

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 44 (1992)
Heft: 6-7

Artikel: Viva Brasil!
Autor: Christen, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931743>

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: 16.02.2025

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

Viva Brasil!

IM RAHMEN DER JUNIFESTWOCHEEN ZEIGT DAS FILMPODIUM DER STADT ZÜRICH ZWISCHEN 1933–1984 ENTSTANDENE, BEDEUTENDE WERKE DES BRASILIANISCHEN FILMSCHAFFENS.

Thomas Christen

In den letzten Jahren ist es still geworden um das brasilianische Kino, während andererseits Fernsehserien mit Hunderten von Folgen aus diesem Land sogar in unsere Fernsehkanäle gelangen. Tatsächlich existiert heute ein anspruchsvolleres brasilianisches Filmschaffen nicht mehr. 1988 beispielsweise entstanden lediglich zehn einheimische Produktionen, während es in den siebziger Jahren im Durchschnitt achtzig waren. So paradox es klingen mag: die Wiedererlangung der Demokratie nach zwei Jahrzehnten Militärdiktatur führte nicht zu einem neuen «Cinema novo», sondern im Gegenteil zu einer tiefen Krise. Ein zunehmender wirtschaftlicher Liberalismus forderte dort seine Opfer, wo früher der Staat zwar Einfluss zu nehmen suchte, aber auch Subventionen einbrachte. Vor allem die Regierung unter Präsident Collor betreibt eine derart rücksichtslose Reprivatisierungspolitik, dass Ende der achtziger Jahre auch jene Institution von der Bildfläche verschwunden ist, die seit ihrer Gründung 1969 entscheidende Impulse nicht nur für die Filmproduktion, sondern auch für die Distribution und Filmkultur bewirkte: die Embrafilme.

Um so verdienstvoller ist es, dass nun eine Rückschau, die rund dreissig Werke umfasst, möglich ist: Das Filmpodium der Stadt Zürich erinnert im Rahmen der Junifestwochen an fünf Jahrzehnte brasilianisches Kino, vor allem

aber an jene Phase, die weltweit Aufsehen erregte und die sich im nachhinein als die kreativsten und fruchtbarsten – wenn auch ökonomisch nicht erfolgreichsten – zehn bis fünfzehn Jahre im Filmschaffen dieses Landes erwies: das «Cinema novo».

Blenden wir zurück. Zwar fanden – wie in den meisten anderen Ländern – schon kurze Zeit nach der ersten öffentlichen Filmvorführung durch die Gebrüder Lumière in Paris Ende 1895 auch in Brasilien solche statt, doch erst mit dem Aufkommen des Tonfilms sah die einheimische, bislang marginale Filmproduktion eine Chance, in eine Konkurrenz mit dem übermächtigen Hollywood-Film zu treten, da nun die Sprache als eine gewisse Barriere wirkte – zumindest anfänglich. Und so entstand gleich ein spezifisches Genre, das ausserhalb des Landes kaum Verbreitung fand, das brasilianische Kino aber bis in die fünfziger Jahre bestimmte: «Chanchada», eine Mischung aus Musical und Komödie, völlig anspruchsloses, reines Unterhaltungskino für die Zuschauermassen. Aber immerhin verhinderten diese Unterhaltungsfilm, dass die brasilianische Filmproduktion völlig in der Bedeutungslosigkeit versank.

