

15. internationales forum des jungen films berlin 1985

32

35. internationale
filmfestspiele berlin

CABRA MARCADO PARA MORRER (VINTE ANOS DEPOIS)

Ein Mann, zum Sterben bestimmt
(Zwanzig Jahre danach)

Land	Brasilien 1964/1984
Produktion	Produções Cinematográficas Mapa, Eduardo Coutinho, Vladimir Carvalho
Regie, Buch	Eduardo Coutinho
Produktionsleitung	Zelito Viana
Kamera	Edgar Moura (1984) Fernando Duarte (1964)
Musik	Rogério Rossini
Schnitt	Eduardo Escorel
Ton	Jorge Saldanha
Kameraassistentz	Nonato Estrela
Sprecher	Ferreira Gullar, Tite de Lemos, Eduardo Coutinho
Uraufführung	24. November 1984 Filmfestival Rio de Janeiro
Format	16 mm, auf 35 mm aufgeblasen, 1 : 1.33
Länge	119 Minuten

Inhalt

Ursprünglich wollte Eduardo Coutinho 1964 einen Spielfilm über die Landarbeiterligen im Nordosten Brasiliens und die Ermordung des Landarbeiterführers João Pedro Teixeira machen, der von der Armee brutal ermordet worden war, doch das Militär putschte, und die Dreharbeiten mußten abgebrochen werden. Erst 1981 konnte sich Coutinho wieder an den Stoff und das teilweise gerettete Material heranwagen. Er forschte nach dem Verbleib der Familie Teixeira. Elisabeth, die Mutter, hatte nach dem Putsch untertauchen und ihre Identität verschleiern müssen. Die acht Kinder waren übers ganze Land verstreut von Verwandten aufgenommen worden. — Coutinho hat diesen Schicksalen in langen Recherchen nachgespürt, hat Angehörige und Freunde über die Zeit der Filmarbeit und der Repression interviewt, hat vor allem die inzwischen über sechzigjährige Elisabeth befragt und die alten Spielfilmsequenzen mit dem Dokumentarmaterial zu einem eindrucksvollen Bild politischen Handelns montiert, zu einem Beispiel für politische Verfolgung und die Schwierigkeiten des Filmemachens in Brasilien. Die Geschichte der Teixeira ist also filmische und politische Geschichte zugleich.

Das Wirkliche ohne Anführungsstriche

Eine Unterhaltung des Filmemachers mit Ana Maria Galano, Aspásia Camargo (Soziologinnen), Zuenir Ventura (Herausgeber des ISTO E) und Claudio Bojunga.

Zuenir Ventura: Wie lange hast Du an diesem Film gearbeitet?

Eduardo Coutinho: 1962 filmte ich eine Veranstaltung, in der gegen den Tod eines Menschen protestiert wurde, den ich nicht gekannt hatte, der übrigens in ganz Brasilien nicht sehr bekannt war. In João Pessoa habe ich erfahren, daß er ein Bauernführer gewesen war, João Pedro Teixeira. Er war von Militärpolizisten ermordet worden, die auf Befehl eines Großgrundbesitzers aus dem Nordosten gehandelt hatten. Ich hatte noch nie in meinem Leben gefilmt, weder vorher noch nachher, aber an jenem Tag mußte ich filmen. Der Aufnahmeleiter, den das CPC¹ engagiert hatte, war von der Agencia Nacional, ein alter Herr und dazu noch krank. Also filmte ich, und es klappte. Im Mai 1962 ging ich zurück nach Rio de Janeiro und Carlos Esteveao, der damalige Präsident des CPC, wählte mich für die Regie eines Films aus. Die anfängliche Idee war, einen Film nach dem Buch *O Rio* von João Cabral de Mélo Neto² zu drehen: über den Fluß Capibaribe, mit den sozial engagierten Gedichten João Cabrals, aber ohne die Geburt des Kindes, ohne das Ende von *Morte e vida severina*.³ João Cabral, der anfänglich mit dem Projekt einverstanden gewesen war, schickte uns jedoch ein Telegramm, in dem er uns mitteilte, daß er nicht mehr damit einverstanden sei. Ich habe ihn nie gefragt, warum er das getan hat. Aber es kann seine Angst gewesen sein, als Kommunist angeklagt zu werden. Er ist Diplomat und vielleicht hielt er es nicht für opportun, sich auf eine Produktion des CPC der UNE einzulassen. Und anschließend machten wir uns an die andere Geschichte.

