

11. internationales forum des jungen films

berlin 14. 2. – 24. 2. 1981

2

LIMITE

Grenze

Land Brasilien 1981
Produktion Mário Peixoto

Regie, Buch Mário Peixoto
Regieassistent Rui Costa
Kamera Edgar Brazil
Kameraassistent Rui Santos

Darsteller Olga Breno (Frau 1)
 Taciana Rei (Frau 2)
 Raul Schnoor (Mann 1)
 D.G. Pedrera (Mann 2)
 Mario Peixoto

Uraufführung 17. Mai 1981 im Cinema Capitolio,
Rio de Janeiro, im Rahmen einer
Veranstaltung des 'Chaplin' Filmclubs

Format 35 mm, schwarz-weiß
Länge 95 Minuten

Zu diesem Film

LIMITE: Das Zusammentreffen dreier zerstörter Leben in der Enge eines Bootes, das auf dem Meer treibt. Zwei Frauen und ein Mann, drei Schicksale, die das Leben ständig in ihren Wünschen und Möglichkeiten einschränkte, und die es nun auf engsten Raum zusammenführt. Alles ist Grenze.

Im Film wird in jedem Augenblick versucht, die Grenzen zu berschreiten. Die Kamera flieht mit den Personen in die Natur hinaus, überquert Meere und Himmel, verfolgt Wolken, fliegt mit den Vögeln, begleitet die besessenen Menschen, folgt den Bewegungen der Zweige der Bäume, welche die verzweifelte Natur zu rufen scheint, fällt mit den leblosen Körpern der Menschen, nähert sich immer wieder der sprudelnden Quelle, flieht, läuft, verliert sich in der Verfolgung des Horizontes, endlose Wanderung – aber bei der Rückkehr trifft sie immer wieder auf die gleiche Erde, auf den Boden, der nur Oberfläche ist und jeden Blick begrenzt. Trifft auf die Grenze, die der Zaun markiert, auf die Grenze, die festhält, auf Grenzen jeder Art. Selbst in der Unbegrenztheit der Natur ist alles Grenze.

Eine Serie von Themen, Variationen, Situationen, Bewegungen des Lebens, die der Regisseur aufgreift, entwickelt und in einem geometrischen Plan aufbaut, um ein einziges Ganzes daraus zu machen. Ein Film, der reine Kunst sein soll, wo die Bilder für sich sprechen sollen durch ihren Rhythmus. Jede Situation schmückt er in tausend Variationen aus; jedes Bild interpretiert

er im Zusammenhang des Ganzen. Alles rhythmisiert er.

Rhythmen. Rhythmen aller Art. Der Film ist ein einziger großer Rhythmus, von Verzweiflung und Qual, von Einsamkeit und Grenze, welche tausend kleine Rhythmen in jedem Augenblick entwickeln und vervollständigen. Jedes Bild hat seinen eigenen inneren Rhythmus und ist durch seine Dauer Teil eines Rhythmus von Sequenzen, die mit anderen zusammen den allgemeinen Rhythmus des Filmes aufbauen.

Alles ist Rhythmus im Film. Es ist der Rhythmus, der in jeder Situation die Grenze bezeichnet; es ist der Rhythmus, der in dem gesamten Film der Idee zur Darstellung verhilft und den Sinn eines jeden Abenteuers einschränkt.

Es ist der Rhythmus, der die Grenze bezeichnet und der Rhythmus, der *Grenze* definiert.

Aus dem Programmheft der Uraufführung 1981

LIMITE und die Grenzen der Kritik

Plinio Sussekind da Rocha (1981)

LIMITE hat einen außerordentlich strengen Aufbau und ist ein langer Film. Die eigentliche Struktur des Films wird durch den Rhythmus des Ganzen garantiert, der auf einer Montage von seltener Präzision basiert. Gleichzeitig enthält er – was das Verständnis der Handlung angeht – eine ganz perfekte logische Entwicklung. Aber es ist nötig, auf dem 'gleichzeitig' zu bestehen, weil in **LIMITE** das Verständnis der Geschichte oder der Geschichten, die erzählt werden, sehr von der Sensibilität abhängt. Eine Person nimmt z.B. im Film zweimal den Zug: das erste Mal als Transportmittel, das zweite Mal als Fluchtmittel; will man dieses zweite Mal richtig sehen und es nicht mit einer normalen Reise verwechseln, so muß man dem besonderen Rhythmus von **LIMITE** ebenso wie dem Thema der Flucht gegenüber, das immer wieder auftaucht, Sensibilität entwickeln. Bis dahin verlangt **LIMITE** dem Zuschauer keine besondere Aufmerksamkeit ab.