Ende der vierziger Jahre gab es einen ersten Versuch einer Erneuerung mit der Gründung der Firma «Vera Cruz». Ziel war es vor allem, den brasilianischen Film auch international konkurrenzfähig zu machen und sein bislang geringes Ansehen zu heben. Zu diesem Zweck wurden in São Paulo Studios mit moderner Technik errichtet. Doch das Unternehmen, zu dessen Leiter Alberto Cavalcanti ernannt wurde, ein Mann, der zunächst zum Umkreis der französischen Avantgarde in den zwanziger Jahren und während des Krieges zu den führenden Exponenten des englischen Dokumentarfilms gehörte, scheiterte nach nur vier Jahren kläglich. Einziger Erfolg stellte Lima Barretos «O cangaceiro» (1953) dar, eine melodramatische Räuberballade, die an den Filmfestspielen von Cannes ausgezeichnet wurde. Doch für «Vera Cruz» kam dieser Erfolg zu spät und konnte die Firma nicht mehr vor dem Konkurs retten. Immerhin machte dieses Werk das Ausland auf ein bislang noch weitgehend unbekanntes Filmland aufmerksam, auch wenn der Film selbst über keine besonderen Qualitäten verfügte, die die Auszeichnung gerechtfertigt hätte.

Die zweite Hälfte der fünfziger Jahre kann in politischer wie ökonomischer Hinsicht als Aufbruchphase gesehen werden, in der zugleich jene Fundamente gelegt wurden, die das «Cinema novo» ermöglichten. Ein Prozess der politischen und sozialen Erneuerung setzte 1955 mit der Wahl von Juscelino Kubitschek zum Präsidenten ein. «Entwicklung» hiess das Zauberwort. Sichtbarer Ausdruck einer solchen Wachstums-

ideologie war der Bau einer neuen Hauptstadt mitten im Urwald: Brasília. Die späten fünfziger Jahre waren geprägt von Optimismus und dem Gefühl, endlich auf dem Weg zu sein, der Unterentwicklung zu entfliehen.

Auf dem Gebiet des Films ist in Zusammenhang mit dieser Vorphase des «Cinema novo» vor allem ein Name zu nennen: Nelson Pereira dos Santos, der mit seinen beiden «Rio»-Filmen «Rio, 40 graus» (Rio bei 40 Grad, 1955) und «Rio, zona norte» (Rio, nördliche Zone, 1957) ungewöhnliche Töne anschlug. Er orientierte sich dabei an Produktionsmethoden und Themen des italienischen Neorealismus: Arbeit ausserhalb der Studios, an originalen Schauplätzen, teilweise mit Laiendarstellerinnen und -darstellern, Verwendung einer gradlinigen, schnörkellosen Filmsprache. Charakteristische Schauplätze sind die «favelas», die an den Rändern der Grossstädte gelegenen Slums, geschildert wird die Brutalität und das Elend des täglichen Überlebenskampfes.

Das «Cinema novo» lässt sich ungefähr in drei Hauptphasen gliedern. Die erste umfasst die Jahre 1960 bis 1964 – es entstehen unter anderem die ersten Filme einer jüngeren Generation, die als eine Bewegung wahrgenommen werden. Der «Sertão», die ausgedörrte Steppenlandschaft im Nordosten des Landes, bildet den thematischen Schwerpunkt dieser ersten Phase. Ein prototypisches Werk stellt Pereira dos Santos' «Vidas secas» (Nach Eden ist es weit, 1963) dar, dessen wörtliche Übersetzung «karges Leben» heisst, was wie für ein Programm steht: Kargheit, Entbehrung, Trockenheit und sengende Hitze, kongenial umgesetzt in ausdrucksstarke Bilder. Als weitere wichtige Filme sind Glauber Rochas «Barravento» (1961) und «Deus e o diabo na terra do sol» (Gott und Teufel im Land der Sonne, 1964) sowie «Os fuzis» (Die Gewehre, 1963) von Ruy Guerra zu nennen. Trotz und vielleicht wegen



