

internationales forum des jungen films

berlin
25.6.—2.7.
1972

35

SAO BERNARDO

Land	Brasilien 1972
Produktion	Saga Filmes, Rio de Janeiro
Regie	Leon Hirszman
Buch	Leon Hirszman, nach dem gleichnamigen Roman von Craciliano Ramos
Kamera	Lauro Escoral
Musik	Caetano Veloso
Darsteller	Othon Bastos Isabel Ribeiro Nildo Parente
Format	35 mm, Farbe
Länge	112 Minuten

Zun Inhalt

Auf einer brasilianischen Fazenda greift ein Mann mit plumper Hand zur Feder: "Ich beginne mit der Erklärung, daß ich Paulo Honorio heiße, neunundachtzig Kilo wiege und zu S. Pedro fünfzig Jahre alt wurde..." Einsam, verbittert, von Gewissensbissen gepeinigt, zieht er das Fazit: "Ich habe mein Leben in törichter Weise zerstört." Mit ungelinker Schrift ruft der Mann seine Vergangenheit herauf, das Leben eines Emporkömmlings, der wie ein Unkraut aufwächst, erst im Gefängnis Lesen lernt und der nur danach trachtet, Sao Bernardo in seinen Besitz zu bringen. Madalena, die kleine, sensible Lehrerin, wird seine Frau. Sie sind sich nah und ganz fremd zugleich. Eifersucht, Haß keimen auf, bis Madalena das Leben nicht mehr erträgt. Zu spät verflucht Paulo sein hartes Herz, aber niemand wird es je aufsprengen oder ändern.

Aus der Einführung zur deutschen Buchausgabe: Graciliano Ramos *Sao Bernardo*, Carl Hanser Verlag, München 1960

Eine brasilianische Amour fou-Geschichte, die mit einer Vernunfttheirat beginnt. Ein Mann erzählt rückblickend die Geschichte seines Lebens, der Entstehung seines Besitzes, wie er sein Haus erwarb, wie er seine Frau bekam und verlor. Seine Heirat hatte er gedacht als notwendige Krönung dessen, was er erreicht hatte. Aber die Frau scheint gerade seinen Besitz zu gefährden, weil sie mit fortschrittlichen Ideen Unruhe bringt. Auch jetzt, nach ihrem Tode, durch den ihm seine Liebe zu ihr bewußt geworden ist, weiß er immer noch nicht, wer sie war, und versteht auch ihre Ideen nicht. Dem Zuschauer wird sie verständlich durch seine Unfähigkeit, sie zu verstehen. Und seine Person wird deutlich an ihr.

Ihre Anfänge waren gleich: Entbehrungen. Und ein starker Wille, ein einmal gesetztes Ziel zu erreichen. Sie wollte als Lehrerin den anderen Kenntnis und neue Ideen bringen. Er wollte den Besitz, Sao Bernardo, das Gut. Für die Gestaltung ihrer beiden Leben reichte dann die Kraft nicht mehr aus.

Die Bilder der Landschaft, das Grün der Felder, das Haus wuchtig, breit und hell, lassen verstehen, weshalb er das alles so liebt. Sie geht unberührt hindurch, und gleich werden dieselben Dinge belanglos und überflüssig.

Mit einem Filmschauspieler wäre das vielleicht nur die naturalistische Beschreibung des Aufstiegs eines Aufstiegswütigen im brasilianischen Nordosten geworden. Othon Bastos, Brasiliens Brechtschauspieler Nr. 1, der Lehrer aus Rochas Antonio das Mortes, Corisco aus Gott und Teufel, bringt mit seinen Gängen eine Dialektik in die Darstellung, die die ganze Geschichte verändert. Durch ihn wird sie zu einer Reflexion über die vergangene und gegenwärtige Situation des Landes.

Frieda Grafe, Enno Patales in: filmkritik, München, Juli 1972, S.352 f.

Eine dialektische Studie

Ich habe bei SAO BERNARDO versucht, für die Beziehung Film-Zuschauer die gleiche dialektische Struktur herzustellen, wie sie dem Romancier Graciliano Ramos in der Beziehung Buch-Leser gelungen ist. Ich habe dabei die Haltung jenes Sängers eingenommen, der die Musik eines anderen Komponisten mit größter Ehrfurcht interpretiert. Denn *Sao Bernardo* ist ein herrliches Buch.