Peixoto fordert jedoch mehr. Manchmal müssen zeitlich weit voneinander entfernte Einstellungen in einen gedanklichen Zusammenhang gebracht werden, und diese Assoziation wird durch eine absolut identische Länge der betreffenden Einstellungen ermöglicht, die sich zudem merkbar von den anderen Einstellungen unterscheiden. Erst, wenn man diesen Rhythmus erfaßt hat, merkt man, daß es auch eine rationale Verbindung zwischen den beiden Einstellungen gibt, daß sie zwei Ausdrucksformen der gleichen Thematik sind. Hier ein grundlegendes Beispiel. Das erste Bild des Films: eine Frau, die Hände vors Gesicht geschlagen, nur eine Minute. Genau die gleiche Länge hat die Einstellung am Ende, wo die Kamera sich zuerst auf den Kopf eines ohnmächtigen Mannes richtet und dann bis zu seinen Füßen gleitet. Zunächst wird die Assoziation zwischen diesen beiden Einstellungen durch ihre gleiche Länge hergestellt; erst dann merkt der Zuschauer, daß beide das Unglück der Personen des Films und gleichzeitig allgemein das Unglück der Menschen angesichts der allgegenwärtigen Beschränkungen ausdrücken, wobei das letztere, das menschliche Unglück, das Hauptthema des Filmes ist. (...)

Es ist schwierig, etwas durch Worte auszudrücken, das in Bildern gedacht und gemacht worden ist. Wir könnten mit der didaktischen Vereinfachung eigenen Arroganz behaupten, daß **LIMITE** ein allgemeines Thema, eine Situation und drei Geschichten enthält. Das allgemeine Thema ist der Durst des ewig unbefriedigten Menschen

nach der Unendlichkeit. Seine Suche wird durch Beschränkungen aller Art behindert, von der kleinsten bis hin zu denjenigen, die aus einer fast metaphysischen Betrachtung des Universums entstehen. Aber, will man das Hauptthema von LIMITE in Worten ausdrücken, riskiert man, einen sterilen Vortrag zu erhalten, während das Hauptthema in den Bildern lebendig ist. Lassen Sie uns damit aufhören, denn wir riskieren, LIMITE zu erzählen. Das erste Bild haben wir schon kennengelernt: die Frau mit den vor das Gesicht geschlagenen Händen. Gleich danach taucht die Situation auf: drei Schiffbrüchige, zwei Frauen und ein Mann in einem Boot. Eine dunkle Frau, die anfangs ohnmächtig ist; die andere ist hell gekleidet. Die drei Personen erzählen Abschnitte aus ihrem Leben, und das sind drei Geschichten.

Die Geschichte der blonden Frau ist die erste und die kürzeste. Sie ist im Gefängnis. Der Wächter tritt ein. Merken wir uns, daß in dem Film den geschlossenen Türen und Fenstern große Wichtigkeit zukommt, wann immer jemand von irgendwoher kommt oder irgendwohin geht. Mit Hilfe des Wächters entflieht die Gefangene und nimmt einen Zug. Hier wie meistens ist die Montage nicht nur rein deskriptiv; jedes einzelne Element der eigentlichen Handlung gehört zum Ganzen. Die Frau versucht zu arbeiten, aber die Monotonie der Arbeit, die Nähmaschine, die Schere, alles zeigt, daß es so nicht geht, und wieder geht sie und nimmt einen Zug. In diesem Moment ist der Hauptrhythmus Flucht, weil es der letzte Versuch ist, der in diesem Schiffbruch endet. Vom visuellen Gesichtspunkt her haben wir nur den Fluchtrhythmus des Zuges. Zurück zu dem Boot. Sie geben der dunklen Frau Wasser und sie kommt wieder zu sich. Die helle Frau erfährt einen Augenblick verzweifelter Energie, versucht, mit den Händen zu rudern, aber sie sieht, daß es nutzlos ist. Sie merkt, daß alles nutzlos ist. Als sie sieht, daß der Mann immer noch der anderen Frau helfen will, wird sie gereizt. Nichts lohnt sich mehr. Dann erzählt die dunkle Frau ihre Geschichte.

Strandmotive sind zu sehen: ein verlassener Kahn, Bretter etc., eine Gruppe von Fischern. Ein Boot legt an und die Frau kauft Fische. Sie läuft langsam durch das Dorf, und es werden Augenblicke von großer malerischer Schönheit gezeigt. Die Kamera folgt aufmerksam der schwingenden Bewegung des Korbes und ihrer Hand. Es entsteht ein Eindruck von Trägheit, die immer größer wird, aber alles ist nur Vorwand für die Frau, den Moment ihres Zuhause-Ankommens so lange wie möglich aufzuschieben; die Szene wird erst wieder lebendiger, als sie einen Mann trifft. Die Frau bleibt stehen, und obwohl sie nur einen halben Meter entfernt ist, drückt die Kamera eine fast unendliche Entfernung aus. Der Rhythmus ändert sich und sie kommt zuhause an. Mit geschlossenen Türen und Fenstern und nackten Wänden erscheint das Haus wie eine Festung. Die Kamera, die der Frau bis hierher folgte, hält plötzlich inne, als sie eintritt. Am Ende der Treppe sieht man auf einer Stufe ihren Mann sitzen, eine armselige Kreatur. Sie blickt auf ihren Ehering, auf seine Hand, und es entspinnt sich ein Dialog der Hände. Sie setzt den Korb auf dem Boden ab und geht weiter. Die Bewegung ihres Gangs überlappt sich mit der Geschichte ihres Mannes.

