

Eine Archäologie der brasilianischen Gesellschaft

Die Restaurierung von *Terra em Transe*

Der Filmkritiker José Carlos Avellar ist Autor von *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, ein Buch über den Film von Glauber Rocha. Er schrieb auch *A Ponte Clandestina - Teorias de Cinema na América Latina*, leitet heute die Filmförderungsabteilung der Petrobras und ist Berater der Internationalen Filmfestspiele Berlin. *Tópicos* sprach mit ihm über die restaurierte Fassung des Films *Terra em Transe* von Glauber Rocha, die demnächst auf DVD herauskommen soll.

INTERVIEW: DR. UTE HERMANS

Tópicos: Welche Bedeutung hat *Terra em Transe* für den Film Brasiliens?

Avellar: Der Film *Terra em Transe* ist der wichtigste Film von Glauber Rocha, obwohl *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Gott und Teufel im Land der Sonne) beliebter ist. Es ist formal-ästhetisch ein brisanter Film, der Fragen aus *Deus e o Diabo na Terra do Sol* weiter entwickelt und den Grundstein für spätere Filme wie *O Dragão da Maldade*, *Cabeças Cortadas* und *Leão de Sete Cabeças* legt. Die erste Version des Projekts schrieb Glauber 1965 auf einer Reise durch Mexiko. Von dort reiste er nach Italien, um in Genua seinen theoretischen Text "Ästhetik des Hungers" vorzustellen. In Italien schrieb er an der Geschichte zu *Terra em Transe* weiter. Sein Arbeitstitel: *America Nuestra – A Terra em Transe*.

Dann rückte Glauber von der Idee ab, eine lateinamerikanische Geschichte filmen zu wollen, besann sich auf Brasilien. Am Anfang des Films sollte eine Szene des Aufruhrs, des Tumults stehen: eine Studentenrevolte, die von der Polizei niedergeschlagen wird, ein Schwarzer, der im Müll umkommt, oder ein Aufstand von landlosen Arbeitern, der am Regierungspalast endet. Glauber will Menschen im Moment der Trance, im Übergang von einem Zustand in einen anderen, undefinierten filmen.

Nach *Terra em Transe* will er sein lateinamerikanisches Projekt mit *America Nuestra* fortsetzen und in Uruguay drehen. *America Nuestra*

sollte halb spanisch, halb portugiesisch sein, in Brasilien und einem anderen Land Lateinamerikas spielen. Der Ton sollte *Terra em Transe* entsprechen, denn Glauber Rocha wollte nicht dokumentarisch-historisch arbeiten, sondern einen Traum entwerfen, dessen Metaphern in ein Delirium führen, um zum Nachdenken über Lateinamerika anzuregen. Also suchte er ein Bild aus dem Unterbewussten, um es auf die Leinwand zu bannen. Für mich ist der Film eine bis heute gültige Archäologie der brasilianischen Gesellschaft.

Was ist das grundsätzlich Neue dieses Films?

Neu in *Terra em Transe* ist, dass der Zuschauer keine Partei für oder wider den Hauptdarsteller ergreifen kann. Der Schauspieler muss kritisch betrachtet werden. Unmöglich, sich mit ihm zu identifizieren, niemand kann sagen: Ich bin wie Paulo oder wie irgendjemand anderes aus dem Film. Unmöglich, total gegen Paulo oder gegen andere Figuren des Films zu sein. In diesem Sinn repräsentiert Paulo manchmal den brasilianischen Intellektuellen, ist aber keine Allegorie des brasilianischen Intellektuellen, weist nur Charaktermerkmale des brasilianischen Intellektuellen auf.

Warum werden gerade jetzt Glauber Rochas Filme restauriert?

Dona Lúcia, Glaubers Mutter, verwaltet das Tempo Glauber-Archiv in Rio de Janeiro mit Dokumenten, Fotos und Filmkopien auf Video.

Aber auch die Filme müssen erhalten bleiben, vor allem weil das Originalnegativ einiger Filme verschwunden ist, wie bei *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. Glauber wurde von der Zensurbehörde scharf beobachtet, daher seine Idee, die Negative aus Rio de Janeiro nach Frankreich zu schaffen. Ihm schien es leichter zu sein, die internationale Vermarktung seiner Filme von Paris aus zu betreiben. Ein Brand in Pariser Laboren vernichtete Kopien und die Originalnegative mehrerer Filme. *Terra em Transe* befand sich vor der Restaurierung in sehr schlechtem Zustand.

