
Arthur Autran

Anmerkungen zur brasilianischen Filmtheorie^{*)}

Zu Beginn seiner wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Kino, anfang der 40er Jahre, hatte Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977)¹, wie die Mehrheit der Filmkritiker seiner Generation, keinerlei Interesse für die brasilianische Filmproduktion. Später kritisierte er dies mit Bedauern als Versäumnis und spielte dann eine grundlegende Rolle bei der Schöpfung dessen, was Jean-Claude Bernadet als „Klassische Geschichtsschreibung des brasilianischen Kinos“² bezeichnet.

Erst Mitte der 1950er Jahre begann Salles Gomes sich eingehender mit der Geschichte des brasilianischen Kinos zu beschäftigen – nach seinem zweiten Aufenthalt in Europa, wo er Kurse an der *Cinematèque Française* besucht hatte und Beziehungen zu Intellektuellen wie André Bazin und Henri Langlois knüpfte, und wo er auch sein Buch über Jean Vigo schrieb³. Zurück in Brasilien, 1954, um am – anlässlich der 400-Jahr-Feier der Stadt São Paulo veranstalteten – I. (brasilianischen) Internationalen Filmfestival teilzunehmen, nutzte Salles Gomes dieses Ereignis, um Kontakte zu Filmgesellschaften zu knüpfen, Persönlichkeiten der internationalen Kinowelt einzuladen. Außerdem war er an der Erstellung der Kataloge beteiligt.⁴

*) Dieser Text war die Grundlage eines Vortrags, der im Rahmen der Veranstaltung *Atualidade de Paulo Emílio* („Die Aktualität von Salles Gomes“) gehalten worden ist, veranstaltet von der *Cinemateca Brasileira* im September 2002, um des 25jährigen Todestags von Paulo Emílio Salles Gomez zu gedenken. Eine frühere Fassung ist unter dem Titel „Paulo Emílio e a constituição das bases da pesquisa histórica sobre cinema no Brasil“ in der *Revista USP*, São Paulo, Nr. 60, Dez. 2003. Feb. 2004, S. 114-121 veröffentlicht worden.

¹ Paulo Emílio Salles Gomes ist ein der wichtigsten Persönlichkeiten der brasilianischen Filmforschung und Filmanalyse. Er gilt als ein Klassiker der brasilianischen Kulturkritik. [A.d.Ü.]

² Bernadet, Jean-Claude: *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, 1995.

³ Gomes, Paulo Emílio Salles: *Jean Vigo*, Paris 1957 [A.d.Ü.].

⁴ Vgl. Souza, José Inácio de Melo: *Paulo Emílio no Paraíso*, Rio de Janeiro 2002, S. 347-357..

In diesem Zusammenhang ist anzumerken, daß Salles Gomes selbst während seines Aufenthalts in Europa der *Vereinigung für brasilianische Kinokultur* verbunden blieb – einer dank der Tätigkeit mehrerer bedeutender Filmkritiker, der Veranstaltung von Filmvorführungen, den Aktivitäten von Filmclubs, der Veröffentlichung von Fachzeitschriften und der Publikation von Büchern damals ziemlich aktiven Bewegung. Diese Verbindung wurde verstärkt durch den Umstand, daß Salles Gomes die Filmothek des *Museu de Arte Moderna* von São Paulo in Europa repräsentiert hatte sowie durch seine Tätigkeit als Korrespondent der Zeitschrift *Anhembi* und der Zeitung *O Estado de São Paulo*.

Im Vergleich zum Geschehen im vorausgehenden Jahrzehnt war es das großartige Verdienst der *Vereinigung für Kinokultur* der 1950er Jahre, an der Salles Gomes als Organisator des ersten Filmvereins von São Paulo und als Kritiker für die Zeitschrift *Clima* beteiligt war, eine Begeisterung für geschichtliche Studien über das zuvor gänzlich unbeachtete brasilianische Kino initiiert zu haben. Repräsentativ für diese Veränderung ist die Tatsache, daß im Umfeld des eigentlichen Festivals die „II. Retrospektive des Brasilianischen Kinos“ stattfand, deren Katalog den ambitionierten, historisch geprägten Text *As Idades do Cinem Brasileiro* („Die Epochen des brasilianischen Kinos“) enthält, verfaßt von dem liberalen Kritiker B.J. Duarte.