Man sieht den Anfang von *The Adventurer*, wie Charlie bei der Flucht aus dem Gefängnis durch ein Loch, das er gegraben hat, einem Wächter genau vor die Füße fällt. Das Gelächter des Publikums drückt Gewöhnlichkeit aus. Die Frau entfernt sich bis hin zum höchsten Punkt der Gegend. Sie will fliehen, aber erschreckt starrt sie auf den eine Grenze bildenden Horizont. Hier hat Peixoto keine glückliche Lösung: er beschränkt sich auf kreisende Bewegungen der Kamera. Dennoch: der Rhythmus der Montage dieser kreisenden Bewegung und die Großaufnahmen, die das Gesicht der Frau nah und näher rücken, sind dieselben wie in der Sequenz des Zuges. Und wir erfahren dann, wie die Geschichte endet, daß die dunkle Frau danach das Schiff nimmt, das sinkt.

Kommen wir zurück zum Boot. Wir kennen die Planken des Bootes schon so gut, daß es uns fast langweilt. Wenn die Kamera die Planken verläßt, tut sie es, um an der Grenze des Horizontes zu verweilen, was ebenfalls anstrengend ist. Der Mann spielt mit einem Stück Holz und fängt an, seine Geschichte zu erzählen. Es beginnt mit einem Spaziergang, wo nur die Beine gezeigt werden. Es sind die Beine des Mannes und der Frau; ihre Gesichter

werden wir während der ganzen Geschichte nicht zu sehen bekommen. Wir befinden uns am Strand, der jedoch eine andere Bedeutung hat als der Strand in der zweiten Geschichte. Er ist riesig groß und betörend schön. Der Mann und die Frau baden. Der Rhythmus ist lebendig. In diesem Augenblick haben selbst die Grenzen einen positiven Aspekt: die Zäune, die die Umgebung abschließen, sind angenehm, die begrenzenden Linien der Blumenbeete erscheinen froh, und das alles wird in einer Allegro-Bewegung abgehandelt. Der Mann folgt der Frau in ihr Haus, sie trägt einen Ehering an einem Finger, sie verläßt ihn. Er setzt seinen Spaziergang bis zum Friedhof fort, wo ein Mann ihn erwartet. Die Sequenz, wo der Mann ihm mitteilt, daß die Frau Lepra hat, ist nicht wichtig. Es ist, nebenbei, der einzige Augenblick, wo in dem Film Zwischentitel auftauchen. Hier wird die Geschichte durch die Rückkehr zum Boot unterbrochen. Der Mann erzählt seine Geschichte, immer mit dem Stück Holz in seiner Hand spielend; das Bild ist scheinbar das gleiche wie in dem Moment, wo er anfang zu sprechen; jedoch ist alles anders: eine leichte Brise kommt auf, und das Thema Grenze wird in diesem Moment durch einen weichen Ton angesprochen. Der Mann vom Friedhof entfernt sich, und er begleitet ihn.

Dann beginnt das Thema 'Verzweigung'. Er läuft viel herum, fragt alle Leute, die Natur teilt seine Qualen, und wir haben hier eine Sequenz, die mit einem Schwindelzustand des Mannes endet. Sie wird breit in einem Fluchtrhythmus entwickelt und betont durch ein Gewirr von Bäumen, die im Negativ erscheinen. Diese letzten Augenblicke weisen den gleichen Mangel auf wie die Szene, die die Frau auf dem Hügel zeigt. Der Mann wird ohnmächtig. Wir sind noch einmal im Boot. Weit weg schwimmt ein Stück Holz. Der Mann entschließt sich zum Selbstmord. Diese Sequenz, die rein erzählend ist, ist exzellent. Er lehnt sich über den Rand des Bootes, die dunkle Frau packt ihn, aber die helle gibt ihr durch eine Geste zu verstehen, daß sie ihn in Ruhe lassen soll. Dann läßt die erste Frau ihn los und preßt ihre leeren Hände an ihre Schenkel. Er dreht sich um und schaut sie an. Die helle gibt ein Zeichen mit dem Kopf und er taucht unter. Großaufnahme der dunklen Frau.

Der Rhythmus wird schneller, und der Sturm, der folgt, ist der Kulminationspunkt des Films, eine der besten Leistungen der Montage, die ich kenne. Die Sequenz dauert einige Minuten und ist aus verschiedenen Kulminationen von sieben Einstellungen aufgebaut, alle von kurzer Dauer. Jede einzelne Einstellung zeigt deutlich, daß wir uns nicht auf dem hohen Meer befinden und daß die Wellen, die Schaumkronen und die Wirbel nicht weit vom Strand entfernt sind. Dennoch konstruiert Peixoto allein durch die Kunst der Montage einen der schönsten Stürme der Filmgeschichte. Nach dem Sturm sehen wir das Boot voller Wasser, es sinkt, wir sehen die helle Frau, die immer noch versucht, sich am Rande des Bootes festzuhalten. Die letzte Einstellung ist die gleiche wie die erste.

