

17. internationales forum des jungen films berlin 1987

37

37. internationale
filmfestspiele berlin

UM FILME 100% BRAZILEIRO

Ein 100% brasilianischer Film

Land	Brasilien 1985
Produktion	Grupo Novo de Cinema Embrafilme
Regie	José Sette de Barros
Buch	José Sette de Barros nach Motiven des literarischen Werks von Blaise Cendrars
Kamera	José de Barros
Ausstattung	Mario Drummond, Fernando Tavares, Oswaldo Medeiros, Paul Giordano
Schnitt	José Tavares de Barros, Amauri Alves
Musik	Luiz Eca
Ton	Licio Marcos
Produktionsleitung	Tarcisio Vidigal
Darsteller	Paulo Cesar Pereira, Odete Lara, Maria Gladys, Guara Rodrigues, Savero Roppa, Luiza Clotilde, Wilson Grey, Kimura Schettino, Jesus Pingo
Uraufführung	5. August 1986, Rio de Janeiro
Format	35 mm, 1 : 1.66, Farbe
Länge	84 Minuten

Inhalt

Ein absolut brasilianischer Film über zwei europäische Dichter, die im Abstand von sechs Jahrzehnten und doch im gleichen Augenblick während des Karnevals in Rio eintreffen und sich in der 'wunderbaren Stadt' verlieren: der französische Schriftsteller Blaise Cendrars (1887 - 1961), der Brasilien 1924, im Moment des kulturellen Aufbruchs, des 'Modernismus' erlebt und seine Eindrücke in zahlreichen Texten beschreibt, sowie ein anderer jüngerer Poet, der 1985 in Rio landet und derart auf den Spuren des längst toten Cendrars wandelt, daß diese Gestalt der Vergangenheit immer gegenwärtiger wird.

Blaise Cendrars lernte in Brasilien den 'Carneval pau brasil' kennen, der einer anthropophagen Ästhetik huldigt. Der entfesselte Dichter verwandelt sich in einen Abenteurer, der von Begierde und Wissensdurst verzehrt wird.

Der Film ist nicht die Rekonstruktion einer Epoche, sondern der Versuch, Brasilien zwischen Fiktion und Wirklichkeit neu zu entdecken; er ist das Ergebnis einer Suche nach der 'brasilidade'.

Die Bilder des Films sind durchsetzt von poetischen Visionen, in denen die Charaktere der Handlung auftreten. Die Texte des Dichters kommentieren verschiedene Szenen, Schauplätze und Landschaften sowie Personen, so den Fall eines Homosexuellen, der Anfang dieses Jahrhunderts in einer brasilianischen Irrenanstalt als erster Gefangener zwangsinterniert wurde, weil man ihn beschuldigte, einen Jungen vergewaltigt und getötet zu haben. In einem Kabarett erlebt Blaise mit seinen modernistischen Freunden inmitten von Tanz und expressionistischen Szenen die wahnsinnige Atmosphäre des Karnevals, wobei er sich an Geschichten erinnert, die er erlebt hat.

Je mehr sich Blaise so wie Brasilien in die modernistische Bewegung verstrickt, desto mehr neue Geschichten werden entdeckt. So die des Verrückten, der im Landesinnern gefangen gehalten wurde, weil er das lebendige Herz eines Ausländers verspeist haben soll, der ihm die Chance auf eine bessere Anstellung verdarb. Die Stadt Sao Paulo, die in einer Verbindung von Altem und Neuem den Rhythmus des Landes angeben möchte, wird durch eine Luftaufnahme von oben in ihrer Modernität und Größe gezeigt. Andere Personen werden mit ihrer Geschichte vorgestellt wie z.B. der alte reiche Großgrundbesitzer, der nach Paris kam, sich in die Stadt verliebte und seine Zeit damit verbrachte, als 'Akkulturierter' alles zu beobachten, was in der Stadt der Lichter vor sich ging.

Der Film zeigt das Brasilien des Wahnsinns, der Anmaßung, des kollektiven Wahnsinns, der von dem vier Tage dauernden Karneval produziert wird, in dessen Verlauf sich alles maskiert und verwandelt.