Zuenir: Das waren also 22 Jahre Dreharbeiten?

Coutinho: Ja, wenn wir von der ersten Protestveranstaltung an zählen. Wenn wir von der ersten gedrehten Einstellung an zählen, waren es 20 Jahre.

(...)

Zuenir: Du hast gesagt, daß Du einen Film gemacht hast, um Dich von Deinen 'fixen Ideen' zu befreien. Was für 'fixe Ideen' sind das?

Coutinho: Von den 'fixen Ideen' werde ich mich wohl nie befreien. Ich habe von jener 'fixen Idee', dem Negativ, gesprochen, das zwanzig Jahre bei mir oder bei David Neves⁴ lag. Es war dieser angeschimmelte Film, einige Unterlagen ... ich mußte diese 'fixe Idee' unbedingt hervorholen. Das ist die eher psychologische Seite. Denn warum war die Sache so lebendig geblieben in meiner Beziehung zu den Leuten, mit denen ich gearbeitet hatte? Weil auch sie ihre 'fixe Idee', ihr Trauma hatten — das war 1964. Aber ich hatte nicht gewußt, wie wichtig die 'fixe Idee' des Films für sie war. Völlig unerwartet bewahrt da ein Typ aus dem Landesinneren ein längst vergessenes Buch auf, wie ein Negativ. Denn wenn auch der anfängliche Film Elisabeth nicht viel bedeutete, so war doch da der zwanzigjährige Bursche, der ein Buch aufbewahrte, das von dem Filmteam dagelassen worden war, so als wäre es ein Negativ. Und deswegen haben der Film und 1964 etwas Gemeinsames.

Joao José, der Junge von damals, erzählte, daß er sofort, nachdem die Soldaten abgezogen waren, versucht habe, das Vorwort zu lesen. Er erzählte auch, daß ihm das kaum gelungen ist, da die Sprache sehr schwierig gewesen sei. Er sagte, er fände 'die Geschichte, die im Vorwort des Buches erzählt würde, ähnlich Eurer Geschichte'. Dieser Typ, der in einem völlig heruntergekommenen Häuschen wohnt, wie sie in der Gegend typisch für die Bauern sind, bewahrt in einem Köfferchen ein Buch in so gutem Zustand 17 Jahre lang auf, das ist schon außerordentlich! Und er bewahrte es auf, um es zurückzugeben. In diesem aufbewahrten Buch lag die Hoffnung, daß wir wiederkehren würden.

Aspásia: Das Interessante ist, daß die Methode, die Du anwendest, nicht von Dir gewählt wurde. Das Leben selbst bestimmte diese Wahl. Du wolltest einerseits keinen ethnographischen Film machen und andererseits keinen Film im Film montieren. Du hast Zufälle genutzt, nicht wahr?

Coutinho: Im August oder September 1979, als Miguel Arraes aus dem Exil zurückkam, und das Filmfestival in João Pessoa stattfand, besorgte ich mir eine Karte und fuhr hin. Ich blieb dort bis Samstag, und Sonntag fuhr ich nach Recife zu der Veranstaltung, die wegen Arraes Ankunft organisiert worden war. Mehr habe ich für den Film gar nicht unternommen, aber ich versuchte, herauszubekommen, ob der älteste Sohn Elisabeths dort war. Ich fing an, eine konkrete Möglichkeit für die Realisierung des Films zu sehen. In dem Jahr und kurz bevor ich die erste Einstellung drehen konnte, dachte ich vor allem darüber nach, wie ich den Film konstruieren sollte. (...)

