

10. internationales forum des jungen films

berlin
19. 2. – 29. 2.
1980

40

BRACOS CRUZADOS, MAQUINAS PARADAS Verschränkte Arme, stillstehende Maschinen

Land	Brasilien 1979
Produktion	Grupo Tarumã
Regie, Buch, Schnitt	Sergio de Toledo Segall Roberto Gervitz
Kamera	Aloysio Raulino
Musik	Luiz Henrique Xavier
Produktionsleitung	Hugo Gama
Uraufführung	26. 10. 1979, Sao Paulo Mostra Internacional de Cinema
Format	16 mm, schwarzweiß, 1 : 1.33
Länge	76 Minuten

Inhalt

VERSCHRÄNKTE ARME, STILLSTEHENDE MASCHINEN dokumentiert die Praxis und die Struktur des im Land seit 30 Jahren bestehenden Gewerkschaftssystems sowie die Bemühungen der Arbeiter um eine selbständige und demokratische Berufsorganisation anhand der Ereignisse des Jahres 1978 im Industriezentrum São Paulo: die Streiks im Mai, die Wahlen in der Metallarbeiter-Gewerkschaft (der größten in Lateinamerika mit ca. 360.000 Mitgliedern), die Kundgebung gegen die Inflation auf der Praca da Sé im September und der Generalstreik der Metallarbeiter im November.

Der Film wurde möglich, weil die Gewerkschaftsopposition, die sich zum 'Block 3' ('chapa 3') zusammengeschlossen hatte, den Wahlkampf festhalten wollte, um dieses Dokument später in Diskussionen zu zeigen. Durch die Streiks im Mai 1978 in São Paulo veränderte sich das Projekt: aus dem geplanten Kurzfilm über die Gewerkschaftswahlen wurde ein abendfüllender Beitrag.

Er stellt die Praktiken und die faschistischen Wurzeln der offiziellen Gewerkschaften in Brasilien dar. Die Filmemacher hatten dabei die Möglichkeit, auch die Aktivitäten des Agenten Joaquim dos Santos Andrade festzuhalten, der vom Arbeitsministerium und der Arbeitgebervereinigung bezahlt wurde, sowie das Eingreifen des Arbeitsministers und des Arbeitsamtes, um die Wahlen in ihrem Sinn zu beeinflussen. Dem gegenüber stehen die Streiks, die Solidarität der Arbeiter in den Fabriken, ihre Kritik an der korrupten Gewerkschaftsleitung und ihr Kampf um eine neue Gewerkschaftsspitze aus den Reihen der Opposition.

Produktionsmitteilung

„Unser Film kritisiert die Strukturen der brasilianischen Gewerkschaften, die vor dreißig Jahren eingeführt wurden und denen der italienischen Gewerkschaften zur Zeit der faschistischen

Diktatur Mussolinis ähneln. Die Struktur dieser Gewerkschaften läßt keine Mitbestimmung zu. Es gibt keine gewerkschaftlichen Organisationen in den Betrieben, sondern nur eine übergeordnete zentrale Leitung. Das Recht, sich mit Forderungen an die Unternehmer zu wenden, gibt es nicht. Die Regierung muß um Vermittlung gebeten werden. Die Gewerkschaft unterhält keine Beziehungen zu anderen Gewerkschaften. Gemeinsame Aktionen sind verboten. In unserem Film wollten wir zeigen, wie die arbeiterfeindlichen Strukturen sich immer wieder reproduzieren, und welche Konsequenzen das für den Kampf der Arbeiterklasse hat.“