Der Dichter von 1985 wird zu dem von 1924 und nimmt dessen Weg wieder auf ... bis zum Aschermittwoch, als er wieder sein Schiff 'Bohème' betritt, um nach Europa zurückzukehren.

(Produktionsmitteilung von Embrafilme)

José Tavares de Barros über UM FILME 100% BRAZILEIRO

In diesem Bericht will ich meine berufliche und persönliche Erfahrung zum Ausdruck bringen, die ich als Cutter des zweiten Spielfilms von José Sette, einem aus Minas Gerais stammenden Filmmacher, gemacht habe. Sette stützt sich in diesem Film auf eine Sammlung von Texten aus den 'Gesammelten Werken' des 'schönen' Dichters Blaise Cendrars.¹

José Sette hat sein Werk im Bereich des experimentellen Films verwirklicht, ohne jegliche Bindung an den etablierten Film. Sein fortschrittlicher, ja revolutionärer Versuch im Hinblick auf sowohl die Auslegung des Werkes von Cendrars als auch die Vielfältigkeit seiner filmischen Umsetzung könnte von einigen Kritikern als marginal abgetan werden. In meinen Augen aber stellt EIN 100% BRASILIANISCHER FILM den Schnittpunkt zwischen dem Erbe des 'Cinema novo' und einigen Aspekten der Filmkunst von Bressane und Sganzerla her, wobei Sette vollkommene Unabhängigkeit bewahrt. Dennoch würde ich die Klassifizierung als marginalen Film aus anderen Gründen zulassen. Das Werk ist in bezug auf die Umstände der Filmproduktion marginal, denn höchstens zwei oder drei komplexere Szenen wurden wiederholt gefilmt, so daß ein

systematisches und ungewöhnliches Verhältnis von 1 x 1 vorgeherrscht hat. Marginal auch aufgrund der unverhohlenen Tendenz seines Schöpfers zum Protest und des vielseitigen Talents dieses Autors/Regisseurs/Kameramanns/Cutters, der die Dreharbeiten in einer alle Teilnehmer der Filmproduktion umfassenden liebevollen Atmosphäre zu leiten wußte. Schließlich ist dieser Film marginal auch im Hinblick auf die Position der Kamera, auf den häufigen Gebrauch des Weitwinkel-Objektivs. Die dadurch bewirkte, sich ständig verändernde Einstellung der Kamera steht eher im Dienst der Erfordernisse der Handlung und unterwirft sich nicht irgendwelchen Paradigmen der plastischen Thematik der meist vom Kolonialismus geprägten Sprache. Durch diese Arbeitsmethode ist Filmmaterial im Umfang von 6 Stunden Dauer entstanden, das an Naturschauplätzen oder vor gemalten Kulissen gedreht wurde, die durch eine auffällige wunderschöne Neonröhrenleuchtschrift verschönert sind. Lediglich eine Szene wurde mit direkter Tonaufnahme gefilmt, alle anderen waren stumm ohne die Randspur. Der Regisseur hat selber mit Hilfe einer Assistentin eine erste Auswahl aus dem Material getroffen. Als ich die Stelle des Schnittmeisters übernahm, fand ich bereits Filmmaterial von drei Stunden Länge vor, dem man in einem ersten Versuch eine narrative Struktur gegeben hatte.

Die Auslegung des Werks von Cendrars

Es ist unmöglich und unnötig, an dieser Stelle auf die Persönlichkeit und das dichterische Werk Blaise Cendrars einzugehen. Es genügt der Hinweis, daß José Sette sich gänzlich von dem genannten Buch inspirieren ließ. Trotzdem hat er sich absolute Freiheit in der Auswahl dessen, was im Film erzählt wird, vorbehalten und hat sich vor allem Spielräume für eine Handlung offengelassen, in dem Fiktion und Dokumentation sich vermischen.

