
Luciana Corrêa de Araújo

Widerspenstigkeit und Humor

Joaquim Pedro de Andrade, der Modernismus, die *Chanchada*

Als sich das *Cinema Novo* in den 60er Jahren mit einem auf Brasilien ausgerichteten Projekt ästhetischer Erneuerung durchsetzt, bezieht es sich bewußt auf den brasilianischen literarischen Modernismus und greift Diskussionen aus den 20er Jahren wieder auf, deren Höhepunkt die „Woche der Modernen Kunst“ (*Semana de Arte Moderna de 1922*¹) war. Der Kritiker João Luiz Lafetá identifiziert als ästhetisches Projekt des Modernismus die „Erneuerung der Medien, den Bruch mit der traditionellen Sprache“, während sein ideologisches Projekt „ein nationales Bewußtsein und die Suche nach einem nationalen künstlerischen Ausdruck“ forderte.² Die Definitionen können ohne größere Abänderungen auf die Vorschläge der Cineasten des *Cinema Novo* übertragen werden, die sich dafür einsetzten, eine moderne brasilianische – kritische und selbstbestimmte – Filmproduktion herauszubilden. Filme wie *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos; 1963) und *Menino de Engenho* (Walter Lima Júnior; 1965), Verfilmungen von Romanen von Graciliano Ramos beziehungsweise José Lins do Rego, lassen die Produktion der *Cinema Novo*-Cineasten als sehr ähnlich der zweiten Phase des Modernismus (1930-1945) erscheinen, in der Romane, deren Handlung in den Binnenregionen angesiedelt sind und die die Realität des brasilianischen Nordostens politisch darstellen, eine große Rolle spielen.

Der Regisseur Joaquim Pedro de Andrade hat sich an den beiden Schlüsselfiguren der ersten Phase der Bewegung (1922-1930), Mário de Andrade und Oswald de Andrade, mit Filmen orientiert, die bestimmte Momente seiner Karriere und des brasilianischen Kinos prägen: *Macunaíma* (1969) und *O homem do pau-brasil* (1981). Die Beschäftigung mit diesen beiden Filmen ermöglicht

¹ Vgl. dazu u. Anm. 7.

² Lafetá, João Luiz, 1930: A crítica e o modernismo, São Paulo 2000, S. 21.

es, Merkmale des Verhältnisses zwischen der Generation der *Cinema Novo*-Cineasten und der Literatur, insbesondere des Modernismus, zu beobachten. Es wird sich herausstellen, wie sehr die Geschichte des brasilianischen Kinos durch diesen Dialog bestimmt worden ist.

Macunaíma ist die Verfilmung des gleichnamigen, 1928 veröffentlichten Romans von Mário de Andrade. Gilda de Mello e Souza erachtet ihn als das „wichtigste Buch des brasilianischen modernistischen Nationalbewußtseins“³, und sie steht nicht allein mit dieser Meinung. Der Schriftsteller sammelt, nach dem Vorbild des Deutschen Theodor Koch Grünberg, Sagen aus der brasilianischen und lateinamerikanischen Folklore, um vom ereignisreichen Schicksal eines „Helden ohne jeglichen Charakter“ zu erzählen, in dessen Lebensweg sich, facettenreich und erschütternd, das Bild der brasilianischen Realität und Vorstellungswelt spiegelt. *Macunaíma* wird im Wald geboren, lernt dann die Großstadt kennen und hat als Antagonisten den Riesen Venceslau Pietro Pietra, an den er den „*muiraquitã*“, den Glückstalisman, verliert. Bei der Verfilmung orientiert sich Joaquim Pedro de Andrade an den Ideen eines anderen wichtigen modernistischen Autors, Oswald de Andrade, insbesondere an dessen 1928 veröffentlichtes „Menschenfresser-Manifest“ (*Manifesto Antropófago*). Der Regisseur erläutert, er habe den Schlüssel zur Verfilmung darin gesehen, *Macunaíma* sei die Geschichte eines von Brasilien „aufgefressenen“ Brasilianers ist:

In unserer Gesellschaft verschlingen die Menschen einander. *Macunaíma* handelt von dieser menschenfresserischen Wirklichkeit in Form einer respektlosen Figur, die mit unseren anerzogenen Zwängen bricht (...) Aller Konsum läßt sich genau genommen auf Kannibalismus zurückführen. Die Arbeitsbeziehungen wie die zwischenmenschlichen gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Beziehungen sind grundsätzlich kannibalisch.⁴

Eine radikale Veränderung der Vorlage ist die fast vollständige Eliminierung der im Roman präsenten magischen Elemente, wodurch die Geschichte wirklichkeitsnaher werde, um – so der Regisseur – eine größere Nähe zum Publikum zu erreichen. Außerdem wolle er, sagt er mit Emphase, eine kafkaeske Strategie anwenden, die darin besteht, „das Absurde in minutiös realistischer Weise zu behandeln, um ihm so eine höhere aggressive Macht zu verleihen.“

Mehr als zehn Jahre nach *Macunaíma* kehrt Joaquim Pedro de Andrade

³ Souza, Gilda de Mello e, „O tupi e o alaúde“, in: de Andrade, Mário, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica coordenada por Telê Porto Ancona Lopez, São Paulo 1996, S. 255.

⁴ Hollanda Buarque, Heloisa, *Macunaíma – Da literatura ao cinema*, Rio de Janeiro 2002, S. 101-102.

zum Modernismus zurück, wobei er diesmal in *O homem de pau-brasil* Leben und Werk von Oswald de Andrade miteinander mischt. Obwohl das Drehbuch kein bestimmtes Werk zur Grundlage hat, tritt der starke Bezug zu den Memoiren des Schriftstellers deutlich hervor: *Um homem sem profissão – Sob as ordens de mamãe* („Ein Mann ohne Beruf – Unter Mama's Zucht“), erschienen 1954, behandelt, mit den



O homem de pau-brasil

Worten des Kritikers Antonio Candido ausgedrückt, die „poetische Fusion des Realen mit dem Phantastischen“, ⁵ eine Vorgehensweise, der auch der Film nacheifert. Der Cineast erzählt die Biographie Oswald de Andrades, beginnend mit seiner Jugend (einschließlich des berühmten Treffens mit der Tänzerin Isadora Duncan während ihrer Brasilienreise), behandelt dann die Aufregtheit der ersten Jahre des Modernismus und die Periode kommunistischer Aktionen, bis zum allegorischen Schlußakt, in dem Oswald de Andrades Utopie des Matriarchats von Pindorama ⁶ zelebriert wird. Im Gegensatz zur realistischen Tendenz von *Macunaíma* bringt *O homem do pau-brasil* (Co-Autor des Drehbuchs war der Literaturkritiker Alexandre Eulálio) eine starke Stilisierung.

Indem er auf eine festere Verankerung im Realen verzichtet, akzentuiert der Film den Charakter der Künstlichkeit, sei es durch Übertreibung bei den Kostümen und den Kulissen, sei es durch die explizit literarischen Dialoge und das nicht-naturalistische Spiel der Schauspieler.

Sowohl *Macunaíma* als auch *O homem do pau-brasil* haben nicht nur die

⁵ Candido, Antonio, „Prefácio inútil“, in: Andrade, Oswald de, *Um homem sem profissão – Sob as ordens de mamãe*. São Paulo 1990, S. 17.

⁶ „Daß ein neues Matriarchat sich ankündigt mit seinen Ausdrucksformen und seiner sozialen Realität, etwa, daß das Kind dem Mutterrecht folgt, oder das gemeinsame Eigentum am Boden und der klassenlose Staat oder das Verschwinden des Staats.“, in: de Andrade, Oswald, *A crise da filosofia messiânica*, in: ders. *A utopia antropofágica*. São Paulo² 1995. – „Pindorama“ ist die Bezeichnung Brasiliens von Seiten der eingeborenen Bevölkerung der Anden und der Pampa.

