

DGRA/I
CC/IEL

10.2

FEL

Referencia ao
Processo
4806/89.

I R A C E M A

von Jorge Bodanzky als Antimythos

1. BAND S. 1 - 145

Hausarbeit

zur Erlangung des Magistergrades (M.A.)
des Fachbereichs Historisch-Philologische
Wissenschaften der Universität Göttingen

vorgelegt von
Paulo S. Xavier de Oliveira
aus Morrinhos, GO, Brasilien

Göttingen, Januar 1984

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Einleitung	1
1. UNTERLAGEN DER FILMANALYSE	3
1.1. Zur Notwendigkeit eines Filmprotokolls und Hinweise zu seiner Benutzung	3
1.1.A Referenzachse	6
1.1.B Mise en scène	7
1.1.C Montage	7
1.1.A1. Laufende Zeit	7
1.1.A2. Einstellung	
1.1.A2.1. Durchnumerierung	7
1.1.A2.2. Einstellungsdauer	7
1.1.B1. Bildtrakt	8
1.1.B1.1. Kamera	8
1.1.B1.1.1. Kameraperspektive	9
1.1.B1.1.2. Einstellungsgröße	9
1.1.B1.2. Bildfeld	11
1.1.B2. Tontrakt	11
1.1.B2.1. Dialog	12
1.1.B2.2. Geräuschkulisse und Musik	12
1.1.C1. Montage: Segmentierung	12
1.1.D Skizze zum Filmprotokoll und Schema der Montage-Syntagmen	15
1.2. Das Filmprotokoll	16
1.3. Datenerhebung zu einer Formanalyse	77
1.3.1. Das Einstellungsprofil	80
1.3.2.1. Die Kameraführung: Tabelle	85
1.3.2.2. Die Kameraführung: Graphiken	86
1.3.3. Montage-Diagramm	86
2. DIE PRODUKTIONSGESCHICHTE VON "IRACEMA"	87
2.1. Zu der Intention der Autoren und ihrer Vorgehensweise	87
2.2. Lateinamerika und das Dritte Kino	91
2.3. Der dokumentarische Spielfilm und die Tradition	92

	Seite
2.4. Der politische Spielraum	96
3. ZUM MYTHOSBEGRIFF - DEFINITION UND ANWENDUNG	99
3.1. Versuch einer Begriffsklärung	99
3.2. Der indianistische Mythos	101
3.3. Die nationale Integration als zeitgenössischer Mythos	103
3.4. Der Antimythos	106
4. ANALYSE DES FILMISCHEN TEXTES	110
4.1. I. Akt	112
4.1.1. Autonomes Segment Nr. 1	112
4.1.2. Autonomes Segment Nr. 2	113
4.1.3. Autonomes Segment Nr. 3	115
4.2. II. Akt	115
4.2.1. Autonomes Segment Nr. 4	117
4.2.2. Autonomes Segment Nr. 5	118
4.2.3. Autonomes Segment Nr. 6	120
4.2.4. Autonomes Segment Nr. 7	121
4.2.5. Autonomes Segment Nr. 8	121
4.2.6. Autonomes Segment Nr. 9	123
4.2.7. Autonomes Segment Nr. 10	126
4.2.8. Autonomes Segment Nr. 11	127
4.2.9. Autonomes Segment Nr. 12	127
4.2.10. Autonomes Segment Nr. 13	128
4.2.11. Autonomes Segment Nr. 14	130
4.3. III. Akt	130
4.3.1. Autonomes Segment Nr. 15	131
4.3.2. Autonomes Segment Nr. 16	132
4.3.3. Autonomes Segment Nr. 17	134
4.3.4. Autonomes Segment Nr. 18	135
4.3.5. Autonomes Segment Nr. 19	137
4.3.6. Autonomes Segment Nr. 20	138
4.3.7. Autonomes Segment Nr. 21	141
4.3.8. Autonomes Segment Nr. 22	142
4.4. IV. Akt	143
4.4.1. Autonomes Segment Nr. 23	143
4.4.2. Autonomes Segment Nr. 24	145

	Seite
4.4.3. Autonomes Segment Nr. 25	146
4.4.4. Autonomes Segment Nr. 26	147
4.4.5. Autonomes Segment Nr. 27	151
4.4.6. Autonomes Segment Nr. 28	152
4.4.7. Autonomes Segment Nr. 29	153
4.4.8. Autonomes Segment Nr. 30	154
4.4.9. Autonomes Segment Nr. 31	155
4.4.10. Autonomes Segment Nr. 32	156
4.4.11. Autonomes Segment Nr. 33	156
4.4.12. Autonomes Segment Nr. 34	157
4.4.13. Autonomes Segment Nr. 35	157
4.5. V. Akt: Autonomes Segment Nr. 36	158
 5. ZUSAMMENFASSENDE ÜBERSICHT	 161
5.1. Die Hauptdarstellungsstrategien	161
5.1.1. Die Inszenierung	161
5.1.2. Die Montage	165
5.1.3. Die Tonspur	167
5.2. Die zentralen Themen	168
5.2.1. Die Prostitution	168
5.2.2. Der Mythos des Brasil Grande in seiner filmischen Realisierung	170
5.3. Abschließende Bemerkungen über die Techniken der Entmystifizierung	173
 6. DIE REZEPTIONSGESCHICHTE VON "IRACEMA"	 175
6.1. Die Rezeption in Brasilien	177
6.1.1. Das Publikum	177
6.1.2. Die Kritik	180
6.2. Die Rezeption im Ausland	181
6.2.1. Das Publikum	181
6.2.2. Die Kritik	183
6.3. Teilnahme an Festivals und Auszeichnungen	184
 LITERATURVERZEICHNIS	 186
 ANHANG	 192

Einleitung

Im modernen Leben einer Industriegesellschaft werden wir tagtäglich mit Bildern konfrontiert, die darauf ausgerichtet sind, uns etwas zu vermitteln, sei es in Form von out-door Reklame, Fernsehnachrichten, Spielfilmen oder noch vielem anderen. Wir können uns dieses ständigen Einflusses gar nicht erwehren und haben keine Möglichkeit, diese Bilder nicht auf uns einwirken zu lassen. Dabei geschieht unsere Rezeption meistens intuitiv, d.h. ohne daß wir uns der Wirkungsmechanismen bewußt sind.

Während in der Bundesrepublik Deutschland der Einfluß der neuen, visuellen Medien durch ältere wie Zeitung und Buchwesen etwas eingeschränkt wird, gewinnen sie in einem Land wie Brasilien, wo etwa 50% der Bevölkerung weder lesen noch schreiben kann, ein wesentlich größeres Ausmaß. Dort, wie auch in anderen sog. Schwellenländern, treffen Produkte einer sich rasch verwandelnden und von internationalen Verflechtungen höchst abhängigen Industriegesellschaft mit erstarrten - von den Kolonialzeiten herstammenden - sozialen Strukturen zusammen, die die Assimilation eben dieser für eine Industriegesellschaft typischen Veränderungen für große Teile der Bevölkerung unmöglich macht. Eine technische Erneuerung, die in sich die Möglichkeit des sozialen Fortschritts verbirgt, kann unter solchen Bedingungen zu einem weiteren Instrument der Machterhaltung und Klassenherrschaft werden. Dieses Instrument kann sogar in der Weise wirksam werden, daß es Lockerungen in anderen Bereichen ermöglicht, ohne daß die Stabilität des Systems als Ganzes gefährdet würde. So ist es in Brasilien geschehen, als im Zuge der "demokratischen Öffnung" und der allgemeinen Liberalisierung Ende der siebziger Jahre die Zensur für das Pressewesen aufgehoben wurde, während sie bei Funk und Fernsehen beibehalten wurde. Wenn 50% der Bevölkerung nicht lesen kann, wird geschriebene Kritik nur einige wenige erreichen, die zusätzlich noch über die notwendige Kaufkraft verfügen, die meist nicht billigen kritischen Werke, seien es Zeitungen, Zeitschriften oder Bücher, zu kaufen.

Mit Filmen verhält es sich anders: bis zur Aufhebung der Höchstpreise in Lichtspielhäusern 1982 war das Kino eine der billigsten Unterhaltungsformen in Brasilien, und es genießt noch heute große Beliebtheit, trotz der angestiegenen Preise.

Abgesehen vom Radio ist das Fernsehen das am weitesten verbreitete Medium in Brasilien, und es wäre nicht übertrieben, anzunehmen, daß es das wirksamste ist.¹ Das Fernsehen ist überall vorhanden, auch wo man es am wenigsten erwartet: in den Slums, in weit abliegenden Ortschaften und in vielen Armenvierteln, sowie natürlich in den Häusern der Mittelschichten.²

Die Aufrechterhaltung bzw. das Erzielen demokratischer Verhältnisse in einer modernen Gesellschaft erfordert einen kritischen Umgang mit den visuellen Medien, da sie so allgegenwärtig und dadurch sehr einflußreich sind. Dieses gilt sowohl für die Bundesrepublik Deutschland als auch für Länder wie Brasilien, in denen aus den oben erwähnten Gründen der Einfluß dieser Medien um so größer sein mag. Aus dieser Situation heraus entwickelt sich für den Wissenschaftler die Notwendigkeit einer kritischen, nicht nur auf ästhetische Erkenntnisse abzielenden Filmanalyse, deren Leistung es sein kann, die Eigenschaften einer bestimmten Gattung der visuellen Künste, des Spiel- und Dokumentarfilms, zu verdeutlichen und auf ihren Gesellschaftscharakter hinzuweisen. Eine solche Analyse kann sowohl die ästhetische Freude des Rezipienten erhöhen als auch sein Bewußtsein fördern. Natürlich ersetzt diese durch die Filmanalyse bewirkte Bewußtseinsförderung - da sie meist, und vor allem im Fall Brasilien, auf eine kleine Elite beschränkt bleibt - nicht die Veränderungen in der Gesellschaft selbst, aber sie kann etwas dazu beitragen. Kritische, engagierte Literatur ersetzt nicht die Alphabetisierung, aber eine Alphabetisierung ohne kritische Literatur verfehlt auch ihren Sinn, nämlich die Emanzipation. Die Forderung nach

1 Dabei ist der nach nordamerikanischen Vorbildern ausgerichtete Medienkonzern Rede Globo marktbeherrschend.

2 Dies ist das ausdrückliche Thema von "Bye bye Brazil" von Cacá Diegues.

dem kritischen Zuschauer geht Hand in Hand mit der Forderung nach dem guten, herrschaftshemmenden Film. Beide bleiben beschränkt in ihrer Wirkung, wenn keine Verbesserung - im Sinne des gesellschaftlichen Fortschritts - sowohl im Bereich der Produktion als auch der Konsumtion³ eintritt.

Diese Arbeit versteht sich als ein Versuch solch einer kritischen Filmanalyse. Sie untersucht den Film als ein Produkt (industrieller) Gesellschaftsverhältnisse, die sich in ihm widerspiegeln, und zwar von seiner Herstellung über das filmische Material selbst bis hin zu seiner Konsumtion. Sie trägt den Entstehungsbedingungen des Films Rechnung und untersucht deren Niederschlag im Werk. Sie fragt nach der Intention der Produzenten und ihrer materiellen Konkretisierung, wobei die Eigenschaften des Mediums immer im Auge behalten werden. Schließlich fragt sie nach der Rezeption des Films, ihrer Bedingungen und Implikationen in einem bestimmten historischen Kontext. Ausgangspunkt und letzten Endes zentrales Untersuchungsobjekt ist der filmische Text selbst. Die Voraussetzungen zu seiner Erarbeitung werden im folgenden Kapitel erörtert.

1. UNTERLAGEN DER FILMANALYSE

1.1. Zur Notwendigkeit eines Filmprotokolls und Hinweise zu seiner Benutzung

Eine wie oben skizzierte wissenschaftliche Film-analyse setzt sowohl eine genaue Kenntnis des Werks als auch die Möglichkeit einer Nachprüfung der vorgestellten Thesen voraus, was aufgrund der Eigenschaften des Mediums Film⁴ jedoch viel mehr Probleme aufwirft als in der Literaturwissenschaft. Diese Schwierigkeiten

3 Distribution und Vorführung beim Film, Übertragung beim Fernsehen.

4 Siehe Werner Faulstich, Einführung in die Filmanalyse, Tübingen 1978, 2. Auflage, S. 44

können zum Teil durch eine schriftliche Fixierung der Hauptstrukturmerkmale des Films überwunden werden, die ihrerseits in Art und Umfang sehr stark von den dem Untersucher zur Verfügung stehenden technischen Mitteln abhängen wird.

Die hier vorliegende filmische Transkription wurde unter Verwendung eines Sichttisches hergestellt. Dieses Verfahren machte es möglich, innerhalb einer relativ geringen Zeit eine detaillierte Beschreibung vorzunehmen, ohne sie jedoch ins Uferlose zu treiben. Es wurde versucht, ständig auf eine vernünftige Relation zwischen der Ausführlichkeit der Beschreibung, die bekanntlich viel Zeit und Arbeitsenergie in Anspruch nimmt, und der dadurch gewonnenen Information zu achten. Es bestünde ansonsten die Gefahr, daß die Transkription sich allzu sehr verselbständigte oder gar zum Selbstzweck würde, mit der Konsequenz, daß die eigentliche Untersuchung aus Zeitmangel darunter litte.⁵

So wichtig eine Transkription des zu untersuchenden Films auch sein mag, sie wird nie dessen genaue Kenntnis - erworben durch mehrmaliges Sehen - ersetzen. Im

5 In diesem Zusammenhang sei hier auf Thomas Kuchenbuch (Filmanalyse: Theorien, Modelle, Kritik, Köln 1978) verwiesen. In seinem methodenkritischen Nachwort (ebd. S. 171ff.) setzt er sich mit dem möglichen Stellenwert der sog. quantifizierenden Analyseansätze vor dem Hintergrund des Positivismusstreits auseinander. Einige seiner Kritikpunkte an der quantifizierenden Analyse sind m.E. auf eine Transkriptionsarbeit übertragbar, die dem Detail einen allzugroßen Wert einräumt: "... wo die pragmatische Wertung oft in krassem Widerspruch zu dem getriebenen Aufwand steht" (ebd. S. 173); und weiter: "Die methodenkritische Auseinandersetzung mit Filmanalyse hat (...) die richtige Entscheidung zu treffen zwischen notwendigen Formalisierungen, die erklärenden Charakter haben, und methodischen Spitzfindigkeiten, die zum Selbstzweck werden" (ebd. S. 174). Die in dieser Arbeit vorgenommene Formalisierung hat den Stellenwert eines Schrittes in einem allgemeineren hermeneutischen Prozeß. Sie ermöglicht die Überprüfung einzelner Hypothesen an der Textstruktur selbst und trägt zur Bildung weitergehender Hypothesen bei. Sie stellt gewissermaßen einen Teil des Besonderen im hermeneutischen Zirkel und darf deswegen nicht mit der Analyse als solcher verwechselt werden.