Blaises Ankunft in Brasilien an Bord eines modernen Ozeandampfers fällt zeitlich mit dem Karneval in Rio zusammen. Bis zu seiner Abreise folgt der Film in großen Zügen der Handlung des Buches. Mit diesem Versuch soll die Vorstellung des Dichters von einer mythischen, vielfach fraktionierten Zeit dargestellt werden. Das erste, wiederkehrende Thema ist das der Metamorphose, des 'déguisement'. Auf dem Schiffsdeck verwandelt sich der Darsteller Savério Roppa/Cendrars unter Blitzen in Paulo Cesar Pereiro/Cendrars, der sich nun inmitten eines Flammenmeers auf dem Oberdeck im Studio befindet. Dieser Vorgang der Verwandlung, des Wechsels, zieht sich durch den ganzen Film hindurch, wobei er verschiedene Aspekte annimmt: Der ständige Wechsel zwischen der portugiesischen und der französischen Sprache, die Karnevalsmasken oder allein der Kleiderwechsel sind Beispiele dafür. „Hast du dich verwandelt, Cendrars, oder ist die Kulisse ausgetauscht worden? Nein, sie wurde nicht ausgetauscht, sie ist weiterhin dieselbe. Aber was zum Teufel geht hier denn vor sich?“ Die Frage stellt einer der Reisebegleiter des Dichters, der hinterher selbst als Interpret einer Rolle in einer der Geschichten des Films, nämlich in der Rolle des Obersten Bento, erscheint. Die Antwort ist der Karneval, dessen Atmosphäre alle diese Wandlungen, die Sinnestäuschungen, die aufsehenerregende Phantasie begünstigt. Allmählich wird eine Struktur in der Handlung offenbar, die sich im Hinblick auf die Sprache zu einer vollständigen Freiheit der Bildabfolge im eisenscheinlichen Sinne entwickelt, das heißt, die Abfolge der Bilder zielt nicht auf die wirklichkeitsgetreue Darstellung der geschilderten Ereignisse, sondern wird durch die Logik bzw. die intuitive Verknüpfung der filmischen Bilder bestimmt.² Am Schneidetisch erlaubten diese einführenden Blöcke sowie die späteren Verbindungsstücke zwischen den einzelnen Episoden der Handlung keine großen Spielräume. Dennoch konnte unter dem Gesichtspunkt des Inhalts und der strukturellen Verknüpfung der Bilder zum Beispiel eine Reihenfolge von Szenen, die ursprünglich als Abfolge A + B + C + D + E angeordnet worden war, später zur Abfolge B + A + D + E + C oder A + E + D + C + B abgewandelt werden. Interessant ist nun, daß zu einem gegebenen Zeitpunkt diese Flexibilität in der Anordnung der Szenen zu einer Lösung führte, bei der die definitive Bildabfolge sich aufgrund der logischen Abfolge oder des Zufalls herauskristallisierte.

Dieser magische Versuch in der brasilianischen Filmkunst hat mit seinen spielerischen Elementen das ganze Schneideteam begeistert. Diese Begeisterung wiederholte sich später während der Synchronisierung von Ton und Bild auf einem Schneidetisch mit vier Tellern.

Die Architektur des Films

Die zweite Arbeitsphase, das heißt die Phase, in der der erste Schnitt des dreistündigen Materials gemacht wurde, dauerte nicht länger als drei Wochen. Ohne die definitiven Worte der Darsteller, die auf Magnetfilm aufgenommen worden waren, war es sehr schwierig für den Regisseur, den Schnitt fortzusetzen. Kurz, es war nötig, Bild und Ton gleichzeitig zu bearbeiten, um zum definitiven Schnitt zu gelangen, wie man es schon mit der Episode über Febrônio Indio do Brasil gemacht hatte. So ging man zur Synchronisierung der wichtigsten Personen über. Laut Aussage des Regisseurs ist bis heute noch nie so wenig Geld in eine brasilianische Produktion investiert worden wie in diesen Film. Diese Arbeitsphase, die mit begeistertem Einsatz im Tonstudio ausgeführt wurde, nahm weitere drei Wochen in Anspruch. Da es wie gesagt keine Randspur gab, war es schwierig, bei der Synchronisierung und dem Schnitt die Bilder (von Pereiro, Guará Rodrigues, Kimura, Wilson Grey und von Gladys) mit den entsprechenden Worten zu verknüpfen. Für den Filmcutter werden die Dinge kompliziert, wenn der synchronisierte, auf 17,5 mm Magnetfilm aufgenommene Ton ohne die richtigen Markierungen für die Synchronisierung mit dem Bild ankommt. Typisch brasilianisch, würde Noel sagen.

