

12. internationales forum des jungen films

berlin 13. 2. – 23. 2. 1982

49

A IDADE DA TERRA

Das Alter der Erde

Land	Brasilien 1978/80
Produktion	Glauber Rocha P.C.
Produktionsleitung	Wilson Andrade
Regie, Buch	Glauber Rocha
Regieassistentz	Tizuka Yamasaki, Carlos Alberto Caetano
Kamera	John Howard Sherman
Fotografie	Pedro de Moraes, Roberto Pires
Dekor	Paula Gaetan, Raul William
Assistenz	Roque Araújo
Musik	Rogério Duarte unter Mitwirkung von Naná, Villa Lobos, Jorge Ben, Jamelão, Edinho, Anunciação, Orquestra Mistica da Bahia
Schnitt	Carlos Cox, Raul Soares, Ricardo Miranda
Ton	Sylvia de Alencar
Mischung	Roberto Leite, Onélio Motta
Darsteller	Mauricio do Valle, Jece Valadão, Norma Bengell, Tarcísio Meira, Antonio Pitanga, Ana Maria Magalhães, Danusa Leão, Geraldo del Rey, Carlos Petrovich, Mário Gusmão, Glória X, Laura Y, Paloma Rocha, Paula Gaetan, Tetê Catalão, Ari Para Raios, João Abaldo Ribeiro, Paul de Xangô, Carlos Castello Branco
Uraufführung	31. 8. 1981 Rio de Janeiro
Format	35 mm, Farbe
Länge	158 Minuten

Inhalt

DAS ALTER DER ERDE ist die Zerlegung der Erzählsequenz, ohne daß dabei der infrastrukturelle Diskurs verloren geht, der die repräsentativsten Zeichen der Dritten Welt materialisieren soll, das heißt: Der Imperialismus, die dunklen Mächte, die massakrierten Indios, der Volkskatholizismus, der revolutionäre Militarismus, der städtische Terrorismus, die Prostitution der Großbourgeoisie, die Rebellion der Frauen, die Prostituierten, die sich in Heilige verwandeln, die Heiligen, die sich in Revolutionäre verwandeln. Das alles ist im Film auf der großen Bühne der Geschichte Brasiliens und der drei wichtigsten Hauptstädte: Bahia, Brasília und Rio. Es handelt sich um einen Film, der in der Zukunft Brasiliens spielt, mittels einer neuen Kunst, als wäre es ein Werk

von Villa-Lobos, Portinari, Di Cavalcanti oder Picasso. Der Film bietet eine Symphonie im Bild und Ton an oder ist eine Anti-Symphonie, die die wesentlichen Probleme in den Hintergrund stellt. Dieser Film kann nur so eingeordnet werden: Er ist mein Porträt neben dem Porträt Brasiliens.

Glauber Rocha

Ein in Frage gestellter Film

Über DAS ALTER DER ERDE zu sprechen, heißt für mich jetzt eigentlich nur über meine Erfahrung mit diesem Film zu sprechen, den ich bisher nur ein einziges Mal gesehen habe. Er löste bei mir so etwas wie einen Prozeß der Faszination aus, der nach Beendigung der Vorführung weiterging. Die Bilder fügten sich in meine Träume ein, und morgens erwachte ich mit den Augen voller Licht, wie im Licht des Films gebadet. Da wußte ich, daß dieser Film mich sehr tief berührte, daß ich von seinem Licht berührt war. Ich habe keine rationale Vision des Films. Ich habe das Bedürfnis, das zu sagen, denn der Mensch lebt nicht nur von Aussagen und Überlegungen. Für die Schauspieler und für die großen und langen offenen Einstellungen des Films von Glauber werden im Allgemeinen zwei verschiedene Lichtquellen verwendet. Die Landschaft – das Meer, die Hochebene, die Stadt – wird von dem von oben kommenden Sonnenlicht beleuchtet, während auf die kameranah agierenden Schauspieler (so stelle ich mir wenigstens diesen Prozeß vor) das Licht von Reflektoren (einer Art Spiegelplatten, die das Sonnenlicht reflektieren) fällt, die vor ihnen auf dem Boden aufgestellt sind. Das Licht, das die Schauspieler am stärksten beleuchtet, kommt also von unten nach oben. Die Reflektoren bewegen sich dabei, so daß die Schauspieler von einem ständig sich bewegenden Licht beleuchtet werden, während das Sonnenlicht von oben statisch ist, das heißt, seine Bewegung wird zumindest für die Dauer der Einstellung nicht wahrgenommen. Eine Ausnahme ist die erste Einstellung des Films, in der bereits das Licht als Thema angekündigt wird: Die Sonne geht auf, und die langsame Verlagerung des Sonnenlichts verändert die Landschaft. Diese Beleuchtung schafft einen Bruch der Perspektive, als wären Schauspieler und Hintergrund zwei völlig verschiedene Raumeinheiten – selbst wenn wir beide auf dem selben Bild sehen. Das ist es, was mich an diesem Film fasziniert hat. (...)

Über seine Arbeit mit dem filmischen Raum hinaus arbeitet Glauber mit dem Licht und – das geht aus den Interviews hervor – vor allem mit dem tropischen Licht. Damit greift er auf ein altes Thema der filmischen Diskussion in Brasilien zurück, mit dem man sich seit den Tagen des Stummfilms beschäftigt hat, ohne daß es jedoch publik wurde. Luis de Barros glaubte zum Beispiel, daß die europäischen Fotografen nicht in der Lage waren, das brasilianische Licht einzufangen, weil sie an andere Lichtverhältnisse gewohnt waren. Benedito J. Duarte würdigte zwar die handwerkliche Fähigkeit des Fotografen von *O Cangaceiro*, bedauerte aber, daß seine Fotografie nicht härter sei, weniger nuanciert und gefiltert, mit deutlicheren Schwarz-Weiß-Unterschieden. In den sechziger Jahren bemühten sich Filme wie *Vidas Secas* und *Gott und Teufel im Land der Sonne* auch um ein Licht, das die nordöstlichen Landschaften besser ausdrückte: Ein weißes Licht, ein hartes und brennendes Weiß, das blendet. Der Fotograf von *Gott und Teufel ...* mußte im Entwicklungslabor aufpassen, damit am Himmel keine Wolken erschienen und das blendende Weiß erhalten blieb.

