

IV. Der Tropicalismo als Neo-Antropofagismo

Der Tropicalismo, die anthropophagische Entdeckung, war eine Offenbarung: er rief Bewusstsein hervor, eine Haltung gegenüber der kolonialen Kultur, die keine Ablehnung der abendländischen Kultur ist [...]; wir akzeptieren die gesamte *ricezione*, die Einverleibung der grundlegenden Methoden einer kompletten und komplexen Kultur, aber auch die Transformation durch *nostri succhi* und durch die Verwendung und Ausarbeitung der korrekten Politik.¹

Glauber Rocha

IV.1 BRASILIDADE JENSEITS VON NATIONALISMUS UND (NEO-)KOLONIALER KULTUR

Glauber Rocha, der Wortführer des Cinema Novo, hat mit *TERRA EM TRANSE* nicht nur eines der Gründungswerke des Tropicalismo geschaffen, sondern in dem Essay *Tropicalismo, Antropologia, Mito, Ideograma* (»Tropicalismo, Anthropologie, Mythos, Ideogramm«, 1969) auch eine prägnante Reflexion über die Politik und Ästhetik dieser Kunstströmung vorgelegt. Mit Bezug auf Oswald de Andrade's *antropofagia* verortet Rocha den Tropicalismo im Kontext der »kolonialen Kultur«, die nicht etwa abgelehnt wird, sondern »einverleibt« werden soll. Damit formuliert Rocha eine Gegenposition zu der nationalistisch geprägten anti-kolonialistischen Kunst, wie sie im Brasilien der 1960er Jahre bestimmend war.² Auch auf sprachlicher Ebene vollzieht der Filmemacher die »Einverleibung« der »abendländischen Kultur«, in-

1 | ROCHA, Glauber: »Tropicalismo, Antropologia, Mito, Ideograma«, S. 150f.: »O tropicalismo, a descoberta antropofágica, foi uma revelação: provocou consciência, uma atitude diante da cultura colonial que não é uma rejeição à cultura ocidental [...]; aceitamos a *ricezione* integral, a ingestão dos métodos fundamentais de uma cultura completa e complexa mas também a transformação mediante os *nostri succhi* e através da utilização e elaboração da política correta.« Hervorhebung im Original.

2 | Vgl. Kap. II.3.

dem er in spielerisch-ironischer Weise italienische Begriffe in seine Reflexionen einfließen lässt. Darin manifestiert sich bereits die ästhetisch-politische Praxis, welche Rocha einfordert: Die »*ricezione*«, also der ›Empfang‹ anderer Kulturformen, soll einer »Transformation durch *nostri succhi*«, durch ›unsere Säfte‹, unterzogen werden. Der Filmemacher knüpft damit an die Konzept-Metapher der *antropofagia* an, wobei ›succhi‹ einen deutlichen Anklang an ›Magensäfte‹ aufweist.

Indem Rocha auf die ›Verwendung und Ausarbeitung der korrekten Politik‹ hinweist, betont er die politischen Dimensionen der ›kulturellen Kannibalisierung‹, vor allem auch mit Blick auf die totalitären Machtverhältnisse in Brasilien. Während der Modernismo Ausdruck einer nationalen Aufbruchsstimmung war und zu einer grundlegenden Erneuerung der brasilianischen Kultur führen sollte, entstand der Tropicalismo zu einer Zeit der Krise und Desillusionierung der Kulturschaffenden – ausgelöst durch den Staatsstreich am 31. März bzw. 1. April 1964, mit dem eine Militärdiktatur etabliert wurde, die zunehmend repressivere Züge annahm. Im Gegensatz zu den *modernistas*, die auf die Etablierung einer neuen brasilianischen Kultur zielten, ist der Tropicalismo eher von einer »Freude zu zerstören« bestimmt. Diese »*alegria de destruir*«³ zielt einerseits auf (neo-)kolonialistische Repräsentationen Brasiliens und andererseits auf die nationalistisch überhöhte *brasilidade*, wie sie vor allem von dem Militärregime propagiert wurde.

Nach dem Staatsstreich unterhöhnte die Junta gezielt die demokratische Grundordnung Brasiliens durch eine Reihe so genannter Institutioneller Akte. Auch wenn zunächst »[t]rotz der Diktatur der Rechten eine gewisse kulturelle Hegemonie der Linken im Land«⁴ existierte, wurde seit Beginn der Präsidentschaft des Hardliners Artur da Costa e Silva im März 1967 offene Regimekritik erschwert und bald vollkommen unterbunden. Den linksgerichteten Kulturproduktionen setzte die Militärregierung zunehmend drakonischere Zensurmaßnahmen und eine umfassende Staatspropaganda entgegen. In dieser Phase entstand der Tropicalismo, der sich von der zeitgenössischen linkspolitischen Kunst durch neue ästhetische Strategien abhebt.⁵

Zeitgleich mit dem Beginn der Präsidentschaft von Costa e Silva stellte Hélio Oiticica erstmals sein Werk *Tropicália* aus, durch das die Kunstströmung ihren Namen erhielt. *Tropicália* gehörte zu der von Oiticica ko-kuratierten Gruppenausstellung über die zeitgenössischen Neo-Avantgarde-Strömungen Brasiliens, die unter dem Titel *Nova Objetividade Brasileira* (›Neue Brasilianische Objektivität‹) im April 1967 im Museu de Arte Moderna (MAM) in Rio de Janeiro eröffnet wurde. Das Environment *Tropicália* bestand aus Sand und Kieselsteinen, die Wege markieren, umgeben von Pflanzen, Papageien und Text-Objekten sowie zwei *Penetráveis*: PN2 – *Pureza*

3 | FAVARETTO, Celso F.: *Tropicália: Alegoria, alegria*, S. 89.

4 | SCHWARZ, Roberto: »Cultura e política, 1964-69«. In: ders.: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra 1978, S. 61-92, hier S. 62: »Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país.«

5 | Vgl. Kap. II.4.

é um Mito (›Reinheit ist ein Mythos‹) und PN₃ – *Imagético* (›Imagetisch‹). Bei den *Penetráveis* handelt es sich um mannshohe begehbare Kästen, angefertigt aus Holzbrettern und monochromen Tüchern bzw. Plastikvorhängen mit Pflanzenmustern. In einem der dunklen Räume befand sich ein eingeschaltetes Fernsehgerät.

Abb. 31: Hélio Oiticica: *Tropicália*



Tropicália ist ein vielschichtiges Werk, das über die spezifische Verbindung heterogener Elemente die Realitäten Brasiliens und ihre Repräsentationen sowohl zum Gegenstand der Reflexion als auch der sinnlichen Erfahrung macht. Aus dem Zusammenspiel von konstruktiver Strenge und vielfältigen sinnlichen Reizen entsteht ein starkes Spannungsfeld. Das Environment aktiviert sowohl visuelle und auditive als auch olfaktorische und taktile Sinneswahrnehmungen – etwa durch Farben und Muster, Papageiengekrächze, Gerüche der Pflanzen und Oberflächenstrukturen des aufgeschütteten Bodens. Zugleich verweisen die einzelnen Elemente auf kontrastive Bedeutungsfelder mit Brasilien-Bezug. So evozieren die Pflanzen und Papageien Heterostereotype von den Tropen, etwa deren vermeintliche ›Naturhaftigkeit‹, zugleich aber auch nationale Klischees der *brasilidade*, die häufig mit Naturreichtum verbunden sind. Die barackenartigen Gebilde hingegen verweisen auf die ärmlichen Behausungen in den Favelas, den Elendsvier-

teln der brasilianischen Großstädte.⁶ Auch der Boden des Environments deutet auf die Favelas mit ihren prekären Sandwegen (wie Oiticica, der selbst zeitweise in der Favela Mangueira wohnte, explizit betont hat⁷). In Kontrast zu der Natur, aber auch zu der Kultur und der Armut in den Tropen, die das Environment evoziert, erscheint das Fernsehgerät als Symbol von Modernität. Es steht damit auch für das Programm der einseitigen Modernisierung des Militärregimes, mit dem die wirtschaftliche Entwicklung Brasiliens vorangetrieben wurde – einschließlich der Errichtung eines Fernsehnetzes⁸ –, während sozialstaatliche Reformen ausblieben und sich die sozialen Ungleichheiten noch verschärften. Das Fernsehen diente dem Militärregime als ideologisches Instrument zur Verbreitung von Patriotismus, Fortschrittsgläubigkeit und Konformismus. In der Platzierung des laufenden Fernsehgeräts in einer dunklen Baracke inmitten von Symbolen tropischer ›Naturschönheit‹ manifestiert sich ein zentrales Verfahren tropikalistischer Kunst, das auch in dem Text-Objekt »Pureza é um Mito« (›Reinheit ist ein Mythos‹) zum Ausdruck kommt und Oswald de Andrades Konzept der *antropofagia* entspricht: Die Juxtaposition von Auto- und Heterostereotypen Brasiliens zur Betonung der sozialen, politischen und ökonomischen Widersprüche des Landes. *Tropicália* strukturiert die diskrepanten Elemente keineswegs in binären Oppositionen, die leicht zu fassen wären, sondern verbindet diese so, dass die Widersprüche der sozialen Realität Brasiliens offengelegt, dabei aber die Schlussfolgerungen den Museumsbesuchern überlassen werden. Oder, wie es Celso Favaretto in seiner grundlegenden Studie zu Hélio Oiticica's Œuvre formuliert hat: *Tropicália* »produziert keine totalisierende Vorstellung von Brasilien«, sondern »inszeniert die Dualitäten, die Differenzen darstellend: daher der Effekt der Indeterminierung«, der »eine Fixierung der Signifikanten« verhindere.⁹ Das offene Bedeutungsfeld und die ausgeprägte partizipative Komponente, die für die Rezeption des Environments erforderlich ist, zeugen von einer Kunstauffassung, die

6 | Oiticica hatte bereits im Rahmen der Ausstellung *Opinião 65* im MAM versucht, die Kultur der Favelas in das Museum zu integrieren: Samba-Tänzer/innen aus der Favela Mangueira sollten seine *Parangolés* – Stoffumhänge in verschiedenen Farben und Formen – performativ zur Geltung bringen, doch die Gruppe wurde aus dem Museum verwiesen. Vgl. BASUALDO, Carlos: »Tropicália: Avant-garde, Popular Culture, and the Culture Industry in Brazil«. In: ders.: (Hg.): *Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture*. São Paulo: Cosac Naify 2005, S. 11-28, hier S. 17.

7 | OITICICA, Hélio: »Esquema geral da Nova Objetividade«, S. 99.

8 | Mit finanzieller und technischer Beteiligung des US-amerikanischen Time-Life-Konzerns entstand 1965 Roberto Marinhos Fernsehsender TV Globo, der Ende des Jahrzehnts zum größten Sender in Brasilien avancierte und dem Militärregime ideologisch nahestand.

9 | FAVARETTO, Celso: *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: edUSP/FAPESP 2000 [Orig. 1992], S. 140: »*Tropicália* não produz uma idéia totalizadora de Brasil!«; »*A Tropicália* encena as dualidades, presentificando as diferenças: daí o efeito de indeterminação que produz, impedindo a fixação de significados.«

deutlich abweicht von der didaktischen Ausrichtung anti-kolonialistischer Kunst, die dem Publikum ›die Bedeutung‹ oft in paternalistischer Manier verabreicht.

Im Mai 1967, noch während der Ausstellung von Hélio Oiticicas *Tropicália*, kommt Glauber Rochas *TERRA EM TRANSE* in die Kinos.¹⁰ Ein weiteres Schlüsselwerk des Tropicalismo ist Rochas tropikalistischem Film gewidmet: Die Inszenierung von Oswald de Andrades Theaterstück *O Rei da Vela* unter der Regie von José Celso Martinez Corrêa mit seinem Ensemble Teatro Oficina.¹¹ *O Rei da Vela* erschien bereits 1937, war aber vor Martinez Corrêas Inszenierung im September 1967 noch nicht aufgeführt worden. Oswald de Andrades Stück parodiert die Zustände im krisengeschüttelten Brasilien der 1930er Jahre, wobei das Teatro Oficina den Stoff auf die Gegenwart des Landes unter dem Militärregime bezieht. Die ironische Selbstreflexion und der groteske Humor der Inszenierung sind bereits bei Oswald de Andrade angelegt, etwa wenn der Mitbesitzer eines »Zinswucher-Büros« seinem Partner gegenüber konstatiert: »Ich bin der erste Sozialist, der im Brasilianischen Theater auftritt.«¹² Auch der humoristische Eklektizismus der Aufführung klingt in dem Stück an, so in der Regieanweisung des ersten Aktes, der zufolge u.a. ein »futuristischer Divan« neben einem »Schreibtisch Louis XV« stehen soll.¹³

Im *Manifesto do Oficina*, dem »Manifest der [Theatergruppe] Werkstatt« über die Aufführung von *O Rei da Vela*, fordert Martinez Corrêa die »Super-Theatralität, die Überwindung Brecht'scher Rationalität durch eine Theaterkunst der Zusammenführung aller Künste und Nicht-Künste, Zirkus, Show, Revue etc.«¹⁴ Dem *Manifesto do Oficina* entsprechend, ist die Inszenierung von Oswald de Andrades Theaterstück bestimmt durch das Zusammenspiel verschiedener Kunstformen, Medien und Gattungen. Durch vielfältige intermediale Bezüge – u.a. zu Zirkus und Oper, zum brasilianischen Filmgenre Chanchada und zur trashigen Fernsehsendung des TV-Moderators Chacrinha – entsteht ein dezidiert audiovisuelles Spektakel, in dem Kitsch, Populär- und Hochkultur miteinander verschmelzen.

10 | Vgl. Kap. II.4, S. 50-53 zu Glauber Rochas erstem tropikalistischen Film.

11 | Gestalterisch beteiligt an der Inszenierung des Gesamtkunstwerks *O Rei da Vela* waren neben dem Regisseur auch der Bühnenbildner Hélio Eichbauer, die Choreografin Maria Ester Stockler sowie die Musiker Rogério Duprat und Damiano Cozzela (später ergänzt durch Caetano Veloso, der die Melodie zu dem Lied *Canção do Jujuba* schrieb). Zu den Schauspielerinnen und Schauspielern, die an dem Stück mitwirkten, vgl. STAAL, Helena Camargo de: »Cronologia (1958-1974)«. In: Zé Celso Martinez Corrêa: *Primeiro Ato*, S. 327-335, hier S. 329f.

12 | ANDRADE, Oswald de: *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo 2003 [Orig. 1937], S. 50: »Sou o primeiro socialista que aparece no Teatro Brasileiro.«

13 | Vgl. ebd., S. 37.

14 | CORRÊA, José Celso Martinez: »O Rei da Vela: Manifesto do Oficina« [Orig. 1967]. In: Oswald de Andrade: *O Rei da Vela*, S. 21-29, hier S. 25: »A superteatralidade, a superação mesmo do racionalismo brechtiano através de uma arte teatral síntese de todas as artes e não artes, circo, show, teatro de revista etc.«

Im Sinne der ›kulturellen Kannibalisierung‹ sind die heterogenen Elemente kontrastiv zueinander in Beziehung gesetzt, wobei ostentativ ›schlechter Geschmack‹ demonstriert wird, um die soziopolitischen Zustände in Brasilien als groteskes Spektakel zu entlarven. Durch Hélio Eichbauers Bühnenbilder und Kostüme werden Stereotype der *brasilidade* ironisierend aufgegriffen und als solche dekuviert. Dies gilt etwa für den zweiten Akt, in dem zu Beginn ein wohl situiertes Pärchen Speiseeis der Marke »Banana Real« (»Königliche Banane«) lutscht. Zu dem grotesken, sexualisierten Eisschlecken in Kontrast steht das Bühnenbild, eine Idyllisierung der Baía de Guanabara, der Bucht von Rio de Janeiro. Dass es sich um einen meta-primitivistischen Stil mit ironisch-reflexiver Note handelt, geht schon aus der Farbgebung des Bildes hervor, das vor allem in Gelb und Grün, den Nationalfarben Brasiliens, gehalten ist, woraus sich wiederum ein Bezug auf den übersteigerten Nationalismus unter der Militärregierung ergibt. Mit der kulturspezifischen Appropriation brasilienbezogener Diskurse und Darstellungsweisen knüpft Martinez Corrêa dezidiert an das Konzept der *antropofagia* an, wobei die Inszenierung durch intermediale Bezüge zu modernistischen Werken geprägt ist. Abgesehen von der Adaption des Stücks von Oswald de Andrade sind Hélio Eichbauers Bühnenbilder deutlich an Tarsila do Amarals meta-primitivistische Malerei angelehnt. In der Inszenierung finden sich auch explizite Bezüge zum Tropicalismo. Wie bereits erwähnt, war die Aufführung des Stücks *TERRA EM TRANSE* von Glauber Rocha gewidmet. Außerdem beteiligten sich tropikalistische Musiker an der Inszenierung: Rogério Duprat komponierte die Musik für das Stück (zusammen mit Damiano Cozzela); nach der Uraufführung schrieb Caetano Veloso das Lied *Canção do Jujuaba* für *O Rei da Vela*.

Die wechselseitigen Bezüge zwischen den tropikalistischen Werken sind auch in der Musik stark ausgeprägt. So enthält Caetano Velosos erstes, titellooses Soloalbum vom Januar 1968 den tropikalistischen Song *par excellence: Tropicália*, benannt nach Hélio Oiticicas gleichnamigen Environment.¹⁵ Aufgegriffen wird der Titel erneut in dem im Mai 1968 erschienenen Konzeptalbum *Tropicália ou Panis et Circencis* (»Tropicália oder [in ›fehlerhaftem‹ Latein] Brot und Spiele«), das sich wie ein Who-is-who tropikalistischer Musik und Poesie liest. Beteiligt an dem Album sind neben Caetano Veloso und Gilberto Gil auch Gal Costa, Tom Zé und Nara Leão, die Rockgruppe Os Mutantes, der Arrangeur Rogério Duprat sowie die Dichter Torquato Neto und José Carlos Capinan.

15 | Den Beginn des Tropicalismo in der Musik markieren zwei Songs, die erstmals im Oktober 1967 auf dem III. Festival da Música Popular Brasileira (»Festival der Populären Brasilianischen Musik«) für TV Record in São Paulo öffentlich gespielt wurden: *Alegria, Alegria* (»Freude, Freude«) von Caetano Veloso und den Beat Boys sowie *Domingo no Parque* (»Sonntag im Park«) von Gilberto Gil und Os Mutantes. *Alegria, Alegria* weist bereits ein zentrales Merkmal des Tropicalismo auf: Die »Verbindung zwischen ästhetischem Genuss und sozialer Kritik«, wie es Celso Favaretto treffend formuliert hat. FAVARETTO, Celso F.: *Tropicália: Alegria, alegria*, S. 8: »relação entre fruição estética e crítica social«.

Tropicália von Caetano Veloso konstituiert »die ästhetische Matrix der Bewegung«¹⁶ im Bereich der Musik. Der Song ist strukturiert durch eine komplexe Montage heterogener Elemente, darunter musikalische und literarische Zitate sowie Bezüge auf die verschiedensten Ikonen Brasiliens. Der Liedtext beginnt mit einer parodistischen Anspielung auf Pero Vaz de Caminhas Brief an den portugiesischen König, in dem er seine »Entdeckung« des Landes verkündet, das später Brasilien heißen sollte. Caetanos *Tropicália* endet mit einer ironischen Eloge »der Band«, welche anonym bleibt, sowie der Sängerin und Filmschauspielerin Carmen Miranda, die in den 1940er Jahren in Hollywood-Musicals wie *THE GANG'S ALL HERE* (USA 1943, R: Busby Berkeley) als exotische fruchtbehängene »Brazilian Bombshell« internationale Erfolge feierte: »viva a banda da da/Carmen Miranda da da da da«.¹⁷ In einer typisch tropikalistischen Montage werden disparate Elemente in Form von gereimten Versen zu einem mosaikartigen Bild Brasiliens verbunden, ohne die dabei aufkommenden Widersprüche aufzulösen. Zentrale Referenz ist hierbei Brasília, die monumentale Hauptstadt Brasiliens, die 1960 als Symbol des Fortschritts eingeweiht wurde und bereits vier Jahre darauf dem Militärregime als Regierungssitz diente. Auf Brasília wird ironisch verwiesen als »das Monument aus Crêpe-Papier/und Silber« – also gleichsam als Fassade und schöner Schein, denn »das Monument hat keine Tür/der Eingang ist eine alte Straße/schmal und krumm/und auf Kniehöhe ein Kind/lächelnd, hässlich und tot/[das] die Hand ausstreckt«.¹⁸ Der Song entmystifiziert das architektonische Wahrzeichen der Modernität und des Fortschritts durch die Darstellung der sozialen Abgründe Brasiliens, die das »Monument« verdeckt, insbesondere die extreme Armut und Misere im Nordosten des Landes. Trotz dieser Sozialkritik ist der Song heiter und fröhlich. Auf die angeführte Strophe folgt der (variiierende) Refrain, in dem »der Wald« und »die Mulattin« gerühmt werden. Der Tonfall von *Tropicália* ist also keineswegs der einer Anklage, sondern ein fröhlicher und lustvoller, als ob es die sozialen Ungerechtigkeiten zu zelebrieren gelte. Dies erscheint nicht zuletzt auch als ironisches Echo auf den staatlich verordneten Optimismus des Militärregimes, das gebetsmühlenartig den Fortschritt Brasiliens rühmte.

Auf dem Konzeptalbum *Tropicália ou Panis et Circencis* finden sich Songs, die eine ähnliche Stoßrichtung aufweisen. So bezieht sich Tom Zé in *Parque Industrial* (»Industriepark«) satirisch auf die Fortschrittsgläubigkeit in Brasilien. »Der industrielle Fortschritt/bringt unsere Erlösung«¹⁹, heißt es dort, während der Refrain in einer englischsprachigen Formulierung ebenso ironisch auf den übersteigerten Nationalismus des Militärregimes wie auch auf dessen Kooperation mit den USA

16 | Ebd., S. 41: »a matriz estética do movimento«.

17 | Vgl. zu Carmen Miranda Kap. IV.2.2.4, S. 182-186.

18 | »o monumento é de papel crepon/e prata«; »o monumento não tem porta/a entrada é uma rua antiga/estreita e torta/e no joelho uma criança/sorridente feia e morta/estende a mão«.

19 | »O avanço industrial/vem trazer nossa redenção«.

hinweist: »made, made, made/made in Brazil«. In *Geléia Geral* (›Generelles Gelee«, im Sinne von ›totales Chaos‹), geschrieben von Gilberto Gil und Torquato Neto, ist das Verfahren der mehrdeutigen Bezüge noch komplexer und pointierter. Deutlich wird dies etwa in der dritten Strophe des Songs, wenn Gilberto Gil mit heller Stimme singt: »um carnaval de verdade, hospitaleira amizade, brutalidade jardim«. In Form einer assoziativen Montage, die semantisch heterogene Satzteile über Paarreime verknüpft, wird »ein wahrer Karneval« mit »gastlicher Freundschaft« und »Brutalität Garten« [sic!] gekoppelt. Während »hospitaleira amizade« auf die ›cordialidade‹ (›Herzlichkeit‹) als viel beschworene Charaktereigenschaft der Brasilianer/innen verweist²⁰, handelt es sich bei der frappierenden Wortfolge »brutalidade jardim« bezeichnenderweise um ein Zitat aus Oswald de Andrades experimentellem Roman *Memórias Sentimentais de João Miramar* (›Sentimentale Erinnerungen von João Miramar«, 1924).²¹ Die Juxtaposition gegensätzlicher semantischer Felder im Sinne von Oswald de Andrade erscheint nicht zuletzt als ironische Dekonstruktion der verklärten *brasilidade*, wie sie vor allem von der Militärdiktatur propagiert wurde.

Abb. 32: Tropicália ou Panis et Circensis



Geléia Geral vollzieht auf sprachlicher Ebene, was für die tropikalistische Musik insgesamt konstitutiv ist: die Mischung und Verschmelzung von heterogenen

20 | Kritische Reflektionen über die ›cordialidade‹ als Element der Brasilianität finden sich bereits in Sérgio Buarque de Hollandas einflussreichem Buch *Raízes do Brasil* (›Wurzeln Brasiliens«, 1936). Vgl. HOLANDA, Sérgio Buarque de: *Raízes do Brasil*, S. 139-152.

21 | Vgl. ANDRADE, Oswald de: *Memórias Sentimentais de João Miramar. Obras completas*, Bd. 2. Einl. Haroldo de Campos. São Paulo: Globo 1990 [Orig. 1924], S. 61. Das Zitat findet sich im Textblock »52. Indiferença«.

musikalischen Stilen, Traditionen und Instrumentierungen. So singt Gilberto Gil in dem Refrain des Songs: »ê, bumba-yê-yê-boi ano que vem, mê que foi/ê, bumba-yê-yê-yê é a mesma dança, meu boi«. Im Refrain manifestiert sich eine verbale Verschmelzung von zwei höchst unterschiedlichen musikalisch-kulturellen Bezügen. Bei Bumba-meu-boi (»Steh auf, mein Ochse«) handelt es sich um einen in Brasilien populären folkloristischen Tanz- und Musik-Zyklus, während »yê-yê-yê« eine brasilianische Variante des »yeah-yeah-yeah« aus der englischsprachigen Rockmusik ist. Der Verweis auf das jährlich zelebrierte Bumba-meu-boi wird in *Geléia Geral* sprachlich aufgebrochen durch das Einmontieren der lautmalerischen Bezeichnung für Rockmusik, wobei die Verbindung von traditioneller brasilianischer und moderner anglo-amerikanischer Musikkultur auch auf musikalischer Ebene vollzogen wird. In den Songs des Konzeptalbums *Tropicália ou Panis et Circencis* verschmelzen so unterschiedliche Elemente wie Rogério Duprats Arrangement für Orchester mit dem Sound der Psychedelic-Rock-Band Os Mutantes und Klängen eines Berimbau (ein perkussiv verwendetes Saiteninstrument angolischen Ursprungs, das für die Capoeira von elementarer Bedeutung ist). Der Purismus brasilianischer Musiktraditionen, wie ihn konservative Kreise einfordern, wird konterkariert, indem Musikstile wie der Cancioneiro Nordestino, basierend auf dem Liedgut aus dem Nordosten Brasiliens, mit anglo-amerikanischem Rock, klassischen Klängen eines Streichorchesters und elektronischem Sound verschmelzen. Dementsprechend handelt es sich beim Tropicalismo – und dies gilt nicht nur für die Musik, sondern auch für die anderen Künste – weniger um einen klar definierbaren Stil als vielmehr um ein ästhetisches Verfahren, das der »kulturellen Kannibalisierung« im Sinne von Oswald de Andrade entspricht.

Tropikalistische Werke setzen gezielt Elemente internationaler Kulturproduktionen zu spezifisch brasilianischen Traditionen in Beziehung. Dadurch entstehen nicht nur formal-ästhetische Reibungsflächen, sondern es gelangen so auch die historischen, politischen und sozialen Widersprüche und Ungleichzeitigkeiten des modernen Brasilien in den Fokus. Ähnlich wie Oswald de Andrades *antropofagia* durchkreuzt auch der Tropicalismo den Verde-Amarelismo, dessen Ideologie ad absurdum geführt wird.²² Wie Marilena Chaui betont, wurde der Verde-Amarelismo »in den Jahren der Diktatur (1964-1985) oder des »Großen Brasilien« neu belebt und verstärkt.«²³ Diese Geistesströmung, deren Begründer die faschistische Partei Ação Integralista Brasileira im Jahr 1928 etablierten bzw. die faschistoide Diktatur des Estado Novo (1937-1945) unter Getúlio Vargas unterstützten, ist gekennzeichnet durch eine essentialistische, mythisierende *brasilidade* und ein xenophobes Pochen auf rein nationale Traditionen. Dem reaktionären Patriotismus des Verde-Amarelismo, wie er von dem brasilianischen Militärregime propagiert wurde, stellt der Tropicalismo eine gezielte Einbezie-

22 | Zum Verhältnis von *antropofagia* und Verde-Amarelismo vgl. Kap. III.9.

23 | CHAU, Marilena: *Brasil*, S. 40: »revitalizando e reforçando nos anos da ditadura (1964-1985) ou do »Brasil Grande«.

hung ›fremdkultureller‹ Elemente entgegen, um die nationalistisch verklärte *brasilidade* zu entmystifizieren. Damit positionierte sich die tropikalistische Kunst dezidiert gegen die Junta, die sich spätestens seit Erlass des Institutionellen Aktes Nr. 5 (AI-5) am 13. Dezember 1968 zu einem Terrorregime entwickelte. Mit dem AI-5 verschärfte sich die seit 1964 bestehende Diktatur, indem eine rigide Zensur eingeführt und fast sämtliche Grundrechte aufgehoben wurden. Das Regime begann, gezielten Terror auszuüben, vor allem durch zahlreiche Verhaftungen und den Einsatz von Folter als »instrument for social control«²⁴, so dass viele Intellektuelle und Kulturschaffende sich gezwungen sahen, ins Exil zu gehen. Offene linkspolitische Kritik war in der Kunst aufgrund der rigiden Zensur kaum mehr möglich. Von den drakonischen Maßnahmen des Militärregimes waren auch die tropikalistischen Künstler/innen und ihre Werke betroffen. Die Inszenierung von *O Rei da Vela* wurde im Dezember 1968 in der Folge des AI-5 verboten und dann nur mit Kürzungen wieder zugelassen. Ebenfalls im Dezember wurden Caetano Veloso und Gilberto Gil verhaftet und erst im Februar 1969 unter Hausarrest entlassen, worauf die beiden Musiker nach London ins Exil gingen. 1970 verließen auch Hélio Oiticica und Glauber Rocha Brasilien für mehrere Jahre.

Trotz der Kritik an der Militärregierung bzw. an der repressiven Gesellschaftsordnung Brasiliens konnten fast alle tropikalistischen Werke aufgrund ihrer ästhetischen Strategien die Zensur passieren. Und dies, obwohl die Zensurregung des AI-5 im März 1969 durch ein Dekret ergänzt wurde, das Kritik an Staat und Militär gesetzlich verbot und die Medien unter die Kontrolle der Regierung stellte. Selbst den tropikalistischen Filmen, in denen besonders tief greifende Kritik an der Junta zum Ausdruck kommt, gelang es die Zensur zu umgehen. Nicht nur *TERRA EM TRANSE* von 1967 blieb unzensuriert, sondern auch *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO*, der im Mai 1969 in Cannes uraufgeführt und mit dem Preis für die beste Regie ausgezeichnet wurde. Von wenigen Kürzungen abgesehen, konnte *MACUNAÍMA* die rigide Zensur der Militärregierung ebenfalls umgehen. Unter den zensurierten Szenen des Films ist nur eine explizit politisch (Sofarás Lumpenkleid mit dem Symbol der Alliance for Progress, worauf noch eingegangen wird); die anderen Kürzungen betreffen lediglich Nacktheit und Sexualität.²⁵ Auch *COMO ERA*

24 | SKIDMORE, Thomas E.: *The Politics of Military Rule in Brazil, 1964-85*. New York/ Oxford: Oxford University Press 1988, S. 89.

25 | Im Juli 1969 begann der Zensurvorgang. Zunächst wurden 16 Kürzungen kompletter Sequenzen vorgenommen. Auf Joaquim Pedro de Andrades Vorsprache bei dem Direktor der Bundespolizei konnte er eine weitere Sichtung zur Prüfung des Films erwirken, die allerdings nichts an der vorherigen Entscheidung änderte. Nachdem der Regisseur internationale Kritiken über *MACUNAÍMA* eingereicht hatte, welche die Bedeutung dieses ›brasilianischen Films‹ betonen, erfolgte nach mehr als sechs Monaten eine Freigabe ab 18 Jahren mit drei Zensurschnitten, durch die zehn Minuten des Films wegfielen. Die Kürzungen galten Nacktheit, einem Dialog mit sexuellen Anspielungen sowie Aufnahmen, auf denen Sofarás Kleid mit dem Symbol der Alliance for Progress klar zu sehen ist. Die unzensurierte Version

GOSTOSO O MEU FRANCÊS bekam lediglich aufgrund der Darstellung von Nacktheit Probleme mit der Zensur.²⁶ Und dies, obwohl der Film 1970 entstand, also während der Regierungszeit des Hardliners Emílio Garrastazu Médici, in der die härtesten Repressionen der gesamten Militärdiktatur stattfanden und ein »Schweigen der Opposition«²⁷ herrschte. Der Grund für die Freigabe der tropikalistischen Filme liegt wohl vor allem darin, dass den Zensoren aufgrund chiffrierter Darstellungsweise und in Komödienform gefasster Kritik die subversiven Elemente nicht auffielen.

Wie Renato Ortiz herausgearbeitet hat, fungierte der brasilianische Staat – vor allem seit dem Erlass des AI-5 im Dezember 1968 – als »Wächter des nationalen Gedächtnisses«, das er »gegen die Decharakterisierung der Importe« ausländischer Kultur und »die Verzerrungen des abweichlerischen autochthonen Denkens« schützte. »Brasilianische Kultur bedeutet in diesem Sinne ›Sicherheit und Verteidigung‹ der Güter, welche zu dem historischen Nationalerbe gehören.«²⁸ Dabei war die Kulturpolitik des Militärregimes gekennzeichnet durch Zensur und Verfolgung einerseits sowie durch umfangreiche Unterstützung ›rein nationaler‹ Kulturproduktionen andererseits. So entstand 1968 mit der Assessoria Especial de Relações Públicas (›Spezieller Beraterstab für Public Relations«, AERP) ein gut funktionierendes Organ für Staatspropaganda, das sich vor allem des Fernsehens als Propagandamedium bediente. Zu den propagandistischen Maßnahmen des Militärregimes zählte auch ein Erlass von 1969 zur Verbreitung von Patriotismus, der einen obligatorischen Lehrplan zur Educação Moral e Cívica (›Moralische und Staatsbürgerliche Erziehung‹) vorsah; seit Beginn des Jahres 1971 waren alle Studierenden verpflichtet, einen solchen Kurs zu besuchen.

von MACUNAÍMA gelangte in Brasilien erst im Oktober 1979 in die Kinos. Vgl. ANDRADE, Joaquim Pedro: »Um depoimento especial de Joaquim Pedro de Andrade«. *Folheto organizado pelo Cineclub Macunaíma na ocasião da Retrospectiva Joaquim Pedro de Andrade em 1976, no Rio de Janeiro*. www.filmesdoserro.com.br/jpa_entr_2.asp (15.05.2014); vgl. auch PINTO, Leonor Souza: »Dezesseis anos de luta contra a censura«. In: *Booklet zur DVD von MACUNAÍMA*. Videofilmes 2006, ohne Paginierung. Zu den ursprünglich vorgesehenen Zensurschnitten vgl. SIMÕES, Inimá Ferreira: *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: SENAC/Terceiro Nome 1999, S. 130-132.

26 | Die zunächst beanstandete Darstellung nackter ›Indianer/innen‹ wurde schließlich als nicht pornografisch eingestuft und der Film ab 18 Jahren freigegeben. Vgl. SIMÕES, Inimá Ferreira: *Roteiro da intolerância*, S. 166-168.

27 | SANTOS, Ana Maria dos/NEVES, Guilherme Pereira das/MACHADO, Humberto Fernandes/GONÇALVES, Williams da Silva: *História do Brasil. De ›Terra Ignota‹ ao Brasil atual*. Rio de Janeiro: Log On 2002, S. 384: »O governo Médici foi marcado pelo silêncio das oposições.«

28 | ORTIZ, Renato: *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense 2003 [Orig. 1985], S. 100: »O Estado aparece, assim, como guardião da memória nacional [...] preserva a memória contra a descaracterização das importações ou das distorções dos pensamentos autóctones desviantes. Cultura brasileira significa neste sentido ›segurança e defesa‹ dos bens que integram o patrimônio histórico.«

Der Tropicalismo war nicht zuletzt eine Antwort auf die Repressionen des Militärregimes und dessen essentialistische Festlegung von Brasilianität, die in den Werken der *tropicalistas* durchkreuzt werden. Dem Brasilien-Bild des Militärregimes mit seiner Vereinheitlichung und nationalistischen Verklärung setzt die tropikalistische Kunst heterogene und vielschichtige Darstellungen entgegen, in denen die Widersprüche des Landes offengelegt werden. Hierbei zielt der Tropicalismo nicht nur auf eine Kritik an der *brasilidade* rechter Provenienz, sondern auch auf eine Revision der anti-kolonialistischen Kunst, die sich einer eingängigen ›volkstümlichen‹ Ausdrucksweise bediente und der eindimensionalen Auffassung vom ›Volk‹ als Agens einer revolutionären Transformation Brasiliens verhaftet blieb. Der Tropicalismo bricht mit dem revolutionären Impetus und dem paternalistischen Sendungsbewusstsein der nationalistischen Linken. Im Gegensatz zu der Rigidität anti-kolonialistischer Kunst ist der Tropicalismo durch Ironie bestimmt, mit der dogmatische Haltungen subvertiert werden. Tropikalistische Werke weisen häufig einen hohen Grad an ironisierender Selbstreflexion auf: als Distanzierung sowohl von illusionistischen Darstellungsweisen als auch von einem pädagogischen Anti-Illusionismus, der vorgeblich ›die Realität‹ offenlegt.

Die Auseinandersetzung mit den Realitäten Brasiliens bzw. mit den diskursiven Setzungen über das Land ist ein Kernpunkt des Tropicalismo. Hierbei dient die *antropofagia* als Strategie, um einerseits nationalistische Diskurse der *brasilidade* zu entmystifizieren und andererseits (neo-)kolonialistische Heterostereotype über Brasilien zu durchkreuzen. Der Tropicalismo bricht mit jeglichem Absolutheitsanspruch und unterminiert essentialistische Konstruktionen nationaler Identität – sowohl rechter als auch linker Provenienz – ebenso wie (neo-)koloniale Episteme, aus denen Alteritätskonstruktionen über Brasilien hervorgehen. Das Verständnis von nationaler Identität gründet im Tropicalismo nicht mehr in der Abgrenzung gegenüber dem Anderen, sondern in dessen gezielter Assimilation. Mit Identitäts- und Alteritätsvorstellungen korrespondierende binäre Attribuierungen wie national und fremdländisch, archaisch und modern, barbarisch und zivilisiert werden in tropikalistischen Werken verbunden bzw. in ein Spannungsverhältnis gebracht, das auf eine kritische Hinterfragung solcher Zuweisungen zielt.

IV.2 FILMISCHE STRATEGIEN ›KULTURELLER KANNIBALISIERUNG‹

Die ›kulturelle Kannibalisierung‹ ist bereits bei Oswald de Andrade durch eine besondere Affinität zum Film gekennzeichnet. Sowohl auf inhaltlicher als auch auf formal-ästhetischer Ebene sind im *Manifesto Antropófago* ›filmische‹ Elemente angelegt. Der Film erscheint dabei weder als Medium des technischen Fortschritts oder der maschinisierten Wahrnehmung, als das er von den Futuristen und daran anknüpfenden Avantgarde-Strömungen gefeiert wurde, noch als Medium, in dem

das Unterbewusste jenseits der »Herrschaft der Logik«²⁹ zum Ausdruck kommen kann, wie es die Surrealisten begrüßten. Anders als in der klassischen Avantgarde üblich, rekurriert Oswald de Andrade weniger affirmativ auf den Film als vielmehr ironisch. Deutlich wird dies in einem expliziten Bezug auf das Kino, der in »filmischer Schreibweise« gestaltet ist. In Form einer Montage beschließt der Satz »Das amerikanische Kino wird es bekanntgeben.«³⁰ abrupt einen kurzen Textblock mit der Forderung nach dem unbedeckten Menschen. Es handelt sich hierbei im Wesentlichen um die literarische Montageform einer »Konstruktion von Bedeutungen aus [...] dem Zusammenprall von Elementen zu einem neuen Zusammenhang«³¹. Das so entstehende vielschichtige Bedeutungsgefüge gründet in der ironisierenden Engführung der Ablehnung des »bedeckten Menschen«³² mit dem Hollywoodkino als »Maßstab« moderner massenmedialer Repräsentation, in dem »primitive Völker« betont exotistisch dargestellt sind. Ebenfalls ironisch zum Ausdruck kommt hier – wie auch in anderen Passagen des *Manifesto Antropófago* und in der tropikalistischen Kunst – die Frage nach der kulturellen Identität Brasiliens im Spannungsfeld von Selbst- und Fremddarstellung, Primitivität und Modernität.

Die spezifische Form »filmischen Schreibens« hat bei Oswald de Andrade eine postkoloniale Stoßrichtung und widersetzt sich den »kolonisatorischen Rationalismen«³³, wie es Glauber Rocha für das Kino eingefordert hat. Ebenso wie das *Manifesto Antropófago* lassen sich die tropikalistischen Werke – und insbesondere die Filme – begreifen als »narratives geared toward the search for a different logic«³⁴, die nicht bloß auf inhaltliche Revisionen eurozentrischer bzw. (neo-)kolonialistischer Geschichtsbilder und »grands récits«³⁵ zielen, sondern auch die zugrunde liegenden Repräsentationsformen transformieren. Der *antropofagia* entsprechend, gelingt es den tropikalistischen Filmen – durch ihre vielfältigen, häufig simultan angelegten intermedialen und interfilmischen Bezüge – in besonderer Weise, die »Multitemporalität« der brasilianischen Moderne und die darin sedimentierten (neo-)kolonialistischen Strukturen zu reflektieren. Über die filmspezifische »Plurimedialität«³⁶ orchestrieren die *tropicalistas* divergierende

29 | BRETON, André: »Erstes Manifest des Surrealismus« [Orig. 1924]. In: ders.: *Manifeste des Surrealismus*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 9-43, hier S. 15.

30 | ANDRADE, Oswald de: »Manifesto Antropófago«, S. 3. (7. Textblock): »O cinema americano informará.«

31 | PAECH, Joachim: *Literatur und Film*, S. 129.

32 | ANDRADE, Oswald de: »Manifesto Antropófago«, S. 3. (7. Textblock): »A reação contra o homem vestido.«

33 | ROCHA, Glauber: »Eztetyka do Sonho«, S. 250: »racionalismos colonizadores«.

34 | MIGNOLO, Walter D.: *Local Histories/Global Designs*, S. 22.

35 | LYOTARD, Jean-François: *La condition postmoderne*, S. 7.

36 | Beim Film handelt es sich um ein Medium, das sich »verschiedener Zeichensysteme bedienen[t], also (historisch betrachtet) mehrere konventionell als distinkt wahrgenommene mediale Systeme miteinander kombinier[t]«. RAJEWSKY, Irina O.: *Intermedialität*, S. 203.

auditive und visuelle Darstellungsebenen zu einem komplexen Zusammenspiel, das sowohl (neo-)kolonialistische als auch nationalistische Repräsentationen unterläuft, einschließlich der Denkmuster, die diesen zugrunde liegen.

IV. 2.1 O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO von Glauber Rocha

IV. 2.1.1 Lampião, São Jorge und der Drache des Bösen

O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO/ANTONIO DAS MORTES³⁷ beginnt mit der Aufnahme eines dreifach nebeneinander angeordneten Gemäldes von Sankt Georg zu Pferde, der in Ritterrüstung und mit ›wehendem‹ roten Umhang dem Drachen einen Speer in den Bauch stößt. In der tonlosen statischen Einstellung erscheint über dem Bild des Drachentöters ein kommentierender Rolltext, der eine Verbindung herstellt zwischen den *cangaceiros* und São Jorge, wie Sankt Georg auf Portugiesisch genannt wird. Dem Rolltext zufolge verschwanden aus dem Nordosten Brasiliens 1940 die *cangaceiros*, »mystische Banditen«. Der legendärste unter ihnen, Lampião, habe »einen 25 Jahre langen Kampf gegen die Regierung geführt«. ³⁸ Gegenwärtig tauchten von Zeit zu Zeit *cangaceiro*-Gruppen auf, die versuchten, die Legende von Lampião wieder aufleben zu lassen. In Brasilien sei São Jorge der populärste katholische Heilige, der mit dem afro-brasilianischen Gott Oxóssi korrespondiere; beide würden »vom Volk« als der »Heilige Krieger« bezeichnet. Der Film sei inspiriert von dem legendären Kampf des »Drachen des Bösen gegen den Heiligen Krieger«.