Zuenir: Hast Du ein Drehbuch geschrieben?

Coutinho: Nein, überhaupt nicht. Aber ich hatte die Absicht, einige Geschichten zu erzählen und viele Fragen zu stellen. Und in einem Heft hatte ich mir viele Daten notiert über die Personen und über die Geschichte der Bauernligen.⁵

Ana Maria: (...) Ich möchte gern wissen, wie Du Dein Projekt im Vergleich zu dem anderen Projekt des CPC *Cinco vezes favela*⁶ siehst? Könnte Sergio Augusto Recht haben, der behauptete: wäre Dein Film damals fertiggestellt worden, dann wäre er höchstens auf Interesse bei der Kinemathek gestoßen?

Coutinho: Vielleicht wäre es kein guter Film geworden – wenn dieser Begriff überhaupt sinnvoll ist – aber es wäre sicher ein Dokument über einen entscheidenden Augenblick geworden. Es wäre z.B. der einzige Film gewesen, der zusammen mit der organisierten Bewegung der Leute auf dem Lande entstanden wäre. Was Sergio damit sagen will, ist, glaube ich, daß er als Film unzureichend gewesen wäre. Ich wußte nicht, wie man Schauspieler führt, die Dialoge waren banal und das Drehbuch beschränkte sich fast ausschließlich auf die Aussagen von Elisabeth über das Leben João Pedro Teixeiras, ohne irgendwelche eigenen Erfindungen. Der Film ist eines, aber die Realität ist etwas anderes. Und das Drehbuch des Originalfilms hatte 1000 kleine Fehler, es hörte zweimal auf, es war konventionell, mit sehr typisierten, d.h. überzeichneten Personen, da war der exaltierte Typ, der Feigling, der gute Typ. Die beste Szene des Originalfilms war jene, in der die Bauern die Dialoge selbst verfaßt haben. Sie haben Sachen gesagt, die ein Drehbuchautor nie schreiben könnte.

Claudio Bojunga: Wolltest Du nicht eigentlich einen Film über die Hoffnung schreiben, hast aber einen Film über die Angst gemacht?

Coutinho: Der zweite Film handelt von beidem: von der Hoffnung und der Angst. Der erste Film wäre ein typisch traditioneller Film geworden, von außen nach innen. Der jetzige Film ist einer, der weiß, daß er von außen nach innen geht, ein Film, der weiß, daß er nicht von Bauern gemacht ist, der sie aber auch gleichzeitig nicht von oben herab behandelt oder wenigstens versucht, sie nicht paternalistisch zu behandeln oder zu idealisieren. Was der populistische Flügel idealisiert, das verachtet der andere Flügel. Im ersten Film ist meine Unkenntnis der Kultur jener Bauernligen erkennbar. Aber es gab nicht nur Optimismus. Der Film endet sogar mit einer Beerdigung. Und auf dem Höhepunkt schaute Elisabeth direkt in die Kamera, das war damals so ein Laster, aber alles endete mit einer Beerdigung.

Aspásia: Der erste Film war politisch – wie ein Pamphlet. Du konntest nur keine optimistische Perspektive vermitteln, weil Du die Realität der Bauern kanntest. Und es war auch nicht möglich, eine optimistische Vision im Sinne des Populismus aus dem Blickwinkel der Bauern zu entwickeln. Wenn man jetzt den alten Film in einem anderen Film sieht, dann spürt man die reifere, skeptischere und komplexere Sicht. Die Personen werden nicht nur als politische Opfer dargestellt, sondern als Menschen aus Fleisch und Blut, äußerst komplex, mit ihren Familien, persönlichen Bindungen, Widersprüchen. Du scheinst Dir der Vergänglichkeit der Dinge viel bewußter zu sein, es ist eine neue Sichtweise des Leidens dieser Menschen, wie sie in der ersten Version so nicht existierte.