Rückkehr zur „Bewegung von 22“ (*Movimento de 22*⁷) gemeinsam, sondern auch einen wichtigen Vermittler in dieser Beziehung: die *Chanchada*. Als stark an das Volkstümliche appellierende Gattung der musikalischen Komödie blüht die *Chanchada* in den 40er und 50er Jahre, wird von den Zuschauern geliebt und von der Kritik verachtet, die ihnen nur einen geringen oder keinen künstlerischen Wert zuspricht und sie als schlechte Nachahmungen des amerikanischen Kinos einschätzt, als bloße Werbeträger für gängige Radiosongs und -sänger, voll des vulgären und groben Humors. Mitte der 1960er Jahre gibt es noch starke Vorurteile gegen dieses Genre, das als fremd und als zweitrangige Form des Hollywoodkino gilt. Ab der zweiten Hälfte dieser Dekade kommt es indessen – innerhalb eines von der „*Tropicalista*-Bewegung“ sowie dem Film *Macunaíma* ausgelösten Umschwungs – zu weniger negativen Reaktionen, man war nun eher geneigt, die Verdienste der *Chanchada* als originäre Kulturform anzuerkennen.

Als dann Joaquim Pedro de Andrade *Macunaíma* auf den Markt brachte, gegen Ende der 60er Jahre, befand sich das *Cinema Novo* auf der Suche nach Strategien, das Autorenkino mit dem Publikumserfolg zu verbinden. Der Regisseur sprach über diese Idee schon kurz nach der erste Vorführung seines ersten Spielfilms, *O padre e a moça* (1966). In einem Interview mit dem Kritiker Alex Viany hebt Joaquim Pedro de Andrade hervor, wie wichtig es gewesen sei, auf die „Bewegung von 1922“ zurückzukommen, wenn es um Fragen wie die der Autorenschaft, der Distanz zwischen den produzierten Werken und dem Publikum, der Haltung gegenüber dem Ausland geht. Der Regisseur weist mit Nachdruck auf die aus dem Modernismus von 1922 herrührende „Ablehnung all dessen, was direkt importierte Werte und Vorgehensweisen repräsentierte, die in keinem besonders engen Zusammenhang mit unserer Realität stehen, und ein Versuch, sich mit den genuin brasilianischen Vorgehensweisen auseinanderzusetzen, die ohne weiteres verstanden würden und nicht entfremdend wären“⁸ Ein solches Projekt wäre dennoch nicht so offen, wie man es anstrebte, denn es bedeute „einen komplexen intellektuellen Prozeß, einen intellektuellen Anspruch, wodurch die Kommunikation mit den Massen beeinträchtigt würde.“ Viany führt die Betrachtungen von Joaquim Pedro de Andrade weiter aus, indem er erklärt, wie das *Cinema Novo* bei seinem Erfolg, ein akademisches Pu-

⁷ Künstlerische Bewegung von 1922, welche mit der eingangs genannten, in jenem Jahr veranstalteten „Woche der Modernen Kunst“ (*Semana de Arte Moderna de 1922*) verbunden ist, bei der erstmals der genuin „brasilianischen“, also aus Elementen verschiedenster ethnischer Herkunft entstandenen Kultur Beachtung geschenkt worden ist.

⁸ Viany, Alex, „1966 – Joaquim Pedro de Andrade“, in: *O processo do Cinema Novo*, Rio de Janeiro 1999, S. 157-171. Auch das folgende Zitate stammt aus diesem Interview.

blikum aus der Elite ins brasilianische Kino zu locken, damit endete, sich „daß das erste Publikum, welche das brasilianische Kino erobert hatte, d.h. das breite Publikum der *Chanchada*“, sich von dem Medium abwendet, und er bedauert, „unglücklicherweise hat das *Cinema Novo* [die beiden Zuschauergruppen] nicht zusammengeführt.“