Ich möchte noch hinzufügen: Wenn meine Art, den Film zu erzählen, den Eindruck hinterließ, LIMITE sei ein intellektueller und wirrer Film, dann habe ich mich nicht klar genug ausgedrückt. Es ist Peixoto, der zum ersten Mal die poetische und plastische Schönheit des brasilianischen Strandes entdeckt hat. Jeder spätere Versuch, gutes brasilianisches Kino über dieses Thema zu machen, ist dem Weg von Peixoto gefolgt.

Aus einem Interview der französischen Zeitschrift 'L'Age du Cinéma', (o.J.) mit Plinio Sussekind da Rocha, einem wichtigen Filmtheoretiker jener Zeit, der viel für die Erhaltung der Kopie von LIMITE getan hat; zitiert nach: Alex Viany, 'Introdução ao cinema brasileiro', S. 51 - 56, Rio de Janeiro 1959.

Otávio de Faria (1931)

(...) An LIMITE interessieren die Mittel, die der Regisseur verwendet, sehr wenig, denn der Film als Resultat, als Werk im Ganzen, absorbiert das Interesse. Er braucht keine Verständigungshilfen und seinem Material sieht man nicht an, daß er in Brasilien gemacht wurde, was den technischen Fähigkeiten des Kameramanns Edgar Brazil zu verdanken ist. Der Film will andererseits auch nicht typisch brasilianisch sein. Seine Geschichte könnte überall spielen, wie auch die von *Aurora*. Seine Technik ist die modernste, sie ist international: keine Zwischentitel (einer oder zwei zur Vermeidung von Längen), der Inszenierungsstil gleicht dem deutschen;

die Kamera bewegt sich wie in den nordamerikanischen und deutschen Filmen; die Montagetechnik ist zwischen der russischen und deutschen angesiedelt und gibt dem Film seinen Rhythmus; die Schauspieler sind ungeschminkt wie in *Jeanne d'Arc* von Dreyer, wie in *Finis Terrae* von Epstein, wie in den russischen Filmen.

Selbst in der Natur, dem Hauptelement des Films, versucht er nicht, die klassische 'Natur Brasiliens' zu zeigen, sondern nur schöne örtliche Aspekte, wobei die Tatsache, daß sie in Brasilien zu finden sind, eher zweitrangig ist.

LIMITE ist nicht auf örtliche Bräuche ausgerichtet, noch hebt er nationale Besonderheiten hervor. Wenn es hier oder dort geschieht, ist es zufällig. In der Tat interessiert LIMITE mehr als allgemeines Werk denn als nationales. Und es interessiert noch mehr als Werk des *cine puro*, des 'Reinen Kinos', denn als Erzählung von 'Fällen' oder Erforschung einer Situation.

LIMITE hat weder Anfang noch Ende. Es existiert einfach. Es existiert als Ausgangsmaterial, das der Regisseur variiert. Das erscheint mir als der wichtigste Blickwinkel, unter dem man den Film sehen sollte. Nachdem die Helden – niemand weiß wie – in einem Boot auf dem offenen Ozean erschienen sind, endet für mich der Film mit dem gleichen Boot, das verloren auf dem Meer treibt. Der Regisseur allerdings hielt es für nötig – weil er den Charakter einer der Heldinnen verdeutlichen und verstärken wollte – einen Film zu machen, d.h., das Boot nach einem Sturm auf dem Meer kentern zu lassen, was bis heute eine der besten Szenen der Filmmontage ist. Tatsächlich bleibt das Boot auf dem offenen Meer. Es grenzt das Leben der zwei oder drei Hauptpersonen ein, deren Abenteuer auf festem Boden immer von der Natur eingegrenzt waren – ein Eindruck von Gefängnis, Enge, Erstickung, dem sich der sensible Zuschauer nicht entziehen kann dank der Gewandtheit der Inszenierungstechnik und der Montage.

Es ist ein Bilder-Film ohne soziale Intentionen. Er stellt nicht dar, er greift nicht an, er verteidigt nicht, er analysiert nicht. Er zeigt nur, er stellt im ästhetischen Bereich einen Zusammenhang zwischen den einzelnen Dingen her, er entwickelt Emotionen. Er läßt den Zuschauer aus dem Inhalt jeder Szene soviel 'fühlen' wie er will, fast bis zum Exzeß. Es ist kein Werk eines Denkers, sondern eines Künstlers. Es ist ein *l'art pour l'art*-Film.

Er hat keine wichtige Handlung, nur ein musikalisches oder poetisches Thema, vielleicht beides. Und man muß ihn wie ein Thema mit unzähligen Variationen betrachten. Während des ganzen Filmes benutzt der Regisseur jede einzelne Situation, die er kreiert, für eine Reihe von Bildvariationen, deren Rhythmus sich an einem allgemeinen Plan orientiert. Man könnte anhand des Films verschiedene Themen diskutieren: die Melancholie des Lebens, die 'verzweifelte' Natur (all die wunderschönen 'verzweifelten' Bäume, die der Film zeigt), das Wasser in Rebellion etc.

