trabaja también como extra —es uno de los espectadores que se ríen en el cine—; y Brutus Pedreira, además de interpretar uno de los personajes principales —el pianista del cine— se



Mario Peixoto en la escena del cementerio de *Limite*.

hizo cargo de la banda sonora —que consistía en setenta y ocho discos de gramófono con piezas de Satie, Debussy, Ravel, Stravinsky, Prokofiev, Cesar Frank y Borodin— y, en varias ocasiones, de la sincronización de las proyecciones».

La filmación tuvo lugar en un clima de amistad, pero marcado por el rigor de Mário, de acuerdo con lo que contaba Glauber Rocha, a partir de las conversaciones con Brutus Pedreira, en *Revisão crítica do cinema brasileiro* (Editora Civilização Brasileira, Río de Janeiro, 1963): «Pasé tres años con Brutus Pedreira en la escuela de teatro de la Universidad de Bahía que dirigía, por esos años, Martin Goncalves. Brutus Pedreira está obsesionado con *Limite* (...). Mientras lo entrevistaba, reveló, con un orden impecable, todos los detalles de la producción: cuánto tiempo le llevó a Edgar Brazil iluminar la rama de un árbol y el perfeccionismo de Mário, que podía llegar y decir que una pequeña hoja debería ser un poco más "así" y la paciencia con la que Brazil desmantelaba todo y comenzaba de nuevo».

Completada a principios de 1931, *Limite* no consiguió estrenarse comercialmente. «Cuando Adhemar Gonzaga pidió mostrar la película a Tibor Rombauer en los cines Paramount», donde se presentó *Barro humano* con buena acogida de público, relata Alice Gonzaga en *50 Anos de Cinédia*, «las condiciones impuestas por el director de distribución fueron que la película debía ser estrenada en una sesión especial, entre las diez y media y las doce, en los cine Imperio o Capitolio de Río de Janeiro, con un precio de alquiler de doscientos dólares, más una fianza por los daños que la reacción del público pudiera causar». Y así fue que, el domingo del 17 de mayo de 1931, a las diez y media de la mañana, *Limite* se estrenó en una sesión privada para los miembros e invitados del Club Chaplin. En el programa-invitación, la introducción empezaba con un resumen de lo que la película muestra: «El encuentro de tres personas arruinadas por la vida en los confines de un barco perdido en el mar. Dos mujeres y un hombre, tres destinos que la vida, habiendo limitado sus deseos y opciones repetidas veces, son reunidos al fin en el espacio más limitado de todos. Todo es límite».

Podríamos decir que la cámara «huye con los personajes en dirección a la naturaleza, cruza mares y cielos, atraviesa nubes, vuela con los pájaros, corre junto a hombres poseídos, sigue los movimientos de las ramas de los árboles, que parecen responder a la llamada desesperada de la naturaleza»; que «incluso en la ilimitada naturaleza, todo es limitado». El director intentó crear «una película que fuera cine en estado puro», en el que las imágenes hablaran por sí mismas, a través de su propio ritmo; que «todo en la película fuera rítmico. El ritmo es, en cada situación, lo que define su 'límite'; es el ritmo el que, a través de la película, determina la idea y limita el significado de cada suceso», y concluye: «Es el ritmo el que define la limitación; es el ritmo el que define *Limite*».

El estreno fue «algo increíble», según Mário Peixoto, en su entrevista con Helena Salem: «Fui a la sala de proyección porque la banda sonora de *Limite* consistía en discos de gramófono. El cine estaba literalmente atestado: Todos los que escribían para periódicos, la gente de la universidad, además de los miembros del Club Chaplin, que era el mayor cine club de la época, estaban presentes. Todo el que era alguien, —poetas como Manuel

Bandeira y Mário de Andrade— pertenecían al Club Chaplin. Al acabar, una parte ovacionó la película y la otra comenzó a discutir. Un empujón aquí, otro allí, alguien pegó un puñetazo —no quieras saber quién—. El crítico y académico Pedro Lima, fue golpeado con un bolso. Pedro estaba a favor de *Limite*, era un verdadero entusiasta».

