11. internationales forum des jungen films

berlin 14. 2. – 24. 2. 1981



TERRA DOS INDIOS

Land der Indios

Land	Brasilien 1979
Produktion	Embrafilme, MAPA, Rio de Janeiro
Regie, Buch	Zelito Viana
Beratung	Darcy Ribeiro, Carlos Moreira Netox
Recherchen	Eloisa Guimãraes, Zelito Viana in Zusammenarbeit mit Ligia Simonian
Kamera	Affonso Beato
Kameraassistenz	Francisco Balbino Nunes
Schnitt	Eduardo Escorel
Assistenz	Idê Lacreta
Ton	Barbara Margollis
Uraufführung	1. Januar 1980 in Rio de Janeiro
Format	16 mm (gedreht auf 35 mm)
Länge	78 Minuten (16mm-Fassung)
	105 Minuten (35mm-Fassung)

Zum Inhalt

"Fünf Millionen Indios lebten auf jenem Gebiet, das Brasilien umfaßt. Sie sprachen mehr als tausend verschiedene Dialekte. Heute leben noch 200 000 Indios in Brasilien und zwar in Reservaten, die nur einen kleinen Bruchteil der ursprünglichen Fläche einnehmen."

Darcy Ribeiro

Vor diesem Hintergrund zeigt Zelito Viana den Kampf der brasilianischen Indianer und ihrer wenigen Bundesgenossen ums Überleben. In vier Kapiteln – "Hier wurde ich geboren, hier bin ich aufgewachsen", "Die Herren des Landes", "Der Indio als Geschäft", "Unser Ausweis ist die Tradition" – beschreibt er ihre Lebensverhältnisse, die Verfolgung durch kaltblütige Geschäftemacher, die Ausbeutung ihres Landes durch die Regierung und ihren Widerstand gegen die kulturelle Unterdrückung.

Leinwand der Indios

Das erste Bild des Films zeigt im Prolog, noch vor den Anfangstiteln des Films, einen Indio, der in die Kamera schaut und direkt zum Zuschauer spricht. Im nächsten Bild geschieht das gleiche. Dann taucht noch ein anderer Indio auf, dann noch einer, noch einer und immer mehr. Alle tun das gleiche wie der erste: sie schauen in die Kamera und sprechen direkt zum Zuschauer. Und die Kamera verhält sich zu allen genauso, wie sie sich zum ersten verhält: mit dem Objektiv hört sie sehr interessiert zu, was sie zu sa-

gen haben. Sie schaut mit dem Gehör. Sie bleibt still stehen, bewegt sich nicht, blinzelt nicht, während die Personen sprechen. Das Bild bewegt sich nicht, und eigentlich gibt es wenig Informationen. Der Film vermittelt nur den Ton, das, was die Interviewtern sagen.

Der erste Interviewte, Marcal, ist ein Guarani-Indio. Er schaut direkt in die Kamera und wendet sich ganz besonders an den Zuschauer; d.h. die Dinge, die er in dem Augenblick sagt, sind nicht genau die Antworten auf die Fragen des Interviewers an seiner Seite. Der Interviewer erscheint nicht im Bild; die Frage, die die Aussage hervorrief (wenn es eine gab), ist nicht zu hören. Das Bild, die Stimme des Indios Marçal erscheinen losgelöst auf der Leinwand, als wenn er selbst, als Person, die im Bild erscheint, den Film beherrschte. Marçal benimmt sich nicht wie einer, der für einen Film interviewt wird, sondern wie jemand, der einen Film macht. Während der Filmaufnahmen spricht er schon die Leute an, die nach Beendigung des Films bei der Vorführung zusammentreffen:

"Ich möchte, daß das brasilianische Publikum durch diese Reportage, diesen Film die reale Situation eines Teils der brasilianischen Indios fühlen und sehen möge, den Alltag des brasilianischen Indios, seine heutige Situation. Man soll nicht nur die Amazonas-Indios, unsere Brüder am Amazonas, kennenlernen, die immer noch größere Gebiete haben, die sich in einem großen Gebiet bewegen können, was sehr schön ist. Es ist sehr schön, daß der Indio sein natürliches Leben leben kann. Für uns gibt es nichts dieser Art. Denn wir, die Indios, die hier leben, fühlen ganz stark die Ungerechtigkeit, die Armut, die Verfolgung, den Hunger, weil das Gebiet, auf dem wir leben, uns keine Möglichkeit mehr zum Überleben läßt. Wie kann man sagen, daß ein Indio aus dem Mato Grosso, hier im Süden, von der Jagd und dem Fischfang leben kann? Daß er von den natürlichen Ressourcen leben kann, die sich unseren Vorfahren boten, die hier glücklich auf diesem gesegneten Land lebten: Brasilien, das dem Indio gehörte. Ich sage 'gehörte', weil wir nichts mehr besitzen. Wir haben nichts mehr. Ich möchte, daß der Ministerpräsident dies erfährt, denn er kennt unsere Situation nicht. Genauso soll es der Brasilianer, der Weiße da draußen in Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasilia, in diesen großen brasilianischen Zentren, erfahren."