Der Film betont jedoch nicht Individuen mit großer Geschichte und dramatischen aneinandergesetzten Lebensperspektiven. Wenn der Regisseur im Boot zwei Frauen und einen Mann zeigt, besitzt er genügend guten Geschmack, um sie nicht in einen Zusammenhang bringen zu wollen, weder rückblickend, noch im Boot selbst. (Man sollte jedoch seine Ohren verschließen, damit man nicht die Klagen des Publikums darüber hört, daß der junge Mann sich nicht mindestens in eine der Frauen verliebt.)

Der Film zeigt nur Geisteszustände. Situationen, die 'Vorwände' für die Themen sind, Momente, die der Regisseur benutzt, um seine Lieblingsakkorde, seine schönsten Verse, seine vollsten Rhythmen erklingen zu lassen.

Selbst wenn er die Geschichte der Hauptpersonen erzählt, sind diese selbst fast ausschließlich Momentaufnahmen des Geistes, Situationen, die er auffängt oder in denen er zumindest verharrt; ein anderes Mal wiederum geht er mit unglaublicher Geschwindigkeit über Dinge hinweg, die den meisten Leuten wesentlich erscheinen. In manchen Augenblicken kann dadurch das Verständnis des Films erschwert werden, vor allem bei jenen, die noch nicht genug Kontakt mit der Sprache des Kinos hatten.

Der Ausdruck dieses allgemeinen Zustandes der Verzweiflung, des Zusammenbruchs, der wachsenden Entfremdung von den wichtigsten Dingen des Lebens, in dem die Helden sich befinden

– im Boot ebenso wie auf festem Boden – ist selten besser getroffen worden, Dank der einheitlichen Strenge des Rhythmus, die er, wann immer möglich, suchte und einhielt, gelang es dem Regisseur, im ganzen Film dieses Gefühl von Verzweiflung und Grenze auszudrücken, das er ausdrücken wollte. (...)

Aus: Glauber Rocha, 'Revisão critica do cinema brasileiro', S. 37 - 40, Rio de Janeiro 1963

Urteile aus der Filmgeschichte

Sergej M. Eisenstein

(...) Die Botschaft des südamerikanischen Films wird in zwanzig Jahren – dessen bin ich sicher – so neu, so voller Poesie und kinematographischer Struktur sein, wie die, der ich heute beiwohnte. Nie konnte ich etwas sehen, das sich so nah am Genialen bewegt wie diese Erzählung der südamerikanischen Kamera (...)

(THE TATLER MAGAZINE, London, Oktober 1931)

Eric Pommer

(...) Ein junger Brasilianer, der sich im Film mit der gleichen Reife wie ein erfahrener Techniker auszudrücken versteht. Alles in allem strahlt seine Kunst viel an gewagter Poetischer Ekstase aus, weil die Kamera ein seltenes und sehr feines ästhetisches Gespür auf ideale Weise ausdrückt.

(VUE, Paris, November 1931)

S.W. Pudowkin

(...) Er beherrscht den Rhythmus und die Kamera ebenso wie das Ausmalen seiner südamerikanischen Einstellungen. Ich würde es das Auftauchen einer neuen, aber schon meisterhaften Mentalität nennen ...

(THE SPHERE, London, 1931)

Edward Tissé

... Lassen wir uns nicht vom Thema jenes Films befremden. Von jedem Winkel, jeder Einstellung aus betrachtet scheint der Film wie aus einem seltenen Traum zu kommen. Ein Traum – ich gestehe es – dessen Wiederkehr ich mir wünschen würde, der immer wieder eine neue Botschaft bringt ...

(THE TATLER MAGAZINE, London, Oktober 1931)

Urteile der Cinema-Novo-Theoretiker

Glauber Rocha (1963)

Ich habe LIMITE nicht gesehen, aber ich kann vorausschicken, daß Mário Peixoto für das Kino das ist, was Lucio Cardoso und Otávio de Faria für unsere Literatur sind: er ist das, was man einen Mann der Innerlichkeit nennt, vielleicht ein Mystiker, ein Mensch, der seinem Inneren zugewandt ist, völlig von der Realität und der Geschichte entfernt. Vor allem ist er ein verschlossener Ästhet, Überbleibsel einer Aristokratie, die sich durch guten Geschmack auszeichnete. Hätte er sich weiterentwickelt und mehr Filme gemacht, wäre er vielleicht ein Cineast von der Größe eines Ingmar Bergman geworden oder vielleicht ein melodramatischer Autor. Heute können wir die Figur Walter Khurys mit Mário Peixoto vergleichen. Walter Khury hat fünf Filme gedreht, von denen der eine, *O estranho encontro* (Die merkwürdige Begegnung), sein zweites Werk, Ausdruck eines jungen und vielversprechenden Talents ist, mag er sich auch mit nebulösen Problemen herumschlagen, die ihn an der Verdeutlichung seiner Ideen hindern. (...)