Y, de acuerdo con Octavo de Faria, en una carta de Mário Peixoto citada por Emil de Castro en el libro *Jogos de Armar*; «fue un éxito para los iniciados, pero un éxito, no obstante»: La mayoría no la entendió —no fueron sensibles al valor rítmico de la película— aunque se dieran cuenta de que era cine puro. De todos los absurdos comentarios que escuché, hubo un estribillo que algunos repetían constantemente para demostrar que se habían percatado de que era arte, a pesar de que humildemente confesaban su falta de educación de los conocimientos cinematográficos suficientes para entender bien la película desde el punto de vista artístico. Y todo esto, mezclado con los hilarantes comentarios de tontas amas de casa sobre el «exceso de naturaleza», «el agua en demasía», etc. Escuché incluso a una de ellas resumir el film como la historia de un hombre, su mujer y su amante, atrapados en el mismo barco. ¡Qué simple debió parecer la película a los ojos de este gigante intelectual!... Pero, por otro lado, hubo quien la apreció. Y, creedme, muchos lo hicieron».

Aparecieron numerosos artículos en la prensa, observó Emil Castro, citando algunos de ellos: «Carlos Sussekind de Mendonca en *A Esquerda*, 18 de mayo, 1931; Pedro Lima: *Diário da Noite* (segunda edición), 13 de mayo, 1931; Dante Costa: *A Patria*, 19 de mayo, 1931; Marcos Andre: *Diário da Noite* (primera edición), 19 de mayo, 1931 y Maria Eugenia Celso: *Jornal do Brasil*, 20 de mayo, 1931».

Estos artículos se añaden a otros que Carlos se resiste a citar «debido a las dudas sobre su autoría». Por ejemplo, la nota «Um artista» publicada en *Correio da Manhã* el 19 de mayo de 1931, podría haber sido redactada «por el propio Mário». El archivo de Cinedia conserva un texto en sus expedientes, escrito en ese tiempo (para la revista *Cinearte*, que no fue publicado, pero que se reprodujo en la revista *Filme Cultura* número 31, noviembre de 1978, en publicaciones Embrafilme) y firmado, simplemente, «un crítico», que es-



El cine Capitólio de Rio de Janeiro, donde *Limite* fue exhibida en una sesión especial.

taba presente en la sesión del último domingo en el Capitolio, cuando «Mário Peixoto desplegó brillantemente su experiencia técnica». De acuerdo con el «crítico», «el cine de arte puro nunca será popular en ciertos lugares, y especialmente en Brasil, donde el entorno no conduce a entender este tipo de esfuerzos. Enfrentado al arte puro, el público dice: “Es una estupidez”, en lugar de simplemente admitir su incompetencia y decir: “No lo entiendo”». La película es «en suma, una magnífica película artística» que sólo tiene tres fallos: «la demasiada insistencia con la que la cámara sigue a los personajes —lo mismo puede decirse de la escena de la tormenta—. El segundo defecto es la sobreactuación del propio director en la escena del cementerio —algo que logró evitar de otros intérpretes a lo largo de la película. Y el tercero es la inclusión de tres subtítulos redundantes en su, por otro lado, película de arte puro».

Saulo no encontró referencia alguna en ninguno de los textos publicados que expresa-se, «el suceso entre los iniciados o el entusiasmo» que le inspiraría veinte años después. «El fruto del mayor refinamiento que un arte, nacido humilde y popular, logró alcanzar, —señala— sólo causó rechazo». La película únicamente pudo exhibirse de nuevo un año después en una proyección privada patrocinada por la revista *Bazar* y la respuesta no fue más alentadora. Brasil Gerson escribe el 11 de enero de 1932 en *O Globo*, que a la mayoría del público presente en la proyección, «no le gustó y sé que, si la viera el público general, no le hubiera gustado tampoco» porque «era una película para obsesivos realizada desde una posición subjetiva, para explorar ciertas ideas filosóficas —como, por ejemplo, la idea de que existimos con una libertad de movimientos limitada en un universo ilimitado, que, al final, contiene límites en su propia ilimitación—. Añade que «en conjunto, la obra tortura —como un laberinto— nuestra imaginación, se muestra indecisa a través de ciertos simbolismos y fatiga también por los excesos de ritmos, que se muestran en unas escenas demasiado largas y estáticas. Está bien si en un libro las intenciones del autor no son siempre claras o están expresadas de forma concisa. Los libros se pueden leer y releer. En el cine, sólo podemos ver. Y cuando las intenciones no se entienden de inmediato, en el contacto rápido de los ojos con el cuadro de visión de la pantalla, el esfuerzo de la mirada queda inutilizada, porque las manivelas del proyector no pueden volver atrás».