Der Vorspann liefert den Schlüssel zu einer allegorischen Lesart von O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO: Der historische Kampf des Lampião gegen die Regierung erscheint angesichts der Militärjunta in Brasilien zur Zeit der Filmentstehung auch als Aufbegehren gegen die faschistoide Regierung. Verstärkt wird diese Bedeutungsebene durch die Aussage, dass es »jetzt« – also zur Zeit des Filmgeschehens, das etwa in der Gegenwart von 1969 angesiedelt ist – wieder *cangaceiros* gebe, die sich auf die Legende des Lampião beziehen. Später verweist der Film noch sehr viel deutlicher auf die totalitären Machtstrukturen des Militärregimes, die in der Gesellschaftsordnung am Schauplatz, dem Dorf Jardim das Piranhas (›Garten der Piranhas‹), allegorisch dargestellt sind: Aus der Dorfkneipe, die wie der Regierungspalast in Brasília Alvorada heißt³⁹, kommen bewaffnete Männer, die dann im Dienst des Großgrundbesitzers *coronel* Horácio (Jofre Soares) die mittellosen Landbewohner/innen niederschießen.

37 | Die wörtliche Übersetzung des Filmtitels lautet: ›Der Drache des Bösen gegen den Heiligen Krieger‹.

38 | »manteve uma luta de 25 anos contra o governo«.

39 | Unter dem Namen der Bar sind überdies stilisierte Säulen aufgemalt, die das architektonische Wahrzeichen Brasiliens, die Alvorada, darstellen.

Abb. 33: O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO



IV. 2.1.2 Dekonstruktion des »amerikanischen Kinos par excellence«

Auf das Gemälde von São Jorge folgt nach einer Schwarzblende die zweite Einstellung des Films: Eine statische Halbtotale öffnet die Sicht auf eine raue ockerfarbene Landschaft; im Bildhintergrund erstreckt sich eine Hügelkette, während im Vordergrund nur zwei karge Pflanzenbüschel zu sehen sind. Nach einigen Sekunden der Stille setzen dissonante elektronische Klänge ein, die an verfremdetes Glockenläuten gemahnen und von einzelnen Schüssen rhythmisch durchbrochen werden. Nach dem ersten, nachhallenden Schuss erscheint rechts eine Gestalt im Cadre: Ein großer, kräftiger Mann im Mantel, mit breitkrempigem Hut und Stiefeln, der unbeirrbar und gemessenen Schrittes von rechts nach links durch den Mittelgrund des Bildes läuft und dabei dreimal sein Gewehr abfeuert. Nachdem der Mann links aus dem Cadre gelaufen ist, sind im Off weitere Schüsse und Schmerzensschreie zu hören. Daraufhin schleppt sich ein verletzter Mann von links ins Bild. Er hält ein Gewehr in der Hand und trägt zwei überkreuzte Patronengurte am Oberkörper. Markant an seiner Bekleidung sind das Halstuch und ein breitkrempiger Hut, der vorne zurückgebogen ist. Knapp eine Minute lang taumelt der Mann in seiner Agonie umher, hält sich den Bauch, röchelt und stößt Todesschreie aus, begleitet von dissonanter, stark rhythmisierter elektronischer Musik. Schließlich lässt er sein Gewehr fallen und sinkt dann, untermalt von einer Art Trommelsalve, vornüber tot um.

In der Sequenz sind die Anklänge an den Western unverkennbar.⁴⁰ Die karge, unbesiedelte Landschaft evokiert die Szenerie eines Westerns, ebenso der Habitus der beiden Figuren – sind breitkremziger Hut, Stiefel und Schusswaffen doch Insignien von Westernhelden. Und mit dem Shootout ist eine Standardsituation des Genres in Szene gesetzt. Doch die Wahrzeichen des Westerns erscheinen keineswegs in ihrer Reinform. Die Konventionen des Genres werden aufgegriffen und zugleich unterlaufen. Weckt der kaltblütig schießende Mann mit dem Aussehen eines Westerners die Erwartung eines Shootouts, so findet dieser auch tatsächlich statt – allerdings außerhalb des Bildrahmens im Off. Das Duell wird so gleichsam zu einem Anti-Showdown, der nicht nur durch das Ausbleiben einer Spannungsdramaturgie gekennzeichnet ist, sondern das zentrale Geschehen dem Publikum visuell vorenthält. Die Kontrahenten sind lediglich einzeln vor bzw. nach dem eigentlichen Duell zu sehen. Auf die zunächst noch weitgehend genrekonforme Darstellung eines (scheinbaren) Westernhelden folgen zwei vollkommen genrefremde Stilisierungen in der weiteren Auflösung der Standardsituation. Hierbei werden extreme Reduzierung und starke Übersteigerung direkt gegeneinander gesetzt: Auf das gleichsam ins Off hin ›entleerte‹ statische Bild folgt eine theatralisch-überzeichnete Agonie, ein langgezogener, fast opernhafter Tod – wären die Bewegungen des Sterbenden anmutiger und die Todesschreie weniger drastisch. Bei der Juxtaposition derart stilisierter, konträrer Darstellungsweisen handelt es sich kaum noch um eine Variation der Genremuster, sondern vielmehr um deren Auflösung. Verstärkt wird die Dekonstruktion des Westerns durch die dissonante elektronische Musik von Marlos Nobre, die wie ein Abgesang auf die typischen folkloristischen Lieder des Westerns wirkt.

Die hochartifizielle, stilisierte Darstellung des Shootouts durchkreuzt nicht nur eine zentrale Standardsituation des Westerns, sondern auch den filmischen Illusionismus, wie er im Classical Hollywood als »the world's mainstream film style«⁴¹ paradigmatisch zum Ausdruck kommt, insbesondere durch Techniken zur Herstellung von Kontinuität und ›unsichtbares‹ Erzählen.⁴² In der ›leeren‹, statischen Einstellung verwandelt sich die Landschaft in eine Kulisse und der filmische Raum wird zur Bühne, auf der die Akteure fast demonstrativ ihren Auftritt und Abgang vollziehen. Die Verlagerung des Hauptgeschehens ins Off und die genrefremde Stilisierung des Shootouts führen zu einer Offenlegung der Repräsentation als solcher. Derartige Illusionsdurchbrechungen wiederholen sich im Laufe

40 | O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO wird sogar gelegentlich dem Western-Genre zugerechnet, so etwa in dem Kanon der 100 Westernproduktionen, der beim British Film Institute erschienen ist. Vgl. BUSCOMBE, Edward: *100 Westerns*. London: BFI 2006, S. 3f.

41 | BORDWELL, David: »The classical Hollywood style, 1917-60«. In: ders./Janet Staiger/Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge 1988, S. 1-84, hier S. 4.

42 | Ebd., S. 3: »Hollywood film strives to conceal its artifice through techniques of continuity and ›invisible‹ storytelling«.

des Films mehrfach. Bevor etwa der Anführer Coirana (Lorival Pariz) mit seinen *cangaceiros* und *beatos* nach Jardim das Piranhas einrückt, blickt er frontal in die Kamera und richtet seinen Hut, als sei die Kamera ein Spiegel. Darüber hinaus ist der gesamte Film gekennzeichnet durch eine ausgeprägte Theatralik, die herrührt aus zahlreichen frontalen statischen Einstellungen, vielen Liedern, Tänzen und zeremoniellen Handlungen sowie teils in Reimen gesprochenen Dialogen.

34-36: O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO
GUERREIRO



Bei der stark stilisierten theatralischen Darstellungsweise handelt es sich nur zum Teil um Verfremdungseffekte, die im Brecht'schen Sinne Distanz zu dem Geschehen herstellen. Viele Sequenzen hingegen sind geprägt durch ekstatische Theatralik, die gerade nicht auf eine Illusionsdurchbrechung abzielt, sondern Trance oder Exzess zum Ausdruck bringt. Besonders deutlich ist dies in einer surrealistisch anmutenden Sequenz, in der sich – in Reminiszenz an die *Amour-Fou*-Szene zu Beginn von Luis Buñuels *L'ÂGE D'OR/DAS GOLDENE ZEITALTER* (FRA 1930) – Laura und der Lehrer leidenschaftlich über der Leiche des ermordeten Matos wälzen und küssen, während der Priester versucht, die beiden zu separieren. Die konträren, teils miteinander verschmelzenden Formen von Theatralik sind charakteristisch für die Ästhetik von *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO*, der auf allen Ebenen der filmischen Darstellung heterogene Elemente orchestriert und oft kontrastiv gegeneinander setzt, sowohl über die Montage von Einstellungsfolgen als auch innerhalb einzelner Einstellungen. Hierbei handelt es sich nicht bloß um eine stilistisches Charakteristikum, sondern um ein ästhetisch-politisches Prinzip des Tropicalismo, das der *antropofagia* im Sinne von Oswald de Andrade entspricht. Durch die Juxtaposition heterogener Elemente werden unterschiedliche Diskursformationen und entsprechende Darstellungsweisen gezielt zueinander in Bezug gesetzt, um damit sowohl (neo-)kolonialistische als auch nationalistische Machtgefüge zu durchkreuzen. Im Showdown am Ende des Films ist die ›kulturelle Kannibalisierung‹ in Form intermedialer und interfilmischer Bezüge besonders vielschichtig, wie noch auszuführen sein wird.

In der Eingangssequenz von *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO* wird der Western, als das »amerikanische Kino par excellence«⁴³, gezielt unterminiert. Diese Art der Bezugnahme kommt nicht von ungefähr, handelt es sich beim Western doch in mehrfacher Hinsicht um ein besonders signifikantes Genre: nicht nur was die Entwicklung des Spielfilms anbelangt⁴⁴, sondern auch in Hinblick auf die zentrale Position des Westerns innerhalb des (klassischen) Hollywoodkinos – als der weltweit exportstärksten Kinematografie – und seiner Funktion als Träger des fundierenden nationalen Mythos der USA. Der Western gilt als »the richest and most enduring genre of Hollywood's repertoire«; er steht am Anfang des »commercial narrative film in America« und diene als »the proto-

43 | Vgl. RIEUPEYROUT, Jean-Louis: *Le western, ou le cinéma américain par excellence*. Paris: Cerf 1953 bzw. André Bazins bekanntes Vorwort zu dem Buch, das in seiner film-theoretischen Aufsatzsammlung wieder abgedruckt wurde: BAZIN, André: »Le western, ou le cinéma américain par excellence« [Orig. 1953]. In: ders.: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf 1990 [Orig. in vier Bänden 1958-1963], S. 217-227.

44 | Der erste Western war für die Entwicklung des Spielfilms von wegweisender Bedeutung, wie Georg Seeßlen in Hinblick auf *THE GREAT TRAIN ROBBERY/DER GROSSE EISENBAHNRAUB* (USA 1903, R: Edwin S. Porter) betont hat: »Die Geschichte des Western beginnt mit der Geschichte des Films, der eine Geschichte erzählt.« SEEßLEN, Georg: *Western. Geschichte und Mythologie des Westernfilms*. Marburg: Schüren 1995, S. 23.

type for the studio system in Hollywood.«.⁴⁵ Abgesehen von der frühen Ausdifferenzierung zu einem Genre und seiner Bedeutung für Hollywood macht auch der internationale Erfolg den Western zu einem maßgeblichen Genre, wie Edward Buscombe zu Recht betont hat: »Zwischen 1910 und 1960 war der Western weltweit das bedeutendste Genre des Kinos. Seine Popularität trug entscheidend zur Vormachtstellung Hollywoods bei.«⁴⁶

Die internationale Vormachtstellung des Hollywood-Kinos, das im Western seinen ultimativen Ausdruck findet, bezieht Glauber Rocha in seine Reflexionen über das Cinema Novo als unhintergehbare Tatsache ein: »Es lässt sich aber nicht über *Kino* sprechen, ohne über *amerikanisches Kino* zu sprechen [...] als aggressivste und verbreitetste Form [des Einflusses] der amerikanischen Kultur auf die Welt.«⁴⁷ Trotz seiner kritischen Haltung gegenüber dem »Kulturimperialismus« hat Glauber Rocha das klassische Hollywoodkino nicht pauschal abgelehnt – wie dies bei vielen anti-kolonialistischen Filmemachern der Fall ist –, sondern seine Wertschätzung für Genres wie den Western und Regisseure wie William Wyler oder John Ford (den er als »Häuptling aus Irland« bezeichnet) in zahlreichen Texten zum Ausdruck gebracht.⁴⁸

Bei dem Western, der zu den »most coveted American cultural imports«⁴⁹ zählt, handelt es sich signifikanterweise um das Nationalepos der USA. Die Landnahme des »going west« wird in vielen Westernproduktionen gerechtfertigt und zu einem Ursprungsmythos der US-amerikanischen Nation überhöht. Exemplarisch zum Ausdruck kommt dies in Victor Flemings *THE VIRGINIAN/DER VIRGINIER* (USA 1929); dort proklamiert der von Gary Cooper gespielte Held programmatisch: »make more United States out of raw prairie land«. Die Verschiebung der westlichen Grenze ist ein zentrales Element der US-amerikanischen »foun-

45 | SCHATZ, Thomas: *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: McGraw-Hill 1981, S. 45.

46 | BUSCOMBE, Edward: »Der Western«. In: Geoffrey Nowell-Smith (Hg.): *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2006 [Orig. 1996], S. 260-268, hier S. 260.

47 | ROCHA, Glauber: »O Cinema Novo e a aventura da criação« [Orig. 1968]. In: ders.: *Revolução do Cinema Novo*, S. 127-150, hier S. 127f.: »Não se pode porém falar de *cinema* sem se falar em *cinema americano* [...] como forma mais agressiva e difundida da cultura americana sobre o mundo.« Hervorhebung im Original.

48 | Vgl. Rochas gesammelten Aufsätze unter dem Titel »Hollywood« in ROCHA, Glauber: *O Século do Cinema*. Vorw. Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify 2006 [Orig. 1983], insbesondere S. 37-128. Der Text über John Ford mit dem Titel *O cacique da Irlanda* findet sich auf S. 118-123.

49 | BLOOM, Peter J.: »Beyond the Western Frontier. Reappropriations of the »Good Badman« in France, the French Colonies, and Contemporary Algeria«. In: Janet Walker (Hg.): *Westerns. Films Through History*. New York/London: Routledge 2001, S. 197-216, hier S. 197.

dational fiction«⁵⁰. Nachdem die Geschichte des ›going west‹ bereits im 19. Jahrhundert in Liedern, Groschenromanen und Gemälden tradiert und mythisiert worden ist, erlangte der *frontier*-Mythos vor allem durch Frederick Jackson Turner große Bedeutung. Seinem einflussreichen Essay *The Significance of the Frontier in American History* (1893) zufolge hat die Verschiebung der *frontier* nach Westen maßgeblich zur Entwicklung des US-amerikanischen Nationalcharakters beigetragen und ›die Werte der Demokratie‹ vorangetrieben.⁵¹

Im Western entwickelte sich die *frontier* – und die damit verbundene *regeneration through violence* – zu einem zentralen Aspekt der »Syntax«⁵² des Genres, das strukturiert ist durch diese komplementären »Archetypen der Mythologie Amerikas«: Während *frontier* die »Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation im Gefolge der Eroberung des Kontinents« meint, bezeichnet *regeneration through violence* die »permanente[n] Erneuerung und Wiedergeburt Amerikas aus und durch die Gewalt im Kampf von Gut gegen Böse«.⁵³ An der *frontier*, der Demarkationslinie zwischen Zivilisation und Wildnis, stoßen diametrale Gegensätze aufeinander: einerseits die zivilisatorischen Werte von Gesetz und Gemeinschaft, andererseits ›Indianer‹ und Outlaws. Im Mythos der *frontier* manifestiert sich also eine manichäische Gegenüberstellung von Gut und Böse, die weitgehend mit der Zivilisation respektive der Wildnis und ihren jeweiligen Bewohnern korrespondiert und in gewaltsamen Konflikten ausgetragen wird. Katalysator der Zivilisation ist eine mythisch überhöhte Gewalt, die schöpferisch eine neue Ordnung konstituiert, Wildnis in Zivilisation verwandelt, Gesetz und Ordnung herstellt, Fortschritt ermöglicht und das Böse ins Gute transformiert.⁵⁴ Vor allem im klassischen Wes-

50 | Zum Begriff der »foundational fiction«, also der (literarischen) Fiktion, die zur Fundierung eines nationalen Ursprungsmythos beiträgt, vgl. SOMMER, Doris: »Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America«. In: Homi K. Bhabha (Hg.): *Nation and Narration*. London/New York: Routledge 1990, S. 71-98 bzw. SOMMER, Doris: *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press 1991.

51 | Vgl. TURNER, Frederick Jackson: *The Significance of the Frontier in American History*. New York: Ungar 1963 [Orig. 1893].

52 | Zum Konzept der Syntax und Semantik von Genres vgl. ALTMAN, Rick: »A semantic/syntactic approach to film genre« [1986]. In: ders.: *Film/Genre*. London: BFI 2004 [Orig. 1999], S. 216-226.

53 | GROB, Norbert/KIEFER, Bernd: »Einleitung«. In: dies. (Hg.)/Marcus Stiglegger (Mitarb.): *Filmgenres: Western*. Stuttgart: Reclam 2003, S. 12-40, hier S. 15.

54 | Trotz vieler apologetischer Darstellungen der Kolonisierung des Landes folgt der Western keineswegs einer ideologischen Linie. So findet sich in vielen Spätwestern eine kritische Auseinandersetzung mit dem fundierenden nationalen Mythos der USA, etwa in *LITTLE BIG MAN* (USA 1970, R: Arthur Penn), in dem der Genozid an den ›Indianer/innen‹ drastisch als solcher dargestellt ist, nicht zuletzt auch in allegorischem Bezug auf den Vietnamkrieg. So gilt für den Western, was Rick Altman für Genres allgemein formuliert hat:

tern manifestieren sich US-amerikanische Wertvorstellungen wie das Ethos des *American Dream*⁵⁵, wobei das Genre als »ästhetisch-soziale Kristallisierung des amerikanischen Kinos« gelten kann, wie es Glauber Rocha formuliert hat.⁵⁶

IV. 2.1.3 Der *cangaço* im *nordestern*

Der Shootout in *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO* markiert den Beginn eines tropikalistischen Films, der nicht nur den Western und die Ästhetik des klassischen Hollywoodkinos durchkreuzt, sondern auch den darauf aufbauenden *filme de cangaceiro*. Dieses Subgenre des Westerns wird in Anlehnung an das US-amerikanische Vorbild auch *nordestern* genannt, da die Handlung im Nordosten Brasiliens angesiedelt ist. Vor allem die vorne zurückgebogene Hutkrempe mit aufgenähten Symbolen weist den Sterbenden in dem Shootout als *cangaceiro* aus, der im Rolltext der ersten Einstellung als »mystischer Bandit« bezeichnet wird.

Die Handlung des *nordestern* dreht sich um die historische Banditenfigur des *cangaceiro*, der vom späten 19. Jahrhundert bis in die 1930er Jahre die von Großgrundbesitzern bestimmte Gesellschaftsordnung im Sertão störte. Ähnlich wie der US-amerikanische Cowboy wurde der *cangaceiro* mythisch überhöht und seine Erscheinung durch populäre Kulturformen tradiert. Auch wenn der *cangaceiro* weder Gründer einer Gemeinschaft noch Eroberer eines neuen Landes war, entwickelte sich die Figur mit ihrem folkloristischen Habitus in den 1950er Jahren zu einem »wahren Symbol der Nationalität«⁵⁷. In dieser Zeit nahm auch in den Künsten die Darstellung des *cangaço* stark zu.⁵⁸

dass es sich nicht um eindimensionale filmische Muster handelt, sondern vielmehr um »a permanently contested site«, »ever in process, constantly in subject to reconfiguration, recombination and reformulation«. ALTMAN, Rick: *Film/Genre*, S. 195.

55 | Allerdings können selbst Western, die in dichotomer Abgrenzung nationalistische Positionen beziehen, von Subtexten durchzogen sein, die gegenläufige Lesarten nahelegen. Vgl. BUSCOMBE, Edward: »Is the Western about American History?« In: Thomas Klein/Ivo Ritzer/Peter W. Schulze (Hg.): *Crossing Frontiers. Intercultural Perspectives on the Western*. Marburg: Schüren 2012, S. 13-24.

56 | ROCHA, Glauber: »Rastros de Ódio«. In: ders.: *O Século do Cinema*, S. 115-118, hier S. 115: »cristalização estético-social do cinema americano«.

57 | QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de: *História do Cangaço*. São Paulo: Global 1982, S. 68: »verdadeiro símbolo da nacionalidade«.

58 | Die vielfältigen Repräsentationen von *cangaceiros* umfassen Gemälde, wie die von Cândido Portinari aus den 1940er und 50er Jahren; Romane, etwa José Lins do Rêgos *Cangaceiros* (1953); Theaterstücke wie *Lampião* (1955) von Rachel de Queiroz (die auch die Dialoge für Lima Barretos Film *O CANGACEIRO* verfasste) oder *O testamento do cangaceiro* (1961) und *A farsa do cangaceiro com truco e padre* (1967), geschrieben von Chico de Assis und aufgeführt von der Gruppe Teatro de Arena; populäre Keramikfiguren, etwa von Mestre Vitalino; und Musik, beispielsweise *forró*-Lieder von Luiz Gonzaga, der als Markenzeichen einen *cangaceiro*-Hut trug.

Im brasilianischen Kino wurde der *cangaço* bereits thematisiert als dieser noch existierte. Mitte der 1920er Jahre entstanden die ersten beiden Spielfilme mit *cangaceiros* als Hauptfiguren: FILHO SEM MÃE/SOHN OHNE MUTTER (BRA 1925, R: Tancredo Seabra) und SANGUE DE IRMÃO/BLUT DES BRUDERS (BRA 1926, R: Jota Soares). Es etablierte sich jedoch keine stetige Produktion; der nächste Spielfilm über den *cangaço* folgte erst 24 Jahre später mit LAMPIÃO, O REI DO CANGAÇO/LAMPIÃO, DER KÖNIG DES CANGAÇO (BRA 1950, R: Fouad Andraos)⁵⁹.

Bei der Popularisierung der Figur des *cangaceiro* in den 1950er Jahren spielte der Film eine zentrale Rolle, insbesondere Lima Barretos O CANGACEIRO/O CANGACEIRO – DIE GESETZLOSEN (BRA 1953), der nicht nur den Preis für den besten Abenteuerfilm in Cannes gewann, sondern auch international zu einem kommerziellen Erfolg wurde. Einige Jahre nach Barretos Welterfolg entstanden zahlreiche *cangaceiro*-Filme, womit sich der *nordestern* zu einem Genre herausbildete.⁶⁰ Im Anschluss an O CANGACEIRO begann zunächst die Produktion brasilianischer Western, so genannter *western feijoada*⁶¹, deren Handlung meist im US-amerikanischen Westen angesiedelt ist.⁶² Der erste Film dieser Art war Antoninho Hossris Erfolgsfilm DA TERRA NASCE O ÓDIO/AUS DER ERDE ERWÄCHST DER HASS (BRA 1954), auf den bis Ende der 1960er Jahre über dreißig weitere *western feijoada* folgten. Mit A MORTE COMANDA O CANGAÇO/DER TOD REGIERT DEN CANGAÇO (BRA 1960) von Carlos Coimbra, der bereits drei *western feijoada* gedreht hatte⁶³, begann eine stetige Produktion an *nordestern*, von denen bis Ende der 1960er Jahre über zwanzig Filme entstanden. Coimbra erzielte mit dem ersten *cangaceiro*-Film in Farbe einen großen kommerziellen Erfolg, den er zwei Jahre später mit LAMPIÃO, O REI

59 | Es existieren drei verschiedene Filme mit demselben Titel: Der 1936 entstandene Dokumentarfilm LAMPEÃO [sic!] von Benjamin Abrahão, der später unter dem Titel LAMPIÃO, O REI DO CANGAÇO bekannt wurde, der Spielfilm von Fouad Andraos sowie ein weiterer Spielfilm aus dem Jahr 1962 von Carlos Coimbra.

60 | Zur Entwicklung des *nordestern* und seinen Bezügen zum Western vgl. SCHULZE, Peter W.: »Beyond Cowboys and Cangaceiros. Transculturations of the Western in Brazilian Cinema«. In: Thomas Klein/Ivo Ritzer/Peter W. Schulze (Hg.): *Crossing Frontiers*, S. 163-193.

61 | In Anlehnung an den Begriff ›Spaghetti-Western‹ wurde von der brasilianischen Filmkritik in den 1960er Jahren die Feijoada – das Nationalgericht Brasiliens – zur Bezeichnung brasilianischer Western verwandt.

62 | Vgl. zum *western feijoada*: PEREIRA, Rodrigo da Silva: *Western Feijoada. O Faroste no Cinema Brasileiro*. Magisterarbeit, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista 2002.

63 | Bei den *western feijoada* von Carlos Coimbra handelt es sich um ARMAS DA VINGANÇA/WAFFEN DER RACHE (BRA 1955, Ko-Regie: Alberto Severi), DIOGUINHO (BRA 1957) und CREPÚSCULO DE ÓDIOS/MORGENGRAUEN DES HASSES, auch bekannt unter dem Titel NAS GARRAS DO DESTINO/IN DEN KLAUEN DES SCHICKSALS (BRA 1959).

DO CANGAÇO/LAMPIÃO, DER KÖNIG DES CANGAÇO (BRA 1962) wiederholen konnte.⁶⁴ Auch wenn die regelmäßige Produktion von *nordestern* erst im Anschluss an A MORTE COMANDA O CANGAÇO einsetzte und Coimbras Film besonders stilprägend war, kann O CANGACEIRO als »wahre Matrix des Genres«⁶⁵ gelten, wie Ismail Xavier zu Recht herausgestellt hat.

Glauber Rocha erkennt im *nordestern* schon früh die Entwicklung eines brasilianischen Genres, dessen Ausgestaltung er exemplarisch anhand von Lima Barretos Film kritisiert. O CANGACEIRO kennzeichne sich durch »eine Handlung des amerikanischen Western im Herzen des cangaço«; die Kultur des Sertão finde dabei keine Berücksichtigung, sie sei reduziert auf bloße Symbole, die »der Handlung des Westerns dienen: große Hüte, aggressive Landschaft, Waffen und Pferde (wobei man zum Beispiel weiß, dass cangaceiros sich nur selten zu Pferde bewegten), folkloristische Musik und Tänze.«⁶⁶ Rocha bemängelt besonders die fehlende Berücksichtigung der sozialen und historischen Kontexte des *cangaço*, der auf reine Äußerlichkeiten reduziert würde: »Der cangaço, als ein Phänomen der mystisch-anarchischen Rebellion, entstanden im System des nordöstlichen Großgrundbesitzes und verstärkt durch die Dürren, wurde nicht einbezogen.«⁶⁷

Die Eingangssequenz von O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO unterläuft gezielt die gängigen Darstellungsweisen des *nordestern* mit seiner starken Anlehnung an den Western bei gleichzeitiger Folklorisierung und Exotisierung des *cangaço*, wie sie in Lima Barretos O CANGACEIRO und vor allem in Carlos Coimbras A MORTE COMANDA O CANGAÇO paradigmatisch angelegt sind. Rochas Inszenierung des Shootouts erscheint als regelrechter Abgesang auf den *nordestern*, dessen Genremuster der tropikalistische Film selbstreflexiv aufgreift, um sie zunächst formal-ästhetisch zu durchkreuzen, dann in spezifische soziale und kulturelle Kontexte einzubetten und schließlich im finalen Showdown einer umfassenden »kulturellen Kannibalisierung« zu unterziehen. Der resignifizierende Bezug der Eingangssequenz auf den *nordestern* verweist implizit vor allem auf O CANGACEIRO

64 | Coimbra drehte noch zwei weitere *nordestern* – CANGACEIROS DE LAMPIÃO/DIE CANGACEIROS DES LAMPIÃO (BRA 1967) und CORISCO, O DIABO LOIRO/CORISCO, DER BLONDE TEUFEL (BRA 1969) – bevor er sich anderen Genres zuwandte.

65 | XAVIER, Ismail: *Sertão Mar. Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Brasiliense 1983, S. 123: »verdadeira matriz do gênero«.

66 | ROCHA, Glauber: »O Cinema Novo e a aventura da criação«, S. 128: »O Cangaceiro de Lima Barreto, cria uma intriga de western americano no seio do cangaço. Para isto deturpa a raiz social do fenômeno sertanejo e usa apenas os símbolos para servir à intriga de western: chapéus grandes, paisagem agressiva, armas e cavalos (quando se sabe, por exemplo, que cangaceiros andavam raramente a cavalo), música e danças folclóricas.« Hervorhebung im Original.

67 | ROCHA, Glauber: *Revisão crítica do cinema brasileiro*, S. 91: »O cangaço, como fenômeno de rebeldia místico-anárquica surgido do sistema latifundiário nordestino, agravado pelas secas, não era situado.«

und *A MORTE COMANDA O CANGAÇO*, die aufgrund ihres Erfolges und des stilbildenden Einflusses zu den maßgeblichen Referenzfilmen des Genres zählen.

Abb. 37: *O CANGACEIRO*



Der paradigmatische *nordestern* *O CANGACEIRO* beginnt (und endet) mit einer etwa halbminütige Einstellung, in der Silhouetten von Reitern mit Hüten in der Dämmerung vor einem dramatisch bewölkten Himmel entlang ziehen⁶⁸, begleitet von dem folkloristischen Lied *Mulé Rendeira*. Auf die Anfangseinstellung folgt ein Überfall, der sowohl dramaturgisch als auch ikonografisch der Standardsituation eines Westerns entspricht. Männer mit breitkrempigen Hüten galoppieren durch eine karge Landschaft, gelangen in ein Dorf und feuern Schüsse ab, während die verängstigten Menschen in ihre Häuser flüchten und Türen und Fenster schließen. Ins Bild gesetzt sind u.a. eine fliehende junge Frau, die mit dem Lasso eingefangen wird, die Plünderung eines Geschäftes, an Stricken baumelnde Gefängniswächter und Banditen, die Zigarren rauchen und dabei ihre Munitionsgürtel mit erbeuteten Patronen füllen. *O CANGACEIRO* folgt den Genrekonventionen des Westerns auch in der manichäischen Unterteilung der Figuren in Gut und Böse, die sich besonders im Antagonismus zwischen dem grausamen *cangaceiro*-Führer Capitão Galdino (Milton Ribeiro) und dem gutherzigen *cangaceiro* Teodoro (Alberto Ruschel) niederschlägt. Während *O CANGACEIRO* die Genremuster des Westerns aufgreift, fließen mit dem Sertão als Handlungsort und den *cangaceiros* als Figuren auch spezifisch brasilianische Elemente in den Film ein. Hierbei handelt es sich um ein Pendant zu den Wahrzeichen des Westerns, gleichsam um eine exotische Variante der Folklore des US-amerikanischen Westens, die durch brasiliani-

68 | Der visuelle Stil des Films ähnelt hierbei auch mexikanischen Vorbildern – insbesondere den Aufnahmen von Gabriel Figueroa in Emilio Fernández' Filmen –, die in Lateinamerika vor allem in den 1940er und 50er Jahren erfolgreich waren und sich in der *comedia ranchera* wiederum auf das Western-Genre beziehen. Vgl. hierzu SCHULZE, Peter W.: »Beyond Cowboys and Cangaceiros«, S. 169-171.

sche Musik, Tänze und einen Papagei signifiziert ist, während der Film ansonsten weitgehend der Dramaturgie und Ikonografie des Westerns folgt und sich an der Darstellungsweise des Classical Hollywood orientiert. Das Phänomen des *cangaço* erhält in Barretos Film keine genauere Zeichnung und ist weitgehend auf die Tracht der *cangaceiros* beschränkt. Ähnlich wie viele Western, zielt *O CANGACEIRO* auf eine nationale Überhöhung und Mythologisierung der Landschaft. Dies wird vor allem gegen Ende des Films deutlich, wenn der sterbende Teodoro seine Hand mit Erde füllt und seine Liebe zur »terra de meu sertão«, zu der »Erde meines Sertão«, verkündet. Damit überhöht *O CANGACEIRO* die unwirtliche Landschaft des Sertão zu einem idealisierten Lebensraum. Zugleich entwirft der Film auch einen »visuellen Archetyp der Nation« und einen »neuen kinematografischen Raum«. ⁶⁹ Dieser kinematografische Raum ist nicht nur durch die Landschaft des Sertão und deren Inszenierung im Stil eines Westerns gekennzeichnet, sondern auch durch die *production values*. Bei *O CANGACEIRO* handelt es sich um den erfolgreichsten Film der Companhia Vera Cruz, einer Filmproduktionsgesellschaft, die 1949 durch eine Investorengruppe in São Paulo nach dem Vorbild von Metro-Goldwyn-Mayer mit großem Kapitaleinsatz gegründet wurde, um ›Qualitätskino‹ in Brasilien zu produzieren. Aufgrund der für brasilianische Verhältnisse sehr hohen Produktionskosten und eines professionellen Produktionsstabs, der überwiegend aus Europa engagiert wurde, erlangte *O CANGACEIRO* eine technische Perfektion, die im brasilianischen Kino bis dato selten war. Besonders hervorzuheben ist die meisterhafte Kameraführung des Briten Chick Fowle, der den Bildern besondere Plastizität verleiht und durch Chiaroscuro eine dramatische Stimmung erzeugt. ⁷⁰

Der Bezug auf die Genremuster des Westerns ist in *A MORTE COMANDA O CANGAÇO* ebenso ausgeprägt wie in *O CANGACEIRO*, wobei Carlos Coimbras stilbildender Film die Exotisierung des *cangaço* und die Überhöhung des Sertão zu einem nationalen (filmischen) Raum eher noch verstärkt. Im Anschluss an Coimbras Kassenerfolg entstanden viele ähnliche Produktionen, wodurch sich das Genre konsolidierte. Auch in *A MORTE COMANDA O CANGAÇO* entspricht die Darstellung des Sertão bereits in der Eingangssequenz den Genrekonventionen des Westerns – sowohl durch geografische Ähnlichkeit als auch durch die Dominanz von Totalen, die von der Weite des Landes zeugen. Zerklüftete Felsformationen und von Bergen gesäumtes Weideland, in dem eine Rinderherde grast, verweisen auf charakteristische Landschaften des Westerns. Die dramatischen Felsformationen von Pedra da Galinha Choca im Nordosten von Ceará sind von dem Kameramann Tony Rabatoni in einer Weise ins Bild gesetzt, die an John Fords Darstellung der Can-

69 | LÓPEZ, Ana M.: »O Cangaceiro: estilos híbridos para un espacio nacional cinematográfico«. In: *Cinemas*, Nr. 25, 2000, S. 131-148, hier S. 145: »arquetipo visual de la nación«; »un nuevo espacio cinematográfico«.

70 | Die Cinema-Novo-Bewegung, die sich zunächst stark am Neorealismus orientierte, lehnte die Filme der Companhia Vera Cruz ab, insbesondere Glauber Rocha. Vgl. Kap. II.3, S. 39ff.

yons in Monument Valley erinnert. Obwohl ein Voice-over die Filmhandlung im Kontext des brasilianischen *cangaço* situiert, ähnelt der geschilderte Konflikt einer Auseinandersetzung, wie sie – von Handlungsort und -zeit abgesehen – auch für den Western kennzeichnend ist: Im Jahr 1929 habe der brasilianische Nordosten eine seiner bewegtesten Zeiten durchlaufen; das »Land gewaltsamer Kontraste« sei Ursache eines »ungleichen Kampfes des Menschen gegen die Natur«; überdies habe das Unwesen von Großgrundbesitzern, Banditen und mächtigen politischen Führern zu einem »Klima der Unsicherheit« geführt; die Respektlosigkeit gegenüber Leben und Recht des Menschen sei durch Truppen der Polizei bekämpft worden.⁷¹

Nachdem Schauplatz und Konflikt etabliert sind, spitzt sich die Handlung dramatisch zu. Emblematische Bilder der Credit-Sequenz – darunter ein Reiter mit Gewehr, Hut und Dolch sowie ein Rinderschädel neben einem Kaktus – münden in einem Unheil verkündenden Titel: ›Der Tod regiert den Cangaço‹. In der folgenden Sequenz erpresst ein *cangaceiro* den Viehbauern Raimundo (Alberto Ruschel), der jedoch die Zahlung des Schutzgeldes verweigert. Die Konsequenz ist eine brutale Brandschatzung. Zunächst aber werden die Bauernfamilie und die *cangaceiros* in einer manichäischen Gegenüberstellung als gut und böse charakterisiert. Eine Parallelmontage kontrastiert die christliche Zeremonie auf dem Hof mit dem ›fechamento de corpo‹ (›Schließen des Körpers‹), einem Ritual, das den *cangaceiro*-Führer Capitão Silvério (Milton Ribeiro) unverwundbar machen soll. Überdeutliche Gegensätze bestimmen die Parallelhandlung: Das Ritual des ›fechamento de corpo‹ wird im düsteren Raum vor einem Altar mit Totenschädel von einer schwarzen Frau durchgeführt; ihre Beschwörung kulminiert in einer rituellen Blutentnahme, bei der Capitão Silvério mit ausgestreckten Armen auf dem Fußboden liegt – gleichsam als diabolische Variante von Christus am Kreuz. Den Aufbruch der Gruppe berittener *cangaceiros* segnet die dämonische schwarze Frau mit dem Kreuzzeichen. Im Kontrast dazu führt die Mutter Raimundos, eine würdevolle weiße Frau, auf dem Hof eine katholische Prozession an. Vor blauem Himmel mit weißen Schäfchenwolken sind blumengeschmückte Heiligenfiguren ins Bild gesetzt, begleitet von Glockenläuten und christlichem Gesang. Die Prozession wird durch den Überfall abrupt unterbrochen. Die Betenden verschanzen sich im Haus, das sie mit Gewehren verteidigen. Raimundo fordert den Anführer zum Duell, wird jedoch aus dem Hinterhalt angeschossen. Als die *cangaceiros* das Haus stürmen, will Raimundo den verschanzten Viehzüchtern zu Hilfe eilen, sinkt aber bewusstlos ins Gras. Nachdem er wieder zu sich kommt, sieht er voller Entsetzen das brennende Haus und einen Pfahl, auf den der abgeschlagene Kopf seiner Mutter gespießt ist. In einer makabren visuellen Analogie folgt die Aufnahme eines Kalbes am Spieß, das über dem Feuer gebraten wird, während die *cangaceiros* vernügt musizieren und im Kreis den folkloristischen *xaxado* tanzen.

71 | ›terra de contrastes violentos‹; ›luta desigual do homem contra a natureza‹; ›clima de insegurança‹.

Abb. 38-40: A MORTE COMANDA O CANGAÇO



In Coimbras Film fließen zahlreiche Elemente des Westerns ein. Besonders deutlich ist dies in der Evokation einer Landschaft, wie sie für das »amerikanische Kino par excellence« typisch ist. Auf dem Hof scheint man es mit einer Familie von ›Farmer/innen‹ zu tun zu haben, die ihrem Aussehen nach einem Hollywood-Western entstammen könnten. Der Überfall zu Pferde und die Schießerei entsprechen deutlich einer Standardsituation des Westerns. Die *cangaceiros* hingegen gehen als Lokalkolorit in den Film ein, wobei deren Exotisierung im Ritual des ›fechamento de corpo‹ sowie in der Tanzszene besonders evident ist. Ferner ist Coimbras Film durch eine rassistische Polarisierung der Figuren gekennzeichnet: Die Guten sind weiß und hübsch, während es sich bei den Bösen um hässliche ›Mestizen‹ und eine dämonische Schwarze handelt. Bedeutsam sind hierbei auch die Rollengeschichten von Alberto Ruschel und Milton Ribeiro. Im Sinne der Physiognomik korrespondieren die Gesichtszüge der beiden Schauspieler mit der moralischen Haltung der von ihnen verkörperten Figuren. Der integre ›Farmer‹ Raimundo wird dargestellt von dem attraktiven Alberto Ruschel, der schon in *O CANGACEIRO* die Rolle des guten und gerechten *cangaceiro* spielt. Milton Ribeiro mit seinen harten, eher hässlichen Gesichtszügen, der in Lima Barretos Film den niederträchtigen Capitão Galdino darstellt, erscheint in Coimbras Film erneut in der Rolle des bösen *cangaceiro*.

A MORTE COMANDA O CANGAÇO enthält mehrere intramediale Bezüge zu *O CANGACEIRO*, etwa in der Darstellung des Überfalls auf die ›Farm‹ in der Eingangssequenz, wenn Raimundo nach einem Klumpen Gras und Erde fasst, bevor er in Ohnmacht fällt. Während der von Alberto Ruschel verkörperte gute *cangaceiro* mit letzter Kraft nach der ›Erde seines Sertão‹ greift und dann stirbt, triumphiert Raimundo schließlich über seinen Antagonisten, in einer Szene, die sich wie die Inversion einer Sequenz aus *O CANGACEIRO* ausnimmt. Als Capitão Silvério den Farmer Raimundo mit einem Dolch töten möchte, wird er rücklings erschossen von der Frau, die den ›Farmer‹ liebt – ähnlich wie Capitão Galdino in Lima Barretos Film den guten *cangaceiro* Teodoro durch einen Schuss in den Rücken umbringt. Nachdem mit dem Tod des *cangaceiro* Silvério die durch Raub und Gesetzlosigkeit bedrohte Gesellschaftsordnung wieder hergestellt ist, verkündet Raimundo programmatisch: »Agora o sertão vai ter paz. A gente não lutou em vão!« – »Nun wird Frieden im Sertão herrschen. Wir haben nicht umsonst gekämpft!«

Bei A MORTE COMANDA O CANGAÇO handelt es sich um eine explizite Apologie der bestehenden sozialen Ordnung gegenüber der Bedrohung durch den *cangaço*, wobei das durch Großgrundbesitzer und Politiker gleichsam ›institutionalisierte‹ Unrecht, auf das der Film im Voice-over der Eingangssequenz in einem Halbsatz Bezug nimmt, nicht weiter thematisiert wird. Dieser Linie folgen die meisten *nordestern*, von denen im Anschluss an Carlos Coimbras Film zahlreiche Produktionen entstanden. Eine Ausnahme bildet *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL*, Glauber Rochas Film von 1964, auf den *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO* bereits in der Eingangssequenz verweist.

IV. 2.1.4 Traditionen der Gewalt im Sertão

Bei dem Mann, der zu Beginn von *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO* durch das Cadre läuft und Schüsse abfeuert, handelt es sich um Antônio das Mortes (Maurício do Valle), einen Protagonisten aus Rochas Film von 1964, der – wie dort in der vorletzten Sequenz – einen *cangaceiro* tötet. *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO* knüpft damit thematisch an Rochas Vorgängerkfilm an.⁷² Erneut ist die Welt des Sertão der Handlungsort, an dem Antônio das Mortes (zu Deutsch: »Antônio der Tode«) im Laufe des Films auf *beatos*, *cangaceiros* und einen *coronel* trifft. Glauber Rocha politisierter *nordestern* von 1964 entwirft ein Gegenbild zu dem Sertão als einem idealisierten nationalen Raum und »visuellen Archetyp der Nation«⁷³ wie er in *O CANGACEIRO* und *A MORTE COMANDA O CANGAÇO* dargestellt ist. Entgegen der Apologie der Gesellschaftsordnung in Coimbras *nordestern* ist der Sertão sowohl in *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* als auch in dem Folgefilm ein Ort der Armut, Ausbeutung und sozialen Ungerechtigkeit, an dem die Revolte der Landlosen in der allegorischen Darstellung eines gesellschaftlichen Umbruchs mündet. Hierbei wird die »Metaphysik der Gewalt« des klassischen Western, die in ähnlicher Weise auch in den meisten *nordestern* zu finden ist, ersetzt durch eine »Dialektik der Gewalt«⁷⁴, welche die soziohistorischen Bedingungen der Gewaltentstehung offenlegt. Beide politisierten *nordestern* von Glauber Rocha reflektieren die Geschichte des Sertão als eine Geschichte der Unterdrückung und Ausbeutung der Armen.