Gegenteil, die Erstellung eines solchen Transkripts, bzw. dessen Benutzung, falls es schon vorhanden sein sollte, setzt gerade diese Kenntnis voraus. Denn bei der schriftlichen Festlegung eines Films können unmöglich alle darin vorhandenen Informationsträger erschöpfend und vor allem extensiv berücksichtigt werden, insbesondere in Hinsicht auf die Vielfalt von Codes im Bildtrakt. Der Versuch einer systematischen und zugleich extensiven Berücksichtigung aller filmischen Merkmale würde notwendigerweise die oben erwähnte vernünftige Relation zwischen eingesetzter Energie und erkenntnis-trächtiger Information zersprengen. Es ist also hier eine Reduktion notwendig, die jedem einzelnen zu untersuchenden Film gerecht zu werden versucht, unter Berücksichtigung seiner Besonderheiten und nicht zuletzt der Erkenntnisinteressen des Untersuchenden. Diese Reduktion besteht darin, wichtige, primäre Merkmale systematisch festzulegen, während andere, für den spezifischen Film sekundäre Merkmale nur in besonderen - für die jeweilige Interpretation relevanten - Fällen zu notieren sind. In diesem Sinne sind die zuletzt im Rahmen wissenschaftlicher Untersuchungen an der Uni Göttingen entstandenen und voneinander sehr unterschiedlichen Filmprotokolle zu verstehen.⁶

Diese kurz skizzierten technischen Grenzen und Schwierigkeiten mußten natürlich auch bei der Erstellung des vorliegenden Filmprotokolls zu "Iracema" berücksichtigt werden. Es wurde versucht, dem gegenwärtigen Stand der Forschung und der theoretischen Diskussion über Sinn und Formen solcher Transkriptionen Rechnung zu tragen. Dies führte dazu, Bestandteile einzelner Entwürfe miteinander zu kombinieren, wobei die praktische Erfahrung sowohl beim Erstellen als auch beim Auswerten solcher Modelle eine wesentliche Rolle gespielt hat. Die Hauptkriterien dieser Selektion sind:

1. die fixierte Information muß dem Medium Film angemessen sein;

⁶ Vgl. Schenkelberg, Göttingen 1982, insb. S. 5f.; und Teupel, Göttingen 1982, insb. S. 3f.

2. sie muß ausführlich genug sein, um Erkenntnisse daraus zu ziehen, darf aber den Punkt nicht überschreiten, wo sie unübersichtlich wird;
3. sie muß graphisch so angeordnet sein, daß sie eine leichte, schnelle Handhabung erlaubt.

Es muß betont werden, daß eine filmische Beschreibung nach einzelnen Bauelementen notwendigerweise eine Zerlegung darstellt. Diese Elemente funktionieren aber nicht für sich allein, sondern sie kommen erst zur vollen Entfaltung im Zusammenwirken mit allen anderen, darunter auch Faktoren, die im Filmprotokoll nicht festgehalten werden, wie die Art der Vorführung, Zustand der Kopie, psychologische Lage des Rezipienten usw. Nichtsdestotrotz kann die genauere Untersuchung eines dieser Aspekte (z.B. Kameraführung) schon Erkenntniswert haben. Diese Ergebnisse müssen natürlich angesichts des Films als Ganzem überprüft, ergänzt und evtl. verworfen werden.

Um der Gefahr einer Überbetonung bzw. des allzugroßen Herausgreifens einzelner Informationsquellen entgegenzuwirken, muß das Protokoll selbst den zusammenwirkenden Charakter eben dieser Quellen betonen. Nichts anderes ist mit der hier vorgenommenen hierarchischen Anordnung der einzelnen Informationsträger beabsichtigt: die verschiedenen Faktoren sind zwar zwecks ihrer besseren Quantifizierung und Lesbarkeit einzeln aufgelistet, sie wirken jedoch zusammen, wobei die Intensität ihres Zusammenwirkens unterschiedlich ist. Das daraus resultierende Filmprotokoll bekommt den Charakter eines modifizierten, erweiterten Entwurfs nach dem Grundmuster von Faulstich.⁷ Es enthält vier Ebenen der hierarchischen Aufteilung, wovon allerdings nur die letzten zwei ausdrücklich im Protokoll notiert sind.⁸

Auf der ersten Ebene wird das Protokoll in drei Blöcke gespalten: REFERENZACHSE, MISE EN SCENE und MONTAGE.

1.1.A

Die REFERENZACHSE dient in erster Linie dazu, die in

⁷ Faulstich, S. 44f.

⁸ Siehe Skizze S. 15

den anderen Spalten festgehaltenen Informationen einzuordnen und zu benennen. Sie basiert auf dem zeitlichen Charakter des Mediums Film.

1.1.B

Die MISE EN SCENE ist die Organisation des filmischen Materials im Raum. Mit Monaco gesprochen⁹ ist sie das "Wie" und "Was" gefilmt wurde. Sie stellt insofern eine primäre Selektion dar, als sie beim Drehen bestimmte Aspekte der Wirklichkeit betont und andere ausklammert.

1.1.C

Die MONTAGE ist die Organisation des filmischen Materials in der Zeit. Im Gegensatz zur Mise en Scène geschieht sie a posteriori, d.h.: sie baut auf dieser auf und kann deswegen als eine sekundäre Manipulation betrachtet werden.

Auf der zweiten und weiteren Ebenen spalten sich diese Blöcke folgendermaßen:

1.1.A1.

Die Spalte laufende Zeit dient einer schnellen Anordnung verschiedener Teile des Films (Einstellungen, Segmente, usw.) im Verhältnis zum Ganzen und entspricht am ehesten dem Zeitempfinden der Zuschauer bei einer Vorführung. Sie wurde vom Modell Wembers übernommen.¹⁰ Aus räumlichen Gründen erscheint sie im Transkript als eine Unterteilung der Spalte "Einstellung", ist aber dieser als gleichgeordnet zu verstehen, denn sie bildet auch für größere Einheiten eine Referenz.

1.1.A2. EINSTELLUNG

1.1.A2.1.

Die Durchnumerierung der einzelnen Einstellungen, die ausschließlich der Analyse dient.

1.1.A2.2.

Die Einstellungsdauer dient auch der Analyse, kann jedoch schon beim Zuschauer als spezifisches Merkmal empfunden werden.

⁹ James Monaco, Film Verstehen, Hamburg 1980, S. 164

¹⁰ Bernward Wember, Objektiver Dokumentarfilm? - Beilage, München 1972

Die Mise en scène besteht aus dem TON- und dem BILDTRAKT, die durch unterschiedliche technische Vorgehen festgehalten werden. Ihre graphische Anordnung (Zersetzung) weist auf Gleichzeitigkeit hin.

1.1.B1.

Der Bildtrakt wurde in die Spalten KAMERA und BILDFELD aufgeteilt.

1.1.B1.1.

Bei KAMERA sind Informationen festgehalten, die Aufschluß über den Einsatz der filmspezifischen Mittel geben.

Die KAMERABEWEGUNG ist in "Iracema" ein sehr wichtiges Stilelement und wurde deswegen ziemlich ausführlich beschrieben. Folgende Bezeichnungen kommen vor:

- FAHRT - Veränderungen des Standorts der Kamera, z.T. verbunden mit einer 'Objektbewegung'; in manchen Fällen bekommt sie Zusatzbezeichnungen;
- Aufzugsfahrt - Eine Fahrt entlang der vertikalen Achse;
- Fluchtfahrt - Kamera und Objekt bewegen sich nach hinten, evtl. auch etwas in andere Richtungen;
- Verfolgungsfahrt - Kamera folgt der Objektbewegung; diese ist meistens, aber nicht ausschließlich, nach vorne; z.B.: Die gefilmte Person beschreibt einen Kreis und wird dabei von der Kamera verfolgt;
- ZOOM - Veränderung des Bildausschnitts durch eine Änderung der Brennweite des (Vario-) Objektivs; seine Wirkung unterscheidet sich von der der Fahrt dadurch, daß eine spürbare Veränderung der Perspektive sowie des Schärfenbereichs auftreten kann;
- SCHWENK - Eine Bewegung der Kamera über der vertikalen Achse;
- NEIGUNG - Eine Bewegung der Kamera über der horizontalen Achse;
- ZIRKELBEWEGUNG - Kombination von Fahrt und Schwenk, wobei das gefilmte Objekt den Punkt bildet, worum die Kamera einen Zirkel beschreibt; sie kann

auch mit einer Objektbewegung kombiniert sein;
KORREKTUR - Zusatzbezeichnung für die oben angeführten Kategorien. Sie bedeutet "kleine Bewegung" und entspricht in etwa dem französischen "rencadrage";
SCHWANKUNGEN - Bezeichnung für eine Reihe kleiner, kürzerer Bewegungen;

Anm.: Bei kombinierten Bewegungen wird die Hauptbewegung notiert, mit Zusatz der Richtung einer anderen, wie z.B.: Schwenk nach rechts (Neigung nach) unten.

1.1.B1.1.1.

Die KAMERAPERSPEKTIVE bezeichnet den Winkel der Kamera zum Objekt im Verhältnis zur horizontalen Achse, wie er vom Zuschauer empfunden wird. Maßgebend dafür sind die tatsächliche Neigung der Kamera und die Brennweite des Objektivs. Im Protokoll wurde eine siebenstufige Skala verwendet:

stUS - starke Untersicht

ltAS - leichte Aufsicht

NS - Normalsicht

ltUS - leichte Untersicht

stAS - starke Aufsicht

Die Normalsicht, üblicherweise als eine Aufnahme aus der Augenhöhe eines Erwachsenen definiert¹¹, wurde nur dann extra notiert, wenn sie infolge einer Perspektivveränderung innerhalb einer einzigen Einstellung zustande kam.

1.1.B1.1.2.

Die EINSTELLUNGSGRÖSSE bezeichnet den gewählten Bildausschnitt. Hier wurde die achtstufige Skala von W. Faulstich¹² verwendet:

11 Da der Einsatz von Teleobjektiven zur Aufsicht mit Verdichtung der Tiefenschärfe führt, sowie Weitwinkelobjektive den Eindruck von Untersicht und größere Tiefenschärfe erzeugen, ist das alleinige Kriterium der Kamerahöhe zur Beschreibung der subjektiven Perspektiven unzulänglich. Die hier verwendeten Kriterien erlauben es außerdem, nur eine Bezeichnung für die gesamte Einstellung zu benutzen. Schwierige Fälle, wie z.B. die Aufnahme einer stehenden neben einer sitzenden Person, sind auf diese Weise leichter einzuordnen.

12 Faulstich, S. 30

- D -- Detailaufnahme: z.B. die Nase im Gesicht eines Menschen;
- G -- Großaufnahme: z.B. das Gesicht eines Menschen;
- N -- Nahaufnahme: z.B. Kopf und Oberkörper eines Menschen bis zur Gürtellinie;
- A -- Amerikanische Einstellung: z.B. ein Mensch vom Kopf bis zu den Oberschenkeln;
- HN -- Halbnahaufnahme: z.B. ein Mensch vom Kopf bis zu den Füßen;
- HT -- Halbtotale: z.B. Teil eines Raumes, in dem sich mehrere Menschen aufhalten;
- T -- Totale: z.B. der gesamte Raum;
- W -- Weitaufnahme: z.B. eine weitausgedehnte Landschaft.

Diese Skala bildet ein Paradigma zur Klassifizierung von Bildausschnitten, die eigentlich ein Kontinuum sind. Die Einordnung bestimmter Einstellungen bzw. Einstellungsausschnitte zu den verschiedenen Bildgrößen wird also auch von deren syntagmatischen Beziehungen, d.h. von dem, was vor und nach ihnen kommt, abhängig sein. Grenzfälle werden je nach dem Kontext nach oben oder nach unten eingeordnet. Es gibt auch Fälle der Variierung der Bildgröße innerhalb einer einzigen Stufe (z.B.: N -- kurzer Zoom zurück -- N).

Die Benennung einer bestimmten Einstellungsgröße bezieht sich auf das ganze Bild, auch in Fällen von Tiefenschärfe, wo verschiedene Handlungen gleichzeitig ablaufen. Dieses Vorgehen erleichtert das Lesen und die Verwendung der Angaben zur weiteren Analyse. Maßgebend für diese paradigmatische Zuordnung ist das Verhältnis von Gesamtausschnitt und Mittelpunkt der bildlichen Wahrnehmung. Es gibt eine Reihe von Faktoren, die diesen Punkt bestimmen: Bildkomposition, Schärfe und Handlungsträger sind einige davon.¹³ Wandert dieser Punkt innerhalb einer Einstellung, so verändert sich unsere Bildwahrnehmung, so daß eine unterschiedliche Bezeichnung unter Umständen notwendig ist. Ein ausgezeichnetes Beispiel dafür ist E 302.

¹³ Vgl. Paulo Antônio Pereira, *Imagensdo Movimento*, Petrópolis, RJ, 1980, S. 41

1.1.B1.2.

