

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Band: 40 (1998)
Heft: 218

Artikel: Berfreierung vom Politischen : das neue brasilianische Kino besucht das "Cinema Novo"
Autor: Nagib, Lúcia
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867146>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 09.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



1



2

Befreiung vom Politischen

Das neue brasilianische Kino besucht das «Cinema Novo»

Während die Vertreter des «Cinema Novo» die Darstellung des politischen Brasiliens anstrebten, tritt nun die Enthüllung eines intimen Brasiliens in den Vordergrund.

Die Verabschiedung des Filmgesetzes (Lei do audiovisual¹) von 1993 hat nicht nur die Wiedergeburt des Kinos in Brasilien ermöglicht, sondern auch den Wunsch, Brasilien zu filmen, neu geweckt. Somit hat sich die zu Zeiten des Präsidenten Collor vorherrschende Tendenz umgekehrt, als die Regisseure sich internationalen Produktionen und Koproduktionen in englischer Sprache zuwandten – etwa im Stil von *Hector Babenco* und seinem *BRINCANDO NOS CAMPOS DO SENHOR* (AT PLAY IN THE FIELDS OF THE LORD), von *Walter Lima Jr.* mit *O MONGE E A FILHA DO CARRASCO* oder von *Walter Salles* mit *A GRANDE ARTE* (EXPOSURE): Babenco kehrt nun mit seinem neuen Film *CORA-*

ÇÃO ILUMINADO (den er ursprünglich «Foolish Heart» nennen und in englischer Sprache drehen wollte) nicht nur nach Brasilien, sondern bis an seinen argentinischen Ursprung zurück; *Walter Lima Jr.* filmte sein letztes Werk *A OSTRAS E O VENTO* in Ceará und in Paraná; *Walter Salles* drehte einen dritten abendfüllenden Film, in dem alles betont brasilianisch ist, Titel mit eingeschlossen, *CENTRAL DO BRASIL*. Sogar ein Regisseur wie *Bruno Barreto*, der seit mehr als einem Jahrzehnt in den Vereinigten Staaten lebt, legte Wert darauf, seinen letzten – Oscar-nominierten – Film, *O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?*, in Brasilien zu drehen, und sein nächster, eine Verfilmung von «*Senhorita Simp-*

Tatsache ist, dass die meisten Künstler mit ihrem Land in Eintracht leben, vor allem deshalb, weil sich Brasilien innerhalb Brasiliens gut verkauft.

son» von Sérgio Sant'Anna, wird ebenfalls eine brasilianische Produktion sein.

Es wäre indessen falsch, diese «saudades do Brasil» (was soviel bedeutet wie «Heimweh nach Brasilien») als eine Rückkehr zum "nationalistischen" Kino zu bezeichnen, das den Charakter des brasilianischen Filmschaffens der sechziger Jahre ausmachte. Es stimmt zwar, dass man das Land wiederentdecken will, und Filme wie *CENTRAL DO BRASIL*, der das brasilianische Territorium von Südosten nach Nordosten durchläuft, oder auch *BOCAGE* von *Djalma Limongi Batista*, der im wesentlichen aus eindrucksvollen Bildern aus sieben Staaten Brasiliens zusammengesetzt ist, sind der beste Beweis dafür. Während jedoch die Vertreter des «Cinema Novo» die Darstellung des politischen Brasiliens anstreben, tritt nun die Enthüllung eines intimen Brasiliens in den Vordergrund.

Ein extremes Beispiel, von dem später noch die Rede sein wird, ist der Film von *Tata Amaral*, *UM CÉU DE ESTRELAS*. Die Handlung lässt keinen Zweifel darüber offen, dass er in Brasilien, in São Paulo, angesiedelt ist, und zwar in einem ganz bestimmten Stadtviertel – in Mooca. Und doch steht hier nicht der soziale Kontext im Vordergrund, sondern die Individualität der beiden Hauptfiguren, eingeschlossen in den engen Räumen eines Hauses.

Sogar die Filme über den armen Nordosten Brasiliens – eine weit verbreitete und beachtenswerte Strömung des aktuellen Kinos, die bestrebt ist, *Glauber Rocha* und das «Cinema Novo» zu zitieren, zu ehren und sogar zu kopieren – richten ihr Hauptaugenmerk fast immer auf Personen und Einzelschicksale und lassen damit soziale Fragen in den Hintergrund treten. In *A GUERRA DE CANUDOS* von *Sérgio Rezende* wird dieser Prozess überdeutlich. Der Film verfolgt eine zwischen Telenovela und amerikanischem Mainstream-Kino liegende Ästhetik und hält sich so lange damit auf, die Zwistigkeiten unter den Mitgliedern einer Familie von Aussensternern zu beschreiben, dass das dem Film zugrunde liegende verwickelte Kriegsepos zur Nebensächlichkeit wird.

Die Hinwendung zur Individualität der handelnden Personen, die zuvor nur als soziale Typen charakterisiert wurden, hat bei den Filmen über den Nordosten aber auch zu einigen sehr interessanten Ergebnissen geführt. Ein Beispiel ist *BAILE PERFUMADO* von *Lirio Ferreira* und *Paulo Caldas*, in dem die legendäre Figur des Banditen Lam-

pião im Mittelpunkt steht, und zwar nicht in seiner Eigenschaft als Gesetzloser, sondern als Privatperson. Der gefürchtete Bandit erweist sich als eitler Mensch, der sich selbst draussen im Busch parfümiert, gerne tanzt und seiner Frau ein zärtlicher Ehemann ist.

Ein ähnliches Beispiel ist *CORISCO E DADÁ* von *Rosemberg Cariry*, der der Liebesbeziehung zwischen dem Banditen und seiner Gefährtin den Vorrang gibt, während dessen Aktivitäten als Outlaw in den Hintergrund treten. In beiden Fällen legt man grossen Wert auf den dokumentarischen Charakter als Beweis für die Authentizität der erzählten Tatsachen, was sie in gewisser Weise noch "realistischer" als jene des «Cinema Novo» macht – dessen wichtigstes Bestreben doch der Realismus war. *BAILE PERFUMADO* ist eine Wiederaufnahme jener bekannten Bilder aus dem Film des libanesischen Strassenhändlers *Benjamin Abrahão* über Lampião und seine Bande, in dem unter anderem die berühmten «bailes perfumados» (die «parfümierten Tänze») zu sehen sind.² Auch Cariry stützte sich bei seinen Filmen auf genaueste Nachforschungen, er sprach mit Dadá selbst, die erst kürzlich verstorben ist, und verwendete die Bilder von Benjamin Abrahão. Dieses und andere Beispiele vermitteln beinahe den Eindruck, als wolle das zeitgenössische Kino Brasiliens die «wahren Geschichten», die das «Cinema Novo» erfand, nun einfach noch einmal erzählen, nur noch authentischer.