Indem *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* die Gewalttätigkeit der *cangaceiros* wie auch den Messianismus der *beatos* als Folge sozialer Ausgrenzung darstellt, folgt der Film einer Tendenz des frühen Cinema Novo, den Sertão zum Schauplatz der Thematisierung von Armut und sozialer Ungerechtigkeit zu machen – wie

72 | Zugleich verweist die Figur auf das Genre des *nordestern* an sich, in dem Maurício do Valle in der Rolle des *cangaceiro*-Killers im Anschluss an *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* zu einem zentralen Schauspieler avancierte. Bei den *nordestern*, in denen Maurício do Valle bis zum Erscheinungsjahr von *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO* mitgespielt hat, handelt es sich neben *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* um *RIACHO DE SANGUE/FLUSS AUS BLUT* (BRA 1966, R: Fernando de Barros), *CANGACEIROS DE LAMPÍÃO/DIE CANGACEIROS DES LAMPÍÃO* (BRA 1967) und *CORISCO, O DIABO LOIRO/CORISCO, DER BLONDE TEUFEL* (BRA 1969) von Carlos Coimbra sowie *O CANGACEIRO SANGUINÁRIO/DER BLUTRÜNSTIGE CANGACEIRO* (BRA 1969) und *O CANGACEIRO SEM DEUS/DER GOTTLOSE CANGACEIRO* (BRA 1969) von Osvaldo de Oliveira. Entsprechen der zielstrebige Gang und das energische Abfeuern seines Gewehres der Rollengeschichte von Maurício do Valle und der Figur des *cangaceiro*-Killers, so durchkreuzt die theatralisch übersteigerte Agonie des darauf ins Bild taumelnden *cangaceiro* die Genremuster des *nordestern* umso stärker.

73 | LÓPEZ, Ana M.: »O Cangaceiro«, S. 145: »arquetipo visual de la nación«.

74 | MACIEL, Luiz Carlos: »Dialética da violência«. In: Glauber Rocha: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1965, S. 200-219, hier S. 208: »metafísica da violência«; »dialética da violência«.

in *VIDAS SECAS* von Nelson Pereira dos Santos, einer Verfilmung des gleichnamigen Romans von Graciliano Ramos⁷⁵, oder in *os FUZIS* von Ruy Guerra. Die Armut der Bevölkerung erscheint in den Sertão-Filmen des Cinema Novo nicht nur als Folge der landschaftlich-klimatischen Bedingungen, sondern vor allem auch der repressiven Gesellschaftsordnung, wobei die historischen, sozialen und politischen Kontexte zum Teil explizit thematisiert werden. Der wenig fruchtbare Sertão – bestehend aus den semi-ariden Teilen der nordostbrasilianischen Bundesstaaten Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe und Bahia – wurde immer wieder von *secas* erfasst, von Dürreperioden, die seit Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend auftraten. Während der Dürrezeiten, bei denen die Rinderherden dezimiert und die wenigen Anpflanzungen vernichtet wurden, kamen Zehntausende Menschen ums Leben. Die Dürren verursachten *retiradas*, Emigrationswellen, wobei vor allem die ärmsten Teile der Bevölkerung betroffen waren, die sich als so genannte *retirantes* mit ihren Habseligkeiten zu Fuß auf den Weg nach Süden, in Richtung der wohlhabenderen Gegenden Brasiliens, begeben mussten. Eindringlich dargestellt ist die Armut und Unterdrückung der Landlosen in Nelson Pereira dos Santos' Spielfilm *VIDAS SECAS*.⁷⁶

Wie vor allem in den Filmen von Glauber Rocha deutlich wird, sind die Lebensumstände im Sertão nicht nur durch die Kargheit des Landes bedingt, sondern resultieren auch aus den quasi feudalen Herrschaftsstrukturen des *coronelismo*, einem Phänomen, das Darcy Ribeiro prägnant beschrieben hat:

Zwischen der staatlichen Macht und der von der Dürre gepeitschten Masse befindet sich die mächtige Herrschicht der *coronéis*, die das gesamte Leben im Sertão kontrolliert, indem sie nicht nur das Land und das Vieh monopolisiert, sondern auch die Befehlspositionen und die Arbeitsmöglichkeiten⁷⁷.

Noch zur Entstehungszeit von *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO* existiert im Sertão eine Klassengesellschaft mit rigiden Strukturen. Gut drei Viertel der Bevölkerung, davon überwiegend ›Mestiz/innen‹, sind besitzlos und

75 | Vgl. FROSCH, Friedrich: »Graciliano Ramos: ›Vidas Secas‹. Sprache der Herrschaft, Sprache der Ohnmacht«. In: *Afrika, Asien, Brasilien, Portugal. Zeitschrift zur portugiesischsprachigen Welt. ›Identitätsdiskurse. Intertextualität und Intermedialität in Brasilien und Portugal‹*, Nr. 2, 1999, S. 60-75.

76 | Vgl. SCHULZE, Peter W.: »Ästhetiken des Hungers im Kino des Südens. Zur Darstellung von Armut im Film bei Satyajit Ray, Nelson Pereira dos Santos und Ousmane Sembène«. In: Franziska Eißner/Michael Scholz-Hänsel (Hg.): *Armut in der Kunst der Moderne*. Marburg: Jonas 2011, S. 107-115, insbesondere S. 111-113.

77 | RIBEIRO, Darcy: *O povo brasileiro*, S. 348: »Entre o poder federal e a massa flagelada pela seca medeia, porém, a poderosa camada senhorial dos coronéis, que controla toda a vida do sertão, monopolizando não só as terras e o gado, mas as posições de mando e as oportunidades de trabalho«.

deshalb gezwungen, in den Dienst der anderen beiden Klassen zu treten: einer schmalen Mittelschicht, bestehend aus Pächtern, kleinen Grundbesitzern und Händlern, sowie einer übermächtigen Oberschicht weniger Großgrundbesitzer oder *coronéis*, den wirtschaftlichen und politischen Machthabern.⁷⁸ Die autoritäre Gesellschaftsordnung des Sertão wurde nachhaltig geprägt durch eine »Tradition der Gewalt«⁷⁹, die mit der Kolonialisierung Nordostbrasilens begann und sich in den folgenden Jahrhunderten fortsetzte. Nachdem die Ureinwohner/innen des Landes dezimiert worden waren, setzte sich die Gewalt fort in Rivalitäten zwischen verfeindeten Familien bzw. *coronéis*, deren Machtausübung den politischen, sozialen und ökonomischen Bereich einer meist großflächigen Gegend umfasste.

Die *coronéis* beschäftigten so genannte *jagunços*, Söldner, die auch in Friedenszeiten bei ihnen angestellt waren, wobei die Macht der *coronéis* maßgeblich von der Anzahl ihrer *jagunços* abhing. Allmählich wuchs der Einfluss der *jagunços*, sie lösten sich von ihren Befehlshabern und begannen, auf eigene Rechnung zu arbeiten. Aus den *jagunços* entwickelten sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts *cangaceiros*, die mit ihren Raubüberfällen den Sertão unsicher machten. Im sozialen Gefüge des Sertão war der Eintritt in den *cangaço* für die unteren Schichten die einzige Möglichkeit, ihre soziale Stellung zu verbessern. Die Hauptphase des eigentlichen *cangaço*, der sich nicht nur auf die Perioden der *secas* beschränkte und »unabhängiger *cangaço*« genannt wird, umfasst die ersten vier Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts.⁸⁰

Der legendärste *cangaceiro* ist Virgulino Ferreira da Silva, genannt Lampião, auf den sich auch viele *nordestern* beziehen, einschließlich der beiden Filme von Glauber Rocha.⁸¹ Nachdem Virgulino Ferreira da Silva der Bande des Sebastião Pereira beigetreten war, übernahm er gegen 1922 die Führung der Gruppe unter dem Spitznamen Lampião – zu Deutsch »Laterne«, denn er konnte den Gewehrabzug angeblich so schnell ziehen, dass der Feuerschein der Schüsse ihn wie eine Laterne leuchten ließ. Mitte der 1920er Jahre stand Lampião auf dem Höhepunkt

78 | Hervorgegangen sind die *coronéis* aus den aristokratischen *sesmeiros*, die vom portugiesischen König eine *sesmaria*, das Besitzrecht auf ein bestimmtes Stück Land, erhalten hatten.

79 | DAUS, Ronald: *Derepische Zyklus der Cangaceiros in der Volkspoesie Nordostbrasilens*. Berlin: Colloquium 1969, S. 30.

80 | QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de: *História do Cangaço*, S. 27: »*cangaço independente*«.

81 | Von impliziten Bezügen auf Lampião abgesehen, wird die historische Figur in einer Reihe von Filmen bereits im Titel genannt u.a. in den Dokumentarfilmen LAMPIÃO, A FERA DO NORDESTE/LAMPIÃO, RAUBTIER DES NORDOSTENS (BRA 1930, R: Guilherme Gáudio) und LAMPIÃO, O REI DO CANGAÇO von Benjamin Abrahão sowie in den Spielfilmen LAMPIÃO, O REI DO CANGAÇO von Fouad Anderaos, TRÊS CABRAS DE LAMPIÃO/DREI KERLE DES LAMPIÃO (BRA 1962, R: Aurélio Teixeira), LAMPIÃO, O REI DO CANGAÇO und CANGACEIROS DE LAMPIÃO von Carlos Coimbra sowie MEU NOME É LAMPIÃO/MEIN NAME IST LAMPIÃO (BRA 1969, R: Mozael Silveira).

seiner Macht, sein Wirkungskreis umfasste große Gebiete von sieben Staaten des Nordostens von Brasilien (Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba do Norte, Rio Grande do Norte, Ceará und Bahia). 1938 wurde Lampião von einer Polizeitruppe aufgespürt. Alle *cangaceiros*, d.h. Lampião, seine Frau Maria Bonita und neun weitere Gefährten, wurden erschossen und enthauptet. Die abgeschlagenen Köpfe wurden als Trophäen gezeigt, einbalsamiert und im Estácio-Lima-Museum in Salvador da Bahia ausgestellt, um als abschreckendes Beispiel für den *cangaço* zu dienen. Mit dem Tod Lampiãos ging der *cangaço* weitgehend zu Ende.⁸²

Der *cangaço* »spiegelt die Armut des Volkes aus dem Sertão, unter der Oppression durch die coronéis«. ⁸³ Entgegen der verbreiteten Vorstellung war der *cangaço* jedoch keine soziale Bewegung, sondern lediglich »eine Antwort auf das Elend« im Sertão.⁸⁴ Obwohl die *cangaceiros* grausam und gewalttätig waren und eher selten Teile ihrer Raubzüge den Unterprivilegierten zukommen ließen, entwickelte sich ein Mythos des *cangaço*, demzufolge die Banditen als Rächer der Armen und Entrechteten erscheinen, als sozialrevolutionäre Kämpfer gegen die unterdrückenden Machtstrukturen im Sertão. Selbst Lampião, der notorisch grausamste unter den *cangaceiros*, bekam den Ruf eines Sozialbanditen.⁸⁵ Vor allem ab den 1950er Jahren diente der *cangaço* einer »Affirmation der nationalen Identität«⁸⁶. Bei der »Transformation der Figur des *cangaceiro* zu einem nationalen Symbol«⁸⁷ fungiert der *cangaço* häufig als Wahrzeichen des Nationalen, Traditionellen und Authentischen, nicht zuletzt auch vor dem Hintergrund der zunehmenden Modernisierung und Industrialisierung des Landes – vor allem im Süden Brasiliens, unter Einsatz ausländischen Kapitals. Während sich O DRAGÃO DA MALDADE CONT-

82 | Es folgte nur noch ein Racheakt durch den ebenfalls legendären *cangaceiro* Corisco, aufgrund seiner hellen Haare auch Diabo Louro (»Blonder Teufel«) genannt. Corisco war Mitte der 1920er Jahre der Bande von Lampião beigetreten und seit 1937 auf eigene Faust tätig. Er rächte seinen ehemaligen Anführer, indem er einige Leute der Fazenda von Angicos ebenfalls enthauptete. Am 5. Mai 1940 wurde auch Corisco erschossen, womit das Phänomen des *cangaço* ein Ende nahm.

83 | PAIVA, Melquíades Pinto: *Ecologia do cangaço*. Rio de Janeiro: Interciência 2004, S. 11: »refletindo a pobreza do povo sertanejo, sob o jugo dos coronéis de barranco«.

84 | QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de: *História do Cangaço*, S. 13: »uma resposta à miséria«.

85 | Zur Figur des Sozialbanditen vgl. HOBBSAWM, Eric J.: *Bandits*. New York: The New Press 2000 [Orig. 1969], S. 20: »The point about social bandits is that they are peasant outlaws whom the lord and state regard as criminals, but who remain within peasant society, and are considered by their people as heroes, as champions, avengers, fighters for justice, perhaps even leaders of liberation, and in any case as men to be admired, helped and supported.«

86 | QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de: *História do Cangaço*, S. 66: »afirmação da identidade nacional«.

87 | Ebd., S. 67: »transformação da figura do *cangaceiro* em símbolo nacional«.

RA O SANTO GUERREIRO durch die ›kulturelle Kannibalisierung‹ von Mythen kennzeichnet – etwa um Lampião oder Sankt Georg –, verfällt der Film keineswegs in eine Mythisierung brasilianischer Folklore bzw. des Sertão als Ort ›authentischer‹ nationaler Kultur, wie im *nordestern* üblich. Evident ist dies bereits im Shootout der Eingangssequenz durch die anti-naturalistische und anti-folkloristische Darstellung der Figur des *cangaceiro*, sowie durch die Entdramatisierung des Sertão im Sinne einer leeren ›Bühne‹ und die Durchkreuzung der Genremuster sowohl des Westerns als auch des daran angelehnten *nordestern*.

Wie in O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO finden sich bereits in DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL zahlreiche kritische Bezüge auf die Geschichte und die gegenwärtige Gesellschaftsordnung des Sertão, wobei beide Filme sich stark abheben von den gängigen Erzählformen des *nordestern* und dessen Anlehnung an den Western des Hollywoodkinos. Die Darstellungsweise von Rochas zweitem *nordestern* hat sich gegenüber DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL jedoch grundlegend gewandelt. In dem Film von 1964, der die »Ästhetik des Hungers« exemplarisch zum Ausdruck bringt⁸⁸, ist der Shootout mit der Handkamera aufgenommen und überwiegend in kurzen, durch Jump Cuts verknüpften Nahaufnahmen gestaltet, die von einem volkstümlichen Lied mit diegetischer Funktion begleitet werden. O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO hingegen gibt den Shootout in einer einzigen statischen Halbtotale wieder, wobei die dissonante elektronische Musik schon anzukündigen scheint, dass die in DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL noch rein ländliche Kultur des Sertão der 1930er Jahre⁸⁹ sich durch Auswirkungen der Modernisierung in dem etwa dreißig Jahre später spielenden Folgefilm verändert hat. Die Untermalung des Shootouts mit experimenteller elektronischer Musik deutet bereits auf ein zentrales Thema des Films: das konfliktive Nebeneinander von traditionellen und modernen Gesellschaftsformen im brasilianischen Sertão; so sind die *cangaceiros* und ihre Widersacher einer volkstümlichen ländlichen Kultur verpflichtet, während die Tonebene auf einen urbanen Kontext hindeutet. O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO verweist wiederholt auf die periphere Moderne im Sertão mit ihren Gegensätzen zwischen feudalen Machtstrukturen und der Armut der Landlosen einerseits und technischen wie ökonomischen Entwicklungen andererseits – etwa der Absicht des Polizeichefs und Politikers Matos (Hugo Carvana), den Sertão mit US-amerikanischem und südbrasilianischem Kapital zu industrialisieren. Auf die Widersprüche zwischen Modernisierungsbestrebungen und Traditionalismus im Sertão nimmt der Film ironisch Bezug, indem entsprechende Gegensätze in tropikalistischer Juxtaposition verbunden werden. So zum Beispiel, wenn Laura (Odete Lara), eine ehemalige Stadtbewohnerin und Geliebte des reaktionä-

88 | Vgl. Kap. II.3.

89 | Obwohl DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL die Zeit der Handlung nicht explizit benennt, muss diese in den späten 1930 Jahren angesiedelt sein, da die historische Figur des Corisco, die am Filmende stirbt, realiter 1940 ermordet wurde.

ren, modernisierungsfeindlichen Großgrundbesitzers *coronel* Horácio, ihre Balkonblumen umhegt, die in Havoline Motoröl-Kanistern gepflanzt sind.

Durch die gezielte Orchestrierung von Gegensätzen legt o *DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO* Widersprüche der Gesellschaftsordnung offen, die im *nordestern* meist zugunsten einer affirmativen Darstellung des Sertão und seiner folkloristisch verklärten Bewohner/innen ausgeblendet werden. Noch in der Exposition des Films folgen zwei Sequenzen mit kollektiven Zeremonien aufeinander, die in ihrer Abfolge starke Kontraste erzeugen und die gesellschaftlichen Machtgefüge im Sertão bzw. in Brasilien offenlegen. In einer Plansequenz tanzen *beatos* und *cangaceiros* ekstatisch zu synkopierten Trommelrhythmen und Gesängen, wobei manche von ihnen Fahnen tragen u.a. mit dem Bild von São Jorge. Nach dem kollektiven Tanz richtet sich der *cangaceiro*-Führer Coirana frontal an die Kamera, um im Namen der armen Bevölkerung den Machthabern den Kampf anzusagen und sich selbst als Lampião zu taufen:

Ich trete in Erscheinung. Habe weder Familie noch Namen. Ich blase den Wind, um die letzten Tage des Hungers zu verscheuchen. Ich bringe mit mir das Volk dieses brasilianischen Sertão und trage erneut auf dem Kopf den Hut des *cangaceiro*. Ich möchte die Männer dieser Stadt erscheinen sehen, den Stolz und den Reichtum des Drachen des Bösen. [...] Dreimal Vaterunser, Lampião wurde geboren, Herr.⁹⁰

Auf Coiranas Rede folgt eine Sequenz mit einer Parade zum Unabhängigkeitstag Brasiliens. Der patriotische Aufmarsch wird von militärischen Trommelschlägen und Blechbläsern begleitet. Auf einer von Zuschauer/innen gesäumten Straße marschieren junge uniformierte Frauen mit dem Banner ›Independência ou Morte‹ (›Unabhängigkeit oder Tod‹), das in Grün und Gelb, den Nationalfarben Brasiliens, gehalten ist. Zwischendrin paradieren trommelnde Mädchen mit Uniformen in Rot, Weiß und Blau. Schließlich folgen im Gleichschritt junge Männer in Anzügen, von denen jeder eine Brasilien-Fahne trägt.

Die Parade bezieht sich auf den 7. September 1822, an dem Dom Pedro, der Sohn des portugiesischen Königs João VI, die Unabhängigkeit Brasiliens mit dem Slogan ›Independência ou Morte‹ verkündete. Wenige Tage später wurde er in Rio de Janeiro zum Kaiser Pedro I gekrönt. Ermöglichte die Inthronisation des portugiesischen Königssohns zum brasilianischen Kaiser eine Kontinuität in der

90 | »Eu vim aparecido. Não tenho família nem nome. Eu vim tangendo o vento pra espantar os últimos dias da fome. Eu trago comigo o povo desse sertão brasileiro e boto de novo na testa um chapéu de *cangaceiro*. Quero ver aparecer os homem [sic!] dessa cidade, o orgulho e a riqueza do Dragão da Maldade. [...] Três vez padre-nosso, Lampião nasceu, Senhor.« Die Sprache Coiranas ist geprägt von Paarreimen, gleichmäßiger Rhythmisierung und Abweichungen von der grammatikalischen Norm. Sie ähnelt damit stilistisch der *literatura de cordel*, einer spezifisch nordostbrasilianischen Literaturgattung, wie noch näher auszuführen sein wird. Vgl. Kap. IV.2.1.5, S. 155f.

kolonialen Machtausübung – worauf bereits das *Manifesto Antropófago* abhebt⁹¹ –, so verweist die Unabhängigkeitsparade im Film durch die Farbsymbolik auf die mangelnde Souveränität Brasiliens zur Zeit der Filmentstehung (die mit der Zeit der Filmhandlung weitgehend identisch ist). Neben den brasilianischen Nationalsymbolen sind mit den Uniformen in Rot, Weiß und Blau auch deutlich die Nationalfarben von zwei Ländern ins Bild gesetzt, die auf die Entwicklung Brasiliens starken Einfluss ausgeübt haben: zum einen Frankreich, als ein über Jahrhunderte kulturell prägendes Land, und zum anderen die USA, die neben ihrer starken kulturellen Präsenz durch die Beherrschung des brasilianischen Filmmarktes seit Beginn der Ära des Classical Hollywood⁹² auch wirtschaftliche und politische Interessen in Brasilien geltend machten, einschließlich der massiven Unterstützung des brasilianischen Militärregimes. Der letztgenannte Bezug wird auch dadurch betont, dass der Polizeichef und Politiker Matos bei der Unabhängigkeitsparade den *cangaceiro*-Killer Antônio das Mortes trifft, damit dieser in Jardim das Piranhas die *cangaceiros* und *beatos* beseitigt, da sie Matos' Plänen einer Industrialisierung des Sertão mit US-amerikanischem Kapital im Wege stehen.

Wie schon das Insert zu Beginn des Films, deutet die Abfolge der beiden Sequenzen auf eine allegorische Dimension: Coiranas angekündigter Kampf als selbsternannter Lampião gegen »den Stolz und den Reichtum des Drachen des Bösen« erscheint auch als Aufbegehren gegen die – von den USA unterstützte – Militärregierung Brasiliens. Durch die aufeinanderfolgenden Sequenzen wird aber auch das soziale Gefälle in Brasilien deutlich. Im Gegensatz zu den wohlgestalteten Zelebrierenden der Unabhängigkeitsparade zeugt der Habitus der *beatos* und *cangaceiros* sichtbar von Armut (wobei die Landbevölkerung im Gefolge von Coirana von Einwohner/innen aus Milagres und Amargosa im Sertão von Bahia verkörpert wurde, denen die tatsächliche Armut in ihre Physiognomie eingeschrieben ist). In der Verbindung von Lampião und São Jorge im Kampf gegen den »Drachen des Bösen« sind bereits die Fronten des Konflikts etabliert, wobei der Film den Manichäismus des Westerns aufgreift, um ihn dann im Showdown durch genrefremde Diskurse und Darstellungsweisen zu durchkreuzen und zu resignifizieren.

91 | Im *Manifesto Antropófago* wird die Unabhängigkeitserklärung Brasiliens durch Dom Pedro als Farce dargestellt: »A nossa independencia [sic!] ainda não foi proclamada.« (»Unsere Unabhängigkeit wurde immer noch nicht proklamiert.«) ANDRADE, Oswald de: »Manifesto Antropófago«, S. 7 (51. Textblock). Vgl. hierzu Kap. III.8, S. 96ff.

92 | 1921 lag der Marktanteil des Hollywoodfilms in Brasilien bei 71 Prozent, 1925 bei 80 und 1929 bereits bei 86 Prozent (wobei der um 1930 erreichte Marktanteil bis in die Gegenwart relativ konstant geblieben ist). Vgl. MACHADO, Rubens: »O Cinema Paulistano e os Ciclos Regionais Sul-Sudeste (1912-1933)«. In: Fernão Ramos (Hg.): *História do Cinema Brasileiro*, S. 97-127, hier S. 107.

IV. 2.1.5 Ein tropikalistischer Showdown

Die tropikalistische »Einverleibung« und Transformation der »abendländischen Kultur«, die Glauber Rocha als ästhetisch-politische Strategie im Sinne von Oswald de Andrade eingefordert hat⁹³, ist im Showdown am Ende von *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO* beispielhaft umgesetzt. Während im Shootout der Eingangssequenz der Western bereits als Matrix dient, um die Genremuster des »amerikanischen Kinos par excellence« und des daran angelehnten *nordestern* zu durchkreuzen, ist die ›kulturelle Kannibalisierung‹ der Standardsituation am Ende des Films noch weiter radikalisiert und in ihrer Partikularität verstärkt.

Der Showdown beginnt auf dem Dorfplatz von Jardim das Piranhas. Umgeben von seinen bewaffneten *jagunços*, ruft der *coronel* Horácio nach Antônio das Mortes, um ›die Rechnung zu begleichen‹. Daraufhin tritt der Lehrer der Gemeinde aus der Kirchentür, bewaffnet mit Schwert und Pistole des verstorbenen *cangaceiro* Coirana, und verkündet, dass er Rache üben werde für den »sertão injustiçado«, den »entrechteten Sertão«. Dabei beruft er sich, wie zuvor Coirana, auf das Alte Testament: Auge um Auge, Zahn um Zahn. Antônio das Mortes, der einen Geisteswandel vollzogen hat und nun auf Seiten der Landlosen kämpft, tritt neben den Lehrer und fordert den Anführer der *jagunços*, Mata Vaca, zum Duell auf. Was zunächst dem Auftakt eines gängigen Showdowns im Western ähnelt, wird in der Folge auf verschiedenen Ebenen durchkreuzt. Bereits der Name des Kontrahenten von Antônio das Mortes bezieht sich ironisch auf die Kultur der Viehzucht, denn Mata Vaca bedeutet wörtlich ›Kuh-Töter‹, in parodistischer Verkehrung des ›Cowboys‹ und des ›vaqueiro‹. Bevor es zum eigentlichen Shootout kommt, fordert Antônio das Mortes seinen Widersacher Mata Vaca zum Duell mit der Machete auf. Mata Vaca wird von etwa dreißig *jagunços* gedeckt, die sich bei dem ersten Machetenschlag auf den Boden werfen und ihre Gewehre anlegen. Während der Zweikampf auf der Bildebene als ›heroische‹ Konfrontation dargestellt ist und das zur Gitarre gesungene Lied *Misericórdia, meu Deus* (›Erarmen, mein Gott‹) diese Atmosphäre musikalisch verstärkt, wird die Szene durch den Liedtext semantisch gebrochen. Der kommentierende Text nimmt in Vergangenheitsform den Ausgang des Kampfes vorweg und unterläuft damit die für ein Duell charakteristische Spannungsdramaturgie: »Erarmen, mein Gott, Antônio das Mortes kam, Mata Vaca rannte davon voller Angst vor seiner Machete [...]«. ⁹⁴ Dieser dramaturgische Bruch wird allerdings selbst einer narrativen Brechung unterzogen. Bei der Vorwegnahme des Duellausgangs handelt es sich um eine unzuverlässige Information, da Mata Vaca, als ihm die Machete aus der Hand geschlagen wird, nicht flüchtet, sondern seine Pistole zieht und schießt. Es folgt ein harter Schnitt und Antônio das Mortes geht vor der Kirche in Deckung. Begleitet von nicht abbreißenden Schusskaskaden stürmen er und der Lehrer schie-

93 | Vgl. ROCHA, Glauber: »Tropicalismo, Antropologia, Mito, Ideograma«, S. 150f.

94 | »misericórdia, meu Deus, Antônio das Mortes chegou, Mata Vaca correu com medo de seu facão [...]«.

ßend nach vorne, gehen in Deckung, rollen sich ab und springen erneut nach vorne, worauf in verschiedenen Einstellungen knapp dreißig *jagunços* tot niedersinken.

Was sich mit André Bazin in Bezug auf den Western als »die übermenschlichen Ausmaße seiner Helden, die legendäre Größe ihrer Heldentaten«⁹⁵ bezeichnen lässt, ist in der Schießerei bei Glauber Rocha dermaßen übersteigert, dass der Showdown qualitativ nahezu umschlägt und die Szene fast parodistisch wirkt. Im Anschluss an Silviano Santiagos Ausführungen zur lateinamerikanischen Literatur in (neo-)kolonialen Konstellationen ließe sich Rochas Umgang mit den Genremustern des Westerns als ein postkoloniales filmisches »Schreiben *über* anderes Schreiben«⁹⁶ bezeichnen. In der Sequenz des Showdowns und dem folgenden Filmende bezieht sich diese Meta-Darstellung vor allem auf Genremuster des Westerns, der im Sinne der ›kulturellen Kannibalisierung‹ transformiert wird. Indem Rochas Film die Bausteine des Genres sichtbar macht, wirkt er einer Naturalisierung der generischen Muster entgegen. Autoreflexiv eingesetzte Versatzstücke des Westerns verweisen dabei auch auf unterschiedliche Entwicklungsformen des Genres. In der exzessiven Schießerei greift Rocha Stilelemente des *western all'italiana* auf, wobei die gängige Ästhetisierung von Gewalt im Italo-Western durch eine fast cartoonhafte Überzeichnung ironisch gebrochen ist (in noch ausgeprägterer Form als dies bis dato bereits in italienischen Produktionen der Fall war). Während auf dem Höhepunkt des Showdowns die Standardsituation im Sinne der ›kulturellen Kannibalisierung‹ mit völlig genrefremden Elementen durchkreuzt wird (wie noch näher auszuführen ist), folgt darauf ein für den Western typisches Filmende. Auch hier handelt es sich um eine autoreflexive Brechung des Genres, da eine doppelte ›Schlusseinstellung‹ zwei filmhistorische Entwicklungsphasen des Westerns kontrastierend gegeneinander setzt. Nachdem die Gegner besiegt sind, läuft Antônio das Mortes in einer vermeintlich letzten Einstellung zu den Geräuschen des Windes alleine in Richtung der offenen Landschaft im Bildinneren, worauf ein folkloristisches Lied einsetzt, das seine (spirituelle) Heimatlosigkeit kommentiert: »In zehn Kirchen schwörend, ohne Schutzheiligen, Antônio das Mortes, cangaceiro-Mörder [...]«. ⁹⁷ Die Einstellung, die an das Ende eines klassischen Westerns erinnert, mündet in die tatsächliche Schlusszene, in der Antônio das Mortes wie ein anachronistischer Held eines Spätwesterns alleine an einer von Lastwagen befahrenen Fernstraße entlang läuft, wobei im Bildmittelgrund ein Logo des Shell-Konzerns zu sehen ist. Neben der Offenlegung der Genre-Muster des Westerns manifestiert sich in der Abfolge der ›zwei Schlusszenen‹ erneut der

95 | BAZIN, André: »Le western, ou le cinéma américain par excellence«, S. 225: »l'échelle surhumaine de ses héros, l'ampleur légendaire de leurs prouesses«.

96 | SANTIAGO, Silviano: »O entre-lugar do discurso latino-americano«, S. 23. Auch Oswald de Andrades *antropofagia* kann als postkoloniale »escritura sobre outra escritura« bezeichnet werden. Vgl. Kap. II.1, S. 23ff.

97 | »Jurando em dez igrejas, sem santo padroeiro, Antônio das Mortes, matador de cangaceiro [...]«.

Konflikt von Tradition und Modernisierung im Sertão, den bereits der Shootout der Eingangssequenz durch kontrastive Darstellungsformen zum Ausdruck bringt.

Abb. 41-47: O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO



Der Showdown wird durch zwei unterschiedliche Lieder begleitet, die den Handlungsablauf, wie er auf der Bildebene dargestellt ist, mit weiteren Bedeutungsebenen versehen. So charakterisiert das Lied *Misericórdia, meu Deus* die Figur Antônio das Mortes und bezieht sich unmittelbar auf die Filmhandlung, die al-

lerdings – wie beim bereits angeführten Machetenkampf – nicht nur diegetisch unterstützt, sondern auch durch ›Fehlinformationen‹ unterlaufen wird. Besonders vielschichtige Bezüge entstehen durch ein weiteres Lied, das in der Sequenz vor Beginn des Showdowns einsetzt und den finalen Kampf gegen die Machthaber im Sertão einleitet. Nach dem Massaker an den *beatos* und *cangaceiros*, das die *jagunços* im Auftrag des *coronel* begehen, schleppt Antônio das Mortes den bewussten Lehrer in den Sertão. Dort lehnt der tote *cangaceiro* Coirana wie gekreuzigt an einem Baum, wobei ein zur Gitarre gesungenes Lied anhebt, welches bis zu Beginn des Showdowns durchgehend zu hören ist (und auch während des Shootouts noch zweimal einsetzt). Mehrere Figuren wappnen sich für den Kampf gegen den *coronel* und seine Handlanger: Der Lehrer erlangt das Bewusstsein zurück und nimmt Pistole und Schwert Coiranas an sich; mit einem Gewehr bewaffnet, begibt sich der Priester zu der Leiche Coiranas; daraufhin erscheinen die einzigen Überlebenden des Massakers, der Afro-Brasilianer Antão und die spirituelle Führerin Santa, die Antônio das Mortes zeremoniell seinen Hut und sein Gewehr überreicht. Gemeinsam brechen Antônio das Mortes und der Lehrer auf, um mit *coronel* Horácio abzurechnen. Es folgt eine lange Kamerafahrt, die ins Bild setzt, wie Horácio und Laura auf einer Sänfte getragen und von etwa dreißig *jagunços* in Marschformation begleitet werden. Anschließend kommt es vor der Kirche von Jardim das Piranhas zum Showdown.

Das Lied gibt José Pachecos Text *A chegada de Lampião no inferno* (›Die Ankunft von Lampião in der Hölle‹)⁹⁸ wieder und verknüpft die Einstellungsfolge mit dem legendären *cangaceiro* Lampião. Bezüge zur Historisierung, Mythisierung und Mystifizierung Lampiãos werden in dem Film mehrfach und in unterschiedlicher Form hergestellt u.a. durch den Rolltext des Filmbeginns, im Geschichtsunterricht auf dem Dorfplatz von Jardim das Piranhas und durch Coirana, der sich selbst als Lampião tauft – in einer Sprache, die, wie José Pachecos vertonter Text, der *literatura de cordel* entspricht. Das Lied ›re-oralisiert‹ *A chegada de Lampião no inferno*, denn die epischen Gedichte der *literatura de cordel* fanden ursprünglich in mündlicher Form Verbreitung und wurden oftmals von Blinden vorgetragen und dabei kollektiv von einem größtenteils analphabetischen Publikum rezipiert (eine Tradition, die noch immer erhalten ist).⁹⁹ Gedruckt erscheint die *literatura de cordel* in kleinformatigen, billig hergestellten *folhetos*, Heftchen, die meist von dem jeweiligen Autor auf Märkten und Volksfesten an einer Schnur aufgehängt und so zum Verkauf angeboten werden. Durch das Aufhängen der Heftchen an einer Schnur – auf Portugiesisch: ›cordel‹ – bekam diese Literatur

98 | Vgl. PACHECO, José: *A chegada de Lampião no inferno*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Literatura de Cordel o.J.

99 | Vgl. zur *literatura de cordel*: DAUS, Ronald: *Der epische Zyklus der Cangaceiros in der Volkspoesie Nordostbrasilens* sowie DÍAZ MADERUELO, Rafael: »Algunos caracteres de la literatura de Cordel en Brasil«. In: *Revista Española de Antropología Americana*, Nr. 19, 1989, S. 193-205.

ihren Namen.¹⁰⁰ Um die Figur des *cangaceiro* rankt sich der wohl bedeutendste Zyklus dieser Literaturgattung. Häufig geschildert werden vor allem die Taten von Lampião, aber auch von Antônio Silvino und Corisco. Allein über Lampião soll es mehr als hundertfünfzig unterschiedliche *cordel*-Heftchen geben. Charakteristisch für die *literatura de cordel* ist der unmittelbare Kontakt zum Publikum, der oft in der direkten Ansprache der Leser/innen in den Texten fortbesteht (meist in den Einleitungstrophen und zum Teil auch in den Schlussversen). Stilistisch kennzeichnend sind vor allem Paarreime, eine gleichmäßige Rhythmisierung und umgangssprachliche Abweichungen von der grammatikalischen Norm. Im Allgemeinen hat die *literatura de cordel* einen stark ausgeprägten regionalen Bezug sowie eine parabelartige Struktur mit moralisierender Ausrichtung. Thematisch bezieht sie sich vielfach auf Legenden und historische Ereignisse, aber auch auf das Zeitgeschehen, das oft kritisch oder ironisch kommentiert wird.

In der geschilderten Sequenzfolge wird die *literatura de cordel* zu einem integralen Bestandteil der filmischen Narration. Das Lied setzt bis nach dem Sieg über den *coronel* und seine *jagunços* immer wieder ein und fungiert als ironischer Kommentar der Handlung.¹⁰¹ Pachecos *cordel*-Text erzählt die Geschichte des *cangaceiro* Lampião, dem nach seinem Tod der Eintritt in die Hölle verwehrt wird, worauf er im Kampf gegen den Satan und seine Diener die Hölle zusammenschießt, ohne dabei selbst auch nur verletzt zu werden. Bei dem Angriff Lampiãos verbrennt das gesamte Geld des Teufels. Der Text endet mit dem Fazit des Erzählers, dass Lampião weder in der Hölle blieb, noch in den Himmel kam, und sich demnach wohl noch im Sertão aufhalte.

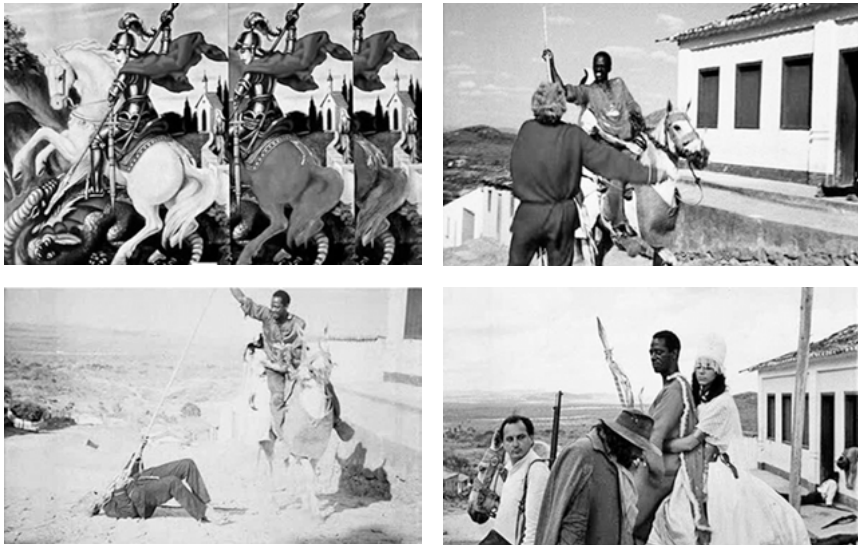
Das *cordel*-Lied setzt den gemeinsamen Kampf des Lehrers und Antônio das Mortes' gegen die *jagunços* des *coronel* analog mit dem Kampf Lampiãos gegen die Truppe des Teufels. Durch den Hinweis auf das viele Geld des Teufels entsteht ein sozialer Bezug, wie er auch zwischen dem *coronel* und der armen Bevölkerung besteht. Abgesehen von der mythischen Aufladung wird das Filmgeschehen durch die humorvollen Passagen des *cordel*-Textes mehrfach ironisch gebrochen. Besonders deutlich zeigt sich dies in der knapp dreiminütigen Einstellung vor dem Showdown, in der die *jagunços* in militärischer Formation mit dem *coronel* durch den Sertão ziehen, während es in dem Lied heißt, dass sich Satans Truppen für den Kampf gegen

100 | Charakteristisch für die *folhetos* sind die oft kunstvollen Holzschnitte auf den Titelseiten, die zentrale Motive oder die Protagonisten der jeweiligen Geschichte darstellen. Die Auflagen der bekanntesten *folhetos* gehen in die Hunderttausende; sie werden seit Jahrzehnten gedruckt und verbreitet. Ursprünglich handelt es sich bei den Autoren um ›Volksdichter‹, die – wie das Gros ihres Publikum – aus den unteren Schichten stammen.

101 | Wie schon in dem Film *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL*, in den Liedern im Stil der *literatura de cordel* eingehen, stammen Musik und Gesang von Sérgio Ricardo, einem bedeutenden Komponisten und Interpreten von Bossa Nova und Samba. Anders als in Rochas Film von 1964 dient die ›*cordel*-Musik‹ in *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO* im Sinne des Tropicalismo auch der ironischen Brechung der Handlung.

Lampião mit Macheten und Pistolen, Gewehren und Granaten wappnen – und ein Diener des Teufels dazu stoße, der mit einem Küchendreifuß und einem hölzernen Stampfer bewaffnet sei. Hierdurch werden nicht nur der *coronel* und seine *jagunços* ins Lächerliche gezogen; auch die Legende des Lampião bekommt so eine ironische Note. Neben diesen Brechungen der Filmhandlung dient die *cordel*-Literatur und der darin transportierte Mythos des Lampião auch der Durchkreuzung des Showdowns bzw. des Westerns an sich: Die in dem Genre dargestellte »säkularisierte Mythologie«¹⁰² der USA wird so überlagert durch eine spezifische Kulturform der Subalternen des »sertão injustiçado« und deren Mythen.

Abb. 48-51: O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO



Im Verlauf der Sequenz wird der Bruch mit den Genremustern des Westerns und des *nordestern* noch weiter radikalisiert. Nach dem exzessiven Schusswechsel erreicht der tropicalistische Showdown seinen Höhepunkt, als der berittene Antão dem *coronel* Horácio eine Lanze in die Brust stößt. Antão und die mit ihm auf dem Pferd sitzende Santa erscheinen im Rahmen der Standardsituation gänzlich als »Fremdkörper«. Bei der Überlagerung des Showdowns mit genrefremden Elementen handelt es sich nicht ausschließlich um eine Durchkreuzung der Diskurse und Darstellungsweisen des Westerns sowie der brasilianischen Varianten, des *western feijoada* und des *nordestern*. Darüber hinaus zielt die Sequenz durch

102 | GLUCKSMANN, André: »Les aventures de la tragédie«. In: Raymond Bellour (Hg.): *Le Western. Approches, Mythologies, Auteurs – Acteurs, Filmographies*. Paris: Gallimard 1993, S. 71-88, hier S. 71: »mythologie sécularisée«.

die ›kulturelle Kannibalisierung‹ des Mythos vom Heiligen Sankt Georg auch auf eine grundlegende Transformation europäischer Kulturformen: Antão erscheint als Verkörperung des »Heiligen Kriegers« Sankt Georg, der den *coronel* als »Drachen des Bösen« besiegt. Dieser Bezug entsteht schon durch die Rahmung des Films mit einem volkstümlichen Gemälde des Drachentöters. In der Einstellung zu Beginn und am Ende des Films ist das Gemälde des Heiligen Georg dreimal nebeneinander angeordnet, wobei der rechte Bildrand jeweils stärker angeschnitten ist, so dass im letzten Bild nur noch der Umhang des Drachentöters und das Hinterteil des aufgebäumten Pferdes zu sehen sind. Neben der ironischen Reminiszenz an das Triptychon als christlich-europäische Bildgattung, die durch Repetition, Fragmentierung und grelle Farbgebung unterlaufen wird, suggeriert die Wiederholung desselben, unterschiedlich angeschnittenen Motivs auch Bewegung. Vor diesem Hintergrund erscheint Sankt Georg in der Figur des Antão als bewegtes Tableau vivant, das dem europäischen Heiligen in seiner statischen Darstellung als Gemälde einen sozial, ethnisch und kulturell transformierten São Jorge als filmisches Gegenbild einschreibt. Die sechsmal hintereinander montierte kurze Einstellung, in der Antão dem *coronel* Horácio einen Speer in die Brust stößt, entspricht dabei auch zahlenmäßig den zwei ›Triptychen‹, die den Film umrahmen.

Antão verkörpert bei dem Showdown nicht nur São Jorge, sondern auch die mit dem katholischen Heiligen synkretisierten *orixás* Ogum und Oxóssi, afro-brasilianische Gottheiten des Eisens und Krieges respektive der Jagd. Verbunden mit Ogum und Oxóssi verwandelt sich Antão als São Jorge in einen »afrikanischen Archetypen«. ¹⁰³ In der Erscheinung Antãos mit dem Speer manifestiert sich auch ein Verweis auf die historische Figur des Ganga Zumba, den berühmten Führer des Quilombo dos Palmares in Brasilien Mitte des 17. Jahrhunderts. ¹⁰⁴ In dieser Siedlung lebten Tausende von geflüchteten Sklavinnen und Sklaven unabhängig von der Sklavenhaltergesellschaft im Herrschaftsgebiet der Kolonialmächte Portugal und Holland. Palmares konnte erst 1694, nach mehr als hundertjährigem Bestehen, zerstört werden. Ähnlich wie Ganga Zumba verkörpert Antão eine Entwicklung vom Subalternen zum Widerstandskämpfer. Fügt er sich zu Beginn noch der Unterdrückung und hält den *cangaceiro* Coirana dazu an, von der Rebellion abzulassen und Gott und die Regierung zu respektieren, so durchläuft Antão darauf eine Transformation, die in der Ermordung des »Drachen des Bösen« kulminiert und sich nicht nur als Aufbegehren der Subalternen gegen die repressive Gesellschaftsordnung im Sertão verstehen lässt, sondern allegorisch auch als Widerstand gegen das Militärregime in Brasilien.