Unter der Spalte BILDFELD befindet sich eine minimale Beschreibung des Bildausschnitts, so daß eine geistige Rekonstruktion möglich ist. Voraussetzung dafür ist, wie eingangs vermerkt wurde, eine gute Kenntnis des Films. Die Angaben sind schlagwortartig oder im fließenden Text, je nach den Eigenschaften der Einstellung. Dabei werden die verschiedenen bildlichen Codes berücksichtigt, soweit sie im jeweiligen Fall relevant sind. Das Handlungselement ist natürlich einer dieser Faktoren, wenn auch nicht immer der wichtigste. Dieser ist einer der Gründe dafür, diese Spalte nicht, wie bei Faulstich, Handlung/Geschehen zu nennen. Die Handlung selbst reduziert sich nicht auf das Gezeigte, sondern sie entsteht vielmehr aus dem Spannungsverhältnis zwischen Gezeigtem und Ausgelassenem. Bei Filmen mit einer so markant offenen Kameraführung¹⁴ wie "Iracema" ist die Wichtigkeit des Ausgelassenen schon im Bereich der Mise en scène unverkennbar. Einstellung 332 illustriert dies wie kaum eine andere. Die Montage verstärkt diese Spannung noch mehr, so daß der Zuschauer dazu induziert wird, durch Lückenausfüllen die Handlung gemäß seiner kulturellen Erfahrung erst entstehen zu lassen.¹⁵ Interessanterweise ist dieser Prozeß ähnlich wie die filmische primäre Wahrnehmung selbst¹⁶, wofür Animationsfilme das beste Beispiel sind. Ein sehr gutes Beispiel für kulturbedingtes Auslassen liefert uns E 210.

1.1.B2.

Der TONTRAKT wird in zwei unterschiedlichen Spalten aufgeführt. Die durchgängige Verwendung von Direktton erleichtert seine Zuordnung zum Bereich der Mise en scène, da er in diesem Fall schon beim Aufnehmen synchron zum Bildtrakt ist. Bei Nachsynchronisierung kann von einer synchronen Montage gesprochen werden. Soweit der Ton aus verschiedenen Quellen kombiniert wird, liegt eine synchrone Montage Ton - Ton vor, "Mixen" genannt. Der Ein-

¹⁴ Vgl. Monaco, S. 165f.

¹⁵ Vgl. Pierre Sorlin, Sociologie du Cinéma, S. 157, Paris 1977

¹⁶ Vgl. Monaco, S. 137f.

satz von Musik geschieht meistens unter Anwendung dieser Technik. Aus den erwähnten Gründen ist das aufgenommene Material der Tonspur in "Iracema" in erster Linie der Mise en scène einzuordnen, gehört aber schon zum Teil zum Bereich der Montage.

1.1.B2.1.

In der Spalte DIALOG werden alle sprachlichen Äußerungen notiert, die entweder von den Filmfiguren selbst produziert werden oder sie als direkte Adressaten haben. Darunter fallen die eigentlichen Dialoge und vereinzelte sprachliche Äußerungen wie Rufe und Satzbruchstücke, sowie Nachrichtensendungen oder Radioreklame, vor allem wenn sie im ersten Plan sind (z.B. Segment Nr. 2). Hierzu gehören auch die Texte von Liedern, sofern sie von den Filmfiguren gesungen werden (z.B. Untersegmente 10b und 29a und b). Die Sprache ist in ihrer mündlichen Umgangsform wiedergegeben, mit allen ihren Variationen und Normverstößen, um ihre Reichhaltigkeit zu erhalten. Die Angaben "on" (Person bzw. die sprachliche Quelle ist im Bild) und "off" (Person ist nicht im Bild) wurden in schwierigen Fällen und bei Veränderung eben dieses Zustands vermerkt.

1.1.B2.2.

Bei GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK sind alle im 2. Plan erscheinenden sprachlichen Äußerungen notiert, sowie Liedertexte, die nicht erkenntlich von den Filmfiguren selbst gesungen werden, und alle anderen, nichtsprachlichen akustischen Signale. Die Grenzen zwischen 1. und 2. akustischem Plan sind fließend, so daß Erscheinungen wie Rufe, Lachen und Ähnliches mal der einen, mal der anderen Spalte zugewiesen werden, wobei das praktische Kriterium der räumlichen Einordnung auch eine Rolle spielt.

1.1.C1.

Durch das Zusammenwirken der verschiedenen Informationsträger (filmischen Codes) innerhalb einer und zwischen mehreren Einstellungen entstehen neue, größere Sinn-einheiten im Bereich der Montage. Diese wiederum setzen sich auf einer höheren Stufe zu immer größeren Blocks bis zur Einheit Film als Ganzem zusammen. Gestützt auf das System

von Christian Metz¹⁷ wurde versucht, auf dieser Ebene eine Klassifizierung vorzunehmen. Wie aus der Bezeichnung 'Syntagmen' schon ersichtlich ist, basieren diese größeren Einheiten auf Art und Grad der Bindung zwischen den Einstellungen bzw. Einstellungsketten. Die Wechselbeziehung besteht jedoch auf verschiedenen Verkettungsebenen in unterschiedlicher Intensität, so daß es im Ermessen des Untersuchers liegt, die optimale Größe dieser Einheiten innerhalb eines bestimmten Films festzulegen.¹⁸ Diese Überlegungen und die Einschränkungen von T. Kuchenbuch¹⁹ führten dazu, die AUTONOMEN SEGMENTE auf einer Größenordnung festzulegen, die eine Untersegmentierung möglich macht, was vor allem in Hinsicht auf die Unterscheidung zwischen Szene und Sequenz von Nutzen ist. Ein weiterer Vorteil ist die Möglichkeit, innerhalb eines Segments dieselben Unterscheidungskriterien erneut anzuwenden und somit ihre Struktur noch deutlicher zu machen. Damit wäre das Problem der noch unzureichenden Beschreibung von autonomen Einstellungen zumindest tendenziell gelöst.²⁰ Um die Segmentierung auf die gewünschte Größenordnung vorzunehmen, wurden zusätzlich zu den dichotomischen Kriterien von Metz auch die klassischen Kriterien der Einheit der Zeit, des Ortes und der Handlung herangezogen, sowie einige filmspezifischen Merkmale, wie z.B. Kameraposition und Montagerhythmus.²¹ Auf die jeweiligen Schwierigkeiten bei der Klassifizierung einzelner Segmente wird noch an passender Stelle hinzuweisen sein.²²

17 Siehe Christian Metz, Probleme der Denotationen im Spielfilm, insb. S. 337ff., in: Texte zur Theorie des Films, Stuttgart 1979, hrg. von F.J. Albersmeier

18 Vgl. ebd. S. 365f., Anm. 17

19 Kuchenbuch, S. 41f.

20 Siehe Metz, S. 350

21 Metz' Syntagmentheorie ist ein Versuch, den Bildtrakt zu charakterisieren. Mit dem Heranziehen anderer Kriterien zwecks der Segmentierung eines Films verlassen wir u.U. diese Ebene, die jedoch weiterhin den zentralen Rahmen bildet. Wir haben es hier also mit einer erweiterten Anwendung des Metzschen Schemas zu tun. Dabei wird zusätzlich zu den formalen, strukturellen Eigenschaften verstärkt auch nach der Funktion eines bestimmten Filmabschnitts für den Film als Ganzes gefragt.

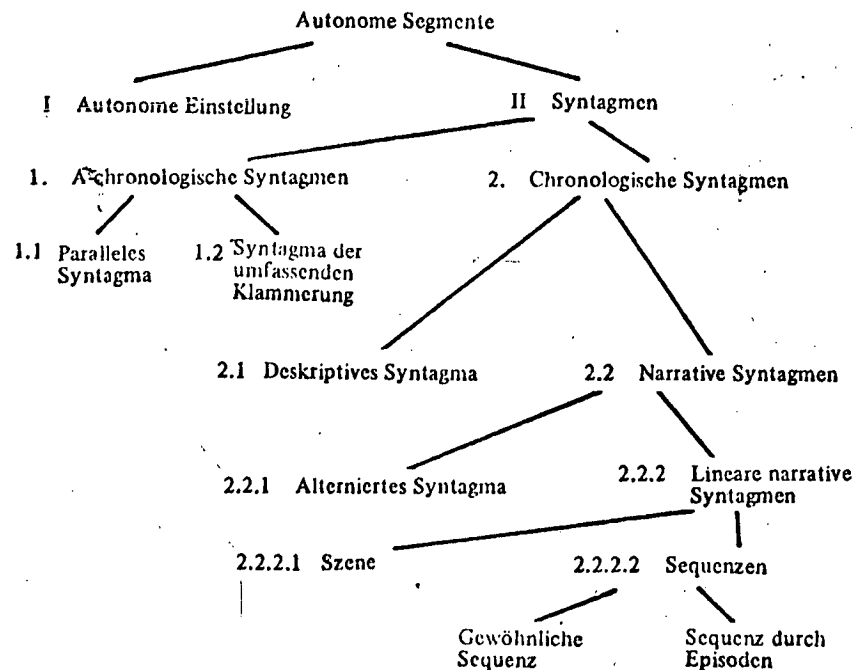
22 Siehe Schema S. 15

Die Spalten Nr., Art und Dauer beziehen sich auf die ganzen AUTONOMEN SEGMENTE, die weiter durch schlagwortartige Angaben zu ihrer strukturellen Funktion, Inhalt oder Ähnlichem charakterisiert werden. Auch die Untersegmente werden je nach ihrer Art und Funktion näher beschrieben. Daraus besteht die Spalte Argument, in der Interpretationsansätze viel deutlicher auftreten als auf der Ebene der Mise en scène, denn hier werden die Informationen einer sekundären Selektion unterzogen. Dem Protokollanten fällt dabei die Rolle eines privilegierten Rezipienten zu, denn er versucht, die getrennt vorkommenden Informationselemente eines Films nicht nur aufgrund seiner subjektiven kulturellen Erfahrung zu einem kohärenten Kontinuum zusammenzufügen, sondern er hat zusätzlich die Möglichkeit, die formale Anordnung dieser einzelnen Informationsträger genauestens zu berücksichtigen und Verweise auf die äußere, im Film reorganisierte Wirklichkeit nachzuprüfen. Dennoch verliert die hier fixierte Information nicht den Charakter einer Interpretation, die womöglich im Laufe der weiteren Untersuchung noch revidiert werden kann.

Schließlich muß erwähnt werden, daß diese Kommentare je nach Art des Filmabschnitts unterschiedlichen Charakter haben: sie unterstreichen, fassen zusammen, benennen oder interpretieren, sie weisen auf Zusammenhänge hin; dabei läßt sich nicht vermeiden, daß manche in anderen Spalten schon vorhandenen Informationen in gekürzter Form gelegentlich wiederholt werden.

Laufende Zeit	EINSTELLUNG		BILDTRAKT			TONTRAKT		AUTONOME SEGMENTE			
	Nummer	Dauer	KAMERA	Bildfeld		Dialog	Geräuschkulisse und Musik	Nummer	Art	Dauer	Argument
			Bewegung	Perspektive	Einstellungsgröße						(Untersegmentierung - evtl. Kommentare)

Schema der Montage-Syntagmen nach Metz



Dies Metz'sche Schema beruht auf folgenden dichotomischen Kriterien:

Eine Einstellung / mehrere Einstellungen
 Chronologie / Achronologie
 Gleichzeitigkeit / Folge
 Linearität / Alternierung
 Diskontinuität / Kontinuität
 Organische Diskontinuität / nicht organische Diskontinuität

Legende zur Typologie der Montageformen von Metz
 (vgl. Metz 1972, S. 165 ff.)

1. Nicht-zeitliche Relation (a-chronologische Syntagmen); darunter fallen nach Metz folgende Typen:

1.1. das parallele Syntagma: zwei oder mehrere Sachverhalte werden verglichen, wobei der Vergleich primär auf einen symbolischen Wert zielt; Beispiel: Bilder der Ruhe (etwa Landschaft) und Bilder der Bewegung (etwa Großstadtstraßen); hierher gehören z.B. auch Formen Eisensteinscher Kontrastmontage - Arbeiter werden erschossen/Vieh wird geschlachtet;

1.2. Syntagma der umfassenden Klammerung: einzelne Aspekte von Wirklichkeit werden nicht nach dem Prinzip des Vergleichs, sondern nach dem Prinzip der Häufung von Impressionen aneinandergesetzt; Beispiel: sukzessive Bilder von Zerstörung, Bombardierung und Trauernden exemplifizieren den Begriff "Kriegselend";

2. Zeitliche Relation (chronologische Syntagmen): Metz unterscheidet hier zwischen beschreibenden (deskriptiven) und erzählenden (narrativen) Syntagmen;

2.1. das beschreibende (deskriptive) Syntagma: hier soll die zeitliche Relation der aufeinanderfolgenden Einstellungen als simultan interpretiert werden; Beispiel: statt eines ungeschnittenen Schwenks über eine Landschaft werden verschiedene Ausschnitte aneinandergereiht;

2.2. die erzählenden (narrativen) Syntagmen: sie sollen die zeitliche Aufeinanderfolge von Ereignissen signalisieren; Metz unterscheidet hier zwei Typen:

2.2.1. das der Parallelität von zwei sich gleichzeitig entwickelnden Handlungsträgern (alternierendes Syntagma);

2.2.2. das der linearen Abfolge. Die narrativen Syntagmen werden (abgesehen von dem Unterschied zwischen reiner Sukzession und paralleler Führung bzw. Alternation unterschieden in Szenen und Sequenzen;

2.2.2.1. Szene: hier entsprechen die aufeinanderfolgenden Einstellungen der raum-zeitlichen Kontinuität, wie sie in der Theaterszene gegeben sind;

2.2.2.2. Sequenzen (im Metz'schen Sinn): sie stellen ebenfalls eine Einheit von sukzessiven Ereignissen dar, sind aber nicht durch das Prinzip der räumlichen Einheit miteinander verklammert; Beispiel: Jemand verläßt das Haus, sitzt in der Straßenbahn, betritt das Bürogebäude; die entsprechende Einheit kann umschrieben werden durch den Begriff "Weg zum Arbeitsplatz"; insgesamt handelt es sich nicht um ein eigenständiges Syntagma, wie Metz annimmt, sondern um die Reihung verschiedener kleiner Szenen oder "Detailszenen". Von der gewöhnlichen Sequenz wird noch einmal die Sequenz durch Episoden unterschieden: kurze Szenen zeigen geradlinig Stadien einer Entwicklung.

1.2 FIMPROTOKOLL - erstellt mit Hilfe eines Schneidetisches des "Institut für den wissenschaftlichen Film" in Göttingen, unter Verwendung der Kopie Nr. 16, zur Verfügung gestellt vom Landesfilmdienst Niedersachsen.