Diez años más tarde, Vinicius de Moraes —el entonces crítico del periódico *A Manhã*— organizó otra proyección especial «con la ayuda de Brutus Pedreira, que tuvo la amabilidad de hacerse cargo de la banda sonora, y Edgar Brazil, el distinguido cámara de *Limite*, para enseñársela a Orson Welles». Como el propio Vinicius explicaba en la columna publicada los días 30 y 31 de julio (y reproducida en el libro editado por Carlos Augusto Calil, *O cinema de meus olhos*, Companhia das Letras/Cinemateca Brasileira, São Paulo, 1991), la sesión contó con «unas treinta personas». Vinicius cita la presencia de «amigos cuyos nombres han aparecido en esta columna, los fieles a mis pequeñas sesiones». Acudieron también «una de las mujeres más inteligentes que he conocido» —la escritora argentina Maria Rose Oliver—, «Mme. Falconetti, la inolvidable Jeanne D’Arc de Dreyer; Frederick Fuller, el gran cantante británico y su mujer» y Otto Maria Carpeaux. Llegó a decir que «la atmósfera del auditorio era serena, como la superficie de un lago. Desde las imágenes de apertura, una vez que comenzó la proyección, permanecí al lado de Orson Welles y le observé durante quince minutos mientras contemplaba la película». Poco después, paseando por la sala, Carpeaux sintió «una ola de círculos concéntricos formándose lentamente, como cuando se arroja una piedra en el agua, generando las ondas y extendiendo la buena disposición generada por el espectáculo». Afirmó que «nunca antes había visto nadie una película tan cargada (y uso el término como se emplea en electricidad con el significado, y la expresividad), con cosas que decir»; que el film sobrepasa «las fronteras de la inteligencia y el sentimiento, de la locura y la razón, de la poesía y la prosa». Cuando las luces se encendieron, fue capaz de sentir la «enorme impresión que la película había pro-

ducido en todos»; que Orson Welles «me dio su impresión personal, que fue la mejor. Y pude ver en sus ojos que hablaba con sinceridad».

«No sabemos qué opinó Welles», observa Saulo en el ensayo publicado por Rocco, «pero la fecha es importante: marcó la reunión de Mário con Plinio Sussekind Rocha. Desde ese momento, *Limite* pudo ser exhibida regularmente en la Facultad Nacional de Filosofía». El día es importante también porque Vinicius protagonizó, de mayo a agosto de 1942, desde su columna del diario *A Manhã*, una polémica en torno a la superioridad del cine mudo. «El arte nacido de la imagen, elemento original de la poesía y plástica infinitas, es un medio de expresión total por su poder de transmisión y su capacidad de emocionar» por encima del cine sonoro. Esto es todavía importante porque, intencionalmente o no, contribuyó a reforzar el «mito de *Limite* como una película incomprendida, condenada a la oscuridad por «ser una obra de arte por el arte. Una obra de arte pura», en palabras de Octavio de Faria; porque era «poesía pura» como Otto Maria Carpeaux le había susurrado al oído a Vinicius; porque era «una de las mayores películas de la historia del cine» como dijo, asombrado, Frederick Fuller al final de la sesión. El mito, aunque esencial para crear las condiciones que garanticen la conservación de la película —la estrategia para señalar su singularidad en el contexto de la producción brasileña—, no contribuyó en nada para entender y disfrutar mejor la película.