103 | GATTI, José: »(In)visibilidade racial em ›O dragão da maldade contra o santo guerreiro‹«. In: *Cinemas*, Nr. 13, 1998, S. 101-121, hier S. 116: »Quando sincretizado com Ogum ou Oxóssi, no entanto, a etnicidade do santo pode mutar num arquétipo africano.«

104 | Der Widerstand Ganga Zumbas gegen die Sklaverei wurde bereits 1963 von dem Cinema-Novo-Regisseur Carlos Diegues in dem Spielfilm *GANGA ZUMBA* dargestellt.

Der Western erreicht seinen »moral and emotional climax in a singular act of violence«¹⁰⁵. Dies gilt auch für *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO* und die an den Western angelehnte Darstellung des Showdowns. Während der Western von einer »spezifisch amerikanischen Ästhetik und Mythologie der Gewalt«¹⁰⁶ bestimmt ist, wird dem Genre bei Rocha in der partikularen Transformation des Showdowns eine spezifisch brasilianische, tropikalistisch geprägte Ästhetik und Mythologie der Gewalt eingeschrieben. *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO* zieht den Western als Bezugssystem heran und dezentriert ihn zugleich. Die innere Gesetzmäßigkeit des klassischen Westerns – als »Ort einer endlosen Wiederholung: die der gleichen Riten, welche eine Ordnung weihen, die ständig bedroht und ständig wiederhergestellt wird«¹⁰⁷ – ist bei Rocha invertiert. Gerade die *bestehende Ordnung*, die des Sertão mit seiner »Geographie des Hungers«¹⁰⁸, wird in dem Film durchkreuzt. Die Dichotomie zwischen Gut und Böse, den »großen epischen Manichäismus, der die Kräfte des Bösen den Rittern der gerechten Sache gegenüberstellt«¹⁰⁹, bezieht Rocha auf den Kampf zwischen den Unterdrückten und den Mächtigen, wobei die Armen und Rechtlosen die Rolle der Guten, die Garanten der Ordnung aber die Rolle der Bösen einnehmen. Bezieht sich im klassischen Western der Mythos der *regeneration through violence* auf eine erneuernde Kraft der Gewalt zur Wiederherstellung der US-amerikanischen Grundordnung, so ist die Gewalt in Rochas Film nicht *regenerativ*, sondern vielmehr *transformativ*. Sie zielt nicht auf die Erneuerung, sondern auf die grundlegende Veränderung der Nation und ihrer Gesellschaftsordnung. Während der *western all'italiana* die Mythen des klassischen Westerns ebenfalls unterwandert – vor allem durch die Darstellung sozial *destruktiver* Formen von Gewalt –, werden diese Mythen bei Rocha ersetzt durch gänzlich andere kulturelle und historische Bezüge. Durch genrefremde Diskurse und Darstellungsweisen werden Elemente des »amerikanischen Kinos par excellence« tropikalisiert und mit ästhetischen und kulturellen Differenzen versehen. In der tropikalistischen Rekonfiguration des Genres geht es nicht mehr um mögliche Umformungen im Rahmen des Genres, wie beim Spät- oder Italo-Western, sondern um völlig andere Repräsentationen, die den Standardsituationen des Westerns eingeschrieben werden.

Die »kulturelle Kannibalisierung« der Standardsituation bezieht sich nicht nur auf den Western, sondern auch auf den daran angelehnten *nordestern*, der den

105 | SLOTKIN, Richard: »Violence«. In: Edward Buscombe (Hg.): *The BFI Companion to Western*. London: BFI 1993, S. 232-236, hier S. 232.

106 | GROB, Norbert/KIEFER, Bernd: »Einleitung«, S. 28.

107 | DORT, Bernard: »La nostalgie de l'épopée«. In: Raymond Bellour (Hg.): *Le Western*, S. 55-70, hier S. 59: »lieu d'une répétition infinie: celle des mêmes rites qui consacrent un ordre sans cesse menacé et sans cesse rétabli«.

108 | FANON, Frantz: *Die Verdammten dieser Erde*, S. 79.

109 | BAZIN, André: »Le western, ou le cinéma américain par excellence«, S. 223: »le grand manichéisme épique opposant les forces du Mal aux chevaliers de la juste cause«.

Sertão zu einem ›nationalen Raum‹ überhöht – so bereits in Lima Barretos *O CANGACEIRO*, der Matrix des Genres, und in Carlos Coimbras stilbildenden *nordestern A MORTE COMANDA O CANGAÇO*. Rochas Film setzt der autoexotisierenden Folklore des *nordestern* eine radikale Partikularität entgegen, die sich allerdings keineswegs in nationalistischem Pochen auf dem Eigenen oder einer verklärenden *brasilidade* äußert. Durch die ›kulturelle Kannibalisierung‹ unterschiedlichster Diskurse und Darstellungsweisen, vom Western bis zum mittelalterlichen Mythos des Drachentöters Sankt Georg und seiner Ikonografie, entsteht ein betont heterogener, vielschichtiger Film, der anstelle der genretypischen folkloristischen Verklärung des Sertão und der dort lebenden Menschen ästhetische Spannungsfelder schafft und soziale Konflikte in den Blick rückt – auch als subversiver Gegenentwurf zu der *brasilidade*, wie sie das Militärregime propagierte.

IV. 2.2 MACUNAÍMA von Joaquim Pedro de Andrade

IV. 2.2.1 Eine Parade für die Helden Brasiliens

MACUNAÍMA von Joaquim Pedro de Andrade stellt im Vorspann gleich einen dreifachen Bezug zum brasilianischen Patriotismus-Diskurs her. So ertönt zu den Nationalfarben ein Marsch, dessen Text die ›Heldenmänner‹ Brasiliens glorifiziert, während auf grün-gelber Fläche, die einen Regenwald evoziert, Filmtitel und Credits erscheinen, untermalt von Heitor Villa-Lobos' patriotischem Marsch *Desfile aos heróis do Brasil* (›Parade für die Helden Brasiliens‹, 1936)¹¹⁰:

Ruhm den Männern, die das Vaterland erhöhen/dieses geliebte Vaterland, das unser Brasilien ist/seit Pedro Cabral, der diese Erde/an einem Apriltag als glorreich bezeichnete/durch die Stimme der wilden Wasserfälle/der im Blau tönenden Winde und Meere/

Ruhm den Heldenmännern dieses Vaterlandes/das glückliche Land des Kreuz des Südens (2x)

selbst wenn die Erde zum Vorschein kommt/leuchtend in Grün und Gold über dem Meer/diese Erde Brasiliens erscheinend im Licht/es war die Indianersiedlung nobler Helden (2x)

Ruhm den Männern, die das Vaterland erhöhen/dieses geliebte Vaterland, das unser Brasilien ist/seit Pedro Cabral, der diese Erde/an einem Apriltag als glorreich bezeichnete/durch die Stimme der wilden Wasserfälle/der im Blau tönenden Winde und Meere

110 | Heitor Villa-Lobos zählt zu den bedeutendsten Komponisten Brasiliens und war an der Semana de Arte Moderna bzw. an der Bewegung des Modernismo beteiligt. Seine Musik wies jedoch nie die parodistische Ausrichtung auf, wie sie besonders für einen Teil der Literatur von Oswald de Andrade und Mário de Andrade in den 1920er Jahren kennzeichnend ist.

Ruhm den Heldenmännern dieses Vaterlandes/das glückliche Land des Kreuz des Südens
(2x)¹¹¹

In der Credit-Sequenz scheint MACUNAÍMA in das nationalistische Fanfarengeschmetter der faschistoiden Militärregierung Brasiliens einzustimmen. Der Vorspann ähnelt den Propagandapraktiken des Militärregimes mit seinem intensiven Gebrauch nationaler Symbole und dem Rekurs auf den Verde-Amarelismo. Diese Geistesströmung entstand aus der 1926 gegründeten modernistischen Bewegung Verde-Amarelo (»Grün-Gelb«), benannt nach den Nationalfarben Brasiliens. Der Verde-Amarelismo steht für eine essentialistische und mythisierende *brasilidade*, wie sie im Manifest *Nhengaçu Verde-Amarelo* von 1929 beispielhaft zum Ausdruck kommt. Dort heißt es, die Erneuerung Brasiliens habe in Einklang mit der unveränderlichen brasilianischen »Volksseele« stattzufinden – sie sei die Fortführung einer vierhundertjährigen nationalen Tradition (deren Beschaffenheit diffus bleibt). Mit dem Beginn der Militärdiktatur wird die Ideologie des Verde-Amarelismo – also im Wesentlichen die nationalistische Glorifizierung Brasiliens – systematisch vorangetrieben, wie Marilena Chaui aufgezeigt hat.¹¹²

Auch wenn der Beginn von MACUNAÍMA brasilianischen Patriotismus zu propagieren scheint, suggeriert der Text von *Desfile aos heróis do Brasil* in dem Film durch den zeitgeschichtlichen Kontext und die Nähe zur Propaganda des Militärregimes eine andere Lesart, die den ursprünglichen Sinngehalt des Liedes »kontaminiert«. Bei Villa-Lobos fungiert die »Entdeckung« Brasiliens als nationaler Ursprungsmythos, wobei Pedro Álvares Cabral und die portugiesischen Kolonisatoren ebenso als Helden glorifiziert werden wie die indigene Bevölkerung (bezeichnet als »die Indianersiedlung nobler Helden«). Auch die Landschaft dient der nationalistischen Überhöhung Brasiliens, zeigt sich diese doch »leuchtend in Grün und Gold«, also in den brasilianischen Nationalfarben, welche die Naturreichtümer des Landes symbolisieren. Bezieht sich der »Apriltag« in *Desfile aos heróis do Brasil* auf die »Entdeckung« Brasiliens durch Pedro Álvares Cabral im Jahr 1500, so bekommt dieser durch den zeitgeschichtlichen Kontext des Films eine weitere Bedeutung, da der Militärputsch in Brasilien am 1. April 1964 stattfand.¹¹³ Dadurch ergibt sich ein zusätzlicher Bezug zur brasilianischen Junta,

111 | »Glória aos homens que elevam a pátria/esta pátria querida que é o nosso Brasil/ desde Pedro Cabral que a esta terra/chamou gloriosa num dia de abril/pela voz das cascatas bravias/dos ventos e mares vibrando no azul/glória aos homens heróis desta pátria/a terra feliz do Cruzeiro do Sul/até mesmo quando a terra apareceu/fulgurando em verde e ouro sobre o mar/esta terra do Brasil surgindo à luz/era a taba de nobres heróis«.

112 | Vgl. CHAUI, Marilena: *Brasil*, besonders S. 40.

113 | Am 31. März 1964 marschierte der General Olímpio Mourão mit seinen Truppen in Rio de Janeiro auf, am folgenden Tag, dem 1. April 1964, fand der eigentliche Staatsstreich durch weitere Militärs statt. Während die Militärs für den Putsch die positiv konnotierte Bezeichnung »Revolução de 31 de março« (»Revolution des 31. März«) prägten, verwendet

die sich spätestens seit dem Erlass des Institutionellen Aktes Nr. 5 im Dezember 1968 zu einem Terrorregime entwickelte, mit zahlreichen Verhaftungen und Folter Schrecken im Land verbreitete und durch scharfe Zensur offene Kritik an dem Regime unterband. Dennoch finden sich in *MACUNAÍMA* versteckte spöttische Verweise auf die Repressionen des Militärregimes. So etwa in der Sequenz, die einer grotesken anti-patriotischen Rede Macunaímas folgt, der daraufhin als Kommunist und Subversiver beschimpft wird. Macunaíma gelingt es davonzu-rennen, wird dann aber von einem Polizisten in Zivil festgenommen. Der Film parodiert die von dem Militärregime realiter praktizierte Repression durch willkürliche Festnahme von Bürgern und zieht die Staatsautorität damit ins Lächerliche. Denn auf den Vorwurf, er habe suspektes Verhalten an den Tag gelegt, da er geflüchtet sei, erwidert Macunaíma, dass er nicht flüchte, sondern vielmehr die Verfolgung aufnehme. Auf der Flucht sei ein Aguti, dem er nachstelle, worauf Macunaíma vor der Börse in der Innenstadt von Rio de Janeiro wie ein Jagdhund dem angeblich flüchtenden Nagetier nachzuspüren beginnt.

Durch die Verwendung der Musik von Villa-Lobos, der als ›genuin brasilianischer‹ Komponist gilt, entstehen spezifische intramediale bzw. interfilmische Bezüge. So wurde dessen Werke bereits vor *MACUNAÍMA* in vielen brasilianischen Filmen eingesetzt, beispielsweise in *O DESCOBRIMENTO DO BRASIL/DIE ENTDECKUNG BRASILIENS* (BRA 1937, R: Humberto Mauro), einem affirmativen Dokumentarfilm über die Landnahme Brasiliens, sowie in mehreren Schlüsselwerken des Cinema Novo u.a. in *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* und *TERRA EM TRANSE* von Glauber Rocha, in *A GRANDE CIDADE/DIE GROSSE STADT* (BRA 1966, R: Carlos Diegues) sowie in *MENINO DE ENGENHO/DER JUNGE VON DER ZUCKERSIEDEREI* (BRA 1965, R: Walter Lima Júnior). In den Cinema-Novo-Filmen fungiert die Musik von Villa-Lobos nicht zuletzt als Ausdruck von Brazilianität. Sie erscheint als Symbol kultureller Eigenständigkeit und dient der Betonung des spezifisch brasilianischen National- und Regionalcharakters gegenüber den vorgeblichen Entfremdungserscheinungen, die mit dem ›Kulturimperialismus‹ in Verbindung gebracht werden. Auch wenn Glauber Rocha bereits in *TERRA EM TRANSE* einen ambivalenten Gebrauch von Villa-Lobos' Musik macht, entsteht erst in *MACUNAÍMA* ein qualitativ neuer Bezug: Der Einsatz der Musik von Villa-Lobos dient bei Joaquim Pedro de Andrade zur ironischen Brechung und Entmystifizierung affirmativer Diskurse über die *brasildade* – sowohl rechtsgerichteter als auch links-nationalistischer Provenienz, einschließlich Positionen des frühen Cinema Novo.

die Linke den Begriff ›golpe de 1 de abril‹ (›Staatsstreich des 1. April‹). Seitens der Militärs rührt die Datierung auf den 31. März wohl nicht zuletzt aus der Absicht, eine ironische Verbindung ihrer ›Revolution‹ mit einem Aprilscherz zu vermeiden.

Abb. 52-53: MACUNAÍMA



Evoziert MACUNAÍMA durch die Verbindung des Filmtitels mit den kumulierten nationalen Symbolen zunächst einen ›brasilianischen Helden‹ im patriotischen Sinne, so wird der triumphale Nationalismus in der anschließenden Sequenz ad absurdum geführt. Auf das Ende des Marsches folgt eine Rotblende (gleichsam als antizipatorischer Verweis auf den blutigen Tod Macunaímas am Filmende), und ein Off-Erzähler hebt bedächtig zu sprechen an: »Mitten im Urwald gab es eine so tiefe Stille, wenn man das Murmeln des Uraricoera hörte, dass [...]«. ¹¹⁴ Während das Voice-over aufgrund der gehobenen Ausdrucksweise und des getragenen Tons der Nobilitierung des Nationalen noch entspricht, findet das nationalistische Pathos ein jähes Ende, indem es durch einen langgezogenen bizarren Schrei unterbrochen wird. Eine halbnaher Einstellung zeigt den frontal zur Kamera gerichteten weißen Schauspieler Paulo José, der dürrtief als ältliche ›Indianerin‹ verkleidet ist und einen weiteren Schrei ausstößt, begleitet von grotesken Zuckungen und Grimassen, bis unter dem Nachthemd ein kreischendes schwarzes ›Baby‹ herausfällt und mit dem Kopf auf dem Boden aufschlägt. Das Neugeborene ist mittleren Alters, hat einen Afroschopf und wird dargestellt von Grande Otelo, einem Star der Chanchada. Die ›Indianerin‹ richtet sich auf, entfernt sich entnervt von ihrem ›Baby‹, macht eine lakonische Bemerkung – »Fertig, geboren.« ¹¹⁵ – und setzt sich auf eine Hängematte vor der Feuerstelle. Im Bildvordergrund eilen ihre beiden anderen Söhne zu dem schreienden Kind. Jiguê (Milton Gonçalves), ein vitaler Schwarzer in buntem, afrikanisch wirkendem Gewand, bringt seiner Mutter das Neugeborene. Er wird begleitet von seinem Bruder Maanape (Rodolfo Arena), einem alternden, leicht debil wirkenden Weißen mit langen Haaren, gekleidet in ein zerschlissenes Priesterge- wand ohne Ärmel. Auf die Frage Jiguês, ob der Junge nicht schön sei, antwortet die – nun pfeiferauchende – ›Mutter‹: »Herrje! Was für ein verdammt hässliches Kind!« ¹¹⁶ Maanape entgegnet ihr darauf mürrisch, dass sie auch keine Schönheit

114 | »No fundo do mato-virgem houve um silêncio tão grande, escutando o murmurejo do Uraricoera, que [...]«.

115 | »Pronto, nasceu.«

116 | »O xente! Que menino feio danado!«

sei. Auf die Frage, ob der Junge denn keinen Namen bekomme, antwortet die ›Mutter‹: »Macunaíma«, schaut darauf direkt in die Kamera, wendet den Blick wieder ab, und fügt hinzu: »Name, der mit ›ma‹ anfängt, bringt Unglück [má sina].«¹¹⁷ Jiguê, der Macunaíma in den Armen hält, ruft voller Freude unisono mit seinem Bruder Maanape: »Macunaíma, Held unseres Volkes!«¹¹⁸ Auf das ausgelassene Lachen, in das auch Macunaíma einstimmt, folgen erneut gemessene Worte des Off-Erzählers: »So geschah es, an einem Ort namens Pai da Tocandeira, Brasilien, dass Macunaíma, Held unseres Volkes, geboren wurde.«¹¹⁹ – wobei sich der Handlungsort währenddessen auf eine halbtotale aufgenommene tropische Landschaft verlagert.

Der freudige Ausruf »Macunaíma, herói de nossa gente!«, mit dem Jiguê und Maanape ihren neugeborenen Bruder als »Held unseres Volkes« feiern, erscheint als ironischer Abgesang auf Villa-Lobos' Beweihräucherung der »Heldenmänner dieses Vaterlandes« in *Desfile aos heróis do Brasil*. Wird in der folgenden Zeile der patriotischen Hymne von Villa-Lobos Brasilien als »das glückliche Land des Kreuz des Südens« bezeichnet, so heißt der Geburtsort des brasilianischen Helden Macunaíma dagegen Pai da Tocandeira. Diese Ortsbezeichnung bedeutet ›Vater der Ameise‹, wobei ›tocandeira‹ ein veralteter Begriff ist für eine große Ameisenart mit Stachel, deren äußerst schmerzvoller Stich bei Menschen Fieber und Erbrechen verursacht.¹²⁰ Anstatt ein glückliches Land unter dem ›grandiosen‹ Sternbild zu sein, wie es auch die Propaganda des Militärregimes weismacht, ist das Brasilien des Pai da Tocandeira von Ungeziefer geplagt. Diese Bedeutungsebene korrespondiert mit einer späteren Rede Macunaímas. Auf einem Platz in Rio de Janeiro verherrlicht ein Redner das Kreuz des Südens als das wundervollste Wahrzeichen Brasiliens. Darauf hält Macunaíma eine Gegenrede. Anstelle der Glorifizierung nationaler Symbole zählt er die »Plagen Brasiliens« auf: zahlreiche Ungeziefer, Fußball und wilde Kühe, die keine Milch geben. Macunaíma beendet seine groteske Rede mit dem Slogan »Wenig Gesundheit und viele Ameisen sind die Übel Brasiliens!«¹²¹ Bei der Rede Macunaímas handelt es sich um eine Parodie der wehevollen Worte seines Vorredners, die dem patriotischen Diskurs

117 | »Nome que começa com ›ma‹, tem má sina.«

118 | »Macunaíma, herói de nossa gente!«

119 | »Foi assim, no lugar chamado Pai da Tocandeira, Brasil, que nasceu Macunaíma, herói de nossa gente.«

120 | Vgl. PROENÇA, Manuel Cavalcanti: *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1989 [Orig. 1950], S. 303.

121 | »Pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são!« Der Ausspruch kommt bereits in Mário de Andrade Roman mehrfach vor und ist dort in Majuskeln geschrieben. Vgl. ANDRADE, Mário de: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Kritische Edition Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: LTC/São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia 1978 [Orig. 1928], S. 69, 77, 86, 121. In der deutschen Übertragung geht das auf ähnlichem Klang basierende Wortspiel zwischen ›saúde‹ (Gesundheit) und ›saúva‹ (›Ameise‹) verloren. Zur Prägnanz des Satzes trägt auch die stilisierte Syntax bei, die sich

entsprechen, wie er von der Militärregierung propagiert wurde.¹²² Der reaktionäre Konservatismus des Vorredners, der »fremde Ideologien« und die letzte demokratische Regierung Brasiliens diffamiert und vom hohen Sockel einer Sportstatue das »Volk« belehrt, wird in Macunaímas Gegenrede ad absurdum geführt.

Ähnlich wie in der späteren Rede wird in der Sequenz der Geburt Macunaímas die nationalistisch überhöhte *brasilidade* des Filmbeginns ironisch gebrochen und der Lächerlichkeit preisgegeben. Die skurrile Gestalt der Mutter mit ihren grotesken Schreien und dem bizarren Mienenspiel spottet der zuvor evozierten Grandiosität Brasiliens. Weckt das heroische Lied mit der Schilderung der prächtigen Natur des Landes die Erwartung glamouröser Bilder, so folgt stattdessen bloß eine mit Stroh ausgekleidete Holzhütte, die betont kunstlos mit Frontallicht ausgeleuchtet ist, wodurch die »Indianerin« einen langen Schlagschatten auf die simple Kulisse wirft. Durch die Mise-en-scène wird die Repräsentation als solche ausgewiesen, nicht nur durch die offensichtliche Kulissenhaftigkeit des filmischen Raums, verstärkt durch die geringe Plastizität des Bildes aufgrund frontaler Lichtsetzung, sondern auch durch den direkten Blick der »Indianerin« in die Kamera.

Der Liedtext von *Desfile aos heróis do Brasil* transportiert einen fundierenden nationalen Mythos: die idealisierte Begegnung des portugiesischen »Entdeckers« Pedro Álvares Cabral mit der »Indianersiedlung nobler Helden«. Der Ursprungsmythos Brasiliens wird dann durch die Szene der grotesken Geburt Macunaímas unterminiert. Kann Macunaíma in Mário de Andrades Roman als »Entthronung der symbolischen Figur des Vater-Helden«¹²³ gelten, und zwar im Sinne eines Nationalhelden, so ist diese Entthronung im Film noch verstärkt. Macunaíma verkörpert nicht mehr den Typus des patriotischen Helden, wie er in Villa-Lobos' Lied besungen wird, sondern figuriert vielmehr als dessen groteske Inversion.

im Deutschen nur schlecht wiedergeben lässt (dem nachgestellten Verb in dem Halbsatz »os males do Brasil são« entspräche die deutsche Formulierung »die Übel Brasiliens sind«).

122 | Der Redner preist das Kreuz des Südens als das wundervollste Symbol Brasiliens; es sei »das Schicksal, Ziel und Weihung unseres Marsches mit dem Rosenkranz auf der Brust, in Verteidigung unserer Eigentümer und kleinen Ersparnisse, in Verteidigung der Sterblichkeit unserer Kinder und der Treue unserer Frauen, gegen die Gefahr des Eindringens exotischer und illegitimer Ideologien in unser Land, gegen den atheistischen Atheismus, gegen die Auflösung der Gebräuche und Sitten und die administrative Unwahrscheinlichkeit [sic!], die in der letzten Regierung das Elend Brasiliens waren!« (»o destino, objetivo e consagração desta nossa marcha com o rosário no pescoço, em defesa das nossas propriedades e pequenas economias, em defesa da mortalidade de nossos filhos e da fidelidade de nossas mulheres, contra o perigo da penetração em nossa terra de ideologias exóticas e espúrias, contra o ateísmo-atheu, contra o desregramento dos costumes e a improbabilidade administrativa, que no governo passado foram a desgraça do Brasil!«).

123 | HELENA, Lucia: »Macunaíma: Rapsódia e alegoria«. In: dies.: *Uma literatura antropofágica*. Rio de Janeiro: Cátedra/Brasília: INL 1981, S. 143-155, hier S. 154: »destronização da figura simbólica do pai-herói«. Hervorhebung im Original.

Schon die Sturzgeburt, mit der Macunaíma kopfüber auf den Erdboden fällt, subvertiert den idealisierten Ursprungsmythos Brasiliens. Dabei ist der groteske Auftritt von Grande Otelo von besonderer Bedeutung. Durch seine Rollengeschichte ist er – für das brasilianische Publikum – auf den ersten Blick als überaus komische und anarchische Figur, als Antiheld *par excellence* erkennbar. Grande Otelo zählt zu den bedeutendsten Komikern des brasilianischen Films, der vor allem in Chanchadas eine immense Popularität erlangte. Bereits in seinem zweiten Film, JOÃO NINGUÉM/HANS NIEMAND (BRA 1936, R: Mesquitinha), spielt Grande Otelo einen tollpatschigen ›moleque‹, einen Lausbuben. Als Star der Chanchada, insbesondere der Atlântida-Filmproduktionen, verkörpert Grande Otelo dann zu meist die komische Figur des ›malandro carioca‹, einen typischen Gauner aus Rio de Janeiro, der sich geschickt um die Arbeit drückt und auf Kosten anderer lebt.¹²⁴

Die Besetzung der Rolle des neu geborenen Macunaíma mit Grande Otelo trägt dazu bei, das nationalistische Pathos des vorangehenden Liedes zu unterlaufen. Dies gilt umso mehr, als dem nationalen Ursprungsmythos der ersten Einstellung eine groteske Genealogie entgegengesetzt wird. So verkörpert Paulo José im Laufe des Films die ›indianische Mutter‹ Macunaímas sowie den weißen Macunaíma (nach dessen ›Rassentransformation‹). Grande Otelo spielt den schwarzen ›erwachsen geborenen‹ Macunaíma und Macunaíma Júnior, das Baby des weiß gewordenen Macunaíma mit der Guerrillera Ci (Dina Sfat). Daraus folgt das groteske Verwandtschaftsverhältnis, dass der weiße Macunaíma – als ›indianische Mutter‹ – den schwarzen Macunaíma gebärt, der dann (durch eine Quelle) in den weißen Macunaíma verwandelt wird und darauf erneut (mit Ci) den schwarzen Macunaíma zeugt. Folglich ist Macunaíma im Grunde genommen sein eigener Vater und seine eigene (männliche) Mutter. Dadurch wird der in Villa-Lobos' Lied anklingende Ursprungsmythos Brasiliens – die harmonische Verbindung von Portugiesen und ›Indianer/innen‹ – subvertiert.¹²⁵

Die ›Indianerin‹ ist als solche charakterisiert durch das Gebären in Hockstellung, durch die ›oca‹ (eine traditionelle Hütte der indigenen Tupi), die Hängematten und das Zerstoßen von Maniok. Diese Zeichen indigener Kultur stehen jedoch keineswegs für ethnologische Ursprünglichkeit, da sie ironisch verbunden sind mit ›Errungenschaften‹ der modernen Zivilisation; beispielsweise schützt sich die ›Mutter‹ vor dem Urin des über ihr in der Hängematte schlafenden Ma-

124 | Bezeichnenderweise spielte Grande Otelo bei der Atlântida auch parodistische Rollen, wie den tollpatschigen Cowboy Ciscocada in Carlos Mangas Parodie auf HIGH NOON/ZWÖLF UHR MITTAGS (USA 1952). Fred Zinnemanns Western lief in Brasilien unter dem Titel MATAR OU MORRER/TÖTEN ODER STERBEN, der in Mangas Parodie gereimt abgewandelt ist in MATAR OU CORRER/TÖTEN ODER RENNEN (BRA 1954).

125 | Grande Otelo durchläuft bereits in einer früheren Filmrolle eine temporäre Veränderung seiner Hautfarbe: In Watson Macedos Chanchada E O MUNDO SE DIVERTE/UND DIE WELT VERGNÜGT SICH (BRA 1948) explodiert die Kamera, wodurch Grande Otelo mit Puder bedeckt wird (und der weiße Schauspieler Oscarito mit Ruß).

cunaíma mit einem modernen Regenschirm. Die fehlende Authentizität ist in der Figur der ›Indianerin‹ augenfällig angelegt, denn trotz langer dunkler Haare und hoher bzw. gepresster Stimme ist die ›Mutter‹ offensichtlich ein weißer Mann. Es handelt sich dabei nicht bloß um eine Parodie des heroischen Nationalismus, wie er zu Beginn des Films dargestellt wird, sondern überdies auch um eine tief greifende Auseinandersetzung mit dem Diskurs des Indianismo. So dienen ›die Indianer/innen‹ nach der Unabhängigkeit Brasiliens im Jahr 1822 als Differenzierungsmerkmal gegenüber dem früheren Mutterland Portugal, durch das die brasilianische Nationalidentität hervorgehoben werden konnte. Im Indianismo wurde die Begegnung der portugiesischen Kolonisatoren mit den Ureinwohner/innen zum nationalen Ursprungsmythos Brasiliens verklärt. Das dabei entworfene Bild der ›Indianer/innen‹ war vollkommen losgelöst von der Realität der indigenen Bevölkerung. In der Sequenz der Geburt Macunaímas wird die eurozentrische Repräsentation der Urbevölkerung und deren Instrumentalisierung zur Fundierung der nationalen Identität durch eine karnevaleske Rollenbesetzung entlarvt. Verbirgt sich hinter der Figur des ›Indianers‹, und insbesondere der ›Indianerin‹, ein weißer Autor, so wird dieser Tatsache mit der Fremddarstellung der ›indianischen Mutter‹ durch einen weißen Schauspieler ironisch Rechnung getragen. Die zentralen Merkmale der ›Indianerin‹ – vor allem Schönheit und Jugend, Sanftmut und Ergebenheit – sind bei Joaquim Pedro de Andrade invertiert. Die ›indianische Mutter‹ weist vollkommen gegensätzliche Attribute zu der indianistischen Konstruktion von Weiblichkeit auf: Sie ist alt, hässlich, mürrisch – und männlich. Auch das dunkelhäutige ›Kind‹ widerspricht gänzlich dem – ebenfalls in *Desfile aos heróis do Brasil* dargestellten – nationalen Ursprungsmythos des Indianismo, bei dem die afrikanischstämmige Bevölkerungsgruppe schlichtweg ausgeblendet wurde.¹²⁶ Stattdessen manifestiert sich in MACUNAÍMA eine Art »umgekehrter Indianismo«¹²⁷, wie es Haroldo de Campos in Bezug auf den Roman von Mário de Andrade treffend formuliert hat, wobei der Film diese Inversion noch verstärkt.¹²⁸ In José de Alencars Roman *Iracema, lenda do Ceará*, dem Inbegriff des Indianismo, ist das Kind der ›Indianerin‹ Iracema und des portugiesischen Ko-

126 | Zum Thema der Ausgrenzung der schwarzen Bevölkerung im indianistischen Ursprungsmythos Brasiliens vgl. SCHWARCZ, Lilia Moritz: *Racismo no Brasil*. São Paulo: Publifolha 2001, S. 23.

127 | CAMPOS, Haroldo de: *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva 1973, S. 106: »Indianismo às avessas«.

128 | Die hier analysierte hochkomplexe Filmsequenz entspricht dem ersten Absatz des Romans von Mário de Andrade: »Tief im Urwald wurde Macunaíma geboren, Held unseres Volksstammes. Er war pechschwarz und Sohn der Nachtangst. Es gab einen Augenblick, da war die Stille so tief, dass man das Murmeln des Uraricoera hörte, und die Indiofrau der Tapanhumas ein hässliches Kind gebar. Dieses Kind nannten sie Macunaíma.« ANDRADE, Mário de: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, S. 7: »No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve

lonisators Martim die Verkörperung einer harmonischen ›Rassenmischung‹ und die »perfekte Synthese eines idealisierten ›Stammbaums‹ der brasilidade«¹²⁹. Im Film hingegen wird dem fundierenden nationalen Mythos Brasiliens, wie er in Villa-Lobos' *Desfile aos heróis do Brasil* explizit zum Ausdruck kommt, eine groteske Genealogie entgegengestellt und damit die verklarte Vorstellung von einem harmonischen nationalen Ursprung parodistisch unterlaufen.¹³⁰

IV. 2.2.2 MACUNAÍMA im Medienwechsel

Die Romanvorlage des Films¹³¹, Mário de Andrades *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, gleichsam »die anthropophagische Prosa par excellence«¹³², verwehrt sich bereits einer essentialistischen Konstruktion von Brasilianität. Bei dem pikaresken Protagonisten des Romans handelt es sich um keine fest umrissene Figur. Macunaíma befindet sich in einem Zustand ständiger Transformation, die Verwandlungen der ›Rasse‹, des Alters und des Geschlechts sowie Tode und Auferstehungen umfasst. Dementsprechend schreibt Mário de Andrade in einem Brief an den modernistischen Dichter Manuel Bandeira: »Macunaíma als Brasilianer, der er ist, *hat keinen Charakter*«¹³³. Damit steht der brasilianische »herói de nossa gente« in scharfem Kontrast zu der bis dahin gängigen essentialistischen Darstellung von *brasilidade*, wie sie beispielhaft in José de Alencars Roman *Iracema, lenda do Ceará* angelegt ist. Ein solcher Vergleich liegt insofern nahe, als der Anfang von Mário de Andrades Roman Parallelen zu dem Handlungsbeginn in *Iracema, lenda do Ceará* aufweist, wie Manuel Cavalcanti Proença aufgezeigt

um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram Macunaíma.«

129 | HELENA, Lucia: *Totens e tabus da modernidade brasileira*, S. 165: »síntese perfeita de uma idealizada ›árvore genealógica‹ da brasilidade«.

130 | In dem späteren Film *IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA/IRACEMA* (BRA/GER/FRA 1974, R: Jorge Bodanzky/Orlando Senna) wird der nationale Ursprungsmythos, wie er in *Iracema, lenda do Ceará* exemplarisch angelegt ist, ebenfalls subvertiert. Vgl. hierzu SCHULZE, Peter W.: »›Iracema‹: fundierender nationaler Mythos und seine filmische Dekonstruktion«. In: Henry Thorau/Tobias Brandenberger (Hg.): *Corpo a corpo. Körper, Geschlecht, Sexualität in der Lusophonie*. Berlin: Tranvia 2011, S. 155-167.

131 | Zur Verfilmung von *Macunaíma* vgl. JOHNSON, John Randal: *Macunaíma: From Modernism to Cinema Novo*. Dissertation, University of Texas at Austin 1977 [Mikrofilm-Kopie] sowie HOLLANDA, Heloísa Buarque de: *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio 1978.

132 | ROCHA, João Cezar de Castro: »Uma teoria de exportação?«, S. 654: »a prosa antropofágica por excelência«.

133 | ANDRADE, Mário de: »Carta a Manuel Bandeira, sem data«. In: ders.: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, S. 250-253, hier S. 250: »Macunaíma como brasileiro que é *não tem caráter*«. Hervorhebung im Original.

hat.¹³⁴ Alencars Roman wurde zu einem fundierenden nationalen Mythos, wobei die ›Indianerin‹ des Romans ihre kulturelle Identität gänzlich aufgibt, um sich dem von ihr vergötterten portugiesischen Geliebten bedingungslos zu unterwerfen. Entgegen einer solchen Assimilierung des indigenen Anderen, der auf ein bloßes Emblem zur nationalen Abgrenzung gegenüber dem ehemaligen portugiesischen Mutterland reduziert wird, entzieht sich die Figur des Macunaíma jeglicher Festschreibung, wie sie für die Fundierung eines nationalen Mythos charakteristisch ist. Statt des Prinzips der nationalen Einheit verkörpert Macunaíma Vielheit und Verwandlung, wobei dies nicht nur in der Ambivalenz der Figur angelegt ist, sondern sich auch in einer ausgeprägten sprachlichen Heterogenität manifestiert, der »fala impura«.

In *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* offenbart sich eine neuartige Schreibweise, eine gleichsam ›gesungene‹ »unreine Rede«¹³⁵ – besonders in Hinblick auf die in Portugal üblichen Sprachnormen, aber auch in Bezug auf konservative Sprachauffassungen in Brasilien. Die »unreine Rede« des Romans, die auch in den Film einfließt, umfasst regionalsprachliche Ausdrücke und Sprechweisen aus ganz Brasilien, volkstümliche Redensarten und Sinnsprüche, Eigennamen aus dem Wortschatz des indigenen Tupi-Guarani, Afrikanismen und – vor allem parodierend verwendete – Phrasen aus ›Kultursprachen‹ wie dem Französischen und dem Latein, wobei all diese Elemente organisch verbunden werden. In stark rhythmisierter Schreibweise und mit großer Klangfülle verschmelzen indigene Mythen und Legenden mit Szenen modernen Großstadtlebens und afro-brasilianischen Kulturpraktiken. Gezielt werden unterschiedliche Stilformen und Darstellungsweisen eingesetzt, von der epischen Legende über die Chronik bis hin zum Pastiche.

Mário de Andrade, der nicht nur Dichter und Romancier, sondern auch Musikologe und Volkskundler¹³⁶ war, hat seine Geschichte über Macunaíma wiederholt als Rhapsodie bezeichnet, im griechischen Wortsinn des ›Zusammenfügens von Liedern‹. Die musikalischen und mündlichen Elemente sind von grundlegender Bedeutung für *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Trägt der Rhapsode als fahrender Sänger im alten Griechenland vor allem epische Dichtungen vor, so gilt dies in gewisser Weise auch für den Erzähler von *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, der in einem Epilog als solcher ›singend‹ hervortritt: »Ich habe mich auf dieses Blattwerk gekaut, mir die Zecken vom Leib gekratzt, auf mei-

134 | Vgl. PROENÇA, Manuel Cavalcanti: *Roteiro de Macunaíma*, S. 34-38. Neben der Geburt des Helden bzw. der Heldin im Urwald zu Beginn beider Romane bestehen auch sprachliche Übereinstimmungen (wobei die Diktion bei Mário de Andrade – im Gegensatz zu Alencar – bereits eine ironische Note aufweist).

135 | ANDRADE, Mário de: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, S. 148: »cantando na fala impura«.

136 | 1928 erscheint Mário de Andrades Buch *Compêndio da história da música* (›Kompendium der Geschichte der Musik‹). Zehn Jahre später gründen er und Claude Lévi-Strauss die Sociedade de Etnografia e Folclore (›Gesellschaft für Volkskunde und Folklore‹).

ner Gitarre gezupft und mit kühnem Anschlag den Mund zur Welt hin geöffnet, singend in unreiner Rede die Worte und Werke Macunaímas, des Helden unseres Volkes.«¹³⁷ In der dem Epilog vorangehenden Schilderung der »Worte und Werke Macunaímas« werden die Strukturen des Epos aufgegriffen und zugleich konterkariert u.a. durch Ironie, Vielsprachigkeit und das Durchbrechen des Erzählflusses durch stilistisch ausgesprochen heterogene Passagen.¹³⁸ Nachdem sich Macunaíma in das Sternbild des Großen Bären verwandelt hat, endet die Fabelhandlung und ein Epilog beginnt mit dem Satz »Beendet ist die Historie und gestorben die Viktoria.«¹³⁹ In diesem Abgesang manifestiert sich eine autoreflexive Schreibweise, die den Akt des Erzählens thematisiert. In Anlehnung an Noemi Jaffe lässt sich die narrative Konstruktion des Epilogs als »Conto-canto triplo«¹⁴⁰ (»dreifacher Erzählungs-Gesang«) bezeichnen: Die Leser/innen bekommen eine Geschichte erzählt, die Macunaíma einem Papagei mitgeteilt habe, der diese Geschichte dann wiederum dem Erzähler des Buches – in suggerierter Identität mit dem Autor Mário de Andrade – vermittelte. Dabei herrscht ein (selbst-)ironischer Ton vor: »All das erzählte er [der Papagei] dem Mann und dann öffnete er seine Schwingen in Richtung Lissabon. Und der Mann bin ich, meine Leute, und ich bin geblieben, um euch die Geschichte zu erzählen.«¹⁴¹

Die verschachtelte Darstellung der Geschichte erscheint nicht zuletzt auch als Hinweis auf die Genese und die komplexe intertextuelle Struktur des Buchs von Mário de Andrade. Die Basis der Rhapsodie bildet ein indigener Legendenzyklus – niedergeschrieben von dem deutschen Ethnologen Theodor Koch-Grünberg in *Vom Roroíma zum Orinoco*¹⁴², zweiter Band: *Mythen und Legenden der Taulipang und Areku-*

137 | ANDRADE, Mário de: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, S. 148: »Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente.«

138 | Ein prägnantes Beispiel hierfür ist der ›Brief an die Icamíabas‹. Dieser parodiert in artifizierlicher Schreibweise die gestelzte portugiesische Hochsprache und den literarischen Akademismus. Überdies handelt es sich um ein Pastiche des berühmten Briefs von Pero Vaz de Caminha, in dem er den portugiesischen König Dom Manuel I über die ›Entdeckung‹ Brasiliens im Jahr 1500 informiert. Vgl. SANTIAGO, Silviano: »A ficção brasileira modernista« [Orig. 1978]. In: ders.: *Vale quanto pesa. Ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra 1982, S. 25-40, hier S. 39.

139 | ANDRADE, Mário de: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, S. 147: »Acabou-se a história e morreu a vitória.«

140 | JAFFE, Noemi: *Macunaíma*. São Paulo: Publifolha 2001, S. 36.

141 | ANDRADE, Mário de: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, S. 148: »Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história.«

142 | Mário de Andrade kannte von Koch-Grünbergs sechsbändigem Werk, den ›Ergebnissen einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913‹, vier Bände (der 2. Auflage, die 1924 in Stuttgart erschienen war).

ná Indianer –, der kosmogonische Mythen, Heldenlegenden und humoristische Erzählungen umfasst. Macunaíma, der Stammesheld, ist bereits eine ambigue Figur, die einerseits als großer Ernährer auftritt, über Schaffenskräfte und Verwandlungsfähigkeiten verfügt, andererseits aber boshaft und verschlagen ist. Koch-Grünberg zufolge setzt sich der Name aus ›maku‹ für ›böse‹ bzw. ›schlecht‹ und dem Suffix ›ima‹ für ›groß‹ zusammen, was soviel bedeutet wie ›der große Böse‹. Neben dem Stammeshelden Macunaíma fließen in Mário de Andrade gleichnamigen Protagonisten auch Charakteristika weiterer Figuren aus den Legenden der Taulipang und Arekuná ein, so etwa Kone'wó, ein mutiger und scharfsinniger Held, sowie der Lügner Kalawunseg.¹⁴³ Außer den von Koch-Grünberg gesammelten Legenden werden in den Roman zahlreiche weitere Quellen einbezogen.¹⁴⁴ Mário de Andrade Werk erhebt allerdings keinerlei Anspruch auf ethnologische Authentizität oder folkloristische Reinheit, sondern verbindet vielmehr die verschiedensten Quellen zu einer »panfolkloristischen Archi-Legende«¹⁴⁵, wie es Haroldo de Campos treffend formuliert hat. Trotz der Einbeziehung zahlreicher regionaler Kulturspezifika tendiert *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* zur ›Entörtlichung‹, indem die verschiedensten Schauplätze und lokalen Charakteristika miteinander verbunden werden.

Der Film *MACUNAÍMA* behält die Handlung und die narrative Struktur der Rhapsodie von Mário de Andrade in ihren Grundzügen bei. Allerdings wird die stark ausgeprägte mythopoetische Ebene des Buchs fast völlig aufgehoben und durch soziale, politische und zeitgeschichtliche Bezüge zum Brasilien der späten 1960er Jahre ersetzt. Dabei fallen beinahe alle magischen Dimensionen des Buchs weg: Macunaíma verfügt in dem Film weder über Zauberkräfte noch über die Fähigkeit zu Verwandlungen (die einzigen Verwandlungen – die temporäre zum Prinzen und sein endgültiges Weißwerden – vollziehen sich, wie in der literarischen Vorlage, ohne sein Zutun); die vielen Fabelwesen des Buchs werden durch wirklichkeitsnahe Personen ersetzt oder fallen gänzlich weg (mit Ausnahme des kannibalischen Waldungeheuers Currupira und der mörderischen Uiara, die ihm als schöne Frau im Wasser erscheint); die mehrfachen Tode und Auferstehungen des Protagonisten weichen einem einzigen, definitiven Tod. Macunaíma ist in keine kosmische Ordnung mehr eingebunden; sein Ableben ist endgültig und wird von keiner Transzendenz gemildert: Anstatt in den Himmel aufzusteigen, um sich dort in das Sternbild des Großen Bären zu verwandeln, endet der Film

143 | Vgl. LOPEZ, Telê Porto Acona: *Macunaíma – a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec/Secretaria da Cultura, Esporte e Turismo 1974, S. 3.