Der Einfluß von Machado

Der Schauspieler Guará Rodrigues übernimmt die Rolle dessen, der Blaise auf seinen Reisen durch Brasilien begleitet: Dies ist eine Huldigung des Filmregisseurs an Paulo Prado, an Oswald de Andrade und an die ganze modernistische Schule, die von den arroganten, ungebildeten und hart urteilenden Brasilianern vergessen und mit lapidaren, vertrackten und lächerlichen Sätzen abgewertet wurde. Zusammen mit den Metamorphosen, den Verwandlungen, dem Wechsel der Kulissen und dem Einsatz desselben Schauspielers zur Darstellung verschiedener Rollen ist die Stellvertreterfunktion des Reiseführers eines der vielen Beispiele für das 'déguisement', für die poetischen Lizenzen, anhand derer José Sette uns seine experimentelle und am 'tropicalismo', der nationalistischen Musik- und Kunstbewegung der 70er Jahre ausgerichteten Vorstellung vom cendrarianischen Universum vermittelt.

Wilson Grey ist ein anderer Schauspieler, dessen Gegenwart die Handlung begleitet. Er ist der fliegende Händler, der in den anfänglichen Szenen einen der Aspekte des brasilianischen Esprits darstellt. Mit der Marionette des Äffchens wird er den Film – durch einen ironischen Verweis auf die Verzerrungen des Nationalismus brasilianischer Prägung – auch enden lassen. Aber ich ziehe es vor, bei seiner Personifizierung des Satans, des Teufels zu verweilen, dem die deutliche Funktion des verbindenden Elements zwischen den verschiedenen Etappen des Diskurses zukommt. Die literarische Bezugsstelle verschiebt sich nun von Cendrars auf Machado de Assis. Im Autor von 'Don Casmurro' sieht José Sette einen Vorläufer des Modernismus. Das ist bestreitbar, aber Tatsache ist, daß Sette sich nicht scheut, zeitlich so weit voneinander entfernte Schriftsteller nebeneinanderzustellen in dem Bestreben, mittels des Films das Innere der brasilianischen Rasse und Kultur zu durchdringen, um sie zu verschlingen und – wer weiß – zu befreien.

Von Machado hat José Sette 'Die Kirche des Teufels', die erste Erzählung der 'Zeitlosen Geschichten' ausgewählt. Satan führt ein Gespräch mit Blaise/Pereiro auf dem Oberdeck des Schiffs. „Ich erscheine nicht als Ihr Diener Faust, sondern als Vertretung aller Fauste dieses Jahrhunderts und aller Jahrhunderte.“ Es sei angemerkt, daß diese Szene sich nicht während der wirklichen Reise des Dichters abspielt, als dieser in einem Ozeandampfer in Brasilien ankommt. Wir treffen ihn mitten im Trubel des Karnevals von Rio. Wenn die Handlung uns auf die diegetische³ Vergangenheit verweist, so bestimmt die Gegenwart den Stil der

Handlung, der Inszenierung und der Darstellung: daher erklärt sich der Gebrauch gemalter Kulissen. Das Spektakel nimmt die echte Dimension der Wahrheit an, ohne irgendwelche Konzessionen an die übliche Zuschauererwartung bezüglich dessen, was die Theoretiker 'Wirklichkeitstreue' nennen, zu machen.