Die Einstellung ist lang. Marçal redet, die Kamera beobachtet. Marcal macht den Film, wendet sich an den Zuschauer. Er ist nicht jemand, der interviewt wird; er führt das Interview, er hält eine Ansprache. Er überschreitet die Wirklichkeit, die da vor ihm ist und agiert schon wie das Bild eines Films. Marçal redet weder mit dem Regisseur, noch mit dem Kameramann oder mit dem Tontechniker, die da sind, um einen Film mit ihm und über ihn zu machen. Marçal benutzt das Ausdrucksmittel des weißen Mannes, um sich zu erklären, um mit einem Mal viele Personen gleichzeitig anzusprechen, um der ganzen Welt mitzuteilen, wie der Indio leidet. "Wir klagen die Ungerechtigkeit an, die Verleumdung, die Armut und den Hunger, die die Zivilisation uns gebracht hat."

TERRA DOS INDIOS, ein Dokumentarfilm von Zelito Viana, ist so gemacht, als ob die Indios die Leinwand in Besitz genommen hätten. Hier interessiert eigentlich nicht, einen Film zu machen, in dem Bilder und Ton jene Bewegung, Farbe und Musikalität haben, die man gewöhnlich im Film antrifft. Wichtig ist vielmehr, die Kamera und das Tonband, das Filmmaterial und den Film insgesamt den Indios zur Verfügung zu stellen. Wichtig ist, die Kinos mit Information quasi im Rohzustand zu erreichen, als

reine, nicht manipulierte Dokumentation. Wie etwas Halbwildes etwa, vergleicht man es mit dem zivilisierten Filmmodell, das am meisten konsumiert wird, mit sanfter Erzählweise und sanftem Rhythmus (mit Pausen und Zwischenakten, um die Information zu dosieren und zu vermeiden, daß sich die Daten überstürzen), mit den Filmen der geschliffenen Kanten.

Die Information, die den Zuschauer erreicht, ist in fünf Blöcke geteilt, einen Prolog und weiteren vier Teilen. Jeder einzelne wird durch einen Titel gekennzeichnet, der über dem Bild erscheint: "Ich bin hier geboren und aufgewachsen" - ist der Titel des ersten Blocks. "Die Herren des Landes" der Titel des zweiten. Der dritte heißt: "Der Indio als Geschäft"; und der vierte: "Unser Ausweis ist die Tradition". Das Material, aus dem jeder dieser Blöcke besteht, ist genau dasselbe: Aussagen, die direkt und einfach gedreht sind; die Kamera stellt sich vor den zu Interviewenden und wartet. Die Dauer und die Bewegung der Einstellung sind durch das Handeln und die Aussage des Interviewten vor der Kamera bestimmt. Die Verbindung einer Einstellung zur anderen ist gleichermaßen durch die Sprache determiniert; wann immer möglich vermeidet es der Film, dem Interviewten das Wort abzuschneiden, sondern versucht, die verschiedenen Aussagen so aufzubauen, daß so etwas wie eine kontinuierliche Rede entsteht.

Im Prolog sagt Marçal z.B.: "In ganz Brasilien werden aufgeklärte Indios wie ich aufstehen oder sind schon aufgestanden und werden ihre Stimme für ihre Rasse erheben"; und er zitiert das Beispiel des Xavante-Indios Mário Juruna, "der von den Leuten der FUNAI (offizielle brasilianische Behörde zum 'Schutz' der Indianer, A. d. R.) als Subversiver betrachtet wird", nur, um damit zu sagen, daß der Begriff der Subversion dem Indio fremd ist und zur Welt der Weißen gehört: "Der Indio kennt das Wort 'Subversion' nicht. Das trifft uns nicht."

