



Terra em Transe

Land in Trance / Earth Entranced

Regie: Glauber Rocha

Land: Brasilien 1967. **Produktion:** Mapa Filmes, Difilm (Rio de Janeiro). **Buch, Regie:** Glauber Rocha. **Kamera:** Luís Carlos Barreto. **Ton:** Aluizio Viana. **Ausstattung:** Paulo Gil Soares. **Originalmusik:** Sérgio Ricardo. Kompositionen von Carlos Gomes, Heitor Villa-Lobos, Verdi sowie Samba- und Candomblé-Musik. **Schnitt:** Eduardo Escorel. **Produzenten:** Luís Carlos Barreto, Carlos Diegues, Raymundo Wanderley, Glauber Rocha. **Produktionsleitung:** Zelito Viana.

Team der Restaurierung: Projeto Coleção Glauber Rocha Fase 1. **Produzenten:** Paloma Rocha, Tarcisio Vidigal. **Produktionsleitung:** Daniela Arantes. **Gesamtleitung:** Eduardo Escorel. **Kontrolle der Photographie:** Lauro Escorel. **Ton-Kontrolle:** José Luiz Sasso. **Ton-Bearbeitung:** Álamo Laboratório de Cinematografia e Som. **Digitale Ton- und Bildrestaurierung:** Estúdios Mega. **Kopierwerke:** Mega Color, Cine Color. **Wissenschaftliche Beratung:** Joel Pizzini. **Förderung:** Petrobras.

Darsteller: Jardel Filho (Paulo Martins), Paulo Autran (Porfirio Diaz), José Lewgoy (Filipe Vieira), Glauce Rocha (Sara), Paulo Gracindo (Júlio Fuentes), Hugo Carvana (Alvaro), Danuza Leão (Silvia), Jofre Soares (Priester), Paulo César Pereiro, Maurício do Valle, Francisco Milani. **Format:** 35mm, 1:1.66, Schwarzweiß. **Länge:** 115 Minuten, 24 Bilder/Sekunde. **Sprache:** Brasilianisches Portugiesisch. **Uraufführung:** 8. Mai 1967, Rio de Janeiro, Bruni-Flamengo. **Weltvertrieb:** Grupo Novo de Cinema e TV, Rua Capitão Salomão 42, Humaitá, Rio de Janeiro, RJ, Brasil 22271-040, Brasilien. Tel.: (55-21) 2539 1538. Fax: (55-21) 2266 3637, e-mail: alfredo@gnctv.com.br

Der Film läuft im Rahmen der 'Carte blanche'-Reihe und wurde von Peter B. Schumann ausgesucht.

The film is being presented as part of the "carte-blanc" series and was selected by Peter B. Schumann.

Inhalt

Eldorado, ein fiktives Land. Paulo, ein dichtender Intellektueller, schwankt zwischen den politischen Extremen. Zuerst verschreibt er sich dem Rechtskonservativen Diaz, bis er dessen pseudoreligiösen Faschismus durchschaut. Dann schlägt er sich auf die Seite von Vieira, dem populistischen Reformier, der das Land vom Elend befreien will. Seine wahre Liebe aber gilt Sara, der Kommunistin, die für Vieira arbeitet. Paulo muss erkennen, dass es beiden nur um Macht, nicht um Veränderung geht und ihnen dabei jedes Mittel recht ist. Enttäuscht und verzweifelt, macht er sich auf seinen eigenen Weg als Revolutionär, auf dem ihm auch Sara nicht mehr zu folgen vermag. Er wird angeschossen und stirbt einen einsamen Tod, mit der Waffe in der Hand: Signal für andere, sie zu ergreifen.

Die bleibende Aktualität dieses Meisterwerks liegt in der Szene vor der langen Agonie. Bevor Paulo stirbt, ruft Sara ihm fragend zu: „Was beweist dein Tod?“ Und er antwortet: „Den Sieg der Schönheit und der Gerechtigkeit!“ Glauber Rocha vertraut auf die Überlebenskraft der Kultur und verbindet sie mit dem notwendigen Kampf um die soziale Gerechtigkeit.

Peter B. Schumann

Der Regisseur über den Film

TERRA EM TRANSE ist eine Parabel über die Politik der kommunistischen Parteien in Lateinamerika. Für mich stellt Paulo Martins einen typischen Kommunisten Lateinamerikas dar. Er steht der Partei nahe, ohne ihr anzugehören. Er hat eine Geliebte, die in der Partei ist. Er stellt sich in den Dienst der Partei, wenn diese Druck auf ihn ausübt, aber er mag auch die Bourgeoisie, in deren Dienst er steht. Im Grunde verachtet er das Volk. Er sieht in den Massen ein spontanes Phänomen, aber die Massen sind eben eine komplizierte Angelegenheit. Die Revolution bricht nicht aus, so sehr er sich das auch wünscht, und so wird er zum politischen Abenteurer. Am Schluss der Tragödie stirbt er.