Cuando, un año antes de la proyección organizada por el poeta Vinicius, el novelista José Lins do Rego, escribió que todo le parecía un «montón de tonterías literarias» o una «enfermedad inconfesable», (en el periódico *O Globo*, 6 de mayo, 1941), estaba respondiendo más al mito que a la película, que no había visto ni demostraba interés en ver: «No llegué a ver la así llamada *Limite* pero, por lo que he oído, tengo la certeza de que se trata de una experiencia de cine literario, cosa que no me juzgo capaz de criticar, o, incluso, de ver. Un chico con talento para la poesía, resolvió realizar un poema de fotografías, de juego de formas, y dicen que consiguió juntar los fragmentos de celuloide y crear arte. Todo esto es muy bonito, pero no es cine propiamente dicho. Es algo para las clases refinadas, para las llamadas elites, para aquellos que gozan de los placeres del arte puro. Cuando me refiero al cine, me imagino una buena historia, interpretada por artistas de talento, algo que me emocione, que me ayude a vivir, que pase el tiempo sin que me envuelva en complicaciones teóricas sobre ángulos, iluminación, sombras, o lo que sea. Me refiero al cine hecho para la gente, como entretenimiento. Es todo lo que quiero para mí y lo que deseo para los demás».

Igualmente, Glauber Rocha reacciona contra el mito creado en torno cuando dice: «El arte por el arte, el cine puro, las películas que tan sólo son bellas en apariencia, en la subjetividad de sus sentimientos burgueses» no interesan; y que «transformado en un monstruo sagrado, en un mito impenetrable, *Limite* es un suceso trágico en la historia del cine brasileño» (extraído del capítulo «El mito de *Limite*», en *su Revisão crítica do cinema brasileiro*, Editora Civilização Brasileira, Río de Janeiro, 1963). Glauber, con la necesidad urgente de «salvar esta Mona Lisa de nuestro cine» dice que «una vez leído y escuchado todo sobre la película, no la he visto y no sé si será posible verla (...) La copia brasileña, que mucha gen-

Brutus Pedreira  
en *Limite*.





Olga Breno  
en *Limite*.

te conoce, ha sido confiscada por Saulo, que lucha fanáticamente contra su descomposición». Glauber no había visto la película pero estaba familiarizado con los comentarios, como los que reproduce en su libro, atribuidos a Eric Pommer, Pudovkin, Eisenstein y Edward Tisse. Estos habrían sido escritos tras una supuesta proyección en 1931 en Londres, y publicados en *The Tatler Magazine* y *The Sphere*. Dos años después del libro de Glauber, la revista *Arquitetura* (nº 38, agosto, 1965) publicó, junto a una introducción de Carlos Diegues, «Una película sudamericana», un texto atribuido a Eisenstein pero escrito, de hecho, antes de su publicación, por Mário Peixoto (acaso autor de los otros pasajes a los que nos referíamos anteriormente). Diegues escribió sobre cine en la revista y cuenta en «El guión para *Limite*», escrito en 1987 e incluido en la colección *Cinema Brasileiro, Ideias e Imagens* (Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1988), cómo llegó a ser publicado: «Un día, los editores me facilitaron el famoso artículo que Eisenstein había escrito sobre *Limite*, un tex-

to legendario del que todos habíamos oído hablar, en el que Mário era tratado de genio, de la salvaje esperanza del cine sudamericano».

Con los otros tres ensayos que Mário escribió sobre cine, «este escrito expresaba, en cierto sentido, su esperanza de realizar una segunda película, *A alma segundo salustre*», explica Saulo en la introducción de *Escritos sobre cinema*. «Mário atribuyó el artículo a Eisenstein e inventó varias historias que justificaran su aparición». En el texto, Mário se describe a sí mismo, diciendo que se formó «de forma primaria, de alguna manera, como un cámara-cerebro; su registro es un globo ocular, su modus operandi, instintivamente rítmico», y define la película como algo sin palabras «escasa [en palabras], construida sola y primariamente, para ser sentida (o descubierta), antes mismo de ser experimentada a un grado de participación más profundo». Define *Limite* como una especie de movimiento inmovilizado en el aire: «Un gran grito. No osa (o pretende) analizar. Es lo que es; y eso es lo que queda» y como una renuncia a analizar: «Es un estado, no un análisis (...) no es un experimento de laboratorio, [es] inmóvil, como los héroes del mar, en sus botes salvavidas», personajes «de los que no se ve un principio, surgiendo de no se sabe dónde, dentro de la película», personajes que «no tienen una razón de ser, una función, o una solución —si eso fuera lo que quisiéramos—. Simplemente ilustran este estado de las cosas».