Andere Merkmale der Handlung

Was ich in diesem Augenblick unter dem Blickwinkel des Schnitts und der Zusammenstellung des Films noch vermerken möchte, ist die Erzählweise, die der Filmregisseur verwendet hat. Lassen Sie uns etappenweise vorgehen. Die obengenannten Sätze und die folgenden sind vollkommen aus dem machadianischen Kontext herausgenommen, ohne daß der Zuschauer davon in Kenntnis gesetzt wird. Auf der anderen Seite gibt es kein einführendes Element, das der Erzählung Natürlichkeit verleiht und damit dem Leser das Verständnis erleichtert. Hauptsache ist, anderen seine filmische Vorstellung des cendrarianischen Universums vor Augen zu führen. Die traditionellen Erfordernisse von Deutlichkeit, flüssiger Abfolge und Durchsichtigkeit des filmischen Diskurses werden hier und dort erfüllt, aber immer auf indirekte Weise, wie im an seinen Begleiter gerichteten Satz von Blaise/Pereiro, am Tisch in der Fußgängerzone der 'Cinelândia': „Von der Ankunft des Teufels in Brasilien habe ich schon erzählt. Jetzt werde ich erzählen, was er so treibt.“ Diese Aussage, die sich auf die Vergangenheit bezieht, führt die Episode über Febrônio ein, die erste der drei Episoden im Film, welche entsprechend der Gliederung in 'Lob des gefährlichen Lebens' angeordnet sind.

Zum Schluß ist noch zu bemerken, daß die großen Handlungsstränge – makroskopisch gesehen – die Regeln des Schnitts in der Verbindung der Ebenen innerhalb der Szene – schließlich doch flexibel machen oder sogar umkehren, was in Übereinstimmung mit dem Stil des Films steht. Es ist klar, daß hier nicht der Anschluß an den traditionellen Film gesucht wird, der die Erzählung und den Erzähler unsichtbar macht (obwohl es auch nicht Ziel ist, die Regeln des klassischen Filmschnitts schlicht und einfach zu verwerfen). Die Bewegungen im Film erfolgen zusammenhanglos, sie werden wechselweise von Kriterien der visuell angenehmen Abfolge der Bilder (in dieser Richtung stelle ich eine Annäherung an den Film von José Sette fest, die durch meine professionelle Ausbildung begünstigt wurde) und der Erfordernisse der intellektuellen Logik des Diskurses bestimmt. In der Tat gibt es einige 'Schnitte in der Bewegung', welche die übliche Funktion haben, die Handlung zu unterbrechen und dadurch ihre Ausdrucksintensität zu steigern. Aber das Prinzip an sich wird weder streng noch absolut befolgt. Meines Erachtens ist es wichtig, daß – anders als es den Anschein erweckt – solche Vorkommnisse in EIN 100% BRASILIANISCHER FILM nie grundlos oder zufällig sind. Denn die gelegentlich abrupt wirkende Verknüpfung der Bilder hat die Funktion, in dem Film die verschiedenen Schichten, die das Bewußtsein des reisenden Dichters bilden, wiederholt darzustellen: 'Bündel von Erinnerungen, Symbolen, Vorahnungen, Intuitionen, Wirkungskräften' (laut der umfassenden Klassifizierung von Alexandre Eulálio)⁴. Diese getreue Wiedergabe des Esprits von Blaise wird an anderen Stellen des Films wiederauftauchen, aber wird auch – dank der fantasiereichen und sprühenden Vorstellungskraft des Filmregisseurs – in tausend Extrapolationen explosionsartig zum Vorschein kommen, wie es zum Beispiel der Fall ist bei den Karnevalszenen, die auf fast plumpe Art und Weise mit theatralischen Gesten, mit Schreien, kurz, in Form einer dionysischen Explosion dargestellt werden.

Der Wolfsmensch aus Minas

Mein Bericht wäre unvollständig, wenn ich nicht einige Einzelheiten des Schnitts näher erläutern würde. Ich beziehe mich selbstverständlich auf solche Einzelheiten, die sich der gewöhnlichen Norm entziehen. Ein Beispiel: Der Oberst Bento gibt seiner Begleiterin über dem Tisch des Pariser Restaurants die Hand. Der Schnitt wird von diesem 'raccord' ausgehend vorgenommen, ohne daß darauf geachtet wird, daß beim Übergang von einer Szene zur anderen der Kellner abrupt mit dem Tablett in der Hand erscheint. Ein anderes Beispiel: Die letzten Worte der Erzäh-

lung im 'off' über den Obersten Bento sind vom Satz, zu dem sie gehören, durch den Vokativ 'Kellner!' getrennt, der von Guara im Präsenz des Diskurses gesagt wird, (er und Blaise/Pereiro trinken zusammen etwas am Rand des Schwimmbades des Hotels Copacabana Palace).