Bei der Produktion des Films *Macunaíma* versucht Joaquim Pedro de Andrade einige der Widersprüche zu überwinden, die sich aus dem Gespräch mit Alex Viany ergeben hatten, indem er zwar Autorenkino macht, raffiniert in seiner Konstruktion und mit dem Realismus, mit dem er die brasilianische Wirklichkeit einfängt, jedoch nicht auf den Anspruch verzichtete, ein breiteres Publikum anzuziehen. Der Film brachte mehr als zwei Millionen Zuschauer in die Filmtheater und war die kommerziell erfolgreichste Produktion des *Cinema Novo*.

Bei der Beschäftigung mit den Werken des Modernismus beschränkt sich Joaquim Pedro de Andrade nicht darauf, sie zu verfilmen. Er versucht, darüber hinaus, Rezeptionsangebote zu machen. So wie der Modernismus die künstlerische Rangordnung aufhebt, indem er die „einfache“ Literatur und die weniger gehobenen Formen der Unterhaltung, wie den Zirkus, einbezieht, greift de Andrade Elemente der *Chanchada* auf, ein besonders volkstümliches Kulturelement, das über lange Zeit in der Tradition des brasilianischen Kinos für belanglos erklärt worden war. Er führt dieses Genre in sein künstlerisches Konzept als besonders brasilianische Tradition ein und betont dabei diese nationale Bedeutung. Gleichzeitig macht er sich dessen Popularität zu Nutze, um zu erreichen, was der Modernismus selbst nicht erreicht hatte: die Eroberung eines breiteren Publikums. Es ist interessant festzustellen, daß der Zusammenprall zwischen hoher und niedriger Kultur – mit einer klaren Dominanz der letzteren – auch der *Chanchada* überhaupt nicht fremd ist. Es genügt, an *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle; 1952) zu erinnern, wo ein Griechischlehrer (Oscarito) gezeigt wird, der sich den Reizen einer Rumba-Tänzerin hingibt, und an die Schwierigkeiten, einen Historienfilm zu produzieren, der letztendlich zu einer karnevalesken Komödie wird.

In *Macunaíma* setzt der Humor gleich mit dem Filmanfang ein, der die Geburt des Helden zeigt – und der Held wird gespielt von Grande Otelo, dem wichtigsten Komiker der *Chanchada* neben Oscarito. Komische Situationen und Dialoge folgen, verlieren jedoch an Gewicht zum Ende des Films hin. Der breite und karnevaleske Humor der ersten Sequenzen wird immer bitterer, bis er dann von der Melancholie der Schlußszenen abgelöst wird, mit einem *Macunaíma* von trauriger Gestalt, zahnlos und verlassen. Der Film nutzt geschickt ein in Komödien beliebtes und in den *Chanchadas* oft verwendetes Mittel:

„Verkleidungen, Verdrehungen und unverschuldeten Identitätswandel“.⁹ Der Schein ändert sich ständig. Es beginnt damit, daß der Held als Schwarzer zur Welt kommt, ein blonder Prinz wird, und selbst, nachdem er endgültig weiß geworden ist, macht er weitere Veränderungen durch: Mal erscheint er mit blondem Kraushaar, mal als Frau. Die Identitäten von Schauspieler, Autor und Protagonist überschneiden sich: Paulo José spielt Macunaímas Mutter und den weißen Helden; Grande Otelo taucht als schwarzer Macunaíma auf, aber auch als Sohn des Helden mit der Kriegerin Ci.