Sergio Toledo Segall, Roberto Gervitz, in : Sonntag, Berlin (DDR), Nr. 50/1979

Zum filmischen Hintergrund

Sergio Toledo Segall und Roberto Gervitz beschließen 1975, gemeinsam Dokumentarfilme zu machen. Als erstes drehen sie im selben Jahr *Parada geral* (Allgemeiner Stillstand – 15 Min., Farbe), in dem sie die Schließung der 'Hochschule für Kommunikation' der Universität Sao Paulo und die daraufhin folgende erste große Studentendemonstration seit 1968 dokumentieren. Als in den nächsten Jahren die Bevölkerung wieder aktiver am politischen Prozeß teilnehmen kann, verlassen beide die Universität und beginnen den Film *A história dos ganha pouco* (Die Geschichte der wenig Verdienenden – 34 Min., Farbe) über die Durchschnittsbürger eines Stadtteils an der Peripherie von Osasco (einem Industriegebiet, das für seinen traditionellen Kampfgeist bekannt ist) und über die Bildung lokaler Bürgervereinigungen und ihre Teilnahme an den Wahlen.

Die Arbeit an diesem Film, das Zusammenleben mit den dargestellten Personen prägte die Konzeption der weiteren Filmarbeit. Toledo Segall und Gervitz diskutierten von Anfang an mit allen Beteiligten das sich entwickelnde Projekt, denn sie wollten einen Film mit den Bewohnern machen und nicht nur über sie. Daraus resultierte ihre Vorstellung von einem populären Kino: einem Kino, das in der unmittelbaren Kommunikation mit den Betroffenen entsteht.

So ist auch der letzte Film BRACOS CRUZADOS, MAQUINAS PARADAS gemacht und anschließend im Parallelverleih vertrieben worden, über den er sowohl Bürgervereinigungen, Nachbarschaftsorganisationen wie Gewerkschaften erreichte. Besonderer Bestandteil der jeweiligen Vorführungen war eine abschließende Diskussion mit den Zuschauern. Nach zahlreichen Veranstaltungen unter den Arbeitern São Paulos wird der Film jetzt vom Dina-Verleih (einer unabhängigen Organisation des Nationalen Filmclub-Verbandes) in anderen Großstädten und im Landesinnern gezeigt.

Produktionsmitteilung

Kritiken

Filme zum Thema Streik

Diese Person ist bisher nur selten auf den Kino-Leinwänden aufgetaucht, aber in Filmclubs, bei Gewerkschaftstreffen, in Vorortvereinen und Universitätszentren erscheint sie immer häufiger: der Arbeiter aus den brasilianischen Großstädten, Hauptfigur von vier Filmen, die gegenwärtig im sogenannten Parallelverleih laufen. Es handelt sich um die Dokumentarfilme *Greve* und *Trabalhadores: presente* (Streik; Arbeiter: präsent!) von

João Batista de Andrade, *A greve de marco* (Der März-Streik) von Renato Tapajós und BRACOS CRUZADOS, MAQUINAS PARADAS (Verschränkte Arme, stillstehende Maschinen) von Sérgio Segall und Roberto Gervitz, die die Streiks behandeln, die ABC und die Stadt São Paulo Anfang 1979 erschütterten.

Natürlich ist es diesen Filmen trotz der Startreklame nur ganz selten möglich, die kommerziellen Kinos für sich zu interessieren. Sie können eigentlich nur über die Filmclubs beim Publikum bekannt werden. Diese wurden 1974 wieder erweckt anlässlich des 1. Nationalen Tags der Filmclubs, nachdem sie Anfang der 70er Jahre praktisch gestorben waren. Die Nationalstiftung der Filmclubs zählt heute 250 Filialen in 200 brasilianischen Städten. Außerdem arbeiten 400 Verbände im ganzen Land mit bei der Verbreitung von Filmen, die als nicht-kommerziell gelten. Ein Verleih, die Dina-Film, deren Direktion von den Filmclubs gewählt wird, verleiht Filme an Interessierte zu Preisen von 500 bis 3000 Cruzeiros. Von den eventuellen Gewinnen gehen 50 % an die Filmemacher. Die andere Hälfte wird in die Vergrößerung des Filmverleihs investiert. (1979 : 1 DM = 25 Cruzeiros)

Seit 1976 hat Dina-Film mindestens 5000 Vorführungen veranstaltet mit Filmen, die Fragen wie beispielsweise heimliche Grundstücksaufteilungen und Transportschwierigkeiten behandeln. Und nun die Streiks von ABC. Felipe Macedo, Präsident des Nationalrats der Filmclubs, hält die Tatsache, daß diese Filme nicht mehr nur Intellektuelle, sondern neue Publikumskreise anziehen, für ein nicht mehr rückgängig zu machendes Phänomen.