In *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) ist Antonio das Mertes primitiver, er nimmt Geld von den Machthabern an, er muss die Armen töten, den Wanderprediger und den Cangaceiro [Banditen in der Steppenwüste des Nordostens], aber er weiß, dass diese Menschen Opfer eines bestimmten sozialen Kontextes sind, ohne sich dessen bewusst zu sein. Antonio ist ein Gewalttäter, während Paulo ein Intellektueller ist. (...)

Ein Detail verleiht der Flucht Paulos und vor allem seiner Verwundung durch einen Polizisten einen imaginären Aspekt: Als der Polizist auf ihn schießt, wird der Bildablauf fragmentiert, wodurch seine Bewegungen etwas Irreales und Mechanisches erhalten. In einem Western kann man die ganze Bewegung darstellen, denn man dreht sie aus Spaß an der Sache. Als Antonio in *Deus e o Diabo* zum ersten Mal in Aktion tritt, das heißt: tötet, habe ich diese Szene in gleicher Weise fragmentiert, denn das Interessante daran ist nicht die Aktion, sondern ihr symbolischer Charakter. (...)

Der Schluss ist sehr lang: Er soll irritieren, denn ich glaube, dass nach vierzig Sekunden die Menschen zu verstehen beginnen, dass diese Maschinengewehre eine Bedeutung haben. Ich habe auf dieser Länge bestanden.

Der Film wurde weitgehend mit der Handkamera gedreht. Man spürt geradezu die Haut der Figuren; ich habe versucht, eine dokumentarische Haltung zu finden. Alles, was als Fiktion erscheint, beruht auf

Synopsis

El Dorado, a fictional country. Paulo, a poetry-writing intellectual, oscillates between the political extremes. First he devotes himself to the right-wing conservative Diaz, until he sees through the latter's pseudo-religious fascism. Then he takes the side of Vieira, the populist reformer who wants to free the country of its misery. But Paulo's true love is for Sara, the communist who works for Vieira. Paulo is forced to realize that both are interested only in power, not in change, and that they are willing to use any means to achieve their end. Disappointed and despairing, he sets off on his own path as a revolutionary, a path on which Sara is no longer able to follow him. He is shot and dies a lonely death, with a gun in his hand, sending a signal for others to take up arms.

The lasting relevance of this masterpiece lies in the scene of long agony before Paulo dies. Sara calls out the question to him, "What does your death prove?" And he answers, "The victory of beauty and justice!" Glauber Rocha trusts in culture's power of survival and connects it with the necessary struggle for social justice.

Glauber Rocha on the film

TERRA EM TRANSE is a parable about the politics of the communist parties in Latin America. For me, Paulo Martins represents a typical communist of Latin America. He is close to the Party without belonging to it. He has a lover who is a member. He puts himself in the service of the Party when it exerts pressure on him, but he also likes the bourgeoisie he works for. Fundamentally, he despises the people. He sees in the masses a spontaneous phenomenon, but the masses are a complicated matter. The revolution does not break out, however much he wishes it would, and so he becomes a political adventurer. At the end of the tragedy, he dies. (...)

One detail lends an imaginary dimension to Paulo's flight and especially to his wounding at the hands of a police officer: when the policeman shoots him, the sequence of images becomes fragmented, rendering his movements unreal and mechanical. In a Western, the whole course of motion can be depicted, because one directs it for the joy of the matter itself. In *Deus e o Diabo*, when Antonio first goes into action – i.e., kills – I fragmented the scene in the same way, because what is of interest is not the action itself, but its symbolic character. (...)

The conclusion is very long. It is intended to confuse, because I think that, after forty seconds, people begin to understand that these machine guns have significance. I insisted on this length.

The film was made mostly with a hand-held camera. One can veritably feel the characters' skin; I tried to find a documentary stance. Everything that seems to be fiction is based on facts. I studied newspaper archives to peruse the photographs of politicians. When President Kubitschek came to Brasilia for the inauguration [of the new capital on April 21, 1960], the Indios actually gave him the head-

Fakten. Ich habe Zeitungsarchive aufgesucht, um mir die Photographien von Politikern anzusehen. Als Präsident Kubitschek zur Einweihung [der neuen Hauptstadt am 21. April 1960] nach Brasilia kam, schenkte ihm die Indios tatsächlich den Helmbusch eines Häuptlings. Als ich die Wahlen drehte, während der der alte Senator mit den Leuten zu tanzen anfängt, ließ ich eine echte Samba-Schule kommen und Vieira tanzen. Genauso habe ich es in *Deus e o Diabo* gemacht, wo die Bauern wirklich glaubten, dass der, der den Sebastião spielte, ein echter Wanderprediger sei. Die Szene, in der der Senator tanzt, war nicht vorgesehen, aber plötzlich ließ sich der Darsteller von der Musik und von der Rede mitreißen, und wir drehten das Ganze mit der Handkamera. (...)

In einer anderen Szene ließ ich den Darsteller des Vieira mitten im Volk agieren, und die Leute dachten, es handele sich tatsächlich um echte Wahlen und Vieira sei ein echter Kandidat. Auch in den Szenen im Innern des Landes, als Vieira sich bei den Leuten aus der Stadt bedankt, ging es zu wie bei echten Wahlen: Als er seine Rede begann, wollte die Polizei die Dreharbeiten unterbrechen, weil zu viel Trubel entstand und die Menschen auf der Straße tatsächlich für Vieira stimmen wollten. Wir filmten zu einer Zeit, als gerade Parlamentswahlen stattfanden. Ich habe die Situation ausgenutzt und schnell alles mitdrehen lassen, an einem Sonntagnachmittag. Die Szene vom Anfang der Wahlkampagne Vieiras und alles, was dabei geschieht, ist ganz spontan entstanden.