Describe el proceso creativo de la película como algo que resulta del conocimiento de «que las cosas pueden tener —o acabar teniendo— una existencia propia, real, fuera del pensamiento, en este caso de una imagen, aumentada y proyectada sin aviso». Y dice que, para realizar este proceso, «es preciso que parta del evento y sea ubicado fuera de él, al igual que el espectador, en una posición de ambivalencia, en la que sea, a la vez, actor y director», antes de subrayar que «estos trances son posibles únicamente en un estado de soledad». Concluye diciendo que «de aquí a veinte años, estoy seguro, tendrá tanta resonancia, como numerosos elementos auténticamente cinematográficos posee ahora; poéticos y amargos a un tiempo, —nacidos con profundas raíces— y desoladamente adultos, como si no hubieran conocido la infancia».

La frase que concluye el texto «—nacidos con profundas raíces— y desoladamente adultos, como si no hubieran conocido la infancia» parece expresar algo impuesto a la película en el contexto en el que surgió, y que fue requerido como condición a su existencia. *Limite* nunca obtuvo un estreno comercial. Mário Peixoto murió en febrero de 1992 sin conseguir realizar ningún otro proyecto. Sólo hubo un intento de una segunda película poco después, a su vuelta en 1931, pero *Onde a terra acaba* quedó incompleta. Las tentativas frustradas que la siguieron parecieron dar resultado, al menos en parte, —aunque en una pequeña parte— como si reflejaran el deseo de Peixoto de permanecer enclaustrado en sus propias limitaciones. Pero ninguna otra película consiguió marcar tan profundamente a un pequeño grupo de espectadores y transformarse en un mito tal, un mito creado con las mismas leyes impuestas por la película; una película que contiene algo del músico, con los acordes angustiados del lenguaje sintético del cine; algo del pintor, como la transposición poética de la desesperación, resultado de un trance atribuible únicamente a un estado de soledad, de acuerdo con lo que Mário nos dijo en *Um Filme da America do Sul*.

Toda película, como Tomas Gutiérrez Alea señaló en *Dialéctica del espectador*, (Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana, 1982), crea su propio espectador, y se destina a este espectador privilegiado, a quien, sin descuidar a los otros, presta una particular atención, con la esperanza de [provocar] un gesto creativo. A este respecto, *Limite* no se distingue de otras películas que han intentado encontrar a su propio espectador privilegiado. Pero ninguna otra película ha conseguido crear y definir con tanto éxito su propio espectador, ninguna otra ha generado la respuesta apasionada que llevó a Saulo Pereira de Mello a colarse en cada fotograma y permanecer ahí, invisible, pero fusionado en la elaboración de la película.

Al comienzo de *Limite*, cuando los ojos surgen de dentro de las manos esposadas para sumergirse en el mar de llamas, y para después de volver a la superficie y desaparecer en el



Taciana Rei  
en *Limite*.

rostro de la mujer –al comienzo, cada vez que esta imagen aparece en la pantalla–, lo que vemos en esos ojos son, de hecho, los ojos de Saulo, que, atento, nos mira asegurándose de que estamos viendo la película tal y como debe ser contemplada.

Traducción de LIDIA MERÁS

**ABSTRACT.** As a kind of tribute, this article describes Saulo Pereira's contribution to the study, diffusion and conservation of Mário Peixoto's first film *Limite* (1931). Pereira's fascination with this motion picture made him devote much time and work to stop the chemical disintegration of the original copy. Years later, he also studied the creative making of the film, founded the Mário Peixoto Archive, and wrote several articles about the movie and its author –up to the point that he became a privileged spectator of this “art for art’s sake” film work. Although *Limite* is a classic of Brazilian film history, it has been screened very few times –raising the film to a mythical and legendary level. 🔄