Coutinho: Es ist schwierig, darauf zu antworten, denn letztlich habe ich die erste Version ja gar nicht abgeschlossen. Und tausend Dinge sind mit jenem Augenblick damals, 1964, verbunden, die ich vergessen habe, an die sich nur andere noch erinnern. Ich hatte das Drehbuch in zwei Nächten geschrieben. Ich war sehr unsicher, was

das Kino betraf. Es wäre ein akademischer Film geworden, mit Dialogen von Leuten, die ich nicht gut genug kannte. (...)

Bojunga: In dem Film bringt der älteste Sohn Elisabeths mit seiner hysterischen Lobeshymne auf die politische Öffnung das ganze Interview durcheinander. Aber in der letzten Sequenz gewinnt man den Eindruck, daß Elisabeth damit nichts zu tun hat und vehement politische Kritik übt, weil sie nicht weiß, daß sie gefilmt oder daß der Ton aufgenommen wird. Wo liegt die Grenze zwischen den Personen und den Darstellern?

Coutinho: Meiner Meinung nach wäre es ethisch falsch, wenn die letzte Sequenz mit versteckter Kamera gefilmt worden wäre. Ich habe nie mit versteckter Kamera gearbeitet. Ich habe immer den Leuten gegenüber gesessen, und der Kameramann stand hinter mir. Die Kamera war sichtbar, sie hat sie jedoch nicht bemerkt, weil wir uns verabschiedet haben, der Motor des Wagens lief schon. Es gibt auch noch einen anderen Augenblick, in dem Elisabeth völlig frei ist, das war am zweiten Drehtag. Ich komme an, und sie ist am Fenster. Wir haben mit zwei Kameras gedreht, aber sie hat es einfach nicht bemerkt, weil wir gerade ankamen. Wenn man drehend ankommt, bleiben die Leute oft spontan. Am Ende ist sie auch frei, nicht nur in dem, was sie sagt, sondern auch in ihren Gesten.

(...)

Ana Maria: Ich würde gern erfahren, wie Deine Arbeit mit Escorel⁷ war. Und auch, wie Du damals über das CPC dachtest und über seine spätere Entwicklung?

Coutinho: Es ist schade, daß Escorel nicht hier ist, dann könnte er auch seine Meinung dazu sagen. Ich kann nur sagen, daß wir sehr harmonisch zusammenarbeiteten – er war äußerst wichtig für mich, nicht nur in professioneller Hinsicht. Er hat viel beim Schnitt gestaltet. Wir haben fast nie über Politik oder Ästhetik gesprochen und haben uns dennoch, glaube ich, verstanden. Für das CPC war die Kunst so etwas wie ein Werkzeug, ein Instrument, etwas, das einem Zweck dient, und das war absurd. Die Konzeption vom Volk war genauso: es war ein reines Werkzeug der Revolution etc. ... Ich war damals in den Augen des CPC ein unbeständiger Typ. Die Tatsache, daß ich mich nur am Rand des CPC und des Cinema Nôvo bewegte, hatte jedenfalls etwas Gutes: ich konnte die Fehler und die Irrtümer, die begangen wurden, klarer sehen, denn ich war nicht einer Position verpflichtet, die im Grund genommen die populäre Ideologie ablehnte. Diese Haltung findet man übrigens häufiger in den Dokumenten und weniger in den konkreten Arbeiten, die manchmal recht interessant waren. Das Schlimmste war eben, daß man 'die Stimme des Volkes' sein wollte. Ich versuche wenigstens im Film, die Leute selbst solange zu Wort kommen zu lassen, wie es möglich ist, und ich verheimliche nie, daß es sich hier um einen Film handelt. Und das macht das Ganze glaubwürdig. Denn was sind die Tendenzen im modernen Dokumentarfilm? Eine versucht z.B. das 'Wirkliche' dadurch zu fassen, daß Interviews nebeneinander aufgereiht werden, ohne daß ein eigener Text gemacht wird. Und man begründet das damit, daß man nicht autoritär sein, nicht 'eingreifen' will. Das ist jedoch oft nichts anderes als Bequemlichkeit oder Angst, sich festzulegen. Man erzeugt die Illusion, daß die rohe Materie Wahrheit hervorbringt. Die andere Tendenz benutzt einen moderierenden Text, einen autoritären Text: die Off-Stimme sagt, was von der Wirklichkeit zu halten ist. Das muß nicht von vornherein nur Nachteile bringen – jeder Fall ist gesondert zu betrachten. Aber das ist typisch für traditionelle Dokumentarfilme.