In *O homem do pau-brasil* (1981) ist dagegen die Komik weniger körperhaft als verbal und – das muß man zugeben – weniger erfolgreich. Der Humor bevorzugt als Aktionsfeld die Rede und entfaltet sich in Wortwechseln, volkstümlicher Umgangssprache, Lügen, doppeldeutigen Sätzen, Wort-



Grande Otelo in *Macunaíma*

spielen, die den Schwung eines Oswald de Andrade mit der Frechheit und Boshaftigkeit, die der *Chanchada* und dem Revuetheater stets eigen waren, zu verbinden suchen. Der Film erreicht diese schwierige Symbiose an wenigen Stellen, und es erstaunt nicht, daß der vielleicht beste dieser Momente ausgerechnet von Grande Otelo dargestellt wird, in der Rolle eines afrikanischen Prinzen, der in Paris das Atelier der brasilianischen Malerin Tarsila Amaral besucht, die damals mit Oswald de Andrade verheiratet war. Beim Anblick des Bildes „Die Negerin“ ruft er aus „Aber das ist doch Oma!“ Auch in diesem Film beruht der Reiz auf dem Ungewöhnlichen und auf der Übertreibung, und er weckt ein Lachen, das mit Befremden verbunden ist – wie bei der Idee, die Person von Oswald de Andrade abwechselnd durch einen Schauspieler und eine Schauspielerin darstellen zu lassen.

Es ist möglich, eine Beziehung zwischen *O homem do pau-brasil* und den *Chanchadas* auch in bezug auf die Verwendung von Studiobauten herzustellen, insbesondere in den Szenen mit dem Schiff, als Oswald und Tarsila nach Europa reisen. Der Unterschied liegt darin, daß das Ambiente zwar in beiden Fil-

⁹ Augusto, Sérgio, *Este mundo é um pandeiro – A chanchada de Getúlio a JK*, São Paulo 1989, S. 177.

men bewußt künstlich erscheint. Im Gegensatz zu *Aviso aos navegantes* (Watson Macedo; 1950), um eine *Chanchada* zu zitieren, in der ein guter Teil der Geschichte auf einem Luxusdampfer spielt, fehlt in Joaquim Pedro de Andrade Film jegliche realistische Absicht, an die Stelle einer realistischen Konstruktion treten die filmischen Mittel. Es handelt sich dabei um eine doppelte Anspielung: Die Bühnenbilder verweisen sowohl auf das Vorbild (das Kino der Hollywood-Studios) als auch auf die Kopie (das Kino der Studios der *Atlântida*, der wichtigsten Produzentin von *Chanchadas*). Es bietet sogar eine Satire zu den Musikfilmen, wenn beide Oswalds die Ideen des Kannibalenmanifests im Schiffssalon verkünden, während die Bühne im Hintergrund mit tropischen Motiven dekoriert und von als Phantasieindianer verkleideten Tänzern bevölkert ist.

Sowohl in *Macunaíma* als auch in *O Homem do pau-brasil* bringt Joaquim Pedro de Andrade Literatur und „volkstümliche“ Genres einander nahe, ohne auf ein weiteres, von ihren Gegnern immer kritisiertes Element der *Chanchada* zu verzichten: das Vulgäre. Beide Filme bedienen sich ganz ungezwungen des schlechten oder mangelnden Geschmacks. Es geht dabei nicht nur darum, lediglich den Kitsch zu betonen, auch wenn dies ein ins Auge springender Zug ist. Joaquim Pedro de Andrade zeigt Szenarien und Kostüme von eindeutiger Übertreibung und Unverhältnismäßigkeit, er betont oder fügt in den übernommenen Text Ausdrücke der volkstümlichen Sprache ein, auch die ordinärsten; er konstruiert innerhalb der legitimen Tradition der echten Komödie Szenen des Trivialkinos. In *Macunaíma* vermeidet er komplexe Inszenierungen, indem er auf stilistische Sophistereien verzichtet. Bereits in *O homem do pau-brasil* realisiert er ausgearbeitete Kamerabewegungen, aber, wie Randal Johnson beobachtet hat, „das Vulgäre in den Dialogen der Personen hintertreibt ständig auffällig die elegante *mise-en-scène* des Filmes, denn Joaquim Pedro de Andrade lehnt bürgerliche Werte wie den guten Geschmack ab.“¹⁰ Hinter dieser Aneignung des Vulgären, diesen lustvollen Ausflügen ins Vulgäre, auf die sich diese Filme begeben, steht allerdings auch die feste Absicht, einen Stil, eine brasilianische kinematographische Ästhetik zu identifizieren, verständlich zu machen und herauszustellen – das Vulgäre als Dekadenzform eines vorbildlichen und unantastbaren Modells, als Symptom einer strukturellen Unsicherheit, und als bewundernswürdige und aufmüpfige Kreativität.