Glaubers Familie stellte einen Antrag auf Restaurierungsförderung bei Petrobras. Dort wird seit einiger Zeit die Restaurierung bedeutender Cinema Novo-Filme aus den 60er Jahren gefördert. Filme von Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade und Glauber Rocha aus den 60er Jahren

Szene aus dem Film Terra em Transe





Glauber Rocha

werden restauriert. Wir wollen unsere Filmgeschichte erhalten und dem Publikum den Zugang zu diesen Autorenfilmen offen halten.

Was ist der Unterschied zwischen Filmemachern der 60er Jahre und den Filmemachern von heute?

Die Regisseure der 60er Jahre fanden keine filmischen Referenzen in Brasilien. Ihre Bezugspunkte waren Literatur, Malerei und die bildende Kunst. Heute haben junge Regisseure einen nationalen filmischen Ausdruck vorliegen, an dem sie sich orientieren, dem sie widersprechen oder den sie zu etwas ganz anderem weiterentwickeln können. Bild und Ton der restaurierten Fassungen haben gute Qualität. Heute führen einige Regisseure einen Dia-

log mit Regisseuren des brasilianischen Cinema Novo. Walter Salles stellt direkte Bezüge zu *Deus e o Diabo na Terra do Sol* und zu *Vidas Secas* her. Die Möglichkeit, gut restaurierte Kopien sehen zu können, trägt zum Dialog mit dieser Phase des brasilianischen Kinos bei.

Wie wurde der Film damals und wie wird er heute in Brasilien aufgenommen?

Als *Terra em Transe* herauskam, gab es keine gerechte Analyse des Films, die Reaktion des Publikums war zu heftig. Die Zensurbehörde hat den Film in Brasilien verboten und zwar just in dem Moment, als der Film in Cannes für das Filmfest ausgewählt worden war. Als der Film später in die Kinos kam, begannen konservative Journalisten, die Zensur zu verteidigen. Liberale oder linke Journalisten verteidigten den Film. Nach der Freigabe erklärte die Zensurbehörde, dass der Film unverständlich und zu intellektuell sei und daher niemandem schaden könne; er habe kein Potenzial, um Menschen für eine politische Aktion zu mobilisieren. Die politische Rechte behauptete, der Film sei unverständlich, die Zensur obsolet. Nur Eingeweihte oder Freunde des Regisseurs würden ihn verstehen. Die liberale Filmkritik verteidigte den Film gegenüber diesen Anschuldigungen und versuchte eine tiefe Analyse der im Film angerissenen Diskussion, die dann mit Filmkritikern und Journalisten, Herausgebern und politischen Berichterstattern zustande kam.

Heute liegt die restaurierte Fassung vor. Wer heute Filme machen will, kann darüber die brasilianische Gesellschaft von damals und die filmische Neuheit verstehen, die er heute ganz anders umsetzen kann, obwohl sie von diesem Vorbild beeinflusst sein kann. Er kann in einen Dialog treten mit einem

Regisseur, der seine eigene Bildsprache erfunden hat, um sich auf die Welt, in der er lebt, zu beziehen. Das leistet *Terra em Transe*. Aber in einer lateinamerikanischen Kultur oder in einer Kultur eines kolonisierten Landes, ist die Erfindung einer eigenen Form immer ein Kampf.

Welche Rolle hatte der Film in den Jahren der Militärdiktatur?

Unter der Militärdiktatur stellte die Kunst die größte politische Partei. Die Kulturschaffenden boten, was politische Parteien nicht bieten konnten: Die politische Diskussion wurde über die künstlerischen Ausdrucksformen in Brasilien geführt. *Terra em Transe* provozierte politische Debatten, war der erste Film, der überall in der Politik, der Musik, im Theater diskutiert wurde. In diesem Film wurde ein brasilianischer Ausdruck für die Tropen gesucht, und die opernartige Form des Films führte dazu, dass sein Einfluß auf Darbietungen in Theater und Musik unter dem Begriff „Tropicália“ bekannt wurde, das galt auch für die bildende Kunst. Die „Tropicalia“ wie sie von *Terra em Transe* vorgeformt war, wurde zum Merkmal brasilianischer Kunst dieser Zeit: Die Kamera schwebt in der Luft wie in einem Freilufttheater. Nur ein Teil des Geschehens wird fokussiert. Viele Dinge geschehen jenseits des Bildrahmens. Man weiß nicht, was geschieht. Diese Narration mit einem Erzähler im Geschehen prägte Theater, Literatur und Musik. Der Erzähler wird nicht von dem Leid verschont, das er erzählt. Er steckt mittendrin, stößt an dieselben Grenzen, wie alle anderen Protagonisten. Die Kamera kann nicht wesentlich anders agieren, sie gehört der Gesellschaft ebenso an wie Paulo Martins. Ihr Bildausschnitt ist begrenzt wie bei jemandem, der in dieser Gesellschaft lebt. Das ist der Dreh- und Angelpunkt dieses Films. ■