Das Ende der Allegorien

Von den sechziger Jahren an war die Tendenz vorherrschend, das Kino der Dritten Welt, vor allem das Kino Lateinamerikas, als ein Kino der Allegorien zu bezeichnen, einerseits gekennzeichnet durch die Prädominanz des Politischen (da die allgemeine Misere die Probleme des Einzelnen in den Hintergrund drängte); andererseits durch repressive Regierungen, die eine offene Nennung der Gründe für die herrschende Not unmöglich machten, es sei denn über den Umweg der Allegorie. Selbst in einer erst kürzlich veröffentlichten Arbeit bezeichnet Frederic Jameson das «unvollendete Kino» – ein Konzept von Julio García Espinosa, das gemäss dem Autor die Ästhetik des Films der Dritten Welt als einheitliches Ganzes erfasst – unter Berufung auf die These vom «nationalen Kino gegen Hollywood» als «allegorisch», aus dem einfachen Grund, als in ihm «die Form

dazu dient, dem Inhalt gegenüber Position zu beziehen, als ob sie dessen wesentliche Aspekte hervorheben wollte». Eine solche Sicht der Dinge, die schon seinerzeit zweifelhaft war, ist heute schon gar nicht mehr gerechtfertigt, wenigstens was das brasilianische Kino in seinen letzten Entwicklungen anbelangt. Ismail Xavier, der in «Alegorias do subdesenvolvimento» den allegorischen Charakter der brasilianischen Produktion in der Zeit des «Cinema Novo» und des «Cinema Marginal» – beide betont nationaler Prägung – so treffend darlegt, schliesst sich João Luiz Vieira und Robert Stam an, wenn er auf die Gefahren einer «leichtfertigen Verallgemeinerung» hinweist, die durch Thesen wie die Jamesons entstehen. Die Autoren beziehen sich im speziellen auf den berühmten Text «Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism», in dem Jameson behauptet, jedes Literaturschaffen der Dritten Welt sei «gezwungenermassen allegorisch (...). Selbst jene Texte, in denen Privates oder Erotisches im Vordergrund stehen (...), haben auf jeden Fall eine politische Dimension in Form einer nationalen Allegorie; die Geschichte des privaten Individuums ist immer nur ein Bild der Konfliktsituation, in der sich Kultur und Gesellschaft der Dritten Welt befinden.» Xavier, Vieira und Stam relativieren derartige Schlussfolgerungen, denn «es wäre problematisch, alle jeweils einzigartigen künstlerischen Strategien nur unter dem sehr heterogenen Begriff der "Dritten Welt" zu subsumieren.»

Heutzutage sind solche Theorien weniger denn je dazu angetan, die Situation des brasilianischen Films darzulegen. Das Interesse der meisten Filmschaffenden Brasiliens für das Herkunftsland zeugt von keinerlei nationalistischer Haltung. Wenn sich auch ein gewisser patriotischer Exhibitionismus nicht bestreiten lässt (zum Beispiel in Form von überschwenglicher Landschaftsmalerei), so ist dies vorwiegend auf andere Umstände (wie marktwirtschaftliche Überlegungen) zurückzuführen und nicht auf unzeitgemässe patriotische Gefühle. Tatsache ist, dass die meisten Künstler mit ihrem Land in Eintracht leben, vor allem deshalb, weil sich Brasilien innerhalb Brasiliens gut verkauft. Die ausländische Kultur, in erster Linie die amerikanische, stellt in vielerlei Hinsicht nicht mehr die Bedrohung dar, als die sie vor einigen Jahrzehnten noch gesehen wurde. Der beste Beweis hierfür ist die boomende «musica popular».

1
UM CÉU DE ESTRELAS
Regie: Tata Amaral

2
DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL
Regie: Glauber Rocha

3
O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERRIERO
Regie: Glauber Rocha

4
BAILE PERFUMADO
Regie: Lirio Ferreira und Paulo Caldas



3



2



4

Zusätzliche Freiheit entsteht dadurch, dass der ausländische Einfluss keine Gefahr mehr darstellt, und es somit keine Schande ist, sich Elemente verschiedensten Ursprungs zu eigen zu machen.

Die Beilage «Mais!» der «Folha de S. Paulo» vom 12. April dieses Jahres veröffentlichte eine Reihe von Beiträgen zum Thema «A cultura de massa emergente» (Die neue Massenkultur), darunter einen interessanten Artikel, «A cumplicidade do publico» (Die Komplizenschaft des Publikums) des Musikers und Musikwissenschaftlers Luiz Tatit, dessen Aussagen einigermaßen überraschend sind, wenn man sie mit den verzweifelten Hilferufen derer vergleicht, die bis vor kurzem den amerikanischen Imperialismus des Massakers an der brasilianischen Kultur bezichtigten. Tatit bemerkt, dass die Stars der Axe-Musik (Timbalada und Olodum mit eingeschlossen) sowie die Pagode-Gruppen in Brasilien mindestens zehnmal mehr verkaufen als die gewinnträchtigsten Namen der internationalen Popmusik, wie Bon Jovi, Whitney Houston oder Michael Jackson. Auch der brasilianische Rock, sagt Tatit, erlebt in puncto Verkaufszahlen seinen Höhepunkt. Somit stellt sich dem Autor nur noch die Frage: «Und nun? Was anfangen mit diesen Ergebnissen, die allen Erwartungen zuwiderlaufen? Kann es sein, dass der Traum Wirklichkeit geworden ist und wir nicht in der Lage sind, ihn richtig zu deuten?»

Tatit erstellt ein Inventar von Musikern verschiedenster Musikrichtungen und -stile und stellt fest, dass alle ihre eigene Richtung verfolgen, die nun nicht mehr dem Diktat des Marktes unterliegt – dieser wurde über lange Zeit hinweg von der amerikanischen Musik dominiert, in deren Schatten sich die brasilianische Musik sozusagen als Underground- und Gegenbewegung entwickelte. Erst später wurde sie vom Musikmarkt mit offenen Armen aufgenommen, der sich ein solch lukratives Geschäft natürlich nicht entgehen liess. Jetzt tauchen aber ganz andere Befürchtungen auf, Befürchtungen, die vor nicht allzu langer Zeit noch undenkbar waren: dass sich Brasilien in seiner eigenen Musik verschliesse und damit kulturell verarme. Tatit stellt abschliessend fest: «Es ist bereits absehbar, dass das Überhandnehmen des typisch brasilianischen Stils – noch dazu portugiesisch gesungen – mittelfristig einen neuen Boom der englischen und nordamerikanischen Musik, wenn nicht der italienischen, der spanischen oder der hispano-amerikanischen nach sich zieht. Schliesslich sind diese Teil der brasilianischen Ausdrucksweise, und auch ihr längerfristiges Fehlen bedroht unsere Musikkultur, so unglaublich das auch erscheinen mag.»

Noch 1980 beklagte Alfredo Bossi, dass «die wirtschaftliche Macht der Medien die Volkskultur zum Verschwinden gebracht beziehungsweise auf Touristenfolklore reduziert habe». Was die Medien aber heute verbreiten, ist nichts anderes als brasilianische Volkskultur, und wenn diese auch häufig von schlechtem Geschmack zeugt, so verliert sie deshalb doch nichts von ihrem Charakter der «brasilidade» und erfreut sich enormer Beliebtheit. Glücklicher- oder unglücklicher Weise ist die heutige brasilianische Massenkultur nicht von aussen bestimmt, sondern kommt zum grossen Teil von innen: Lokale Volkskultur und Massenkultur verschmelzen weitgehend.

Im Sog dieser Entwicklung scheint der brasilianische Filmschaffende Frieden mit seinem Land geschlossen zu haben, obwohl die wesentlichen Probleme, die Brasilien in der Zeit des «Cinema Novo» zu schaffen machten, wie man weiss, noch lange nicht aus der Welt geschafft sind. Zusätzliche Freiheit entsteht dadurch, dass der ausländische Einfluss keine Gefahr mehr darstellt und es somit keine Schande ist, sich Elemente verschiedensten Ursprungs zu eigen zu machen. Was man dem «Tropicalismo» früher vorwarf, nämlich die Vermischung von Eigenem und Fremdem, von Kitsch und intellektuellen Inhalten, erscheint heute alltäglich und völlig selbstverständlich.