Das Licht in DAS ALTER DER ERDE ist kein blendendes Weiß, es ist ein neues Licht. Der Hintergrund ist immer wie in einen Nebel gehüllt, mit weichen und warmen Tönungen – was angeblich für die tropischen Landschaften charakteristisch ist, deren Horizonte niemals scharf sind. Die Figuren haben meist kräftige Farben, fast metallisch; die Reflektoren betonen das Blond der Haare von Danuza Leão und das Schwarz von Tarcisio Meira. Diese Beleuchtung erinnert an gewisse Gemälde von Glauco Rodriguez: Es gibt keine perspektivische Beziehung zwischen dem Hintergrund und den Figuren. Der Hintergrund ist vernebelt, die Figuren im Vordergrund sind scharf umrissen und nicht selten von unten nach oben beleuchtet. Das Spiel von warmen und kalten Farben findet nicht nur innerhalb einer Einstellung statt. Es kann auch von einer Einstellung zur anderen vorkommen. So ist zum Beispiel der ganze Anfang des Films in warmen Farben, und es ist ein Schock, wenn plötzlich die Karnevalssequenz mit ihren blauen, weißen und silbernen Farben erscheint, in kurzen und schnellen Einstellungen, die mit dem metallischen Rot des Karnevalzuges spielen.

Die beweglichen Reflektoren schaffen, wie ein filmisches Rampenlicht, den künstlichen, theaterhaften Raum, in dem sich die Allegorien vor dem 'natürlichen' Hintergrund der Städte, des Meeres, der Felder bewegen. Aber bei dieser ersten Vorführung habe ich mich nicht bei den Allegorien aufgehalten. Zum Teil, weil ich gegenüber jenen globalisierenden und heldenhaften Allegorien mißtrauisch geworden bin, die die 'brasilianische Zivilisation' oder die 'unterentwickelten Länder' symbolisieren und das Gegenstück einer burlesken Vision der Geschichte Brasiliens darstellen, so wie sie Asdrubal Trouxe oder Trombone wieder einmal in *Aquela Coisa Toda* vorgeführt haben. Die rhetorische Verherrlichung und die possenhafte Verhöhnung ergänzen sich. Von den Allegorien habe ich nur die plastische Kraft behalten, mit der Glauber sie aufgebaut hat. Das Teatro Nacional in Brasília verwandelt sich in ein Pyramiden-Grabmal, und die nervösen Tricks von Tarcisio Maira beeindruckten mich unabhängig von der Bedeutung, die sie eventuell vermitteln sollen. Das heißt, sie beeindruckten mich als Traumbilder und nicht als Zeichen, die zu entschlüsseln sind, um die Absichten des Regisseurs zu entdecken. Bei einer zweiten Vorführung werde ich vielleicht eine ganz andere Beziehung zu diesem Film haben. Wenn ich keine Lust hatte, mich bei den Allegorien aufzuhalten, so war es vor allem, weil ich von dem Licht des Films und von seinem Raumbegriff begeistert war. Diese Vorherrschaft des Raums und des Lichts mag vielleicht eine Art Konzeption der Geschichte sein. Ich sagte, daß die Reflektoren einen Raum schaffen, in dem ...: Das ist nicht exakt! Der Raum des Films ist nicht ein Raum, in dem sich irgendetwas abspielt. Der Raum ist nicht der Träger der Handlung, er ist kein Behälter. Der Raum und das Licht sind die Hauptpersonen, sie sind das Thema des Films. Ihnen ist die Handlung unterworfen. (...)

DAS ALTER DER ERDE hat viele Wurzeln: Die Arbeit mit der Perspektive und mit dem Licht im modernen Film; die Theatralisierung des Raums, die schon im brasilianischen Film der sechziger Jahre erforscht wurde, vor allem in *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (europäischer Verleihtitel: *Antonio das Mortes*); und auch Wurzeln in der Bildenden Kunst, deren Experimente viel weiter gingen als die des brasilianischen Films. Dieser Film geht auch das Risiko ein, uns etwas erleben und ahnen zu lassen, von dem wir noch nicht wissen, was es eigentlich ist. Glauber ist dieses Risiko eingegangen. Als Zuschauer gehe ich das Risiko ein, mich von dieser Raumkonzeption faszinieren zu lassen, die mir auf dem Gebiet des Films unbekannt war und von der ich nicht weiß, wohin sie mich führt. Dieses Risiko kann nur gleichzeitig in der Freude und in der Angst erlebt werden.

Nun frage ich mich, inwieweit DAS ALTER DER ERDE dieses Risiko eingeht. Im Hinblick auf das Erlebnis, das ich von diesem Film habe und das ich hier zu erklären versuche, führt mich DAS ALTER DER ERDE ins Unbekannte, da ich mich nicht zu sehr auf die Allegorien 'eingelassen' habe (von der Macht, vom Indio, vom Guerrillero, die religiösen Bezüge usw.), denn diese bewegten mich weniger als der Raum und das Licht, die ich erlebte und denen ich keine genauen Bedeutungen zuschreiben kann. Mir scheint, daß der Film zwei Ebenen hat: Eine, deren Bedeutungsfeld nicht begrenzt ist, und die mich durch die Faszination an-