144 | Dies sind u.a. *A Língua dos Caxinauás* von Capistrano de Abreu, *O selvagem* von Couto de Magalhães, *Poranduba amazonense* von João Barbosa Rodrigues und *Os contos populares* von Sílvio Romero. Zu den vielfältigen Verweisen in *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* vgl. PROENÇA, Manuel Cavalcanti: *Roteiro de Macunaíma*.

145 | CAMPOS, Haroldo de: »Macunaíma: A imaginação estrutural« [Orig. 1973]. In: Mário de Andrade: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, S. 364-373, hier S. 368: »arqui-legenda panfolclórica«.

mit einer Blutlache von Macunaíma, der als Held gescheitert ist. Heloísa Buarque de Hollanda zufolge besteht der zentrale Unterschied zwischen den beiden Werken im Wandel von der »Entdeckung der Wurzeln des ›brasilianischen Charakters‹ – oder dem Fehlen dieses Charakters« bei Mário de Andrade zu der »Kritik eines verorteten und politisch definierten ›brasilianischen Charakters‹« bei Joaquim Pedro de Andrade.¹⁴⁶

Die Ambivalenz der Figur des Macunaíma im Buch weicht im Film einer überwiegend negativen Charakterisierung des Protagonisten, der Ton ist aggressiver und pessimistischer, aber ebenfalls humorvoll. Während bei Mário de Andrade der Handlungsverlauf durch die Suche nach der Muiraquitã bestimmt ist, weist der Film signifikante Abweichungen hierzu auf: Macunaíma und seine Brüder begeben sich nicht auf die Suche nach dem Amulettstein Muiraquitã nach São Paulo, sondern kommen dort als mittellose Migranten an. Ci ist nicht mehr die ›Mutter des Urwalds‹, sondern eine Guerrillera, die sich und ihren Sohn Macunaíma Júnior versehentlich mit einer Zeitbombe in die Luft sprengt. Andere zeitgeschichtliche Bezüge sind u.a. Polizisten in Zivilbekleidung als Hinweis auf die Repressionen des Militärregimes sowie eine ironische Inversion der patriarchalischen Mann-Frau-Rollen zwischen Ci und Macunaíma. Neben der zeitgeschichtlichen Aktualisierung des Buches werden in dem Film zahlreiche intermediale und interfilmische Bezüge hergestellt u.a. zum Hollywood-Musical, zur Chanchada und zur Popkultur der 1960er Jahre, wodurch brasilienbezogene Diskursformationen kritisch reflektiert werden, wie noch näher auszuführen ist.

IV. 2.2.3 Rassen-Diskurs »in unreiner Rede«

Im Gegensatz zu dem Buch von Mário de Andrade, in dem die Familie von Macunaíma zu Beginn noch indigener ›Abstammung‹ ist, verkörpern die Familienangehörigen in Joaquims Pedro de Andrades Film von Anfang an die ethnische Pluralität Brasiliens. Manifestiert sich in Mários de Andrades Roman eher eine mythopoetische Darstellung der Entstehung der drei Ethnien, aus deren Mischung das brasilianische ›Volk‹ hervorgegangen ist, so zielt der Film auf eine soziohistorisch geprägte, entmystifizierende Auseinandersetzung mit den Diskursformationen der ›mestiçagem‹ (›Rassenmischung‹), des ›branqueamento‹ (›Aufhellung der Hautfarbe‹) und der ›democracia racial‹ (›rassische Demokratie‹).

Macunaíma durchläuft zwei Verwandlungen vom Schwarzen zum Weißen, zunächst eine temporäre und dann eine endgültige ›rassische‹ Transformation. Die erste Verwandlung Macunaímas vollzieht sich im Beisein von Sofará, die den kleinen schwarzen ›Jungen‹ mit in den Urwald nimmt. Sofará zieht zwischen ihren Beinen eine selbst gedrehte Zigarette hervor, die sie Macunaíma zu rauchen gibt. Nach dem ersten Zug verwandelt sich der von Grande Otelo dargestell-

146 | HOLLANDA, Heloísa Buarque de: *Macunaíma: da literatura ao cinema*, S. 76: »descoberta das raízes do ›caráter brasileiro‹ – ou da falta desse caráter«; »crítica de um ›caráter brasileiro‹ localizado e politicamente definido«.

te Macunaíma in einen von Paulo José verkörperten weißen Prinzen mit langem blonden Haar und federbestecktem Hut, der mit einem knallbunten Mäntelchen aus Krepppapier, blumengemusterter Pelerine und weißer Strumpfhose bekleidet ist.¹⁴⁷ Der Prinz nimmt weitere gierige Züge an der Zigarette, bei der es sich der Größe und Form nach offenbar um einen Joint handelt, und verschwindet mit der sexhungrigen Sofará zum Liebesspiel in den Büschen. Die Verwandlung des ›Knaben‹ Macunaíma in eine Art psychedelischen Prinzen ist von absurder Komik und wirkt wie eine Parodie auf die Hippies mit ihrer von ›free love‹, kunterbunter Popkultur und dem Konsum psychedelischer Drogen bestimmten Lebensart.

Die geschilderte Sequenz bezieht sich jedoch primär auf spezifisch brasilianische Diskursformationen. Nach der Verwandlung Macunaímas – dargestellt durch einen harten Schnitt, gefolgt von einem Knall und Harfenklängen – beginnt eine populäre ›marcha de carnaval‹, das brasilianische Karnevallied *Cecy e Pery* von Príncipe Pretinho. Der Name des Musikers bekommt im Kontext des Films eine besondere Bedeutung: Die Verwandlung Macunaímas vom schwarzen »menino feio danado«¹⁴⁸ zum »príncipe lindo«, einem wunderschönen weißen Prinzen – als eine primär ›rassische‹ Transformation mit der Konnotation einer Aufwertung –, wird ironisch gebrochen durch die ›marcha de carnaval‹ des schwarzen Samba-Musikers bzw. dessen Namen Príncipe Pretinho (›Prinz Schwärzchen‹). Zentral ist jedoch vor allem der Liedtext. Darin werden Peri und Ceci besungen, die Protagonisten aus José de Alencars *O Guarani*, der neben *Iracema*, *lenda do Ceará* als indianistischer Roman *par excellence* gelten kann und in Carlos Gomes' gleichnamiger Vertonung zu einer der berühmtesten Opern Brasiliens avancierte. *O Guarani* ist überdies der meistverfilmte Roman des brasilianischen Kinos, von dem sechs affirmative Adaptionen existieren, angefangen mit der Version Vittorio Capellaros von 1916 bis hin zu Norma Bengells Film aus dem Jahr 1996. Zur Entstehungszeit von Joaquim Pedro de Andrades MACUNAÍMA existierten drei filmische Versionen von *O Guarani*, der damit – gemeinsam mit drei Adaptionen von *Iracema*, *lenda do Ceará* – bereits der meistverfilmte Roman in Brasilien war. Über die romantische Vereinigung der Portugiesin Ceci mit dem ›Indianer‹ Peri entwirft Alencar einen nationalen Ursprungsmythos, der die Assimilierung des indigenen Anderen impliziert – wie sie in Peris Taufe als Auflösung der ›indianischen‹ kulturellen Identität emblematisch zum Ausdruck kommt.¹⁴⁹

147 | Bei Mário de Andrade verwandelt sich Macunaíma von selbst in einen »príncipe lindo«, einen »wunderschönen Prinzen«, dessen Aussehen und Ethnizität nicht weiter spezifiziert wird: »Doch kaum legte sie den Jungen in die Tiriricas, Tajás und Trapoerabas des Moderbodens, wuchs er im Nu und wurde ein wunderschöner Prinz.« (»Mas assim que deu o curumim nas tiriricas, tajás e trapoerabas da serrapilheira, ele botou corpo num átimo e ficou um príncipe lindo.«) ANDRADE, Mário de: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, S. 8.

148 | Ein »verdammte hässliches Kind«, wie die ›Mutter‹ ihr Neugeborenes bezeichnet.

149 | Vgl. zu *O Guarani* Kap. III.6, insbesondere S. 85–89.

Die »foundational fiction«¹⁵⁰ in *O Guarani* bzw. daran angelehnte affirmative Kulturproduktionen, insbesondere die Romanverfilmungen und Carlos Gomes' Oper, werden in der Darstellung von Macunaímas Transformation ironisch unterlaufen. Der Verweis auf den nationalen Ursprungsmythos über eine ›marcha de carnaval‹ verstärkt die karnevaleske Atmosphäre der Sequenz, wie sie bereits durch die Verwandlung des schwarzen Macunaíma in den weißen Prinzen und dessen bunte Kostümierung entsteht. Einer der wenigen Teile des Liedtextes, der nicht von Sofará und Macunaíma übertönt wird, lautet: »Peri war Ceci, Ceci war Peri«.¹⁵¹ Bezieht sich die Gleichsetzung von Peri und Ceci in dem Lied auf die in *O Guarani* geschilderte ›ewige Liebe‹ und Verschmelzung der beiden, so wirkt dieser Satz im Kontext des Films wie eine ironische Brechung der Rollenbesetzung – denn Sofará entspräche mit ihrem langen schwarzen Haar und dem dunklen Teint eigentlich dem ›Indianer‹ Peri und der hellhäutige Prinz der Europäerin Ceci. Neben der geschlechtlichen bzw. ethnischen Inversion der Alencar'schen Figuren werden auch deren Attribuierungen, vor allem Edelmut, Heroik und Erhabenheit, konterkariert. So ist Sofará's Handeln offenbar gänzlich von Lusternheit bestimmt, und der Prinz frönt eher selbstverliebt seiner eigenen – durchaus lächerlichen – Erscheinung, als dass er Augen für Sofará hätte. Statt der romantischen Liebe bei Alencar existieren im Film nur fleischliche Gelüste zwischen den beiden Figuren. In einer weiteren Sequenz, in der Sofará und der Prinz zu demselben Lied im Urwald verschwinden, ist das Liebesspiel der beiden ins Groteske übersteigert: Sofará beißt dem schreienden effeminierten Prinzen in den großen Zeh, bis Blut fließt. Durch diesen ironischen Verweis auf den Kannibalismus wird das indianistische Idealbild der würdigen und selbstlosen ›Edlen Wilden‹ – verkörpert durch Peri bzw. Iracema – gekoppelt an das Feindbild der Kannibalen bzw. der Kannibalen, mit dem vor allem diejenigen ›Indianer/innen‹ stigmatisiert wurden, die den Europäern ablehnend gegenüber standen.¹⁵² Die parodistische Juxtaposition von Filmfiguren und Liedtext subvertiert den fundierenden

150 | Vgl. SOMMER, Doris: »Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America«.

151 | »Peri era Ceci, Ceci era Peri«.

152 | MACUNAÍMA spielt wiederholt ironisch auf den Kannibalismus an, wobei der Film diese Fremdzuweisung und die dichotome Abgrenzung vom europäischen Selbstbild durchkreuzt, vor allem in der Sequenz, in welcher der schwarze ›Junge‹ Macunaíma im Urwald auf den Currupira trifft. Dieser isst gerade rohes Fleisch, das er sich von seiner eigenen Wade abschneidet und möchte darauf den »herói de nossa gente« auffressen. In MACUNAÍMA erscheint die folkloristische Figur des Currupira, eigentlich ein Beschützer der Tiere und Pflanzen, als Menschenfresser. Mit seinem europäischen Aussehen und dem Messer mit Stahlklinge entspricht der kannibalische Currupira bei Joaquim Pedro de Andrade gerade nicht dem verbreiteten Bild des ›mensenfressenden Indianers‹. Seine höhlenmenschenartige Erscheinung und sein ›barbarisches‹ Gebaren widersprechen wiederum dem Bild des ›zivilisierten Europäers‹ als dem Gegenpol zu den ›kulturlosen Indianer/innen‹.

nationalen Mythos Brasiliens. Dies gilt umso mehr, als es sich bei dem weißen Prinzen eigentlich um einen schwarzen »Jungen« handelt, womit (erneut) auf den afrikanischstämmigen Bevölkerungsteil Brasiliens verwiesen ist, der im nationalen Ursprungsmythos des Indianismo gänzlich ausgeblendet wurde.

Abb. 54-56: MACUNAÍMA



In der Sequenz der endgültigen Transformation Macunaímas vom schwarzen ›Jungen‹ zum weißen Mann werden die ethnisch-sozialen Verhältnisse in Brasilien reflektiert, insbesondere die ›democracia racial‹, die so genannte ›rassische Demokratie‹ des Landes. Nach dem Tod der Mutter verlassen die drei Brüder mit Jiguê Freundin Iriqui ihren Heimatort, »und brechen auf in diese Welt Gottes«¹⁵³, wie es im Voice-over heißt. Auf einem Feld kommen sie zu einem kleinen Hügel, aus dem plötzlich eine Fontäne aufsteigt. Macunaíma stellt sich unter den Wasserstrahl, macht entzückt einen Luftsprung und wird – wie in der temporären Verwandlung zum Prinzen – durch einen harten Schnitt, gefolgt von einem Knall und Harfenklängen in einen jungen weißen Mann verwandelt. Das langsame, sentimentale Liebeslied *Sob uma cascata* (›Unter einem Wasserfall‹) erklingt, während Macunaíma einen wilden Freudentanz vollführt und ausruft: »Ich bin weiß geworden! Ich bin schön geworden!«¹⁵⁴ Als Maanape sich unter die Fontäne stellen möchte, hält ihn – der nun weiße – Macunaíma warnend zurück: Da er schon weiß sei, könnte er schwarz werden, worauf Maanape erschrocken vor dem Wasserstrahl zurückweicht. Der schwarze Bruder Jiguê hingegen rennt auf die Fontäne zu, doch als er diese erreicht, versiegt das Wasser. Auf Jiguê's Klage über seine ausgebliebene Weißwerdung antwortet Macunaíma, er solle nicht traurig sein, denn: »Lieber näselnd als ohne Nase.«¹⁵⁵

Die Darstellung von Macunaímas Verwandlung in einen Weißen enthält einen parodistischen Verweis auf Lloyd Bacons Musical FOOTLIGHT PARADE/PARADE IM RAMPENLICHT (USA 1933), wobei die rassistische Konnotation einer Sequenz des Hollywood-Films¹⁵⁶ ironisierend auf die spezifische Situation in Brasilien übertragen wird. Es handelt sich dabei um die Szene, in der Chester Kent (James Cagney), der Schöpfer von Musical-Vorspielen, auf einer Straße in Harlem die Inspiration für seine ›Waldnymphen‹-Nummer bekommt. In Nahaufnahme exklamiert er begeistert: »A mountain waterfall splashing on beautiful white bodies!« Die folgende Einstellung setzt mit Kents Blick die Quelle seiner Inspiration ins Bild: Halb nackte schwarze Kinder spielen badend unter dem Wasserstrahl eines Hydranten. Den Höhepunkt des Films bildet dann eine monumentale Musical-Choreografie von Busby Berkeley, bei der zur Liebesszene eines weißen Paares Massen geometrisierter Frauenkörper unter einem stilisierten Bergwasserfall zu sehen sind, begleitet von dem Liebeslied *By a Waterfall* von Sammy Fain und Irving Kahal.

153 | »e partiram por esse mundo de Deus«.

154 | »Fiquei branco! Fiquei lindo!«

155 | »Antes fanhoso que sem nariz.«

156 | Richard Dyer hat zu Recht darauf hingewiesen, dass im Musical des Classical Hollywood die »joyous self-expression« weißen Figuren vorbehalten sei. Vgl. DYER, Richard: »The Colour of Entertainment«. In: Bill Marshall/Robynn Stilwell (Hg.): *Musicals: Hollywood and Beyond*. Exeter: Intellect 2000, S. 23-30.

In *MACUNAÍMA* ist der ironische Bezug auf den Hollywoodfilm durch eine brasilianische Version des Musical-Songs *By a Waterfall* kenntlich gemacht. Die Verwandlung des schwarzen Körpers in einen ›beautiful white body‹, wie ihn der Protagonist aus *FOOTLIGHT PARADE* imaginiert, vollzieht sich in grotesker Weise direkt durch die Wasserfontäne. Die ›rassische‹ Transformation mündet hierbei nicht in einer romantisierten Liebeszene, sondern in der Dekuvrierung der ethnisch-sozialen Machtverhältnisse in Brasilien. Mit der Verwandlung Macunaímas in einen Weißen geht die unmittelbare Veränderung seines ›Rassenbewusstseins‹ und seines Verhaltens einher. In dem Freudenruf über sein neues Aussehen identifiziert Macunaíma ›weiß‹ mit ›schön‹. Die Dunkelhäutigkeit hingegen stellt er als einen Defekt dar, indem er seinen schwarz gebliebenen Bruder Jiguê mit dem grotesken Sinnspruch tröstet, dass es besser sei, nasal zu sprechen als keine Nase zu haben. Die Begehrlichkeit der weißen Hautfarbe erklärt sich durch die damit verbundenen sozialen Vorteile. Wie selbstverständlich wechselt Jiguês Freundin Iriqui über zu dem weiß gewordenen Macunaíma.¹⁵⁷ In der anschließenden Sequenz rudert der schwarze Jiguê alleine ein Boot, auf dem sich die anderen – ausnahmslos Weiße – ausruhen, allen voran Macunaíma, der genussvoll mit Iriqui in seinem Schoß gebettet daliegt.

Die Weißwerdung Macunaímas ist eine satirische Auseinandersetzung mit der vermeintlichen ›democracia racial‹ in Brasilien und den Diskursformationen der ›mestiçagem‹ (›Rassenmischung‹) und des ›branqueamento‹ (›Weißmachung‹), d.h. der Ideologie einer ›rassischen‹ Aufhellung zur ›Verbesserung des brasilianischen Volkes‹. Ein zentraler Hintergrund ist dabei die Sklaverei, die in Brasilien über dreihundert Jahre Bestand hatte, wobei mehr als drei Millionen Afrikaner in das südamerikanische Land deportiert wurden. Mit der Abschaffung der Sklaverei im Jahr 1888 ging eine »aggressive Politik der Förderung der europäischen Einwanderung«¹⁵⁸ einher, mit dem Ziel, das Land ›weißer zu machen‹. Die Einwanderungspolitik zielte auf eine Europäisierung Brasiliens, wobei mit dem »branqueamento da população«, der angestrebten ›Aufweißung‹ der Bevölkerung, nicht zuletzt auch »das Vergessen der Jahrhunderte der Sklaverei« beschleunigt werden sollte.¹⁵⁹ Marilena Chaui resümiert die Ideologie des ›branqueamento‹, die bereits in Silvio Romeros Buch *O caráter nacional e as origens do povo brasileiro* (›Der nationale Charakter und die Ursprünge des brasilianischen Volkes‹, 1881) formuliert ist: »Um die Degeneration der neuen Mestizen-Rasse zu verhindern, wird es nötig sein, ihre Aufhellung voranzutreiben, die europäische

157 | Von Bedeutung ist dabei auch die Rollengeschichte von Paulo José, der in dem damals aktuellen Erfolgsfilm *TODAS AS MULHERES DO MUNDO/ALLE FRAUEN DER WELT* (BRA 1967, R: Domingos de Oliveira) einen Frauenhelden und Verführer verkörpert.

158 | SCHWARCZ, Lilia Moritz: *Racismo no Brasil*, S. 43: »política agressiva de incentivo à imigração européia«.

159 | IANNI, Octávio: *A idéia de Brasil moderno*, S. 21: »jogava na europeização, ou no branqueamento da população, para acelerar o esquecimento dos séculos de escravismo«.

Immigration zu fördern.«¹⁶⁰ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erhielt die Ideologie des ›branqueamento‹ erneuten Auftrieb. Während die ›Rassenmischung‹ häufig für die Rückständigkeit des Landes verantwortlich gemacht wurde, wertet Gilberto Freyre in der einflussreichen Publikation *Casa grande & senzala* (›Herrenhaus und Sklavenhütte‹, 1933) die bis dahin stigmatisierte ›mestiçagem‹ grundlegend auf. Neben der primären Fokussierung vermeintlicher ›rassischer Eigenschaften‹ bekommen in *Casa grande & senzala* auch die kulturellen Elemente der ›mestiçagem‹ große Bedeutung beigemessen. Bei Freyre wird die ›mestiçagem‹ nicht nur als Positivum begriffen, sondern sie fungiert überdies als »Konstituens einer modernen Nationalidentität, der *brasilianidade* [sic!]¹⁶¹. So heißt es in einem bekannten Satz aus *Casa grande & senzala*: »Jeder Brasilianer, selbst der Weiße mit blondem Haar, trägt in der Seele, wenn nicht in der Seele und im Körper [...] eine Spur, oder zumindest einen Tupfen, des Eingeborenen oder des Schwarzen.«¹⁶² Mit der diskursiven Verschiebung, durch die der ›mestiço‹ bzw. die ›mestiça‹ (›Mischling‹) zum repräsentativen Typus Brasiliens wird und die ›mestiçagem‹ zum nationalen Symbol schlechthin, beginnt auch ein »Prozess der De-Afrikanisierung«¹⁶³ verschiedener Kulturformen.¹⁶⁴ Unter dem Einfluss eines »Diskurses nationalistischer Prägung wird eine Reihe von Symbolen mestiça¹⁶⁵, genauso wie ein stark rassengemischtes kulturelles Zusammenleben zum Modell der rassischen Gleichheit wird.«¹⁶⁶

160 | CHAUI, Marilena: *Brasil*, S. 49: »Para evitar a degeneração da nova raça mestiça, será preciso estimular seu embranquecimento, promovendo a imigração européia.«

161 | LINK-HEER, Ursula: »Nation, Rasse, Métissage. Überlegungen zu einem okzidentalen Diskurs-Dispositiv und seiner Umwertung in Brasilien«. In: Bernd Lenz/Hans-Jürgen Lüsebrink (Hg.): *Fremdheitserfahrung und Fremdhheitsdarstellung in okzidentalen Kulturen*. Passau: Richard Rothe 1999, S. 365-379, hier S. 371.

162 | FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala. Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil*, 2 Bde. Rio de Janeiro: José Olympio 1969 [Orig. 1933], hier Bd. 2, S. 395: »Todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo [...] a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro.«

163 | SCHWARCZ, Lilia Moritz: *Racismo no Brasil*, S. 28: »processo de desafricanização.«

164 | So wird die Feijoada, ursprünglich ein Bohneneintopf der Sklavinnen und Sklaven, in den 1930er Jahren zum Nationalgericht; Capoeira, eine als Tanz getarnte Form der Selbstverteidigung der Sklaven, die Ende des 19. Jahrhunderts unter strafrechtlicher Verfolgung verboten war, entwickelt sich 1937 zum brasilianischen Nationalsport; und die dunkelhäutige Heilige Nossa Senhora da Conceição Aparecida wird zur Beschützerin der brasilianischen Bevölkerung.

165 | ›Mestiça‹ meint hier gemischt, mit dem Beiklang der ›Rassenmischung‹.

166 | SCHWARCZ, Lilia Moritz: *Racismo no Brasil*, S. 30: »nas mãos de um discurso de cunho nacionalista, uma série de símbolos vai virando mestiça, assim como uma alentada convivência cultural miscigenada torna-se modelo de igualdade racial.«

Vor dem Hintergrund von ›mestiçagem‹, ›branqueamento‹ und ›democracia racial‹ wird die Kritik an diesen Diskursformationen in Joaquim Pedro de Andrade's Film deutlich. Die Sequenz der endgültigen ›rassischen‹ Transformation von Macunaíma entlarvt die ›democracia racial‹ als Mythos angesichts der wirkungsmächtigen Ideologie des ›branqueamento‹, die sich in der sozialen Aufwertung des Helden auf Kosten seines schwarzen Bruders Jiguê niederschlägt. Der offenkundige Rassismus widerspricht der harmonischen Auffassung einer als ›democracia racial‹ idealisierten ›mestiçagem‹. Damit stimmt der Film mit der kritischen Sicht überein, wie sie erstmals in Florestan Fernandes' 1965 erschienener Studie *A integração do negro na sociedade de classes* (›Die Integration des Schwarzen in die Klassengesellschaft‹) formuliert wurde, in der die ›Rassenthematik‹ in Brasilien unter dem Gesichtspunkt der gesellschaftlichen Ungleichheit beleuchtet und die vermeintliche ›democracia racial‹ als Mythos entlarvt wird.¹⁶⁷

Der »racismo à brasileira« – der spezifisch brasilianische Rassismus, der durch ›mestiçagem‹ und ›branqueamento‹ entstand, »Diskriminierung nur im Privatleben zugesteht« und »Ungleichheit in den Lebensbedingungen hervorbringt, jedoch assimilatorisch im Bereich der Kultur ist«¹⁶⁸ – wird auch in weiteren Sequenzen von MACUNAÍMA offen gelegt. Bei einer Ansprache Macunaímas, in der er die nationalistische Rede eines Afro-Brasilianers auf einem öffentlichen Platz korrigiert, ruft Macunaíma: »nichts von dem stimmt, was dieser Mulatte da von der größten mulataria¹⁶⁹ gesagt hat!«¹⁷⁰ Sein schwarzer Bruder Jiguê erwidert darauf, dass er, kaum weiß geworden, sich wohl schon in einen Rassisten verwandelt habe.¹⁷¹ Nachdem Jiguê infolge der Rede von Macunaíma – der die Verantwortung auf seine Brüder abgewälzt und sich entfernt hat – verhaftet worden ist, erinnert der weiße Maanape seinen schwarzen Bruder Jiguê an ein brasilianisches Sprichwort: »Branco quando corre é campeão, agora preto é ladrão« – wenn ein Weißer rennt, sei er ein Champion, ein rennender Schwarzer sei jedoch ein Dieb. Maanape fügt hinzu, dass Jiguê gerannt sei, verprügelt wurde und die Nacht im Gefängnis verbracht habe und kommentiert dies mit »Bem feito!« – »Recht geschehen!« Joaquim Pedro de Andrade's kritische Auseinandersetzung mit dem Rassismus in Brasilien manifestiert sich somit nicht

167 | Vgl. FERNANDES, Florestan: *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Companhia Editora Nacional 1965.

168 | SCHWARCZ, Lília Moritz: *Racismo no Brasil*, S. 36: »racismo à brasileira [...] que admite a discriminação apenas na esfera íntima e difunde a universalidade das leis, que impõe a desigualdade nas condições de vida, mas é assimilacionista no plano da cultura«. Hervorhebung im Original.

169 | ›Mulataria‹ ist eine pejorative Bezeichnung für eine Gruppe von ›Mulatten‹ bzw. ›Mulattinnen‹.

170 | »não é nada disso que falou esse mulato aí, da maior mulataria!«

171 | »Foi só virar branco e ficou racista, né?«

etwa im Sinne einer ›politisch korrekten‹ Anprangerung. Vielmehr werden rassistische Verhaltensweisen reproduziert und durch satirischen Humor als solche dekuvriert.

IV. 2.2.4 Hyper-Brasilianität

Der finale Kampf zwischen Macunaíma und Pietro Pietra steht ebenfalls im Zeichen von satirischem Humor und grotesker Überzeichnung. Bezeichnenderweise ereignet sich der Showdown in der Villa im Parque Lage am Fuße des Corcovado. Dort hatte Glauber Rocha in *TERRA EM TRANSE* bereits eine linkspolitische Rallye als groteskes Samba-Spektakel dargestellt und damit erstmals im Kino einen tropikalistischen Ton angeschlagen. An dem markanten Schauplatz im Parque Lage inszeniert Joaquim Pedro de Andrade ebenfalls eine Schlüsselszene seines Films, in der die Antagonisten Macunaíma und Pietro Pietra ihren Showdown bei einer »feijoada comemorativa« austragen. Anlass der ›Gedenk-Feijoada‹ ist die Hochzeitsfeier einer Tochter des Industriemagnaten Pietra, wobei sich ihr Fest ausnimmt wie eine groteske Spiegelung der brasilianischen Gesellschaft unter der Militärdiktatur. Deutlich wird dies vor allem durch die exzessive Akkumulierung von Symbolen und Wahrzeichen Brasiliens. Im bunt geschmückten, mit Girlanden, Krepppapier und Luftballons verzierten Atrium, in dem die Feier stattfindet, stechen immer wieder die brasilianischen Nationalfarben hervor. So ist Macunaíma mit einem gelb-grünen Frack bekleidet und die Braut trägt ein gelbes Hochzeitskleid, das in einer Einstellung zusammen mit dem grünen Kostüm einer anderen Frau ebenfalls die brasilianischen Nationalfarben ergibt. Von symbolischer Bedeutung ist auch das Hochzeitessen, das brasilianische Nationalgericht Feijoada, mit dem ein großes Schwimmbecken in der Mitte des Atriums gefüllt ist. Anstatt der üblichen Zutaten des Eintopfs, zubereitet aus schwarzen Bohnen, Speck, Wurst und Trockenfleisch, schwimmen menschliche Kadaver, Gedärme und Gerippe in dem brodelnden Festessen. Und auf einem Podest dreht die Frau von Pietro Pietra ein Glücksrad mit dem »jogo do bicho«, dem so genannten ›Spiel des Tieres‹, einer populären, typisch brasilianischen Lotterie, in der Zahlen mit Tiersymbolen kombiniert werden. Die Frau ruft das Los »cachorro número 5« aus, worauf ihre Tochter, eine fruchtbehangene Blondine mit einem Papagei auf dem Kopf, den mit »Hund Nummer 5« korrespondierenden Gewinner verliert. Dieser wird darauf von den anderen Gästen freudig in das Becken geworfen, wo er in der kochend heißen Feijoada schreiend stirbt, ein Vorgang, der sich bei weiteren Gewinnern wiederholt.

Abb. 57-59: MACUNAÍMA



Offenbar handelt es sich bei der Hochzeitsfeier um eine Parodie auf das patriotische Gebaren der Militärregierung und ihrer Anhänger, insbesondere auch der staatlichen Propaganda mit ihrer fortwährenden Zelebrierung brasilianischer Nationalsymbole. Ad absurdum geführt wird der übersteigerte Patriotismus des Militärregimes besonders dadurch, dass mehrere Brasilianer/innen in ihrem eigenen Nationalgericht verenden und sich so unter allgemeiner Begeisterung zum Bestandteil des Festessens der anderen Gäste verwandeln. Das groteske Spektakel ist jedoch nicht nur ein Zerrbild der patriotischen Zelebrierung von Brasilianität unter dem Militärregime. Ebenso werden Fremdbilder Brasiliens aufgegriffen und durch starke Überzeichnung als solche dekuviert. Von besonderer Bedeutung ist dabei die Darstellung der Schwester der Braut. Mit exuberanten exotischen Früchten behangen, ähnelt sie Carmen Miranda, die in Hollywood vor allem mit ihrem ›Tutti-Frutti-Hat‹ zu einer ›brasilianischen Ikone‹ avancierte und in ihrer grotesken Exotisierung auch von den tropikalistischen Künstler/innen geschätzt wurde. Bereits in *Tropicália*, Caetano Velosos tropikalistischem Song *par excellence*, wird die berühmte Sängerin und Schauspielerin im Refrain ironisch zelebriert: »viva a banda da da/Carmen Miranda da da da da«.¹⁷²

Abb. 60: Carmen Miranda in *THE GANG'S ALL HERE*



172 | Vgl. zu Caetano Velosos Song *Tropicália*: Kap. IV.1, S. 122ff.

In *MACUNAÍMA* fungiert die Figur der Carmen Miranda als zentraler Subtext, der sich nicht bloß in einem intramedialen Bezug auf die Physis des Stars und ihre spezifische Verkörperung von Brasilianität manifestiert, sondern auch auf eine ästhetische Matrix des Filmes verweist. Carmen Miranda hatte im Brasilien der 1930er Jahre als Sängerin und Schauspielerin großen Erfolg und wurde in der folgenden Dekade in Hollywoodfilmen als stark exotisierte und sexualisierte ›Brazilian Bombshell‹ international bekannt. *MACUNAÍMA* knüpft thematisch und ästhetisch an filmische Repräsentationen an, die durch Carmen Miranda geprägt wurden und in Busby Berkeleys Musical *THE GANG'S ALL HERE* exemplarisch zum Ausdruck kommen. Mirandas Starpersona ist in diesem Film in der Figur der ›Lady with the Tutti-Frutti-Hat‹ am stärksten zugespitzt, wobei sie überdeutlich für Brasilien und seine Naturreichtümer steht (wie noch näher auszuführen sein wird). Sowohl von der starken Stilisierung der Kulissen als auch von der Künstlichkeit und Eindimensionalität der Figuren ähnelt *MACUNAÍMA* den Musicalszenen aus Berkeleys Film, wenngleich die Darstellungsweise bei Joaquim Pedro de Andrade nicht im Modus des Musicals steht, also nicht genrespezifisch motiviert ist und dadurch besonders grotesk wirkt. *MACUNAÍMA* weist ferner eine ähnliche Farbgestaltung wie Berkeleys Musical auf; dies gilt neben dem Einsatz greller Farbtöne vor allem für den exzessiven Gebrauch der Nationalfarben Brasiliens. Das südamerikanische Land wird in beiden Filmen zu den USA in Bezug gesetzt – bei Busby Berkeley affirmativ im Zeichen der Good-Neighbor-Policy, bei Joaquim Pedro de Andrade ironisch-subversiv mit Blick auf die Alliance of Progress bzw. die Wirtschaftsbeziehungen zwischen den USA und der faschistoiden Militärregierung Brasiliens.

THE GANG'S ALL HERE beginnt mit einer emblematischen Musical-Szene in einem Hafen. Begleitet von heiterer Samba-Musik werden von einem Frachter mit dem Namen ›Brazil‹ Säcke mit Zucker und Kaffee entladen. Es folgt eine große Ladung mit kunstvoll drapiertem Obst und Gemüse, welche durch einen unsichtbaren Schnitt in den fruchtbehangenen Hut einer exotischen Schönheit übergeht, die, umringt von einer Band, vom Meer und Kokosnüssen zu singen beginnt. Das Lied mündet in einem Song mit marschartigem Rhythmus, ein Repräsentant der USA erscheint im Auto und empfängt die Frau mit der Frage: ›Got any coffee on you?‹ Darauf übergibt er ihr einen Schlüssel, bezeichnet als ›the key to broadway‹, worauf die Szene durch eine Kamerafahrt in genretypischer Weise als Teil einer Musical-Bühnenaufführung erkennbar wird. Bei dem Ende der Sequenz handelt es sich um einen Verweis auf die Karriere von Carmen Miranda, die aufgrund ihrer musikalischen Erfolge in Brasilien an den Broadway in New York eingeladen wurde. Miranda war 1939 in die USA gezogen, wo sie bis 1953 in 13 Hollywood-Filmen mitspielte. Zum Zeitpunkt des Berkeley-Musicals hatte Miranda bereits in drei Musicals für 20th Century Fox große Erfolge erzielt, wobei sie in allen drei Filmen exotisch-exuberante Lateinamerikanerinnen verkörpert.¹⁷³

173 | Es handelt sich hierbei um die Filme *DOWN ARGENTINE WAY/GALOPP INS GLÜCK* (USA 1940) und *THAT NIGHT IN RIO/CARIOCA – EINE NACHT IN RIO* (USA 1941) von Irving Cummings sowie *WEEK-*

Carmen Mirandas Persona stand in den USA von Beginn an im Zeichen der Good-Neighbor-Policy des Präsidenten Franklin D. Roosevelt, die auf eine verstärkte wirtschaftliche und politische Einflussnahme der USA in Lateinamerika ausgerichtet war. Bereits seit der Monroe-Doktrin von 1823 behielten sich die USA das Recht vor, eine Einflussnahme Europas in Lateinamerika zu unterbinden, um dort ihre eigenen Interessen geltend machen zu können. Die panamerikanischen Herrschaftsansprüche wurden durch Roosevelt besonders betont, wobei es neben der Durchdringung der lateinamerikanischen Märkte mit US-amerikanischen Waren und Kapital auch darum ging, billige Rohstoffe aus den Ländern des Subkontinents in die USA einzuführen. Bezeichnenderweise wurde Carmen Miranda kurz nach ihrer Ankunft in den USA dem Präsidenten Roosevelt im Weißen Haus vorgestellt und ihre folgenden Filmrollen entsprechen ganz der Good-Neighbor-Policy. Die Anfangssequenz aus *THE GANG'S ALL HERE* hat in dieser Hinsicht fast programmatischen Charakter, zumal auf die Good-Neighbor-Policy explizit rekurriert wird. Der wirtschaftliche Vorteil, den die USA durch die Naturreichtümer Brasiliens erlangen, wird auch verbal deutlich herausgestellt: Mit Blick auf einen Kaffeebohnsack äußert der US-Amerikaner: »now I can retire«. Carmen Miranda wird zu einer Art Fruchtbarkeitsgöttin stilisiert, indem die entladenen Früchte ihre Fortsetzung im Hut der exotischen Schönheit finden. In der Musical-Sequenz ›The Lady with the Tutti-Frutti-Hat‹ ist die ›Naturhaftigkeit‹ von Carmen Miranda noch stärker ausgeprägt.¹⁷⁴ Bereits durch die Kamerafahrt von Ba-

END IN HAVANNA (USA 1941) von Walter Lang. Die von Miranda verkörperte Persona vereint verschiedene Stereotype Lateinamerikas in sich, ohne jegliche Unterscheidung zwischen Kulturformen aus Argentinien, Brasilien und Kuba. So verschmelzen in ihren musikalischen Nummern so unterschiedliche Tänze und Lieder wie Tango, Samba und Habanera.

174 | Nachdem Miranda in den späten 1920er Jahren zu einer der bekanntesten Sängerinnen Brasiliens avancierte und ab 1933 mit ihren Gesangsnummern sehr erfolgreich in brasilianischen Filmen aufgetreten war, erscheint sie in Wallace Downeys *Chanchada BANANA DA TERRA/ERDBANANE* (BRA 1938) erstmals als ›baiana‹, als exotisch kostümierte Frau aus dem nordostbrasilianischen Bahia: Zu der Darbietung des Liedes *O que é que a baiana tem?* (›Was ist es, das eine Bahianerin hat?‹) trägt Miranda bereits einen Kopfschmuck, in den auch eine Banane eingeflochten ist. Der Film spielt auf der fiktiven Pazifik-Insel Bananolândia, wo es einen riesigen Überschuss an Bananen gibt. Insofern ist in *BANANA DA TERRA* nicht nur eine Vorform des extravaganten ›Tutti-Frutti-Hat‹ angelegt, sondern auch die Darstellung einer – als Brasilien dechiffrierbaren – ›Bananenrepublik‹, gleichsam als ironische Auto-Exotisierung, nicht zuletzt auch als Replik auf die ›orientalistische‹ Darstellung ›primitiver Länder‹ im Hollywood-Kino. João Luiz Vieira zufolge erscheint die Parodie in der *Chanchada* als »einzige mögliche unterentwickelte Antwort eines Kinos, das im Versuch, das dominante Kino zu imitieren, darin endet, über sich selbst zu lachen«. VIEIRA, João Luiz: »A Chanchada e o Cinema Carioca (1930-1955)«. In: Fernão Ramos (Hg.): *História do Cinema Brasileiro*, S. 129-187, hier S. 168: »única resposta subdesenvolvida possível de um cinema que, ao procurar imitar o cinema dominante, acaba rindo de si próprio«.

nanen fressenden Affen zu einer Gruppe leicht bekleideter Frauen werden diese animalisiert bzw. gleichsam im Tierreich als ›Gute Wilde‹ verortet. Zugleich sind die Körper der Frauen stark sexualisiert, was auch in zahlreichen Phallus- und Vagina-Symbolen zum Ausdruck kommt: vom bananenbestückten kreisförmigen Xylophon, auf dem Carmen Miranda spielt, bis hin zu überdimensionierten Bananen, mit denen die Frauen hantieren. Suggestiert wird so die Verfügbarkeit der exotischen Frauen, aber auch der unberührten Landschaft mit ihren Naturreichtümern. Es handelt sich hierbei um ein traditionsreiches Imaginarium im kolonialen Diskurs: die Verschränkung der Besitzergreifung von Frauen und weiblich semantisiertem Land. Am Ende der Sequenz erscheint Miranda selbst als exuberante Verkörperung von Rohstoffen, indem sie regelrecht in einem Ornament aus Früchten verschwindet, das für die Naturreichtümer Brasiliens steht. Dass es sich bei dem von Früchten und Frauenkörpern strotzenden vormodernen Paradies um Brasilien handelt, wird nicht nur durch den Kontext deutlich, sondern auch durch die Farbgestaltung, die primär in Grün und Gelb gehalten ist. Die Reduzierung der Figuren auf ihre Körperlichkeit, also auf das ›Naturhafte‹, dem die Kultur der USA entgegengestellt wird, zieht sich durch den gesamten Film. Bezeichnenderweise nähert sich der US-Amerikaner in der Anfangssequenz mit einem Automobil, während Carmen Miranda in der ›Lady with the Tutti-Frutti-Hat‹-Sequenz im Ochsenkarren fährt.

In MACUNAÍMA ist der Verweis auf die ›Lady with the Tutti-Frutti-Hat‹ offenbar parodistischer Natur, denn die Schwester der Braut hat neben dem exuberanten Frucht-Behang, der zu Carmen Mirandas Markenzeichen wurde, noch einen Papagei auf dem Kopf, und statt eines figurbetonten, stark sexualisierten Kostüms trägt sie ein sackartiges Kleid. Sowohl die Exotisierung als auch die Sexualisierung der Miranda-Figur werden damit ironisch konterkariert. Gleiches gilt für die Farbsymbolik, die ähnlich wie in THE GANG'S ALL HERE eingesetzt ist, jedoch wiederum in grotesker Zuspitzung. Trotz ihres dunklen Hauttyps hat die Schwester der Braut – im Gegensatz zu der brünetten Miranda – hellblond gefärbte Haare, die gelb wirken und mit dem grünen Papagei auf ihrem Kopf ebenfalls die brasilianischen Nationalfarben ergeben. Die blond gefärbten Haare der dunkelhäutigen Frau erscheinen auch als ironischer Verweis auf das ›branqueamento‹, also die ›rassische‹ Aufhellung in der Figur der Carmen Miranda, die als nationales Symbol in ihre Persona zwar afro-brasilianische Elemente einbezieht, vor allem im Rekurs auf die ›baiana‹¹⁷⁵, jedoch selbst hellhäutig ist. Im Gegensatz zu der Rolle Mirandas als eine Art Fruchtbarkeitsgöttin, die brasilianische Naturreichtümer verspricht, erscheint die Tochter des Industriemagnaten Pietra als Verkünderin des Todes. Ironisch invertiert ist die Figur der ›Lady with the Tutti-Frutti-Hat‹ also sowohl durch ihre Entsexualisierung und Hyperexotisierung als auch

175 | Zu Carmen Mirandas Verkörperung der ›baiana‹ vgl. SÁ, Simone Pereira de: *Baiana internacional. As mediações culturais de Carmen Miranda*. Rio de Janeiro: MIS 2002, S. 97-120.

in ihrer Funktion. Anstatt verfügbare Rohstoffe aus Brasilien zu verkörpern und Profit zu versprechen, steht die Figur in *MACUNAÍMA* für einen ›Gewinn‹, der zum grotesken Tod ›à la brasileira‹ durch Einkochen in eine gigantische Feijoada führt und somit die Brasilianer/innen selbst zum Rohstoff macht. So verschmilzt das ironisch gebrochene exotistische Fremdbild Brasiliens im intramedialen Bezug auf *THE GANG'S ALL HERE* mit dem parodistisch überzeichneten Patriotismus des Militärregimes, der durch den Tod brasilianischer Bürger in ihrem eigenen Nationalgericht zum Ausdruck kommt.