Als er sich wieder in Brasilien etabliert hatte, wurde Salles Gomes zum Konservator der Filmothek des *Museu de Arte Moderna* von São Paulo ernannt, aus der 1956 die *Cinematca Brasileira* wurde. 1956 übernahm er die Filmkolumne der literarischen Beilage von *O Estado de São Paulo* – von da an sein Hauptforum.

Trotz der insgesamt anregenden Umstände schrieb Salles Gomes in dieser Zeit verhältnismäßig wenig über die Geschichte des brasilianischen Kinos, wenn man damit die Zahl seiner Artikel vergleicht, die er der Geschichte des Kinos der übrigen Welt, den Problemen der Kinematheken, den wirtschaftlichen Fragen der nationalen Filmproduktion und den großen zeitgenössischen Regisseuren widmete. Vier Aufsätze zeigen trefflich, worüber er sich in dieser Periode hinsichtlich der Geschichte des brasilianischen Kinos Gedanken machte: „Um Pioneiro Esquecido“, „Evocação Campineira“, „Dramas e Enigmas Gaúchos“ und „Visita a Pedro Lima“.

In „Um Pioneiro Esquecido“ (Ein vergessener Pionier),⁵ einem am 6. Oktober 1956 veröffentlichten Aufsatz, der von dem Filmpionier Aníbal Requião handelt, macht der Autor die damals dominierende Auffassung zur Geschichte des internationalen Kinos zum Thema und verweist auf deren Unangemessenheit im Zusammenhang mit der geschichtsbezogenen Untersuchung der brasilianische Filmproduktion:

Man stellt vor allem auf das Problem ab, das ursprüngliche brasilianische Kino in seiner Zeit anzusiedeln. Was man bisher als Geschichte des Weltkinos zu bezeichnen pflegte, was in Wirklichkeit aber nicht mehr ist als die Geschichte des europäischen und nordamerikanischen Films, diese Frage ist seit langer Zeit schon abgeschlossen.“⁶

Die geschichtlichen Darstellungen zum Weltkino, die bis dahin entstanden waren, betrafen – nach Salles Gomes – tatsächlich die USA und Europa, ohne andere Filmnationen einzubegreifen. In der Kinogeschichte der Industrieländer reicht die Frühphase von den ersten Filmen der Gebrüder Lumière bis zu Produktion von *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), während es in Brasilien keine vertrauenswürdigen Informationen über den ersten hier produzierten Film gibt. Das macht die Chronologie der Anfangsjahre schwierig, und auch hinsichtlich des Endes dieser Periode gibt es größte Zweifel, an welchem Werk sich erstmals eine erzählerische Reife nachweisen läßt.

„Evocação Campineira“ („Erinnerung an Campinas“),⁷ veröffentlicht am 15. Dezember 1956, handelt von einem während der 20er Jahren in dieser Stadt gedrehten „Filmzyklus“. Der Gedanke von „Zyklen“, der sich durch die brasilianische Filmgeschichtsschreibung bis heute ohne genauere Begriffsbildung zieht, betrifft die zahlenmäßig intensive Produktion von Spielfilmen in einer bestimmten Zeitspanne und in einem Gebiet außerhalb der Achse Rio de Janeiro–São Paulo, deren Niedergang betont dargestellt wird. Über den in Campinas, einer im Staat São Paulo gelegenen Stadt gedrehten Film *A Carne* (Felipe Ricci, 1925) verfaßte Salles Gomes einen kritischen Kommentar:

Die Story wurde als kühn betrachtet, und es wurde gefürchtet, daß die Hauptdarstellerin ihre Rolle aufgeben werde, falls sie die exakte Bedeutung der Handlung erkennen würde. Um diese Schwierigkeit zu umgehen, nahm Ricci in einer Sze-

⁵ Gomes, Paulo Emílio Salles: *Um Pioneiro Esquecido*, in: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, Bd. 2, Rio de Janeiro 1982, Bd. I, S. 8-10.

⁶ a.a.O..