spricht; eine andere, deren Begriffe (Christentum, Kapitalismus, Sozialismus usw.) mehr oder weniger begrenzt sind und mich zu überzeugen versuchen. So wie ich diesen Film erlebt habe, spricht mich diese zweite Ebene überhaupt nicht an und veranlaßt mich höchstens zu Feststellungen wie: Glauber denkt darüber so und so; oder: Welch ein Unterschied zu *Terra em Transe*, in dem die Kirche negativ behandelt wurde. Die meisten Filme des 'Cinema Novo' in der ersten Hälfte der sechziger Jahre hatten eine negative Sicht sowohl der herrschenden Religion, des Katholizismus, als auch der beherrschten Religionen wie 'candomblé', 'umbanda' usw., während die Filme der siebziger Jahre die letzteren als volksnahe Religionen neu beleben. Welchen Einfluß hat der Besuch des Papstes auf den Diskurs von Glauber gehabt? Das sind sicherlich interessante Überlegungen, aber sie gehen nicht über einen Themenkreis hinaus, der mir nur allzu sehr bekannt ist. Ich finde, daß diese zweite Ebene die Möglichkeiten der ersten begrenzt, bremst, verringert. Ich frage mich, ob Glauber keine Angst vor diesem unbekanntem Objekt empfunden hat, als er dabei war, es zu schaffen, dessen Bedeutungen nicht definiert waren, weil er sie nicht festmachen und abgrenzen konnte. Vielleicht entschloß er sich, angesichts der Angst, den Film festzubinden, damit er nicht im Fluß des verbalen Wissens endlos davontreibt – von längst aufgespeicherten Begriffen beherrscht – oder vielleicht auch nur, um eine Reorganisation dessen vorzuschlagen, was er für unsere Art hält, die Welt und die Politik von heute zu verstehen, selbst wenn die Rede, die er mit eigener Stimme im Film vorträgt, den Ton eines prophetischen Diskurses, den einer Offenbarung der Wahrheit annimmt. Es gibt keinen Widerspruch zwischen der hochtrabenden Ausdrucksweise, mit der die Allegorien vorgetragen werden, und dem Offenbarungston dieser Rede, nur daß diese letzte mit einer Botschaft endet.

Die Poesie und die Politik sind zu viel für einen einzigen Menschen: So ungefähr sagte Sara (Glauce Rocha) zu Paulo Martins (Jardel Filho) in *Terra em Transe*. Dieser von Paulo erlebte Widerspruch, der von Glauber einer anderen Person als sich selbst übertragen wurde (selbst wenn er sich auf diese Person projizierte), scheint mir, in DAS ALTER DER ERDE beseitigt zu werden. Hier ist die risikoreiche Möglichkeit, noch nicht bewußtgewordene Wahrnehmungsfelder aufzutun oder nicht; die sichere Notwendigkeit zu überzeugen, Verhaltensweisen zu orientieren, eine politische Zukunft anzukündigen, eine Nachricht weiterzuleiten.

Jean-Claude Bernardet, in: *Filmecultura* Nr. 38/39, S. 59 ff., Rio de Janeiro 1981

Das Gefühl des Nichts

Erst am Schluß des Films hört man die Stimme von Glauber Rocha, die erzählt, wie die Idee zu DAS ALTER DER ERDE entstand: Er hatte die Nachricht von der Ermordung Pier Paolo Pasolinis erhalten und dachte an das, was dieser mit seinem Film *Das Evangelium des Matthäus* gemacht hatte:

„... Ich dachte daran, das Leben Christi in der Dritten Welt zu filmen. Pasolini filmte das Leben Christi zur selben Zeit, als Johannes der XXIII... mit der Unbeweglichkeit der katholischen Kirche gegenüber den Problemen der unterentwickelten Länder in der Dritten Welt und auch gegenüber der europäischen Arbeiterklasse brach. Es war die Wiedergeburt,... die Auferstehung eines Christus, der nicht am Kreuz verehrt wurde, der aber verehrungswürdig war, der in der Ekstase der Auferstehung lebendig und revolutionär war. Vor der Leiche Pasolinis dachte ich, daß Christus ein neues Phänomen war, primitiv, in einer sehr primitiven Zivilisation. In einer sehr jungen Zivilisation.“ (...)

Was nach der Vorführung von DAS ALTER DER ERDE im Gedächtnis bleibt, sind jene Dinge, die eigentlich nicht in einen Film hineingehören oder zumindest nicht in einen fertiggestellten Film:

Manchmal ist es die Stimme des Regisseurs, die mitten in einer Aufnahme dem Schauspieler einen Satz souffliert; einem Darsteller befiehlt, in die Kamera zu schauen; dem Kameramann empfiehlt, die Blende noch mehr zu schließen; einen Schauspieler anspricht und ihm befiehlt, einen bestimmten Satz brüllend zu wiederholen. Manchmal ist es der Regisseur selbst, der

im Bild erscheint und sich unter die Schauspieler mischt, mitten in der Handlung und nicht wie ein Darsteller, sondern eben als Regisseur. Er bleibt im Hintergrund einer Szene, kontrolliert die Arbeit des Tontechnikers und gestikuliert heftig mit den Händen, damit der Kameramann eine Aufnahme unterbricht. Er taucht im Vordergrund auf, dicht vor der Kamera, und unterbricht die Handlung, um die Schminke eines Schauspielers zu korrigieren.

Nach der Vorführung hat man das Gefühl, daß DAS ALTER DER ERDE ein Film ist, der nur aus Fehlern besteht. Das heißt aber: Wenn wir hier von Fehlern reden, begehen wir unsererseits auch einen Fehler. Man kann keineswegs behaupten, daß das Gezitzel innerhalb des Filmtextes Fehler sind, denn es drückt den Willen des Regisseurs aus, der nichts anderes machen wollte als das, was auf der Leinwand zu sehen ist. Glauber greift in den Filmdialog absichtlich ein. Zum Teil, weil er nicht die Absicht hatte, den Zuschauer mit einem fertigen Film zu konfrontieren, sondern mit dem Prozeß, einen Film zu erdenken und zu machen, und zwar so, als handelte er nicht von den Ideen, die er gerade in seinem Kopf hatte. Zum Teil aber auch weil er nicht in der Lage ist, sich mit mehr oder weniger organisierten Formen des Dialogs auszudrücken, wie er in dem langen Monolog sagt, mit dem er zu erklären versucht, wie die Idee zu diesem Film entstand:

„... Es sind ... zwanzig, dreißig Millionen ... vierzig Millionen, fünfzig Millionen Jahre. Eine Anthropologie, die ... Die Wissenschaft ... die Physik oder ... die Anthropologie ... oder die Archäologie, all diese ... Wissenschaften ... die Wünsche verwirklichen ... Selbst die Sprache geht verloren. Das Portugiesische ... ist eine Sprache, die die Kenntnisse, die wir nicht haben, nicht gut ausdrückt ... von einer gedächtnislosen ... Vergangenheit. Es sind fünfhundert Jahre Zivilisation ... einer weißen, portugiesischen, europäischen Zivilisation mit Indios und Negern vermischt ... das sind ... Jahrtausende, jenseits der Zeitmaßstäbe, der arithmetischen Zeit ... oder des mathematischen Wahnsinns ... von dem man nicht weiß ... woher ... er kam ... und nicht einmal ... der Nebelfleck des Chaos ... des Nichts ... das heißt: Gott ... oder Nichts. Wer an Gott nicht glaubt ... glaubt an das Nichts ... Wenn das Nichts Gott wäre ... Dann ... es ist sehr ... es ist sehr schnell, die Geschichte ... das ist eine Geschichte von einer fantastischen Geschwindigkeit ... es ist eine psychologische Verzweigung. Es definiert sich nicht mehr der Drubrrb... ääh... der Bruder, der Verlust, mit all den Worten, die den Sinn der Pyramide definieren könnten ...“ (...)

Die Schreie der Personen in der Handlung überdecken manchmal die Stimme von Glauber. Das eine oder das andere Wort geht so verloren. Aber er setzt seine Rede fort. Er spricht über tausend Dinge zur gleichen Zeit. Er spricht von Brasilia als Eldorado und als Pyramide, die den Staat repräsentiert; vom Christentum, das nicht nur in der katholischen Kirche verwirklicht wird, sondern in all den anderen Religionen, die in dessen 'Symbolen, in den tiefsten verborgensten ewigen untergründigsten verlorensten Symbolen die Figur Christi' wiederfinden. Er spricht vom Sieg über den Tod, weil 'der Tod eine Strukturierung ist, die von einem fatalistischen Kodex vielleicht sexuellen Ursprungs determiniert wird'.

Plötzlich gibt er ohne Interpunktion eine Serie von Begriffen von sich: „Mit der technologischen ökonomischen Entwicklung Europas der Merkantilismus der Kapitalismus der Neokapitalismus der Sozialismus der Transkapitalismus der Transsozialismus der Anarchokonstruktivismus ... die ganze Verzweigung einer Menschheit auf der Suche nach einer vollkommenen Gesellschaft die Utopien der Marsch in die Zukunft“.

Plötzlich scheint er daran interessiert zu sein, die Weltgeschichte zusammenzufassen: „Die Katholiken und Protestanten provozierten Explosionen Kreuzfahrten Kriege Invasionen der Mauren in Europa Invasionen der Christen in Afrika im Norden in Spanien in Portugal und England besetzten Amerika von der anderen Seite massakrierte Indios importierte Neger Unabhängigkeitskriege Latifundien Industrien Kriege zwischen Latifundien und Industrien Kriege zwischen Industrien und Latifundien Bürgerkriege Aufstände Caudillos Kriege Guerrilleros Revolutionen Staatsstreich Demokratie Rückschläge Fortschritte Rückzüge Opfer Märtyrertum Amerika Nordamerika entwickelt sich die technologische amerikanische Entwicklung führt die Zivilisation in die

Welt des XX. Jahrhunderts. Die sowjetische Revolution die sowjetische Revolution die sowjetische Revolution von 1917 angeführt von Lenin Trotzki und Stalin stürzt den nordamerikanischen kapitalistischen Diskurs völlig um insofern daß insofern daß die unterentwickelten Völker Lateinamerikas Afrikas und Asiens zahlen den Preis für die Entwicklung Europas der Vereinigten Staaten des kapitalistischen Europas des sozialistischen Europas des katholischen Europas des gottlosen Europas der Vereinigten Staaten ... die unterentwickelten Völker sind an der Basis der Pyramide und können nichts tun.“

Glauber spricht über alles, und das Wichtigste in seinem langen Monolog ist eben diese ungeordnete Art, den Text aufzubauen, da diese Desartikulation der Ausdruck jenes Gefühls zu sein scheint, das im letzten oben zitierten Satz enthalten ist (der in einem ruhigen Ton ausgesprochen wird): „Die unterentwickelten Völker sind an der Basis der Pyramide und können nichts tun“.

Eine Explosion im Mittelpunkt der Erde hat unsere Fundamente zerstört, schreit eine der Personen, das ist die Kloake des Universums. Selig sind die Wahnsinnigen, schreit ein anderer, denn sie werden die Vernunft erben. Das ist es, was DAS ALTER DER ERDE beabsichtigt: Daß der Zuschauer mit Augen und Ohren das Leid von jemandem empfindet, der sich wie mitten im Kehrloch der Welt fühlt, ohne Fundamente, und der nur im Wahnsinn einen Ausweg sieht, die Vernunft kritisch betrachtet und sie durch die religiöse Emotion ersetzt, als die einzige wirksame Waffe, um reagieren zu können.

Es geht aber nicht darum, daß der Zuschauer an den Wahnsinn und an die ungeordnete Struktur denkt, die die materiell entwickelten Länder den weniger entwickelten Gesellschaften aufzwingen wollen. Es geht darum, daß der Zuschauer das alles empfindet, es geht darum, eine visuelle Umsetzung des Gefühls zu finden, daß die unterentwickelten Völker an der Basis der Pyramide sind und nichts tun können. Denn für Glauber ist Kino kein Mittel, um mit dem Zuschauer ins Gespräch zu kommen (es ist schwer, ins Gespräch zu kommen, wenn die Sprache verlorengegangen ist), sondern ein Mittel, um ihn in ein emotionales Klima zu versetzen, das das Gespräch nach der Vorführung fördert. Zum Teil nimmt aber Glauber auch die Haltung der Figur, des Paulo Martins, in seinem Film *Terra em Transe* an. Das heißt, er fragt sich laut: „Was ist der Sinn der Kohärenz? Den Waggon allein rollen lassen!“, und dann lamentiert er leise: „Ich gehe durch die Straßen und sehe das schwache und niedergeschlagene Volk. Dieses Volk kann an keine Partei glauben. Das Gefühl des Nichts läßt die Liebe entstehen.“

Jose Carlos Avellar, in: *Filmecultura*, Nr. 38/39, S. 63 f., Rio de Janeiro 1981

„Sie verwechseln meine Klarheit mit Verrücktheit“ Interview mit Glauber Rocha

Frage: Nach der Polemik in Italien auf dem Festival in Venedig provoziert DAS ALTER DER ERDE auch in Brasilien Polemik. War das beabsichtigt?