Die Person des Arbeiters ist keine wirkliche Neuheit im brasilianischen Kino, nachdem in dem jüngsten Film *A queda* (Der Fall) von Ruy Guerra und Nelson Xavier der Hauptdarsteller gerade ein Arbeiter der U-Bahn von Rio de Janeiro war. Wenn er auch zu Heldenehren kam, blieb der Protagonist doch eine isolierte Persönlichkeit, während in diesen vier Dokumentarfilmen gerade die berufliche Seite im Mittelpunkt des Geschehens steht.

Obwohl die Idee zu diesen Filmen aus den Streiks zu Anfang des Jahres entstanden ist, besteht ein spürbarer Unterschied in der Ausführung durch jeden einzelnen Cineasten. João Batista de Andrade, 39 Jahre (bekannt durch seinen Spielfilm *Doramundo*) hielt sich in seinen beiden Arbeiten ganz an den dokumentarischen Aspekt. *Greve* ist 37 Minuten lang und hat ca. 200 000 Cruzeiros gekostet. Sein Thema sind die Manifestationen der Metallarbeiter im März dieses Jahres. Zeugenaussagen der Arbeiter werden mit Sitzungen im Rathaus von São Bernardo konfrontiert. In einer Szene wird durch den Sprecher ein Interview mit dem Schlichter in der Gewerkschaft angesagt, während die Bilder zeigen, wie Luís Inácio da Silva, genannt Lula, von den Arbeitern auf den Schultern getragen wird. „Wir sind 80 000 Lulas“, sagt ein Arbeiter an einer Stelle. *Greve* möchte, nach Batista de Andrade, die Bewegung dokumentieren und außerdem „mit einer Reihe von Tabus brechen, zum Beispiel dem, daß eine organisierte Arbeiterelite existiere“.

In *Trabalhadores: presente* (34 Minuten) vergleicht Andrade eine 1. Mai-Feier zur Zeit von Getúlio Vargas, die das Stadion Vasco da Gama (Rio de Janeiro) fast sprengte, mit dem offiziellen Fest dieses Jahres, in dem das Stadion Pacaembu in São Paulo fast leer blieb. In anderen Szenen werden Versammlungen von Busfahrern aus São Paulo während des Streiks im April gezeigt. Obwohl diese Filme mit wenig Mitteln und sehr rasch gedreht worden sind, glaubt Andrade, daß sie ihr Ziel erreichen: „Im Kino werden wir das traurige Bild einer untätigen Gesellschaft aufgeben und die Wirklichkeit überdenken müssen, um dazu beizutragen, daß sie noch mehr verändert wird.“

Der Filmemacher und Schriftsteller Renato Tapajós, Autor von *A greve de marco* (35 Minuten) erlangte im Jahr 1977 unerwünschte Popularität, als der damalige Sekretär der Sicherheitspolizei von São Paulo, Erasmo Dias, beschloß, ihn wegen seines subversiven Romans 'Em câmara lenta' anzuzeigen. Seit letztem Jahr arbeitet Tapajós mit der Gewerkschaft der Metallarbeiter zusammen. Sein Film sucht „eine größere Bindung zwischen der Gewerkschaftsleitung und der Basis zu erreichen“. Bezeichnenderweise nannte er den Film zuerst 'Damit niemand mehr wagt, an der Kampf-

fähigkeit der Arbeiter zu zweifeln'. Er enthält Erklärungen zu dem Streik, Reden und Parolen, und immer ist Lula die Hauptfigur. Während der 45tägigen Verhandlungen zwischen Unternehmern und Arbeitern wurde der Film laut Tapajós bis zu viermal täglich bei den Arbeiterversammlungen gespielt, „um die Stimmung zu unterstützen“.