Paulo Honorio, die Hauptperson, ist ein obskurer 'Midas' aus dem Nordosten, dessen Konfession Licht auf den Prozeß der Verdinglichung wirft. Die Klarheit und Tiefe des Buches haben mich so begeistert, daß ich diesen Film realisiert habe in der Hoffnung, daß er das Äquivalent einer dialektischen Studie von Gefühl und Verstand sein kann.

Leon Hirszman

Ein politischer Film

Interview mit Leon Hirszman

Was kann SAO BERNARDO dem brasilianischen Publikum von heute sagen, das gerade diesen Roman für den am wenigsten erfolgreichen seines Autors zu halten scheint?

Hirszman: Zunächst bot mir der Roman eine Arbeitsgrundlage, um ein bestimmtes Problem am Verhalten des Helden zu studieren — das Problem des Aufbaus innerhalb eines ökonomischen Prozesses und bei der Aneignung von Besitz. Es handelt sich hier um einen Besitzer, der wirtschaftlichen Erfolg hat und alles aus der Perspektive sieht. Durch ihn nimmt man am Aufbau des Hausbesitzes teil, der ihm wiederum den Besitz der Frau verschafft, die er nie richtig kennen lernen wird. Er betrachtet sich derart als Besitzer einer lebenden Person an seiner Seite, daß er dadurch einen Prozeß der Selbsterstörung einleitet. Das ist die allgemeine Struktur. Genau diese Situation hat meiner Meinung nach eine sehr enge Beziehung zum heutigen Brasilien: zum Vorhandensein gewisser Bedürfnisse in einer bestimmten ökonomischen Lage, zu Problemen des persönlichen Reichtums, Problemen des Geldbeutels, der Kapitalakkumulation, der Werbung und ihrer direkten Beziehung zum wirtschaftlichen Aufschwung des Landes. In SAO BERNARDO werden zwar andere Probleme aufgeworfen, aber sie sind Parallelen zum Problem der Kapitalvermehrung. Dieses Problem ist sozusagen personalisiert, als Fall dargestellt. Das ist eine der Facetten dieses Romans, denen ich nahekommen wollte. Dann gibt es im Roman eine dialektische Beziehung zwischen Fiktion und Bekenntnis. Es ist das Problem der inneren Zwiesprache einer Figur, die sich bekennt, die beichtet und gleichzeitig eine Rolle in diesem Bekennt-

nis spielt. Dieser Teil der Beziehung hat mich auch sehr begeistert.

Jeder rühmt an Deinem Film die große Werktreue: die Erzählerstimme von Paulo Honório, die Dialogführung, die hervorragend adaptierte Musik von Caetano Veloso. Man sagt, daß Du einen Schriftsteller wiederentdecken wolltest, der 1936 des Kommunismus angeklagt und drei Jahre lang inhaftiert war und dabei seine 'Gefängnisermahnungen' schrieb. Es gibt da z.B. die Figur des Mulatten Marciano, der sich mit Padilha unterhält, dem Lehrer, dem Intellektuellen, den Paulo engagiert hat, um eine Schule aufzubauen. Padilha sagt: "Wir werden sterben, während wir dafür arbeiten, daß andere sich bereichern." Und er fragt Marciano: "Oder töten sich vielleicht nicht die Leute um anderer willen?"

Hirszman: Marciano ist die psychologische Darstellung einer Klassenbeziehung auf allen Ebenen. In Wirklichkeit baut er diesen Besitz auf, denn diese Besitzung wird durch Arbeit erschaffen. Padilha dagegen verkörpert einen Intellektuellen, der sich zwischen den Klassen befindet, ohne sich entscheiden zu können. Er hat gewisse Ideen, ist aber nicht in der Lage, irgendeine Veränderung in revolutionärem Sinn durchzuführen. Er begnügt sich damit, die Dinge weiterzuentwickeln. Daraus ergibt sich seine Beziehung zu Madelena.

Madelena ist die Frau von Paulo, Ist sie es wirklich, und warum stirbt sie?