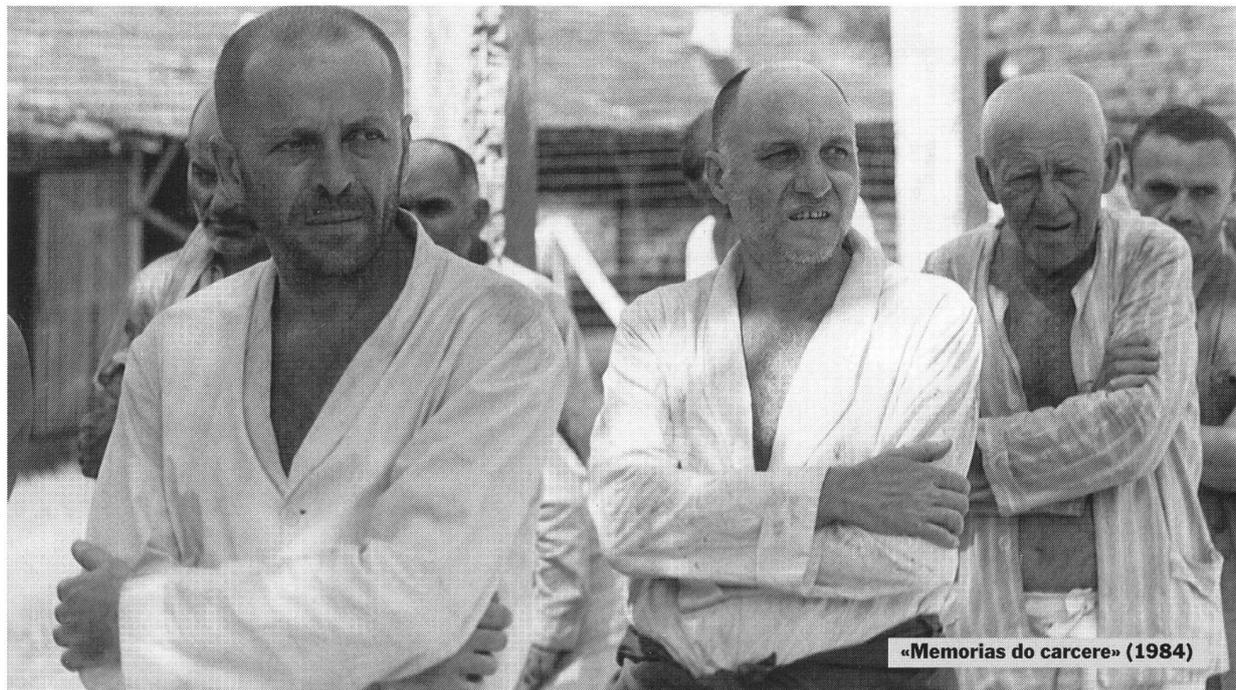
«Antonio das Mortes» (1969)

der Rauheit ihrer Bilder entwickeln die Filme eine grosse Intensität.

Den Beginn der zweiten Phase markiert ein politisches Ereignis: der Staatsstreich der Armee unter Führung von General Branco. Die autoritär regierende Junta beschränkte ihr Wirken zunächst auf den wirtschaftlichen und sozialen Bereich, während in der Kultur noch gewisse Freiräume offenblieben. Erst 1968, als ein zweiter Staatsstreich erfolgte, setzte ein Klima der totalen Repression ein. Die Filme der zweiten Phase tragen diesem «Klimawechsel» Rechnung: Der verhaltene Optimismus verschwindet, anstelle des Realismus tritt die Reflexivität. Viel häufiger findet nun das Mittel der Allegorie Verwendung, die Filme werden komplexer und komplizierter, verschlüsselter – eine Ten-

denz, die sich in der dritten Phase noch verstärken wird, wo sie auch als ein Mittel zur Umgehung staatlicher Zensurmassnahmen gesehen werden kann.

Eine Verlagerung des Interesses wird feststellbar: vom Land zur Stadt. Sie ist nun der charakteristische Schauplatz der Filme. Den wichtigsten Beitrag zu dieser zweiten Phase lieferte zweifellos Glauber Rocha mit «Terra em transe» (Land in Trance, 1967), in dem er mit schonungsloser Offenheit einen intellektuellen darstellt, der sich in diesem Land voller Widersprüche zu orientieren sucht und zwischen den politischen Extremen schwankt. «Niemals zuvor», schreibt Peter B. Schumann in seinem «Handbuch des lateinamerikanischen Films» (Frankfurt am Main 1982), «hatte ein brasilianischer Film ein derart kom-