Ich habe immer wieder 'Les chants de Maldoror' ['Die Gesänge des Maldoror' von Isidor Ducasse, erschienen 1874 in Brüssel unter dessen Pseudonym Comte de Lautréamont] gelesen, leider nur auf Portugiesisch, denn in Brasilien fand ich keine französische Ausgabe. Was mich an diesem Buch beeindruckt hat, ist die ständige Tortur. Es gibt hier einen Realismus des Erbrechens. Die Struktur meines Films wurde sehr heftig kritisiert, vor allem seine angeblich lächerlichen Aspekte. Aber ich wollte eben diesen Anschein des Erbrechens vermitteln: Paulo ist ein Mensch, der selbst seine Gedichte auskotzt, und die letzten Sequenzen des Films sind ein ständiges Kotzen. Der Monolog ist sicherlich nicht so gelungen wie der von Lautréamont, aber es ist die gleiche Angst in ihm zu spüren. Ich habe zuerst diesen Monolog geschrieben, dann einige Gedichte und schließlich das Drehbuch. Beim Schnitt habe ich den Monolog eingefügt.

Am Anfang des Films steht ein Zitat von Mario Faustino. Er war der größte brasilianische Dichter meiner Generation. Bei einem Flugzeugabsturz kam er im Alter von dreiunddreißig Jahren ums Leben. Er hat ein Buch geschrieben, das unter jungen Lesern sehr populär wurde: 'Der Mensch und seine Stunde'. Im Gedicht 'Grabschrift für einen Dichter' heißt es: „Ich konnte den edlen Vertrag nicht unterschreiben zwischen dem blutigen Kosmos und der reinen Seele. Toter, doch unversehrter Gladiator. So viel Gewalt und so viel Zärtlichkeit.“ Das habe ich in meinem Film verwendet, als eine Hommage. Mario Faustino war Paulo Martins sehr ähnlich.

Glauber Rocha, in: Positif, Nr. 91, Paris 1968

Zum filmischen Hintergrund

Der Militärputsch von 1964, der relativ moderat verlief und ein relativ gemäßigtes Regime ans Ruder brachte, leitete einen Prozeß kritischer Reflexion unter der Linken ein, die sich nun mit sich selbst, ihren eigenen Widersprüchen und den Illusionen der Bourgeoisie zu beschäftigen begann. Die Filmemacher kehrten aus dem Sertão in die

dress of a chief. When I filmed the elections and the old Senator began to dance with the people, I had a real samba school come and I had Vieira dance. I did exactly the same in *Deus e o Diabo*, where the peasants really believed that the actor who played Sebastião was a real itinerant preacher. The scene in which the Senator dances was not planned, but suddenly the actors were carried away by the music and the speech, and we shot the whole thing with a hand-held camera. (...)

In another scene, I had the actor who played Vieira act in the midst of the people, and the people thought it was a real election and Vieira a real candidate. Also in the scenes in the interior of the country, when Vieira thanks the people from the city, things went like at a real election: when he began his speech, the police wanted to interrupt the filming, because there was too much uproar and the people on the street actually wanted to vote for Vieira. We shot at a time when parliamentary elections were being held. I filmed everything that happened, on a Sunday afternoon. The scene of the beginning of Vieira's election campaign and everything that happens arose spontaneously.

I have repeatedly read "Les chants de Maldoror" ["The Songs of Maldoror" by Isidor Ducasse appeared in Brussels in 1874 under Ducasse's pseudonym, Comte de Lautréamont], but unfortunately only in Portuguese, because I couldn't find a French edition in Brazil. What impressed me about this book is the constant torture. Here there is a realism of vomiting. The structure of my film was massively criticized, especially its supposedly ridiculous aspects. But I wanted to convey this appearance of vomiting: Paulo is a person who even vomits out his poems, and the final sequences of the film are a constant vomiting. The monologue is certainly not as successful as Lautréamont's, but the same fear can be felt in it. First I wrote this monologue, then some poems, and finally the script. I inserted the monologue during editing.

At the beginning of the film is a quotation by Mario Faustino. He was the greatest Brazilian poet of my generation. He died in an airplane crash at the age of thirty-three. He wrote a book that became very popular among young readers: "Man and His Hour". The poem "Epitaph for a Poet" says, "I could not sign the noble contract between the gory cosmos and the pure soul. Dead but undamaged gladiator. So much violence and so much tenderness." I used that in my film, as an homage. Mario Faustino was very similar to Paulo Martins.