Da sich der Nationalismus nur in Anbetracht einer äusseren Bedrohung entwickeln kann, hat er im heutigen Brasilien seine Daseinsberechtigung verloren. Man könnte sogar denken, dass es Parallelen zwischen dem brasilianischen Musik- und Filmschaffen gibt (die Geschichte des brasilianischen Films weist verschiedenste Phasen von Zuschauerrekorden auf, wie zur Zeit der «Chanchada»-Vaudevilles oder des Höhepunkts der Embrafilme). Man kann von einem natürlichen Geschmack des lokalen Publikums in bezug auf sein Kino sprechen, dessen volle Entfaltung heute in erster Linie von einer Verbesserung des Vertriebs und der Präsentation abhängt. Man sehe sich nur an, was mit den Multiplex-Kinos passiert, einem in Brasilien neuen Phänomen, das sich vor allem in der Peripherie von São Paulo breit macht. In diesen zahlreichen und ultramodernen Sälen hat das europäische Kino so gut wie nichts zu sagen, während brasilianische Filme wie *CENTRAL DO BRASIL* und *O NOVIÇO REBELDE* (von *Tizuka Yamazaki*, mit Renato Aragao) Publikumshits sind.

Das wiederkehrende Motiv des Nordostens

Eine Frage stellt sich jedoch nach wie vor: Warum greifen so viele junge Filmschaffende immer wieder Themen des «Cinema Novo» auf, das von der Notwendigkeit, eine nationale Identität herzustellen, geleitet war? Eine vorsichtige und vielleicht sogar richtige Antwort ist die, dass sie es für nötig erachten, ihren Blick erneut auf diesen Landstrich zu richten, allerdings aus einer anderen Perspektive. Sicherlich ist diese nicht politisch inspiriert wie in der Vergangenheit, da die politische Struktur des Landes keinerlei Anlass zu einer solchen Haltung gibt.

Dennoch beschwört das wiederkehrende Motiv des Nordostens den «nationalistischen» Ton der Vergangenheit immer wieder aufs neue herauf – sozusagen als nostalgische Huldigung. Die Filmschaffenden selbst geben dies als erste zu. Bei den Dreharbeiten zu *CORISCO E DADÁ* bestätigte Rosemberg Cariry:

«Ich beschloss, Filme zu machen, als ich 1969 *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO* (ANTÓNIO DAS MORTES) von Glauber Rocha sah. Was uns verbindet, ist die Landschaft des Sertão, das Imaginäre, die Archetypen und der Hang zum Epischen.»

Und Walter Salles, Regisseur des preisgekrönten *CENTRAL DO BRASIL*, wird nicht müde, in Interviews zu betonen, es sei ihm ein Anliegen, den Regisseuren des «Cinema Novo» die Reverenz zu erweisen, wie *Nelson Pereira dos Santos* mit *VIDAS SECAS* und Glauber Rocha mit *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* (GOTT UND TEUFEL IM LANDE DER SONNE) und *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO*, die wie er das Leben der Auswanderer aus dem Nordosten behandelten:

«Was es mit diesem Kino auf sich hatte ist das, was Hélio Pellegrino (...) einmal zu mir gesagt hat, nachdem wir uns zusammen einen Film von Glauber angesehen hatten: «Dieser Film zeigt das zutiefst Brasilianische.» Darin bestand auch die wahre Leistung des «Cinema Novo», ein Kino zu schaffen, in dem sich die «brasilidade» spiegelt.»

Wie soll man nun Nationales ohne Nationalismus begreifen? Welche Beziehung besteht zwischen den Filmschaffenden von heute, hervorgegangen aus sozial privilegierten Schichten, weit entfernt vom kargen Sertão, den sie zeigen, und ohne politisches Projekt, das sie mit ihm verbindet? Alfredo Bossi stellte fest, dass «der gebildete Mensch

1
O DRAGÃO DA
MALDADE
CONTRA O
SANTO
GUERRIERO
Regie:
Glauber Rocha

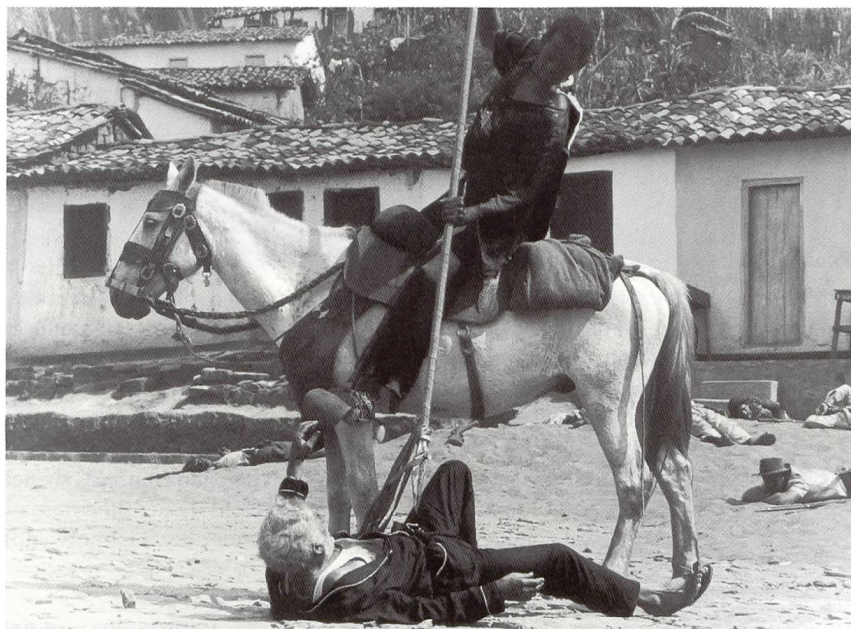
2
DEUS E O DIABO
NA TERRA
DO SOL
Regie:
Glauber Rocha

auf der Suche nach dem Schauer ist, der ihn beim Anblick des Wilden, des Ungezähmten befällt». Von dieser Anziehungskraft des Exotischen, des Anderen, das gerade *in* ist, könnte in gewisser Weise auch bei den neuen Filmschaffenden die Rede sein. Bei all den Veränderungen, denen Brasilien unterworfen war, bleibt es doch ein Land der sozialen Ungerechtigkeit und der Kluft zwischen den Klassen, was auch in der klaren kulturellen Unterschiedlichkeit der Schichten seinen Ausdruck findet.

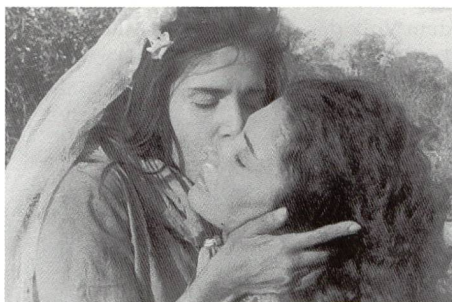
Neben der Begeisterung für das Andere besteht zweifellos auch so etwas wie Solidarität – was mit der paternalistischen Haltung von früher nichts zu tun hat, deren Resultat häufig hochgradig manipulierendes, verzerrendes Kino und eine ebensolche populistische Kunst war. Die Filmschaffenden von heute, weitaus weniger ambitiös als die von früher (niemand strebt eine Revolution oder das Entstehen einer neuen Kunstrichtung an), scheinen sich auf ihre Funktion als Beobachter einer Bevölkerungsschicht, die von den kulturellen Errungenschaften der höheren oder intellektuellen Schichten ausgeschlossen ist, zu beschränken, indem sie diese zu Wort kommen lassen, ohne ihr ins Wort zu fallen. Die Anklage von früher wird von einem gewissen Respekt gegenüber der Volkskultur, einer apolitischen, jedoch politisch korrekten Haltung abgelöst. So erscheinen Formen der Volkskultur wie der *Cordel* (die Literatur der Bänkelsänger) oder die religiösen Gesänge in diesen Filmen auf direktere Art und Weise, ohne die erklärende Vermittlung des «organischen Intellektuellen» nach dem Konzept Gramscis, das sowohl Glauber Rocha wie auch andere Regisseure des «Cinema Novo» inspirierte.