Die parodistische Stoßkraft der Sequenz zielt jedoch nicht nur auf die Dekonstruktion exotistischer Fremdbilder Brasiliens und patriotischer Selbstbilder der Junta, sondern bezieht sich auch auf Repräsentationen der brasilianischen Linken. Nach dem mörderischen ›jogo do bicho‹ kulminiert das Hochzeitsfest in einem Showdown zwischen Macunaíma und Pietro Pietra. Der Kampf zwischen dem armen ›herói de nossa gente‹ und dem mächtigen Industriemagnaten erscheint als Parodie auf die manichäischen, revolutionsteologischen Darstellungen des Kampfes zwischen dem brasilianischen ›Volk‹ und seinen Unterdrückern, wie sie in der anti-kolonialistischen Kunst, einschließlich der Frühphase des Cinema Novo, vorherrschten.¹⁷⁶ Signifiziert ist die ›nationale Sache‹ gleichsam durch das Becken mit der brodelnden Feijoada, über dem Macunaíma, von Pietro Pietra auf eine Schaukel genötigt, in seinem gelb-grünen Anzug hin- und herschwingt. Im Gegensatz zu anti-kolonialistischen Kulturproduktionen, die den Opfern der Unterdrückung eine würdevolle oder heroische Haltung verleihen, weint Macunaíma angesichts der Bedrohung dem Schutz seiner Eltern nach, wobei seine Worte im Stil von Kinderreimen gestaltet sind.¹⁷⁷ Während der finale Kampf zwischen dem ›Volk‹ und seinen Unterdrückern in einem Film wie Glauber Rochas *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* durch volkstümlichen Gesang im Stil der typisch brasilianischen *cordel*-Literatur kommentiert wird, ist der Showdown in *MACUNAÍMA* untermalt von Johann Strauß' Walzer *An der schönen blauen Donau*. Das Schaukeln über dem (›nationalen‹) Abgrund bekommt durch den Donau-Walzer mit seinem Dreiviertel-Takt den Charakter eines beschwingten Kreistanzes, wodurch sich die groteske Note des Showdowns noch verstärkt. Zugleich bildet der Walzer einen ironischen Gegenpol zu den exzessiv akkumulierten Nationalsymbolen Brasiliens, zumal *An der schönen blauen Donau* als inoffizielle Staatshymne Österreichs gilt. Die Untermalung durch einen Walzer macht deutlich, dass die Symbole und ›Wahrzeichen‹ Brasiliens nicht mehr als ›genuine‹ Elemente der brasilianischen Kultur fungieren – wie in links-nationalen bis faschistoiden politischen und künstlerischen Strömungen üblich –, sondern stattdessen einer ironischen Dekonstruktion unterzogen werden. Auch der Kampf selbst entbehrt jeglichen Heroismus. Macunaíma gelingt es, zurück auf das Podest zu kommen, wo er Pietro Pietra blitzschnell seinen Amulettstein Muiraquitã

176 | Vgl. Kap. II.3.

177 | »Ah, se eu possuísse meu pai e minha mãe de meu lado/não estava padecendo na mão desse malvado.«

entwendet und ihn auf die Schaukel zwingt. Als der »herói de nossa gente« mit der Muiraquitã auf der Stirn nach einem Bogen greift, evoziert dies Darstellungen des anti-kolonialistischen Kampfes als Befreiung des kolonialisierten Menschen »in der Gewalt und durch sie«¹⁷⁸, wie es Fanon prominent formuliert hat. Doch der Anklang an den anti-kolonialistischen Kampf wird gleich darauf zu dessen ironischem Abgesang, da die martialische Haltung Macunaímas erneut in einer grotesken Szene mündet. Nachdem Macunaíma seinem Widersacher einen Pfeil ins Gesäß geschossen hat, stürzt der Industriemagnat Pietra in das Becken, ruft aus, dass Salz fehle und stirbt darauf unter allgemeinem Jubel und zirkusartiger Musik in der brodelnden Feijoada, während der »herói de nossa gente« selbstgefällig mit zum Triumph erhobenen Armen posiert.

IV. 2.2.5 Fortschritt als Niedergang

Nach dem Sieg über Pietro Pietra kehren Macunaíma und seine Brüder aus der Metropole an ihren Heimatort im Urwald zurück. Wie im vorangegangenen Showdown trägt der »herói de nossa gente« Kleidung, bei der die Nationalfarben hervorstechen. Dennoch tritt Macunaíma nicht mehr als »rein brasilianischer« Held in Erscheinung. Er trägt nun Cowboystiefel mit Sporen und Bluejeans, eine grüne Lederjacke mit Fransen und ein gelbes Polohemd sowie Sonnenbrille und Stetson. Trotz Zurschaustellung der Nationalfarben ist der »Held des brasilianischen Volkes« im Stil eines Cowboys bekleidet, einschließlich Pistole und Halfter, das ihm im Schritt hängt. An der Seite einer jungen Frau namens Princesa (»Prinzessin«), die ein halbdurchsichtiges Kleid trägt und wie ein Modell posiert, ruft Macunaíma seinen Slogan affirmativ wie eine Fanbotschaft zur Stadt hinab, bevor er grinsend mit Princesa im Arm davonläuft: »Wenig Gesundheit und viele Ameisen sind die Übel Brasiliens!«¹⁷⁹ Noch grotesker wirkt Macunaímas Habitus dadurch, dass er sich als Entwicklungshelfer geriert und zugleich wie ein hedonistischer Popstar verhält. Diese Haltung nimmt Macunaíma bereits zu Beginn der Sequenz ein, in der die Brüder die Stadt verlassen. Während Macunaíma sich triumphierend gebärdet, schleppen seine Brüder einen Wagen voller Elektrogeräte – vor allem Jiguê, der einzige Schwarze, der die meiste Last trägt und vor Anstrengung stöhnt, womit erneut auf den »racismo à brasileira« verwiesen wird. Ironisch gebrochen ist die Szene durch ein Voice-over, in dem es heißt, dass die Brüder zufrieden waren, »wobei der Held noch zufriedener war als die anderen, denn er hatte das Gefühl, das nur ein Held haben kann: eine immense Genugtuung«¹⁸⁰. Auch in der folgenden Sequenz beschränkt sich Macunaímas »Modernisierungsbestreben« vor allem auf narzisstisches Gebaren. Während seine Brüder nun ein mit Elektrogeräten beladenes Boot rudern, winkt Macunaíma

178 | FANON, Frantz: *Die Verdammten dieser Erde*, S. 72.

179 | »Pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são!«

180 | »Estavam satisfeitos porém o herói inda mais contente que os outros, porque tinha os sentimentos que só um herói pode ter: uma satisfação imensa.«

unbekümmert mit dem Hut und singt ein Lied über die Rückkehr an das Ufer des Flusses Uraricoera, das er kurz unterbricht, um sich an seine Begleiterin zu richten: »Notiere dir folgendes, Princesa: es ist nötig, eine Brücke zu bauen, um das Leben des Volkes aus [dem Bundesstaat] Goiás zu erleichtern.«¹⁸¹ Darauf spuckt Macunaíma abfällig ins Wasser und führt sein Lied fort. Nach dem Sieg über seinen Widersacher Pietro Pietra gibt sich der »herói de nossa gente« selbstgefällig als Schrittmacher der Modernisierung, wobei er offensichtlich alleiniger Nutznießer des ›Fortschritts‹ ist, der ihn von jeglicher Arbeit entbindet, die seine Brüder nun verrichten müssen. Bei Macunaímas neuem Aufzug als ›Entwicklungshelfer‹ handelt es sich offenbar um eine Parodie auf die Modernisierung Brasiliens wie sie von der Militärregierung mit Hilfe der USA vorangetrieben wurde. Dies geht schon aus der Kleidung des »herói de nossa gente« hervor, in der sich brasilianischer Patriotismus und Amerikanisierung ironisch verbinden.

Bereits zu Beginn von MACUNAÍMA dient die Kleidung einer Figur als Verweis auf die ›Entwicklungshilfe‹ der USA in Brasilien. So besteht Sofarás Kleid aus einem Mehlsack mit dem Emblem der Alliance for Progress und dem Aufdruck »bread flour« sowie »donated by the people of the United States of America«. Die Alliance of Progress entstand 1961 unter der Ägide von John F. Kennedy als Programm zur wirtschaftlichen und sozialen Entwicklungshilfe in Lateinamerika (das 1969 von Richard Nixon beendet wurde). Konzipiert war das Programm vor allem als Reaktion auf die Kubanische Revolution und die Bedrohung der US-amerikanischen Interessen in Lateinamerika durch den Sozialismus und ›drohende‹ soziale Revolutionen.¹⁸² Die lateinamerikanischen Länder verpflichteten sich, günstige Bedingungen für Investitionen bzw. die ›Entwicklungshilfe‹ in der jeweiligen Region herzustellen, wobei die Alliance for Progress schnell zu einem »Vehikel der Durchdringung Lateinamerikas mit US-Kapital« wurde.¹⁸³ Das erklärte Ziel dieser Allianz war vor allem die Förderung von Wirtschaftswachstum, Sozialverträglichkeit und Landreformen. Wenn auch erklärtermaßen demokratische Entwicklungen gefördert werden sollten, unterstützte die Alliance for Progress de facto mehrere diktatorische Militärregierungen – so auch in Brasilien, wo Präsident Lyndon B. Johnson den rechtsgerichteten Militärcoup von 1964 massiv förderte.¹⁸⁴

181 | »Toma nota aí, Princesa: carece de construir aqui uma ponte pra facilitar a vida do povo goiano.«

182 | In einer treffenden zeitgeschichtlichen Analyse betont David Horowitz: »the Alliance for Progress was, in fact, formulated with the purpose of heading off the social revolution in Latin America«. HOROWITZ, David: »The Alliance for Progress«. In: *Socialist Register*, Bd. 1, 1964, S. 127-145, hier S. 143.

183 | LEHR, Volker G.: »Allianz für den Fortschritt«. In: Dieter Nohlen (Hg.): *Lexikon Dritte Welt*, S. 41-42, hier S. 42.

184 | »In Brazil, because of concerns about Quadros and Goulart, it [the Alliance for Progress] actually became a tool to undermine the political system.« TAFFET, Jeffrey F.: *Foreign Aid as Foreign Policy. The Alliance for Progress in Latin America*. New York/

Sowohl die Kleidung von Sofará als auch die von Macunaíma verweisen ironisch auf die Rolle der USA bei der ›Entwicklung‹ Brasiliens unter der Militärdiktatur. Der eklatante Widerspruch der Modernisierung manifestiert sich im grotesken Auftreten Macunaímas, der sich nicht nur als Entwicklungshelfer geriert, sondern zugleich seine Brüder als Arbeitskräfte ausbeutet und sich dabei wie ein Popstar aufführt. Trotz seines triumphalen Gebarens ist der scheinbare ›Modernisierungsgewinner‹ Macunaíma an seinem Heimatort im Urwald dem Untergang geweiht. Die vom »herói de nossa gente« verkörperte Modernisierung läuft in der Peripherie ins Leere. Dabei wird die Fortschrittsideologie der Militärregierung und deren Förderung durch US-amerikanische ›Entwicklungshilfe‹ unter Bezug auf einen weiteren brasilianischen Fortschritts-Diskurs konterkariert.

Nachdem Macunaíma wegen seiner Faulheit und der Weigerung, Essen zu suchen, von seinen Brüdern verlassen wurde, findet seine letzte Verwandlung statt. Die Hütte der Familie zerfällt immer mehr. Als neben Macunaíma in seiner Hängematte eine Seitenwand des Hauses einstürzt, gibt der »herói de nossa gente« bloß träge sein Motto wieder: »Ai, que preguiça!« – »Ach, diese Faulheit!« Darauf beginnt der physische Verfall Macunaímas. Er liegt nun kränklich vor seiner verfallenden Hütte, brummt mit fehlenden Schneidezähnen wie ein debiler alter Mann vor sich hin und erzählt einem Papagei seine Geschichten. Macunaíma ähnelt dabei der bekannten brasilianischen Figur des Jéca Tatú aus *Urupês* von Monteiro Lobato. *Urupês* ist der letzte Text in dem gleichnamigen Erzählband, dem 1918 publizierten Hauptwerk Lobatos. Der Titel bedeutet ›Fungi‹, womit Jéca Tatú gleichsam als verkommener ›menschlicher Pilz‹ erscheint. Bereits der Plural des Titels verweist darauf, dass der ›urupê‹ Jéca Tatú nicht als Einzelfigur zu verstehen ist, sondern als Menschentyp. Dies ist in dem Text auch explizit formuliert: Jéca Tatú stehe für den ›piraquára‹, den brasilianischen Hinterwäldler und sei dessen »wunderbare fleischliche Verkörperung, in der sich alle Charakteristika der Spezies finden«¹⁸⁵. Seine Eigenschaften sind extreme Faulheit und Trägheit, Primitivität und allgemeines Desinteresse. Jéca Tatús Handeln folge dem »Gesetz der geringsten Anstrengung«.¹⁸⁶ Die karikaturistische Figur wird dabei dem edlen ›Indianer‹ des Alencar'schen Indianismo entgegengestellt: »Gestorben ist Peri [sic!], unvergleichliche Idealisierung eines natürlichen Menschen, wie ihn Rousseau erträumt hat«; stattdessen gehe es in der »grausamen Ethnologie der

Abingdon: Routledge 2007, S. 121. Ferner spezifiziert Taffet (ebd. S. 115): »The Johnson administration was willing to offer increased economic aid despite the military's destruction of democracy.«

185 | LOBATO, Monteiro: »Urupês«. In: ders.: *Urupês*. São Paulo: Brasiliense 1976 [Orig. 1918], S. 145-155, hier S. 147: »maravilhoso epitome de carne onde se resumem todas as carateristicas da especie«.

186 | Ebd., S. 148: »Seu grande cuidado é espremer todas as conseqüências da lei do menor esforço«.

modernen Sertanistas¹⁸⁷ [um] einen wirklichen Wilden, hässlich und roh, knochig und desinteressiert«. ¹⁸⁸ Monteiro Lobatos Figur löste nach dem Erscheinen von *Urupês* eine Polemik in Brasilien aus, lief doch die sarkastische Darstellung der Rückständigkeit und des Elends auf dem brasilianischen Land dem allgemeinen Fortschrittsglauben entgegen. Lobato selbst plädierte für die Entwicklung des brasilianischen Hinterlandes, die vor allem durch die Mechanisierung der Landwirtschaft erfolgen sollte.

Entgegen Lobatos Plädoyer für der Technisierung des Landes zur Überwindung der ›Rückständigkeit‹ entbehrt die Technik in *MACUNAÍMA* gerade einer solchen Funktion. Macunaíma und seine Brüder kommen mit zahlreichen elektrischen Geräten in den Urwald, die jedoch aufgrund des fehlenden Stromanschlusses nutzlos bleiben – etwa ein Mixer, für den nicht nur der Strom fehlt, sondern auch das Essen, das darin zerkleinert werden könnte. Eine bloße Technisierung der Peripherie erscheint in dem Film gerade nicht als probates Mittel, um den ›piraquára‹, den brasilianischen Hinterwäldler, zu ›zivilisieren‹. Soll sich bei Lobato der ›piraquára‹ durch den zivilisatorischen Fortschritt von einem ›urupê‹ in ein würdiges Menschenwesen verwandeln, so ist Macunaímas Entwicklung im Film dazu gegenläufig: Er kommt wie ein Zivilisator mit elektrischen Geräten aus der Metropole in seinen heimatlichen Urwald zurück, wobei die intendierte Technisierung des Lebens ihn nicht vor Armut und Verfall bewahrt. Die Elektrogeräte dienen nicht etwa dem Fortschritt, sondern sind eher Insignien einer exkludierenden Konsumgesellschaft, die in Brasilien unter dem Militärregime gerade keinen Wohlstand für breitere Bevölkerungskreise bedeutete, sondern vielmehr eine Verstärkung des sozialen Gefälles zur Folge hatte. Trotz der technischen Errungenschaften bleibt Macunaíma wie zu Beginn des Films nichts anderes übrig, als Sand zu essen.

Auch wenn das Verspeisen von Sand an Glauber Rochas »Ästhetik des Hungers« erinnern mag, handelt es sich hierbei weder von der Darstellungsweise noch von dem weiteren Handlungsverlauf um eine Aktualisierung dieses Paradigmas des frühen Cinema Novo, sondern eher um dessen Inversion. So ist das Ende von *MACUNAÍMA* nicht etwa durch teleologische Revolutionshoffnungen geprägt, sondern durch das Scheitern des Helden. Macunaímas physischer Verfall manifestiert sich auch in seinem Habitus. Von dem Cowboy-Outfit ist ihm nur die Lederjacke geblieben, ansonsten ist der ›Held des brasilianischen Volkes‹ splitternackt. Nur mit der grünen Jacke bekleidet, verspeist Macunaíma Bananen in seiner Hängematte, wodurch erneut die Nationalfarben ins Bild gesetzt werden. Die offenbare Armut und Hinfälligkeit des »herói de nossa gente« widersprechen

187 | ›Sertanistas‹ sind die Bewohner/innen des Sertão, eine der ärmsten und rückständigsten Gegenden Brasiliens.

188 | LOBATO, Monteiro: »Urupês«, S. 145: »Morreu Perí [sic!], incomparavel idealizaçã dum homem natural como o sonhava Rousseau«; »cruel etnologia dos sertanistas modernos um selvagem real, feio e brutesco, anguloso e desinteressante«.

der Farbsymbolik, nach der Gelb und Grün für den Reichtum Brasiliens stehen. Das Überbleibsel seines Cowboy-Outfits und die Bananen erscheinen auch als ironische Verweise auf die ›Entwicklungshilfe‹ der USA bzw. auf die Persona der Carmen Miranda und die von ihr verkörperten ›Naturreichtümer‹ Brasiliens. In Macunaímas letztem Erscheinungsbild sind Mangel und Armut regelrecht ausgestellt, wobei diese, anders als im frühen Cinema Novo, groteske Züge aufweisen und die Darstellung gerade nicht in einer Apologie der Revolution kulminiert.

Abb. 61-62: MACUNAÍMA



In der letzten Sequenz des Films begibt sich Macunaíma an einen Fluss, an dem er eine schöne nackte Frau im Wasser erblickt. Eine getragene Melodie setzt ein, gefolgt von einem Voice-over, in dem es heißt, dass die Schöne eigentlich keine Frau sei, sondern die Menschenfresserin Uiara.¹⁸⁹ Als Macunaíma ins Wasser springt, beginnt mit Fanfarengeschmetter Heitor Villa-Lobos' Marsch *Desfile aos heróis do Brasil*. Während eine Großaufnahme aus der Aufsicht Macunaímas Jacke zeigt, aus der Blut sprudelt, beginnt der Gesang mit den Worten »Ruhm den Männern, die das Vaterland erhöhen/dieses geliebte Vaterland, das unser Brasilien ist [...]«¹⁹⁰. Untermalt von dem Marsch quillt immer mehr Blut aus der Jacke, bis schließlich unter Fortführung der Musik im Abspann jene grün-gelbe Fläche folgt, die bereits zu Beginn von MACUNAÍMA zu sehen ist. Über den Marsch von Villa-Lobos verknüpft der Film in ironischer Kontrastierung zwei zentrale Ereignisse der brasilianischen Geschichte mit dem Tod Macunaímas, da jener »Apriltag« der ›Entdeckung‹ des Landes im Jahr 1500 durch zeitgeschichtliche Bezüge und die exzessiv akkumulierten Nationalsymbole Brasiliens als Subtext auch auf den Militärputsch vom 1. April 1964 verweist (wie bereits in der Analyse der Eingangssequenz herausgestellt wurde). In diesem Zusammenhang scheint sich Joaquim Pedro de Andrades Aussage, sein Film MACUNAÍMA sei »die Geschichte eines

189 | »Essa moça lindíssima não era moça não, era a Uiara, comedora de gente.«

190 | »Glória aos homens que elevam a pátria/esta pátria querida que é o nosso Brasil [...]«.

Brasilianers, der von Brasilien gefressen wurde«¹⁹¹ vor allem auf das brasilianische Militärregime zu beziehen, dessen nationalistische Diskurse und Darstellungsweisen der Film subvertiert. Macunaíma, der »herói de nossa gente«, widerspricht gänzlich der Figur des patriotischen Helden, auf den durch die Musik und die Nationalsymbole angespielt wird. Das nationalistische Pathos einer affirmativen *brasilidade*, wie sie das faschistoide Militärregime propagierte, wird durchkreuzt und entmythisiert. Dies gilt insbesondere auch für die Modernisierungsideologie der Junta, denn der Held stirbt durch ein fantastisches Wesen der brasilianischen Folklore. Damit ist das Ende des Films eine ironische Inversion von Macunaímas Eintritt in die Stadt als Welt der Moderne und des Fortschritts, versinnbildlicht Uiara doch einen Mythos vormoderner Prägung. Der Werdegang des »herói de nossa gente« unterläuft deutlich die Fortschrittsideologie des Militärregimes; hatte er sich in der Stadt gleichsam von einem *retirante* in einen Modernisierungsgewinner und ›Entwicklungshelfer‹ verwandelt, so folgen darauf sein physischer Verfall und sein blutiger Tod. Die Reise Macunaímas hat Ismail Xavier treffend beschrieben als »parable of a migration with no return, of the problematic contact between two worlds under similar rules, the modern being a bypass to the return to a mythical harmony that, in fact, never existed«¹⁹². Konträr zu der Fortschrittsideologie des Militärregimes wird in dem Film deutlich, dass jenseits des Zentrums Moderne und Modernisierung offenbar auseinander driften (um eine Formulierung von Mary Louise Pratt aufzugreifen¹⁹³). Die Propagierung eines positivistischen Fortschrittsmodells, basierend auf einer »additiven, chronologisch strukturierten, linearen Zeit«¹⁹⁴, wird in *MACUNAÍMA* durchkreuzt. Damit unterläuft der Film nicht nur die Modernisierungsideologie des brasilianischen Militärregimes, sondern auch die »Hermeneutik der peripheren Antimoderne«¹⁹⁵, die mit Begriffen wie ›Unterdrückung‹ und ›Abhängigkeit‹ operiert und auch im anti-kolonialistischen Kino zum Ausdruck kommt. Mit patriotischem Fanfarenschlag zelebriert Joaquim Pedro de Andrades Film den blutigen Tod des brasilianischen Helden Macunaíma, in ironischem Bezug auf die nationalistische Überhöhung Brasiliens durch das Militärregime, die durch den Darstellungsmodus subvertiert wird.

191 | ANDRADE, Joaquim Pedro de: »Joaquim Pedro fala de Macunaíma«. *Arquivo Filmes do Serro* [ohne Datum]. www.filmesdoserro.com.br/mat_ma_06.asp (15.05.2014): »a história de um brasileiro que foi comido pelo Brasil«.

192 | XAVIER, Ismail: *Allegories of Underdevelopment*, S. 148.

193 | PRATT, Mary Louise: »Modernität und Peripherie. Zur Analyse globaler Verhältnisse«. In: Nana Badenberger/Florian Nelle/Ellen Spielmann (Hg.): *Exzentrische Räume. Festschrift für Carlos Rincón*. Stuttgart: Heinz 2000, S. 33-50, hier S. 44.

194 | KLINGER, Cornelia: »Modern/Moderne/Modernismus«. In: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhart Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 4*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 121-167, hier S. 146.

195 | WALTER, Monika: »Wie modern ist das Denken über Moderne in Lateinamerika?« In: Birgit Scharlau (Hg.): *Lateinamerika denken*, S. 26-48, hier S. 44.

IV. 2.3 COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS von Nelson Pereira dos Santos

IV. 2.3.1 Postkoloniales Palimpsest

COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS beginnt mit einer siebensekündigen Einstellung, die den Ausschnitt eines Kupferstichs zeigt. Die Kamera zoomt vom Deck eines Segelschiffs zurück, bis fast die gesamte Karavelle auf offenem Meer zu sehen ist. Auf dem Deck befinden sich zwei Männer, die große fliegende Fische zu greifen versuchen, während sich ein dritter Mann am Mast des prallen Vorsegels festklammert. Das Zoom korrespondiert rhythmisch mit dem Klang einer brechenden Welle. Dabei hört man Vogelgezwitscher, ein Waldhorn setzt mit heiterer Melodie ein, gefolgt von einem Off-Erzähler, der im Tonfall eines Nachrichtensprechers auf Portugiesisch zu berichten beginnt: »Últimas notícias [...]« (»Aktuelle Nachrichten«). Nach diesen Worten folgt auf der Bildebene ein Umschnitt auf farbig gefilmte »Indianer/innen«, die in einer Urlandschaft loslaufen.

Bei der ersten Einstellung handelt es sich um einen – mit filmspezifischen Mitteln dargestellten – Kupferstich aus Girolamo Benzonis *La Historia del Mondo Nuovo* (»Die Geschichte der Neuen Welt«), wie er im Vierten Buch in Theodor de Brys *America – Sammlung von Reisen in das westliche Indien* aus dem Jahr 1594 abgebildet ist.¹⁹⁶ Bei de Bry ist Benzonis dreißig Jahre zuvor erschienene *Historia del Mondo Nuovo* reich illustriert wiedergegeben, wobei der mit »Fliegende Fische im Meer« betitelte Kupferstich in dem Buch von Benzoni nicht enthalten ist. Anstatt der 18 Holzschnitte der Originalausgabe sind dem Text gut viermal so viele Kupferstiche von Dieterich de Bry als Illustrationen beigelegt.¹⁹⁷

Der Beginn des Films mit eben jenem Kupferstich ist in vielerlei Hinsicht signifikant. Zunächst wird mit der Karavelle auf hoher See ein Motiv wiedergegeben, das häufig als eines der ersten Illustrationen in den Berichten über Entdeckungsreisen in der »Neuen Welt« figuriert – so auch in de Brys Fassung von Benzonis Buch, in der jener Kupferstich als zweite Abbildung vorkommt. Mit dem Bild nach Benzoni wird überdies ein allgemeiner Bezug zur »Entdeckung« und Eroberung der »Neuen Welt« hergestellt. Denn in dem 1565 in Venedig erschienenen Buch beschreibt Benzoni nicht nur seine eigenen Erlebnisse in

196 | In der Forschungsliteratur über *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS* wird nicht weiter auf die Bildquellen und die Ikonografie der dargestellten Kupferstiche eingegangen. Die Angaben zu den Bildern gehen auf die Bildrecherche des Verfassers zurück.

197 | Dementsprechend heißt es über das 4. Buch von *America* (und in ähnlichem Wortlaut auch über das 5. und 6. Buch, die den zweiten und dritten Teil von *La Historia del Mondo Nuovo* wiedergeben): »Alles mit schönen und kunstreichen Kupferstücken und deren angehängten Erklärungen an den Tag gegeben durch Dieterich de Bry, Bürger in Frankfurt [sic!] am Main, .[sic!] 1594«. BRY, Theodor de: *America 1590-1634. Amerika oder die Neue Welt. Die »Entdeckung« eines Kontinents in 364 Kupferstichen*. Bearb. und Hg. Gereon Sievernich. Berlin/New York: Casablanca 1990, S. 153.

Amerika (aus den Jahren 1541 bis 1556), sondern schildert auch die ›Entdeckung‹ der ›Neuen Welt‹ durch Kolumbus sowie die Geschichten weiterer berühmter Eroberer des Kontinents. Besonders relevant für das Bedeutungsgefüge des Films sind dabei zwei Aspekte. Zum einen setzt sich Benzoni durchaus kritisch mit den Taten der Konquistadoren auseinander und schildert, ähnlich wie Bartolomé de Las Casas, die Misshandlung der indigenen Völker durch die Spanier. Deutlich wird hierdurch die Vielschichtigkeit des kolonialen Diskurses, der sich nicht ausschließlich auf die Stigmatisierung des Anderen zugunsten der Ermächtigung des Eigenen reduzieren lässt. Zum anderen ist Benzonis Umgang mit der einschlägigen spanischen Literatur über die Conquista, auf die er rekurriert, teilweise von groben Ungenauigkeiten geprägt, wie Ferdinand Anders herausgestellt hat:

Genau so, wie die Schreibung der Orts- und Personennamen arge Sorglosigkeit und orthographische Inkonsequenz zeigt, wurde auch mit den Angaben aus verschiedenen Quellen verfahren, vornehmlich mit den Berichten über verschiedene Entdeckungsreisen, über die Benzoni häufig in der Form von Zusammenfassungen referiert. Die ungenaue, kritiklose Vorgangsweise brachte eine Reihe offensichtlicher Lese- und Übertragungsfehler mit sich.¹⁹⁸

Die Ungenauigkeit im Umgang mit den Quellen manifestiert sich auf einer anderen Ebene auch in den Illustrationen von Benzonis Text bei de Bry. Wie bereits erwähnt, ist die »Fliegende Fische im Meer« betitelte Abbildung¹⁹⁹, die im Ausschnitt im Film wiedergegeben wird, nicht in der Originalausgabe enthalten, sondern einem anderen Bild nachempfunden. So findet sich in der zweiten Edition von Jean de Lérys *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (1580) eine Illustration über Teufelerscheinungen bei den ›Indianer/innen‹, auf der auch fliegende Fische abgebildet sind: Zwischen einem durch die Luft sausen den Teufel und einer Karavelle figurieren im Bildmittelgrund fliegende Fische.²⁰⁰ Deren Beschreibung kommt bei Léry im Dritten Kapitel zur Überfahrt ebenfalls vor.²⁰¹ De Bry wiederum hat in Anlehnung an den Holzschnitt bei Léry einen ähnlichen Kupferstich für das Dritte Buch von *America* angefertigt²⁰², in dem Lérys Reisebeschreibung bzw. ein Teil davon, mit Illustrationen versehen, abgedruckt ist. Im

198 | ANDERS, Ferdinand: »Girolamo Benzoni. Leben und Werk«. In: Girolamo Benzoni: *La Historia del Mondo Nuovo*. Einl. Ferdinand Anders. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1969 [Orig. 1565], S. V-LI, hier S. XII.

199 | BRY, Theodor de: *America*, S. 155.

200 | Vgl. die Illustration in LÉRY, Jean de: *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, S. 383.

201 | Léry erwähnt die Begegnung mit den »poissons volans [sic!]« bereits in der Inhaltsübersicht. Vgl. ebd., S. 101.

202 | Vgl. BRY, Theodor de: *America*, S. 146.

Vierten Buch, das den ersten Teil des Werks von Benzoni wiedergibt, kommt das Motiv der fliegenden Fische erneut in einer Abbildung vor.

Durch die Wiedergabe des Kupferstichs wirft Nelson Pereira dos Santos' Film die Frage nach der Verlässlichkeit der Quellen auf. Denn bei dem Bild handelt es sich um eine Art Palimpsest, dem verschiedene medial und inhaltlich veränderte Rekurse eingeschrieben sind, die mehrfache Ent- und Rekontextualisierungen beinhalten: Der filmisch überformte Kupferstich geht auf einen Holzschnitt zurück, der in den kompositorisch veränderten Kupferstich einer Reiseberichtsammlung Eingang gefunden hat und dort wiederum als Motiv eines weiteren Kupferstichs dient, der eine völlig andere Textvorlage illustriert, die – oft ungenau und teils fehlerhaft – auf verschiedene Berichte über Entdeckungsreisen rekurriert.

Besonders bedeutsam an der Abbildung ist auch, dass sie der *Sammlung von Reisen in das westliche Indien* entstammt, deren Herausgabe der Verleger und Kupferstecher Theodor de Bry 1590 in Frankfurt am Main begonnen hatte. Alle anderen im Film folgenden Kupferstiche stammen ebenfalls aus derselben Publikation – dem Dritten Buch – und wurden von Theodor de Brys Sohn Dieterich de Bry angefertigt. Die vielfach neu aufgelegte und in andere Sprachen übertragene *Sammlung von Reisen in das westliche Indien* gilt als »die bedeutendste historische Bildgeschichte, die je der europäischen Expansion gewidmet wurde«²⁰³. Sie war »für Jahrhunderte ein Standardwerk zur Ethnographie und Geschichte der Entdeckung des ›westlichen Indiens‹«²⁰⁴ – heute Amerika genannt –, und hat wie keine andere Publikation jener Zeit »die ikonographische Vorstellung der Europäer vom Leben außerhalb Europas so nachhaltig und über Jahrhunderte beeinflussen können«²⁰⁵. Die Kupferstiche der de Brys sind bis in die Gegenwart von maßgeblicher Bedeutung für das Bild der ›Neuen Welt‹, wie Franz Obermeier zu Recht betont: »Kein heutiges historisches Buch über Amerika, das altes Bildmaterial über die Neue Welt bringt, verzichtet auf den Abdruck einiger Stiche aus der Kupferstichwerkstatt der Brys, die damit unser Bild von Amerika der Entdeckungsreisen bis in die Gegenwart prägen.«²⁰⁶

COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS gibt in der ersten Einstellung also ein Kupferstich wieder, der einer Publikation entstammt, die einen maßgeblichen Einfluss auf die Vorstellung der Europäer von der ›Neuen Welt‹ gehabt hat und bis

203 | SIEVERNICH, Gereon: »Von Indianern und Protestanten«. In: Theodor de Bry: *America 1590-1634. Amerika oder die Neue Welt. Die ›Entdeckung‹ eines Kontinents in 364 Kupferstichen*. Bearb. und Hg. Gereon Sievernich. Berlin/New York: Casablanca 1990, S. 7-11, hier S. 11.

204 | Ebd., S. 7.

205 | SIEVERNICH, Gereon: »Anhang«. In: Theodor de Bry: *America 1590-1634*, S. 436-464, hier S. 436.

206 | OBERMEIER, Franz: *Brasilien in Illustrationen des 16. Jahrhunderts*. Unter Mitarbeit von Roswitha Kramer. Frankfurt a.M.: Vervuert 2000, S. 115.

heute das Bild vom Amerika des 16. und frühen 17. Jahrhunderts prägt. Die de Bry'sche Abbildung samt der ihr eingeschriebenen Diskursformationen wird bei Nelson Pereira dos Santos exemplarisch aufgegriffen und in ein komplexes audiovisuelles Gefüge eingebettet, das in der Darstellung des ›Kulturkontakts‹ der Kolonisatoren mit den ›Indianer/innen‹ mündet.

Wie bereits beschrieben, erfolgt die Wiedergabe des Kupferstichs der Karavelle auf See mit spezifisch filmischen Mitteln. Der Stich wird durch ein Zoom in Bewegung versetzt und durch den Klang einer brechenden Welle mit dem passenden Ton unterlegt. Daraus ergibt sich allerdings kaum eine Erhöhung des Realitätseindrucks, sondern vielmehr ein Verweis auf die Medialität des Dokuments aus dem 16. Jahrhundert und dessen Repräsentation im Medium Film. Der ›Historienfilm‹, dessen Realitätseffekt durch das farbfotografische Bewegungsbild vergleichsweise groß ist, wird damit gleichsam als Repräsentation markiert. Zusätzliche auditive Ebenen versehen die Einstellung mit weiteren Metakomentaren. So ist zu dem Geräusch der brechenden Welle Vogelgezwitscher zu hören, gefolgt von der heiteren Melodie eines Waldhorns. In Bezug auf den Kupferstich evokiert der Vogelgesang nicht nur die folgende Ankunft an Land. Er wirkt auch wie ein ironischer Kommentar zu der Exotik der fliegenden Fische. Die heitergetragenen Klänge des Waldhorns bilden indessen einen Kontrapunkt zu der als abenteuerlich dargestellten Schifffahrt in die ›Neue Welt‹. Als weitere auditive Ebene kommt ein Voice-over hinzu. Im Tonfall eines Nachrichtensprechers verkündet eine männliche Stimme auf Portugiesisch: »Aktuelle Nachrichten aus dem Antarktischen Frankreich gesendet von Admiral Villegagnon«²⁰⁷, wobei nach den ersten Worten auf der Bildebene ein Schnitt folgt.

*Abb. 63-67: COMO ERA GOSTOSO O MEU
FRANCÊS*



207 | »Últimas notícias da França Antártica enviada pelo almirante Villegagnon.«



An den Kupferstich schließen Farbfilm aufnahmen an. Vor einer Hütte aus Palmenblättern befinden sich nackte, federgeschmückte ›Indianer‹. Von einem Kameraschwenk begleitet, eilen die Männer, mit Kopfverzierung und *enduape*-Federn über dem Gesicht, einer Gruppe ankommender Franzosen in neuzeitlichen Kostümen entgegen.²⁰⁸ Dabei setzt eine zweite, dunklere Stimme in getragenen Ton ein, die einen Brief des ›anmoderierten‹ Villegagnon wiedergibt (wie sich nach gut drei Minuten herausstellt, denn das Voice-over endet mit der Spezifizierung »Brief von Villegagnon an Calvin, datiert vom 31. März 1557«):

Das Land ist unbewohnt und unkultiviert, es gibt keine Häuser, keine Dächer, keinerlei Feldlager, im Gegenteil, es gibt viele raue und wilde Menschen, ohne jegliche Höflichkeit, sehr anders als wir in ihren Sitten und ihrer Unterweisung, ohne Religion, keine Kennt-

208 | Louise Spence und Robert Stam begreifen die Positionierung der Kamera als Inversion der eurozentrischen ›Entdecker‹-Perspektive: »The film plays ironically on the traditional identification with European heroes by placing the camera, initially, on American shores, so that the Amerindian discovers the European rather than the reverse«. SPENCE, Louise/STAM, Robert: »Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction«. In: Leo Braudy/Marshall Cohen: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press 1999, S. 235-250, hier S. 246.

nis von Ehrlichkeit, des Gerechten oder Ungerechten, wahre Tiere mit dem Aussehen von Menschen.²⁰⁹

Zu diesen stigmatisierenden Worten ist in mehreren Einstellungen zu sehen, wie die ›Indianer/innen‹ die ankommenden Franzosen freundlich empfangen. Der Widerspruch zwischen Bild- und Tonebene wird von Anfang an deutlich. Zu Beginn wie auch am Ende der Sequenz ist eine Hütte aus Holz und Palmenblättern zu sehen, während im Voice-over konstatiert wird, dass es in dem Land keinerlei Wohnstätten gebe (was ethnografisch de facto falsch ist). Entgegen des angeblichen Fehlens »jeglicher Höflichkeit« werden die Ankömmlinge gastfreundschaftlich empfangen.

Bei der deutlichen Divergenz von Bild- und Tonebene handelt es sich keineswegs um eine simple Gegenüberstellung von ›falscher‹ und ›korrekter‹ Geschichtsauffassung – im Sinne einer ungerechtfertigten Stigmatisierung der brasilianischen Ureinwohner/innen durch eine historische Quelle auf der Tonebene und deren Revision durch das Filmbild, dem aufgrund des höheren Realitätseffektes ein größerer Wahrheitsgehalt innezuwohnen scheint. Die Sequenz enthält mehrere Hinweise darauf, dass auch den Filmbildern nicht der Status einer wahrheitsgetreuen Wiedergabe der Historie zukommt. Deutlich wird dies in der überzeichneten Idealisierung des ›Kulturkontaktes‹ sowie in der betonten Exotisierung der ›Ureinwohner/innen‹. Die Eingeborenen sind primär als sexualisierte ›Indianerinnen‹ dargestellt, die – wie auch die Europäer – ein übertriebenes Dauerlächeln aufgesetzt haben. Ebenso demonstrativ überzeichnet ist die Exotisierung einer Frau durch einen Papagei auf ihrer Schulter sowie die Sexualisierung der Frauenkörper, ironisch kommentiert durch phallische Bananen, die von den Kolonisatoren verzehrt werden. Eine ironisierende Funktion hat auch die musikalische Untermalung, bei der die getragenen Waldhornklänge wiederholt durch Papageiengekräschze kontrastiert sind. Während das Auftreten eines Franzosen mit Federschmuck fast karnevalesken Charakter hat, vermag auch die Nacktheit der ›Indianerinnen‹ kaum Authentizität zu suggerieren. Durch die offenbar rot angemalten Körper der »Indians from Ipanema«²¹⁰, dargestellt von weißen Schauspieler/innen, erweist sich die »reconstruction of the primitive world« Luís Madureira zufolge als bloße Maskerade.²¹¹ Es wird also keine ethnologische

209 | »O país é deserto e inculto, não há casas, nem tetos, nem quaisquer acomodações de campanha, ao contrário, há muita gente arisca e selvagem, sem nenhuma cortesia, muito diferente de nós em seu costume e instrução, sem religião, nem conhecimento da honestidade, do justo e do injusto, verdadeiros animais com figura de homem.«

210 | MADUREIRA, Luís: »Lapses in taste: ›cannibal-tropicalist‹ cinema and the Brazilian aesthetic of underdevelopment«. In: Francis Barker/Peter Hulme/Margaret Iversen (Hg.): *Cannibalism and the Colonial World*, S. 110-125, hier S. 123.

211 | Ebd., S. 125.

oder historische Authentizität postuliert, sondern vielmehr die eurozentrische Repräsentation der ›Indianer/innen‹ ironisch reflektiert.

Mit der parallelen Stigmatisierung und Idealisierung der ›Indianer/innen‹ verbindet der Film zwei Diskurse, die sich im Kontakt mit der ›Neuen Welt‹ als gegensätzliche Pole herausgebildet haben und die Hinrich Fink-Eitel treffend als »Komplementärmythos des Edlen und des Bösen Wilden«²¹² bezeichnet hat: Zum einen die Vorstellung von den idealisierten ›Edlen Wilden‹ und zum anderen von den ›Barbarinnen‹ und ›Barbaren‹, denen – vor allem durch Kannibalismus-Bezeichnung – der Status des Menschen weitgehend abgesprochen wird. Die Juxtaposition der beiden Diskurse erfolgt nicht nur auf der Bild- versus Tonebene in der Anfangssequenz des Films. Der Diskurs über die ›Edlen Wilden‹ erscheint auch als Kontrast bzw. als »Komplementärmythos« zu den drastischen Kannibalismus-Darstellungen von de Bry, die in der kurz darauf folgenden Credit-Sequenz zu sehen sind.

Im Anschluss an die Darstellung des ›Kulturkontakts‹ ist unter Fortführung der heiteren Musik die Sicht Villegagnons über die Zustände in France Antarctique aus der Ich-Perspektive wiedergegeben. Die Filmbilder entsprechen zunächst den Aussagen im Voice-over, wobei Kostüme und Requisiten den Eindruck eines historischen Geschehens vermitteln. Die Erläuterungen Villegagnons betreffen die Rivalität zwischen Franzosen und Portugiesen auf dem brasilianischen Festland, vor allem die strikte, im Namen Gottes verhängte Lebensweise in der französischen Kolonie, die von ständiger Arbeit und sexueller Enthaltsamkeit bestimmt sei. Die insulare Kolonie befinde sich zwei Meilen vom Festland entfernt, um eine etwaige Flucht zu verhindern. Von fleischlicher Lust angetrieben, hätten jedoch 26 Männer gegen ihn, Villegagnon, konspiriert. Seine Leute hätten die vier Hauptmeuterer gefasst. Am folgenden Tag sei einer der Konspiranten von den Ketten befreit worden, um seinen Standpunkt besser verteidigen zu können; er habe sich jedoch losgerissen, sei ins Meer gesprungen und ertrunken. Die Schilderungen im Voice-over enden mit der oben angeführten Quellenangabe: »Brief von Villegagnon an Calvin, datiert vom 31. März 1557«²¹³. Während der letzten Worte Villegagnons divergieren die Darstellungen auf der Bild- und der Tonebene. Bewaffnete Soldaten führen den Konspiranten an eine Steilküste; ein Priester liest einige (nicht zu hörende) Worte aus der Bibel und bekreuzigt den Gefangenen, worauf dieser mit Bleikugeln umhängt ins Meer gestoßen wird, was offenbar einer Exekution gleichkommt.

Der Kupferstich und die folgenden Farbfilmaufnahmen sind über die Tonspur verbunden, auf der im Voice-over verkündet wird: »Aktuelle Nachrichten aus dem Antarktischen Frankreich, gesendet von Admiral Villegagnon«. Durch diese Worte findet eine Kontextualisierung der Bilder statt, die so mit einem konkreten

212 | FINK-EITEL, Hinrich: *Die Philosophie und die Wilden. Über die Bedeutung des Fremden für die europäische Geistesgeschichte*. Hamburg: Junius 1994, S. 101.

213 | »Carta de Villegagnon à Calvin, datada de 31 de março de 1557«.

historischen Bezugspunkt versehen werden. Die Festungsinsel France Antarctique war eine französische Kolonie in der Bucht von Guanabara (beim heutigen Rio de Janeiro), die im November 1555 von Nicolas Durand de Villegagnon gegründet und bereits im März 1560 vom dritten portugiesischen Generalgouverneur Brasiliens, Mem de Sá, erobert wurde. Bekannt ist die kurzlebige französische Kolonie um das Fort Coligny vor allem durch zwei Reiseberichte, die dort ihren Ursprung haben und zu den bekanntesten Publikationen über das Brasilien des 16. Jahrhunderts zählen. Es handelt sich um André Thevets *Les Singularités de la France Antarctique* (1557) und Jean de Lérys *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (1578). Die beiden illustrierten Schriften haben sowohl das Bild Brasiliens jener Zeit als auch das der Ureinwohner/innen des Landes bis heute nachhaltig geprägt.