Glauber Rocha, in: Positif, Nr. 91, Paris 1968

The cinematic background

The military coup of 1964, which took a relatively moderate course and brought a relatively moderate regime to power, initiated a process of critical reflection among Leftists, who now began to think about themselves, their own contradictions, and the illusions of the bourgeoisie. The filmmakers returned from the Sertão to the city and sketched ever-more depressing images. The "Aesthetics of Hunger"

Stadt zurück und entwarfen immer deprimierendere Bilder. Die 'Ästhetik des Hungers' wich einer 'Ästhetik der Krise'. (...)

Angesichts einer fehlenden politischen Alternative und des ständig wachsenden Terrors durch das Militärregime hatte sich ein Teil der Linken in der Stadtguerilla organisiert. Doch das Scheitern dieses Kampfes war allmählich abzusehen. Er hatte für viele Intellektuelle auch eher eine kathartische als eine politische Funktion: Gewalt gegen das System aus individueller Frustration. Den Guerilla-Mythos brachte Nelson Pereira dos Santos in *Fome de Amor* (Hunger nach Liebe, 1968) auf eine einprägsame Metapher: Der Revolutionär ist Opfer eines Attentats geworden, dadurch blind und taubstumm, und wer ihm näher kommt, wie jene junge Frau, die ihn liebt, verstummt ebenfalls, verliert den Kontakt zur Wirklichkeit.

Den gesamten Problembereich erfasste Glauber Rocha in *TERRA EM TRANSE* (Land in Trance, 1967), dem wichtigsten Film des Cinema Novo und sein bedeutendstes Werk. (...) Es stieß damals auf ein geteiltes Echo. Erst später, Mitte der siebziger Jahre, als es wieder gezeigt werden durfte, fand es bei einer jungen Generation von Cineasten den Anklang, den es verdiente. Denn Rocha hatte sich und die Intellektuellen scharf portraitiert, ihre Schwächen bloßgelegt, die Verlogenheit ihres Engagements, das für sie oft nur Mittel künstlerischer Selbstdarstellung war, ihre Verachtung für das Volk, aber auch dessen Gleichmut, dessen Verführbarkeit, das Interessenspiel der Mächtigen, das nur der Ausdehnung ihres Herrschaftsbereichs diene, die Unmoral der Politiker.

Niemals zuvor hatte ein brasilianischer Film ein derart komplexes Bild gesellschaftlicher Zusammenhänge entworfen, und kein anderer brasilianischer Regisseur hat seither mit gleicher Ehrlichkeit und Leidenschaft sich selbst als Künstler und Intellektueller in Frage gestellt und in seiner Widersprüchlichkeit abgebildet. Dieser Paulo, der mit Rechts und Links spielt und eine Kommunistin liebt, hat viel von Glauber Rocha, der früh vom Sozialismus schwärmte und später mit den herrschenden Generälen sympathisierte.

Er ist nie ästhetische Kompromisse eingegangen wie fast alle anderen Berühmten des Cinema Novo, hat nie einer modischen Tendenz nachgegeben, sondern von Film zu Film andere Möglichkeiten erprobt. Sein Stil ist auf keinen Nenner zu bringen, in *TERRA EM TRANSE* schon gar nicht: dieser kunstvollen Mischung aus dialektisch aufeinander



Zeichnung von Glauber Rocha

made way for an "Aesthetics of Crisis". (...) In the face of the lack of any political alternative and of the steadily growing terror of the military regime, parts of the Left organized themselves in the urban guerrilla movement. But the failure of this struggle gradually became apparent. For many intellectuals, it had had a function more cathartic than political: violence against the system, motivated by individual frustration. In *Fome de Amor* (Hunger for Love, 1968), Nelson Pereira dos Santos found a striking metaphor for the myth of the guerrilla: The revolutionary is the victim of an assassination, becoming blind and deaf and dumb, and whoever comes close to him, like the young woman who loves him, falls silent as well, losing contact with reality.

Glauber Rocha encompasses the whole complex of problems in *TERRA EM TRANSE* (*Earth Entranced*, 1967), the most important film of the Cinema Novo and Rocha's most significant film. (...) At the time, the response was mixed. In the mid-1970s, when it was permitted to show the film again, did it find, among a young generation of cineastes, the resonance it deserved. For Rocha had sharply portrayed himself and the intellectuals, exposing their weaknesses, the hypocrisy of their commitment (which was often merely a means of artistic self-presentation), and their contempt for the people, but also the people's indifference, their susceptibility to seduction, the play of interests among the powerful (which serves only to expand their field of domination), and the immorality of politicians.

Never before had a Brazilian film sketched such a complex image of societal contexts, and no other Brazilian director has since questioned himself as an artist and intellectual with the same honesty and passion or depicted his own contradictoriness. This Paulo, who plays with the Right and the Left and loves a communist, resembles in many ways Glauber Rocha, who at an early age was enamored with socialism and later sympathized with the ruling generals. Unlike almost all the other famous directors of the Cinema Novo, he never made aesthetic compromises and never went along with any fashionable direction, but tried out ever-new possibilities from film to film. His style cannot be reduced to a formula, especially not in *TERRA EM TRANSE*: this artistic mixture of divergent, dialectically interrelated elements – realistic-documentary, fantastic-surrealistic, theatrical-operatic, and poetic-mythological. To do so, he did not need to make use of an alien culture, but only his own, creating out of the confusing burgeoning of heterogeneous forms the symbiosis that he himself once called Tropicalism.