Joaquim Pedro de Andrade benutzt die *Chanchada* als Sprache, aber es

¹⁰ Johnson, Randal, „Joaquim Pedro de Andrade: the poet of satire“, in: *Cinema Novo x5 – Masters of contemporary Brazilian film*, Austin 1984, S. 51. Eine ähnliche Analyse wurde von João Luiz Veira entwickelt, vgl. dies., „*Bíbicos e tataronas versus pau brasil*“, in: *Filme Cultura*, Nr. 40, 1982.

handelt sich nicht um eine bedingungslose Übernahme. Ganz im Gegenteil. Es ist vor allem eine Strategie, um besser die Mechanismen der Herrschaft in diesem Spiel herauszustellen. Die Dialoge, die er in der Art der *Chanchada* in seinen Filmen realisiert, sind durchdrungen von Spannung, aber auch von Distanz. Indem er sich der *Chanchada* bedient, untergräbt er sie, stellt ihre Grundlagen in Frage, unterwirft sie einer kritischen Hinterfragung.

Für Ismail Xavier ist *Macunaíma* ein Disput über die *Chanchada* in dem der Regisseur „sich der Kommunikationsmöglichkeit des Genres bedient, aber den symbolischen Tod, die Leere seiner zentralen Figur gestaltet: des Schurken, des Helden der urbanen ‚Folklore‘ (der theatralischen und kinematographischen *Chanchada*, der Radiokultur, des populären Anekdotenschatzes)“¹¹. Der Held werde in einer pessimistischen Perspektive gesehen, sein Hedonismus und sein Individualismus seien Ergänzungen und keine Antagonismen zum Prozeß der Modernisierung, der solange nach dem Konsum ausgerichtet sei, bis die wirklich revolutionäre Idee keine bloße Anpassung und Angleichung an die Modernität mehr sei.

Während Joaquim Pedro de Andrade in *Macunaíma* die Figur des Schurken unter die Lupe nimmt, sucht er in *O homem do pau-brasil* einen anderen Mechanismus der brasilianischen Vorstellungs- und Lebenswelt aufzudecken, der auch in den Filmen der *Chanchada* sehr präsent ist: das Macho-Gehabe. In der *Chanchada* gelingt es den zahllosen Spielereien mit vertauschten Rollen, Transvestismen und selbst der Präsenz verstärkt handelnder Frauenrollen nicht, die Herrschaft des männlichen Blickwinkels zu erschüttern, wonach die Frau als Hauptaufgabe hat, gesehen und begehrt zu werden. In *O homem do pau-brasil* beginnt Joaquim Pedro de Andrade damit, daß er einen Schauspieler und eine Schauspielerin in der Rolle des Protagonisten Oswald de Andrade einsetzt, und so die sexuellen Codes durcheinander bringt mit einer männliche Rolle, die gleichzeitig als Mann und als Frau erscheint. Der Weg der Figur ist markiert durch die Präsenz der Frauen, bis zu dem Punkt, wo der Held selbst sich in eine von ihnen verwandelt, in die Sie-Oswald, die den Er-Oswald verschlingt und sich seinen Penis einverleibt. Hier greift der ideologische Kampf vor allem die Kluft zwischen den sexuellen Modellen und die Machtmechanismen an, die diese Kluft vertiefen.