Rocha: Ich war immer eine polemische Figur, seit meinem ersten Film. *O Patio* (Der Hof) von 1954 hatte schon polemische Positionen. Damals schlug ich die ökonomische und kulturelle Erneuerung des brasilianischen Kinos vor. Ich war der Theoretiker und Führer des 'Cinema Novo' in den sechziger Jahren. Das provozierte eine Revolution im brasilianischen Kino und führte zum Aufbau von 'Embrafilme' in den siebziger Jahren mit einer Produktion von fast hundert Filmen pro Jahr. Dieses Unternehmen hat in jenen Jahren nach sehr demokratischen Kriterien die Projekte aller brasilianischen Filmemacher, finanziert mit Ausnahme von Lima Barreto (Regisseur des Welterfolgs *O Cangaceiro* von 1953 – Anm. d. Red.) was ein großer Fehler war. Ich bin der einzige brasilianische Filmemacher, der sich für Lima Barreto eingesetzt hat, der ein Genie ist und jetzt in Sao Paulo Hunger leidet. Ich hoffe, der Gouverneur Paulo Maluf wird sofort über das Sekretariat für Kultur Maßnahmen treffen, um Lima Barreto zu retten, der, obwohl er das große Genie des brasilianischen Films ist, Hunger leidet und von den anderen Filmemachern für verrückt gehalten

ten wird. Ich identifiziere mich mit Lima Barreto, weil er *O Cangaceiro* gemacht hat, der dem brasilianischen Film den internationalen Weg geöffnet hat, und der das erste große Kunstwerk des brasilianischen Tonfilms ist. Lima Barreto ist einer der größten Filmmacher der Welt, und wenn er jetzt Filme machte, würde er besser sein als Kurosawa, Fellini und andere. Indessen wird in Brasilien das Genie so sehr verfolgt, daß es gezwungen ist, sich als Genie zu proklamieren. Aber dann wird er Scharlatan genannt und später Verrückter. Unter diesen Bedingungen ist er schließlich arbeitslos, er wird verfolgt, allein gelassen. Das ist das Problem des Films in São Paulo, der nicht weiterkommt, weil die Filmmacher von São Paulo bewußt und unbewußt gegen Lima Barreto konspirieren. Wenn Lima im Elend endet, gibt es keine Kino mehr in São Paulo.

Frage: In Italien waren die Meinungen geteilt, aber in Frankreich nahm die Mehrheit der Kritiker DAS ALTER DER ERDE sehr positiv auf, so zum Beispiel die liberale 'Le Monde', die kommunistische 'Humanité', die linke 'Libération' und selbst 'Cahiers du Cinéma'. Warum gibt es Ihrer Meinung nach eine so einheitliche Kritik in Brasilien?

Rocha: Die einzige Zeitung in Italien, die den Film zerrissen hat, war 'Corriere della Sera', die Zeitung der Christdemokraten; sie griff mehr mich als den Film an. Für sie war ich ein offizieller Vertreter der brasilianischen Regierung, und diese wurde als eine Diktatur bezeichnet. In der Pressekonferenz sagte ich, daß Brasilien sich in einem Prozeß der demokratischen Öffnung befindet. Aber es war sogar schwierig, ihnen zu erklären, daß ich weder Gott noch Teufel bin, daß ich zu keiner politischen Richtung oder Partei gehöre; es war eben ein sehr kompliziertes Bild von mir entstanden. Weil ich der erste brasilianische Intellektuelle war, der die politische Öffnung angekündigt hatte, wurde ich von links und rechts heftig kritisiert; sie sagten, daß ich verrückte Prophezeiungen machte, obwohl ich in Wirklichkeit nur ein Beobachter der internationalen Politik bin. Beim Lesen vieler Zeitungen aus der ganzen Welt kam ich zu der Überzeugung, daß dieser Prozeß stattfinden würde. Aber im Allgemeinen war die Kritik in Europa positiv, in Frankreich, England, Deutschland. So geschah das Gleiche wie mit *Terra em Transe*. 1967, als der Film der italienischen Kritik gezeigt wurde, die sehr dumm, kolonisiert und stark politisiert ist, wurde er angegriffen; am nächsten Tag sah ich die positive Reaktion der französischen Kritik, und drei Monate später mußten die Kritiker in Italien ihre Meinungen revidieren. Heute wiederholt sich die Geschichte von *Terra em Transe*, nur eben dreizehn Jahre später. Damals griffen alle Kritiker in Brasilien den Film an. In den Zeitungen 'Correio da Manhã', 'Jornal do Brasil' und anderen gab es eine heftige Kampagne gegen den Film, und später wurde er weltweit für ein Kunstwerk gehalten. DAS ALTER DER ERDE entwickelt die Themen von *Terra em Transe* weiter und beschäftigt sich noch mehr mit der Form. Dieser Film ist für das Kino wie ein Gemälde von Picasso. Die Kritiker wollen eine akademische Malerei, während ich schon eine Malerei der Zukunft anbiete.

Frage: Ein Film ohne Hand und Fuß: so lautet eine der Kritiken. Was ist DAS ALTER DER ERDE?

Rocha: Für ein Kunstwerk gibt es keine Erklärung. Ein Gedicht erfühlt man. Ein Bild sieht man. Ein Film, den man erklären kann, ist ein Film, der eine Geschichte erzählt. Ich wäre ein Scharlatan, würde ich den Film zu erklären versuchen; ist er doch ein neuer Körper, ein unbekanntes Objekt. Es handelt sich dabei um neue Visionen, um metaphysische Wahrnehmungen, die eine Revolution in meinem Werk markieren. Nach meinem Film *Di Cavalcanti* brach ich mit dem theatralischen und fiktionalen Film, den ich von *Barravento* bis *Claro* gemacht hatte.

Frage: Kürzlich kritisierte der Komponist Chico Buarque de Holanda die Kritik. Jetzt machen Sie mehr oder weniger das Gleiche. Gibt es einen Gegenangriff der kritisierten Intellektuellen?