Peter B. Schumann, in: *Handbuch des brasilianischen Films*. Frankfurt/M. 1988, p. 25ff.

Glauber Rocha – a portrait

Brazilian cinema of the 1970s was no longer a new cinema, no longer one seeking to express itself in new forms. To a great extent, it had become an established cinema that exhausted itself in the invention of new metaphors to

bezogenen divergierenden Elementen, realistisch-dokumentarischen, phantastisch-surrealistischen, theatralisch-opernhaften, poetisch-mythologischen. Dazu braucht er nicht in eine fremde Kultur zu greifen, sondern nur in die eigene, um aus dem irritierenden Wuchern heterogener Formen jene Symbiose zu schaffen, die er selbst einmal Tropikalismus nannte.

Peter B. Schumann, in: Handbuch des brasilianischen Films. Frankfurt/M. 1988, S. 25ff.

Glauber Rocha – ein Portrait

Das brasilianische Kino der siebziger Jahre war kein neues Kino mehr, keines, das sich in neuen Formen auszudrücken suchte. Es war über weite Strecken ein etabliertes Kino geworden, das sich in der Erfindung neuer Metaphern erschöpfte, um das alte Engagement bewahren zu können – bis auf allzu wenige Ausnahmen ein glattes Erzählkino der schönen Botschaften in kulturvollen Bildern.

Einer, der sich diesem Trend widersetzte, wie er sich immer gegen Konventionen gesträubt hat, war Glauber Rocha, die Stimme des neuen Kinos. Er hatte Brasilien 1971 verlassen, nachdem er in Afrika *Der Leone Have Sept Cabeças* (Der Löwe mit den sieben Köpfen, 1970) und in Spanien *Cabezas Cortadas* (Abgeschnittene Köpfe, 1970) vollendet hatte. Er wählte das Exil aus Protest gegen den Terror der Militärs. Er hoffte, von Europa aus diese Politik der Repression mit seinen Filmen denunzieren zu können. Aber der eben noch auf europäischen Festivals Gefeierte fand keine Produzenten.

Schließlich drehte er *História do Brasil* (1973), seine Geschichte Brasiliens – ein langer Dokumentarfilm voller Zitate aus seinen früheren Meisterwerken, ein erstes Zeichen ideologischer Verwirrung. Mithilfe des italienischen Fernsehens konnte er *Claro* (1975) machen, einen Experimentalfilm, der gründlich mit traditionellen Erzählweisen aufräumte. Beide Arbeiten stießen auf allgemeines Unverständnis.

Das Exil wurde zur Dauerdepression, zum Trauma der Erfolglosigkeit umso mehr, als etwa gleichzeitig ein neuer Boom des brasilianischen Kinos unter einem neuen liberaleren Militärregime begann. 1976 fand er eine Möglichkeit der Rückkehr. Er, der sein Land weniger aus Not denn aus Protest verlassen hatte, 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 trotzdem nicht mit offenen Armen und winkte nicht mit großen Krediten: Man ahnte wohl, daß da ein Unberechenbarer kam. Er durfte sich zunächst an einem Kurzfilm bewähren: *Di Cavalcanti* (1977), weniger ein Portrait des toten Malers Emiliano di Cavalcanti als eine filmische Eruption Rochas, ein existentieller Schrei.

Dann ging er an die Realisierung eines alten Plans: *A Idade da Terra* (*Das Alter der Erde*, 1980). Er verfolgte dabei auf die assoziativ-monomanische Weise, die er im Exil entwickelt hatte, die Geschichte Brasiliens vom Urschrei an, ihre Ideologien, ihre Mythen, ihre Obsessionen. Er zertrümmerte alles Vorhandene auf seiner Suche nach neuer Verwirklichung, vielleicht war sogar diese verzweifelte Suche das Einzige, was für ihn Bestand hatte. So chaotisch und ideologisch wirr dieser Strom von Bildern auch ist, so unverständlich beim ersten Hinsehen, so sehr prägen sich manche Einstellungen ins Gedächtnis ein. Stellt man dieses Werk in den Kontext der übrigen Produktion, in den Wust der Normalität, des gebildeten Kunstgewerbes, dann wirkt es wie ein Fels in der Brandung des Üblichen – eine einsame Alterna-

preserve its old commitment – with a very few exceptions, a slick narrative cinema of beautiful messages in cultivated images.

One who bucked this trend, just as he had always resisted conventions, was Glauber Rocha, the voice of the new cinema. He had left Brazil in 1971 after completing *Der Leone Have Sept Cabeças* (The Lion Has Seven Heads, 1970) in Africa and *Cabezas Cortadas* (Severed Heads, 1970) in Spain. He chose exile in protest against the terror of the military. From Europe, he hoped to be able to denounce this policy of repression with his films. But, although only recently feted at European festivals, he could find no producers.

Finally, he made *História do Brasil* (1973), his history of Brazil – a long documentary film full of quotations from his own earlier masterpieces, a first sign of ideological confusion. With the aid of Italian television, he was able to make *Claro* (1975), an experimental film that completely abandoned traditional narrative modes. Both works were met with incomprehension.