Ergänzung zum Protokoll: Angaben zur Musik - aus den Unterlagen des ZDF in Mainz

Titel	Komponist	Interpret	Platten-Fa. Platten-Nr.	Einstellung	Dauer
1. Atmosphere				119-120	0'39"
2. "				128-131	0'57"
3. "				136-139	0'26"
4. "				143-144	0'40"
5. "				147-154	1'04"
6. Você é doida demais	Lindomar Castilho	Ronaldo Adriano	RCA 10030103	159-160	1'00"
7. Máquinas humanas				165-166	0'46"
8. Transamazônica	João de Deus		Discos Chororó L.P.C. - 036	214-215	1'24"
9. Transamazônica	Hermelinda		Som-Ind. e Com S.A. 11.674	231-232	0'40"
10. Atmosphere				242-244	0'10"
11. Toada de desafio capiba		Quinteto Armorial	Discos Marcus Pe- reira 4035025	249-255	1'39"
12. Atmosphere				289-290	etwa 0'30"
13. "				290-293	" 0'40"
14. "				230	" 0'50"

Anmerkung: Wie aus der obigen Tabelle ersichtlich ist, sind nähere Angaben zu den meisten Titeln nicht vorhanden. Einige von ihnen sind große regionale Erfolge gewesen und wurden direkt vor Ort aufgenommen.

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.	KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
0' 1 0.0" 69.6		Baumschatten auf dem dunklen Wasser des Igarapé; darauf die technischen Daten:			1. TEIL: DER FLUSS (I. Akt)
	stAS HN	IRACEMA Ein Film von Jorge Bodanzky, Wolf Gauer, Orlando Senna, Achim Tappen, Eva Grundmann, Conceição Senna, Malu Alencar, Lena Bodanzky, Francisco Carneiro, Hermano Pena, Christl Grunwald Iracema Edna de Cássia Tião Paulo César Pereio Conceição Senna Rose Rodrigues Fernando Neves Sidnei Pinon Natal Wilmar Nunes Lucio dos Santos Elma Martins Eine Produktion der (Iracemas Vater). Hohe Bäume stehen am Ufer, dann eine Lichtung.		Dieselmotorboot zuerst leise im Hintergrund, dann immer lauter und deutlicher	1 Einführungssequenz 2' 23.4" a Der Igarapé (kleiner Flußarm) - unmittelbarer Lebensraum von Iracemas Familie
1' 2 9.6" 27.7		Neigung nach oben Dabei verdeutlicht sich die Verfolgungsfahrt T NS US HN NS Fortführung der Neigung, sehr langsam	Ein typisches Amazonas-schiff fährt mitten auf dem Igarapé, geleitet von einem flußkundigen Indiomischling (Iracemas Vater). Grüne Blätter im einfallenden Licht Der Igarapé wird wieder sichtbar. Iracemas Vater führt weiter, wobei er auf einem Boot steht und das Flußbett zeigt. Hinter ihm steht ein Junge mit weißem Hemd, der eine lange Holzstange bereithält. Mitten im Boot sieht man verschiedene Gefäße und Arbeitsutensilien.		Dieselmotor (wie Ende E1)

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.		KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(2)			Ein Kind ißt Wildfrüchte und schaut auf das Wasser. stAS A Iracema und ihre Mutter - eine Schwarze - bereiten ein warmes Essen vor.			(1)
1' 3 37.3" 8.7		Parallelfahrt nach rechts(Gegenrichtung) Leichter Schwenk nach links	Ufervegetation, unscharf Baumstämme HT Ein Schiff fährt langsam nach links. Zwischen den Fenstern trägt es die Aufschrift: GRAÇAS A DEUS (rot auf weißem Hintergrund). Der Junge mit weißem Hemd ist vorne im Schiff.		wie oben	
1' 4 46." 20.4		Langsame Neigung nach oben, Verfolgungsfahrt	AS HN Wasser des Igarapé NS T Das Schiff fährt noch eine Kurve vor der Flußmündung. Vorne sind der Vater und der Junge, am hinteren Ende sitzt ein Mädchen (Das Schiff verschwindet nach links aus dem Bild).		wie oben	
2' 5 5.4" 8.2		Parallelfahrt	I Das Schiff fährt (nach links) am dicht bewachsenen, grünen Ufer entlang. Die Familienmitglieder sind im vorderen, offenen Teil.		wie oben	b Fahrt am Fluß, Verbindungsweg zu anderen benachbarten Familien
2' 6 13.6" 4.6		Parallelfahrt	N Iracemas Vater denkt traurig nach; links neben ihm sitzt ein anderer Mann - mit weißem Hemd: 2. Flußsiedler.		wie oben	
2' 7 18.2" 5.2		Parallelfahrt	A Iracema schaut aus dem hinteren Fenster des Schiffes heraus.		wie oben	
2' 8 23.4" 29.1		Leichter Schwenk nach links	W Zwischen einigen Bäumen am Ufer sieht man das Schiff ankommen, das sich einer Palafita (Holzbaracke auf einem Balkengerüst) annähert. T Jemand springt ins Wasser. Kurz danach verschwindet das Schiff hinter der Palafita. Im Hinterhof ist eine Frau beim Wellerwaschen, während ein Mädchen ein Kind in den Armen hält. Ein Hund schnüffelt	Radiosprecher: Neste momento a marajoara tem a satisfação em apresentar mais um programa "Alô interior", sempre carregadinho de mensagens! E agora as mensagens para o interior do estado: Atenção Xavienses e demais municípios vizinhos (bis)! Convide: a diretoria da irmandade Nossa Senhora de Nazaré, de Arapixi, convida as autoridades...	Motor wie oben schreie Motor aus Wasserplätschern Schnelle Orchester-musik	2 Sequenz: 4' 6.2" Die Nachbarschaft am Fluß Das Leben am Flußufer im allgemeinen wird charakterisiert durch die regionale Nachrichtensendung im Radio.

EINSTELLUNG		KAMERA	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTOROME SEGMENTE
Zeit	Nr./D.					
		Bewegung	Perspekt. E-Größe			Nr. Art/Dauer/Argument
(8)			(HN) herum.			(2)
2'	9		AS D Transistorradio: Carijó	...estaduais, municipais e o povo de um modo	wie oben	a Ankunft
52.5"	14.9	Kurze Fahrt nach hinten, dann Schwenk nach rechts oben	G Ein Junge nimmt das Radio weg	geral para os festejos		
		Schwenk nach links unten	ltAS HN und geht aus dem Haus. Durch ein Fenster sieht man ein vor dem Haus vertautes Schiff. Darauf ist eine Familie versammelt, die auf etwas wartet. Der Junge stellt das Radio und eine Handtasche zu einigen Gefäßen mit Açaí (VG).	profanos e religiosos que realizar-se-ão durante o Círio de Arapixi, dia seis do corrente, acompanhado pelo Frei Feliciano.		b Aufladen
3'	10		AS HT	Agradece pela...		Zwei Familien bereiten die von ihnen gesammelten Wildfrüchte zum Verkauf vor.
7.4"	22.5	Schwenk nach links, Neigung nach unten; Schwenk zurück nach rechts	HT Der Junge kommt nach links und gibt einen Korb mit Açaí und seinen Habseligkeiten einem der beiden wartenden Männer. Dieser (bislang unbekannt) bringt ihn zum 2. Flußsiedler im Schiff. Danach kommt er zurück, Iracemas Vater entgegen.	...diretoria: Raimundo Barbosa das Neves, presidente. Alô, alô rio... Xipaiá, Marajó! Mensagem para o rio Xipaiá, Marajó. Peço que venhas com urgência, que teu... esposo foi internado ontem, para fazer operação. Assina: Lucimar M. ...	wie oben Musik setzt aus	
9'	11	Schwenk nach links	N Noch ein Korb mit Açaí wird transportiert und dem 2. Flußsiedler gegeben. Dieser lädt ihn ab zu den anderen Körben im Schiff.	... Silva. Atenção Jaracoera Grande, em Cametá! Mensagem para Dona Ester. Alô, alô ...		
3'	12	Zoom zurück	ltAS N Iracemas Vater	Dona Ester! Em Jaracoera Grande, em Cametá!	Dieselmotor	c Fahrt zum Zwischenhändler
39.1"	6.7	Schnelle Neigung nach unten	AS Ihre Mutter und ein Mädchen, vermutlich ihre Schwester, waschen die Früchte (Açaí) in einem Holzgefäß.	"Querida esposa, cheguei bem.		
3'	13		HT Das Schiff (von vorne); beide Familien sitzen um die arbeitenden Frauen herum (Vordergrund).	...Viagem ótima. Nossos filhos todos bem, graças a Deus! " Alô, alô, Igarapémiri! Rio ...	wie oben	
45.8"	6.6					
3'	14		T ° Dasselbe Schiff (VG), worauf nun alle still sitzend reisen. Ein anderes Schiff fährt vorbei (HG).	... Neuassú. Alô, alô, Benedita Rodrigues Ferreira! Alô, alô, Benedita ...	wie oben	
52.4"	7.2					
3'	15		HN Iracemas Mutter neben zwei Kindern (links im Bild), betrachtet ruhig die Landschaft. Man sieht auch Fluß und Ufer (HG).	... Rodrigues Ferreira! Igarapémiri, rio Neuassú! "Manda apanhar-me amanhã pela manhã ...	wie oben	
59.6"	7.7					
4'	16		HT Gelegentlich unterbrochen von Ästen und Baumstämme sieht man wieder sowohl den	... na cidade de Igarapémiri, como sem falta! Assina: Manoel Ferreira, o caboquinho.	wie oben	
7.3"	6.7					

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.	KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(16)		(HT) Satz GRAÇAS A DEUS auf dem Schiff, als auch dessen vorderes Fenster.			(2)
4' 17 14." 9.2		A Iracemas Mutter sitzt im Schiffsinne mit einem Radio in der Hand. Ausstattung: Hängematte, ein totes Huhn, Wassertopf;	Alô, alô, Fazenda Ucuiba! Mensagem para Feliciano: "aviso que sua mãe amputou ...	wie oben (HG)	
4' 18 23.3" 7.1		T Das Schiff "Graças à Deus" fährt flussabwärts einem anderen Schiff entgegen und daran vorbei.	... um lado da perna, mas já está fora de perigo. Porém, continua no hospital. Assina: Sara Bolhosa	wie oben	
4' 19 30.3" 12.8		N Ein Indiojunge sitzt auf dem Boot mit verschänkten Armen und trauriger Miene. Man sieht den Fluß (HG).		Wasserplätschern die ganze Einstellung hindurch	d Erholungspause, Baden
	Schneller Schwenk nach links unten Schwenk nach rechts, leicht nach oben	AS A Ein schwarzes Kind und Iracema baden im Fluß. ltAS N Auch Iracemas Mutter badet.			
4' 20 43.1" 7.2	Korrektur nach oben, dann wieder nach unten	AS G Iracema taucht auf und wieder unter. ltAS AS		Wasserplätschern Kinderschreie Wasserplätschern	
4' 21 50.3" 9.7	Parallelfahrt mit Annäherung	T Das Schiff fährt nah am Ufer entlang (von rechts nach links). HT		Dieselmotor	e Weiterfahrt
5' 22 0." 25.1	Langsamer Zoom zurück, mit Korrekturschwenk	T Das Schiff (von vorne, mitten auf dem Fluß) fährt an an einem anderen vorbei und wird an einem Kai festgebunden. stAS HT		Motor wird ausgeschaltet; Kaigeräusche, Vogel und Kinderstimmen	
5' 23 25.1" 33.3		HT Die Männer, denen noch ein Junge hilft, bringen das Açai zum Flußkiosk (vom Vordergrund bis zum Hintergrund).		Ladegeräusche während der ganzen Einstellung	f Abladen und Verkauf der Früchte
	Korrekturschwenk nach links unten	N Iracemas Vater (von der Kamera begleitet) geht hinunter zum Schiff und nimmt, wie die anderen, Açai-Körbe entgegen. AS stAS HT		Zweimal schreit ein Hahn	
5' 24 58.4" 5.1	Neigung nach unten	A Der Kioskbesitzer kommt heraus und überprüft die Früchte. AS		Ladegeräusche Hahn	
6' 25 3.5" 4.1		G Iracemas Vater schaut schweigend zu.	Kioskbesitzer: Cinco panheiro com Açai.		
6' 26 7.6" 7.2		N Iracemas Vater (links im Bild, Rücken zur Kamera) steht vor dem Kioskbesitzer	... Oito e oito desesseis: sessenta e quatro cruzeiros.	Hahn Kinderstimmen	Dabei werden die die Flußsiedler vom Zwischenhändler (Kioskbesitzer)

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.	KAMERA			BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE	
	Bewegung	Perspekt.	E-Größe				Nr.	Art/Dauer/Argument
(26)				(N) der auf einem Stuhl sitzt.		Schritte	(2) (4)	betrogen. Die Reaktion der Zuschauer und Beteiligten läßt vermuten, daß dies eine gängige Praxis ist.
6' 27 14.8" 3.1				N Zwei Männer schauen, leicht zynisch-amüsiert, dem Geschäft zu.				
6' 28 17.9" 11.7				A Der Kioskbesitzer gibt Iracemas Vater einige Flaschen Zuckerrohrschnaps über den Tresen. Dieser nimmt das Geld und die Flaschen und geht weg (links aus dem Bild).	Kioskbesitzer: Oi esse cachaça por cinco. Iracemas Vater: Só quero duas. Kioskbesitzer: Não, leve as três! (er lacht) Oi aí seu troco!	wie oben Schläge auf dem Tresen, Flaschenklirren		
6' 29 29.6" 10.2	Parallelfahrt Leichter Schwenk nach links unten		G	Iracemas Vater mit besorgter Miene beim fahren N Flußwasser und Ufer		Motor	3	Sequenz: 2' 30.6" Fahrt zum Cirus-Fest nach Belém
6' 30 39.8" 4.2	Fluchtfahrt		I	Das Schiff fährt mitten auf dem Fluß (nach links) bei bedecktem Himmel.		wie oben	a	Im Schiff setzt sich das Leben der Amazonas Bewohner in seinem normalen Alltag fort.
6' 31 44.4" 4.6			HN	Passagiere auf dem fahrenden Schiff		Motor noch lauter		
6' 32 48.6" 30.2	Kurzer Schwenk nach links, dann nach oben; wieder nach links unten; dann nach links	stAS ltAS AS	G N HN	Essen auf dem Schiff: ein Kind mit einem Teller, darin Fisch und Mandiokmehl Noch ein Teller (wie oben) 2. Flußsiedler beim Essen Frau und Kinder Iracema		wie oben		
7' 33 18.8" 18.4	Parallelfahrt Schwenk nach links Leichter Zoom zurück	ltAS	HN	Hinterer Teil vom Schiff, Schrift "GRAÇAS A DEUS", Kinder auf dem Dach, Iracema und das Mädchen beim Schmücken des Decks (vorderer Teil) HT Der ganze vordere Teil des Schiffs, Männer		wie oben	b	Vorbereitung auf das Fest
7' 34 37.2" 6.7	Verfolgungsfahrt		I	Das Schiff fährt weiter (von hinten gesehen - rechts im Bild, VG). Im Hintergrund sieht man die Großstadt Belém.		Motor etwas leiser	c	Ankunft im Hafen
7' 35 43.9" 5.1	Parallelfahrt nach links		I	Hafen mit Palafiten im Hintergrund	Radiosprecher: A fábrica de velas São João é sempre preferida do público da ...	Motor		Die Hafenatmosphäre wird verstärkt durch eine entsprechende Sendung im Radio.
7' 36 49.4" 3.1			I	Palafiten	... capital e do interior. Tudo o ...	wie oben		