Offenbar ist LIMITE als Werk eines Autors wichtiger als *Ganga Bruta* (von Humberto Mauro, 1933 – ein Klassiker der brasilianischen Kinematografie – Anm. d. R.). Und hier die Frage: Ist LIMITE ein geniales Werk seiner Zeit, wie Eisenstein sagte, nicht gealtert, so wie selbst das Werk *Oktober* des großen sowjetischen Meisters gealtert ist. Ich vermute, daß Mário Peixoto eine Art von Montage benutzt hat, die auf einer Bewegung von schönen Bildern basiert, und daß er eine betörende Symphonie konstruiert hat, die,

wenn sie damals begeistert wirkte, heute nur noch von formalem historischen Interesse sein kann. Für den neuen brasilianischen Film ist LIMITE (nach dem, was Otávio de Faria erklärt hat) nicht mehr interessant, es sei denn als Beispiel. Nach Otávio de Faria ist er l'art pour l'art, ist an keiner Botschaft interessiert, ist 'reines Kino'. L'art pour l'art, 'reines Kino', ist Idealismus. Das Kino darf nicht aufhören, einen Dialog zwischen der Realität und den Menschen herzustellen, will es so stark bleiben, wie es ist. (...)

So würde Mário Peixoto durch die Umkehr eines Mediums wie des Films ein kinematografisches Milieu schaffen (wie er es teils auch getan hat), das unfähig ist, die Widersprüche der bürgerlichen Gesellschaft zu verstehen. So, wie es nie im Kino vorgekommen ist, kommt es auch im brasilianischen Kino nicht vor, daß Filme, die nur durch ihre Schönheit imponieren und sich in der Subjektivität bürgerlicher Gefühle erschöpfen, von Interesse sein können. Wenn er die Widersprüche der Gesellschaft nicht versteht und sie deswegen tötet, wird der Film sich für das Schweigen entscheiden.

Im dialektischen Prozeß der revolutionären 'Praxis' ist LIMITE und die deutliche Klassenproduktion, die er darstellt, ein historisch überlebter Widerspruch; in seiner Inszenierung, so, wie sie Otávio de Faria beschreibt, steckt die Moral des Autors. Ich hatte gesagt, und ich habe es noch nicht einmal selbst entdeckt, daß die Moral des brasilianischen 'Neuen Kinos' absolut revolutionär ist. LIMITE ersetzt eine objektive Wahrheit durch ein inneres Erleben; ein formalisiertes Erleben, das gesellschaftlich verlogen ist; und seine Moral wie sein Thema ist eine Grenze (Limite). Sicherlich wäre Mário Peixoto, hätte er weitergemacht, ein Bergman von der Art, wie Torre Nilsson es in Argentinien ist. Auch der argentinische Filmemacher spricht im Lateinamerika von 1963 noch von der 'Realität Grenze' – deutliches Symptom geschichtlicher Unwissenheit, Schweigen im Dienst der herrschenden Klasse. Und selbst von seinem eigenen Künstlerstandpunkt aus ist dies keine authentische Sicht der Welt: im Fall Mário Peixotos ist es eine Sichtweise, die er sich von englischen und deutschen Novellenschreibern und Dichtern holt, die er in seiner jugendlichen Sensibilität assimiliert; im Falle von Torre Nilsson ist es eine Sichtweise, die von Kafka und Samuel Beckett stammt, zu der er durch Jorge Luis Borges kommt.

Wenn die brasilianische Kritik von damals nicht den Idealismus von Otávio de Faria geteilt hätte, hätte das unleugbare Talent von Mário Peixoto vielleicht gerettet werden können: der Cineastenkult, die Mystifizierung von LIMITE, die bürgerliche Legende sind bis heute – so wie später *O Cangaceiro* (von Lima Barreto, 1953) und *O Pagador de Promessas* (von Anselmo Duarte, 1962) typische Ausgeburten einer unterentwickelten Kultur.

Aus : G. Rocha 'Revisão crítica ...', a.a.O., S. 43 ff.

Jean-Claude Bernardet (1967)