Exile turned into lasting depression, to a trauma of failure, all the more so since at the same time a new boom began in Brazilian cinema, under a new, more liberal military regime. In 1976, he found a way to return to Brazil. The man who had left his country less out of necessity than in protest suddenly saw in the ruling generals a hope for Brazil, saw in them “the representatives of the people” – as he wrote, much to the shock of his friends.

But the regime nevertheless did not receive him with open arms: it must have suspected that an unpredictable man was coming. Initially, he was permitted to prove himself with a short film, *Di Cavalcanti* (1977), which was less a portrait of the dead painter Emiliano di Cavalcanti than Rocha’s cinematic eruption and existential cry.

Then he worked on the realization of an old idea: *A Idade da Terra* (The Age of the Earth, 1980). In it, in the associative-monomaniacal way he had developed in exile, he traced the history of Brazil from the primal scream, its ideologies, its myths, its obsessions. He smashed everything that existed in his search for new realization; perhaps this desperate search was the only thing that had permanence for him. As chaotic and ideologically confused as this stream of images is, as incomprehensible at first sight, that is how intensely some shots press themselves upon memory. If this work is placed in the context of other productions, in the heap of normality, of educated commercially motivated art, it seems like a rock in the storm of the usual – a solitary alternative to everything that dominates: eccentric, radical, obsessed. A final film and now his legacy.

Glauber Rocha died of lung cancer at the age of forty-two on August 22, 1981 in a hospital in Rio de Janeiro. An extreme thinker, endangered like all geniuses, a lone fighter like Paulo, the politically active poet in his masterpiece *TERRA EM TRANSE*, a revolutionary who wanted to break open the system of symmetry that finally broke him.

Peter B. Schumann, in: Handbuch des brasilianischen Films. Frankfurt 1988, p. 43ff.

tive zu allem, was herrscht, exzentrisch, radikal, besessen. Ein letzter Film und nun sein Vermächtnis.

Am 22. August 1981 starb Glauber Rocha in einem Krankenhaus von Rio de Janeiro an Lungenkrebs im Alter von zweiundvierzig Jahren. Ein extremer Denker, gefährdet wie alle Genies, ein Einzelkämpfer wie Paulo, der politisierende Dichter in seinem Meisterwerk *TERRA EM TRANSE*, ein Revolutionär, der das System des Gleichmaßes aufbrechen wollte, an dem er letztlich scheiterte.

Peter B. Schumann, in: Handbuch des brasilianischen Films. Frankfurt/M. 1988, S. 43ff.

Die Restaurierung des Werks von Glauber Rocha Von Paloma Rocha

[Anmerkung: Seit Jahren bemüht sich die Erbegemeinschaft von Glauber Rocha, das umfangreiche filmische, literarische und künstlerische Werk des Multitalents zu sammeln, zu erhalten und teilweise wieder herzustellen. Dazu gehören Photos, Drehbücher, Romane, Gedichte, Zeichnungen, Kritiken, Essays und natürlich die Filme. Nach Rochas Tod hat sich zunächst seine Mutter Lúcia um den Erhalt und die Verfügbarkeit der Objekte und Materialien gekümmert und das Archiv Tempo Glauber (www.tempoglauber.com.br) gegründet. Größere Schwierigkeiten tauchten bei der Aufbereitung des filmischen Werkes auf. Es stellte sich heraus, dass von vier Filmen keine Negative mehr existierten bzw. das verfügbare Ausgangsmaterial sich in einem unzulänglichen Zustand befand. Rochas Tochter Paloma nahm sich des Problems an und rief zusammen mit der Grupo Novo do Cinema e TV die *Coleção Glauber Rocha* ins Leben. In ihr soll das gesamte Werk auf DVD erscheinen. Der staatliche Ölkonzern Petrobras finanziert dieses verdienstvolle Unternehmen. Mit *TERRA EM TRANSE* hat die erste Phase des Projekts begonnen. Geplant ist als Nächstes die Restaurierung der Kopien von *Antonio das Mortes*, *Barravento* und *Idade da Terra*. PBS]

Für uns war es wichtig, Glaubers ästhetischem und künstlerischem Konzept treu zu bleiben, und deshalb haben wir die ursprünglich mitwirkenden Kameramänner und Cutter gebeten, die technische Ausführung zu überwachen. Ziel des Projektes ist es, neue digitale Master und 35mm-Filmkopien von den klassischen Werken des Künstlers herzustellen. Denn von *TERRA EM TRANSE* und *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* existieren keine Negative mehr: Sie wurden beim Brand in einem französischen Kopierwerk in den Siebziger Jahren zerstört.