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.		KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe		BILDFELD	IALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
7'	37	Parallelfahrt	HT	Schiff am Hafen	... que você precisar para a sua embarcação,	wie oben	(3)
52.4"	6.1	nach links		Hafen mit Stadt im Hintergrund.	a fábrica de velas São João garante o menor preço da praça. E tem mais:		
7'	38	Parallelfahrt nach	HT	Hausdächer, Kirche im Hintergrund	... telçados de todas as marcas, rumeróide,	wie oben	
58.2"	2.6	links, Korrektur		Häuser am Flußufer	roladeiras e ...		
		nach unten					
8'	39	Parallelfahrt	ltUS HT	Kai vom Markt "Ver-o-Peso" mit Schiffen	...parafusos de todos tipos (aus).	Motor wie oben	
0.8"	0.7	nach links		und Verkaufständen.		Marktgesehrei	
8'	40	wie oben	ltUS HN	Einige Leute warten in den Schiffen; im		wie oben	d Am Hafen
1.5"	2.9			Hintergrund sieht man Verkaufstände.			
				Mann]			
8'	41		ltAS HN	Kai: einputzt eine Holzkiste, andere gehen		wie oben	
4.4"	11.8			ihren Beschäftigungen nach, manche sitzend,			
				manche stehend.			
8'	42		G	Iracema.	Radiosprecher: (an)... segundo andar, sala de	wie oben	
16.2"	7.4				número dez. Em Belém, ...	Feierliche Musik	
8'	43	Zuerst ein kurzer,	ltAS N	Ein junger Mann raucht am Kai.	... metrópole da amazônia, faltando um minuto	Marktgesehrei, lau-	
23.8"	5.1	dann ein schneller		Ein Junge in rotem Hemd geht rasch und	para as onze horas.	ter	
		Schwenk nach rechts		geschäftig davon.			
8'	44	Korrekturschwenk	ltUS A	Iracema steigt aus dem Schiff aus und dann	...Informação do controle eletrônico de pre-	wie oben	
28.9"	15.9		NS N	Über die daneben liegenden hinweg,	cisão da joalheria Sul Americana, onde você	dazu Autogeräusche,	
		Allmählicher Zoom		vom einen	compra os mais lindos relógios pelo menor pre-	Lautsprecher	
		zurück	ltAS HN	zum anderen.	ço da praça. Joalheria Sul Americana ...		
8'	45	Sehr schneller	ltAS HI	Eine Familie kommt in einem Boot an	... tem o que você precisa para a sua elegân-	wie oben	e Hafen und Markt
44.8"	3.0	Schwenk nach links		(von vorne).	cia (wird unverständlich)		Allmählicher Übergang
8'	46		ltAS G	Ein alter Mulatte wäscht sich		wie oben	zum II. Teil
47.8"	3.1	Zoom zurück		vor einem Schiff.			
8'	47	Zirkelbewegung	ltAS HN	Iracema und einige Passanten betrachten	(off, undeutlich): Isso aqui é a música de Be-	wie oben	
50.9"	9.3	nach links		etwas auf der Erde an einer verkehrsrei-	lém! ...Piauí, você ...	dazu regionale	
		Verfolgungsfahrt		chen Straße. Nach einer Weile geht Iracema		Musik	
				weiter.			

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.	KAMERA		BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
	Bewegung	Perspekt. E-Größe				
9' 48 0.2" 2.5	Zoom zurück	G A	Abbildung der Heiligen Maria mit Kind auf einem Schiff. Schiff (von vorne)		wie oben	(3) (e)
9' 49 2.7" 6.7	Langsamer Schwenk nach rechts	ltUS HN HT	Holzbühne, Bretterstapel Lastkraftwagen, Arbeiter auf den Brettern		große Kreissäge, Verladen des Holzes	II. TEIL: DIE STADT (2. Akt)
9' 50 9.4" 92.1	Kurzer Schwenk nach rechts oben	AS HN NS A	Zwei Jungen laden Holz aus einem Schiff um Lião kommt von hinten zum Vorarbeiter. Im Hintergrund sieht man den Hafen und den Fluß. Lião setzt sich rechts auf einen Stapel Holz hin. Der Vorarbeiter steht links neben ihm.	(off): Vem, garoto! Vorarbeiter: Como é que é? Sebastião da Silva. (off): Bahiano. Ele é bahiano, não é, ó? Vorarbeiter: Tá maravilhosos. É ótimo. A natureza é mãe, cria todo mundo. É mãe. Estão, estão chupando picolé aí por conta da firma. Tudo bom! A natureza é essa baía, que, tá vendo, tudo maravilhoso... Cria todo mundo, viu? Cria tudo o mundo, viu?	Lião: Tudo bem? O meu nome é Sebastião da Silva. Mas pode me chamar de Lião. Sou gaúcho! (Zum Vorarbeiter) Como é que tá a coisa pelo rio aí? É? É a natureza. Tudo bem? Natureza é mãe coisa nenhuma, rapaz. Fica essa gente aí, esperando uma correnteza pra botar o barco n'água. É... colhendo castanha, que nada! A natureza é mãe coisa nenhuma! A natureza é o meu caminhão, é a estrada! Tudo é a natureza, que nada! Não cria nada! Vê como tá todo mundo mirrado aí, todo mundo	4 Sequenz: 3' 35.5" Lião a Einführung in das Holzlager b Langer Dialog zwischen Lião und dem Vorarbeiter Erste Darstellung der nationalistisch geprägten Ideologie vom "Brasil Grande" in ihrer Auswirkung auf das Bewußtsein des aufsteigenden Kleinbürgers

Sie unterhalten sich lebhaft und gestikulieren gelegentlich, um das gesagte zu bekräftigen.

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.		KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe		BILDFELD	IALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(50)		(A)			esculhembado.		(4)
				Sie klopfen sich gegenseitig auf die Schulter.	Todo mundo vem pra cá, e cê cria aqui, isso é uma terra rica. O Brasil é uma terra rica, é cheia de tudo quanto, viu, ô? Que nada! Isso é uma terra pobre! Ah, ha. Vai ficar uma terra rica. Vai, e ela já é. Uma, terra rica, viu? (er freut sich) [terra rica, viu!		
		Schwenk nach links	ltAS	Arbeiter beim Bretterstapel (wie am Anfang der Einstellung)		Mãe, só tem uma. Mãe é a mãe da gente, não tem nada desse negócio de natureza é mãe, não.	
		Kurzer Zoom nach vorne, Neigung nach unten	N AS		(didaktisch) A mãe, não é só aquela mãe que a gente nasce. Nós temos as outras. A maior mãe nossa é a nação. Que nos cria. Viu?		
		Schwenk zurück nach links oben	NS	Vorarbeiter	É a nação brasileira. Essa nação que tá crescendo, tá progredindo.		
		Zoom nach vorne	G	Rechts vom Vorarbeiter erkennt man nun deutlich die brasilianische flagge an einem der Schiffe am Hafen.	Tá crescendo, tá progredindo, viu? Essa é que é a verdadeira mãe! A verdadeira mãe.		
10' 51 41.5" 24.1		Schwenk nach rechts unten	AS A stAS N	Ein Junge holt Holz aus dem Schiff. Ein Holzbrett wird von einem Arbeiter getragen.	...(off): Eh, garoto! Psiu!Manda, não para o serviço, vamos nós embora! Vamos adiantar aí, menino! Ei! Arruma, vamos 'bora!	wie oben	c Die Arbeit am Holz- lager bzw. -hafen
		Schwenk nach links oben; Zoom zurück	AS A HT	Ein Arbeiter auf dem Schiff Nun sieht man das ganze Geschehen: die Schiffe (unten), den Bretterstapel und die Arbeiterkette.	Lião (off): Onde tem madeira, tem dinheiro.	große Kreissäge Sie wird leiser; Dieselmotor und Laderäusche sind deutlicher zu hören	
11' 52 5.6" 51.2		Zoom nach vorne, Korrektur nach rechts	US HT HN	Lião sitzt auf einem Bretterstapel (links im Bild sieht man den Arm des Lonteknikers und das Mikrofon). Rechts von Lião steht ein Lkw, der beladen wird. Lião (links im Bild). Hinter ihm weht eine brasilianische flagge. Rechts von ihm arbeiten einige Leute; während viele andere	...(on - für sich selbst und die Arbeiter): Meu negócio é isso mesmo, eu tô atrás é do dinheiro, da grana. Só não se dá bem nesse país quem não sabe se virar. Quem não tem, o... cabeça. Pode crer! Vai tirando, olha aí, hem! Olha aí que eu trouxe essa madeira toda direitinha, sem nenhuma lasca	Laderäusche Kreissäge, sowie Gespräche der Umstehenden (HG)	d Selbstdarstellung von Lião und zugleich Beschreibung seiner Haltung zur derzeitigen Lage Brasiliens

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.		KAMERA Bewegung	Perspekt.	E-Größe	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(52)					(US HN) zuschauen.	de fora, amizade. Quero tudo direitinho. Eu sou mais eu. Eu sou o Lião, Lião Brasil. Grande, pode crer (lacht dreckig).		(4)
11' 53	56. "	Korrektur nach rechts Zoom nach vorne Leichte Neigung nach unten, dann wieder nach oben Schwenk nach links	N		Arbeiter Holz Arbeiter Lião	... (off): Vamos lá, pessoal, (on) vamos lá, que ainda essa noite eu quero cair na putaria! (Er lacht.)	Gelächter (HG)	
12' 54	13.7"	Fahrt nach hinten, Verfolgungsfahrt	1tUS	HT	Lião sitzt auf einem Bretterstapel, springt herunter und geht zwischen zwei Lastkraftwagen und um den rechten (seinen eigenen) herum. Er steigt ein. Rechts davon ist ein Bretterstapel, im Hintergrund sieht man die Arbeiter.	Lião: Que tem, tem! Vou buscar mais!	Kreissäge Schritte auf Holz	
12' 54	13.7"	Korrektur-Neigung	1tUS				Schritte, dann Auf- und Zuschließen der Wagentür	
12' 55	13.8	Fluchtfahrt		HT	Liãos Wagen fährt (auf die Kamera zu) halb im Schatten aus dem Holzlager heraus.		Motor vom Wagen über- tönt alle andere Geräusche	e Abfahrt vom Holzlager
12' 55	13.8	Fluchtfahrt Großer Schwenk nach rechts		HT HN	Liãos Wagen fährt auf sonniger Straße (an der Kamera vorbei und weiter nach rechts; links im Bild sieht man den Fluß).		Wagenmotor wird lauter und wieder leiser	
12' 56	35.2"	Kleiner Korrektur-zoom		HN	Drei Männer unterhalten sich an einem Tisch im Restaurant. Man sieht eine Straße mit viel Verkehr (HG). Einige Passanten bleiben stehen und schauen neugierig in das Restaurant hinein.	1. bärtiger Unternehmer: Eu entendo a sua preocupação pela ecologia, ou a sua preocupação pela, a superpopulação da Amazônia. Aliás, é uma preocupação também do ministro, e de todos os nossos investidores, mas o que, o senhor há de entender, que isso não é impeditivo pra, a... a qualidade do projeto que nós vamos fazer. Dr. Antônio: Então onde está o progresso da Amazônia, que... 1. Unternehmer: Nós não vamos derrubar uma árvore, nós vamos criar emprego direto a seis mil pessoas - direto - imagine então, quantas famílias serão beneficiadas! Doutor Antônio, não é, não é cabível que vivendo nesse... maravilhoso mundo que é a Amazônia, nessa, nesse, eh, ah, portentoso	Straßenlärm und Geschirrklappern die ganze Einstellung hindurch	5 Szene: 2' 10.6" Diskurs des nationalen Kapitals a Restaurante Central, innen. Ein Geschäftsmann versucht, einen Wissenschaftler zu überreden, seine Pläne zur wirtschaftlichen Erschließung des Amazonas-Gebiets zu unterstützen. Ideologie vom "Brasil Grande" beim (Groß-) Bürgertum, dargestellt durch die Argumentation