Die Atmosphäre von *Pôrto das Caixas* (einer der frühen Spielfilme des Cinema Novo von Paulo César Saraceni, 1961 – Anm. d. R.), die Stimmung in einer Stadt im Landesinneren, der langsame Rhythmus, die auf weiß ausgerichtete Fotografie sind sicher keine Neuheit im brasilianischen Kino. Und möglicherweise ist auch die Thematik des Films nicht neu. Ich kenne LIMITE nicht, den Film, den Mário Peixoto 1930 in Rio drehte, aber wenn man einige Aufnahmen sieht, Teile des Drehbuchs oder einige Äußerungen liest, kann man sich Verwandtschaften zwischen beiden Filmen vorstellen. Bestimmte Straßen aus LIMITE, ein 'völlig vertrockneter, nackter Baum', 'Ruinen, zwischen deren Steinen Pflanzen wachsen', 'die Ruine eines Rundbogens', 'ein leeres Feld aus weiter Sicht', nackte Wände; die Wichtigkeit der Gegenstände, der Korb, die Nähmaschine, die Schere – all das stellt ein monotones, kleinliches Leben dar, das die Frau ablehnt. Ihr Mann, ein armseliger Mensch, der sich aufgegeben hat; auch das findet sich in LIMITE und könnte ebenfalls die Stimmung in *Pôrto das Caixas* charakterisieren. Die Regie verlangt eine behutsame Montage der Bilder. Für diese Kleinstadtatmosphäre muß Edgar Brazil eine auf weiße Töne orientierte Fotografie gewählt haben, jene Art Weiß, die sich auch heute in brasilianischen Fil-

men findet, vielleicht noch etwas seidiger, so, wie sie ihm für einige Filme von Humberto Mauro gelungen ist. Aber die beiden Filme gleichen sich nicht nur in der Bildgestaltung. Die Frau aus LIMITE, die ihren Mann, der sie anekelt, ebenso verachtet wie ihr Leben als Schneiderin in einer Kleinstadt, könnte die Schwester der Mörderin aus *Pôrto das Caixas* sein. LIMITE erzählt nicht nur das Leben von einer, sondern von drei Personen, von denen es heißt, es seien drei ruinierte Leben. Und der klägliche Ausgang, den sie nehmen, ist nicht Versuch einer Auflehnung, sondern einer Flucht.

Aus : Jean-Claude Bernardet, 'Brasil em tempo de cinema' (Einsaió sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966), S. 93, Rio de Janeiro 1967.

Anmerkung: Jean-Claude Bernardet ist einer der wichtigsten Filmkritiker und -historiker Brasiliens.

Leandro Tocantins (1978)

LIMITE, der Film von Mário Peixoto, wurde endlich anlässlich der Eröffnung des Vorführraumes der FUNARTE eine Woche lang einem zahlreichen Publikum vorgestellt. Siebenundvierzig Jahre nachdem das einzigartige Werk von Mário Peixoto einem begrenzten Publikum in Rio de Janeiro gezeigt worden war: am 17. Mai 1931 – in einer einzigen Vorstellung des Chaplin-Clubs im 'Cinema Capitólio'.

Dieses Einschließen von LIMITE in Zeit und Raum hat zu der Bildung des Mythos beigetragen: des Mythos des Films, der in London Eisenstein so beeindruckt haben soll, daß er die Arbeit des jungen Regisseurs lobte, des Mythos von Mário Peixoto, der, von der Welt isoliert, auf seinem Gut Sítio do Morcego auf der Ilha Grande ein paradiesisches Dasein führt.

Aber es gibt für alles Grenzen, auch für die Mythen.

Ich glaube, daß Mário Peixoto selbst von der Mythisierung seines Films nicht mehr begeistert war, und sich wohl deshalb damit einverstanden erklärte (nachdem auch die technischen Hindernisse, die das Kunstwerk hätten beeinträchtigen können, beseitigt waren), die Klausur von nahezu einem halben Jahrhundert aufzuheben und LIMITE den Augen und der Intelligenz eines Publikums vorzustellen, das begierig darauf war, eine der am meisten kommentierten brasilianischen Produktionen kennenzulernen, die immer wieder dem Interesse des Zuschauers zu entfliehen drohte. Einige bezweifelten sogar die Existenz des zwei Stunden langen Films.

Mário Peixoto hat richtig gehandelt. Der unnötige Mythos durfte nicht länger genährt werden, denn LIMITE ist tatsächlich ein herrlicher Film von eindrucksvollem künstlerischen Wert, mit gewagten Einstellungen und vor allem einer äußerst raffinierten und kreativen Kameraführung.

Es schien mir dabei, als ob zu einem Talent, das aufgeregt danach strebt, Werte hervorzubringen, eine kreative Vielfalt in der reichen – landschaftlich reichen – Natur hinzukäme. Eine Vereinigung von Gegensätzen, die Mário Peixoto auf einer kosmologischen Ebene zusammenzuführen verstand.

LIMITE wird in die Geschichte des Films eingehen als die junge Herausforderung (Mário Peixoto war noch keine 20 Jahre alt, als er ihn drehte) durch Gedanken, die sich in der Form der Landschaft und in den Gesten der Menschen spiegeln. Ein Film mit kreativer Macht, Sensibilität, Intentionen, selbst mit Wahnvorstellungen.

Zum ersten Mal hatte in Brasilien (1930) jemand den Mut, einen reinen Kunstfilm zu produzieren, dessen befreite Kamera (frei gewählte Perspektiven, Großaufnahmen, Totalen, für jene Zeit wahrhaft revolutionäre Einstellungen) uns einlädt, uns an den unsichtbaren Einfluß einer Welt fesselt, die wir trotz des Schwarzweiß-Films in Farbe sehen, die in Bewegung ist: all das, was aus unserem Innern heraus seinen Glanz in der Idealisierung oder Romantisierung erstrahlen läßt. Es ist der Glanz von LIMITE.