Marilena Chauí erklärt die zur Zeit des «Cinema Novo» dominante Sichtweise Gramscis folgendermassen:

«Aus Gramscis Perspektive bedeutet das Populäre in der Kultur die expressive Transfiguration der gelebten, bekannten Wirklichkeit, wiedererkennbar und identifizierbar, die durch den Künstler und das Volk gleich interpretiert wird. Diese Transfiguration kann sowohl durch den Intellektuellen, „der sich mit dem Volk identifiziert“, als auch durch jene vollzogen werden, die selbst aus dem Volk hervorgehen, als seine organischen Intellektuellen.»



1



2



1

In den neuen Filmen erscheint die Religiosität in keinster Weise als direkte Konsequenz ökonomischer Faktoren. Die Armut bedeutet kein Verdammnis zur Religion und keine Absage an die Freuden des Lebens.

Man weiss noch genau, wie das Volk in den ersten drei grossen Filmen von Glauber Rocha (*DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL*, *TERRA EM TRANSE* und *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO*) dargestellt wurde: Es war fast immer ein wilder Haufen von Zombies, der sich ständig in einer Art Trance befand, repetitiven, hypnotischen religiösen Gesängen ausgeliefert, der sein Schicksal in die Hände eines messianischen Führers legte, dessen Absichten mehr als zweifelhaft waren. Es war der Mittelschichts-Intellektuelle – in der bekannten Definition von Jean-Claude Bernardet in «Brasil em tempo de cinema» –, der sich zum Interpreten des Volkswillens machte. Ein berühmtes Beispiel ist der Ausschnitt aus *TERRA EM TRANSE*, in dem der Poet und Journalist Paulo Martins dem Gewerkschaftsführer Jerônimo den Mund zuhält und ausruft: «Sehen Sie, was das Volk ist? Ein Schwachkopf, ein Analphabet, ein politischer Crétin! Können Sie sich Jerônimo an der Macht vorstellen?»

Während Glauber Rocha noch ein «Volk» zeigte, das weder klar und zusammenhängend denken noch reden kann, ziehen es Filme wie *CREDE-MI* (von *Bia Lessa* und *Dany Roldand*) und *CENTRAL DO BRASIL* vor, dem Volk das Wort zu geben. Es soll sich selbst manifestieren. Eine Interpretation der Stimme des Volkes erscheint nicht mehr nötig. Natürlich fehlt solchen Diskursen der politische Aspekt, was diese jedoch nicht weniger glaubwürdig macht. Am Anfang von *CREDE-MI* präsentiert sich der Erzähler zum Beispiel in der Gestalt eines Greises (aus dem Volk), der beginnt, von der Entstehung der Welt, wie sie in der Bibel beschrieben wird, zu erzählen, so als wäre Gott ein naher Verwandter:

«Und da gibt es eine Seite, auf der geschrieben steht: Als Gott Vater den Himmel erschuf, mit den Gestirnen ... Dann, am zweiten Tag schuf er die Erde, und am dritten Tag schuf er alle Tiere, die es auf der Erde gibt.»

Die Handlung geht von seinen Worten aus (obwohl sie sich nicht auf sie bezieht) und von Zeit zu Zeit taucht der Alte wieder auf und verkündet: «Und da gibt es eine Seite, auf der geschrieben steht», womit ein neuer Abschnitt des Filmes beginnt. Der Alte ist zahnlos, faltig, eindeutig arm, und seine Sprache ist abgehackt und grammatikalisch fehlerhaft. Aber seine Armut, seine offensichtliche Unbildung oder sein Analphabetismus nehmen ihm nicht das Recht, als Erzähler der

Geschichte zu fungieren. Im Gegenteil, die Art, wie er ins Bild gesetzt wird, und die Montage sind darauf ausgerichtet, seinen Worten Autorität und Durchsetzungskraft zu verleihen.

CENTRAL DO BRASIL beginnt mit beeindruckenden Bildern, zuerst erscheint eine Analphabetin (im Nachspann erfährt man dann, dass sie in Wirklichkeit die Ex-Strafgefängene Socorro Nobre ist, der Walter Salles bereits einen Dokumentarfilm gewidmet hat), die jemandem einen Brief diktiert. In Grossaufnahme sieht man die Frau, die mit tränenüberströmtem Gesicht eine Nachricht an ihren Freund, der im Gefängnis sitzt, hervorstammelt. Es folgen weitere Grossaufnahmen von Personen, die Briefe diktieren, ganz offensichtlich Laiendarsteller aus dem Volk, die auch ohne politischen Diskurs ein klares Bild von der ungerechten Situation eines Landes zeichnen, in dem es so viele Analphabeten gibt. Sie sprechen ganz einfach, sie nehmen sich das Recht dazu, ohne dass ein interpretierender Erzähler notwendig wäre.

Volkskultur und Religion

Wenn es sich um Volkskultur handelt, ist die Religion das wichtigste Bezugselement jedes menschlichen Verhaltens. So ist es naheliegend, dass die verschiedenen Volksreligionen in den neuen Filmen einen sehr grossen Stellenwert haben. Jedoch wird Religion im zeitgenössischen brasilianischen Kino nicht mehr als «Opium fürs Volk» und als unmittelbare Konsequenz der Armut betrachtet, wie es in den Filmen Glauber Rochas die hervorstechenden Konzepte (vor allem in der ersten Phase, von *BARRAVENTO* bis *O DRAGÃO*) waren.

In Filmen wie *CREDE-MI*, *CENTRAL DO BRASIL*, *BAILE PERFUMADO*, *A GUERRA DE CANUDOS*, *CORISCO E DADÁ* und anderen ist die Volksreligion (die sich in Brasilien durch einen weitgehenden Synkretismus sowie die Verehrung von messianischen, zum Teil konfessionslosen Personen auszeichnet) ein kulturelles Element, das genauso viel Respekt verdient wie jedes andere. An dieser Stelle scheint es angebracht, sich zu erinnern, wie Marilena Chauí vor ungefähr zwei Jahrzehnten Volkskultur und Religion in Beziehung setzte und damit die Weltanschauung des «Cinema Novo» zum Ausdruck brachte:

«Für die Armen, denen die Er rungenschaften der Wissenschaft (vor allem der Medizin) verschlossen blei-

ben und die auch die Vorstellung, es gäbe eine rationale Begründung für ihre Not, nicht ertragen können, ist die Suche nach Religionen, die eine Antwort auf ihre Lebensängste geben können, von essentieller Bedeutung. Heimatlosigkeit und Isolation, Krankheit und Arbeitslosigkeit, Armut und Machtlosigkeit führen von einer traditionellen Volksreligion zu einer anderen, der urbanen Massenreligion.»

Marilena Chauí fügt hinzu, indem sie den Rückgriff auf die Religion als psychische Kompensation der Armut interpretiert:

«Das Bekenntnis zu einer urbanen Volksreligion (einer Religion der Masse) ist ein Versuch seitens der Unterdrückten, in einer als feindlich empfundenen Welt, in der man sich verfolgt fühlt, zu überleben. Die Religion dient als Orientierungshilfe in der Lebensführung, als Gefühl der Zusammengehörigkeit und als Welt-Wissen, indem sie die Not durch ein System von Gnadenbeweisen lindert: Heilung, Arbeit, Rückkehr des untreuen Ehemannes oder der untreuen Ehefrau, des kriminellen Sohnes, der Tochter, die sich prostituiert, das Ende des Alkoholismus. (...) Der religiöse Weg wird nicht um seiner selbst willen eingeschlagen, sondern weil man weiss, dass es gegenwärtig keine Alternative gibt.»

Es handelt sich, wie man sieht, um eine Ersatzreligiosität, in einer Interpretation, deren simplistischen Charakter Marilena Chauí selbst anerkannte, und die heute jeden Sinn verloren hat, jedenfalls was das Kino anbelangt. In den neuen Filmen erscheint die Religiosität in keinster Weise als direkte Konsequenz ökonomischer Faktoren. Die Armut bedeutet kein Verdammnis zur Religion und keine Absage an die Freuden des Lebens. Die Religiosität erscheint nunmehr als eine kulturelle Option unter anderen – und demnach reich und interessant.