Die Gegensätze auf der Bild- und Tonebene entsprechen – zumindest tendenziell – den divergierenden, konfliktiven Positionen zwischen dem Calvinisten Jean de Léry einerseits und dem wieder zum Katholizismus konvertierten Villegagnon sowie dem Franziskanerpater Thevet andererseits. Der im Film zitierte Brief Villegagnons an Calvin wird von Léry im Vorwort seiner *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* wiedergegeben. Unter der Überschrift »Teneur de la lettre de Villegagnon envoyée de l'Amérique à Calvin« referiert Léry den Brief Villegagnons ausführlich auf sieben Seiten.²¹⁴ Wiedergegeben wird dabei auch die Passage über die Konspiration einiger Calvinisten und den Tod eines Verschwörers durch Ertrinken.²¹⁵ Bei Nelson Pereira dos Santos ist der Tod des Konspiranten auf der Bildebene als Hinrichtung dargestellt. Dies ließe sich als eine Annäherung an die Perspektive Jean de Lérys verstehen, worauf schon Darlene Sadlier hingewiesen hat.²¹⁶

Léry wurde auf Bitten des französischen Admirals Gaspard de Coligny, der den Reformierten nahestand, von Calvin nach Brasilien entsandt. Er kam 1557 mit weiteren Calvinisten im Fort Coligny an und lebte ein knappes Jahr in der Bucht von Guanabara. Obwohl die französische Kolonie auch als calvinistische Zufluchtsstätte dienen sollte, entstanden schon bald harte Auseinandersetzungen zwischen den Calvinisten und dem mittlerweile zum Katholizismus konvertierten Kommandanten Villegagnon. Léry betont bereits im Vorwort seiner *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, dass er und die anderen Calvinisten nach Vil-

214 | Vgl. LÉRY, Jean de: *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, S. 67-73.

215 | Ebd., S. 71.

216 | »By juxtaposing Villegaignon's [sic!] letter with a visible enactment of his tyranny, the film might be said to ›adapt‹ a celebrated eyewitness account by the French Huguenot Jean de Léry«. SADLIER, Darlene J.: »The Politics of Adaptation: ›How Tasty Was My Little Frenchman‹«. In: James Naremore (Hg.): *Film Adaptation*. London: The Athlone Press 2000, S. 190-205, hier S. 193.

legagnons Konvertierung äußerst schlecht behandelt worden seien.²¹⁷ Im Kapitel VI beschreibt er eingehend die Situation im Fort Coligny und die missliche Lage der Calvinisten unter der Befehlsgewalt Villegagnons.²¹⁸ Léry zufolge mussten die Calvinisten härteste Arbeit unter inhumanen Bedingungen verrichten und wurden wegen der Ausübung ihres Glaubens unterdrückt. Daraufhin flohen die Calvinisten – darunter auch Léry sowie einige Katholiken – auf das Festland, wo sie in Kontakt mit den indigenen Tupinambá lebten.

Schon aus den Lebensumständen Lérys geht hervor, dass seine *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* in hohem Maße interessengeleitet ist. Dies gilt umso mehr, als die Publikation eine Replik ist auf *Les Singularités de la France Antarctique* des Franziskanerpaters André Thevet, in der die Calvinisten in France Antarctique verunglimpft werden. Thevet unternahm 1555/56 eine Reise in die französische Kolonie, wo er aufgrund einer Erkrankung lediglich zehn Wochen blieb. Bereits nach knapp zwei Jahren erschien seine Publikation, in der auch die Ereignisse in der Kolonie beschrieben werden. Thevets Diffamierung der Calvinisten in Fort Coligny fußt offenbar nicht auf eigenen Beobachtungen, da der Franziskanerpater sich zum Zeitpunkt ihrer Ankunft nicht mehr vor Ort befand, sondern schon längst wieder nach Frankreich zurückgekehrt war. Léry geht es erklärtermaßen darum, die »Lügen« Thevets zurückzuweisen und die »Tatsachen« seiner Reise »ans Licht zu bringen«.²¹⁹ Der Calvinist widerspricht Thevet nicht bloß in Bezug auf die Geschehnisse in der Kolonie France Antarctique, sondern bezeichnet auch mehrere seiner ethnografischen Beschreibungen der »Indianer« als falsch. Mit den Gegensätzen auf der Bild- und Tonebene legt *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS* die Widersprüche innerhalb des kolonialen Diskurses offen und dekuviert so die machtleitenden Interessen der einzelnen Positionen.

Auf der Tonebene entsteht überdies ein zeitgeschichtlicher Bezug. So werden im Voice-over Villegagnons Schilderungen über das Antarktische Frankreich als »aktuelle Nachrichten« bezeichnet bzw. »anmoderiert«. Sowohl die Rede von den »últimas notícias« als auch der Tonfall des Off-Erzählers im Stil eines Nachrichtensprechers verweisen auf die Gegenwart. Und bei der untermalenden Musik, einem Stück Mozarts für Waldhorn und Orchester, handelt es sich um die Musik der »Atualidades Francesas«, der Französischen Wochenschau, die in Brasilien noch in den 1960er Jahren im Kino lief.²²⁰ Damit wird der fortwährende kulturelle Einfluss Frankreichs von der Neuzeit bis in die Gegenwart der Filmentstehung

217 | LÉRY, Jean de: *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, S. 75: »Villegagnon depuis sa revolte de la Religion nous fist un tres-mauvais traitement«.

218 | Vgl. ebd., S. 161-196.

219 | Ebd., S. 63: »ce livre des Singularitez est singulierement farci de mensonges«; »à fin, di-je, de repousser ces impostures de Thevet, j'ay esté [sic!] comme contraint de mettre en lumiere [sic!] tout le discours de nostre voyage«.

220 | Vgl. SALEM, Helena: *Nelson Pereira dos Santos. O sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1987, S. 259.

deutlich gemacht. Der Gegenwartsbezug impliziert zugleich, dass der Film über die koloniale Vergangenheit Brasiliens auch für die Deutung der Zeitgeschichte des Landes relevant ist. Zur Zeit der Filmentstehung betrieb das brasilianische Militärregime nämlich ein Programm zur Kolonisierung des Amazonas, durch das Indigene erneut mit kolonialistischen Aggressionen konfrontiert wurden (wie in Bezug auf das Filmende noch näher ausgeführt wird).

IV. 2.3.2 Kannibalismus im Bild-Diskurs

Auf die Eingangssequenz folgt der Vorspann des Films. Während des knapp dreiminütigen Vorspanns alternieren die Credits mit 25 Kupferstichen, bei denen es sich in der Mehrzahl um drastische Kannibalismus-Darstellungen handelt. Die Credits erscheinen dezent in kleiner weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund, was die Drastik der abgebildeten ›Menschenfresserei‹ kontrastiv verstärkt. Die Bilder sind rhythmisch montiert zu der Musik von José Rodrix, einem von Trommelschlägen begleiteten Kriegsgesang. Zusätzlich dynamisiert werden die Kannibalismus-Darstellungen durch Zoomaufnahmen, die Bewegung in die Kupferstiche bringen und einzelne Bildteile akzentuieren.

68-71: COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS



Der erste Kupferstich zeigt den Moment vor der Tötung eines Gefangenen: Ein Tupinambá holt zum Schlag mit der Keule aus; in der Bildmitte figurieren nackte Frauen, von denen sich eine in den Arm beißt, während eine andere an ihrem Finger lutscht und eine dritte in freudiger Erwartung die Arme in die Luft streckt. Es folgt ein Ausschnitt desselben Sticks, eine Großaufnahme vom Gesicht des Gefangenen, die seinen offenen Mund und die zur Seite gedrehten Augen angesichts des drohenden Todes akzentuiert. Neben dem Todgeweihten sieht man die Brust einer Frau und die langen Haare einer anderen. Es folgt der Filmtitel *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS* in kleinen weißen Lettern auf schwarzem Grund. Die anschließende Nahaufnahme zeigt einen Bildausschnitt mit zerhackten menschlichen Körperteilen, vor allem Arme und Beine, die auf einem Grill über dem Feuer braten. Ein Zoom öffnet das Bild bis in die Halbtotale: Frauen stehen um den Grill; eine hässliche Alte mit Hängebrüsten, die sich die Finger schleckt, und eine Frau am Bildrand, die in einen abgehackten Menschenarm beißt. Der nächste Kupferstich zeigt in der Bildmitte zwei Tupinambá mit Keulen, im Bildvordergrund liegt das erschlagene Opfer, über das sich eine entzückte Frau gebeugt hat, während am rechten Bildrand ein Europäer steht – gekennzeichnet durch lange Haare und Bart –, der angesichts des Geschehens seine Hände ringt. Bei dem Europäer handelt es sich um die historische Figur Hans Staden, der in Gefangenschaft der Tupinambá geriet, nach Monaten fliehen konnte und seine Erfahrungen aufschrieb (worauf noch genauer eingegangen wird). Auf das Bild einer Trinkzeremonie der Tupinambá-Männer folgt eine Szene, in der nackte Frauen im Kreis um den ebenfalls nackten Europäer tanzen. Der anschließende Bildausschnitt zeigt in Nahaufnahme den Europäer, der die Hände in anklagender Geste gehoben hat, gefolgt von der Nahaufnahme einer nackten ›Indianerin‹, die vor grimmigen Kriegern steht und einen Arm freudig in die Luft streckt, während sie den Daumen ihrer anderen Hand genüsslich an den Mund führt. Bei den folgenden Bildern handelt es sich um Zeremonien, die der Tötung des Gefangenen vorausgehen: Kampfszenen verfeindeter ›Indianer‹ mit ihren europäischen Verbündeten und Bilder eines Schiffbruchs. Dazwischen sieht man Frauen und Kinder, die menschliche Gliedmaßen verspeisen sowie einen Grill mit Körperteilen, neben dem ein Kind steht und an einer abgehackten Hand knabbert. Die letzten Bilder des Vorspanns sind erneut drastische Kannibalismus-Darstellungen. Ein an der Wirbelsäule aufgeschlitzter Rumpf wird mit einer Axt zerhackt, Frauen hantieren mit menschlichen Gliedmaßen. Auf dem Feuer befindet sich ein Topf, in den Menschenteile hineingegeben werden. Am Bildrand steht der Europäer, der mit überkreuzten Armen betet. Auf eine Nahaufnahme der Feuerstelle folgt das letzte Bild des Vorspanns: Frauen und Kinder sitzen im Kreis um einen Menschenkopf und Gedärme und verspeisen phallisch anmutende Fleischstücke. Eine Frau streichelt dabei ihre Brust, während eine andere an ihrem Zeigefinger lutscht und sich dabei mit der anderen Hand zwischen die Beine fasst. Durch Heranzoomen wird der abgeschlagene Kopf in der Mitte des Bildes akzentuiert.

Wie in der Eingangseinstellung handelt es sich bei den Bildern des Vorspanns um Kupferstiche aus Theodor de Brys *America*, und zwar aus dem Dritten Teil, in dem Hans Staden's *Warhaftige [sic!] Historia*²²¹ und Jean de Lérys *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* direkt hintereinander, nur durch einen Zwischentitel getrennt, abgedruckt sind.²²² Bei de Bry manifestiert sich eine deutliche Fokussierung auf den Kannibalismus, der in der bildlichen Darstellung einen weit aus größeren Stellenwert erhält als in den Reiseberichten von Staden und Léry. Dies gilt insbesondere in Bezug auf Léry, der den Kannibalismus zwar ebenfalls abgelehnt hat, die brasilianischen Ureinwohner/innen jedoch nicht als Bestien stigmatisiert, wie dies bei vielen Autoren jener Zeit der Fall ist. Dementsprechend ist in den Illustrationen bei Léry die Anthropophagie auch nur angedeutet. Die Tötung eines Gefangenen ist lediglich in einem Bild dargestellt – und auch das erst in der zweiten Auflage –, wobei der zeremonielle Charakter der Tötung betont wird. Es finden sich in den Illustrationen bei Léry keine Darstellungen der Zerlegung von Menschenkörpern. Aber auch bei Staden, dessen Publikation drastische Illustrationen kannibalistischer Praktiken enthält, sind weitere Aspekte des Lebens der Tupinambá dargestellt, die bei de Bry in einseitiger Betonung des Kannibalismus weitgehend ausgespart werden. So erfolgt insgesamt eine Verstärkung der »ideologische[n] Komponente der Vorbilder« und es wird eine »eindeutigere Aussagenintention« erzielt als in den ursprünglichen Publikationen.²²³

Bei de Bry existiert ein »zusammenhängendes ikonographisches Programm«²²⁴, das den Teil Staden's mit dem von Léry verbindet. Die Kohärenz in der Darstellung ergibt sich nicht nur aus der einheitlichen Ikonografie, sondern auch aus der sequentiellen Anordnung der Illustrationen, welche die beiden einzelnen Teile auch inhaltlich miteinander verbindet. Die Kannibalismus-Sequenz verläuft über die Textgrenzen der beiden Schilderungen von Staden und Léry hinaus. Überdies sind bei Léry Abbildungen aus dem vorangehenden Teil von Staden erneut abgedruckt.

In den Kupferstichen de Brys, die eine zentrale Position im Bild-Diskurs über den Kannibalismus einnehmen, werden unterschiedliche ikonografische Elemente aus diversen Quellen verbunden oder gar vertauscht – so sind Bilder aus

221 | Der Originaltitel der 1557 erschienenen Publikation von Hans Staden lautet: »Warhaftige//Historia und beschreibung eyner Landt-//schafft der Wilden/Nacketen/Grimmigen Menschenfresser//Leuthen/in der Newenwelt America gelegen/vor und nach//Christi geburt im Land zu Hessen unbekant/biß uff dise ij.//nechstvergangene jar/Da sie Hans Staden's von Hom-//berg auß Hessen durch seine eygne erfahrung erkant/und yetzo durch den truck an tag gibt.« Im Folgenden wird der Buchtitel mit *Historia* abgekürzt. Eine ausführliche Thematisierung des Textes von Hans Staden folgt in Kap. IV.2.3.4.

222 | In *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS* besteht eine Parallele zu der Verbindung der Reiseberichte von Staden und Léry bei de Bry, da die an Hans Staden angelehnte Figur zu Beginn des Films vermischt ist mit Jean de Léry, wie noch genauer herausgearbeitet wird.

223 | OBERMEIER, Franz: *Brasilien in Illustrationen des 16. Jahrhunderts*, S. 112.

224 | Ebd.

Stadens *Historia* bei Léry abgebildet. Im Léry-Teil bei de Bry weisen lediglich zwei Illustrationen Entsprechungen auf zu den Holzschnitten der Erstausgabe der *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil*.²²⁵ Sowohl vom Bildaufbau als auch inhaltlich sind in die Kupferstiche de Brys Anleihen aus verschiedenen Quellen eingeflossen, insbesondere bei den Kannibalismus-Darstellungen. Neben den erwähnten Bezügen zu Staden sind dies vor allem Rekurse auf die Holzschnitte bei André Thevet. Es werden aber auch »Elemente eines zeittypischen Topos aus einer älteren ikonographischen Tradition« einbezogen, etwa die Darstellung von Hexen im Fall der gierigen alten Frauen mit Hängebrüsten.²²⁶

Die im Vorspann wiedergegebenen Kupferstiche erzielen ihre starke Wirkung durch die kannibalistischen Praktiken der ›Indianer/innen‹, die in expliziter und durchaus schockierender Detailgenauigkeit dargestellt sind. Äußerst effektiv ist die expressive Körpersprache der Figuren durch dramatisierte Bildanordnungen hervorgehoben. Auf dem zentralperspektivisch ausgerichteten ersten Kupferstich laufen die Fluchtlinien von den ›Indianer/innen‹ am Bildrand auf den mittig positionierten Todgeweihten zu sowie auf die hinter ihm stehenden nackten Frauen, die dem Verzehr seines Fleisches entgegenfiebern, wie ihre Gesten deutlich machen. Die dramaturgisch geschickt eingesetzte Blicklenkung von den Kannibalininnen auf ihr Opfer wird in der filmischen Darstellungsweise noch verstärkt. Durch Vergrößerung eines Bildausschnitts erscheint der Todgeweihte in Großaufnahme, der Schrecken des Geschehens ist damit auch an der Mimik des Opfers gut erkennbar. Neben Nah- und Großaufnahmen akzentuieren auch Zooms immer wieder einzelne Bildpartien, meist um die drastische Darstellung der Zerteilung und VerSpeisung menschlicher Körper zu betonen. Auch die dichotome Gegenüberstellung von Kannibalininnen und Europäer, die Sujet und Komposition der Stiche bestimmt, wird durch die filmischen Mittel hervorgehoben. Dies geschieht nicht nur durch Bildausschnitte, sondern auch durch die Montage: Auf den Europäer mit seiner tadelnden Geste angesichts des Kannibalismus folgt eine blutrünstige ›Indianerin‹, die freudig dem Verzehr von Menschenfleisch entgegenfiebert, wobei die zwei Stiche als Nahaufnahmen der Gesichter so zueinander in Bezug gesetzt sind, dass zwischen dem Europäer und der Kannibalin ein Blickkontakt entsteht, der den Antagonismus der beiden Figuren hervorhebt. Die Abwertung des ›indianischen‹ Anderen, der betont als Gegenbild zum Europäer gezeichnet ist, erfolgt vor der Folie des Eigenen. Deutlich wird dies besonders in der Präsenz des Europäers auf mehreren Kupferstichen. Neben der Funktion einer Authentifizierung des Gezeigten erscheint er als moralische Instanz, als Beobachter, der das Geschehen durch seine Gesten eindeutig verurteilt und dabei auch für den europäischen Betrachter steht.

In der Gegenüberstellung von europäischem Mann und dem weiblichen ›indianischen‹ Anderen wird auf den Kupferstichen immer wieder eine Verbindung

225 | Vgl. GREVE, Anna: *Die Konstruktion Amerikas. Bilderpolitik in den ›Grands Voyages‹ aus der Werkstatt de Bry*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2004, S. 159.

226 | Vgl. OBERMEIER, Franz: *Brasilien in Illustrationen des 16. Jahrhunderts*, S. 94.

zwischen Kannibalismus und Sexualität hergestellt. Die Frauen verspeisen nicht nur phallische Körperteile und lecken sich die Finger vor Lust am Menschenfleisch, sondern sie gehen dabei auf einigen Bildern explizit der sexuellen Triebbefriedigung nach. Der Konnex zwischen Sexualität und Kannibalismus wird schon durch den doppeldeutigen Filmtitel ironisch reflektiert. In dem Satz ›Como era gostoso o meu francês‹ (›Mein Franzose war sehr lecker‹) bedeutet das portugiesische ›gostoso‹ nicht nur ›lecker‹ im Sinne von ›wohlschmeckend‹, sondern umgangssprachlich auch ›sexuell erregend‹, vergleichbar mit dem deutschen Wort ›geil‹. Bei dieser Engführung von Sexualität und Kannibalismus handelt es sich um einen ironischen Verweis auf den im kolonialen Diskurs weit verbreiteten Topos, wie er besonders im 16. Jahrhundert in Bezug auf Brasilien zu finden ist – so auch bei vielen der im Film angeführten Autoren, darunter Hans Staden²²⁷, ebenso wie in den Illustrationen der de Brys. Kannibalismus wurde fast ausschließlich mit nackten ›fremden‹ Frauen in Verbindung gebracht, deren Hunger nach Menschenfleisch sexuell konnotiert ist: »both the dismembering and then the consumption of the (male) body, is primarily a feminine act [...] and is identified with the ›witches‹ castrating appetite to consume European Christianity«.²²⁸ Bei der »männermordende[n] Kannibalin«, die nicht zuletzt für die drohende »Einverleibung der eignen Kultur«²²⁹ durch die fremde ›Unkultur‹ steht, handelt es sich um ein Konstrukt und ein Zeugnis der »Angst des europäischen Reisenden, seine christlich-abendländische Identität im Kulturkontakt zu verlieren«.²³⁰ Von dieser Angst und deren Sublimierung zeugen eindringlich die Kupferstiche, die in *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS* abgebildet sind. Während es Staden gelingt, Zeichen seiner kulturellen Identität zu wahren und er seiner Verspeisung entgehen kann, fällt der Protagonist des Films dem »kastrierenden Appetit« einer Kannibalin anheim. Es handelt sich dabei um eine Umkehrung des üblichen Schemas der binären Gegenüberstellung von Identität und Alterität, bei der durch Abwertung des Anderen das Eigene affirmiert wird und aus der Konfrontation gestärkt hervorgeht. Bei Nelson Pereira dos Santos durchläuft

227 | Wie Markus Klaus Schäffauer gezeigt hat, ist Hans Stadens Bericht über seine drohende Verspeisung aus diskursanalytischer Perspektive höchst fragwürdig. Bei der von Staden geschilderten Bedrohung, von den Tupinambá gegessen zu werden, kann es sich durchaus um eine aus mangelnder Sprachkenntnis des Tupi-Guarani verkannte Ankündigung *vernascht* zu werden gehandelt haben – als »in aller Öffentlichkeit auferlegte sexuelle Demütigung vor den Frauen«. SCHÄFFAUER, Markus Klaus: »Die Vision der Gegessenen: Hans Staden, Autor des Kannibalismus«. In: Alexandra Curvelo/Madalena Simões (Hg.): *Portugal und das Heilige Römische Reich (16.-18. Jahrhundert). Portugal e o Sacro Império (séculos XVI-XVIII)*. Münster: Aschendorff 2011, S. 105-126, hier S. 123.

228 | BRAUNER, Sigrid: »Cannibals, Witches, and Shrews in the ›Civilizing Process‹«, S. 15.

229 | SCHÜLTING, Sabine: *Wilde Frauen, fremde Welten*, S. 115.

230 | Ebd., S. 116.

der Franzose einen »Prozess der Tupinisierung«.²³¹ Der männliche europäische Körper wird schließlich verschlungen, die Angleichung des Franzosen an die Tupinambá mündet damit in der Auflösung des Eigenen im Anderen.

IV. 2.3.3 Texte und Subtexte: Brasilien der frühen Neuzeit

Die Filmhandlung wird in unregelmäßigen Intervallen durch Inserts unterbrochen. Bei den Zwischentiteln handelt es sich durchweg um Zitate über Brasilien aus dem 16. Jahrhundert, publiziert von europäischen Autoren, die in unterschiedlicher Form an der Kolonialisierung des Landes beteiligt waren und mit ihren Schriften den kolonialen Diskurs über Brasilien maßgeblich geprägt haben. Die Zitate beziehen sich vor allem auf die Sitten der Ureinwohner/innen des Landes, aber auch auf Praktiken der Kolonisatoren. Obgleich Anthropophagie ein zentrales Thema des Films ist und fast alle angeführten Autoren den vermeintlichen Kannibalismus der Ureinwohner/innen Brasiliens explizit und durchaus drastisch beschrieben bzw. verurteilt haben, verweist nur ein einziges Zitat – von Hans Staden – implizit auf dieses Thema. Anstatt den kolonialen Diskurs über Brasilien des 16. Jahrhunderts zu vereinheitlichen, stellt der Film bei den zitierten Autoren unterschiedliche Aspekte und divergierende Positionen heraus, wobei diese offenbar maßgeblich daraus resultieren, ob die Schriften von Franzosen oder Portugiesen, Katholiken oder Protestanten, Missionaren oder Siedlern verfasst wurden. Aus dem Zusammenspiel divergierender Diskursformationen entsteht ein vielschichtiges Bild von der kolonialen Konstellation im Brasilien des 16. Jahrhunderts. Zugleich werden im Kontext des Films die Konvergenzen, Widersprüche und Zusammenhänge zwischen den einzelnen Diskursformationen deutlich. So unterliegt die Anordnung der Zitate in den insgesamt neun Inserts einer Dramaturgie. Sie führt von der scheinbar neutralen Schilderung der Bündnisse und Feindschaften zwischen Kolonisatoren und Ureinwohner/innen bis hin zur sorglosen Beschreibung des Genozids, den die Portugiesen an ihren früheren Verbündeten, den Tupiniquin, begangen haben.

Der erste Zwischentitel von André Thevet folgt direkt auf die Credits und die Kannibalismus-Darstellungen der de Bry'schen Kupferstiche. Das Zitat verweist auf die historische Konstellation, in der auch die Filmhandlung angesiedelt ist: »In São Vicente leben die Portugiesen, Feinde der Franzosen: Die Wilden dieses Ortes sind Feinde derjenigen, die den Rio de Janeiro bewohnen.«²³² Wie aus dem Zitat hervorgeht, bekriegen sich Portugal und Frankreich in der Gegend zwischen São Vicente und Rio de Janeiro, wobei die rivalisierenden Kolonialmächte mit verfeindeten indigenen Stämmen verbündet sind: Die Tupinambá kämpfen auf Seiten der Franzosen, die Tupiniquin auf Seiten der Portugiesen. Auch wenn

231 | LOBATO, Ana Lucia: »Como era gostoso o meu francês: um marco na representação do índio no longa-metragem de ficção«. In: *Imaginário*, Nr. 7, 2001, S. 69-81, hier S. 74: »processo de tupinização«.

232 | »Em São Vicente, habitam os portugueses, inimigos dos franceses: os selvagens desse [sic!] lugar são inimigos dos que habitam o Rio de Janeiro.«

das Zitat von André Thevet wie eine neutrale Schilderung erscheint, entwirft der Franziskaner in seinem 1557 publizierten Reisebericht *Les Singularités de la France Antarctique* ein dezidiert negatives Bild der Urbevölkerung Brasiliens, die aufgrund von angeblicher Kriegslust und Kannibalismus stigmatisiert wird. Bereits der Titel des – auch ikonografisch – einflussreichen Reiseberichts weist mit ›singularité‹ auf das Kuriose und Monströse hin. Thevet spricht den brasilianischen Ureinwohner/innen dann auch weitgehend den Status von Menschen ab, wenn er sie in Hinblick auf ihre Kriegsführung mit »bêtes brutes«, mit »wilden Tieren«, vergleicht.²³³ Es handle sich um ein ›Volk‹, das »ohne Glaube und Gesetz lebt«; deren Kriegsführung folge »einer irrsinnigen Auffassung der Rache, ohne Grund und Verstand«.²³⁴ Das unterstellte Fehlen von Glaube, Gesetz und Verstand dient dabei vor allem als Rechtfertigung zur Kolonialisierung und Christianisierung der brasilianischen Ureinwohner/innen im Machtbereich Frankreichs.

Während das erste Insert den historischen Kontext des Filmgeschehens durch ergänzende Informationen spezifiziert, fügt sich das zweite Zitat von Hans Staden komplett in den Handlungsablauf ein. Es gibt ein Gebet Stadens aus der *Historia* wieder, das sich auf seine geplante Verspeisung bezieht: »Herr, wenn es Dein Wille ist, dass ich einen tyrannischen Tod erleide, werde ich diesen erleiden durch diese Völker, die Dich nicht kennen.«²³⁵ In der Sequenz, die dem Insert vorangeht, wird der Protagonist des Films von den Tupinambá als Gefangener verschleppt und in deren Dorf gebracht, wo die Frauen sich über ihr ›Essen‹ freuen und eine ihm in die Seite beißt. Die Platzierung des Zitats an passender Stelle des Filmgeschehens betont die Analogie zwischen dem Protagonisten und Hans Staden. Zugleich treten durch die Betonung der Ähnlichkeit mit der *Historia* auch die Divergenzen umso klarer hervor, insbesondere Stadens Verschweigen der Frau an seiner Seite (worauf noch näher eingegangen wird). Im Gebet und im Gottesbezug des Zitats manifestiert sich eine zentrale Funktion der *Historia*: der Glaubensbeweis. Während Stadens Errettung in der *Historia* von der Überlegenheit des christlich-protestantischen Glaubens zeugt, durchkreuzt der Film die Affirmation christlicher Religiosität und die Narration kolonialistisch geprägter Gefangenschaftserzählungen, indem der Protagonist am Filmende der Verspeisung anheimfällt.

Handelt es sich bei den ersten beiden Zwischentiteln, von den Subtexten abgesehen, um relativ wertneutrale Schilderungen, so zeugt José de Anchieta's Zitat im dritten Insert von einer unverhohlenen Stigmatisierung der Tupinambá: »Sie sind wie Tiger, denn sie sind sehr hochmütig mit den Dingen, die ihnen die Franzosen

233 | THEVET, André: »Les Singularités de la France Antarctique«, S. 156.

234 | Ebd., S. 165: »ce peuple, lequel avons dit par ci-devant vivre sans foi et sans loi; tout ainsi que toute leur guerre ne procède que d'une folle opinion de vengeance, sans cause ni raison.«

235 | »Senhor, se é da Tua vantagem que eu sofra morte tirânica, hei de sofrê-la dêstes [sic!] povos que não Te conhecem.«

geben; ihre Natur ist grausam, Freund des Krieges und Feind jedes Friedens.«²³⁶ Zwischen dem Zitat Anchieta und der Filmhandlung besteht eine deutliche Divergenz: die im Insert als primitiv und animalisch diffamierten Tupinambá vollziehen in der folgenden Sequenz eine komplexe Zeremonie, die offenbar dazu dient, einen Mord zu sühnen und den Zusammenhalt der Gemeinschaft zu stärken. In der filmischen Darstellung wird die Fremdheit ihrer kulturellen Praktiken keineswegs eingeebnet, etwa durch Leugnung des Kannibalismus. So verkündet Cunhambebe, dass der Protagonist als ›Portugiese‹ und Feind der Tupinambá in acht Monaten verspeist werden soll, um den Tod seines Bruders zu rächen.

Die Alterität der Tupinambá manifestiert sich in der Kulturpraxis des Kannibalismus am deutlichsten und wird in dem Film auch als solche inszeniert, nämlich als Bedrohung der Identität der europäischen Kolonisatoren. Damit bildet die Sequenz einen deutlichen Gegenpol zu der Position von José de Anchieta, der als jesuitischer Missionar im Dienst der portugiesischen Krone mit der Angleichung des Anderen an das Eigene durch die Vermittlung des katholischen Glaubens beschäftigt war. Der Jesuit verfasste Theaterstücke mit religiösen und moralischen Inhalten auf Portugiesisch und in Tupi, die vor allem der Bekehrung von ›Indianer/innen‹ dienten.²³⁷ Mit der *Arte de grammatica da lingua [sic!] mais usada na costa do Brasil* (›Grammatik der meist gebrauchten Sprache an der Küste Brasiliens‹), die seit Mitte der 1550er Jahre zirkulierte und 1595 im Druck erschien, verfolgte Anchieta das Ziel, seinen Jesuitenbrüdern das Erlernen des Tupi zu erleichtern, um die Missionierung effektiver zu gestalten.

Die Grausamkeit und Kriegslust, die Anchieta den Tupinambá unterstellt, ist deutlich interessengeleitet und erfolgt offenbar vor dem Hintergrund spezifischer Machtansprüche. Anchieta verbindet die Verwerflichkeit der Tupinambá mit deren Bündnis mit den Franzosen, gegen deren koloniale Bestrebungen in Brasilien er sich aktiv einsetzte. So gewann Anchieta bekehrte ›Indianer‹, um auf portugiesischer Seite gegen die Franzosen zu kämpfen. Dem Jesuiten zugeschrieben wird auch das 1563 in Coimbra gedruckte epische Gedicht *De Gestis Mendis de Saa*, eine Lobpreisung der Taten von Mem de Sá, der die französische Kolonie France Antarctique für Portugal eroberte und ein Massaker an den ehemals verbündeten Tupiniquin verübte (wie in Bezug auf das letzte Insert noch näher ausgeführt wird).

Anders als das Zitat von José de Anchieta, fügt sich das vierte Insert, ein Satz von Pero de Magalhães de Gândavo, zunächst in die Filmhandlung ein: »Gegenüber dem europäischen Freund lamentieren sie [die ›Indianer‹] über das Pech ihrer Vorfahren, dass diese nicht ein so tapferes und bedeutendes Volk kennenlernen

236 | »São como tigres, porque estão mui [sic!] soberbos com as coisas que lhes dão os francêses; sua natureza é cruel, amiga da guerra e inimiga de toda a pãz [sic!].«

237 | Vgl. PINHEIRO, Teresa: »Anchieta, José de«. In: Friedrich Wilhelm Bautz/Traugott Bautz (Hg.): *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. XXVII. Nordhausen: Bautz 2007, Sp. 41-49.

konnten, Besitzer so vieler guter Dinge.«²³⁸ Im Anschluss an das Zitat beginnt eine Sequenz, die Gândavos Schilderung weitgehend entspricht. Die Frauen empfangen einen französischen Händler mit der Zeremonie des Weinens und äußern, dass ihre Toten traurig seien, da sie die mitgebrachten Geschenke nicht sehen könnten. Im weiteren Handlungsverlauf durchkreuzt der Film jedoch das Zitat von Gândavo. Die eurozentrische ›ethnografische‹ Perspektive auf die ›Indianer/innen‹ wird gleichsam umgekehrt und ironisierend auf die beiden Franzosen bezogen. Dabei erscheint der Händler kaum als Vertreter eines ›tapferen und bedeutenden Volkes‹: Er verleumdet seinen gefangenen Landsmann als Portugiesen, um ihn zu zwingen, für die Tupinambá wertvolles Brasilholz zu sammeln, das er dann für seine billigen, in Manufaktur erzeugten ›Geschenke‹ eintauschen kann.

Von der Inversion des ethnografischen Blickes abgesehen, evoziert der Rekurs auf Pero de Magalhães de Gândavo einen Subtext, der einen signifikanten Bezugspunkt für die Sequenz bildet. Gândavo ist der Verfasser der *História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil* (›Geschichte der Provinz Santa Cruz, gemeinhin Brasilien genannt‹). Bei der 1576 in Lissabon erschienenen Publikation handelt es sich um das »Buch, das die brasilianische Historiografie und Geografie eingeleitet hat«.²³⁹ Gândavos Geschichtsschreibung stellt eine deutliche Apologie der Kolonisierung des Landes durch die Portugiesen dar. Das erste Kapitel ist der Landnahme durch Pedro Álvares Cabral gewidmet. Die ›Indianer‹ hätten die Portugiesen auf Knien empfangen, um den christlichen Glauben anzunehmen: »Wie sie deutlich zeigten, waren sie bereit, die christliche Lehre zu jedem Moment anzunehmen, an dem diese ihnen gelehrt würde, als Volk, das kein Hindernis durch Idole hat und sich zu keinerlei Gesetz bekennt, das dem unseren entgegenstehen könnte«.²⁴⁰ In einer bekannt gewordenen Formulierung, die Zeitgenossen wie Gabriel Soares de Sousa und Manuel da Nóbrega direkt aufgriffen, konstatiert Gândavo, dass den ›Indianern‹ in ihrer Sprache die Laute F, L und R fehlten, »porque assim não tem Fé, nem Lei, nem Rei«²⁴¹ – »denn dementprechend haben sie weder Glauben noch Gesetze oder einen König«. Diese Aussage impliziert eine uneingeschränkte Rechtfertigung zur Kolonialisierung der

238 | »Diante do amigo europeu, lamentam a má sorte de seus antepassados que não puderam conhecer um povo tão valoroso e ilustre, possuidor de tantas coisas boas.«

239 | HUE, Sheila Moura: »Introdução«. In: Pero de Magalhães de Gândavo: *História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. Vorw. Cleonice Berardinelli. Einl. Sheila Moura Hue. Lissabon: Assírio & Alvim 2004, S. 13-23, hier S. 13: »livro que inaugurou a historiografia e a geografia brasileiras«.

240 | GÂNDAVO, Pero de Magalhães de: *História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, S. 42: »No que mostravam claramente estarem dispostos a receberem a doutrina cristã a qualquer momento que lhes fosse ensinada, como gente que não tem impedimento de ídolos, nem professa outra lei alguma que possa contradizer a nossa«.

241 | Ebd., S. 98.

Ureinwohner/innen des Landes. Untermuert wird dieser Anspruch auch durch die – im kolonialen Diskurs verbreitete – Stigmatisierung der ›Indianer/innen‹ als »sehr unmenschlich und grausam«, »ohne andere Gedanken zu haben als zu essen, trinken und Menschen zu töten«²⁴².

Bei dem fünften Zwischentitel handelt es sich um ein Zitat von Gabriel Soares de Sousa: »Die Franzosen haben jedes Jahr viele Tausend Zentner Brasilholz abtransportiert, das in viele Schiffe verladen und nach Frankreich gebracht wurde.«²⁴³ Das Insert folgt auf ein Gespräch des französischen Händlers mit dem Protagonisten, der für ihn Pfeffer und Brasilholz sammeln soll, um dafür in einigen Monaten die Entlohnung zu bekommen. Im Anschluss an das Zitat von Soares de Sousa sind der Franzose und Seboipepe im Urwald zu sehen, wo sie Brasilholz fällen und forttragen. Das Insert fügt sich in die Spielfilmhandlung ein und erweitert diese um eine extradiegetische Zusatzinformation über die koloniale Wirtschaft. Frankreich war zu jener Zeit eines der wichtigsten Länder im Handel mit Brasilholz – dem Rohstoff, durch den Brasilien seinen Namen erhielt.

Was sich wie ein scheinbar neutrales Zitat in den Handlungsablauf einfügt, stammt erneut von einem Autor, der die Ureinwohner/innen Brasiliens stigmatisiert und dabei vor allem auf den Kannibalismus abhebt. Gabriel Soares de Sousa war ein Siedler und Plantagenbesitzer aus dem brasilianischen Bahia, der den *Tratado descritivo do Brasil em 1587* verfasst hat. Die ›Beschreibende Abhandlung über Brasilien im Jahr 1587‹ entstand als Beschwerde der Siedler gegen die Jesuiten, wobei Soares de Sousa auch Rechtsansprüche auf Minen geltend machen wollte. Neben ausführlichen Schilderungen des Landes finden sich in der Publikation auch deutliche Verunglimpfungen der Tupinambá, von denen es heißt, dass sie »jeden Tag grausamen Krieg führen und sich gegenseitig aufessen«.²⁴⁴ Sie hätten »überhaupt keine Kenntnisse der Wahrheit« und seien »barbarischer als alle Kreaturen, die Gott geschaffen hat«.²⁴⁵ Wie schon bei Gândavo wird auch bei Soares de Sousa aus dem Fehlen der Buchstaben F, L und R in der Sprache der Tupinambá das Fehlen von Glauben, Gesetzen und König bzw. Herrscher begründet. Die gängigen Kannibalismus-Bezeichnungen sind in ihrer Verdammungswürdigkeit besonders drastisch ausgemalt: Der Gefangene bekomme eine Frau zugeteilt, die dann häufig schwanger werde. Sie »zieht das Kind auf bis zu

242 | Ebd., S. 97: »mui [sic!] desumanos e cruéis«; »sem terem outros pensamentos senão comer, beber e matar gente«.

243 | »Costumavam os franceses resgatar cada ano muitos mil quintais de pau-brasil, aonde carregavam dele muitas naus que traziam para a França.«

244 | SOUSA, Gabriel Soares de: *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. Hg. u. Anm. Francisco Adolfo de Varnhagen. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo 1971 [Orig. 1587], S. 300: »faziam-se cada dia cruel guerra, e comiam-se uns aos outros«.

245 | Ebd., S. 302: »nem têm [sic!] nenhum conhecimento da verdade«; »são mais bárbaros que quantas criaturas Deus criou«.

dem Alter, in dem es gegessen werden kann«; das Kind werde gegrillt und »die Mutter ist die erste, die von diesem Fleisch isst«. ²⁴⁶

Entgegen der sachlich wirkenden Beschreibung von Gabriel Soares de Sousa ist das folgende Insert mit einem Zitat von Jean de Léry deutlich interessengeleitet: »An die Unsterblichkeit der Seele glaubend, an den Donner und die bösen Geister, die sie quälen, bin ich sicher, dass diese Saat der Religion in ihnen keimt und nicht vergeht, ungeachtet der Abgründe, in denen sie leben.« ²⁴⁷ Das Zitat fügt sich nur lose in den Handlungsablauf ein, der dem Insert vorangeht: Um sich seinem drohenden Tod zu entziehen, verspricht der Protagonist dem ›cacique‹ Cunhambebe, mit Hilfe von Tupã, dem Gott des Donners, Kanonenpulver herzustellen, das für die Kriegsführung benötigt wird.

Komplementär zu dem Handlungsablauf geben Lérys Worte Aufschluss über die koloniale Konstellation, in der auch die Filmhandlung angesiedelt ist. Sein Glaube an ›das Gute‹ in den ›Indianer/innen‹, trotz derer als verwerflich verurteilter Lebensweise, rührt nicht bloß aus einem größeren Verständnis für fremde Kulturen, wie es oft heißt. Vielmehr kommt darin eine deutliche Missionierungsabsicht zum Ausdruck. So unterscheidet Léry in seiner *Histoire* zwischen einem guten und einem schlechten Kannibalismus, der mit der Freundschaft bzw. Feindschaft der jeweiligen ›Indianer/innen‹ zu den Franzosen einhergeht. Damit wird der Andere dem Eigenen entweder tendenziell angeglichen oder aber dem Anderen wird, bei ausbleibender Assimilation und nicht ›domestizierbarer‹ Fremdheit, der Status des Menschen weitgehend abgesprochen. Léry bezieht sich einerseits auf »unsere *Toüoupinambaoults*«, für die Anthropophagie ein komplexes Ritual darstelle oder die – unter dem Einfluss der Franzosen – gar kein Menschenfleisch mehr äßen, keinen monströsen Körper hätten, sondern von der Statur den Europäern ähnelten und sich zum Teil dem christlichen Glauben verschrieben hätten. ²⁴⁸ Andererseits verweist Léry auf »diese kleinen Teufel von *Ouetacas*«, die sich ständig im Krieg befänden, komplett nackt seien, »wie die Hunde und Wölfe das Fleisch roh essen« – Menschenfleisch eingeschlossen –, die »zu den barbarischsten, grausamsten und fürchterlichsten Völkern« ganz Amerikas gehörten und sich weder mit den Franzosen noch mit anderen Europäern auf Kontakt und Handel einließen. ²⁴⁹

246 | Ebd., S. 325: »cria a criança até idade que se pode comer«; »a mãe é a primeira que come desta carne«.

247 | »Crendo na imortalidade da alma, no trovão e nos espíritos malignos que os atormentam, tenho que [sic!] essa semente de religião brota e não se extingue nêles, não obstante as trevas em que vivem.«

248 | LÉRY, Jean de: *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, S. 413 und S. 211: »nos *Toüoupinambaoults*«; »ils ne mangeroient plus la chair humaine«. Hervorhebung im Original.

249 | Ebd., S. 152f.: »ces diabolins d'*Ouetacas*«; »comme les chiens et loups, mangeans la chair crue«; »mis au rang des nations les plus barbares, cruelles et redoutées qui se puissant trouver en toute L'Inde Occidentale«. Hervorhebung im Original.

Im siebten Zwischentitel wird erneut André Thevet zitiert: »Die Wilden glauben, dass die Seelen derjenigen, die ihre Feinde tugendhaft bekämpfen, in die Orte der Freude eingehen, aber dass, im Gegenteil, diejenigen, die ihr Land nicht gut verteidigen, mit dem Teufel gehen.«²⁵⁰ Ähnlich wie in dem vorherigen Zitat von Thevet wird die Filmhandlung durch eine relativ neutral wirkende Beschreibung ergänzt. In der Sequenz vor dem Zwischentitel rüsten sich die Tupinambá für den Kampf gegen die verfeindeten Tupiniquin; alles sei bereit, nur die »helfenden Träume« stünden noch aus. Nach dem Insert folgt eine Zeremonie, bei der Seboipepe im Trancezustand den siegreichen Kampf prophezeit. Wie bereits in Bezug auf den ersten Zwischentitel angeführt, entstammen die scheinbar neutralen Schilderungen Thevets einem Text, in dem eine Apologie der französischen Kolonialisierung Brasiliens zum Ausdruck kommt. Der von Thevet genannte Glaube der »Wilden«, je nach Tapferkeit in einen »Ort der Freude« einzugehen oder dem »Teufel« anheimzufallen, korrespondiert deutlich mit dem christlichen Verständnis von Himmel und Hölle und belegt so deren angebliche Disposition zur Annahme des katholischen Glaubens.