Aspásia: In Deinem Film ist der Sprecher weder ein professioneller Verführer noch ein Zensor. Dein Off-Text ist historisch, und ich weiß, mit welcher Vorsicht Du vorgegangen bist, und mit welcher Gewissenhaftigkeit Du die Daten geprüft hast.

Coutinho: Die Fakten sind wichtig. Ich glaube, daß viele Dokumentarfilme, die so gemacht werden, einfach aus Denkfaulheit entstehen. Die Bearbeitung der Nachrichten im Fernsehen war für mich eine wichtige Schule, aber das Wichtigste in meinem Film ist nicht das Faktische. Im Text gibt es keine Adjektive. Der Text sagt nicht, was der Zuschauer denken soll. Er bringt die Fakten und ermöglicht, daß die Sachen so rauskommen, wie sie artikuliert werden. (...)

Zuenir: Du hattest einige ethische Probleme während der Drehar-

beiten, Probleme, die man heraushört. Du hast Einzelheiten der Geschichte weggelassen ...

Coutinho: Sachen, die mit Elisabeth zusammenhängen. Ich kann nicht darüber sprechen, nur wenn sie mich dazu autorisieren würde ...

Zuenir: Die Rolle des ältesten Sohnes zum Beispiel ...

Coutinho: Das ist ein sehr delikates Problem.

Zuenir: Aber glaubst Du nicht, daß das dem Verständnis der Gründe, warum sie 16 Jahre lang im Untergrund gelebt hat, ein wenig schadet. Die Gründe sind nicht nur politischer Natur ...

Coutinho: Aber die politischen Gründe reichen absolut aus. Ich weiß, daß es andere, persönliche Gründe gibt. Ob sie ein Hindernis darstellten, ihre Kinder zu sehen, weiß ich nicht. Tatsache ist, daß ich nicht darüber sprechen kann. Ich würde jedoch in den Film nichts hineinnehmen, was ich nicht mit Elisabeth zuvor abgesprochen habe. Ich habe nichts herausgenommen, was politischer Natur ist. Ich wollte nicht irgendein geniales Werk schaffen, sondern eine Arbeit mit lebendigen Menschen machen, mit marginalisierten Menschen. Und da muß man wissen, was sie mitmachen oder nicht, man muß eine anständige Beziehung zu diesen Menschen haben, mit denen man dreht.

Aspásia: Es ist zum ersten Mal, daß wir die Welt der Bauern betreten, nicht in ihrem Naturalismus, sondern in ihrer Universalität. Im Grund genommen handelt der Film nicht einmal von den brasilianischen Bauern (was schon sehr viel wäre), sondern von menschlichen Wesen, mit ihren Wunden und Narben, die oft gar nicht von einem Historiker wahrgenommen werden. Aber der Film hat Grenzen vom historischen Gesichtspunkt aus gesehen: er macht nicht eindeutig klar, wer Elisabeth innerhalb der Bauernbewegung war. Sie stellte eine Richtung innerhalb derselben dar, sie war nicht die Bewegung selbst, ihre Position war auch sehr umstritten ...