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.	KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe	BILOFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(56)		(HN)			(5) eines Vertreters des (a) nationalen Kapitals
13' 57 28.5" 37.9		ltAS G Bärtiger Unternehmer	mundo de amazônia vocês fiquem... parados na modéstia. É preciso pensar em grande. É preciso partir pra uma dessa. Uma indústria eletrônica de porte mundial. Temos o key-contract do... dos empresários japonese. Temos a garantia de isenção do ministro, a simpatia, o apoio do ministro, eu lhe disse...		
	Langsamer Zoom zurück	N Beide Unternehmer (der zweite, in weißem Hemd, erscheint links im Bild)	...Doutor Antônio, é muito importante a sua aquiescência para esse projeto. O seu nome na presidência dará um prestígio, uma categoria desproposita ao nosso projeto. É o que nos falta. É atente para um detalhe, doutor Antônio: é importante que nós comecemos a tomar conta da amazônia. Isso aqui é uma mina de ouro que precisa ser explorada, e que já está sendo explorada, por alienígenas, por gentes de outras terras, por incúria nossa, por incapacidade, por modéstia nossa. Se nós não começarmos já, ficaremos pra trás. O senhor veja, a Volkswagen está aí, com uma fazenda de gado.		
14' 58 6.4" 14.8	Zoom zurück	NS N (fast wie oben) Beide Unternehmer stehen auf. A Die drei Männer (Dr. Antônio sitzt, links im Bild); die zwei Unternehmer gehen links um den Tisch zur Straße hinaus. HN	...Infelizmente chegou a nossa hora. Já estamos combinados pra... depois da festa do Círio, tá? Zweiter Unternehmer (zu Dr. Antônio): Um abraço. Erster Unternehmer: Um abraço.	wie oben	
14' 59 21.2" 24.6	Ein allmählicher Schwenk nach links, folgt ihrer Bewegung	HN Sie kommen aus dem Restaurant heraus (auf die Kamera zu). A Einige Passanten schauen neugierig zu (HG).	Zweiter Unternehmer: Mas eu acho que o senhor ofereceu demais a ele: a presidência da empresa! Erster Unternehmer: É puramente decorativo. Ele vai ficar a ver navios quando... Zweiter Unternehmer: Ah, ainda bem!...	Straßenlärm noch deutlicher	b Restaurante Central, außen
	Neigung nach unten Korrektur nach oben, Leichter Schwenk nach rechts	AS Sie steigen in einen schwarzen Landau hinein. Das Auto fährt ab. Nun sieht man die Straße und einige Passanten. ltAS HI	a empresa estiver funcionando.	Ürschlagen Abfahrt des Wagens	Entlarvung der Unternehmerposition als Instrumentalisierungsversuch zur Verteidigung der eigenen (privaten und Klassen-) Interessen
14' 60 45.8" 8.2	Fluchtfahrt Schwenk nach rechts	ltAS N Ein junger Mann geht über den Markt mit einer Boa-Constrictor in den Händen.		Marktgeschrei, Straßenlärm, Verkaufsangebote	6 Szene: 1' 12.7" Markt "Ver-0-Peso"
14' 61 54.5" 3.5		A Kräuterstand: O JUSTINO REI DA CATUBA		wie oben	Iracema läßt sich von der lebendigen Vielfalt

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.	KAMERA			BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
	Bewegung	Perspekt.	E-Größe				
14' 62 57.5" 5.1	Verfolgungsfahrt	ltAS	N	Iracema geht durch die Menge zwischen den Verkaufsständen.		wie oben	(6) des Markts faszinieren.
15' 63 2.6" 6.2	Schwenk nach rechts		N	„Devotionalienstand		wie oben	
15' 64 8.8" 4.1	Schwenk nach rechts		N G	Iracema geht durch die Menge. Ein junger Mann krault ihr den Kopf, als sie an ihm vorbeigeht.		wie oben Schläge	
15' 65 12.9" 13.8			N	Eine junge schwarze Frau mit Kopftuch und Sonnenbrille	Junge Frau: Olha, tem de ser de... Ela não conhece, sabe que... Tem vergalho? Quanto é essa figa?	wie oben erneut Schläge	
	Schwenk nach links		A	Die Verkäuferin schlägt auf etwas.	Verkäuferin (off): É vinte conto. Junge Frau (off): Carrapatinho caranguegeiro...		
15' 66 26.7" 3.1	Korrektur nach oben links	AS ltAS	D	Gefäß mit Tacacá - einer regionalen Speise Junge weiße Frau beim Essen		wie oben	
15' 67 29.8" 7.7		ltAS	N G	Iracema kommt durch die zusammengedrückte Menge.		wie oben Gespräche	
15' 68 37.5" 3.0		ltAS	N	Ein Mestize trägt ein Holzgefäß mit Papayas.		wie oben	
15' 69 40.5" 18	Zoom zurück	ltAS	G A	Iracema beim Handeln (nun deutlicher links im Bild)	Iracema: Dessas pequenininha assim também? Verkäuferin (off): Também. Iracema: Ah, e essas grande? Verkäuferin: Dois cruzeiros. Iracema: É isso aqui? Verkäuferin: Que quantidade? Iracema: Eh, isso aqui é caramujo, é? Verkäuferin: É. Iracema: Ohh...	wie oben	
	Zoom nach vorne		N				
15' 70 58.5" 7.1	Langsamer Schwenk nach rechts	ltAS	D	Billiger Schmuck - Ketten und Ringe		wie oben, bei verstärktem Straßenlärm	
16' 71 5.6" 5.2		ltUS	G	Iracema schaut sie verzaubert an.		wie oben	
16' 72 10.8" 6.1	Langsamer Schwenk nach links		I	Straßenkreuzung mit starkem Verkehr vor den Einkaufsstrassen im Zentrum		lauter Straßenverkehr	7 Autonome Einstellung Übergang: Zentrum von Belém

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.		KAMERA Bewegung	Perspekt.	E-Größe	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
16'	73	Verfolgungsschwenk mit Zoom	N		Lião steigt aus dem Lkw aus, geht nach rechts um ihn herum und dann nach links zu einem (Fernfahrer-) Restaurant.		Straßenlärm, Tür- knallen, Schritte Gespräche	8 Szene: 3' 17.5" Fernfahrermilieu
16.9"	20.5		A					a Straße vor dem Restaurant
16'	74	Zoom zurück, mit kleinem Verfolgungs- schwenk	A		Lião kommt ins Restaurant herein, macht einen Bogen nach links und geht rechts zum Waschbecken.		Straßenlärm (HG) Lautes Gemurmel der Tischgäste	b Fernfahrer-Restaurant An einer Wand steht, erst durch das Zusam- menwirken vieler Ein- stellungen zu erken- nen: E PROIBIDO VENDER QUALQUER TIPO DE MERCA- DORIA NESTE RECINTO
17'	75	Leichter Schwenk nach rechts unten; dann wieder nach links	ltAS	G	Lião wäscht sich die Hände und setzt sich zu einigen anderen Fernfahrern an einen Tisch nahe der Straße.		wie oben	Darstellung des Fern- fahrermilieus, wobei Liãos nationalistische Euphorie den Tenor (und z. I. auch das Thema) der Unterhaltung maßgeblich prägt.
17'	76	Kurzer Zoom zurück		G	Lião schneidet sich Fleisch vom Spieß.	(Off): Buscar uma bem gorda, não é, ô? Lião: Agora, mas aqui tá melhorando...	wie oben	
17'	77	Schwenk nach rechts		N	Liãos Freund mit einem weißen Hut Lião	...(off): Agora tão construindo estrada aí. (Off): Mas, vem cá, milho, produz lá? Milho? (on): Ahm? Produz, muito. Mas produz e bota num... embarca na hora e car- rega, entendeu? É por isso que tem que ter es- trada, porque não adian- ta nada... plantar pra burro, colher, produzir e ficar parado na frente de casa com a mercado- ria, né? Tem que jogar pra frente. É por isso que eu digo que agora, que tão construindo es- trada aqui tudo vai me- lhorar.		
		Kleiner Schwenk nach rechts, Scharf- stellung auf den Hintergrund			Es kommt noch ein Gast - ein Mestize mit offenem Hemd.			
		Schwenk nach rechts Erneuter Schwenk nach rechts			Dessen Freund, vermutlich aus dem Süden, setzt sich hin. Weniger ihm gähnt ein junger Mestize.			
17'	78	Kurzer Zoom zurück		D	Liãos Sonnenbrille, Nase und Schnurrbart	Lião: Mas eu acho que só pode melhorar. Agora, eu também não sei direito como é que vai ficar, eu sei que... só pode ir pra frente. Esse Brasil agora só (off) vai daqui pra frente. Que nem diz, que nem	(Off): Depois do au- mento, cê acha que esse negócio... Certo.	
57.8"	35.8	Korrektur nach rechts		N	Lião (wie in E 76) Bärtiger Fahrer (rechts im Bild)	Bärtiger (on): Cê acha?		

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.	KAMERA Bewegung	Perspekt.	E-Größe	BILOFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTOHOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(78)				(N)			(8) (b)
18' 79 33.6" 43.6	Korrekturschwenk nach links			ltAS A Tião	diz aquela frase: ninguém segura esse país. E não tão segu- rando mais, não. (Off - jemand): Tem um negócio... Tião: Bom, com o mun- do eu não me interesso muito, eu me interesso só pelo meu país. O mundo tá lá e o Brasil (on) tá aqui, compreen- deu?	Certo, certo. Cê acha que.. pelo jeito que o mundo vai, cê acha que isso deve continuar assim?	
	Schneller Zoom nach vorne, Schwenk nach rechts			G Tiãos Freund	Tião: O que eu acho é o seguinte: que a vida de cada um depende do trabalho que ele fizer. O governo tá aí ajudando, tá cons- truindo estrada, cer- to? Quer dizer o quê? O que tu paga de impos- to, pô, não é nem a (off) metade do que o go- verno tá dando em estrada, em um... tá entendendo? Mas se num tiver estrada, pra onde é que tu vai? ... porque num quer é caminhão para- do aí... Tiãos Freund: Certo.	3. Fernfahrer: Tendo dinheiro...	
	Von nun an verweilt die Kamera, mal kurz, mal länger, auf den einzelnen Personen.			NS ^N Ein Fernfahrer trinkt Kaffee an einem Tisch (HG).	As que tão dando a gente já sabe. As que vão dar mais dinheiro, essas é que eu quero saber.	Tiãos Freund (on): Tá. E qual é, qual é a estrada que dá mais dinheiro?	
				ltAS G Dritter Fernfahrer (von vorne) Bärtiger Fernfahrer (links im Bild)	(off)...Não, não, com- parando o asfalto com a terra. Bärtiger (on): Não, o		

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.	KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument	
(79)		(1tAS G)			(8)	
19' 80 17.2" 12.2		ltUS N Tiãos Freund Die Kellnerin unterhält sich mit Tião. Ein neuer Spieß wird gebracht.	asfalto... (off) Certo. Tião (off): Qual é? Kellnerin: Num vim pra ficar toda vida. Não. Vou voltar pra lá.	0 asfalto com a es- trada de chão. (on) A qual é que dá mais dinheiro? Di- nheiro, mesmo? O chão (er lächelt). Tião: Cê vai ficar por aqui... Não? Pra onde é que cê vai? (off) Vai voltar pro Mara- nhão?	c Die Kellnerin kommt hinzu, wonach sich das Gespräch zum Thema Frauen wendet.	
19' 81 29.4" 15.9	Zoom nach vorne	G Kellnerin Sie nickt Tião zu. N Tião (ähnlich wie E 76 und E 77 - man sieht dabei das Mikrofon mitten auf dem Tisch)		(Off): Qual é o esta- do do Brasil que tem uma mulher mais... Tião: O Rio Grande do Sul. As gaúchas são as mais boas. Não é por ser o meu es- tado, não. Não é por ser onde eu nasci. (off) E porque... é mais bonito. E... (auch er lacht)	wie oben	
	Schwenk nach links	Tiãos Freund (links im Bild)				
19' 82 45.3" 15.3	Aufzugsfahrt Verfolgungsschwenk	N Tião (seitlich gesehen) steht auf und geht rechts nach hinten. A Dabei sieht man einige Tische und wieder die Aufschrift an der Wand. HT	Tião: Deix' eu dar uma mijada.	wie oben	d Szenenschluß, ähnlich wie ihr Anfang	
20' 83 0.6" 5.7	Fluchtfahrt, Kamerastand	ltAS N Ein Soldat geht mit einem Radiosender auf der Straße.	Soldat: O, ô pantera, entra em ligação comigo, diz pare, avante, fala qualquer coisa, eu não tô recebendo ninguém.	Menge auf der Straße Rufe, Schreie, usw.	9 Deskriptives Syntagma: 4" 12.5"	
20' 84 6.3" 7.7	Flucht- / Parallel- fahrt	ltAS HN Viele Männer, dicht nebeneinander, werden vorangetrieben.	Sprecher (off): Não tá entrando ninguém na mi- nha estação, câmbio.	wie oben, bei noch lauteren Rufen	a Die aufgeregte Menge wird nur schwer von den Ordnungskräften	

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.		KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
20' 14.0"	85 6.1	Zoom zurück	A Viele Kinder laufen mitten auf der Straße, I wo auch einige PM-Soldaten stehen. Die ganze Straße		wie oben Schreie	(9) zurückgehalten.
20' 20.1"	86 7.2	Schwenk nach links, Zoom nach vorne	N Rücken eines Soldaten (VG) Menge (HG)	Geschwollene Stimme, mit starkem Akzent (off): Os homens de ...	zunächstwie oben, dann leiser (HG)	b Die Religiosität des Volkes in ihren christ- lichen und nicht- christlichen Ausdrucks- formen Vor allem die Ionspur 188t erkennen, daß diese Religiosität manipuliert wird, hier um die "nationale In- tegration" (Erschlie- bung des Amazonas- gebiets) auch auf dieser psychologischen Ebene zu untermauern.
20' 27.3"	87 9.2	Leichter Schwenk nach links	N Ein Mann trägt ein Kreuz (von rechts nach links - zuerst sieht man ihn von vorne, dann in Rückensicht).	...boa vontade de nossa terra te proclamaram "Rainha da Amazônia". O povo desta terra te honra...	Menge Autos (HG)	
20 36.5"	88 9.7	Langsame Fahrt nach vorne	A Entgegenkommende Prozession, Menge Hinter der Menge sieht man die Statue eines Heiligen auf einem Gerüst.	...como sua padroeira poderosa. Todas as gera- ções te proclamarão rainha, padroeira, mãe protetora.	Menge Motor eines Wagens	
20' 46.2"	89 5.1	Leichter Schwenk nach rechts	ltAS G Ein Modellschiff wird getragen.	...Nós, os pioneiros da avançada pelas matas...	wie oben	
20' 51.3"	90 20.5	Kamera zuerst auf die "Engel" am Wagen, dann zurück und um den Wagen herum in einer Zirkelbewegung	US HN Abbildung eines Engels und Kinder, wie En- gel gekleidet, auf einem Wagen NS A Die Menge geht davor. ltAS N ltUS A Engel-Kinder, dunkelhäutig, auf dem Wagen	... adentro, num esforço de integração nacio- nal, num esforço de aproveitamento das rique- zas naturais dessa terra ainda virgem, nós sentimos a esmagante grandeza do empreendimen- to. Nós advertimos o medo perante o mistério dessa natureza nunca até hoje...	wie oben	
21' 11.8"	91 12.3	Schwenk nach links	G Drei junge Gesichter: zwei Schwarze und eine Indianerin D Gesicht eines Jungen	...explorada. Nós sentimos o vacilamento de nossas vontades humanas quando nos defronta- mos com os problemas das consequências do nos- so agir...	wie oben	
21' 24.1"	92 6.7		D Gesicht einer Frau G Gesicht eines Mädchen	...buscamos resolver o dia a dia e o futuro, ó mãe de Nazaré.	wie oben	
21' 30.8"	93 6.6	Verfolgungsfahrt Zoom nach vorne	N Ein bemalter Plastikkopf wird auf der US G Straße zu einem Wagen (nach links) getragen.	...Damos mãos todos os dias para alcançar o má- ximo de resultados.	wie oben	
21' 37.4"	94 2.1	Schwenk nach links	N Ein Kind in Matrosenkleidung nimmt ihn ent- gegen und wirft ihn einem anderen zu.	...É o desperdício de energia, ...	wie oben	
21' 39.5"	95 6.6	Korrektur nach rechts	ltAS NI Das Boot mit den kleinen Matrosen - auf ei- nem Wagen - wird von der Menge geschoben.	...e as ameaças de desequilíbrios. No canto das vitórias de hoje, ó virgem de...	wie oben	