Die Einstellung, in der Marçal spricht, wird hier unterbrochen. Es erscheint das Bild von Mário Juruna, der sagt: "Wir müssen erklären, daß es nicht das Problem des Indios gibt. Es gibt kein Indianerproblem. Was es gibt, ist ein Problem der Weißen." Ein neuer Bildschnitt; auf der Leinwand taucht das Gesicht von Darcy Ribeiro auf, aber der Text geht weiter, als gäbe es überhaupt keine Unterbrechung, der Gedanke, den Marcal begonnen und Juruna weitergesponnen hatte, entwickelt sich fort: "Es gibt im eigentlichen Sinne keine Indianerfrage; es gibt eine 'Nicht-Indianerfrage'; ich meine, wir, die wir keine Indianer sind, sind das Problem. Wir, die wir im Jahre 1500 mit einer kleinen Gruppe von Leuten, aber einer großen Wachstumspotenz hier gelandet sind, haben das Problem geschaffen, das im Laufe der Jahrhunderte größer und größer wurde, und die Indianer gejagt hat, wo immer sie waren."

Was den Film tatsächlich lenkt, was ihn wirklich bewegt, ist der Text. Das Bild ist nicht immer unbeweglich und nicht immer dasselbe. Die Komposition des Bildes variiert ein bißchen von Einstellung zu Einstellung. Manchmal sehen wir nur das Gesicht der Person, die spricht; manchmal erscheint die ganze Person auf der Leinwand. Manchmal ist die Landschaft im Hintergrund des Indios, der spricht, verschwommen und manchmal ganz klar und deutlich. Manchmal steht sogar alles still, und nur die Stimme des Interviewten bewegt sich, manchmal bewegt sich das Bild inmitten einer Gruppe von Personen und sucht jemand, um mit ihm zu sprechen, oder sucht nach einem Detail, auf das die sprechende Person hinweist.

Es gibt sogar einige Augenblicke, in denen die Kamera frei umherschweift. Das ist der Fall, wenn sie z.B. einen Kommentar illustriert, der von Zeit zu Zeit die Interviews unterbricht, um allgemeine Informationen zu geben, die als Vorbereitung für ein gutes Verständnis der Aussagen der Interviewten eingesetzt werden. Es gibt sogar Momente, wo das Bild etwas viel stärkeres als den Ton ausdrückt: die Einstellungen der kranken Indios, die Noel Nutels gedreht hat, sind vielleicht das markanteste Beispiel. Aber in Wirklichkeit sprengt der Wechsel der Komposition oder die Einbeziehung von Bildern ohne Text nicht den allgemeinen Rahmen. Denn TERRA DO INDIOS ist ein audiovisueller Film. Im wahrsten Sinne des Wortes: zuerst hören, dann sehen. Selbst in den Augenblicken, wo das Bild das Wort ergreift, hängt es vom Ton ab; es wird hereingenommen, um zu betonen, was der Regisseur direkt

(durch die Erzählung) oder indirekt (durch die Auswahl und Montage) sagt. Ein Wort zieht das andere nach sich. Es wird fast die ganze Zeit im Film gesprochen. Der Film bemüht sich, den Zuschauer auf der Gehör zu reduzieren und wendet sich besonders an die Personen, die ihre Hörsensibilität erweitern, ihre Ohren spitzen wollen, um selbst die Stimme der Gruppe von Leuten zu erreichen, die keine Möglichkeit haben, sich auszudrücken. Es wird sehr viel gesprochen, ein Wort zieht das andere nach sich. Der Zuschauer, der sich jetzt mitten in der Vorführung befindet, selbst der Zuschauer, der a priori den Indios sein Ohr leihen will, fühlt sich so, als würde das Bild (mit seiner Überfülle von Farben, Bewegungen und Formen, die sich hinter dem Interviewten einmischen) ihn von wichtigerem, vom Text ablenken. (...)

"Fünf Millionen Indios lebten in der Region, aus der Brasilien entstanden ist, und sprachen mehr als tausend verschiedene Sprachen. (...) Heute leben zweihunderttausend Indios in einigen wenigen Reservaten.(...)

Sie behalten ihre Art, ihre Sprache und ihre Mythen, Dinge, die schon im menschlichen Leben wurzelten, lange bevor es Herren und Sklaven, Chefs und Angestellte, Reiche und Arme gab.(...) Die nationale Gesellschaft breitet sich auf einem gewaltigen Territorium aus. Nur in einem winzigen Teil dieses Gebietes kann es zu Auseinandersetzungen mit den Indios kommen.(...) Die Reduktion der indianischen Bevölkerung durch Krankheiten, Sklaverei, Desillusionierung und Entmoralisierung, die aus dem Zusammentreffen mit der Zivilisation entstehen, ist so groß, daß es dort, wo es früher fünfundzwanzig Indios gab, nach einem Jahrhundert nur noch einen gibt."