Coutinho: Das ist eine strukturelle Problematik: ich wollte nie einen Film machen, der eine Analyse der Bauernbewegung darstellen würde. Über ihre Widersprüche, die Gegensätze zwischen den verschiedenen Parteien und Tendenzen in ihr. Ich wollte auch keinesfalls, daß die Leute die Vergangenheit rekonstruieren, weil es einfach unmöglich ist, die Vergangenheit zu rekonstruieren. Ich wollte etwas über die Erinnerung der Vergangenheit machen, wie mir ein Zuschauer einmal sagte. Niemals habe ich mit ihren Worten versucht, eine Rekonstruktion der gesamten Bauernbewegung mit ihren Widersprüchen zu filmen, die ja auch die Widersprüche der Gesellschaft waren. Das Wichtigste war ihre Erinnerung. Von der Amnestie wurde gesprochen, vor einer Kamera. Was ist letztendlich ein historischer Film? Kann man das, was geschehen ist, wieder vollständig rekonstruieren? Niemals! Rekonstruktionen sind immer falsch.

Zuenir: Inwiefern sind Elisabeths Worte, mit denen sie die politische Öffnung offensichtlich übertrieben lobt, durch die Anwesenheit des Sohns bestimmt? Inwiefern nimmt sie schon seine Rede vorweg?

Coutinho: Als ich sie das erste Mal filmte, war es klar, daß der Sohn anwesend war, um das zu sagen. Er fing an, alle Führer der Linken der damaligen Zeit durchzugehen, sagte, daß sie nichts taugten etc. ... Dann folgte jene Aufforderung: „Mutter, rede über die politische Öffnung!“ Aber sie sprach einfach weiter von harten Sachen, während der Sohn vor sich hin schimpfte. Meiner Meinung nach ist übrigens der beste Teil des Interviews der, den ich im Wohnzimmer aufgenommen habe. Der Sohn war zwar auch zugegen, aber es herrschte ein äußerst gespanntes Klima. Der zweite Teil des Interviews im Gärtchen ist eher Kino, ist kälter. Es gibt zwei Momente, in denen sie von der Öffnung spricht. Im ersten wird sie von dem Sohn dazu gezwungen, im zweiten spricht sie von selbst davon. Ein Jahr später nehme ich die Tochter auf, und in dem Brief, den Elisabeth ihr geschickt hat, gibt es einen Hinweis auf die Öffnung. Es ist also klar, daß die Öffnung etwas ist, das in ihr selbst steckt. Sie schreibt: „Meine Kinder, Kinder einer menschlichen Wurzel, der Liebe zwischen mir und Eurem Vater, endlich kann ich Euch dank dieser Öffnung sehen ...“ Ich akzeptiere die Widersprüche in ihren Wor-

ten, wenn man keine Widersprüche akzeptiert, kann man keine Filme machen. Wie können wir beurteilen, was ein Bauer denkt, der seit 17 Jahren seine Kinder nicht sehen konnte? Mit unseren Kriterien geht das sicher nicht. Für uns fing die Öffnung schon früher an.

Zuenir: Eine wichtige Anklage erhebt João Virginio in dem Film, als er sagt, daß er gefoltert worden ist. Seit 20 Jahren hören wir, daß die Folter 1968 als Antwort auf den revolutionären Krieg der Terroristen einsetzte, und hier sagt er jetzt etwas ganz anderes, und es wird klar, daß die Leute seit 1964 gefoltert wurden.

Bojunga: Man gewinnt den Eindruck, daß Folter bei ihnen zum Alltag gehört, daß Folter nicht ein Phänomen ist, wie wir es historisch einordnen. Deswegen habe ich von Angst gesprochen ...