Mit 75 Minuten Länge ist BRACOS CRUZADOS, MAQUINAS PARADAS der längste und ambitionierteste dieser Filme. Sérgio Segall, 23 Jahre, und Roberto Gervitz, 21 Jahre, versuchen, ein Modell der brasilianischen Gewerkschaftsorganisation zu zeichnen, wobei sie Ausschnitte aus alten Propaganda-Filmen des DIP (Presse- und Propaganda-Amt) von Getúlio Vargas mit Szenen vom Wahlkampf 1978 in der Metallarbeiter-Gewerkschaft und Episoden des Streiks im März kombinieren. Der Film geht sogar so weit, den dramatischen Augenblick zu zeigen, in dem die Maschinen tatsächlich zu arbeiten aufgehört haben, allerdings wurde in diesem Fall der Ablauf in einer verlassenen Fabrikhalle improvisiert, und unbekannte Darsteller fungierten als Arbeiter. „Unser Film entstand und wuchs parallel zum Kampf der Arbeiter. Er möchte gleichzeitig ein Element dieses Kampfes sein“, versichern emphatisch seine Regisseure. „Er registriert die Geschichte aus der Sicht derer, die sie machen und nicht aus der offiziellen Sicht.“ Bisher konnten allerdings die Produzenten und die Vereinigung der Filmclubs keine Zahlen nennen, die die Behauptung beweisen, daß diese Filme wahre Erfolge außerhalb des kommerziellen Kinos darstellen. So muß man vielleicht bis Anfang 1980 warten, wenn der lange Dokumentarfilm *ABC da greve* von Leon Hirszman in den Kinos gezeigt wird, um zu wissen, ob dieser aufgehende Stern unseres Kinos – die Arbeiterklasse – stark genug ist, ein Champion an der Kinokasse zu werden.

(aus : Veja, Sao Paulo, 4. Juli 1979)

Auf der Suche nach der richtigen Bedeutung

BRACOS CRUZADOS, MAQUINAS PARADAS von Roberto Gervitz und Sérgio Segall (ein zweifelhafter Titel: die Maschinen stehen still, aber nicht deshalb bleiben die Arme verschränkt) beginnt mit Szenen aus einer Wochenschau des DIP der 40iger Jahre. Das DIP war das Presse- und Propagandaamt des 'Neuen Staates'. Seine Funktion war, Material an diese Presse, an den Rundfunk und an die Kinos zu liefern, das die offizielle Ansicht der Regierung über den Gang der Gesellschaft vermittelte: eine Ansicht, die nicht diskutiert wurde. Ersetzt durch die Nationalagentur (Agência Nacional) gegen Ende des 'Neuen Staates', verschwand das DIP zwar offiziell, hörte aber in Wirklichkeit nie auf zu existieren, sondern vermehrte sich im Gegenteil: Jedes Ministerium, jedes Staatssekretariat hat heute sein kleines DIP, welches 'Press-Releases' liefert, und die Presse verbreitet diese, ohne jedoch immer den Leser über die Quelle der Informationen zu informieren. Es kam sogar zu der Art eines Ministeriums für 'soziale Kommunikation' der gegenwärtigen Regierung, welches gut und gern ein noch ausgeklügelteres DIP sein könnte.