EINSTELLUNG		KAMERA		BILDFELD		DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE
Zeit	Nr./D.	Bewegung	Perspekt.	E-Größe				Nr. Art/Dauer/Argument
21'	96	Zoom zurück		G	Gesichter von zwei Kindern	...Nazaré, mistura-se, com a prece humilde de	wie oben	(9) Iracema in der Menge
46.1"	12.3	Verfolgungsschwenk		N	Iracema geht durch die Menge (nach rechts).	nós, os representantes perto da tua berlinda, da multidão que se quer ver pelas florestas.		
21'	97	Leichter Schwenk nach links		N	Einem Mann mit Schwächeanfall wird von anderen beim Gehen geholfen.	...Santa Maria, rogai por nós!	wie oben Laute Rufe	
58.4"	5.6							
22'	98			N	Ein Mulatte in weißem Anzug sorgt mit einer Pfeife für Ordnung.		wie oben Pfeifenschrillen	
4.0"	4.6							
22'	99		ltAS	N	Iracema in einer Gruppe von Mädchen	Weinerliche Stimme (schwer verständlich - off): ...vamos meu santo... fazei que me desaparece aí o'mal, que nossa senhora!	Rufe und Schreie, näher Straßenlärm	
8.6"	4.6							
22'	100	Leichte Parallelfahrt	ltAS	A	PE-Soldat drückt die Absperrkette gegen eine Gruppe von Frauen.		Schreie, Rufe	
13.2"	4.1							
22'	101		ltAS	A	Zwei PE-Soldaten bei der Absperrkette		wie oben	
17.3"	5.2	Zoom nach vorne Schwenk nach rechts		N	Leute hinter der Kette Iracema mitten in der Menge			
22'	102	Leichter Schwenk nach links	ltAS	G	Junger Mann		wie oben; Kinderstimmen, Prozessionsgesang	
22.5"	6.1			N	Menge, hauptsächlich Kinder		...tão...	
22'	103		US	N	Die Heilige von Nazaré		...bondosa...	
28.6"	2.6							
22'	104	Leichte Parallelfahrt; Zoom zurück, Neigung nach unten		N	Iracema und andere Kinder hinter der Kette		Menge; Gesang: ...Senhora de Nazaré... dai-nos saber tão bondosa/	c Das Volk - darunter Iracema - wird von der offiziellen Kirche durch eine Absperrkette getrennt.
31.2"	10.2		AS	A	Straße: alle gehen barfuß			
22'	105	Leichte Parallelfahrt Schwenk nach links	ltAS	A	Gruppe von Männern		(wie oben) ...Senhora de Nazaré...	
41.4"	7.2							
22'	106	Zoom nach vorne Leichter Schwenk nach links		A	Kardinal; weiter entfernt sieht man die Menge (HG).		(wie oben) ... quando na vida só...	
48.6"	3.0							
22'	107		ltAS	N	Iracema in der Menge		(wie oben) ...temos/ a água grossa da rua	
51.4"	11.8	Zoom zurück Schwenk nach links Zoom nach vorne		A HN N	Singende Nonnen in weiß Soldaten, Iracema Iracema	Radio Sprecher (off): O José Guilherme, com mais entrevistas nesta cobertura da sua Radio Jornal...		

EINSTELLUNG		KAMERA			BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE	
Zeit	Nr./D.	Bewegung	Perspekt.	E-Größe				Nr.	Art/Dauer/Argument
23'	108	Langsamer Schwenk nach rechts, Neigung nach oben	AS HT		Menge und Prozession (jeweils rechts und links im Bild): Nun sieht man allmählich die volle Straße und den Park hinter ihr.	...Liberal. Anderer Sprecher (off): Perfeito, meu caro Rai- mundo Lima, a Radio Jornal Liberal faz uma completa cobertura do Círio de Nossa Senhora de Nazaré. Nós vamos aqui entrevistar o corone- l Douglas Farias, para dizer...	Geräusche der Menge die ganze Einstel- lung hindurch	(9)	d Berichterstattung über die Prozession, mit der Stellungnahme des Oberst Douglas Farias
3.4"	12.3								
23'	109	Zoom nach vorne, Schwenk nach links	A		Männer einer religiösen Organisation, in Anzügen gekleidet, gehen vorbei.	...como é que está o policiamento o dia de ho- je. Cel. Douglas aos ouvintes da Radio Libe- ral. Tudo normal? Cel. Douglas: Tudo normal, graça a Deus a...	wie oben		
15.7"	8.2								
23'	110	Kurzer Zoom zurück	N		Reporter der Radio Liberal und Cel. Douglas	...procissão do Círio de Nazaré vai decorrendo na mais perfeita ordem, com toda tranqüilida- de, nós estamos... já atingindo a altura do edifício Manuel Pinto da Silva, são ainda cin- co para as nove horas da manhã, e no ano pas- sado nós ainda estávamos em frente ao prédio da receita federal. Graças a Deus e à coope- ração do povo, nós estamos com a procissão indo tudo em tranqüilidade, na mais perfeita ordem. Nós agradecemos, nós que temos a res- ponsabilidade pelo policiamento... profunda- mente à colaboração que o povo vem prestando à procissão do Círio de Nazaré...	wie oben		Verdeutlichung der Haltung des Polizei- apparats gegenüber der Kirche und dem Volk
23.9"	33.8								
		Korrekturschwenk nach rechts			Der Oberst und der Reporter gehen los.				
		Fluchtfahrt	G		(Reporter nicht mehr im Bild)		Pfeifenschrillaen		
							Pfeifenschrillaen		
23'	111	Parallelfahrt	A		Soldat (VG) und Menge (HG) Die Prozession bewegt sich nach links.	...(off) e à Radio Jornal Liberal por mais es- ta oportunidade de nos dirigirmos a este povo maravilhoso que é o povo da minha terra. Muito obrigado.	wie oben Stimmen		
57.7"	6.1								
24'	112	Allmählicher Schwenk nach links, Neigung nach oben	ltUS N		Als Engel in weiß gekleidete junge Mädchen	Reporter (off): Palavras do Cel. Douglas Fa- rias, comandante da polícia militar do estado do Pará.	wie oben		
3.8"	9.3								
			US						
24'	113	Schwenk nach links Verfolgungsfahrt	HN		Einige Leute vor einer Holzbaracke Iracema (sie kommt im Vordergrund ins Bild hinein)	Mann mit Megafon: Senhores e senhoras, família paraense! Aqui está mais um grandioso espetá- culo da jovem que não tem corpo, somente a ca- ça. É impressionante, é inacreditável! É "so- cial pra olhar"!	Menge	10	Sequenz: 1' 47.5"
13.1"	12.8								
			A						Iracema auf der Kirmes, nachts
								a	Mädchen ohne Körper
24'	114	Schwenk nach rechts, Verfolgungsfahrt	N		Iracema kauft sich eine Karte und geht nach rechts in die Holzbaracke hinein.	...(off) É fora de série, mesmo! A jovem tem 16 anos de idade (on), mas ela não tem cor- po, é somente uma cabeça viva!	wie oben		
25.9"	7.6								

EINSTELLUNG Zeit - Nr./D.	KAMERA Bewegung	Perspekt.	E-Größe	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTOROME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
24' 115 33.5" 22.1	Zoom nach vorne, Korrekturschwenk nach rechts	US HN		Ein Junge und ein Mädchen singen ein Duell auf der Bühne	Junge: Se eu perder pra essa copeira/ ou faça como ela faça... faço amor/ e um grande passo fundo/ torrão que eu deixei pra trás/ se eu perder pra essa moça/ queimo o rancho e quebro a louça/ que eu pra lá não volto mais... Mädchen: ...que eu pra lá não volto...	Menge; Akkordeonmu- sik in schnellem Tempo Pfeifen, Jubel Instrumentalsolo	(10) b Gesangsduell (eine traditionsreiche Gattung brasilianischer Musik)
24' 116 55.6" 10.2	Schwenk nach rechts, Zoom zurück	ltAS G		Iracema	...(off) mais, ninguém procura o assunto/ aca- ba com as.../ que sai brincando.../ hoje eu mato a minha sede/ te encosto numa parede/	Musik wie oben	
25' 117 5.8" 4.6	Schneller Schwenk nach links	A		Einige andere Zuschauer	...(on) e já fabrico defunto...	Musik wie oben Solo; Jubel	
25' 118 10.4" 8.2	Zoom zurück	ltAS N		Iracema geht durch die Menge.	Lautsprecher (off): Terrminou o paquelho ve- lho e começou o paquelho novo. Adquirira os seus ingressos enquanto é tempo, que vai...	Menge Cavaquinho setzt ein,	
25' 119 18.6" 6.6		HI		Kirmes; Spielbuden, Menge		gefolgt von Harmonica: Eu fiz um samba quadra- do...	c Übergang
25' 120 25.2" 13.4		ltAS N		Iracema in einer Gruppe Jugendlicher vor einer Spielbude		...pra você sentir/que quanto maior a distân- cia/ maior é o fim ... (solo)	d Iracema in einer Gruppe etwa gleichaltriger Jugendlicher
25' 121 38.6" 10.7		N		Iracema, umarmt von einem Jungen, in einer heiteren Gruppe;	Ein anderer Junge: Madalena, não. Madalena eu não falo, não. Olha, de geito nenhum.	Eu fiz da rua escura/ pedaço de mim (Menge)	In den Gesprächen in der Gruppe sind die ersten Andeutungen auf Prostitution enthal- ten. Sie werden durch die Musik verstärkt.
25' 122 49.3" 4.1	Korrekturschwenk nach links, dann wieder nach rechts	N		Junge mit Bierbecher im Zwielficht Barkeeper		sehr lebhaft Gespräche	
25' 123 53.7" 5.1		N		Iracema wird von einem Jungen umarmt.	Junge: ...a Iracema, meu. O ô barato da...	wie oben	
25' 124 58.5" 2.1		N		Ein weiterer Junge	...(off) cês viram o barato... a Iracema...	wie oben	
26' 125 1.6" 12.3	Kleine Korrektur-	ltAS N		Iracema, etwas angetrunken, strahlt vor Freude.	Mädchen (off): ...não, tem de valer, é essa mesmo, ô cara, não tem geito não.	wie oben	

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.		KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe		BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTOHOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument	
(125)		schwankungen in einer Zirkelbewegung		(ItAS N) Gruppe von Jugendlichen mit Iracema	Iracema: Molhou o meu olho! Junge: Então deixa eu limpar, deixa eu limpar! Ein anderer (off): Limpa aqui, o meu, fica tudo certinho.	Gekicher	(10) (d)	
26' 126 13.9" 9.7		Schwenk nach rechts	A	Ein Paar kommt im Dunkeln auf einen Lastwagen zu.	Mann: Vamos sentar um pouquinho aqui.	lauter Straßenlärm Menge	11 Sequenz: 1' 11.1"	
26' 127 23.6" 25.6			ItAS A	Der Mann steht im Dunkeln(links im Bild) Tereza sitzt auf der Stoßstange vom Wagen, im Licht.	Mann: ...Cê quer ficar comigo? Num dá? Por quê que num dá? Ah, mas esses coroa não dá pra você. Ah, mas esses coroa não dá. Mas o que eu queria mais era você mesma.	Junge Frau (Tereza): Não, qual é, não, eu não tô nessa, eu tô, eu tenho o meu velho aí, e, e... Num dá. Mas agora, é... com essas... putinha que tão tudo aí, são tudo putinha fresca... Mas claro que dá.. Tudo putinha fresca, cê pega aí qualquer coisa. Olha aí, tá tudo fresquinha aí. Bem melhor do que eu.	Straßenverkehr Menge (HG) Schritte Ianzmusik (HG) Menge wird lauter (HG)	a Straße unweit vom Kirmespark Tereza weist einen potentiellen Kunden zurück.
		Schwenk nach rechts Zoom nach vorne	AS N	(Nur Tereza im Bild)	Escuta aqui, ô. Escuta aqui, bem. Eu queria, eu queria mais você, porque você é uma garota maravilhosa. ...fica na estrada aí, ô...			
26' 128 49.2" 8.7		Leichter Schwenk nach links	HN	Einige Frauen stehen wartend herum. Aus dem Hintergrund kommt Tereza aus der Dunkelheit. Man erkennt auch die Lichter einer großen Straße.	Não, mas eu tenho o meu velho, e, e não tô a fim de outra pessoa...	Tango: ...ela já não quiz-me/ por ter faltado/ ao seu juramento...	b Tereza kommt zu einem Bordell, vermutlich am Stadtrand.	
26' 129 57.9" 27.1		Schwenk nach links, noch weiter nach links,	ItUS N NS	Barkeeper trinkt Bier hinter der Theke. Eine Frau am Tisch Eine andere Frau unterhält sich mit ihr.		...(lauter) qual santo veneno. Quando em um trabalho/ era noite fria/ eu fui dispensado / tive que voltar/ entrei em silêncio/ cheio		