«Memórias do cárcere» (1984)

plexes Bild gesellschaftlicher Zusammenhänge entworfen, und kein anderer brasilianischer Regisseur hat seither mit gleicher Ehrlichkeit und Leidenschaft sich selbst als Künstler und Intellektueller in Frage gestellt und in seiner Widersprüchlichkeit abgebildet.» Auch auf formalem Gebiet geriet «Terra em transe» zu einem ausserordentlichen Ereignis in seiner Mischung verschiedener Stilmittel, die vom Dokumentarischen über den Surrealismus bis zum Opernhaften reichen. Als weitere herausragende Beispiele sind Paulo César Saracenis «O desafio» (Die Herausforderung, 1965) oder Carlos Diegues «A grande cidade» (Die grosse Stadt, 1966) zu nennen.

Die dritte und zugleich letzte Phase des «Cinema novo» dauerte von 1968 bis ungefähr 1972 und wird allgemein mit dem Begriff des «Tropikalismus» umschrieben. Gemeint ist damit der Versuch, sich von europäischen und nordamerikanischen Einflüssen zu lösen und einen eigenständigen Stil zu finden. Wichtig werden in diesem Zusammenhang der Einbezug von brasilianischen Mythen und der Stellenwert, den die Musik in den Filmen erhält. «Macunai-

ma» (1969) von Joaquim Pedro de Andrade kann als repräsentatives Werk dieser Periode gesehen werden: eine grelle, barocke und überbordende Mischung aus Schelmen- und Revolutionsstück, mythischen Verweisen und Metaphern. Allegorische Formen, starke Stilisierungs- und Verschlüsselungstendenzen finden sich in den meisten Werken dieser Phase des «Tropikalismus». Neben «Maicunaima», der als einziger Film des «Cinema novo» auch einen Publikums-erfolg verbuchen konnte, gehören Glauber Rochas «Antonio das Mortes» (1969), Ruy Guerras «Os deuses y os mortos» (Die Götter und die Toten, 1970) und Carlos Diegues «Os herdeiros» (Die Erben der Macht, 1969) zu den bedeutendsten Werken dieser abschliessenden Phase des «Cinema novo».

Ende der sechziger und anfangs der siebziger Jahre sahen sich die Regisseure immer stärkeren Repressionen ausgesetzt. Viele hielten diesem Druck nicht lange stand, wandten sich entweder «unpolitischen» Themen zu oder wählten das Exil. Das Jahr 1972 markiert gleichsam das Ende des «Cinema novo» und zugleich mit Leon Hirszmans «São Ber-

nardo» so etwas wie einen Neubeginn, einen Hoffnungsschimmer. Hirszmans Film kann zwar als singuläres Ereignis betrachtet werden, weil er zum politischen Kino gehörte, das damals praktisch nicht mehr existierte. Aber er gab auch den Anstoss zu einer erneuten Auseinandersetzung mit jenen Themenbereichen, die das «Cinema novo» in seiner Blütezeit aufgegriffen hatte, was in der zweiten Hälfte der siebziger und anfangs der achtziger Jahre zu einer Wiederbelebung des politischen Kinos führte – etwa mit «A queda» (Der Sturz, 1976) von Ruy Guerra und Nelson Xavier, «Tudo bem» (Alles in Ordnung, 1978) von Arnaldo Jabor, «Cabra marcado para morrer» (Ein Mann, zum Sterben bestimmt, 1984) von Eduardo Coutinho oder «Memórias do cárcere» (Erinnerungen aus dem Kerker, 1984) von Nelson Pereira dos Santos. Die grössten Erfolge auch im Ausland errangen allerdings Filme, die sich nicht so sehr politischen, sondern erotischen Themen zuwandten – wie etwa «Dona Flor e seus dois maridos» (Dona Flor und ihre zwei Ehemänner, 1976) von Bruno Barreto mit Sonia Braga. ■