Da es in den 40iger Jahren kein Fernsehen gab, wurde das Kino-Journal des DIP mit wöchentlicher Erscheinungsweise zu einer wichtigen Informationsquelle. Es zeigt bildhaft, wie die Regierung sich der Gesellschaft darstellt, welches Bild sich die Exekutive von sich selbst macht und welches Bild sie verbreiten wollte. Heute erscheinen uns die Kino-Wochenschauen des DIP komisch. Komisch, wie Getúlio Vargas, mit der Fahne in der Hand, ein Restaurant für die Hafnarbeiter von Rio de Janeiro eröffnet und Seite an Seite mit den Arbeitern das gleiche Essen ißt. Aber nicht komischer als die bezahlten Materialien, die gegenwärtig in den Journalen von Primo Carbonari oder Kanal 100 erscheinen, die Dokumentarfilme von Jean Manzon, die Filme der Nationalagentur, die Filmchen der ideologischen Propaganda, die den aktuellen Wochenschauen vorangehen müssen. Häufig rufen diese Filme in den eleganten Kinos Gelächter hervor, als ob sie eine karnevaleske Sicht der Exekutive zeigten. Dieses Lachen ist nur eine Selbstverteidigung des Publikums, da diese Filme tatsächlich eine Facette der Macht vorführen.

Neuerdings verwendeten verschiedene Montagefilme das alte

Filmmaterial des DIP, z.B. *Getúlio Vargas* von Ana Carolina. Das Material wurde fast immer auf nostalgische Weise gebraucht: man beklagt das Verschwinden des Populismus, das Verschwinden eines Präsidenten der Republik — eines Diktators, der sich wie ein Vater der Nation und speziell der Armen gab. Wenn man für diese Sicht optiert, muß man die Bedeutung respektieren, die die Regierung selbst ihrer Filmproduktion beimaß. Um das Jahr 1972 benutzten João Batista de Andrade und ich Filme des DIP in *A esperança é eterna* (Die Hoffnung ist ewig), aber in bewußt ironischer Weise. Wir hörten auf mit dem Populismus und gaben den Feierlichkeiten des 1. Mai im Pacaembu im Jahre 1942 einen karnevalesken Anstrich.

Für BRACOS CRUZADOS wählten Sérgio und Roberto eine andere Sicht: sie wollten die politische Bedeutung dieses Materials herausholen. Indem sie den gleichen 1. Mai wie in *A esperança é eterna* benutzten, ließen sie weg, was grotesk scheinen konnte, zum Beispiel mittelmäßige Tänzerinnen, die in weißem Tüll den 'Schwanensee' für die Arbeiter tanzten: Alles das, was Lachen provozieren und das Publikum von der Diskussion, die der Film erstrebt, ablenken konnte.

In ihrem Film erscheinen der 1. Mai oder die Einweihung eines Restaurants weder populär noch karnevalesk, sondern faschistisch, gemäß den Worten, die der Sprecher des Films verwendet. Deshalb scheint mir, daß zum ersten Mal im brasilianischen Kino ein Film polemisch die Gewerkschaftspolitik von Getúlio Vargas behandelt und mit dem heute noch lebendigen Bild des Getúlio Vargas als einem Helden des Proletariats bricht (jüngste Forschungen deuten an, daß Vargas wesentlich bekannter ist als ein Jucelino Kubitschek, ein Jânio Quadros, nicht zu reden von Jango Goulart). Aus dieser Sicht ist BRACOS CRUZADOS ein Film des Bruchs der Zäsur.

Ein Bruch, was die Behandlung des Materials des DIP betrifft. Hier liegt ein Problem, vor dem die Dokumentarfilmer der ganzen Welt stehen, die über die 30iger und 40iger Jahre arbeiten, und das sind viele: wie entkleidet man die Tonnen von Material der Filmpropaganda, die in der Zeit von faschistischen Regierungen produziert worden sind, vor allem in Deutschland, Italien und Frankreich, seiner ursprünglichen Bedeutung und gibt ihm neue Inhalte, wobei zu berücksichtigen ist, daß praktisch nur die offizielle Meinung im Kino manifest wurde. Heutige Montagefilme können, ohne zu wollen, trotz ihrer Kritik die ursprüngliche Bedeutung dieser alten Filme bewahren. Es sei denn, sie überdecken den ursprünglichen Sinn mit Ironie (dies geschieht häufig bei der gestenreichen Rhetorik von Mussolini oder Hitler), oder sie setzen einen Sprecher ein, der eine neue Interpretation liefert, ohne die vorgegebenen Bilder auseinanderzureißen. Das ist die Lösung, die in BRACOS CRUZADOS gewählt wurde. Sie führt wahrscheinlich zu einem neuen Gebrauch dieser Filmdokumentation des 'Neuen Staates' und darüber hinaus zu einer neuen Interpretation von Filmen, die jeweils den offiziellen Standpunkt der Exekutive ausdrücken.