Die erste Phase des Projekts (*Projeto Coleção Glauber Rocha*) dient der Wiederherstellung einer 35mm-Kopie von *TERRA EM TRANSE*. Dazu wird eine zweiteilige DVD erscheinen: Sie enthält die restaurierte Fassung des Films in HDTV-Qualität sowie *Depois do Transe* (Nach der Trance), eine Dokumentation von Paloma Rocha und Joel Pizzini. In dieser sind gesammelt: Trailer des Films, im Original nicht verwendetes Schnittmaterial, bisher unveröffentlichte Erklärungen Glaubers, Artikel und Reportagen, kritische Analysen von Spezialisten, Drehbuchentwürfe, das Storyboard, Zeichnungen, Plakate, Originalton-Ausschnitte, kurz alles, was zur intellektuellen Arbeit des Künstlers gehört. Diese Extra-DVD will einen Beitrag zum kulturellen Erbe Brasiliens und zum historischen Gedächtnis leisten und die Grundlage für eine angemessene Diskussion über die Ideenwelt, die ästhetische Konzeption und die Aktualität Glauber Rochas schaffen.

Obwohl Kopien von Glaubers Filmen in der Cinemateca Brasileira la-

The restoration of the oeuvre of Glauber Rocha by Paloma Rocha

[Note: For years, Glauber Rocha's heirs have worked to collect, preserve, and in part restore the extensive cinematic, literary, and artistic oeuvre of this multi-talent. It includes photos, movie scripts, novels, poems, drawings, criticism, essays, and of course films. After Rocha's death, his mother Lúcia initially worked to preserve the objects and materials and make them available and also founded the archive Tempo Glauber (www.tempoglauber.com.br). Preparing the cinematic oeuvre posed greater difficulties. It turned out that, for four films, the negatives no longer existed or that the available original material was in an inadequate condition. Rocha's daughter Paloma took on the task of addressing this problem and, together with the Grupo Novo do Cinema e TV, founded the *Coleção Glauber Rocha*, which plans to release Rocha's entire oeuvre on DVD. The state oil company Petrobras is funding this worthy undertaking. With *TERRA EM TRANSE*, the first phase of the project has begun. Restoration of the prints of *Antonio das Mortes*, *Barravento*, and *Idade da Terra* is planned for the near future. PBS]

For us, it was important to remain true to Glauber's aesthetic and artistic concept, and this is why we asked the original cameramen and editors to supervise the technical process. The goal of the project is to produce new digital masters and 35mm film prints of the artist's classic works. Negatives of *TERRA EM TRANSE* or *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* no longer exist: they were destroyed in a fire at the French processing laboratory in the 1970s.

The first phase of the project (*Projeto Coleção Glauber Rocha*) is the restoration of a 35mm copy of *TERRA EM TRANSE*. A two-part DVD will also be released containing the restored version of the film in HDTV quality, as well as *Depois do Transe* (After the Trance), a documentary by Paloma Rocha and Joel Pizzini. The latter comprises the following: trailers of the film, footage not used in the original, previously unpublished explanations by Glauber, articles and reports, critical analyses by specialists, script versions, the story board, drawings, posters, original sound-on-tape excerpts: in short, everything that is part of the artist's intellectual work.

This extra DVD aims to contribute to Brazil's cultural legacy and historical memory and create the basis for a suitable discussion of Glauber Rocha's world of ideas, aesthetic conception, and current relevance.

Although prints of Glauber's films are stored in the Cinemateca Brasileira, including some archive prints, some negatives have been lost and some master prints are in very poor condition. We have encountered problems of every kind: mold, tears, scratches, shrunken negative material, missing images, masters with subtitles copied directly onto the film. Some films no longer have their magnetic sound strips. So the work involves not only restoration, but

gern, darunter sogar einige Archivkopien, gingen doch einige Negative verloren bzw. befinden sich die Masterkopien in sehr schlechtem Zustand. Wir sind auf Probleme jeder Art gestoßen: Pilzbefall, Risse, Schrammen, geschrumpftes Negativmaterial, fehlende Bilder, Master mit einkopierten Untertiteln. Von einigen Filmen gibt es keine Magnetton-Bänder mehr. Die Arbeit besteht also nicht nur in der Restaurierung, sondern oft auch in der Rekonstruktion der Filme und erfordert äußerste Sorgfalt bei der digitalen Bearbeitung.

TERRA EM TRANSE wurde zum Beispiel mit Hilfe einer Masterkopie restauriert, die in Deutschland 1982 von Peter B. Schumann gefunden und zu Carlos Augusto Calil nach Brasilien geschickt wurde. Sie enthielt jedoch zahlreiche Schrammen und einen durchgängigen Laufstreifen auf den Rollen 2 bis 5. Eines der Hauptprobleme war die technische Entwicklung der digitalen Restaurierung hier in Brasilien – für uns eine Pionierarbeit. Denn bisher hat hier noch niemand versucht, eine digitale Restaurierung mit Transfer auf schwarzweißes 35mm-Negativ-Material durchzuführen. Dieser Teil der Arbeit wurde von den Estúdios Mega durchgeführt. Vierzehn Monate hat die Restaurierung von TERRA EM TRANSE gedauert. Sie wurde von Eduardo Escorel, dem Cutter des Films, überwacht.

Nach fast vierzig Jahren macht die Coleção Glauber Rocha dieses Werk von hohem künstlerischem und historischem Wert damit wieder einem größeren Publikum zugänglich. Das Internationale Forum der Berlinale zeigt es zum ersten Mal außerhalb Brasiliens.