Der Wunsch nach Glück, der die Triebkraft des utopischen Projekts von *O homem do pau-brasil* darstellt, kontrastiert mit der in *Macunaíma* dominierenden pessimistischen Sichtweise. Es ist sicher keine Mißachtung der ästhetischen Argumente, wenn man daran erinnert, daß beide Filme zu ganz unter-

¹¹ Xavier, Ismail, *Alegorias do subdesenvolvimento*, São Paulo 1993, S. 153-154.

schiedlichen Zeitpunkten entstanden sind: *Macunaíma* in der repressivsten Periode der Militärdiktatur und *O homem do pau-brasil* in einer Zeit, als es durch die Lockerung der Militärregierung, die Amnestien und die Arbeit der Gewerkschaften möglich wurde, für Brasilien eine demokratische Perspektive aufzuzeigen.

João Luiz Lafetá hat darauf hingewiesen, daß der brasilianische Modernismus in Anlehnung an die europäische Avantgarde „das Populäre und das Groteske als Gegengewicht zur falschen ‘akademistischen’ Raffinesse“ eingesetzt hat.¹² Joaquim Pedro de Andrade seinerseits wird, indem er das Buch von Mário de Andrade verfilmt (in *Macunaíma*) und Leben und Werk von Oswald de Andrade wieder zum Leben erweckt (in *O homem do pau-brasil*), die *Chanchada* als wichtiges Gegengewicht zum sogenannten „qualitätvollen Kino“ (*cinema de qualidade*)¹³ und zur Literatur selbst benutzen. Im Gegensatz zu zahlreichen anderen Literaturverfilmungen vermeidet er es, die Literatur als Vorwand zu benutzen, um das „künstlerische“ Prestige des Filmes zu erhöhen. Als einer der brasilianischen Cineasten von höchstem intellektuellem Raffinement hat es Joaquim Pedro de Andrade nicht nötig, sich in die Niederungen des offiziellen guten Geschmacks zu begeben.

In beiden Filmen erinnert die „Kontamination“ des Modernismus durch die *Chanchada* an einige Erwägungen von Alex Viany anlässlich des Films *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos; 1955), dessen Mängel – nach der Meinung des Kritikers – von der beständigen direkten Verbindung zum italienischen Neo-Realismus herrühren, ohne Berücksichtigung dessen, was in Brasilien schon realisiert worden war. Bei der Analyse der Haltung von Viany beobachtet Jean-Claude Bernadet, daß, wenn man das ernst nimmt, „die gelungene Assimilierung des Neo-Realismus über Filme aus Rio de Janeiro erfolgte und nicht vom Neo-Realismus direkt.“. Bernadet sieht darin „eine Form kannibalistischen Denkens, das in einer unterentwickelten Gesellschaft dynamisch und fruchtbar“ sein könne.¹⁴ In diesem Punkt zeigt sich für mich noch einmal und diesmal auf indirekte Weise, wie stimulierend der Ideenaustausch zwischen Alex Viany und Joaquim Pedro de Andrade war, etwa in dem Interview von 1966. Der Cineast nimmt zwar die modernistische Tradition auf, aber er legt Wert darauf, in diesen Prozeß die brasilianische kinematographische Tradition

¹² Lafetá, João Luiz, op.cit. (o. Anm. 2), S. 22.

¹³ „Cinéma de qualité“ war ein von François Truffaut geprägter, in der Debatte um die *nouvelle vague* zentraler polemischer Begriff gewesen.

¹⁴ Bernadet, Jean-Claude, „*Aventuras ideológicas do neo-realismo no Brasil*“, (unveröff. maschinenschriftl. Original in Portugiesisch für: *Catálogo da X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, Pesaro 1974.

auf die besagte kannibalistische Weise mit einzubeziehen. Für Joaquim Pedro de Andrade (und, paraphrasierend, Bernardet) erfolgte die beste Assimilation des Modernismus durch das brasilianische Kino nicht ausschließlich über den literarischen Einfluß, sondern auch über den kinematographischen. Letztendlich dürfe das brasilianische Kino bei der Formulierung einer eigenständigen Ausdrucksweise seine eigene Geschichte nicht ignorieren.