Hirszman: Paulo, der Besitzer, will eines Tages einen Erben haben. Und das bietet Madelena die Möglichkeit, aus dieser Beziehung auszubrechen. Denn sie sieht den Besitz nicht wie Paulo als ein Mittel der Herrschaft über andere an. Er wird sie niemals verstehen. Und er begreift nicht einmal, warum. Das alles zu filmen, war sehr wichtig. Sein Verhalten ist dem eines lebenden Fossils vergleichbar: er ist ein Vertreter der Vorgeschichte, in der wir alle leben, der Zeit, die dem Reich der Freiheit vorhergeht, die sich vor der Umwälzung der Wirklichkeit befindet. Aber der Fall von Paulo ereignet sich an einem besonderen Ort im Nordosten von Brasilien. An den menschlichen Beziehungen dieses Großgrundbesitzers, dieses Kapitalisten, wird das aktuelle Problem des industriellen Besitzes in Brasilien deutlich.

Ist gerade das Kino eine privilegierte Sprachform?

Hirszman: Das ist ein schwieriges Problem, wenn man in einem Land lebt, wo alle gesellschaftlichen Strukturen paranoidisch geworden sind oder auf Strukturen direkter Repression basieren, wo alle schöpferischen Bereiche der Zensur unterliegen. Man darf dabei den langen Kampf nicht aus den Augen verlieren und muß doch auch die tägliche Arbeit sehen. Und dieses beides soll man aus meinem Film herauslesen. Die Frau Madelena stirbt, weil sie an etwas glaubt. Sie verkörpert einen Idealismus und wirft mit ihrer Haltung das Problem der Verwirklichung des schöpferischen Prozesses auf: das heißt, die Beziehung zwischen Film und Zuschauer. Es gibt verschiedene Arten von Beziehungen. Dies ist keine statische, sondern eine dynamische Beziehung, die in der Differenzierung der Personen untereinander enthalten ist, die im Film alle Adieu sagen. Ich will nicht, daß sich dies alles im Innern der Personen vollzieht. Denn das Publikum braucht eine durchschaubare Beziehung, damit es an der Diskussion teilnimmt.

Gab es Schwierigkeiten mit SAO BERNARDO, und welche Möglichkeiten gibt es heute noch, in Brasilien Filme zu machen?

Hirszman: Der Film ist soeben erst von der Zensur freigegeben worden. Für die Vorführung in Cannes brauchte ich noch eine Sondergenehmigung. Wir müssen uns immer darauf einstellen, daß ein Film verboten oder wenigstens verstümmelt wird. *Prata Palomares* von André Faria, der in Cannes laufen sollte, ist das aktuellste Beispiel für einen verbotenen Film. Aber auch *No País de São Sarue*, der erste Spielfilm von Vladimir de Carvalho über den Nordosten, wird von der Zensur blockiert. Die allgemeine Situation ist so: es gibt eine Reihe von Monopolen in der brasilianischen Filmindustrie, die ausschließlich traditionelle Filme machen, Sexkomödien nach italienischem Vorbild. Das ist die Haupt-

tendenz. Daneben gibt es eine Richtung von Filmen, die mit der Wirklichkeit verbunden sind, der des Lebens und der des Kinomachens, z.B. die Filme von Nelson Pereira dos Santos und Joaquim Pedro de Andrade. Es gibt aber auch neue Regisseure, die nach ihren Kurzfilmen jetzt den ersten langen Film gemacht haben wie Vladimir de Carvalho oder André Faria. Das allgemeine Bild ist ein Bild der Repression. Der Film *Como era gostoso o meu Francês* von Nelson Pereira dos Santos wurde um acht Minuten gekürzt und durfte trotzdem nur in Kindervorstellungen gezeigt werden. Das ist verrückt, aber verständlich angesichts der paranoiden Situation, die existiert. Schließlich gibt es noch eine sehr wichtige Dokumentarfilmschule: die Filme von Geraldo Sarno, Eduardo Escorel und Paulo Gil Soares, die Thomaz Farkas produziert hat. Für mich ist das Cinema Nôvo etwas, das sich kontinuierlich weiterentwickelt, kontinuierlich etwas Neues hervorbringt und weder ein Club noch ein Etikett, sondern einfach ein Name ist.