Aber der Aufbau der Geschichte des Wolfsmenschen aus Minas, der dritten und letzten, in den Film eingeschobenen Episode, bietet die weiteste Skala von Interpretationen an und ist deshalb die beispielhafteste. Das bloße Vorbeifahren von Blaise und seinem Gefolge, die übrigens in einem alten Ford T der Zwanziger Jahre plaziert sind, ist ein Bild, dessen informative Dimension sich beim Vergleich mit der Ikonographie des Dichters erweitert. Der Wolfsmensch erscheint zum ersten Mal auf einer isolierten Ebene. Er stellt sich schreiend hinter den Gitterstäben eines Gefängnisses vor: „Wenn ihr wissen wollt, wer ich bin, schlagt im Wörterbuch nach!“ An einem späteren Zeitpunkt der Handlung geht Blaise/Savério am Gefängnis vorbei und hört den Gefangenen sagen: „Meinen ersten Menschen habe ich mit dreizehn Jahren umgebracht“, ein Satz, der – es ist angebracht, das zu bemerken – den Bericht von Cendrars abschließt. Mehr als diese Inversion und Verschiebungen bei der Adaptation des literarischen Textes sind es die kinematographischen Erfindungen, welche die Aufmerksamkeit auf sich ziehen: Sie versuchen, wie im Fall der 'fabelhaften Theorie des Atavismus' von Cendrars – den Diskurs des Dichters nachzumachen. Eine Szene, die unter dem Gesichtspunkt der Dichte der Informationen beispielhaft ist: Zwei nackte Frauen schaukeln mitten im Urwald auf indianischen Hängebetten aus Lianen; in den zärtlichen Gesten wird der rein plastische Bezug auf ein verlorenes Paradies, das die Menschen in ihrer Utopie zu erreichen versuchen, deutlich. Noch ein Beispiel für den Stil der filmischen Adaptation. Der Text von Cendrars: „Da draußen hielt die Osternachtsprozession unter den Fenstern des Gefängnisses an. Einige hundert Schwarze auf dem Platz. Alle im Nachthemd und mit brennenden Kerzen in der Hand.“ Der Film: Während Blaise im Gefängnis dem Bericht des Wolfsmenschen zuhört, zieht dort draußen die barocke Prozession vorbei, unter ihnen 'Veronikas' mit weit aufgerissenen Augen, die seltsamerweise verschlagen aussehen. Diese Szene führt in das Bild einen Kontrapunkt in der Interpretation des Regisseurs ein, der meines Erachtens unwiderruflich auf eine klassische Szene in *Greed* von Stroheim verweist. In der Fortsetzung des Berichts werden Bilder von Tiradentes gebracht. „Hei, ihr alle, hört die Geschichte vom Wolfsmenschen aus Minas!“ Der Aufbau ist streng komponiert. Vor dem Hintergrund eines fahrenden Zugs gibt der Erzähler den Bericht des Verbrechens, in dem er beschreibt, wie der Wolfsmensch seinen Rivalen tötete. Erst dann beschreibt der Film diese Handlung, die in einigen Augenblicken von der Stimme des Protagonisten selbst unterstrichen wird, mittels eines Verfahrens, das sich auf paradoxe Art und Weise der Wiederholungstechnik bedient, um jede Redundanz zu vermeiden.