Biofilmographie

Glauber Rocha wurde am 14. März 1939 in Vitória da Conquista/Bahia geboren. Er wuchs in Salvador da Bahia auf, wo er sehr früh erste Filmkritiken schrieb. 1955 gründete er die Theatergruppe 'Jogralescas Teatralizações Poéticas', mit der er eine Verbindung von Theater und Dichtung herzustellen versuchte. Kurzzeitig arbeitete Glauber Rocha als Polizeireporter, im Anschluss daran war er als Filmkritiker tätig. 1959 nahm er für zwei Jahre ein Jurastudium in Rio auf. Aus Protest gegen die Militärdiktatur verließ er 1971 Brasilien. Stationen der Emigration waren La Habana, Rom, Paris, New York und London, bevor er 1976 nach Brasilien zurückkehrte. Am 22. August 1981 starb er in Rio de Janeiro an Lungenkrebs.

Filme

1957: *O Pátio* (experimenteller Kurzfilm). 1959: *Cruz na Praça* (unvollendeter Kurzspielfilm). 1961: *Barravento* (erster langer Spielfilm, Schnitt: N. P. dos Santos). 1964: *Deus e o Diabo na Terra do Dol* (Gott und Teufel im Land der Sonne; Spielfilm, internationaler Durchbruch in Cannes). 1965: *Amazonas Amazonas* (kurzer Dokumentarfilm, erster Versuch in Farbe). 1966: *Maranhão* (kurzer Dokumentarfilm über Gouverneurswahlen und Beginn der Dreharbeiten zu seinem nächsten Spielfilm). 1967: *TERRA EM TRANSE* (Spielfilm). *O Cancer* (Krebs; Spielfilmexperiment in 16mm). 1969: *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro/Antonio das Mortes* (Spielfilm). 1970: *Der Leone Have Sept Cabeças* (Der Löwe mit den sieben Köpfen; Spielfilm). *Cabezas Cortadas* (Abgeschlagene Köpfe; Spielfilm). 1973: *História do Brasil* (Geschichte Brasiliens; langer Dokumentarfilm). 1975: *Claro* (Spielfilm mit Juliet Berto). 1977: *Di Cavalcanti* (kurzer Experimentalfilm über den Tod des Malers Cavalcanti). *Jojamado no Cinema* (experimenteller Dokumentarfilm über den Schriftsteller Jorge Amado). 1980: *A Idade da Terra* (*Das Alter der Erde*; Spielfilm).

often also the reconstruction of the films. Creating the digitalized versions requires the utmost care.

TERRA EM TRANSE, for example, has been restored with the aid of a master copy that Peter B. Schumann found in Germany in 1982 and that was sent to Carlos Augusto Calil in Brazil. But it had numerous scratches, including a long continuous one from rolls two to five.

One of the main problems was the technical development of digital restoration here in Brazil – a pioneering task for us. Up until now, no one here had ever tried to carry out a digital restoration with a transfer to black-and-white 35mm negative material. This part of the work was carried out by Estúdios Mega. The restoration of TERRA EM TRANSE took fourteen months. It was supervised by Eduardo Escorel, the film's editor.

After almost forty years, the Coleção Glauber Rocha is making this work of high artistic and cultural value available to a broad audience again. The International Forum of the Berlinale is showing it for the first time outside of Brazil.

Biofilmography

Glauber Rocha was born on March 14, 1939 in Vitória da Conquista in the state of Bahia. He grew up in Salvador da Bahia, where he wrote his first film reviews at an early age. In 1955, he founded the theater group Jogralescas Teatralizações Poéticas, with which he sought to create a connection between theater and poetry.

In 1958, Glauber Rocha worked briefly as a police reporter, then as a film critic. In 1959, he studied law for two years in Rio. He left Brazil in 1971 in protest against the military dictatorship. During his years in exile, he lived in Havana, Rome, Paris, New York, and London. He returned to Brazil in 1976. He died of lung cancer in Rio de Janeiro on August 22, 1981.

Films

1957: *O Pátio* (experimental short film). 1959: *Cruz na Praça* (unfinished short feature film). 1961: *Barravento* (*The Turning Winds/The Storm*, first long feature film; editor: Nelson Pereira dos Santos). 1964: *Deus e o Diabo na Terra do Dol* (*Black God White Devil*; feature film, international breakthrough in Cannes). 1965: *Amazonas Amazonas* (short documentary, first experiment in color). 1966: *Maranhão* (short documentary about gubernatorial elections and the beginning of shooting his next feature film). 1967: *TERRA EM TRANSE* (*EARTH ENTRANCED*, feature film). *O Cancer* (Cancer; feature film experiment in 16mm). 1969: *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro/Antonio das Mortes* (feature film). 1970: *Der Leone Have Sept Cabeças* (*The Lion Has Seven Heads*; feature film). *Cabezas Cortadas* (*Severed Heads*; feature film). 1973: *História do Brasil* (History of Brazil; long documentary). 1975: *Claro* (feature film with Juliet Berto). 1977: *Di Cavalcanti* (short experimental film about the death of the painter Cavalcanti). *Jojamado no Cinema* (experimental documentary on the writer Jorge Amado). 1980: *A Idade da Terra* (*The Age of the Earth*; feature film).