Aus einem unveröffentlichten Interview mit Leon Hirszman von Manuel Dias Cavalheiro

Glauber Rocha über Leon Hirszman

Die ersten Filme des Cinema Nôvo standen noch sehr unter dem Einfluß von Eisenstein. Wir litten wirklich noch an verschiedenen kolonialistischen Komplexen. Alle Welt sprach von Bazin. Also sind wir mehr diskursiv geworden. Aber ich bedauere das nicht, weil es zu unserer Bildung gehört. Wir wußten nicht, was alles im Kino los war, wir hinkten hinter der Zeit her. Auch sind wir von allen Seiten kritisiert worden. Hirszman z.B., der Eisenstein studiert hatte, hat einen Film gemacht, *Pedreira de São Diogo*, den ich als eine wunderbar Illustration gewisser Theorien von Eisenstein betrachte. Er hat dann einen anderen Film gemacht: *Maioria absoluta*, der seinen Vorstellungen nicht wirklich entsprach. Dann hat er einen Film gemacht, der an Dreyer erinnert: *A Falecida*. Das ist ein masochistischer Film und sehr schön. In Brasilien ist dieser Film zerstört worden, erst Europa hat ihn entdeckt. Ich liebe übrigens auch Eisenstein, aber weniger intensiv als Hirszman, denn er besitzt einen viel dialektischeren Sensus als ich. (1)

Verschiedene andere Filme wie *O Desafio* (von Paulo Cesar Saraceni), *O Padre e a Moca* (von Joaquim Pedro de Andrade), *A Falecida* (von Leon Hirszman), *Menino de Engenho* (von Walter Lima jr.), *Opiniao Publica* (von Arnaldo Jabor) hatten Probleme mit der Kommunikation. Aber in jedem dieser Filme haben die Regisseure unbekannte Aspekte unserer Wirklichkeit analysiert: diese Filme übersetzen die schmerzlichen Aspekte der Unterentwicklung und bauten damit die Vorurteile gegenüber einer alten Kultur ab. Der selbstkritische Mut in *O Desafio*, die Ablehnung von Tradition und Unterentwicklung in *O Padre e a Moca* oder die urbane Traurigkeit in *A Falecida* – einem Meisterwerk internationalen Ranges – teilen sich nicht direkt mit, sondern nur in dem Maße, wie sie sich in polemische Teile einer kulturellen Interpretation verwandeln. (...)

Garota de Ipanema ist ein Film, der von den Kritikern und der intellektuellen Elite verabscheut wurde, von all jenen, die das Cinema Nôvo immer der Unpopularität bezichtigten. Er schlägt in Brasilien alle Kassenrekorde und wird in diesem Jahr nur von *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* übertroffen werden. Aber *Garota de Ipanema* hat einen großen Vorteil gegenüber allen anderen in Brasilien entstandenen Filmen: Es ist eine Arbeit, die die Imitation ablehnt und die Einsamkeit der Kritik an der Welt von Ipanema vorzieht, die von der Party-Literatur mystifiziert wird. Hirszman zog die Einsamkeit dieses kritischen Versuchs vor, um die Verlogenheit in seiner Filmsprache auszudrücken: Claude Lelouch zu imitieren und dabei den Eindruck der falschen Teilnahme an einer Subkultur zu vermitteln. Der Film von Leon Hirszman zeugt vom Mißtrauen des Autors gegenüber seinem Thema, einem Mißtrauen, das es in *A Falecida* nicht gab. Obwohl er die 'Kultur der atlantischen Freude' verneint – denn gibt es

vielleicht echte Freude in Ipanema, diesem unterentwickelten Teil der Hauptstadt, wo die Auserwählten sich in ihre Illusion der Freude stürzen? – sah er sich den Priestern des Paradieses geopfert. Der Film ist mißtrauisch und erreicht die andere Seite nicht, nämlich die notwendige Aggressivität. (2)