Coutinho: Die Gegenwart der Angst ist sehr viel mehr verbreitet, als man denkt, und es gibt nicht nur unter den Bauern diese Angst. Wenn ein Bauer so öffentlich spricht, soll er dann etwa keine Angst haben? Warum soll man die Angst nicht merken? Es ist eine Geschichte des Leidens ...

Bojunga: Und jener geniale Satz von ihm: „Es gibt nichts Schöneres als einen neuen Tag nach einer solchen Nacht ...“

Coutinho: Da klatschen die Zuschauer. Das ist ein Satz, den er sagt, nachdem er von der Folter gesprochen und ausgespuckt hat. Aber es reicht nicht, nur diesen Satz zu beklatschen, sondern auch den anderen, der folgt: „Die Gnade Gottes ist immer mit uns.“ Die Zuschauer akzeptieren nicht immer das Ganze, was er sagt. Ich habe schon den Kommentar gehört: „Was für eine Entfremdung!“ Die Person, die so denkt, muß wohl meinen: „Wie ist es möglich, in einer solchen Situation noch an Gott zu glauben?“ Und über so etwas werde ich wütend. Als gäbe es dieses fromme Gefühl nicht in anderer Art auch bei den Parteien, die die Welt verändern wollen!

(...)

Bojunga: Hast Du nicht zwischen dem ursprünglichen Film und dem endgültigen Deine Illusionen verloren?

Coutinho: Das Wort Illusion ist gut. Das ist ein persönliches und ein historisches Problem. Bevor ich den Film machte, habe ich mir sehr naiv gesagt: „Ich will einen Film machen, der der Tod aller Illusionen ist“ – einen Film gegen die Illusionen. Illusion ist vieles, sie ist eine Ideologie, die sich selbst nicht dafür hält, revolutionärer Optimismus in Führungszeichen etc. ... Eigentlich meine eigene Dummheit: Beseitigt Du Illusionen, entstehen neue.

Aspásia: In diesem Film gibt es eine grundsätzliche Information: der Kampf für Bürgerrechte. Es wird klar, durch die Art und Weise, wie die Personen sprechen, daß sie nicht die geringsten Rechte besitzen. Sie sind wie Vieh. Es gab sogar einen Fall, wo einem Bauern, der seinem Herrn nicht gehorcht hatte, ein Siegel eingebraunt wurde ...

Coutinho: Und es gibt Elisabeths Schmerz darüber, von den Organisationen, in denen sie gekämpft hat, oder von deren Verbündeten, im Stich gelassen worden zu sein. Sicher, sie lebte versteckt und viele, die ihr hätten helfen können, waren verhaftet oder im Exil usw. Aber jedenfalls, wenn eine Sache schief geht, dann sind immer die am meisten verlassen, die weder über soziales noch über kulturelles Kapital verfügen. Deswegen unterstützt Elisabeth an einer bestimmten Stelle das, was ihr Sohn sagt, nämlich: für die Armen sind eigentlich alle Regimes gleich ...

Aspásia: Diese Klage finden wir bei vielen Kämpfern, nicht nur bei den bäuerlichen. Seit den zwanziger Jahren beklagen sich die Arbeiter, daß sie von ihren Organisationen nicht geschützt werden.

Coutinho: Ich hätte auch gern, daß folgendes im Film vorkäme: die Notwendigkeit einer erhöhten Verantwortung der aktiven Kämpfer aus der Mittelklasse, der Kämpfer, die nicht der Klasse angehören, für die sie zu kämpfen vorgeben, die die Parolen ausgeben und die oft nicht an die Ungleichheit der Konsequenzen denken, die für jeden verschieden sind.

Bojunga: Alles dreht sich um João Pedro, der nicht da ist. Wir sehen sein namenloses Grab und anderes, was die Mythologie schuf ...

Countinho: Als João Pedro starb, war er schon in Paraíba bekannt. Die Menschen, die ihn mystifizieren, sind die, die ihn nicht gekannt haben.