Nachdem ich LIMITE gesehen hatte, erinnerte ich mich an den Ausdruck eines Engländers über Poesie: 'His burning thirst & freezing hunger' – sein brennender Durst und sein frierer Hunger. (In der englischen Sprache scheint das Paradoxe an poetischer Kraft zu gewinnen).

Das geschieht auch mit dem Film von Mário Peixoto. Obgleich unübersetzbar, ist er ästhetisch übersetzbar. Mário selbst sagte vor kurzem: „Ich wußte nicht, was ich tat, oder besser ich hatte keine Vorstellung von dem, was passierte oder passieren könnte. Deshalb analysiere oder bewerte ich den Film nicht.“ Und er fügt hinzu: „Alles ist anders geworden seitdem, deshalb sind meine jetzigen Kommentare nicht mehr passend“ (in 'O Estado de São Paulo', 11. 6. 1978).

Mir scheint, daß Mário Peixoto hellichtig den anderen die Begründung und die kohärente Sichtweise seiner bewundernswerten Arbeit überlassen hat. So wage ich denn zu behaupten, daß wir in LIMITE weder Handlung noch Aktion, weder dies noch das suchen dürfen. Der Film ist, was er ist. Gekennzeichnet durch visuelle Schönheit, wächst er empor, bringt Empfindungen und Wahrnehmungen hervor, die durch kurze Flüge nicht erreicht werden können. Unabhängig davon, ob er durch den deutschen Expressionismus beeinflusst wurde oder nicht, ist LIMITE auf ganz brasilianische Art und Weise universell, eine Botschaft für sensible Geister. Als Zeichen dafür gilt, daß er, nachdem siebenundvierzig Jahre vergangen sind, einem zahlreichen und größtenteils jungen Publikum die Kategorie der Vitalität an der Seite der Schönheit zeigt. Das kann ein Kunstwerk definieren.

LIMITE war kein vorüberziehender Glanz oder ein versnobtes Experiment eines sehr jungen Brasilianers, der reich an Ideen aus Europa zurückkam. Im Gegenteil, dieser junge Mann hat diese außer-brasilianische Erfahrung in ausgesprochen brasilianischen Szenen durch das verfeinerte Ausdrucksmittel Film zur Geltung gebracht. So gelang es ihm zum ersten Mal bei uns, durch den Film das süße Mysterium, die lyrische Macht, nahezu die Geistlichkeit der brasilianischen Landschaft und der brasilianischen Dinge zu erfassen.

Falls es eine – natürlich subjektive – Definition für LIMITE gibt, so könnte man von einer Hymne auf die intellektuelle Schönheit sprechen, wie die Überschrift eines Gedichts von Schelley: *'Geist der Schönheit, /der du mit deinen eignen Farben all das, was du durchleuchtest, heiligst/im Denken und in der menschlichen Form.'*

Mir scheint, der Mythos ist vorbei, und LIMITE ist geblieben.

Aus : Filme Cultura, Nr. 31, S. 78 - 82, Rio de Janeiro 1978

Bio-Filmografische Notiz

Mário Peixoto, geb. 1910 in Rio de Janeiro – Mitglied der Gruppe von Intellektuellen, die den Chaplin-Club gründeten, den Kreis, der in der Übergangszeit vom Stummfilm zum Tonfilm der theoretischen Bewegung des brasilianischen Kinos bedeutende Impulse gab. Er machte einen einzigen Film, LIMITE, dessen Drehbuch er 1929 schrieb, und bei dem er Regie führte, ein avantgardistisches Werk, das in unzähligen Kritiken als Modell für spezifisch filmische Sprache gekennzeichnet wurde. und bei nicht-kommerziellen Vorführungen im Ausland sehr gut aufgenommen wurde. 1931 begann er den Film *Onde a terra acaba* (Wo das Land endet), ebenfalls als Regisseur und Drehbuchautor, in den Hauptrollen: Carmen Santos und Raoul Schnoor. Für diesen Film baute er das Szenarium einer Stadt in der Marambaia, einem Küstenstrich des Staates Rio, auf. Der Titel *Onde a terra acaba* diente für ein anderes Drehbuch, dessen Regisseur Octavio Gabus Mendes war, mit Carmen Santos als Produzentin und Schauspielerin. Ein weiterer Film, der von Mário Peixoto nur begonnen wurde, war *Maré baixa* (Ebbe). Er ist unvollendet geblieben. Als Schauspieler: Timbo, Filmarbeiten in Ibicuí, in der Nähe von Mangaratiba. Mário Peixoto arbeitete 1950 am Drehbuch zu dem Film *Estrêla da Manhã* (Morgenstern) des Kritikers Jonald. mit. Er hat ein Buch geschrieben: 'O Inutil de Cada Um' (Das Vergebliche eines Jeden).

Aus : Filme Cultura, Nr. 8, Rio de Janeiro 1968.