Sao Bernardo ist einer der wichtigsten Romane von Graciliano Ramos, dem Autor von *Vidas Secas* (Nach Eden ist es weit), den Nelson Pereira dos Santos verfilmte. Der Film von Leon Hirszman ist ein dialektischer Diskurs über das Eigentum, über Verstand und Gefühl. Er ist zugleich der Beginn einer neuen Diskussion über die Struktur des politischen Kinos, das sich heute in einer Krise der Ausdrucksform befindet. Wichtig an diesem Film ist die Beziehung zwischen Text und Bild, die Hirszman durch eine Montagetechnik herstellt, die auf Eisensteins Thesen vom materialistischen Kino basiert. Damit ist ihm eine originelle Synthese von Dokument und Fiktion gelungen. In der gegenwärtigen Krise des brasilianischen Kinos erscheint *SAO BERNARDO* als eines der wenigen überzeugenden Beispiele für ein nationales, revolutionäres und populäres Kino. (3)

- (1) Michel Delahaye, Pierre Kast, Jean Narboni, *Entretien avec Glauber Rocha*, in: Cahiers du Cinéma, Nr. 214, August 1969, S. 29
- (2) Glauber Rocha, *O Cinema Novo e a Aventura da Criacao* in: Visao, Rio de Janeiro, 2. Februar 1968, S. 52 ff.
- (3) geschrieben in Berlin, am 29. Juni 1972

Graciliano Ramos: *Sao Bernardo*

Aus dem 24. Kapitel des Romans

(...)

Während des Abendessens waren alle in bester Laune. Und selbst ich, der von den Dingen, die besprochen wurden, nichts verstehe, stürzte mich mitten ins Gespräch.

Zunächst einmal lobte Azevedo Gondim, dem der Cognac die Zunge gelöst hatte, das Landleben:

„Das ist doch etwas! Seht einmal zu, ob man in der Stadt, hinten im Gemüsegärtchen, einen Truthahn von solcher Größe heranziehen kann. Was für ein Hurenkerl! Gott segne ihn.“

Mit einem leisen Aufschrei wandte Dona Gloria den Blick von der Mitte des Tisches hinweg, denn dort lag auf einer großen Bratenschüssel der Truthahn, dem diese anstoßerregenden Lobesworte galten. Pater Silvestre machte die nämliche Bewegung wie Dona Gloria, und sein Blick streifte über Gartenbeete und die Baumreihen des Obstgartens hin.

„Wirklich, es muß herrlich sein, in diesem Paradies zu leben. Wunderbar!“

„Für den, der von draußen kommt“, warf ich ein. „Hier gewöhnt man sich daran. Schließlich pflanze ich das nicht als Schmuck an. Das soll alles verkauft werden.“

„Auch die Blumen?“ fragte Azevedo Gondim.

„Alles, Blumen, Gemüse, Obst...“

„Da haben wir's!“ rief Pater Silvestre, wiegte sein leicht ergrautes Köpfchen hin und her und legte die schmale Stirn in Falten.

„Das nenne ich einen gesunden Menschenverstand haben! Wenn alle Brasilianer so dächten, wären wir nicht Zeugen von so viel Elend.“

„Politik, Pater Silvestre?“ fragte Joao Nogueira lächelnd. Pater Silvestre riß die kleinen schwärzlichen Augen auf: „Warum nicht? Sie müssen doch zugeben, daß wir vor dem Abgrund stehen.“

Pater Silvestre ist im Irrtum. Trotz seiner schwierigen Gemeinde lebt er auf dem Mond. Verflucht liberal.

Padilha warf seinen Trumpf in die Unterhaltung:

„Meinen Beifall!“

„Vor dem Abgrund“, wiederholte Pater Silvestre.

„Vor welchem Abgrund?“ fragte Azevedo Gondim.

Der Priester überlegte sich eine energische Antwort:

„Vor dem, den wir alle sehen können. Es ist der Zusammenbruch

unseres Regierungssystems. Unehrllichkeit, Gaunerei.“

„Und wer sind die Gauner?“ erkundigte sich Joao Nogueira.