(Jean-Claude Bernardet, in : Última Kora, São Paulo)

Zwei aus Sao Paulo: Die brasilianischen Filmemacher Sérgio Toledo Segall und Roberto Gervitz

(...) in Brasilien erleben wir jetzt eine sehr interessante Phase. Alle beginnen, über alles neu nachzudenken. Die Öffnung ist ein Resultat des Drucks der Bevölkerung und der Weltlage. Es gibt eine Amnestie, aber sie ist nicht vollständig, es gibt keine direkte Zensur mehr, sondern eine feine, es dürfen mehrere Parteien existieren, die KP ist illegal. Es existierte in Brasilien immer so eine Art Scheindemokratie, immer ein Parlament, das alle vier Jahre wechselte, immer ein Präsident, der alle vier Jahre gewählt wurde, immer eine kontrollierte Opposition. Der Widerstand der Bevölkerung gegen die Unterdrückung der Opposition wuchs und auch das Bedürfnis, beteiligt zu sein an der politischen Entwicklung des Landes. 74 noch stand nur die Entscheidung, ja oder nein zur Regierung. 76 verständigte man sich schon auf Kandidaten und auf ein Programm. 77 war das Jahr der großen Studenten-

manifestationen, das erste Mal mit Straßenkämpfen und ihrer Niederschlagung. 78 fanden, wie unser Film zeigt, die ersten Arbeiterstreiks nach zehn Jahren statt. Das alles schwächte die Position der Regierung, zwang sie zur politischen Auseinandersetzung. Es gibt jetzt Möglichkeiten für die Intellektuellen, sich an der Opposition zu beteiligen, mit einer neuen Wirklichkeit in Kontakt zu kommen. Wo das hingehet, wissen wir nicht, wie lange das dauert, auch nicht, nach links vermutlich nicht, aber in Richtung Demokratie. Es ist alles offen im Moment in Brasilien.

Intellektueller — ist ein Intellektueller

1973 noch, wenn wir gesehen worden wären in den Vierteln der Arbeiter, wären wir verhaftet worden. Jetzt gehen wir zu ihnen, und wir geben uns deutlich als Intellektuelle zu erkennen. Wenn wir die Widersprüche überwinden wollen, müssen wir uns zu ihnen bekennen. Es gibt auch Leute, die sich als Proletarier verkleiden, das geht immer schief, weil der Arbeiter dich riecht. Hinter solcher Haltung steckt Resignation, nämlich, daß die Intellektuellen nichts zu leisten haben im Kampf um Demokratie. 76, als die 'Apertura' anfang, hatte man großes Mißtrauen gegenüber Studenten und Intellektuellen, denn viele Arbeiter waren ins Gefängnis gekommen wegen der Kontakte mit ihnen. Als wir unseren Film angingen, haben wir vier Monate gebraucht, nur um das Projekt zu erklären und Vertrauen zu gewinnen. Das Mißtrauen wurde eigentlich erst überwunden, als der Film fertig war und sie ihn sehen konnten, erst dann. Das war der Anfang einer Entwicklung. Ich glaube, daß sie uns akzeptiert haben, genau an dem Punkt, als sie verstanden haben, welcher Unterschied besteht zwischen ihnen und uns, und welche verschiedenen Aufgaben wir haben in einem gemeinsamen Kampf. Das war ein Dialog zwischen Filmemachern und Arbeitern, ein Voneinanderlernen. Sie begannen, sich als Akteure zu begreifen, als Mitwirkende. Ein Arbeiter, der eine lange Mitgliedschaft in der Gewerkschaft hat, sagte uns einmal: „Wir brauchen die Intellektuellen nicht, um gesagt zu bekommen, was wir machen müssen, aber wir brauchen ihre Arbeit, damit wir eine Orientierung geben können. Sie haben uns nicht zu sagen, wie sich die politische Entwicklung vollziehen möge, aber wir brauchen Material, das unsere reale Entwicklung verallgemeinert und verwissenschaftlicht.“