Welche Bilder erscheinen, während der Erzähler dies berichtet? Oder besser: was machen die Bilder, während der Text den Zuschauer direkt vor das Problem stellt, das der Film in den folgenden drei Teilen entwickelt? Wir sehen kranke, isolierte Indios im Kontakt mit Zivilisierten auf Halbzivilisierte reduziert. Die Bilder laufen als Unterstützung des Textes. Sie vereinigen sich punktuell in völliger Harmonie mit dem, was der Erzähler sagt, und in bestimmten Augenblicken selbst mit dem Rhythmus der Stimme des Erzählenden (der übrigens rhythmisch und ruhig liest, ohne die Sprache zu dramatisieren). Und in dem Moment, wo der Zuschauer sieht und hört, was auf der Leinwand passiert, ist es gut möglich, daß er mehr durch den Blick als durch das Gehör berührt wird, denn das Licht reist - wie wir wissen - schneller als der Ton. Es ist auch gut möglich, daß das Bild, das am besten den zentralen Gedanken des Textes vermittelt, nicht identisch ist mit dem Bild des Films, sondern mit dem einfachen, farblosen und nützlichen Bild der gedruckten Worte:

"Die Anzahl der Indios ist also sehr klein; und was ihnen auch immer geschieht, was auch immer sie tun, kann unser Schicksal oder unseren Fortschritt nicht berühren. Es trifft aber unsere nationale Ehre. Es berührt unsere Fähigkeit, als menschliche Wesen zu handeln, unsere Fähigkeit, diesen Leuten ebenbürtig zu sein, von deren Fleisch und Blut wir stammen."

Es ist ein Risiko, zuzulassen, daß der Zuschauer diesen Gedanken übergeht, ohne sich genau darüber im klaren zu sein, was gesagt wurde, denn der ganze Film baut sich von daher auf. Es ist ein Risiko, das Bild so an den Ton zu heften (als sollte es die Zeit abdecken, die die Lektüre in Anspruch nimmt). Es ist ein Risiko, das die Filmgeschichte nicht nur hier, in TERRA DOS INDIOS, auf sich nimmt. Ein Risiko, das der Dokumentarfilm oft einging, seit der Filmkamera ein tragbares Tonband beigegeben wurde; das man immer wieder erlebte, seit der Ton in den Dokumentarfilmen aufhörte, Untermalung des Bildes zu sein, das usprünglich das Ereignis dokumentierte. Es ist zweifellos ein Risiko, das aber TERRA DOS INDIOS bewußt auf sich zu nehmen scheint, um denen eine Stimme zu geben, die man gewöhnlich mundtot macht. Um einer Kultur Gehör zu verschaffen, die sich von Generation zu Generation durch Sprache ausdrückt.

Zelito tut mehr oder weniger das, was Mário Juruna in seiner Rede vor der Versammlung in Posto Taunay, in Aquidauana, Mato Grosso, vorschlägt: "Wenn wir die Sprache der Portugiesen, die Gewohnheiten der Weißen erlernen, wird unser Gesicht nicht weiß davon. Denn das Gesicht bleibt ein Indiogesicht. Und das Gesicht des Weißen bleibt Gesicht des Weißen. Aber die Sprache kann verändert

werden, damit wir verstehen, diskutieren und unsere Rechte verteidigen können. Aber kein Gesicht wird das Gesicht eines Weißen oder eines Ausländers oder eines Portugiesen werden. Es bleibt immer ein Indiogesicht."

Zelito folgt mehr oder weniger dem, was Juruna sagt, der sich auf die Sprache des Films einläßt, wie ein Zivilisierter spricht, um zu diskutieren, zu verstehen und die Rechte der Indios zu verteidigen (ebenso wie sein eigenes Recht, sich als menschliches Wesen zu fühlen und so zu handeln), aber er behält das Indiogesicht. Der Körper des Films ist der Ton. Die Bilder sind Körperschmuck.

Von diesem Einstellungsschema, das von den Erklärungen der Interviewten bestimmt ist, entfernt sich TERRA DOS INDIOS nur dreimal kurz. Das Kino,ansehnlichste Körper-Malerei, zivilisiertester Schmuck, meist gehütetes Objekt für ein festliches Ritual, infiltiriert, besetzt die Leinwand und teilt auch noch etwas mit. Das erste Moment ist jenes Fragment aus der Nachrichtensendung des Fernsehens. Auf der Leinwand kann der Zuschauer jenen Bruchteil einer Sekunde sehen, wo der Reporter sich zurechtrückt (seinen Körper mit den den Ziviliesierten eigenen Accessoirs, Anzug, Krawatte, Mikrofon, Bart und Schnurrbart geschmückt), bevor er auf Sendung geht.