Pater Silvestre schob die Unterlippe vor und schwieg. Seine Meinungen sind die Meinungen der Zeitung. Da die Meinungen jedoch verschieden sind, liest Pater Silvestre, dem es unmöglich ist, Widerspruch zu ertragen, nur die Blätter der Opposition. Er glaubt daran. Manchmal hat er Zweifel. Die Zeitungen schwören, daß die Männer der Regierung Lumpen sind, und er kennt einige, denen man die Achtung nicht versagen kann. Das beeinträchtigt die Überzeugungen, die das gedruckte Wort ihm vermittelt. Da er seine persönlichen Beobachtungen mit den fremden Beteuerungen in Übereinstimmung bringen muß, findet er, daß die Politiker als einzelne Geschöpfe wie andere auch, alle zusammengenommen aber Verbrecher sind.

„Na, hören Sie. Es steht mir nicht zu, jemanden zu denunzieren. Tatsachen sind Tatsachen. Sehen Sie selbst.“

„Es wäre gut, sie genauer zu bezeichnen“, beharrte Joao Nogueira.

„Wozu? Die herrschende Schicht ist innerlich verfault. Das Land erleidet Schiffbruch, mein lieber Doktor. Das sage ich Ihnen: das Land erleidet Schiffbruch.“

Ich reichte ihr eine Flasche und erkundigte mich:

„Was ist Ihnen eigentlich zugestoßen, daß Sie solche Gedanken haben? Enttäuschungen? Meinem schwachen Verstand nach sprechen die Leute nur so, wenn die Einnahmen nicht die Ausgaben decken. Ich nehme an, Ihre Geschäfte gehen gut.“

„Es handelt sich nicht um mich. Mit den Staatsfinanzen steht es schlecht. Die Finanzen und das Übrige. Aber täuschen Sie sich nicht. Es wird eine Revolution geben.“

„Das fehlte noch. Außer Rand und Band würde das Gesindel geraten.“

„Warum?“ fragte Madalena.

„Bist du auch eine Revolutionärin?“ stieß ich unfreundlich hervor.

„Ich frage nur, warum?“

„Sowas, warum? Weil es keinen Kredit gäbe, die Währung fiel und die ausländischen Waren überhaupt nicht mehr zu bezahlen wären. Von dem politischen Durcheinander ganz zu schweigen.“

„Das wäre doch sehr gut“, unterbrach Madalena. „Hinterher käme dann alles in Ordnung.“

„Ganz bestimmt“, unterstützte Luis Padilha.

„Wißt ihr auch, was ihr sagt?“

„Mich wundert nur, daß Pater Silvestre die Revolution herbeiwünscht“, sagte Nogueira. „Was für Vorteile würde sie ihm bringen?“

„Gar keine“, antwortete der Pfarrverweser. „Mir würde sie keine Vorteile bringen, aber die Allgemeinheit würde viel gewinnen.“

„Wartet nur“, warf Azevedo Gondim ein. „Ihr richtet den Scheiterhaufen her, und euch wird man verbrennen.“

„Literatur“, zischte Padilha.

„Keine Literatur“, schrie Azevedo Gondim. „Wenn der Krach erst losgeht, wird was Schönes dabei herauskommen, nicht wahr, Nogueira?“

„Der Faschismus.“

„Das könnte euch so passen. Den Kommunismus werden wir dann haben.“

Dona Gloria bekreuzigte sich, und seu Ribeiro meinte:

„Das möge Gott verhüten.“

„Haben Sie Angst, seu Ribeiro?“ fragte Madalena lächelnd.

„Ich habe schon viele Veränderungen gesehen, Gnädigste, und keine taugte etwas.“

„Nichts von alledem“, versicherte Pater Silvestre. „Diese ausländischen Doktrinen passen nicht zu uns. Kommunismus bedeutet Elend, Zersetzung der Gesellschaft, Hunger.“

Ribeiro fuhr sich mit den Fingern über die schimmernde Glatze: „Zur Zeit des Kaisers Don Pedro war wenig Geld im Umlauf, und wer ein Conto de réis besaß, war reich: Aber es gab alles im Überfluß, die Kürbisse verfaulten auf den Rodungen, Rizinus und Baumwollkerne hatten keinen Wert. Seit der Ausrufung der Republik kann man sich dafür die Augen aus dem Kopf zahlen. Darum sage ich, alle diese Veränderungen dienen nur dazu, das Leben zu erschweren. Die Eisenbahn...“

“Eine gottlose Nation!” wütete Pater Silvestre, zu Dona Gloria gewandt. “Sie haben die Geistlichen erschossen, nicht einer entkam. Und die Soldaten in ihrem Suff zerschmetterten die Heiligen und tanzten auf den Altären.”