Wenn wir als Intellektuelle zu den Arbeitern gehen, dann nur in Zusammenhang mit konkreten Dingen, nach einer Filmvorführung beispielsweise. Wir haben einfach mehr Zeit als sie. Man muß das nicht idealisieren.

Filmemachen

Ermordungen, Folterungen, die Erfahrung des Guerilla-Kampfes, die Enttäuschung, daß die demokratischen Kräfte nicht die Macht übernommen haben, sondern die anderen, daß der Traum der sechziger Jahre zu Ende gegangen ist — das war die Realität, in der wir erwachsen wurden. Die einzige Chance war, die Wirklichkeit zu leben, keine falschen Illusionen zu haben von Fortschritt und Glück. Wir müssen leben, mit allen Widersprüchen, auch mit denen in uns selber, in einer solchen Gesellschaft, voll von Kontrasten. Es gibt einen italienischen Film von Ettore Scola *Wir haben uns so geliebt*, der die Tragödie einer ganzen Generation wiedergibt: den Traum vergessen.

Wir haben eine relativ entwickelte Filmindustrie, im Jahr werden ungefähr hundert Filme produziert, aber der Dokumentarfilm ist sehr zurückgeblieben. Viele Regisseure des einst so berühmten 'cinema novo' sind heute Realisatoren der großen kommerziellen Filme, auch Glauber Rocha, sie unterstützen das Programm der Regierung. Rocha sagt in aller Öffentlichkeit, daß die Regierung eine demokratische sei. Aber es gibt auch Filmemacher von 'cinema novo', die eine sehr progressive Rolle spielen. Sie gründeten eine Kooperative, die hält viele zusammen, die aus dem Exil zurückgekehrt sind. Die Kooperative besitzt acht Kinos in Rio und eins in São Paulo. In diesen Kinos kann man zum Beispiel Guzmans *Schlacht von Chile* sehen oder *Actas de Marusia* von Miguel Littin und *Der gewöhnliche Faschismus* von Romm. Es gibt den Plan, auch unseren Film dort zu zeigen. Der Kampf des Kinos in Brasilien ist ein Kampf um den Verleih. Deshalb ist diese Kooperative

so wichtig. Um gute politische Filme zu machen, braucht man nicht allein Idealismus und einen guten Willen, man braucht Überzeugung, die nur durch Wissen und politische Bildung zu erreichen ist, eine Reife, die wir noch nicht haben.

Als wir 76 von der Universität gingen, gab es eine große Leere. Die Jungen unseres Alters wußten nicht, was aus ihrem Leben wird. Durch den Kontakt mit Arbeitern haben wir uns sehr verändert, wir ahnten, daß wir in der Gesellschaft etwas tun können.

Nach einem Gespräch aufgezeichnet von Barbara Nix und Jutta Voigt

Sonntag, Berlin (DDR), Nr. 50/1979

Biofilmographie

Sergio Toledo Segall (geb. 1957), Roberto Gervitz (geb. 1958). Studium der Soziologie. Filmarbeit, zunächst im Super 8-Format. Arbeit als Cutter in einem kommerziellen Filmstudio in São Paulo.

Filme

- | | |
|------|--|
| 1975 | <i>Parada general</i> (Allgemeiner Stillstand) 15 Minuten |
| 1977 | <i>A historia dos ganha pouco</i> (Die Geschichte der wenig Verdienenden) 34 Minuten |
| 1979 | BRACOS CRUZADOS, MAQUINAS PARADAS |