Man beachte den dokumentarischen Charakter, in dem die Prozessionen in *CREDE-MI*, das religiöse Fest in *CENTRAL DO BRASIL* oder auch die von Lampião zusammen mit seiner Bande gelesene Messe dargestellt werden: ob anthropologisches oder ästhetisches Interesse, jedenfalls respektvolle Faszination seitens des Erzählers.

Volkskultur und Kultur der Elite

Im Kino der sechziger Jahre verstand sich die Kombination aus Volks- und Bildungskultur sowohl als Antwort

1
CENTRAL
DO BRASIL
Regie:
Walter Salles

2
TERRA EM
TRANSE
Regie:
Glauber Rocha

3
CREDE MI
Regie:
Bia Lessa und
Dany Roland



1



2



2



3

auf die Prinzipien des organischen Intellektuellen nach Gramsci als auch auf die demokratischen Gebote der brasilianischen Moderne, die gleichzeitig versuchte, die Bildungskultur dem Volk zugänglich zu machen und die Volkskultur aufzuwerten. Dieser Prozess durchzog das gesamte «Cinema Novo», was Randal Johnson im Kapitel «Modernismo e Cinema Novo» seines Buches «Literatura e cinema» so treffend darzustellen verstand.

Auf dem Gebiet der Literatur und Musik hat Glauber Rocha sich in seinen Filmen stets mit der Fusion zwischen Volks- und Bildungskultur beschäftigt. Guimarães Rosa und Euclides da Cunha vermischten sich mit dem Cordel, Villa-Lobos und Bach verschmolzen mit der Volksmusik aus dem Sertão und begründeten somit die Struktur von *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL*. Auf beiden Gebieten blieb jedoch klar, wie stark die interpretative Funktion der gehobenen Kunst in bezug auf das Populäre war, indem sie ihm Richtung und Sinn verlieh. Damit bewies sie, wie sehr ihr daran gelegen war, den volkstümlichen Ausdruck von seiner konformistischen Beschränktheit, seiner Naivität und den damit verbundenen reaktionären Elementen zu befreien. In den von Sérgio Ricardo vertonten Liedtexten übernimmt die Musik sogar "Vermittlerfunktion", indem sie die Handlung des Filmes strukturiert – Rocha selbst hat diese Verse, ausgehend von Volksliedern aus dem Nordosten, geschrieben und ihnen somit zu politischer Bedeutung verholfen.

Und wieder dient uns *CREDE-MI* als Beispiel für den umgekehrten Prozess: Hier ist es die bildungsfremde Bevölkerungsschicht aus dem Landesinneren Cearás, die sich den Text des Bildungsromans von Thomas Mann, «Der Erwählte», aneignet: Das ungebildete Volk bemächtigt sich des gebildeten Textes und interpretiert ihn auf seine Art. So kauft in *BAILE PERFUMADO* ein fliegender Händler eine Kamera, mit der er Lampião, den «König der Banditen» filmen will, letztendlich ist es jedoch Lampião, der die Kamera verwendet, um die ersten Aufnahmen des Filmes festzuhalten. Auch hier sind es die Randständigen, die sich das Instrumentarium der herrschenden Klasse zu eigen machen.

In *CREDE-MI* laufen Volksmusik und E-Musik parallel, ohne sich zu vermischen. Die eine entspricht sozusagen der Realität des gefilmten Objekts, die andere den Empfindungen der Autoren / Erzähler des Films in Anbetracht die-

ser Realität. Subjektive und objektive Musik vermischen sich nicht, nehmen keine Verbindung auf, respektieren sich aber gegenseitig. Die Interpretation, sofern sie existiert, ist der Film selbst, der keinen Anspruch auf Interferenz mit der Realität erhebt, geschweige denn sie verändern will – wie es beim «Cinema Novo» der Fall war, das zumindest in seinen Anfängen von einem revolutionären Impuls inspiriert war.

In *BAILE PERFUMADO* ist die Vorgehensweise noch auffallender: Die Filmmusik, komponiert von Chico Science und Fred Zero Quatro, setzt sich aus lokalen Rhythmen (aus Pernambuco) und amerikanischer Popmusik zusammen, das Resultat ist der sogenannte «Mangue Beat». Lírio Ferreira und Paulo Caldas erklären den Sinn dieses Vorgehens wie folgt:

«Mangue Beat und Kino sind die ideale Kombination. Mangue Beat und Arido Movie (Sertão-Filme) verbindet, dass sie regional sind, ohne regionalistisch zu sein, dass sie Volkskultur und Pop vereinen – und diese Elemente sind sowohl in den Filmbildern als auch in der Filmmusik vertreten. Und ich glaube, dass wir Pop gefilmt haben. Die Tatsache, dass wir die Musik während der Filmaufnahmen wiederholt gehört haben, hat letztendlich auch unsere Art zu filmen beeinflusst. Die Struktur von *BAILE PERFUMADO* ist Pop, glaube ich. Die Mehrzahl der von den Musikern für die Geschichte komponierten Stücke steht in engstem Zusammenhang mit dem Bild. Somit dient die Musik nicht nur der Untermauerung einer Szene, sie tritt mit ihr in einen Dialog. Gleichzeitig handelt es sich um Musik, die man sich auch so anhören kann, was ich sehr gut finde.»

Wenn der Masstab der Regisseure nicht mehr die Kultur der Elite, sondern die der Masse ist, verändert sich natürlich das Verhältnis zum Populären: Es kommt zu einer Beziehung von gleich zu gleich – was tatsächlich auch im Film der Fall ist. Gleichzeitig verschwindet die Angst vor dem «kulturellen Imperialismus» Amerikas: «Mangue Beat», «Arido Movie», «Chico Science» et cetera sind absichtliche Nebeneinanderstellungen von portugiesischen und englischen Wörtern (entfernte Verwandte des parodistischen «Nordestern» aus der Zeit Glauber Rochas), in genau jenem Nordosten, der ehemals von den Filmschaffenden als nie versiegende Quelle brasilianischer Kultur angezapft wurde und der heute, zumindest was den Film angeht, internationalisiert ist.

Eine solche Betrachtungsweise trifft vielleicht auf die neuen «Globalisten» zu, von denen Roberto Schwarz schreibt, sie versuchten, einen glauben zu machen, «das Reich der Massenkommunikation sei vom ästhetischen Gesichtspunkt her liberal oder akzeptabel.» Denn, wie Schwarz weiter behauptet:

«Äusserer ideologischer Zwang und kulturelle Enteignung des Volkes sind Tatsachen, die nicht aufhören zu existieren, nur weil die Nationalisten die Angelegenheit zu mystifizieren versuchen. Diese waren auf die eine oder andere Art in konkrete Konflikte verwickelt und brachten diese irgendwie zum Ausdruck. Während die modernistischen Medien-Gurus, auch wenn sie in ihrer Kritik nicht unrecht haben, eine universalistische Welt vortäuschen, die in dieser Form nicht existiert.»