Dona Gloria stöhnte, die Hände über der Brust gekreuzt: “Wie entsetzlich! Ist das denn möglich! Auf den Altären!”

“Nichts haben sie zerschmettert”, wandte Padilha ein.

“Das ist nur gegenrevolutionäre Propaganda.”

“Und Sie unterstützen etwas Derartiges, Pater Silvestre”, rief Gondim.

Der Pfarrverweser verteidigte sich:

“Ich nicht. Ich bleibe ganz ruhig in meiner Ecke. Aber wenn man findet, daß die Regierung nichts taugt, dann finde ich das auch. Daß schnellstens Reformen nötig sind, ist auch wahr. Was den Kommunismus betrifft, albernes Geschwätz, der zieht bei uns nicht. Ihr könnt ganz beruhigt sein: er zieht nicht. Das Volk ist religiös, das Volk ist katholisch.”

Joao Nogueira war anderer Meinung:

“Nicht im mindesten. Niemand kennt die Glaubenslehre. Wenn ein Protestant Choräle singt und das Evangelium predigt, dann gehen sie und hören zu, die sonst andächtig bei den Prozessionen mitlaufen; andere neigen zum Spiritismus; und der Pöbel glaubt an Zauberei und betet sogar Bäume an. Für viele ist der Katholizismus so etwas wie ein Hotel, sie suchen sich, ohne rechten Appetit, eine Speise aus, und dann legen sie Messer und Gabel beiseite. Die Fortschrittlichsten haben Verdauungsbeschwerden. Sie irren sich, Pater Silvestre: diese Leute hören die Messe, aber sie sind nicht katholisch, sie lassen sich ebensogut nach der einen wie nach der anderen Seite ziehen.”

Pater Silvestre kam aus dem Konzept:

“In diesem Fall...”

Aber Joao Nogueira hatte geendet. Er sprach leise mit mir und machte Dr. Magalhaes herunter.

Madalena redete mit Ribeiro:

“Was haben Sie verloren?”

“Ich weiß nicht, Gnädigste. Vielleicht habe ich etwas verloren. Ich habe immer Pech. Schließlich habe ich hier noch mein Brot. Wenn jenes Unglück käme, dann wäre es auch damit aus.”

Madalena suchte ihn zu überzeugen, aber ich konnte nicht verstehen, was sie sagte. Plötzlich überkam mich eine Art Mißtrauen. Ich hatte ein ähnlich unangenehmes Gefühl schon einmal empfunden. Wann?

Joao Nogueira vernichtete Dr. Magalhaes.

Dona Gloria schloß, übersättigt und von der Hitze ermüdet, die Augen, und schon war ihr die Gefahr gleichgültig, die man eben angekündigt hatte. Und Azevedo Gondim versicherte dem Pater Silvestre mit hochrotem Kopf:

“Gibt es nicht. Nogueira hat recht, gibt es nicht. Ich kenne Leute, die die Religion in den Zeitungen verteidigen und niemals eine Bibel gesehen haben.”

Wann? Wie ein Blitz durchfuhr es mich: es war an jenem Tag im Büro, als Madalena mir die Briefe zum Unterschreiben vorlegte. Jawohl! Im Einvernehmen mit Padilha suchte sie die guten Arbeiter vom rechten Wege abzubringen. Jawohl, Kommunistin! Ich baute auf, und sie riß ein.

Wir standen auf, um unseren Kaffee im Wohnzimmer einzunehmen.

“Jawohl, Kommunistin!”

“Das heißt Korruption, Auflösung der Familie”, sagte Pater Silvestre beharrlich.

Niemand antwortete.

Natürlich habe ich von diesen Dingen keine Ahnung, aber ich wollte wissen, was Madalena darüber dachte.

Der Pfarrverweser machte ja nur Geschrei.

Was mochte Madalenas Meinung sein?