⁷ Gomes, Paulo Emílio Salles: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, Bd. I, S. 54-57.

ne seines Films die berühmte Sequenz mit den Pferden in *Extase* mit Heddy Lamarr (Gustav Machaty, 1933) vorweg: Da er keine wirklich realistische Liebeszene in einem Wald drehen konnte, ließ sich Ricci von einer romantischen Vorstellung inspirieren und griff auf das merkwürdige Bild eines Stiers und einer Kuh zurück. In Unkenntnis der bildsprachlichen Möglichkeiten des Films verstand die Darstellerin nicht, weshalb der Regisseur von ihr nach einer idyllischen Szene im Wald verlangte, tiefgehende Entspannung auszudrücken.“⁸

Hier formuliert Salles Gomes eine eingehende Analyse über den Entwicklungsgrad der Filmsprache im *Campinas*-Film, obgleich es davon keine Kopien gibt. Das heißt, er interpretierte allein aufgrund seiner Informationen über jenen „Zyklus“ und seines Verständnisses der wenigen erhaltenen brasilianischen Spielfilme der Stummfilmepoche. Diese Art der Interpretation ist faszinierend durch das, was sie an Vorstellungskraft ausdrückt, sie ist eine Eigenheit dieses Filmhistorikers, die seine Texte durchgängig kennzeichnet.

„Dramas e Enigmas Gaúchos“ („Dramen und Rätsel in Rio Grande do Sul“),⁹ veröffentlicht am 29. Dezember 1956 und „Visita a Pedro Lima“ („Besuch bei Pedro Lima“),¹⁰ veröffentlicht am 19. Januar 1957, drücken die Bestürzung von Salles Gomes angesichts der Schwierigkeit aus, mangels einer zugänglichen Dokumentationsbasis die filmgeschichtliche Analyse zu vertiefen. Im erstgenannten Artikel, über die in Rio Grande do Sul gedrehten Filme, stellt der Autor fest, daß die Untersuchungen zur brasilianischen Filmgeschichte erst spät einsetzten, als mehrere Pioniere schon verstorben waren, ohne Zeugnisse zu hinterlassen, und daß ihre Archive zerstreut worden seien. Im zweiten, nach einem Besuch bei einem alten Kinochronisten verfaßten Artikel erzählt er über einige Abschnitte aus dessen Leben und unterstreicht dabei, daß die Pioniere Pedro Lima, Pery Ribas und Adhemar Gonzaga bedeutsame Gestalten der brasilianischen Filmgeschichte seien und daß ihre erhaltenen Archive deshalb außerordentliche Quellen darstellten.

Diese kleine, aber wertvolle historiographische Leistung von Salles Gomes aus den 50er Jahren hat mehrere Vorzüge: einmal die Sorge um die Periodisierung, die konfrontierende Verwendung der Quellen sowie die sorgsame und zugleich schöpferische Interpretation der Informationen im Bewußtsein der

⁸a.a.O.

⁹Gomes, Paulo Emílio Salles: Dramas e Enigmas Gaúchos, in: Gomes, *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, Bd. I, S. 54-57.

¹⁰Gomes, Paulo Emílio Salles: Visita a Pedro Lima, in: Gomes, *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, Bd. I, S. 66-70.

Schwierigkeit, angesichts der in den ersten Anfängen steckenden Sammlung und Erschließung der Unterlagen aus der Vergangenheit des brasilianischen Kinos zu schreiben.

Die Publikation von „Introdução ao Cinema Brasileiro“ („Einführung in das brasilianische Kino“)¹¹ von Alex Viany – ein Ereignis, von dem Salles Gomes erhoffte, es werde „der Beginn der so sehr ersehnten Phase methodischer Studien über das brasilianische Kino“ sein¹² – gab Gelegenheit zu wichtigen Diskussionen über Untersuchungen zur Periodisierung, weil das Buch die erste systematische Darstellung über unsere filmgeschichtliche Vergangenheit war.

Im Artikel „Estudos Históricos“ („Historische Studien“) vom 23. Januar 1960 betont Salles Gomes den „höchst verzögerten“ (*atrasadíssimo*) Stand der Untersuchungen und bestätigt, daß das „Bewußtmachen“ (*tomada de consciência*) der Existenz der brasilianischen Filmgeschichte dem industriellen und kulturellen Aufschwung der Kinematographie zu verdanken sei, welcher ab 1950 stattgefunden habe.¹³

Der Artikel „Contribuição de Alex Viany“ („Der Beitrag von Alex Viany“)¹⁴ vom 30. Januar 1960 betont die Bedeutung des Anhangs der „Introdução ao Cinema Brasileiro“, in dem eine Auflistung der im Filmwesen tätigen Fachleute sowie Hinweise zur Gesetzgebung, zum Filmwesen, Filmfotos und insbesondere Filmographien enthalten sind:

Man erkennt, daß es dieser Anhang gewesen ist, dem sich der Autor am intensivsten widmet hat, und die Mühe hat sich voll gelohnt. Mit der in seine „Introdução ao Cinema Brasileiro“ integrierten Filmographie ist Alex Viany zum wichtigsten Förderer der Bewegung für die Kinokultur Brasiliens geworden.¹⁵

Um die Filmographie zu optimieren, wurden die Titeleinträge um die Filmdauer erweitert; wurden die Beiträge von Pery Ribas, Adhemar Gonzaga und Pedro Lima zur brasilianischen Filmgeschichte eingefügt sowie genauere Kriterien für die Erstellung der Filmographie, da verschiedene lange Dokumentarfilme berücksichtigt worden waren und andere nicht; und schließlich wurden

¹¹ Viany, Alex: *Introdução ao Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro 1959.