Rocha: Mit dem Prozeß der Öffnung in Brasilien konnte man feststellen, daß verschiedene Kritiken die Haltung von Zensoren einnahmen. Es gibt ein Problem in den Zeitungsredaktionen. Die Musik-, Literatur-, Film- und Kunstkritik im Allgemeinen ist eine spezialisierte Kritik. Früher wurden die Kritiken von Leuten wie Alvaro Lins, Oto Maria Carpeaux, Almeida Salles, Paulo Emilio

Salles Gomes, Sábato Magaldi und anderen gemacht. Große Intellektuelle waren für die Kritik auf den verschiedenen Sektoren verantwortlich. Im Augenblick erleben wir einen Verfall auf diesem Gebiet. Es scheint, daß die Chefredakteure irgendwelche Neu-linge, Neuankömmlinge, Unwissende für die Kritik einsetzen; viele von ihnen kennen nicht den historischen Prozeß der Künste. Ausgehend von persönlichen Launen oder gar unaussprechlichen Interessen kritisieren sie Personen und nicht Kunstwerke, wobei sie falsche Methoden der Kritik anwenden, das Publikum verwirren, es desinformieren und dummes Zeug von sich geben. Das erklärt die Reaktion von Chico Buarque wie auch von Jorge Amado, Caetano Veloso und anderen. Jorge Amado wird viel in Brasilien kritisiert, und deshalb reagiert er ständig darauf.

Das kulturelle Chaos wächst weiter in dem Maße, wie es keine großen Intellektuellen gibt, die Kritiken schreiben. Das sage ich nicht als Angriff gegen die Zeitungen und Zeitschriften, sondern als Warnung. Die ersten Reaktionen der brasilianischen Kritik auf DAS ALTER DER ERDE sind jämmerlich. Ich weiß nicht, ob ich wütend werden oder Mitleid haben soll. Die Filmkritiker sind zutiefst unehrlich mit mir gewesen. Es gibt hier eine wahre Hexenjagd um Glauber Rocha. Es ist eine dumme und impotente Art, so zu handeln, denn das, was über den Film in den meisten und wichtigsten Zeitungen Brasiliens erschienen ist, ist ein Zeugnis von Intoleranz, Ignoranz, von Terrorismus und intellektuellem Reaktionarismus, so daß die Kritiker größere Zensoren als die Zensur selbst sind. DAS ALTER DER ERDE wurde von der Zensur in Brasilia freigegeben, damit eine unehrliche Mehrheit von Kritikern in ihren Zeitungen eine Personal-Kritik, d.h. mich zum Hauptziel ihrer Angriffe machen. Man muß die Zeitungen vor ihren Kunstkritikern warnen; man muß wissen, welche Geschäftsbeziehungen die Kunstkritiker zu den Galerien haben oder die Filmkritiker zu den Verleiherern und Produzenten. Das alles gibt es nämlich. Zum Schluß muß ich sagen, daß alle Leute, die bisher über DAS ALTER DER ERDE geschrieben haben, wegen ihrer Ignoranz gegenüber dem gegenwärtigen Filmprozeßschaffen und der Kunstgeschichte völlig inkompetent sind.

Frage: Was ist das für eine Geschichte mit Ihrer Kandidatur für das Präsidentenamt der Republik als Alternative der PDS für 1984?

Rocha: Das ist eine dialektische Reaktion auf diese Kampagne, die man gegen mich führt. Ich bin ein armer und arbeitsloser Mensch, aber die ganze Welt glaubt, ich sei genauso reich wie berühmt. In Wirklichkeit bin ich sehr berühmt und sehr arm; ich kämpfe jeden Tag um mein Überleben, indem ich mich dauernd mit meiner Filmarbeit beschäftige. In Wirklichkeit ist mein Lohn niedriger als der von Lula. Chico Buarque ist Millionär, Caetano ist reich, Roberto Carlos ist Millionär. Bei den Filmmachern ist Cacá Diegues ziemlich reich, Bruno Barreto ist sehr reich, aber ich bin arm, und ärmer als ich ist nur noch Lima Barreto. Denn die Filmproduzenten in Brasilien produzieren meine Filmprojekte nicht, sie haben Angst davor. Ich bin so arm geworden, daß ich zu der Überzeugung kam, alles als etwas Paradoxes zu betrachten. Als Reagan Präsident wurde, fand ich es sehr interessant, daß ein Schauspieler gewählt werden konnte, daß der Film also langsam an die Macht kommt. Bei der Analyse der politischen Krise Brasiliens und der Kampagne gegen mich, kam ich zu dem Schluß, daß ich mich als Alternativkandidat aufstellen lassen sollte. Meine Sympathie für die PDS kommt von meiner alten Sympathie für die UDN. Ich unterstütze die PDS, aber ich weiß nicht, ob sie mich akzeptierten, trotz meiner gesunden intellektuellen Beziehungen zu José Sarney und Jarbas Passarinho. Ich stellte mich als Alternativkandidat zur Verfügung, ohne die anderen zu bekämpfen. Warum mit der PDS? Weil mir ihr Programm als das solideste erschien, verglichen mit den Programmen und Manifesten der anderen Parteien. Ich tat das auch, um einen Raum für meine Generation zu erschließen und andere Kandidaturen zu fördern. Es ist notwendig, daß die Generation der Vierzigjährigen sich dem Kampf um die Macht stellt. Jeder Brasilianer hat das Recht, Präsident sein zu wollen. Alle wollen es sein, aber keiner sagt es.

Frage: Die Polemik um Ihre Werke und um Ihre Persönlichkeit hat einige Leute und einige Filmkritiker dazu verleitet, zu behaupten, Sie seien verrückt. Betrachten Sie sich als verrückt?

Rocha: Nach Meinung meines Psychoanalytikers, Eduardo Mascarenhas, bin ich nicht verrückt. Er schrieb sogar in der Zeitung 'Jornal do Brasil' einen Artikel darüber. Für einige der besten Lacan-Anhänger in Brasilien bin ich auch nicht verrückt. Für die Zeitungen, die meine klaren und deutlichen Texte veröffentlichten, bin ich auch nicht verrückt. Vielleicht gibt es jetzt eine Verwechslung zwischen Wahnsinn und Klarheit. Meine Klarheit und meine Information sind groß. Ich lebe jetzt in einem ziemlich ausgeglichenen kybernetischen Universum.