So hat sich die Handlung dieses Films entwickelt. Es ist ein Werk, in dem Gefühle, die unter die Haut gehen, mit einem scharfen intellektuellen Diskurs vermischt werden; in dem Karneval und Zerstückelung von Informationen nebeneinandergestellt werden, um den Zuschauer dazu anzuspornen, den Karnevalismus, der die brasilianische Kultur beherrscht, infrage zu stellen. Sein narrativer Stil, der aufgrund einer beherrschenden Leitidee am Schneidetisch entwickelt wurde, verwendet wechselweise Mittel, die die Transparenz oder die Opazität des Diskurses bestimmen. Das Ergebnis ist ein bedeutungs- und resonanzträchtiges Kunstwerk, das sicherlich die Beziehung des brasilianischen Films zur brasilianischen Kulturtradition erneuern wird.⁵

Anmerkungen:

- 1 Es handelt sich um den Band 110 der Colecao Debates: Cendrars, Blaise: Etc ... ETC ... (Um livro 100% Brasileiro), Editors Perspectiva, Sao Paulo, 1976. Die Leitidee zu EIN 100% BRASILIANISCHER FILM ist einem Brief von Blaise an Georges-Henri und Vera Clouzout (ibid. S. 76-79) von 1925 entnommen. Der 'Schöne' im Text verweist auf den Kurzfilm, den Carlos August Calil: *Der schöne Dichter Blaise*

Cendrars ist gerade in Brasilien angekommen gedreht hat. Das ursprüngliche Drehbuch, dem ein informativer Artikel von Calil (*Cendrars: Komödie und Wirklichkeit*) vorangestellt ist, ist vollständig in einer sehr schönen Text- und Fotosammlung veröffentlicht worden: Eulálio, Alexandre: *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars, Edicoes Quiron/INL/MEC,SP, Brasília, 1978.*

- 2 Diese Behauptung wurde dem hervorragenden Text von Ismail Xavier über 'Gott und der Teufel im Land der Sonne' (Xavier, Ismail: *Setao und Meer-Glauber Rocha und die Ästhetik des Hungers. Embrafilme/Editora Brasiliense, SP, 1983*), besonders S. 86 und 90, entnommen. Seine Vorstellung von der Rolle des Erzählers stützt sich auf die im genannten Werk S. 12 explizierte. Sie ist im gesamten Text von Bedeutung. Übrigens verstehe ich EIN 100% BRASILIANSCHER FILM als ein Werk, das sich radikal den Grundprinzipien der 'Ästhetik des Hungers' verpflichtet fühlt, die sehr gut von Ismail zusammengefaßt sind (S. 90).
- 3 Der Begriff, der von den Theoretikern des Films übernommen wurde, wird von Ismail erklärt (op. cit. S. 30).
- 4 in: ETC ... Etc ... (Um Livro 100 % Brasileiro), op. cit. S.33.
- 5 Ich beende diese Arbeit, ohne auf unzählige andere Aspekte der Produktion hingewiesen zu haben, die am Schneidetisch diskutiert wurden. Da ich hier nicht die Arbeit eines Kritikers leiste, überlasse ich anderen die faszinierende Aufgabe, den Film den entsprechenden literarischen Texten gegenüberzustellen. Ich erwähne bloß noch eine Einzelheit, die für das Verständnis der Voraussetzungen, welche den Aufbau des Films gelenkt haben, bedeutend ist. Es handelt sich um den Bezug auf den Orion-Stern, der im poetischen, von Bild und Ton geschaffenen Zusammenhang auf die Tatsache verweist, daß Cendrars, als er nach Brasilien reiste, nur noch einen Arm besaß.

José Tavares de Barros, in: *Filme e Cultura*, Nr. 45, März 1985

Biofilmographie

José Sette de Barros, geb. 1948 in Belo Horizonte/Minas Gerais.

Filme:

1970 *Misterius*

1972 *I.N.S.I.D.E.*

1974 *A Casa das Minas*

1975 *Naturalista Krajsberg*

Natureza Torta

Natureza e Escultura

1976 *Bandalheira Infernal*

1978 *Dr. Lund, O Homem de Lagoa Santa*

1980 *Um Sorriso, Por Favor – O Mundo Gráfico del Oswaldo Goeldi*

1984 *Primeiro Plano*

Liberdade Ainda Que Tardia

1985 UM FILME 100% BRAZILEIRO