¹² „... o início da tão esperada fase de estudos em torno do cinema brasileiro“, Gomes, Paulo Emílio Salles: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, Bd. I S. 168.

¹³ Gomes, Paulo Emílio Salles: *Estudos Históricos*, Bd. II S. 139-144.

¹⁴ Gomes, Paulo Emílio Salles, *Contribuição de Alex Viany*, in: Gomes, *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, Bd. II S. 145-149.

¹⁵ A.a.O.,

die Filme chronologisch angeordnet und nicht alphabetisch.

Im Kommentar zum Register der Filmschaffenden des brasilianischen Kinobeginnt Salles Gomes jedoch eine gereizte Polemik mit dem brasilianischen Filmkritiker B.J. Duarte über die Methode der Verzeichniserstellung. Für B.J. Duarte war es ein Fehler, herausragende Filmkritiker wie Moniz Viana, Almeida Salles, Décio Vieira Otoni und andere nicht aufzunehmen, statt dessen hingegen Personen zu erwähnen, welche für die Filmgeschichte im engen Sinn bedeutungslos seien, wie César de Alencar¹⁶ oder Joãozinho da Goméia,¹⁷ das Ballet „Pigalle“ und andere mehr.¹⁸ Die Position von Salles Gomes war eine ganz andere:

Auf jedem Fall, und im Widerspruch zu der jüngst von B.J. Duarte ausgesprochenen Meinung glaube ich, daß Alex Viany recht hat, wenn er sich im Register auf die Namen von Personen, Gruppen (E.C. Corinthians oder „Balé Pigalle“) oder Tiere (den Hund Duque) beschränkt, welche unmittelbar oder indirekt – wie es der Fall bei einigen Schriftstellern ist – an der Entstehung der Filme beteiligt waren, während er die Kritiker, Essayisten, Archivare und Mitglieder von Filmclubs beiseite läßt, auf deren Aktivität man nicht unbedingt im Zusammenhang mit der Filmproduktion trifft.¹⁹

B.J. Duarte war davon nicht überzeugt und schrieb eine Entgegnung, in der er wiederholte, daß er mit den Kriterien Alex Vianys für das Register-Formular nicht übereinstimme, weil einerseits für die Geschichte des brasilianischen Films wichtige Namen ausgelassen worden seien, während andere ohne „geschichtlichen oder ästhetischen Wert“ (*valor histórico ou estético*) in jenen Index aufgenommen worden seien.²⁰

Ich vermag nicht zu erkennen, was es zur kinematographischen Kultur beitragen kann, wenn jemand sich Kenntnis darüber verschafft, daß der Sportclub Corinthians Paulista an der Auswahl eines äußerst mittelmäßigen Streifens der ausgestorbenen *Multifilmes* mitgewirkt hat.

Mit Bedauern bemerke ich hingegen das Fehlen der Namen vieler brasilianischer

¹⁶ Bekanntter Radiomoderator der 20er Jahren in Rio de Janeiro [A.d.Ü.].

¹⁷ Einflußreicher *Pai de Santo* der 30er Jahre in der Stadt Salvador da Bahia; *Pai de Santo* ist ein mit einem höheren Priester vergleichbare „Kultleiter“ in der afrobrasilianischen Religion *Candomblé* [A.d.Ü.].

¹⁸ Duarte, B. J.: Introdução ao Cinema Brasileiro, *São Paulo* S. XXXVII, N. 111, Feb. 1960.

¹⁹ a.a.O.

²⁰ Duarte, B.J.: Ainda a Introdução ao Cinema Brasileiro, in: *Anhembi* (São Paulo), Jg. 38, Nr. 112, März. 1960.