(Interview von Reali Júnior in 'Estado de São Paulo' 1980, das Glauber Rocha als letzten Beitrag in sein Buch 'Revolução do Cinema Novo', Rio de Janeiro 1981, aufnahm.)

Zwei letzte Zeugnisse von Glauber Rocha, die er im Lissaboner Krankenhaus verfaßte und in denen er klarer als seine Ärzte seinen Gesundheitszustand beschrieb, freilich auch seine Hoffnung: 'Krebs tötet nicht!'

Liebesgedicht

Alles entscheidet sich vielleicht
in der Verschwörung
von Poesie
und
Infektion
ich stehe am Anfang des Lebens
weiß aber nicht ob die Gesundheit mitmacht
die Welt prophezeit Weltkrieg
und durchkreuzt so das Geheimnis der Existenz
wirft uns zurück in die Arme des Lebens
revolutioniert dabei den Genuß, die Essenz.

Juni 1981

Glauber

Manifest des Katarrhs

'Kareta', 'Liberacão', 'Cahiers du Cinéma' etc etc haben Schluß gemacht mit dem alten Journalismus dem Foto-Journalismus dem Geschichten-Journalismus mit all dem, was 1900 begann und 1981 verschwindet.

Hiermit schicke ich Dir, lieber Tarzo, einen neuen Report über meine Lungenentzündung, Tuberkulose und Krebs. ABER KREBS TÖTET NICHT!

'Kareta', mit Raul Cortez auf dem Titelblatt, ist genial, und so müssen wir weitermachen ... Publiziere meine Diagnose. Glückliche!
Glauber

Biofilmographie

Glauber Rocha

- 1939 am 14. März in Vitoria da Conquista im Bundesstat Bahia (Nordosten Brasiliens) geboren. Aufgewachsen in Salvador/Bahia, wo er sehr früh Filmclubs besuchte. Aufbau einer Theatergruppe, bei der er Gedichte inszenierte. Nebenbei schrieb er seine ersten Filmkritiken.
- 1957 in Rio de Janeiro Bekanntschaft mit Nelson Pereira dos Santos bei den Dreharbeiten zu dessen zweitem Spielfilm *Rio, zona norte*. Er erkennt, daß der Film im Vergleich zum Theater die zeitgemäßere Ausdrucksform ist.
- 1958 *O pátio*, experimenteller Kurzspielfilm von 18 Minuten Länge.
- 1959 *Cruz na praça*, unvollendeter Kurzspielfilm.
- 1959-
- 1961 Jura-Studium in Rio, nach zwei Jahren abgebrochen.
- 1960 an der Produktion des Kurzfilms *Rampa* von Luiz Paulino dos Santos beteiligt.
- 1961 Produktionsleiter von *A grande feira*, Spielfilm von Roberto Pires.

- 1962 *Barravento*, Spielfilm, von Luiz Paulino dos Santos begonnen, von Glauber Rocha mit Unterstützung von Nelson Pereira dos Santos fertiggestellt.
- 1963 *Revisão crítica do cinema brasileiro* (Kritische Abrechnung mit dem brasilianischen Kino), Standardwerk der brasilianischen Filmgeschichte, polemischer Versuch, die eigene Filmtheorie zu erklären.
- 1964 *Deus e o diabo na terra do sol* (Gott und Teufel im Land der Sonne).
- 1965 Produktion von *Menino de engenho*, erster Spielfilm von Walter Lima jr.
- 1966 Coproduzent von *A grande cidade*, Spielfilm von Carlos Diegues.
Amazonas Amazonas, kurzer Dokumentarfilm (18 Minuten), Auftragsarbeit für den Bundesstaat Amazonas, erster Versuch in Farbe.
Maranhão, kurzer Dokumentarfilm (10 Minuten) über die Gouverneurswahlen im Bundesstaat Maranhão, Auftragsarbeit im Stil des 'cinéma direct', wichtige Erfahrung für seinen nächsten Spielfilm.
- 1967 *Terra em transe* (Land in Trance), Spielfilm, einer der damals umstrittensten Beiträge des Cinema Novo; Mitarbeit am Drehbuch des farbigen Musikfilms *Garota de Ipanema* von Leon Hirszman, mit dem die Cinema-Novo-Leute den kommerziellen Durchbruch versuchten.
- 1968 *Câncer* (Krebs), Spielfilmexperiment in 16mm, erst 1972 vollendet.
- 1969 Coproduzent von *Brasil, ano 2000*, zweiter Spielfilm von Walter Lima jr.
O dragão da maldade contra o santo guerreiro (Der Drache der Grausamkeit gegen den heiligen Krieger, Verleihtitel außerhalb Brasiliens: *Antonio das Mortes*).
- 1970 Arbeit außerhalb Brasiliens:
Der leone have sept cabezas (Der Löwe mit den sieben Köpfen), gedreht in Kongo-Brazzaville.
Cabeças cortadas (Abgeschlagene Köpfe), gedreht in Barcelona.
- 1971 Aus Protest gegen die Militärdiktatur verläßt er endgültig Brasilien. Stationen der Emigration: Habana, Rom, Paris, New York, London.
- 1971-
- 1974 mehrere Filme in Super 8: *Leiticia, Mossa no Marrocos, Super Paloma, Viagem com Juliet Berto*.
- 1973 *História do Brasil* (Geschichte Brasiliens), langer Dokumentarfilm, cubanisch-italienische Produktion.
- 1974 *O nascimento dos deuses* (Die Geburt der Götter), Drehbuch für das italienische Fernsehen RAI über Ciro von Persien und Alexander von Griechenland.
- 1975 *Claro*, Spielfilm mit Juliet Berto, italienische Produktion.
- 1976 Rückkehr nach Brasilien.
- 1977 *Di Cavalcanti*, Experimentalfilm (17 Minuten) über den Tod von Emiliano di Cavalcanti, eines der bedeutendsten Maler Brasiliens.
- 1978 Beginn der Arbeit zu *A IDADE DA TERRA. Roman Riverão sussuarana*.
- 1979 *Jorjamarado no cinema*, experimenteller Dokumentarfilm über Jorge Amado, einen der wichtigsten Schriftsteller Brasiliens, dessen Romane immer wieder verfilmt wurden. Regelmäßige Auftritte in der Sendung *Abertura* (Öffnung) des Fernsehsenders TV Tupi, journalistische Beiträge für 'Pasquim', 'Correio Braziliense', 'Folha de São Paulo', 'Jornal do Brasil', 'Enfim' und andere in- und ausländische Zeitungen und Zeitschriften.
- 1980 *A IDADE DA TERRA* (Das Alter der Erde), sein letzter und längster Spielfilm.