Ich glaube jedoch nicht, dass die heutigen Filmschaffenden triumphalistisch und den sozialen Problemen Brasiliens gegenüber blind sind. Es scheint mir vielmehr, als zögen sie eine genaue Untersuchung, eine detaillierte Analyse der vorgefundenen Realität – verbunden mit einer gewissen distanzierten Haltung – einer klaren Stellungnahme vor, daher auch der bereits angesprochene dokumentarische Charakter in *CREDE-MI* oder *BAILE PERFUMADO*. In einem erst kürzlich erschienenen Artikel sieht Fernando Gabeira *CENTRAL DO BRASIL* nicht als politisches Werk, erkennt darin jedoch Aspekte, die in Richtung Politik weisen. Er schreibt:

«Ich hatte da so eine Idee: Ein Fernsehsender könnte doch zu einer Tageszeit, in der die Einschaltquoten am höchsten liegen, *CENTRAL DO BRASIL* ausstrahlen, gefolgt von einer Debatte zwischen den Präsidentschaftskandidaten. Allein wird keiner von ihnen ein Rezept zur Lösung des Problems finden. Es könnte jedoch den Anfang eines neuen nationalen Modells darstellen, in dem jeder sich engagiert, jeder seine Fähigkeiten dafür einsetzt, die Misere des Bildungssystems in Brasilien zu beseitigen. Und selbstverständlich auch jene der Strassenkinder.»

Das Ende der Utopien

Dieser offensichtliche Rückzug aus der Politik, der in Form der sogenannten «political correctness» zum Ausdruck kommt, geschieht zu genau jenem Zeitpunkt, der sich im brasilianischen Kino als "post-utopisch" bezeichnen liesse. Man gedenkt der früheren

Utopien mit einer gewissen Ehrfurcht und Nostalgie, betrachtet sie jedoch gleichzeitig als etwas Abgeschlossenes und deshalb Vergangenes.

Das Meer war das wichtigste Symbol der revolutionären Utopie, das vom «Cinema Novo» eingesetzt wurde. Der prophetische Charakter des Gegensatzes Sertão / Meer, zum Ausdruck gebracht in *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL*, kündigt die soziale Revolution an, die einen geschichtlichen Zyklus Brasiliens zum Abschluss bringen wird. Die Struktur des Films ist somit eine kreisförmige. Am Anfang des Films stehen lange Luftaufnahmen vom Trockenwald, am Ende wiederum Luftaufnahmen, diesmal zeigen sie das Meer. Indem er diese Schlussbilder wieder aufnimmt, beginnt *TERRA EM TRANSE* mit noch monumentaleren Meeresansichten und setzt sich daraufhin im fiktiven Land Eldorado fort, oder besser gesagt, im von den portugiesischen und spanischen Eroberern erträumten Garten Eden. In *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* entsprechen die ausführlichen Bilder von Sertão und Meer der Prophezeiung: «Der Sertão wird zum Meer werden, das Meer zum Sertão», wobei Glauber Rocha dem Ganzen einen revolutionären Ton verleiht. Diese Worte werden von den Führern Manoels – dem «Heiligen» Sebastião und in der Folge dem Banditen Corisco – ausgesprochen und später durch das Lied, das die Off-Erzählung darstellt und von Rocha selbst und Sérgio Ricardo geschrieben wurde, wieder aufgenommen.

Die Prophezeiung stammt aus «Os Sertões», wo Euclides da Cunha aus kleinen, von anonymer Hand beschriebenen und in Canudos gefundenen Heften vorliest. Das Gebet lautete ursprünglich: «Der Sertão wird zum Strand werden und der Strand zum Sertão.» Dieser apokalyptisch anmutende Satz kündigt eine Umkehr der herrschenden Verhältnisse an, dadurch, dass die von jeher reiche Küste verarmen und das ursprünglich arme Landesinnere zu Reichtum gelangen solle. Die Ankündigung der grossen Veränderung reicht jedoch noch weiter: es ist vom Entstehen eines paradiesischen Landes die Rede, wo es Flüsse aus Milch und Berge aus Mais geben soll.

Eine weitere Quelle von Glauber Rocha (nicht nur für *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL*) ist «Grande sertão: veredas» von João Guimarães Rosa. Auch hier findet man mythische Bilder von der Weite des Sertão, vergleichbar mit jener des Wassers. «Der Sertão ist über-



1



2



1

Es ist interessant zu beobachten, wie die Bilder der riesigen Wasseroberflächen in der neuen brasilianischen Filmproduktion zu einer Konstante geworden sind, nunmehr mit einem Sinn versehen, den wir "post-utopisch" zu nennen wagen.

all», lautet der immer wiederkehrende berühmte Refrain des Textes, in dem Rocha die passenden Bilder für den Anfang seines *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* gefunden hat. Minas Gerais, wo die Geschichte des «Grande sertão» angesiedelt ist, besitzt keine Küste, doch spielt Guimarães Rosa mit der Weite des Rio São Francisco, der auch den Namen der Hauptfigur Riobaldo inspiriert; daneben vergleicht er die grünen Augen von Diadorim, einer weiteren Hauptfigur, mit der Unendlichkeit des Meeres. «Das Meer, das einmal war, ist tot», heisst es im Text, als diese Person stirbt.

Der Ursprung dieses Bildes von Meer und Weite, das in der brasilianischen Literatur und Kunst immer von neuem auftaucht, lässt sich vielleicht mit gewissen Eingeborenenmythen in Verbindung bringen, die das Paradies als Meer oder als grossen Fluss sehen. Rosemberg Cariry bestätigt, das Bild der grossen Wasser in *CORISCO E DADÁ* habe diese Mythen zum Ausgangspunkt:

«Ich beginne mit dem Kosmos. Die Eingeborenenmythen – von einer Erde ohne Böses, das heisst vom Meer – werden auch von mir aufgenommen. Das Meer als Symbol des Paradieses, der Sertão, der zum Meer wird, der Mythos der Wasser der Tapuia des Nordostens. Ich arbeite mit der Dualität Sertão / Meer, der Sertão kommt in seiner Unendlichkeit in irgendeiner Weise dem Meer nahe. Wie Guimarães Rosa sagt: "Der Sertão verlangt nach Grenzen." Die Geschichte von Corisco spielt am Meer, die Bilder dienen als Ausgleich zur Dramatik des Films.»

Cariry ist nicht der einzige, der sich der Bilder von Sertão / Meer bedient und sich damit bewusst auf Rocha und Guimarães Rosa bezieht. Es ist interessant zu beobachten, wie die Bilder riesiger Wasseroberflächen in der neuen brasilianischen Filmproduktion zu einer Konstante geworden sind, nunmehr mit einem Sinn versehen, den wir "post-utopisch" zu nennen wagen. *O SERTÃO DAS MEMÓRIAS* beginnt mit und ist durchwoben von Bildern grosser Gewässer, obwohl er im trockenen Sertão spielt. *BAILE PERFUMADO* verweilt schon zu Beginn lange auf eindrucklichen Bildern des Rio São Francisco, der schon von Guimarães Rosa so genau beschrieben wurde, und endet mit dem einsamen Lampião, in Luftaufnahmen von den Steilhängen, die den imposanten Fluss umschliessen.

In *CREDE-MI*, der in einem langen Travelling über das Meer seinen Anfang nimmt, sind die Bilder zu Beginn unscharf, als Anspielung auf das ursprüngliche Chaos, aus dem Gott die Welt schuf: beinahe eine Vision des Paradieses. Über diese Bilder vom Meer legt sich die Hand des Alten, der von der Entstehung der Welt erzählt. Im Verlauf des Films, mit jedem Umblättern des Alten im Buch der Welt, tauchen neue Bilder von grossen Wassern auf, die auf den Mythos verweisen.

Nun darf man auch den schönen Film *BOCAGE* nicht vergessen, der sich wie kein anderer bemüht, Brasilien in seiner Gesamtheit zu zeigen, denn er wurde in sieben brasilianischen Staaten gedreht: Ceará, Amazonas, Paraíba, Rio Grande do Norte, Minas Gerais, Paraná und São Paulo (dazu noch in Portugal, was wiederum die Sehnsucht nach dem Ursprung zum Ausdruck bringt). Am Beginn des Films sieht man grossartige Luftaufnahmen des Meeres, darüber den Poeten, gefangen in einem Käfig. Die Ankunft des Poeten auf dem Festland ist übrigens eine Entdeckung Brasiliens, ein Verweis auf Glauber Rochas *TERRA EM TRANSE* und gleichzeitig, mit den Allegorien der Ersten Messe, deren Parodie.