Kritiker, Essayisten, Analysten unseres Kinos in den Einträgen des Registers und den Abschnitten der *Introdução* – sei es vorbedacht oder aus bloßer Unwissenheit und Eile des Herrn Alex Viany.²¹

Worum es bei diesem Streit geht, ist auf der einen Seite – Alex Viany & Salles Gomes – das Eintreten für objektive Kriterien für die Auflistung, auf der anderen Seite – B.J. Duarte – das Eintreten für das Verdienst als Kriterium. Im ersten Fall ist die Bedeutung des Films wie des Beitrags belanglos, wohl aber die Tatsache, an der Produktion effektiv mitgewirkt zu haben; im zweiten Fall zählt allein der Wert des Beitrags zur kinematographischen Kunst, und das könnte sich auch auf die Mitwirkung der Kritiker beziehen, die niemals an der Produktion beteiligt sind. Es kommt B. J. Duarte nicht in den Sinn, daß ein derartiges „Verdienst“ in jedem Fall eine andere Bedeutung hätte. Der Artikelschreiber versteht seinen Blickwinkel als umfassend und unbestreitbar, demnach könnte man mit seiner Hilfe die Persönlichkeiten – oder Filme – beliebig auswählen, welche es verdienten, in der Geschichte des brasilianischen Films verzeichnet zu werden.

Anschließend widmete Salles Gomes einen Text mit dem Titel „Decepção e Esperança“ („Enttäuschung und Hoffnung“)²² vom 6. Februar 1960 der Analyse der von Alex Viany verfaßten geschichtlichen Darstellung („*Introdução ao Cinema Brasileiro*“). Der Kommentar ist frei heraus negativ:

Meine Unzufriedenheit angesichts dieser *Einführung in das Brasilianische Kino* hält an. Auch abgesehen von den Anhängen scheint mir der persönliche Beitrag von Alex Viany zu den Untersuchungen zur brasilianischen Filmgeschichte sehr gering zu sein.²³

Von den hauptsächlichsten Kritikpunkten sind die folgenden hervorzuheben: die Unzulänglichkeit der herangezogenen Dokumentation; die mangelnde Sorgfalt bei der Identifikation der Quellen, insofern als verschiedene Berichte aus Zeitungen und Zeitschriften nicht datiert sind; der Mangel einer systematischen Untersuchung, ohne auch nur eine der wichtigsten alten Filmzeitschrift heranzuziehen; außerdem sei die Strukturierung des Buchs mangelhaft und folge nur einer „lässigen Chronologie“; schließlich fehle ein „kritisches Unterscheidungsvermögen“ bei der Benutzung der gesammelten Informationen. Nach all diesen Beobachtungen schließt Salles Gomes:

²¹ a.a.O.

²² Gomes, Paulo Emílio Salles: *Decepção e Esperança*, a.a.O. (o. Anm. 5), Bd. II S. 150-155.

²³ a.a.O.

Der Text von Alex Viány lenkt unsere Aufmerksamkeit eben durch seine Mängel auf die Dringlichkeit, eine systematische filmgeschichtliche Untersuchung einzuleiten. Ich habe noch Hoffnungen auf die Möglichkeiten der Selbstkritik bei Alex Viány. Wenn er all die Fehler seines Konzepts der Filmgeschichte und seiner Methodik einsieht, kann man noch viel von der zweiten Auflage erwarten²⁴.

Angesichts der obigen Bemerkung sind die Probleme weniger Viány anzulasten als dem allgemeinen Rückstand der filmgeschichtlichen Studien bei uns. Salles Gomes weist darauf hin, daß dieser Rückstand es sehr schwer macht, eine filmgeschichtliche Gesamtschau zu schreiben, wegen der zahllosen Lücken in der Erfassung der Vergangenheit – deshalb die Dringlichkeit, die „systematische“ Untersuchung zu beginnen.

Aus einem allgemeineren ideologischen Blickwinkel stimmt Salles Gomes Denken mit den Betrachtungen überein, die im ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros / Hochschule für Brasilianische Studien) angestellt wurden, einer wichtigen staatlichen Kultureinrichtung, die in der zweiten Hälfte der 1950er und der ersten Hälfte der 1960er Jahre die Ideologie der Fortschrittsgläubigkeit (*desenvolvimentismo*)²⁵ verbreitete. Das Beharren auf der „Bewußtheit“ jenes Rückstandes zum Zwecke seiner Überwindung hatte beispielsweise eine starke Auswirkung auf die im ISEB angestellten Überlegungen und ist in den Texten der Filmkritik häufig erwähnt, ebenso wie der Glaube an die industrielle Entwicklung als Zentrum der nationalen Aktivitäten. Hier sei noch angemerkt, daß der Autor in einem wichtigen Essay „Uma Situação Colonial?“ („Ein kolonialer Zustand?“)²⁶ – nach der beim „Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica“ vorgetragenen und im *Suplemento Literário* am 19 November 1960 veröffentlichten These – allen im Land entwickelten kinematographischen Aktivitäten pauschal „Mediokrität“ bescheinigt, als das „grausame Brandmal der Unterentwicklung“. Schon für die Intellektuellen des ISEB war – Caio Navarro de Toledo²⁷ zufolge – die Lage in Brasilien einmütig als unter-

²⁴ a.a.O.