Die beiden anderen Augenblicke dauern länger und sind bedeutungsvoller. Plötzlich erscheint die einzige Überlebende der Ofaié-Xavante-Gruppe, Dona Maria Rosa, die niemanden mehr hat, der ihre Sprache versteht. Glücklich unterhält sie sich mit dem Tonband, fragt nach ihrer Mutter und ihrem Vater, beklagt ihre Einsamkeit, sagt, daß sie müde ist. Plötzlich erzählt ein Suilá-Indio, Weran, von dem Angriff auf die Farm eines Weißen: er spricht gestikulierend, nimmt die 'Tacape', führt den Angriff vor, und spielt gleichzeitig die Rolle der Indios, die an seiner Seite waren, und die Rolle der zu Tode erschrockenen Weißen.

Hier, während der beiden Aussagen, im letzten Abschnitt des Films, praktisch nach Abschluß der Interviews, fühlt sich die Kamera freier. Sie umkreist Dona Maria Rosa (und lenkt einen bestimmten Moment die Augen auf die weit offene Krone eines nahen Baums, wie wenn sie sich nach langer Zeit überwachter Freiheit befreite, sogar vergessend, was sie filmt, nämlich die einsame Indianerin). Sie bewegt sich um Weran herum, neugierig, will das Gesicht des Suilá-Indios von nahem sehen und folgt aufmerksam der kleinsten seiner Bewegungen. Es ist, als ob nach dieser langen Unterhaltung die Kamera, die unsichtbare Persönlichkeit, die den ganzen Film eigentlich gestaltet, einem emotionalen Impuls folgt und sich wie ein menschliches Wesen benehmen, in der Natur leben und ihre Natur verteidigen wollte, wie es Weran getan hat: um ihre Rechte kämpfen, sich als menschliches Wesen zu fühlen.

José Carlos Avellar, in : Filme Cultura, Nr. 35/36, Rio de Janeiro 1980

Biofilmographie

- 1938 am 5. Mai in Fortaleza (Staat Ceará/Brasilien) geboren, bürgerlicher Name: José Viana de Oliveira Paula, Künstlername: Zelito Viana.
- 1960 Abschluß des Ingenieur-Studiums. Den Beruf übt er bis 1965 aus.
- 1965 Gründung der Produktionsfirma MAPA FILMS LTD., zusammen mit Glauber Rocha, Walter Lima jr. und Paulo César Saraceni. Viana konzentriert sich zunächst auf die Produktion.
 - Menino de engenho, Spielfilm von Walter Lima jr.
- 1966 Maranhão, kurzer Dokumentarfilm von Glauber Rocha.
 A grande cidade, Spielfilm von Carlos Diegues.
- 1967 Terra em transe, Spielfilm von Glauber Rocha.
- 1968 O homen que comprou el mundo, Spielfilm von Eduardo Coutinho.
 - Memória de Helena, Spielfilm von David Neves.

- Máscara da traição, Spielfilm von Domingos Oliveira. Antonio das Mortes (O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro), Spielfilm von Glauber Rocha.
- 1969 Brasil ano 2000, Spielfilm von Walter Lima jr.
 A maquina invisivel, kurzer Dokumentarfilm, erste Regiearbeit.

Em busca do Susexo, Spielfilm von Roberto Pires.

- 1970 Minha namorada, erster eigener Spielfilm.

 Cabezas cortadas, Spielfilm von Glauber Rocha.

 Na boca da noite, Spielfilm von Walter Lima jr. (im Forum
- 1971 Doce esporte do sexo, Spielfilm.

 Quando o carnaval chegar, Spielfilm von Carlos Diegues.
- 1972 Os condenados, Spielfilm.
 São Bernardo, Spielfilm von Léon Hirszman (im selben Jahr im Forum).
 - Os inconfidentes, Spielfilm von Joaquim Pedro de Andrade.
- 1973 Rodovia Belem Brasilia, kurzer Dokumentarfilm.
- 1974 Zabumbra Orquestra Popular do Nordeste, kurzer Dokumentarfilm.
- 1975 Nova pecuaria do nordeste, kurzer Dokumentarfilm.
 Choque cultural, kurzer Dokumentarfilm.
 Perdida, Spielfilm von Carlos Alberto Prates Correia.
- 1977 Morte e vida Severina, Spielfilm.
- 1979 TERRA DOS INDIOS, Dokumentarfilm.
- 1981 O lago maldito, Spielfilm.

1971).

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welserstraße 25 (kino arsenal) redaktion dieses blattes: peter b. schumann druck: b. wollandt, berlin 31