»In diesem Land, mehr als in jedem anderen, können ein Gouverneur oder ein Bischof und andere öffentliche Personen nicht Gott unseren Herren zufrieden stellen und alle anderen zufrieden stellen, denn das Schlechte ist in diesem Land durch Gewohnheiten sehr stark verankert.«²⁵¹ Eingebundet ist das Zitat von Manuel da Nóbrega zwischen der Sequenz, in der die Tupinambá gegen die verfeindeten Tupiniquin kämpfen, und der darauf folgenden Zeremonie zur Feier des gewonnenen Krieges, bei der auch die Verspeisung des Protagonisten angekündigt wird. Nóbregas Verdikt über »das Schlechte« in Brasilien erklärt sich schon aus seinem religiösen Amt, das er im Dienst der portugiesischen Kolonialmacht bekleidete. Der portugiesische Jesuit wurde im Jahr 1549 mit weiteren Jesuitenmissionaren von dem portugiesischen König João III nach Brasilien gesandt, wo er 1553 zum ersten Provinzial des Landes ernannt wurde. Nóbrega war einer der maßgeblichen Begründer der Indianermission in Brasilien. In einem Brief vom 8. Mai 1558 an den Provinzial von Portugal, Miguel de Torres, befürwortete Nóbrega »durchaus eine Unterjochung der Indios« (wobei er auch eine »vorsichtige[r] Kritik an der Kolonisierung« verlauten ließ).²⁵² Er stimmte für die Aufnahme von »Indianerkindern« in die Jesuitenkollegien, die so zwar vor der

250 | »Os selvagens acreditam que as almas daqueles que virtuosamente combateram seus inimigos se vão para os lugares de prazer, mas daqueles que, ao contrário, não defenderam bem o país, irão com o diabo.«

251 | »Nesta terra, mais que em nenhuma outra, não poderá um Governador e um Bispo, e outras pessoas públicas contentar a Deus Nosso Senhor e contentar a todos, por estar o mal mui [sic!] introduzido na terra por costumes.«

252 | OBERMEIER, Franz: »Nóbrega, Manuel da«. In: Friedrich Wilhelm Bautz, fortgeführt von Traugott Bautz (Hg.): *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. XXII. Nordhausen: Bautz 2003, Sp. 920-928, hier Sp. 922.

Versklavung durch die Siedler geschützt waren, aber auch ihrer ursprünglichen Kultur entrissen wurden und sich den Jesuiten angleichen mussten.

Beim neunten Insert, mit dem der Film endet, handelt es sich um eine Verlautbarung aus dem Jahr 1557 von Mem de Sá, dem damaligen Generalgouverneur von Brasilien: »Dort vom Meer aus habe ich gekämpft, in einer Weise, dass kein einziger Tupiniquin am Leben blieb. Auf der Länge des Strandes starr ausgestreckt, nahmen die Toten ungefähr eine légua [6.600 Meter] ein.«²⁵³ Dem Zwischentitel geht die zeremonielle Tötung des Franzosen voran, gefolgt von der statischen Halbtotale einer idyllischen Küstenlandschaft. Nach dem Ende der Zeremonie der Tupinambá setzt sich deren Gesang fort und ist sowohl bei der Ansicht der Küstenlandschaft als auch während des Inserts zu hören. Die drei Einstellungen werden somit durch die Tonspur zueinander in Beziehung gebracht. Der letzte Zwischentitel fungiert als Epilog, der Film endet also mit dem Zitat von Mem de Sá. Das Insert bekommt zusätzliches Gewicht, indem es fast doppelt so lange eingeblendet ist wie die vorherigen acht Zwischentitel.

Die idyllische Küstenlandschaft bildet nicht nur einen Kontrast zu dem folgenden Insert, in dem eine Küste beschrieben wird, die kilometerlang mit Leichen der Tupiniquin bedeckt ist. Durch den von Mem de Sá begangenen und leichthin geschilderten Genozid am Ende des Films erscheint auch die rituelle Tötung und Verspeisung des Franzosen in einem anderen Licht. Was im kolonialen Diskurs als barbarische Handlung dargestellt ist, wird hier als komplexes kulturspezifisches Ritual ins Bild gesetzt. Die Gegenüberstellung von rituellem Kannibalismus und dem Vernichtungskrieg gegen die Ureinwohner/innen des Landes macht die – gerade auch zur Zeit der Militärdiktatur zelebrierte – Geschichte von der ›glorreichen‹ Entdeckung und Besiedlung Brasiliens fragwürdig. Dies gilt umso mehr, als das Massaker nicht an den Tupinambá, den Feinden der Portugiesen, verübt worden ist. Der Vernichtungskrieg wurde vielmehr gegen die Tupiniquin geführt, die zuvor Verbündete der Portugiesen im Kampf gegen die Tupinambá und Franzosen waren. Dadurch wird die Perfidität der kolonialistischen Praktiken in Brasilien deutlich.

Die Einstellungsfolge suggeriert nicht nur, dass unberührt erscheinenden Landschaften in Brasilien eine blutige koloniale Geschichte eingeschrieben ist. Durch den Gegenwartsbezug, wie er zu Beginn des Films mit der ›Wochenschau‹ hergestellt wird, ergibt sich angesichts des Zitats von Mem de Sá auch eine Verbindung zur Situation der brasilianischen Indigenen zu Beginn der 1970er Jahre.²⁵⁴ Zur Zeit der Filmentstehung forcierte die brasilianische Militärregierung den Bau der Transamazônica, der Transamazonischen Fernstraße. In der Region ansässige Indigene wurden durch diesen internen Kolonialismus von ihrem Land vertrieben, häufig unter Gewaltanwendung und mit Morddrohungen. Wie der Film andeutet, weist das

253 | »Lá no mar pelejei, de maneira que nenhum tupiniquim ficou vivo. Estendidos ao longo da praia, rigidamente [sic!], os mortos ocuparam cerca [sic!] de uma légua.«

254 | Vgl. SADLER, Darlene J.: »The Politics of Adaptation«, S. 201.

vom Militärregime erzwungene Programm der ›Modernisierung‹ Brasiliens Kontinuitäten und Analogien zu der Kolonisierung des Landes im 16. Jahrhundert auf.

Der Erzählfluss wird immer wieder durch Inserts unterbrochen, die – vom letzten Zwischentitel abgesehen – jeweils knapp zehn Sekunden in weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund zu sehen sind. Wenn Inserts als »[e]xtradiegetic verbal commentary« die Funktion zukommen kann, »the ›self-sufficiency‹ of the discourse of images« in Frage zu stellen²⁵⁵, so gilt dies ganz besonders für deren Verwendung bei Nelson Pereira dos Santos. Die Zwischentexte fügen sich nicht einfach nahtlos in die Filmhandlung ein. Vielmehr handelt es sich bei den Zitaten von Autoren des 16. Jahrhunderts um Aussagen, die in Relation zueinander und zur Spielfilmhandlung komplementäre oder kontrastive Sinnbezüge herstellen oder – wenn sie bloß der Handlung zu entsprechen scheinen – über Subtexte zusätzliche Bedeutungsebenen erhalten. Durch Zitate, die dem kolonialen Diskurs über Brasilien entstammen, findet eine Kontextualisierung und Historisierung der fiktionalisierten Geschichte statt, welche die Widersprüche innerhalb des kolonialen Diskurses zutage treten lassen.

Die Zwischentexte ermöglichen durch die Unterbrechung der Handlung ein Innehalten. So bekommt das Publikum verstärkt Gelegenheit zur Reflexion. Durch die Einbeziehung unterschiedlicher, mitunter widerstreitender Quellen fördert der Film die Hinterfragung von Repräsentationen, die im kolonialen Diskurs naturalisiert wurden. Die Brüche im Handlungsablauf, die durch die Inserts entstehen, verweisen auch auf die mediale Differenz zu den Zeugnissen des 16. Jahrhunderts. Der ausgeprägte Realitätseffekt des fotografischen Bewegungsbildes dient in *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS* gerade nicht zur Inszenierung eines illusionistischen Historienfilms, der Wirklichkeit unmittelbar widerzuspiegeln vorgibt. Durch intermediale Bezüge via Zwischentexte oder kontrastive Bild-Ton-Verbindungen legt der Film wiederholt seine Konstruiertheit offen und regt damit zur Reflexion über die koloniale Geschichte Brasiliens an (ohne dabei ›die Bedeutung‹ vorzugeben, wie dies im anti-kolonialistischen Kino der Fall ist).

IV. 2.3.4 Hans Staden und die Alterität des Anderen

Ein zentraler Prätext der intermedialen Bezüge in *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS* ist Hans Stadens 1557 in Marburg erschienenen Buch mit dem modernisierten Kurztitel *Wahrhaftige Historia und Beschreibung einer Landschaft der wilden, nackten, grimmigen Menschenfresserleute, in der Neuen Welt Amerika gelegen*. Der Hesse Staden unternahm zwei Reisen nach Brasilien; die erste im Jahr 1548 und die zweite von 1550 bis 1555. Bei seiner zweiten Reise, die ihn als Teilnehmer einer spanischen Expedition nach Paraguay führen sollte, erlitt die Mannschaft Schiffbruch an der brasilianischen Küste. Um seinen Lebensunterhalt zu sichern, trat Staden in den Dienst der portugiesischen Kolonisatoren. Zu Beginn des Jahres 1554 wurde er als Kommandant einer kleinen Festung auf der Insel Santo Amaro

von den indigenen Tupinambá gefangen genommen. Seiner Schilderung zufolge lebte Staden für neuneinhalb Monate als Gefangener bei den »wildem, nacktem, grimmigen Menschenfressern«, die mit den Franzosen verbündet und mit den Portugiesen verfeindet waren. Staden konnte der ihm drohenden Vertilgung entgehen. Er wurde von Franzosen freigekauft und schiffte sich am 31. Oktober 1554 nach Frankreich ein, von wo aus er in seine Heimat zurück gelangte.

Stadens Buch wurde ein großer Erfolg. Noch im Erscheinungsjahr erschienen zwei Nachdrucke, gefolgt von zahlreichen weiteren Neuauflagen und Übersetzungen. Bedeutsam für die Rezeption außerhalb des deutschen Sprachraums war die Aufnahme von Stadens Text in den Dritten Band der – bereits angeführten – epochemachenden Reiseberichtsammlung von Theodor de Bry, der 1592 in Latein und im folgenden Jahr auf Deutsch erschien.

In Brasilien begann das Interesse für Stadens Buch gegen Ende des 19. Jahrhunderts. 1892 erschien die erste Übersetzung (ausgehend von der französischen Übertragung), gefolgt von einer vielbeachteten Ausgabe von 1900 zur Vierhundertjahrfeier der ›Entdeckung‹ Brasiliens. Zur weiteren Verbreitung beigetragen hat auch die Bearbeitung als Jugendbuch durch den populären brasilianischen Autor Monteiro Lobato. Dessen Buch erschien 1927 unter dem Titel *Aventuras de Hans Staden* (›Abenteuer von Hans Staden‹)²⁵⁶, von dem bis heute über dreißig Auflagen gedruckt wurden.

Stadens Publikation ist das »erste ausschließlich Brasilien gewidmete Buch, das in Europa erschien« und enthält »das erste wichtige Bildkorpus zu dem Land«²⁵⁷, bestehend aus 54 Holzschnitten sowie einer Landkarte und dem Titelbild. Bei den Holzschnitten des Bandes handelt es sich um den »ersten umfangreichen Bilderzyklus über die Neue Welt« und damit um einen »Markstein in der visuellen Umsetzung Amerikas für die Zeitgenossen«.²⁵⁸ Einen zentralen Platz in dem Buch nimmt die detaillierte Beschreibung und Illustration des Kannibalismus ein. Bereits auf dem Titelblatt ist ein Holzschnitt mit einer Kannibalismus-Szene abgebildet: Neben einem Grill mit schmorenden menschlichen Körperteilen liegt ein ›Indianer‹ in einer Hängematte und nagt an einem Menschenbein.

Der Kannibalismus ist Gegenstand zahlreicher Illustrationen des Buches und durchzieht einen Großteil des Textes. Als Staden von den Tupinambá gefangen genommen worden sei, »bissen [sie] in ihre Arme und drohten mir, so wollten sie

256 | Vgl. LOBATO, José Bento Monteiro: *Aventuras de Hans Staden. O homem que naufragou nas costas do Brasil em 1549 e esteve oito mezes prisioneiro dos indios tupinambás*. São Paulo: Editora Nacional 1927.

257 | OBERMEIER, Franz: »Hans Staden und sein Brasilienbuch. Vorwort«. In: Hans Staden: *›Warhaftige [sic!] Historia‹. Zwei Reisen nach Brasilien (1548-1555). História de duas viagens ao Brasil*. Kritische Ausgabe Franz Obermeier. Übers. Joachim Tiemann. Kiel: Westensee 2007, S. I-LXV, hier S. I.

258 | Ebd., S. XXVII.

mich essen«²⁵⁹. Am Wohnort habe er vor die Frauen treten und ihnen zurufen müssen »Ich, euer Essen, komme.« (248) Vor den Hütten hätten sich »fünfzehn Köpfe auf Pfählen« von verspeisten Feinden befunden (252). Ein Junge »hatte noch einen Beinknochen von dem Sklaven, an demselben war noch Fleisch, das aß er« (258). Die Tupinambá hätten selbst einen entstellten Gefangenen gegessen, der »hatte nur ein Auge und schien hässlich von der Krankheit« (261). Und die schwer Verwundeten auf einem Heimzug »schlugen sie fortan tot und schnitten sie ihrem Brauch gemäß in Stücke und brieten das Fleisch« (263). Staden sei auch Menschenfleisch angeboten worden: »Cunhambebe hatte einen großen Korb voll Menschenfleisch vor sich, aß von einem Bein, hielt es mir vor den Mund, fragte, ob ich auch essen wollte.« (264) Und ein Kapitel trägt die Überschrift »Wie sie den ersten von den zwei gebratenen Christen aßen [...]« (265)

Abb. 72-74: Hans Staden Wahrhaftige Historia



259 | STADEN, Hans: »Wahrhaftige Historia und Beschreibung/Einer Landschaft der wilden, nackten, grimmigen Menschenfresserleute,/in der Neuen Welt Amerika gelegen, vor und nach Christi Geburt/im Land Hessen unbekannt bis auf diese zwei jüngstvergangenen Jahre,/da sie Hans Staden von Homberg in Hessen durch seine eigene Erfahrung/kennengelernt und jetzt durch den Druck an den Tag gibt«. In: Hans Staden: »*Warhaftige* [sic!] *Historia*«, S. 229-288, hier S. 246 [Faksimile der Erstausgabe S. 1-178]. Um unnötig viele Fußnoten zu vermeiden, sind im Folgenden die Seitenzahlen der Zitate im Fließtext in Klammern angeführt.



Im ersten Teil des Buches, mit den Schilderungen der persönlichen Erfahrung Stadens, wird in Bezug auf den Verzehr eines Menschen – »Wie das zugeht« (258) – hingewiesen auf den zweiten Teil, überschrieben mit »Wahrhaftiger kurzer Bericht: Bräuche und Sitten der Tupinambás,/deren Gefangener ich gewesen bin.« (271) Ein Kapitel über die Bräuche der Tupinambá trägt den Titel »Warum ein Feind den anderen isst.«, gefolgt von dem Satz »Sie tun es aus keinem Hunger, sondern aus großem Hass und Neid.« (281) Und ein mit elf Holzschnitten reich

illustriertes Kapitel liefert die detaillierte Beschreibung zu dem Thema »Mit was für Zeremonien sie ihre Feinde töten und essen. Womit sie sie totschiessen und wie sie mit ihnen umgehen« (282). Unter anderem wird erwähnt, dass der Gefangene eine Frau bekommt: »Und wenn sie schwanger wird, das Kind ziehen sie auf, bis es groß wird. Wenn es ihnen danach in den Sinn kommt, schlagen sie es tot und essen es.« (282) Staden beendet das Kapitel mit der Beteuerung »Dies alles habe ich gesehen und bin dabeigewesen.« (283)

In Stadens Buch finden sich mehrere Authentizitätsbeteuerungen. So sind in den Text Versicherungen Stadens eingestreut, dass es sich bei seiner Schilderung um eine wahre Begebenheit handle, die er selbst erlebt habe. Darüber hinaus bürgt der Marburger Professor Dryander im Vorwort für die Vertrauenswürdigkeit Stadens; er betont, keine Zweifel zu haben, dass Staden

schreibe und vermelde seine Historia und Wegefahrt nicht nach anderer Leute Bericht, sondern aus seiner eigenen Erfahrung gründlich und gewiss, ohne irgendeine falsche Ursache und dass er darin keinen Ruhm oder weltlichen Ehrgeiz, sondern allein Gottes Ehre, Lob und Dankbarkeit für die erzeigte Wohltat seiner Erlösung sucht. (230)

Die Ausweisung der Textintention als Gotteslob, in Abgrenzung zur Ruhmbegehrde, suggeriert ebenfalls die Aufrichtigkeit des Autors. Auch die Unterteilung des Buches in *narratio* und *descriptio*, in die persönliche Schilderung seiner Reise und Gefangenschaft sowie die »ethnografische« Beschreibung der Gebräuche und des Lebensraums der Tupinambá, erhöht die Glaubwürdigkeit, dass die sachlich anmutende Beschreibung auf tatsächlicher Erfahrung fußt.

Abgesehen von Formen der Authentifizierung finden sich bei Staden auch Darstellungsweisen, welche die »Präsenz des Anderen«²⁶⁰ hervorheben. Diese manifestiert sich in den Tupi-Wörtern, die in den Text eingestreut sind, sowie in der Repräsentation der »Indianer/innen« auf den Holzschnitten, insbesondere in den drastischen Kannibalismus-Darstellungen.²⁶¹ Im Kannibalismus, den Staden zu einem zentralen Thema erhebt, zeigt sich die Alterität der fremden Kultur besonders deutlich. Die Bedrohung der christlich-europäischen Identität durch das »indianische« Andere kommt in der drohenden Verspeisung am stärksten zum Ausdruck. Wie eine Vorstufe zur Auflösung seiner Identität wirken die Staden aufgezwungenen Veränderungen seines Äußeren: Er wird seiner Kleidung entledigt, wobei der ihm drohende »Verlust seines Bartes einer Effeminierung und Ent-Euro-

260 | KIENING, Christian: »Alterität und Mimesis. Repräsentation des Fremden in Hans Stadens »Historia««. In: Martin Huber/Gerhard Lauer (Hg.): *Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie*. Tübingen: Niemeyer 2000, S. 483-510, hier S. 492.

261 | Trotz Verknüpfung von Bild und Text funktionieren die Holzschnitte auch als eigenständige Bilderzählungen.

päisierung«²⁶² gleichkommt. Doch Staden fällt der Bedrohung durch den Anderen nie gänzlich anheim. So erscheint er auf den Holzschnitten zwar nackt, doch ist seine Scham mit einem Feigenblatt bedeckt, und er behält seinen Bart und sein langes Haar als Zeichen seiner kulturellen Identität. Die Selbstdarstellung Stadens fungiert zugleich als »allusion to the Biblical trials of Job«²⁶³, denn schließlich ist die Prüfung und Affirmation seines Glaubens angesichts der »wildten, nackten, grim-migen Menschenfresserleute« und ihrer Götter ein zentrales Thema des Textes.

Neben der Bedrohung durch den Anderen, die primär im Kannibalismus zum Ausdruck kommt, wird bei Staden auch die Verwerflichkeit und Unterlegenheit des Anderen deutlich gemacht. Vor allem mittels »der Kannibalen-Trope begründet der ethnografische Blick seine epistemologische Autorität.«²⁶⁴ Staden ist in seiner Schilderung somit nicht nur der Abwehr gegenüber dem Anderen fähig, sondern »er okkupiert auch durch sprachliche Mimesis die Zeichen der anderen und rückt sie in seinen eigenen Deutungshorizont ein.«²⁶⁵ Die Alterität wird entschärft, »das Andere einem ihm fremden Repräsentationssystem anverwandelt.«²⁶⁶

Die Anverwandlung des Anderen an das Eigene gilt insbesondere auch für die visuelle Darstellung von Stadens *Historia* – sowie Lérys *Histoire* – bei de Bry. Die de Bry'schen Kupferstiche sind gekennzeichnet durch eine spezifische Ausrichtung auf die europäischen Betrachter/innen, bei gleichzeitiger Exotisierung des ›indianischen‹ Anderen. Wie Elisabeth Luchesi herausgestellt hat, ähnelt der Bildraum »einer exotischen Bühne«, wobei die perspektivische Darstellung den Blick auf das Dorfinnere lenkt und den Betrachter/innen eine privilegierte Sicht auf das Geschehen gewährt.²⁶⁷ Durch die Angleichung des Fremden an die »europäischen Ausdrucks- und Vorstellungsformen« vollzieht sich eine »Verein-nahmung der Fremden«, welche die bestehenden Differenzen abschwächt. In der Konzipierung des »Fremden als Verfremdung des Bekannten« wird das Andere, das »den europäischen Gesellschaften Unähnliche[n] zugunsten einer Wendung zum Exotischen ausgeklammert«.

262 | SCHÜLTING, Sabine: *Wilde Frauen, fremde Welten*, S. 126.

263 | WHITEHEAD, Neil L.: »Hans Staden and the Cultural Politics of Cannibalism«. In: *HAHR – Hispanic American Historical Review*, Nr. 80: 1, 2000, S. 721-751, hier S. 749.

264 | JÁUREGUI, Carlos A.: *Canibalia*, S. 118: »Gracias al tropo caníbal la mirada etnográfica establece su autoridad epistemológica«.

265 | HOLDENRIED, Michaela: »Einverlebte Fremde. Kannibalismus in Wort, Tat und Bild«. In: Kerstin Gernig (Hg.): *Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen*. Berlin: Dahlem University Press 2001, S. 117-145, hier S. 139.

266 | KIENING, Christian: »Alterität und Mimesis«, S. 486.

267 | LUCHESE, Elisabeth: »Von den ›Wilden/Nacketen/Grimmigen Menschenfresser Leuthen/in der Newenwelt America gelegen‹. Hans Staden und die Popularität der ›Kannibalen‹ im 16. Jahrhundert«. In: Karl-Heinz Kohl (Hg.): *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*. Berlin: Frölich & Kaufmann 1982, S. 71-74, hier S. 73. Die folgenden Zitate sind derselben Seite entnommen.

Der Film folgt nicht der Angleichung des Anderen an das Eigene, sondern lässt stattdessen Alterität als solche durchscheinen. So sind die Dialoge auf Tupi mit portugiesischen Untertiteln wiedergegeben, was die Vereinnahmung des Anderen durch die Schriftkultur der Kolonisatoren reduziert. In der Mündlichkeit manifestiert sich die ›Fremdheit‹ der indigenen Sprache – im Gegensatz zu der transparent erscheinenden Übersetzung in die europäische Schriftkultur, welche die Alterität des Anderen weitgehend einebnet und durch das Eigene verstehbar macht. Der Film gleicht die indigenen Anderen nicht dem Verstehenshorizont des europäischen Protagonisten an; stattdessen wird das koloniale Subjekt assimiliert, das sich als solches in der Verspeisung durch den Anderen auflöst.

Stadens Beschreibung seiner Gefangenschaft lässt sich unter dem Aspekt der »captive narrative« fassen, bei der die Erzählung von der Befreiung des Gefangenen einhergeht mit dem »acknowledgement of the superiority of the captive's origins, which is often the reader's own origins«. ²⁶⁸ Der Identifikation mit dem überlegen erscheinenden Gefangenen kommt dabei eine zentrale Rolle zu: »the reader of a captivity narrative is meant to identify with the captive and to thereby differentiate her/himself from the captor. Distinction between cultures is thereby made necessary and is necessarily re-performed«. ²⁶⁹ Während der Autor und Protagonist der *Historia* eine ständige Abgrenzung gegenüber dem Anderen aufrechterhält, erfolgt im Film bei der an Hans Staden angelehnten Figur eine zunehmende Auflösung westlicher Attribute. Nelson Pereira dos Santos inszeniert keine Befreiung einer mit »epistemologischer Autorität« (Jáuregui) ausgestatteten Figur. Vielmehr mündet die Gefangenschaft in der Verspeisung des europäischen Protagonisten, mit dem das Publikum sich bis dato wohl weitgehend identifiziert hat. Damit durchkreuzt der Film das Identifikationsmuster der Erzählung Stadens samt des darin implizierten Überlegenheitsanspruchs der europäischen Figur.

Im Gegensatz zu der Publikation von Staden und anderen ›Augenzeugen‹ des Kannibalismus ist die Tötung und Verspeisung des Protagonisten bei Nelson Pereira dos Santos mit keinem Stigma behaftet. ²⁷⁰ Während in den europäischen

268 | NOGUEIRA, Claudia Barbosa: *Journeys of Redemption: Discoveries, Re-Discoveries and Cinematic Representations of the Americas*. Dissertation, University of Maryland, College Park 2006, S. 98.

269 | Ebd., S. 96.

270 | Mit dem brasilianischen Spielfilm HANS STADEN (BRA/POR 1999, R: Luiz Alberto Pereira) ist ein weiterer Film entstanden, der sich auf Stadens *Historia* bezieht. Der Zugang ist hier allerdings ein völlig anderer als in *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS*. Bei HANS STADEN handelt es sich um eine ›werkgetreue‹ eurozentrische Darstellung des Reiseberichts aus dem 16. Jahrhundert. Erzählt wird der Film aus der Perspektive Stadens, dessen Stimme im Voice-over nicht zuletzt der Authentifizierung des Geschehens dient. Wie in der Buchvorlage wird Hans Staden zur Identifikationsfigur, während die Tupinambá als animalische Wesen erscheinen. Vgl. NAGIB, Lúcia: *A utopia no cinema brasileiro. Matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify 2006, S. 110-117.

Darstellungen die Sitten der Tupinambá fast ausnahmslos als ›barbarisch‹ und unmenschlich dargestellt sind, erscheinen sie in dem Film als komplexe Kulturpraxen, die Anthropophagie eingeschlossen. Entsprechend der heutigen ethnologischen Einsicht fanden bei den Stämmen der Tupi-Guarani – zu denen auch die Tupinambá und die Tupiniquin zählen – Krieg und die damit verbundene Anthropophagie nicht aus Hass statt, wie es bei den meisten europäischen Autoren des 16. Jahrhundert heißt, sondern aus Gründen der Ehre.²⁷¹ In Brasilien kam Kannibalismus sicherlich nicht so häufig vor, wie es in der Literatur des 16. Jahrhunderts glauben gemacht wird. Franz Obermeier zufolge handelte es sich beim Kannibalismus vielmehr um »eine in größeren Abständen erfolgende Zeremonie mit hoher sozialer und stammesgeschichtlicher Bedeutung, die den Zusammenhalt einzelner Stämme gewährleisten sollte und wohl zumeist mit Initiationsriten verbunden war«.²⁷² In diese Richtung zielt auch der Film in seiner Repräsentation von Kannibalismus; allerdings nicht im Sinne von ›ethnografischer Genauigkeit‹ oder ›historischer Korrektheit‹. Es wird keine unmittelbare Wiedergabe von Geschichte vorgegeben, sondern die Repräsentation durch stilistische und mediale Brüche als solche ausgewiesen und problematisiert. Dies gilt etwa für die Sequenz des Kampfes der Portugiesen gegen die Tupinambá, bei dem der Protagonist gefangen genommen wird. Durch historisch anmutende Kostümierung und naturalistisch wirkende Bilder entsteht zunächst der Eindruck von Geschichtlichkeit, den dissonante Klänge rückwärts laufender Musik jedoch durchkreuzen. Die Musik fungiert also nicht bloß als atmosphärische Untermalung der kriegerischen Auseinandersetzung. Sie dient vor allem auch der Entnaturalisierung des vermeintlich historischen Geschehens, da es sich offenbar um avantgardistische elektronische Musik handelt, womit der Film sowohl auf seine Entstehungszeit verweist als auch die eigene Konstruiertheit offenlegt.

IV. 2.3.5 Koloniale Geschichte im Modus der Mittelbarkeit

COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS setzt zahlreiche, teils divergierende Positionen des kolonialen Diskurses über Brasilien im 16. Jahrhundert zueinander in Beziehung. Die daraus resultierende grundlegende Hinterfragung der historischen Quellen entspricht der Perspektive einer kritischen Historiografie, die darauf abzielt »to critique documents in order to reveal the intentions of the archivists, the broader context of the events documented, and the materials and points of view that have been excluded«.²⁷³ Der Film deckt Widersprüche in der Repräsentation

271 | Vgl. FAUSTO, Carlos: »Cinco séculos de carne de vaca: antropofagia literal e antropofagia literária«. In: João Cezar de Castro Rocha/Jorge Ruffinelli (Hg.): *Anthropophagy Today?*, S. 75-82, hier S. 77.

272 | OBERMEIER, Franz: »Bilder von Kannibalen, Kannibalismus im Bild. Brasilianische Indios in Bildern und Texten des 16. Jahrhunderts«. In: *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, Nr. 38, 2001, S. 49-72, hier S. 71.

273 | GUYNN, William: *Writing History in Film*, S. 148.

der brasilianischen Indigenen auf und macht die Interessengebundenheit kolonialistischer Positionen sichtbar. Vor allem durch die Juxtaposition und Vermischung von Elementen historischer Publikationen erzielt der Film – im Sinne der ›kulturellen Kannibalisierung‹ – eine Dezentrierung einzelner Geschichtsdarstellungen sowie die Offenlegung historischer Zusammenhänge und Kontinuitäten. Zugleich verwehrt sich der Film der Absolutsetzung seiner eigenen Position, etwa durch die Authentifizierung eines einzelnen Geschehens. Prämisse hierfür ist die – bereits analysierte – Eingangssequenz: Durch die Verbindung der Zeitebene des 16. Jahrhunderts mit der Entstehungszeit des Films wird auf die medien-spezifische Rekonstruktion aus Sicht der Gegenwart verwiesen und so einer Naturalisierung der Darstellung als unmittelbare ›Historie‹ entgegengewirkt.

Besonders ausgeprägt ist die ›kulturelle Kannibalisierung‹ kolonialer Diskursformationen in Bezug auf Hans Staden's *Historia*, einem zentralen Prätext des Films. Die in der Reisebeschreibung autobiografisch konturierte Persona des Hans Staden wird in dem Film aufgegriffen und verbunden mit Elementen der Figur des Jean de Léry. Zu Beginn des Films entspricht der Protagonist weitgehend Jean de Lérys Schilderungen in der *Histoire* über seinen Aufenthalt in der französischen Kolonie France Antarctique unter der tyrannischen Herrschaft von Villegagnon und der Flucht auf das Festland, wo er mit weiteren Protestanten in Nachbarschaft zu den dortigen Indigenen wohnte. Die Filmhandlung ist dann ab der Gefangennahme des Protagonisten in hohem Maße an Hans Staden's Schilderungen angelehnt. Dabei fließen auch Details seines ›Berichts‹ mit in den Film ein, beispielsweise taucht wie bei Staden der ›cacique‹ Cunhambebe auf.

In dem an Staden's Schilderungen angelehnten Handlungsverlauf finden sich allerdings auch signifikante Abweichungen. Zwar wird der Protagonist wie Staden zusammen mit einer Gruppe von Portugiesen durch die Tupinambá gefangen genommen und fälschlich für deren Landsmann gehalten. Doch während es sich bei Staden um einen Deutschen – im Dienst der portugiesischen Kolonialmacht – handelt, ist die Filmfigur ein Franzose (der ebenfalls für einen Portugiesen gehalten wird). Diese Veränderung der Nationalität des Protagonisten ist durchaus signifikant. Als Franzose ist der Protagonist Angehöriger einer zur Zeit der Filmhandlung aktiven Kolonialmacht. Vor allem aber verkörpert er eine Nation, die in Brasilien jahrhundertlang maßgeblichen kulturellen Einfluss besaß. Reflektiert wird dies bereits am Anfang des Films durch den Bezug auf die französische Wochenschau, wie sie noch in den 1960er Jahren in brasilianischen Kinos zu sehen war. In Hinblick auf den starken kulturellen Einfluss Frankreichs, der bis in die Gegenwart der Filmentstehung andauerte, erscheint die rituelle Verspeisung des Protagonisten am Ende des Films auch als symbolische ›Einverleibung‹ der Grande Nation und ihrer Kulturformen.

Der Film thematisiert Aspekte der Gefangenschaft Staden's, die in der *Historia* offenbar beiseite gelassen werden. In der Schilderung seiner Erlebnisse verschweigt Staden, dass ihm eine Frau zugeteilt wurde – was er im Kapitel zum Kannibalismus

im zweiten Teil seines Buches explizit als Brauch erwähnt.²⁷⁴ Der Grund für dieses Verschweigen liegt wohl darin, dass Staden darauf bedacht war, seine Integrität als Protestant und Kritiker der fremden Kultur zu wahren, die durch eine Frau an seiner Seite zweifelhaft geworden wäre. Im Film hingegen kommt der ›unterschlagenen‹ Frau eine zentrale Stellung zu. Als rein fiktive Figur wird die hübsche junge Seboipepe eingeführt, deren Beziehung zu dem Gefangenen ausführlich dargestellt ist. Seboipepe hebt sich von den anderen Frauen stark ab, sowohl durch die Kadrierung, die sie häufig ins Zentrum und in den Vordergrund des Bildes rückt, als auch durch ihre schlanke und hochgewachsene Figur, die dem westlichen Schönheitsideal (zur Zeit der Filmentstehung) entspricht. Durch diese Inszenierung Seboipepes, ihr deutliches sexuelles Interesse an dem Franzosen und die Entwicklung gegenseitiger Zuneigung weckt der Film die Erwartung einer Liebesbeziehung, bei der die ›Indianerin‹ zugunsten des europäischen Geliebten gegen ihre Traditionen aufbegehrt. Zwischen den beiden scheint sich tatsächlich eine Liebesgeschichte zu entwickeln, die auf eine Errettung des Todgeweihten schließen lässt (oder zumindest auf den tragisch scheiternden Versuch der Frau, ihren Geliebten zu retten). Der Film bricht jedoch mit der konventionellen Dramaturgie, wie sie in zahlreichen Gefangenschaftsgeschichten angelegt ist. Bezeichnenderweise ist die einzige längere ›romantische‹ Sequenz zwischen Seboipepe und dem Franzosen ein Liebesspiel, das zugleich die Einübung des Tötungsrituals darstellt. Bei dem Liebesspiel nennt Seboipepe ihren Franzosen neckisch »mein kleines Halsstück«, in Bezug auf dasjenige Körperteil, das ihr nach seiner Tötung zur Verspeisung zugesprochen wurde. Der phallisch konnotierte Kosenamen »kleines Halsstück« stellt einen Konnex von Sexualität und Kannibalismus her, auf den bereits der doppeldeutige Filmtitel ironisch verweist. Gegen Ende des Films sieht man Seboipepe dann in Großaufnahme mit ungerührter Miene kauen, wobei kein Zweifel besteht, dass sie gerade das Halsstück des Franzosen verspeist. Die lakonische, betont unsensationelle Darstellung von ›Kannibalismus‹ bei Nelson Pereira dos Santos steht in deutlichem Gegensatz zu den grauenvollen, gewaltbetonten und detailgenauen Darstellungen, wie sie im kolonialen Diskurs zur Abwertung des indigenen Anderen üblich sind – insbesondere in visuellen Repräsentationen wie den wirkungsmächtigen Kupferstichen von de Bry, die zu Beginn von *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS* mit filmspezifischen Mitteln dargestellt, rekontextualisiert und in ihrer Funktionsweise offengelegt werden.

Bei der Beziehung zwischen Seboipepe und dem Franzosen handelt es sich ferner um einen Verweis auf die Liebesgeschichte in José de Alencars *Iracema, lenda do Ceará*²⁷⁵ – und zwar als »counterpart to the romanticized image of the Indian created by Alencar«²⁷⁶. In dem indianistischen Roman verliebt sich die ›Indianerin‹ Iracema in den portugiesischen Kolonisator Martim, für den sie ihren Stamm verlässt, wobei der Sohn, der aus der Beziehung der beiden hervor-

274 | Vgl. STADEN, Hans: »Wahrhaftige Historia«, S. 157.

275 | Vgl. zu *Iracema, lenda do Ceará* Kap. III.6, insbesondere S. 85ff.

276 | SADLER, Darlene J.: »The Politics of Adaptation«, S. 199.

geht, als der erste Brasilianer bezeichnet wird. Der Roman entwirft damit einen fundierenden nationalen Mythos, bei dem die ›Indianerin‹ bloß als Zeichen der Differenz gegenüber dem portugiesischen Mutterland figuriert, um eine brasilianische Nationalidentität zu affirmieren. Die Beziehung zwischen dem Franzosen und Seboipepe hingegen erweist sich als Inversion der Alencar'schen Liebesgeschichte. Während Iracema, die fügsame »Jungfrau mit den Honiglippen«²⁷⁷, sich gänzlich dem Kolonisator hingibt, widersetzt sich Seboipepe dem Franzosen. Bezeichnenderweise bedeutet Seboipepe »auf Tupi Blutsauger«²⁷⁸, was nicht nur auf die Verspeisung des Franzosen am Ende des Films hindeutet, sondern auch eine ironische Verkehrung von Iracemas Honiglippen darstellt. Seboipepe erscheint als Gegenbild zur romantischen Konstruktion der ›Indianerin‹ Iracema. So ist Seboipepe keine Jungfrau, sondern eine Witwe, deren Mann von den Portugiesen getötet wurde. Im Gegensatz zu Iracema lehnt sie es nicht nur ab, für den Europäer ihren Stamm zu verlassen, sondern verhindert sogar gewaltsam dessen Flucht.²⁷⁹ Mit einem Lächeln auf den Lippen schießt sie dem fliehenden Franzosen einen Pfeil ins Bein und tritt ihm kriegerisch entgegen. Seboipepe stirbt auch nicht wie Iracema, die sich aus Sehnsucht zu Tode grämt, als ihr Mann sie für den Kampf gegen feindliche ›Indianer‹ verlässt. Es ist vielmehr der Europäer, der umkommt. Anstatt wie Iracema dem Kolonisator einen Nachkommen zu gebären, beteiligt sie sich an der Verspeisung des Franzosen.

Abb. 75-76: *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS*



277 | ALENCAR, José de: *Iracema, lenda do Ceará*, S. 48: »Iracema, a virgem dos lábios de mel«.

278 | SALEM, Helena: *Nelson Pereira dos Santos*, S. 259: »sanguessuga em tupi«.

279 | Dies widerspricht auch einer Schilderung Gândavos, der zufolge die indigenen Frauen der europäischen Gefangenen sich zu diesen manchmal so hingezogen fühlten, dass sie die Männer vor dem Tod bewahrt hätten und mit ihnen geflohen seien. Vgl. GÂNDAVO, Pero de Magalhães de: *História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, S. 114: »Também acontece algumas vezes afeiçoar-se tanto ao marido, que chega a fugir com ele para sua terra para o livrar da morte.«

Abb. 77: José Maria de Medeiros: Iracema



Abb. 78: Antônio Parreiras: Iracema



Die ›Indianer/innen‹ des Films, und insbesondere die Figur der Seboipepe, weichen deutlich ab von der Repräsentation assimilierungswilliger ›Indianer/innen‹ bei Alencar, die sich ergeben kolonialisieren lassen und ihre Identität zugunsten der Kultur der europäischen Kolonisatoren aufgeben. Der Film invertiert gezielt den Iracema-Mythos, der auch im 20. Jahrhundert sehr präsent ist, vor allem in filmischen Darstellungen. Bis zur Entstehung von *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS* im Jahr 1971 sind 15 Spielfilme über ›Indianer/innen‹ entstanden, von denen neun auf Werken von Alencar (vor allem auf *Iracema*, *lenda do Ceará* und *O Guarani*) basieren.²⁸⁰ *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS* ist der erste Film, in dem nicht »a visão do colonizador«²⁸¹, der »Blick des Kolonisators«, vorherrscht.²⁸² In

280 | Vgl. LOBATO, Ana Lucia: »Como era gostoso o meu francês«, S. 71.

281 | Ebd., S. 72.

282 | Vgl. Sylvio Backs Essayfilm *YNDIO DO BRASIL/OUR INDIANS* (BRA 1995), der sich aus Sequenzen zahlreicher Filme über die brasilianischen ›Indianer/innen‹ zusammensetzt und damit einen Querschnitt ihrer filmischen Repräsentation liefert. Durch Kommentare

Nelson Pereira dos Santos' Film entsteht ein differenziertes Bild der Indigenen, das deutlich divergiert von den eindimensionalen Abwertungen des Anderen, wie sie im kolonialen Diskurs vorherrschen. Die Anthropophagie erscheint als komplexes Ritual, das nach bestimmten Regeln durchgeführt wird, und nicht als ein wahlloses und blutrünstiges Verschlingen von Menschen.

Der Film vermeidet allerdings auch, einer vermeintlichen Repräsentation der indigenen Sichtweise zu verfallen. Wie bereits dargelegt, klingt wiederholt ein ironischer, fast karnevalesker Ton an. Evident ist dies schon im Filmtitel, der aus der Perspektive der ›Kannibalin‹ Seboipepe konstatiert, wie lecker ihr Franzose gewesen sei. *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS* zielt also weniger auf die ›Richtigstellung‹ des Bildes der Indigenen im kolonialen Diskurs, als vielmehr auf eine ironische Affirmation von Kannibalismus und Promiskuität, um – ähnlich wie das *Manifesto Antropófago* – die komplementären Fremdzuschreibungen der ›Indianer/innen‹ als ›Menschenfresser/innen‹ und ›Gute Wilde‹ zu durchkreuzen und diesen naturalisierten Repräsentationen ästhetische und kulturelle Differenzen einzuschreiben. Die stilistische Heterogenität des Films umfasst so unterschiedliche Darstellungsmodi wie Realismuseffekte oder Illusionsdurchbrechungen, wobei diese sich wiederum auf spezifische Diskurse und Repräsentationsformen beziehen. In multiperspektivischer Darstellungsweise, etwa durch Juxtaposition divergierender Bild- und Tonebenen, legt der Film Widersprüche innerhalb des kolonialen Diskurses offen und entzieht den einzelnen Positionen damit ihre »epistemologische Autorität«.

COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS subvertiert nicht nur den kolonialen Diskurs über das Brasilien des 16. Jahrhunderts, sondern widersetzt sich auch einer affirmativen Darstellung der brasilianischen Geschichte, wie sie vom Militärregime zur Zeit der Filmentstehung mit Nachdruck gefördert wurde. Die zentralistische Kulturpolitik der Junta, die sich auch in dem 1969 gegründeten staatlichen Filmunternehmen Embrafilme niederschlug, war bestimmt durch Zensur und Verfolgung einerseits, sowie durch umfangreiche Unterstützung nationalistischer Kulturproduktionen andererseits. Über Embrafilme förderte die Militärregierung zu Beginn der 1970er Jahre Historienfilme, die der Glorifizierung brasilianischer Geschichte dienen sollten. Nelson Pereira dos Santos' Film widersetzt sich nicht nur der nationalistischen Überhöhung brasilianischer Geschichte, sondern reflektiert auch die Kontinuitäten (neo-)kolonialer Machtgefüge, die mit der Kolonisierung des Amazonasgebietes bis in die Gegenwart der Filmentstehung andauerten. Das Filmende mit der massenhaften Ermordung von Indigenen, die der Generalgouverneur von Brasilien Mem de Sá Mitte des 16. Jahrhunderts durchführen ließ, bekommt eine besondere Brisanz angesichts der durch die Junta begonnenen Kolonisierung des Amazonasbeckens, bei der im Rahmen der ›Umsiedlung‹ von Indigenen und Kleinbauern massiv Gewalt angewandt wurde.

im Voice-over und gezielte Juxtaposition von Sequenzen werden die eurozentrischen Repräsentationen der Indigenen in Backs Film dekonstruiert.

Dies gilt umso mehr, als der Film bereits in der Eingangssequenz durch die Koppelung von zwei Zeitebenen – via Verweis auf die Französische Wochenschau – eine Verbindung herstellt zwischen der Kolonialisierung Brasiliens im 16. Jahrhundert und der Gegenwart der Filmentstehung. Wie auch bei den anderen tropikalistischen Filmen erkannte das Militärregime die subversiven Strategien ›kultureller Kannibalisierung‹ nicht, wobei *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS* nicht nur von der Zensur verschont blieb, sondern sogar eine Förderung von Embrafilme erhielt und neben *MACUNAÍMA* zu einem der erfolgreichsten Filme des Cinema Novo wurde.