²⁵ Idealplan zur Entwicklung Brasiliens in den 1930er und den 80er Jahren.

²⁶ Gomes, Paulo Emílio Salles: *Uma Situação Colonial?*, a.a.O. (o. Anm. 5), Bd. II S. 286-291.

²⁷ Philosophie-Professor der Universität Campinas in São Paulo [A.d.Ü.].

entwickelt verstanden worden, ohne jeden Grad an Unabhängigkeit auf wirtschaftlichem, kulturellem und ideologischem Gebiet, eine auch mit dem Schlagwort „in der Unterentwicklung ist alles unterentwickelt“ ausgedrückte Auffassung.²⁸

Zu den wesentlichen Fragestellungen der klassischen Geschichte des brasilianischen Kinos gehört die nach den Ursprüngen des brasilianischen Kinos; außerdem die „regionalen Zyklen“, die künstlerische Dekadenz der Filmproduktion zu Beginn des Tonfilms, die Kritik an den *Chanchadas*²⁹ und die Herausbildung eines kinematographischen Bewußtseins („consciência cinematográfica“) bei uns. Der Ausdruck „consciência cinematográfica“ geht auf Alex Viany zurück,³⁰ aber seine endgültige Bedeutungsdimension erhielt er durch Paulo Emílio Salles Gomes erst in der Mitte der 60er Jahre in einem unter dem Titel „Panorama do Cinema Brasileiro: 1896/1966“ („Überblick über das brasilianische Kino 1896-1966“) veröffentlichten Text.³¹ Die „Consciência Cinematográfica“ definiert sich für Salles Gomes wie folgt:

Pedro Lima in *Selecta* und Adhemar Gonzaga in *Paratodos*, beide später in [der Filmzeitschrift] *Cinearte*, sprachen im allgemeinen Gruppen von jungen Leute an, die über das ganze Land verteilt waren, um sie miteinander in Verbindung zu bringen. Es ist dies der Augenblick, an dem sich die Herausbildung eines kinematographischen Bewußtseins zeigte: Die von diesen Zeitschriften angebotenen Informationen und Kontakte, ihre Einladung zum Dialog und ihre Propaganda riefen ein Organisationsnetz ins Leben, das schließlich zu einer Bewegung „Brasilianisches Kino“ wurde.

In diesem Text wird auch noch die Sorge über die mangelnde Definition der eigenen Geschichte ausgesprochen, der die unterentwickelten Länder unterworfen waren; dem entsprechend kann man in der obigen Kommentierung

²⁸ „*tudo é subdesenvolvido no subdesenvolvimento*“ – Toledo, Caio Navarro de, ISEB: Fábrica de Ideologias, São Paulo 1978, S. 18, 86, 87.

²⁹ *Chanchada* von der italienische „Cianciata“, französisch „Pochade“, ist ein Filmgenre, welches in Brasilien ab den 30er bis in die 50er Jahre große Erfolg hatte, vor allem durch die Darstellung des brasilianischen Karnevals und durch populäre Musikfilme. S. dazu Augusto, Sergio: *Chanchada: qu'est-ce en réalité?* <www.3continentes.com/cinema/infosdiverses/Chanchada.html> sowie Viera, João Luiz, in: Ramos, Fernão und Miranda, L. Felipe (HRSG.), *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, São Paulo 2000, S. 117-119 [A.d.Ü.].

³⁰ Viany, Alex: *O cinema Brasileiro Por Dentro – II. A Escola Não Foi Risonha e Franca*, in: *Manchete* (Rio de Janeiro), Nr. 111, 5. Juni 1954.

³¹ Gomes, Paulo Emílio Salles: *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, (beispielsweise) Rio de Janeiro 2001, S. 19-83.

beobachten, daß die Produktion von Meisterwerken des brasilianischen Stummfilms wie *Brasa Dormida* (Humberto Mauro; 1928) und *Barro Humano* (Adhemar Gonzaga; 1929) zusammenfiel mit dem Niedergang der Bildersprache dieses Filmtyps beim Auftretens des Tonfilms.