In all diesen neuen Filmen wird die Antizipation der Zukunft (die revolutionäre Hoffnung) ersetzt durch quasi archäologische Nachforschungen (durch den Mythos vom Ursprung der Welt); man versucht, historische Daten ausfindig zu machen, um ein Individuum zu rekonstruieren, eng verbunden mit seiner Landschaft und seiner Kultur. Das Streben nach Veränderung tritt dabei augenscheinlich in den Hintergrund. Was hier geschieht, gleicht in erster Linie einem vorsichtigen Rekonstruierungsprozess.

Wertungsfreie Haltung

Diese Basisstruktur der neuen Filme über den Nordosten findet sich im allgemeinen auch in den Stadtfilmen wieder. Man sucht sozusagen nach etwas wie der Befreiung vom Politischen und beschränkt sich auf eine getreue Beschreibung des Anderen, des Verschiedenen oder auch des einer anderen sozialen Schicht Zugehörigen. Ein vollendetes Beispiel (meiner Ansicht nach das gelungenste) ist das bereits erwähnten *UM CÉU DE ESTRELAS* von Tata Amaral. Der Film spielt in einem «huis clos» zwischen zwei Hauptakteuren: Dalva, eine Friseurin, die eine Reise nach Miami gewonnen

hat, wo sie an einem Wettbewerb teilnehmen will; und Vítor, ihr Ex-Verlobter, der sich nicht mit der bevorstehenden Abreise des Mädchens abfinden kann. Vítor dringt in die Wohnung von Dalva ein, versucht, sie zu überzeugen, es noch einmal mit ihm zu versuchen, als ihm das nicht gelingt, tötet er die Mutter Dalvas und wird seinerseits am Ende von Dalva umgebracht. Dabei ist nie klar, woran man gerade ist: Dalva gibt dem Drängen Vítors wiederholt nach, und sogar nach dem Mord an ihrer Mutter geht sie mit ihm ins Bett.

Wenn die Filme über den Sertão sich ausdrücklich auf das «Cinema Novo» beziehen, so besteht hier ein eindeutiger Zusammenhang mit dem «Cinema Marginal» von São Paulo. Hier werden Personen gezeigt, ohne Würde, primitiv, hässlich, schäbig, aus der unteren Mittelschicht, mittelmässig, unattraktiv, unfähig, dem Leben auch positive Seiten abzugewinnen, wie sie so häufig in den Filmen von *Rogério Sganzerla*, *Tonacci* und anderen anzutreffen sind, die die Stadt am Ende der sechziger und zu Anfang der siebziger Jahre gefilmt haben. In *UM CÉU DE ESTRELAS* ist der erzählerische Hintergrund politisch – der Verfall eines alten Arbeiterviertels der Stadt, jetzt in den Klauen der Arbeitslosigkeit – ein Leitmotiv im Roman von Fernando Bonassi, der dem Film zugrunde lag.

Der Roman wurde unzählige Male bearbeitet, von Tata oder anderen, die endgültige Drehbuchversion lieferten Jean-Claude Bernardet und Roberto Moreira. Die von den Drehbuchautoren durchgeführten Veränderungen sind nicht unwesentlich, wenn es um soziopolitische Bezüge geht. Tata Amaral hat erst kürzlich bestätigt:

«Was die Konstruktion der Personen angeht, so musste ich bei diesem Prozess lernen, ohne soziale und psychologische Rechtfertigung zu arbeiten. Das war für Jean-Claude besonders wichtig. Bei der Erstellung des Drehbuches spielte die Logik der Handlung keine Rolle (...) die Dialoge erklären nichts, ganz im Gegenteil. Diese Arbeit ohne psychologische und soziale Bezüge warf natürlich Fragen auf: "Es ist unlogisch, dass sich jemand so verhält." Aber der Mensch ist eben auch nicht immer logisch.»

Tata Amaral besteht darauf, dass gerade die Inkohärenz das Menschliche ausmacht und dass die Reaktionen einer Person nicht mechanisch und nur auf der Basis des sozialen Kontexts erklärt werden können. «Im Film wird Vítor nicht entlassen, sondern kündigt

Der Film will sie jedoch in erster Linie als menschliche Wesen darstellen, ohne sie zu beurteilen und ohne irgendwelche Lösungen anzubieten. Man respektiert ihren schlechten Geschmack, den Kitsch und die billigen Gegenstände.

selbst. Derjenige, der in die Wohnung der Ex-Freundin eindringt, ist kein Opfer des Systems.» Amaral erklärt, dass sie durch die Wahl dieser Erzählweise nichts anderes getan hat, als sich ihrer trotzkistischen Prägung treu zu erweisen, nach der die Kunst nicht engagiert sein muss, um mit ihrer Zeit und deren Ethik in Verbindung zu treten.

Diese radikale Stellungnahme zugunsten der Eliminierung von politischen und psychologischen Rechtfertigungen ging eigentlich von Jean-Claude Bernardet aus, der diese in seinem Text «Tragédia» wie folgt darlegt:

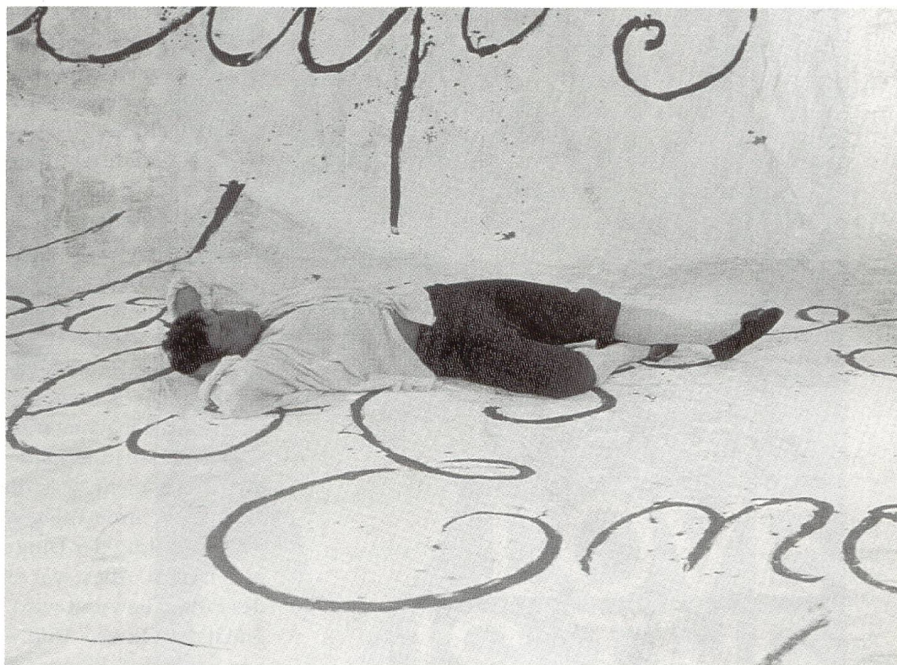
«Im Roman wurde Vítor aus der Fabrik entlassen. Um die befürchtete Herstellung einer Ursache-Wirkungs-Beziehung zu vermeiden – die Entlassung als Erklärung für seine emotionale Verfassung – haben sowohl der Film als auch das Theaterstück (der Roman wurde auch für das Theater bearbeitet) Vítor die Kündigung aussprechen lassen. Somit liegen seinem Verhalten gegenüber Dalva weder psychologische noch soziologische Motive zugrunde.»