Aspásia: Ich mache darauf aufmerksam, daß das einzige, was von ihm im Film zu sehen ist, ein Foto ist, als Toter.

Coutinho: Als er starb, veröffentlichte keine Zeitung von ihm ein Photo. Die Ausbeutung des Todes eines Genossen wird oft ein bißchen manipuliert. Wichtig war er als Lebender.

Anmerkungen:

- ¹ CPC – Centro Popular de Cultura (wörtlich: Volkszentrum der Kultur), eine Gliederung des Nationalen Studentenverbandes (UNE), die Anfang der sechziger Jahre versuchte, die Kunst stärker mit dem Volk zu verbinden. Es war eine der Keimzellen des Cinema Novo, der filmischen Erneuerungsbewegung.
- ² João Cabral de Melo Neto (geb. 1920) – einer der bedeutendsten brasilianischen Poeten.
- ³ 'Morte e vida severina' (1955) ist eines seiner bekanntesten Gedichte über den Nordosten, nach dem Zelito Viana einen gleichnamigen Spielfilm drehte.
- ⁴ David Neves – bekannter brasilianischer Regisseur.
- ⁵ Die Bauernligen (ligas camponesas) waren Ende der fünfziger/Anfang der sechziger Jahre eine starke Gewerkschaftsorganisation der Landarbeiter, die nach dem Putsch von 1964 von den Militärs zerschlagen wurde. Ihr populärster Führer hieß Julião. *Cabra marcado para morrer* in seiner ursprünglichen Fassung wäre der einzige Cinema-Novo-Film gewesen, der sich mit dieser Arbeiterorganisation auseinandergesetzt hätte. Die anderen zeigten nur die Not und die individuelle Rebellion der 'campesinos', nicht aber kollektives Handeln.
- ⁶ *Cinco vezes favela* war eine Produktion des CPC, ein Episodenfilm über das Leben in den Favelas von Rio de Janeiro und für seine Regisseure die erste Möglichkeit, einen Kurzfilm zu drehen: Leon Hirszman, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Marcos Farias, Miguel Borges.
- ⁷ Eduardo Escorel hat viele brasilianische Film geschnitten, u.a. auch diesen von Coutinho.

Quelle des Interviews: *Filmecultura*, Nr. 44, Rio de Janeiro 1984, S. 37 - 48.

Biofilmographie

Eduardo Coutinho, geb. 11.5.1933 in São Paulo. Nach Abbruch eines einjährigen Jura-Studiums von 1959 bis 1960 Filmstudium am IDHEC in Paris.

- 1962 Produktionsleiter des berühmten Episodenfilms *Cinco vezes favela*, Regie: Leon Hirszman, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Marcos Farias, Miguel Borges
- 1964 Beginn der Dreharbeiten zu dem Spielfilm *Cabra Marcado para morrer*, Abbruch infolge des Militärputsches.
- 1965 Mitarbeit am Drehbuch von *A falecida*, Regie: Leon Hirszman
- 1967 Coautor des Musikfilms *Garota de Ipanema* von Leon Hirszman
O pacto, kurzer Spielfilm, Teil des brasilianisch-argentinisch-chilenischen Episodenfilms *ABC do amor*
- 1968 *O homem que comprou a mundo*, erster langer Spielfilm
- 1970 *Faustão*, Spielfilm
- 1971 Beendigung der Filmarbeit, Tätigkeit als Journalist
- 1975 Mitarbeit am Drehbuch von *Dona Flor e seus dois maridos*, einem der erfolgreichsten brasilianischen Spielfilme, Regie: Bruno Barreto. Beginn einer neunjährigen Arbeit für das Fernsehen 'TV Globo', zahlreiche dreiviertelstündige Reportagen über den Nordosten für die Reihe 'O Globo Reporter'.

1981 Wiederaufnahme des alten Projekts *Cabra marcado para morrer*.

1984 CABRA MARCADO PARA MORRER, langer Dokumentarfilm.