1981 *Revolução do Cinema Novo* (Revolution des Neuen Kinos), von ihm selbst herausgegebene Anthologie seiner wichtigsten publizistischen Beiträge.

1981 am 22. August stirbt er in einem Krankenhaus Rio de Janeiro an Lungenkrebs im Alter von 42 Jahren.

Eine Stimme des neuen Kinos

Zum Tod von Glauber Rocha

Der genialste Regisseur Brasiliens, einer der besten Lateinamerikas, ein Freund: seine ersten Filme haben meine Leidenschaft für das Kino jenes Kontinents entfesselt. — Glauber Rocha ist tot.

Seit November letzten Jahres hat er in Portugal gelebt: Auf der Suche nach den europäischen Wurzeln der brasilianischen Kultur, so wie er sich zehn Jahre davor, auf dem Weg ins Exil, nach Afrika begeben hatte zur 'schwarzen Mutter Brasiliens'. Seit Mai war er krank, ein 'Problem an der Lunge', die Ärzte bekamen es nicht in den Griff. Er flog zurück nach Rio, Freitag vergangener Woche. Am Samstagmorgen starb er im Krankenhaus.

Die alten Freunde aus den Cinema-Novo-Tagen bahrten ihn in jenem Palast auf, der 1967 die tropisch-barocke Kulisse zu seinem Meisterwerk *Land in Trance* abgegeben hatte, ein einzigartiges Ambiente: üppig wie sein kinematografischer Kosmos, pathetisch wie die Gestik mancher Figuren, ausufernd wie die Sprache, die er sich geschaffen hatte. In einem Nebenraum liefen noch einmal seine sämtlichen Filme, auch dieser mit der Hauptfigur Paulo, dem Intellektuellen, dem Dichter, der umhertaumelt zwischen den politischen Kräften, den Rechten und Linken, der allen unbehaglich ist, dessen Engagement immer nur Poesie wird, der von allen eine Frau am meisten liebt: Sarah, eine Kommunistin, die ihn schließlich allein läßt in seinem leidenschaftlichen Kampf, ihn, den vereinzelt Revolutionär, dessen Schrei niemand folgt, der krepirt am System.

Glauber Rocha war die Stimme des neuen Kinos in Brasilien, dem sein Sprecher nie fehlte, der Kopf unter den Köpfen einer erstaunlichen Bewegung, dem es immerhin gelungen ist, von einem guten Teil der einheimischen Leinwände Besitz zu ergreifen — allerdings nicht mit seinen Filmen. Denn der Weg dieses extremen Denkers, der gefährdet war wie alle Genies, führte weit weg von der kinematographischen Realität seines Landes, von der Kommerzialisierung des Cinema Novo, vom glatten Erzählkino, von den schönen Botschaften in kulturvollen Bildern.

Das Exil hat ihn und sein Werk entscheidend verändert. Er hatte Brasilien 1971 verlassen, aus Protest gegen das Militärregime, das damals jede kritische Regung verfolgte und viele Intellektuelle inhaftierte, folterte und nicht selten ermordete. Er hoffte, von Europa aus diese Politik der Repression mit seinen Filmen denunzieren zu können. Aber er fand keine Produzenten: der eben noch auf europäischen Festivals Gefeierte und Ausgezeichnete. Er fühlte sich im Stich gelassen und wütete gegen alle, die nicht helfen wollten oder konnten, fühlte sich ausgenutzt, denn den Erfolg seiner Filme hatten andere kassiert. Das Exil in verschiedenen Ländern Westeuropas wurde zur Dauerdepression, zum Trauma der Erfolglosigkeit, denn etwa gleichzeitig begann ein neuer Boom des brasilianischen Kinos unter einem neuen liberalen Militärregime.

Er, der sein Land weniger aus Not denn aus Protest verlassen hatte, sah eine Möglichkeit der Rückkehr: Sah in den regierenden Generälen plötzlich eine Hoffnung für Brasilien, sah in ihnen 'die Vertreter des Volkes' — wie er zum Entsetzen seiner Freunde schrieb. Das Regime empfing ihn 1976 trotzdem nicht mit offenen Armen und winkte nicht mit großen Krediten: Denen schwante, daß da ein Unberechenbarer kam. Er durfte sich erst mal an einem Kurzfilm bewähren, bis er größere Mittel für sein **ZEITALTER DER ERDE** erhielt, sein nunmehr letztes Werk und eigentlich sein Vermächtnis.

So chaotisch und ideologisch wirr dieser Strom von Bildern über die Geschichte Brasiliens auch ist, so unverständlich beim ersten flüchtigen Hinsehen, so sehr prägen sich manche Einstellungen ins Gedächtnis ein. Stellt man dieses bizarre Werk in den Kontext der übrigen Produktion, in den Wust der Normalität, dann wirkt es wie ein Fels in der Brandung des Üblichen — eine einsame Alternative, exzentrisch radikal besessen.

Intellektuelle und Künstler haben Glauber Rocha am Sonntag auf einem stundenlangen Weg zum Grab begleitet, obwohl viele von seinen heftigen früheren Angriffen betroffen waren und mancher ihn auch nicht mehr verstanden hat. Doch alle bewunderten in ihm den Einzelkämpfer, den Revolutionär, der das System des Gleichmaßes aufbrechen wollte, an dem er letztlich scheiterte.

Peter B. Schumann

In: Frankfurter Rundschau vom 26. 8. 81