“In diesem Fall hat Pater Silvestre recht”, stimmte Gondim zu.

“Die Religion ist ein Zügel.”

“Unsinn”, sagte Nogueira. “Wer ist denn hier ein Pferd, das Zügel braucht?”

Welche Religion mochte Madalena haben? Vielleicht gar keine? Sie hatte zu mir nie darüber gesprochen.

Und ich wiederholte leise, langsam und ohne Überzeugung:

“Eine Ungeheuerlichkeit!”

Materialistin. Ich erinnerte mich, daß Costa Brito einmal über historischen Materialismus gesprochen hatte. Was bedeutete historischer Materialismus?

Es ist wahr, daß ich mich nicht viel um das Jenseits kümmere. Ich lasse Gott gelten, den Spender himmlischen Lohnes für meine Arbeiter, die hier auf Erden zu kurz gekommen sind, und ich lasse den Teufel gelten, der gewiß einen Galgen für den Dieb meiner Rassekuh bereit hält. Demnach habe ich etwas Religion, obgleich ich denke, daß sie, einesteils, bei einem Mann entbehrlich ist. Aber eine Frau ohne Religion, das ist grauenhaft.

Eine Kommunistin. Eine Materialistin. Schöne Ehe! Freundschaft mit Padilha, diesem Trottel. “Nette Gespräche, die etwas Abwechslung bringen.” Um was wird sich’s drehen in diesen Gesprächen?

Um soziale Reformen oder um noch schlimmere Dinge? Ich kann es mir schon denken! Eine Frau ohne Religion ist zu allem fähig.

“Ganz ohne Zweifel”, antwortete ich auf eine lange Litanei, mit der mich Pater Silvestre folterte.

Ribeiro und Azevedo Gondim ärgerten einander mit großer Geduld. Dona Gloria schnarchte, Padilha saß rauchend in einer Ecke.

“Wahrscheinlich.”

Ich glaube, ich habe Unsinn gesagt, denn Pater Silvestre teilte meine Meinung nicht und ließ eine unverständliche Darlegung vom Stapel.

Ich suchte Madalena und erblickte sie, den Nogueira anschnarchend und anlächelnd, in einer Fensternische.

Ich habe Selbstvertrauen. Aber ich maß den hübschen Augen Nogueiras, seiner tadellosen Kleidung, seiner einschmeichelnden Stimme übertriebenes Gewicht bei. Ich dachte an meine neunundachtzig Kilo, an mein rotes Gesicht mit den dicken Augenbrauen. Mißvergnügt legte ich meine riesigen, behaarten und in vielen Jahren schwerer Arbeit hart gewordenen Händen ineinander. Ich brachte alles mit Madalenas Materialismus und Kommunismus in Zusammenhang – und fing an, Eifersucht zu empfinden.

Graciliano Ramos, *Sao Bernardo*, Carl Hanser Verlag, München 1960, S. 155 - 163

Bio-Filmografie

1937 Leon Hirszman wurde am 22. November in Rio de Janeiro geboren. Während seines Ingenieur-Studiums Besuch des Filmclubs der Hochschule und der Kinemathek des Museums der modernen Kunst in Rio.

1960 - 1962 Aufsätze für die Studentenzeitung ‘O Metropolitano’. Beginn des Cinema Nôvo, das Hirszman mitbegründet hat.

1961 *Pedreira de Sao Diogo*, Kurzspielfilm, 5. Episode von *Cinco Vezes Favela*, sozialkritischer Spielfilm, der mit anderen den Beginn des Cinema Nôvo markiert.

1964 *Maioria Absoluta*, kurzer sozialkritischer Dokumentarfilm über das Analphabetentum.

1965 *A Falecida*, langer sozialkritischer Spielfilm, einziger Beitrag des Cinema Nôvo über die nördliche Region von Rio.

1967 *Garota de Ipanema*, Musikfilm, an dem auch Glauber Rocha mitgearbeitet hat.

1969 *Nelson Cavaquinho*, Dokumentarfilm über den Komponisten gleichen Namens.

18./19. April 1969, Kurzfilm

1972 SAO BERNARDO

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal) redaktion dieses blattes: peter b. schumann druck; b. wollandt, berlin 30