Mit „Panorama do Cinema Brasileiro 1896/1966“ legte Salles Gomes eine Chronologie der brasilianischen Filmgeschichte vor, in der er deren wesentliche Perioden oder „Epochen“ – wie er sie bezeichnet – charakterisiert. Die Periodisierung stützt sich auf Produktionskrisen, verstanden als Marksteine verschiedener „Epochen“, mit Ausnahme der fünften und letzten „Epoche“, welche durch das Aufkommen der brasilianischen Filmgesellschaft Vera Cruz³² gekennzeichnet ist. Verglichen mit früheren und selbst späteren Versuchen der Periodisierung des brasilianischen Kinos wird hier ziemlich einleuchtend vorgegangen.

Wie schon Jean-Claude Bernardet bemängelte, beachtet man auf der anderen Seite nicht hinreichend die wirtschaftlichen Produktionsbedingungen: so zum Beispiel beim „naturgemäßen“ Film – eine Bezeichnung der 20er Jahre für den Dokumentarfilm. „Tendenz der Filmhistoriker war es, auf Brasilien kritiklos ein historisches Modell anzuwenden, das für die industrialisierten Länder erarbeitet worden war, wonach der Spielfilm die Stütze der Produktion ist.“³³

Salles Gomes selbst schrieb 1974, als er die Beschränktheit seiner Analyse hinsichtlich des „naturgemäßen“ Films bemerkte, den aufschlußreichen Essay „A Expressão Social dos Filmes Documentais no Cinema Mudo Brasileiro 1898-1930“ („Die soziale Aussage der Dokumentarfilme im brasilianischen Stummfilm“)³⁴, in dem er Rechenschaft abzulegen suchte über die ideologische Bedeutung dieses bis dahin unbeachteten Gebiets der Filmproduktion. Bis dahin waren die Filme mit den Begriffen „Berço Esplêndido“ und „Ritual do Poder“ klassifiziert worden. *Berço Esplêndido* („Glänzende Wiege“)³⁵ nannte

³² Mit der Filmgesellschaft Vera Cruz verbindet sich der erste bedeutende Versuch, in den Jahren 1949-1954 mit moderner Technologie und dem Streben nach Qualität eine nationale Filmindustrie in Brasilien aufzubauen [A.d.Ü.].

³³ Bernardet, Jean-Claude: *Cinema Brasileiro: Proposta Para uma História*, Rio de Janeiro 1979, S. 28.

³⁴ Gomes, Paulo Emílio Salles: *A Expressão Social dos Filmes Documentais no Cinema Mudo Brasileiro (1898-1930)*. Paulo Emílio – Um Intelectual na Linha de Frente. Organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado, São Paulo / Rio de Janeiro 1986, S. 323-330.

³⁵ Zitat aus der brasilianischen Nationalhymne, welche in einer Strophe die landschaftlichen Schönheiten Brasiliens preist.

man die Beschreibung der brasilianischen Naturschönheiten, ein während der ersten beiden Dekaden des 20. Jahrhunderts im Überfluß ausgebeutetes Thema; während *Ritual do Poder* („Machtspiele“) die Aktivitäten der großen Autoritäten der Republik umschrieb, insbesondere des Präsidenten. Nach Meinung des Historiographen [Salles Gomes] verschwanden die Filme der *Berço Esplêndido* im Lauf der Zeit, indem sie sich zu einer Art von Dokumentarfilm wandelten, und die das Leben und die Gebräuche der Menschen des Hinterlandes darstellten. Diese Einschätzung hatte ein lebhaftes Echo in der Presse von Rio de Janeiro bei Kritikern wie Adhemar Gonzaga und Pedro Lima, für die lediglich der Spielfilm der Aufmerksamkeit wert war, während sie die schlechte künstlerische Qualität der Dokumentarfilme beklagten und diesen Filmen vorwarfen, den Rückstand des Landes anstatt dessen Entwicklung zu zeigen. Es gab indessen andere Kommentatoren, wie den Intellektuellen Oliveira Vianna, welche von den Bildern der in naiver Weise in diesen Filmen ausgedrückten Irspürlichkeit beeindruckt waren und darin einen thematisch und formal besonderen Ausdruck sahen. Abschließend stellt Salles Gomes fest, daß es nicht die Aufgabe des Dokumentarfilms gewesen sei, den Menschen des Hinterlandes Erziehung und Kultur zu bringen, wie es u.a. der Journalist Mario Behring³⁶ erwartete, daß diese vielmehr „dem Küstenbewohner den Anblick der unerträglichen Zurückgebliebenheit des Hinterlandes liefern“ sollten.³⁷