Es besteht kein Zweifel daran, dass es sich bei den Personen um Brasilianer handelt, die aus einer genau definierten Gegend stammen. Kulturelle, wirtschaftliche und politische Faktoren dieses Milieus bestimmen ihr Handeln. Der Film will sie jedoch in erster Linie als menschliche Wesen darstellen, ohne sie zu beurteilen und ohne irgendwelche Lösungen anzubieten. Man respektiert ihren schlechten Geschmack, den Kitsch und die billigen Gegenstände, die ihre Behausungen zieren. Es tritt hier eine neue menschliche Komponente zutage, und das ist es auch, was das Erzählte interessant macht.

Man kann annehmen, dass die Musik im Stil von Roberto Carlos nicht gerade dem Geschmack der Autoren des Films entspricht, die aus einer ganz anderen sozialen Schicht stammen als ihre Figuren. Dennoch begleitet sie entscheidende Momente des Films, sie rührt an die Gefühle der handelnden Personen und führt sie beinahe zur Versöhnung: Von der Strasse hört man die Melodie eines solchen Liedes aus einem Auto, in dem ein junger Mann sitzt, der nach einem Mädchen ruft. Von seinen Erinnerungen eingeholt, gefangen von der Melodie, beginnt Vítor zu singen, umarmt Dalva von hinten und tanzt einige Augenblicke lang mit ihr. Während der ganzen Szene (wie übrigens auch im weiteren Verlauf des Films) verlässt die Kamera die Wohnung nicht. Die Abgeschlossenheit ist



1



2

1

O DRAGÃO DA
MALDADE
CONTRA O
SANTO
GUERRIERO
Regie:
Glauber Rocha

2

BOCAGE
Regie: Djalma
Limongi Batista

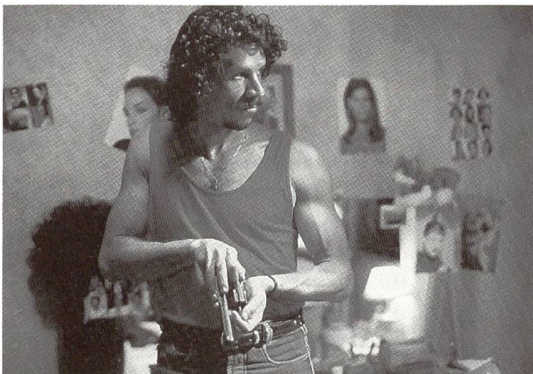
Was wirklich ist, beurteilt nunmehr nicht die Kritik, sondern unser eigenes Wahrnehmungsvermögen.



1

1
O DRAGÃO
DA MALDADE
CONTRA O
SANTO
GUERRIERO
Regie:
Glauber Rocha

2
UM CÉU DE
ESTRELAS
Regie:
Tata Amaral



2

komplett, und wenn man von einem realistischen Effekt sprechen kann, so entsteht dieser durch das Beharrungsvermögen der Kamera in der urteilsfreien Beschreibung individueller Verhaltensweisen.

Zweifellos hatte es das alles schon einmal gegeben, das «Cinema Marginal» und mit ihm vor allem Sganzerla hatten in São Paulo bereits ähnlichen Kitsch ausgeschlachtet, im sogenannten «boca do lixo», mit seinen sentimentalen Sängern und Melodien, seinen geschmacklosen Ikonen, seiner dummen Mischmasch-Religiosität. Bei Sganzerla kamen jedoch ständig distanzierende Elemente zum Einsatz – Ironie, Spott, das Bewusstsein der eigenen Würdelosigkeit, kurzum kritisch-politische Elemente. Bei UM CÉU DE ESTRELAS kann man nicht von Ironie sprechen: Hier wird dieser Kitsch ernst genommen, es geht nicht darum, sich über ihn lustig zu machen oder ihn zu verurteilen. Als Vítor die Mutter Doras wegen ihres unreflektierten Bekenntnisses zu verschiedenen Religionen kritisiert (seicho no ie, Umbanda, Katholizismus), macht er seine Person dadurch nur noch hassenswerter.

Wir befinden uns hier folglich vor dem genauen Gegenteil der metaphysischen Kamera des «Cinema Novo», die Sertões und Meere überflog, immer auf der Suche nach den Ursachen menschlichen Unglücks und Lösungswege aufzeigend. Die Kamera von UM CÉU DE ESTRELAS beobachtet mit Erstaunen die Geschehnisse innerhalb von vier Wänden, weiss nicht, was die handelnden Figuren zu ihren Taten veranlasst, und harret geduldig der Dinge, die da kommen mögen. Alles, was einem während des Filmes bewusst wird, ist die Ambiguität des Ganzen. Und wenn uns dann am Ende des Filmes, gleich im Anschluss an den Nachspann, eine Reportagekamera des Fernsehens das objektive Geschehen vor Augen hält, gelangen wir zu einer völlig anderen Sicht der Dinge, die wiederum keinen Zweifel an ihrer Falschheit zulässt. Wir sehen eine passive, in die Enge getriebene Dalva, ein Opfer, während sie doch in Wirklichkeit entscheidend in die Handlung eingegriffen hat. So wird dem «Reportagecharakter», der dem «Cinema Novo» auf der ganzen Welt innewohnt und der im «Cinema Marginal» São Paulos sehr präsent ist (vor allem in O BANDIDO DA LUZ VERMELHA von Sganzerla), jede Fähigkeit abgesprochen, Wirklichkeit zu vermitteln.

Was wirklich ist, beurteilt nunmehr nicht die Kritik, sondern unser

eigenes Beobachtungsvermögen. Das zumindest wird uns von diesem und anderen neuen brasilianischen Filmen nahegelegt.

Lúcia Nagib

Aus dem Portugiesischen übersetzt von
Michaela Baumann und Bruno Fischli

1 Das Filmgesetz gestattet all denjenigen einen Steuerabzug, die einen Anteil an Filmproduktionen erwerben. Die Obergrenze des Abzugs beträgt für juristische Personen drei, für Privatpersonen fünf Prozent der Steuerschuld, wobei der abzugsberechtigte Betrag mit 3 Millionen Reais limitiert ist. Um in den Genuss der Bestimmungen dieses neuen Gesetzes zu gelangen, müssen sich die Projekte einer Prüfung durch die Kommission der «Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual» in Brasília unterziehen.

2 Schon bei José Humberto Dias war von der Eitelkeit Lampiões die Rede gewesen. Dieser schildert die Ankunft Lampiões in Juazeiro do Norte wie folgt: «Lampião marschiert durch die Stadt, er trägt eine goldgefasste Brille, einen Filzhut, Ledersandalen, ein grünes Tuch um den Hals, zusammengehalten von einem Brillantring, sechs Ringe mit Edelsteinen an den Fingern, eine Pistole und einen 48 Zentimeter langen Dolch, gibt Interviews und posiert für die Fotografen Pedro Maia und Lauro Cabral.» Vergleiche: «Benjamin Abrahão, o mascate que filmou Lampião» in *Cadernos de pesquisa*, No 1, Belo Horizonte, CPCB, Embrafilme, 1984

Bibliographie:

Jean-Claude Bernardet: *Brasil em tempo de cinema*. Rio, *Civilização Brasileira*, 1967
Alfredo Bosi: *Dialética da colonização*. São Paulo, *Companhia das Letras*, 1992
Marilena Chauí: *Cultura e democracia*. São Paulo, *Cortez*, 1989
Frederic Jameson: *As marcas do visível*. Rio, *Graal*, 1995
Randal Johnson: *Literatura e cinema – Macunaima: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo, T. A. Queiroz, 1982
Randal Johnson, Robert Stam (Hg.): *Brazilian Cinema*. Columbia University Press, 1995
Glauber Rocha: *Revolução do Cinema Novo*. Rio, *Alhambra / Embrafilme*, 1981
Roberto Schwarz: *Que horas são?* São Paulo, *Companhia das Letras*, 1987
Ismail Xavier: *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo, *Brasiliense*, 1993