Es muß allerdings auf eine Einschränkung in bezug auf die monumentale Arbeit hingewiesen werden, welche Salles Gomes als wichtigste Gestalt der Erforschung und klassischen Geschichtsschreibung des brasilianischen Kinos geleistet hat. Damit ist nicht beabsichtigt, die zentrale Bedeutung seines Denkens zu mindern, sondern lediglich einen Dialog unter Lebenden mit ihm zu führen und ihn vor der Mumifizierung zu bewahren.

Aus unserer Sicht ist der Mangel einer Vertiefung der ideologischen Kritik ein großes Problem von Salles Gomes historiographischem Projekt, vor allem hinsichtlich der älteren Filme und Regisseure. Diese Haltung war tatsächlich gewollt und darauf ausgerichtet, die Wegbereiter des brasilianischen Kinos und die geschichtliche Erfahrung dieser Kinematographie als etwas durch und durch Positives zu bewerten angesichts der Unterdrückung durch die auch den brasilianischen Markt beherrschenden nordamerikanischen Produktionen. Diese Strategie ist, neben anderem, dem Umstand geschuldet, daß die nationale

³⁶ Mário Marinho de Carvalho Behring (1876-1933), Ingenieur und Journalist [A.d.Ü.].

³⁷ „levar para o litoral a visão do atraso insuportável do interior“.

Filmproduktion über lange Zeit von der intellektuellen Elite verachtet wurde.

Hierdurch wurden einige grundlegende Fragen, wenn sie nicht überhaupt außer acht geblieben sind, im den Hintergrund gerückt. Erwähnen wir nur ein Beispiel, die Darstellung der Neger (*dos negros*) im brasilianischen Film. Abgesehen von einigen wenigen Stellen in dem Buch „Humberto Mauro, Cataguases, Cineaste“,³⁸ wird das Thema im Werk von Salles Gomes praktisch nicht erwähnt.

Hinzu kommt, wie João Carlos Rodrigues beobachtet hat, die Argumentation von Salles Gomes zum Rassismus in *O Tesouro Perdido* (Humberto Mauro; 1927), wo ein schwarzes Kind, welches raucht, mit einer Kröte verglichen wird, was Salles Gomes lediglich dazu bringt, die Sequenz als „Naivität“ (*candura*) und „brasilianische Nuance“ (*tonalidade brasileira*) zu bezeichnen.³⁹ Wir haben besonderen in den letzten zehn Jahren intensive Diskussionen um die Rolle der schwarzen Bevölkerung in der brasilianischen Filmgeschichte geführt. Dabei wurden Stellungnahmen wie die o.g. von Salles Gomes als beschränkt kritisiert. Insofern legte die Argumentation von Salles Gomes die Lücken der klassischen Filmgeschichte und die Unfähigkeit nationalistischer Vorgaben offen, eine Antwort auf die sozialen brasilianischen Widersprüche zu geben, sofern sie nicht durch außerbrasilianischen Druck begründet sind.

Derzeit ist eine solche Beschränktheit eher wahrnehmbar, nicht nur durch die Kritik an dem, was das Ziel des Nationalismus gewesen ist, sondern auch durch den aktuellen Aufschwung der Negerbewegung (*Movimento Negro*) in Brasilien, auch im Bereich des Audiovisuellen. Deswegen muß nun endlich die Präsenz von Negern vor und hinter der Kamera analysiert werden. Arbeiten wie die von João Carlos Rodrigues und Robert Stam⁴⁰ über die Darstellung von Negern verweisen auf eine Möglichkeit, den Diskurs über das brasilianische Kino wieder aufzunehmen, und diese Wiederaufnahme beinhaltet auch die ethnische Frage.

³⁸ Gomes, Paulo Emílio Salles: Humberto Mauro, Cataguases, Cineaste, São Paulo 1974., S. 146, 147, 310.

³⁹ Rodrigues, João Carlos: O Negro Brasileiro e o Cinema, Rio de Janeiro 2001, S. 80.

⁴⁰ Stam, Robert: Tropical Multiculturalism: a Comparative History of Race in Brazilian Films and Culture, Durham 1997.