EINSTELLUNG Zeit - Nr./D.	KAMERA		BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
	Bewegung	Perspekt.	E-Größe			
(129)	dann zurück nach rechts oben	(N)	1tUS Der Barkeeper raucht.		de alegria/ para que entre beijos/ pudesse encontrar. Mas eu não sabia/ o que me esperava/	(11)
27' 130 25." 9.7		A	Tiço, rauchend und trinkend, an einem Tisch		...cheio de vergonha/ não posso voltar/	c Tiço im Bordell, sowie junge Mädchen, gleich- altrig wie Iracema.
27' 131 34.8" 6.2	Schwenk nach rechts Zoom zurück	N	Weißes, schwarzhaariges Mädchen Indiomädchen Beide Mädchen, an einer Säule gelehnt, hin- ter einem kleinen Kreis		...ela me traia/ ela me enganava/ e em meu desespero/ tive que matar/ Era a minha vida...	Dadurch deutet sich das Treffen der beiden Hauptdarsteller schon an.
27' 132 41" 2.0		HN HT	Verschiedene Wagen fahren schnell vorbei. Iracema und Iereza, provozierend ge- kleidet, Überqueren die Straße.	Lautsprecher (off): ...do estúdio central. ...196, segundo andar,...	Straßenlärm	12 Sequenz: 38.8" Iereza und Iracema, ein- en oder mehrere Lage darauf
27' 133 43" 25.6	Langsamer Schwenk nach rechts Schwenk setzt aus	HN A	Sie kommen durch die Menge und halten bei einem Straßenhändler an.	...sala de número sete. Nesta semana que ante- cede a grande festa do Círio de Nazaré a sapataria tigre está vendendo pelo melhor preço da praça. Faça uma visita à sapataria tigre e aproveite para comprar sapatos e... Comprar...	Menge Musik aus verschie- denen Quellen (HG), Straßenlärm	Sie haben sich in- zwischen kennenge- lernt und gehen zu- sammen einkaufen.
28' 134 8.6" 4.1	Verfolgungsschwenk	N	Sie gehen nach rechts durch die Menge.	...sapatos na sapataria tigre é comprar o me- lhor pelo menor preço.	wie oben: Musik lauter	
28' 135 12.7" 7.1	Schwenk nach rechts	HT A	Dann kommen sie mitten auf der Fußgänger- straße entlang.	...Sapataria tigre: sete de setembro, 170, en- tre João Alfredo e 13 de maio.	wie oben	
28' 136 19.8" 3.1		HT	Iracema und ein anderes Mädchen sitzen bei armseligen Wohnbaracken.		Nachbarschaftsge- räusche (HG); Bolero: ...Podes deixar...	13 Sequenz: 4' 30.9" Der Alltag im Prosti- tutionsviertel
28' 137 22.9" 3.1		A	Sitzendes Mädchen mit einem Transistor- radio in den Händen		...o teu carinho...	a Das Warten
28' 138 26." 11.7	Großer Schwenk nach links	N A	Iereza kommt vom Waschen in die Wohnbaracke.		...outro amor virá...	b Iereza kommt vom Waschen.

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.		KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
28'	139	Zoom zurück	ltAS A Tereza kommt herein durch einen langen		...(Solo) Vida/ sua vi	(13)
37.7"	6.7		NS HT Gang (bis nah an die Kamera). HN		da inconstante/ mas não...	
28'	140		ltAS G Sie öffnet die Tür und geht in das Zimmer		Musik klingt aus.	
44.4"	6.6		HN hinein. Iracema sitzt am Schminktisch.	Tereza (fragt etwas, unverständlich)	Straßenlärm (HG)	
28'	141	Zoom zurück	N Iracema vor dem Spiegel		Nachbarschaftsge- räusche und Stra- ßenlärm (HG)	c Tereza und Iracema im Zimmer Während sie sich schminken und für den Abend ankleiden, un- terhalten sie sich über ihre Pläne, Träume und Frustra- tionen.
51."	41.0		A (Nun ist der ganze Tisch zu sehen)	Tereza (off): Tô de saco cheio! Iracema (on): Saco cheio por quê, ora? Tereza: Ah, eu não aguento mais viver aqui, eu quero sair daqui, andar. Iracema: Quer ir pra'onde? Tereza: Quero ir pra São Paulo. Iracema: Ah, São Paulo! Quê que você vai fazer em São Paulo, se o Rio é muito melhor?! Tereza: Ah, mas não tem essa de Rio é melhor, não. Eu quero é ir pra, ir pra São Paulo. Cê sabe que no ano passado eu peguei uma carona e já tava até em Goiás. Iracema: Ora... tu tem tanta vontade de chegar a São Paulo e nunca vai chegar. Tereza(on): Não chego por quê? Peguei uma ca- rona... ...com um treco e quando vi tava de novo nessa nessa merda de Belém. Iracema:...cê num gosta do Azevêdo? Tereza (zuerst unverständlich - off): Ocê co- nhece a Creuza? Iracema: Ah, sim, aquela lá da aldeia? Tereza: É, aquela mesmo. (on) Aquela menina já viajou pelo Brasil inteiro. Ah, mas ela quando diz que faz, faz mesmo. E... Iracema: É, e você... Tereza: ...eu vou fazer a mesma coisa. Iracema: Cê vai seguir o conselho da Creuza? Tereza: Não, eu não vou seguir o...(Pause -on) conselho da Creuza não, que eu não sou piolho. Agora, que eu vou pegar uma carona e vou che- gar em São Paulo, vou. É só pegar a reta. Iracema: Ah, coitada de tí. Tereza (on): Ora, Iracema, você pensa o quê, você vai ficar (Pause) ...plantada aqui. Eu num enterrei o meu umbigo aqui, eu não vou ficar aqui de gelto nenhum.		
		Zoom zurück	HN Tereza steht auf (und kommt dadurch ins Bild herein - VG).		wie oben	
29'	142		ltUS N Tereza kleidet sich an.			
32."	156.7					
		Schwenk nach links Während der ganzen Einstellung schwenkt die Kamera immer kurz zwischen den beiden Frauen hin und her.	NS (Beide im Bild)			
			ltUS Beide			

EINSTELLUNG Zeit-Nr./D.	KAMERA Bewegung	PERSPEKT. E-Größe	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(142)			(1tUS N)	Iracema: Ah, você vai, pensar que chega no duro em São Paulo?		(13) (c)
			Tereza	Tereza: Ah, vou chegar em São Paulo e logo, logo ocê me vê aqui, garota. (on) Tô te mandando fotos, tô te mandando...		
			NS Iracema	Iracema (off): Sim...		
				Tereza (off): Ai venho aqui te visitar. Vem, eu vou encontrar um carrinho e ô! Quando ocê vê eu tô chegando aqui. E venho te buscar!		
				Iracema (on): Ah, eu é que não vou!		
				Tereza: Ora, menina, viajar é uma beleza! Mas é porque você nunca saiu daqui, ocê vai ver como é que é bom! Ai você não quer mais ficar.	Ein Auto fährt ab	
				Iracema: Sim...		
			1tAS Tereza setzt sich auf das Bett und zieht die Schuhe an.	Tereza: Agora, plantada aqui é que eu não vou ficar, de jeito (on) nenhum.	Schritte, Aufräumen	
			NS Iracema	...(off) E logo eu tô aqui de volta, eu tô de passeio. Não, eu vou, mas eu pretendo ir pra voltar, eu não vou também me enterrar por lá,		
				(on) não, porque eu não sou disso, não. O meu negócio é viajar, é correr as terras, tá?	Schritte	
			Beide	Iracema: Esse negócio aí de correr terra, você ainda vai se dar muito mal.		
				Tereza: Mal, por quê? Ora, se a Creuza viaja, a Umbelina viaja também. Por quê eu não posso?		
				Eu já fui até Goiás. Eu só tou aqui porque peguei a carona ao contrário.		
				Iracema: Pois é isso que eu te falo. Tem tanta vontade de chegar a São Paulo e só chega no meio do caminho.		
				Tereza: Ah, não, mas você só tá te baseando num, numa história (off) que eu te contei.		
				Eu ainda vou mais longe.	Schritte	
				E tu, quê que tu pretende fazer?		
				(on) Tu vai ficar aqui, enterrada?		
				Iracema: É.		
				Tereza: Enterraste o teu umbigo aqui?		
				Iracema: É.		
				Tereza: Ai, menina, tu não sabe o que é bom. Se tu vê aí toda essa pessoa na revista. Eu também vou sair na revista...		
	Leichte Aufzugsfahrt nach oben, Schwenk nach rechts und wieder nach links		(Tereza nicht mehr im Bild) Iracema steht auf, entkleidet sich und zieht ein buntes Kleid an, während sich Tereza (wieder im Bild) schminkt.			Iracema verhält sich skeptisch Terezas Plänen gegenüber. (Doch die Weiterentwicklung der Geschichte wird zeigen, daß sie sich davon stark hat beeinflussen lassen)

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.		KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe	BILDFELD		DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(142)		(ltAS N)			Iracema (lacht) Tereza: ...Eu vou entrar pro show dos artista, tu vai ver! Iracema (lacht): Coitada de ti!		(13)
		Zoom nach vorne		Iracema			
32'	143	Neigung nach unten,	US A	Zwei Mädchen, angelehnt an einen Holzbalkon			d Beide Freundinnen verlassen die Wohnbaracken und gehen weg, vermutlich zu einem Bordell.
8.7"	29.2	Zoom zurück	NS	Iracema und Tereza vor der Baracke			
		Schwenk nach rechts		Tereza prüft die Ware eines Straßenhändlers		Musik in langsamem Tanzrhythmus setzt ein: Eu acho que está na hora/ temos de casar agora/ de não deixar só pra depois/ (Geigen) Teimam que me esclareci/ que ouvi você dizer/ que já não gosta de mim/ Cuidado com o destino/ antes que...	
		Zoom zurück	HN	Der Händler geht hinein, während beide Frauen			
		Schwenk nach rechts, etwa 180°	N HN	eine kleine Brücke zur Straße überqueren.			
32'	144		US N	Ein Mädchen am Balkon (fast wie E 143)		...nasça o menino/	
32.9"	2.6						
32'	145		HT	Tereza und Iracema gehen auf der Straße. (Man erkennt die Gegend als das Prostitutionsviertel)		Stimmen (HG); ein Auto fährt vorbei, die Musik setzt aus.	
40.5"	10.2						
32'	146	Schwenk nach rechts, leichte Neigung nach oben	N ltUS	Plattenspieler; Kunde (HG) Plattenspieler Discjockey		Stimmen, Musik, usw. Ein Tango setzt ein	14 Sequenz: 4' 3.8"
50.7"	10.2						Lião's Begegnung mit Iracema in einer Tanzbar im Prostitutionsviertel
33'	147	Verfolgungsschwenk	A N A	Einige Kunden stehen herum. Tereza und Iracema kommen von hinten und gehen nach links durch das Lokal.		(weibliche Stimme): Foi ele o mais querido / amor da minha vida/ eu o adorava tanto/que logo me casei/	a Einführung: Tereza und Iracema kommen in das Lokal, das beschrieben wird.
0.9"	11.3						
33'	148	Zoom zurück	N A	Rauchende Frau an einem Tisch Zwei Männer sitzen bei ihr am Tisch, rauchen und trinken Bier.		...com ele eu fui sincera/ esposa sempre amiga/ e as...	
12.2"	5.1						
33'	149		ltUS A	Zwei Frauen vor einer mit einem Amazonas-motiv bemalten Wand		...horas de amargura/ em risos...	
17.3"	3.1						
33'	150		N	Lião mit einer Frau am Tisch		...transformei/ E ao cabo de algum tempo/ de unir...	b Fortführung der Beschreibung, wobei sich Lião unter den
20.4"	5.1						

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.		KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe		BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
33'	151		HN	Zwei Soldaten kommen und gehen, kontrollierend, durch den Gang.		...nosso destino/ nasceu um garotinho/ orgulho do meu lar/ a vida me sorria/ eu tinha o que eu queria/	(14) Kunden befindet. Der Status der Bar wird nochmal durch die Anwesenheit von Soldaten als Ordnungskräfte unterstrichen.
25.5"	8.2						
33'	152		A	Zwei junge Männer trinken Bier an einem Tisch.		...um chefe de família/ honrado a trabalhar/	
33.7"	3.6						
33'	153		HN	Iracema kommt durch den Gang.		...Mas uma noite de reis/ quando ao meu lar regressava/ descobri...	c Erste Blickkontakte
37.3"	10.2	Schwenk nach rechts	ltAS A	und grüßt Lião's Freund.			
33'	154	Schwenk nach rechts, oben	ltUS A	Lião und eine Frau Wandbild hinter ihnen: ein Indio tötet einen Jaguar mit dem Speiß		...que me enganava/ com minha amiga mais fiel/	
47.5"	10.2						
33'	155	Schwenk nach links	A	Iracema und Iereza kommen und setzen sich hin.		Kommen und Gehen Stimmen	
37.7"	2.6		ltUS				
34'	156		N	Iracema		wie oben; ein neues Lied setzt ein, mit...	
0.3"	5.2						
34'	157	Schwenk nach rechts	A	Iereza tanzt mit Lião's Freund. Lião fordert Iracema zum Tanzen auf.		...schnellem Rhythmus	d Tanzen
5.5"	6.1		ltAS				
34'	158		N	Zwei Mädchen, früh gealtert und stark geschminkt		wie oben	
11.6"	2.0						
34'	159	Schwenk nach links	ltAS N	Iracema steht auf und geht zum Tanzen mit Lião. Inzwischen tanzen auch mehrere andere Paare.		wie oben: Eu pensei em me entregar/ meu amor, meu coração/ meu carinho muito mais/ mas parei por um instante/ pensei mais dois minutinhos/ e voltei um pouco atrás/ recordei que no passado/ você esteve ao meu lado/ e roubou a minha paz/ hoje me servê de exemplo/	
13.6"	31.3						
		Zoom zurück					
34'	160		ltUS N	Zwei Mädchen (vgl. E 158) tanzen miteinander.		...vou fugir enquanto é tempo/ você é doida demais// (Chor) Você é	
44.9"	14.3	Zoom zurück	A				

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.		KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(160)		(1tUS A)				(14)
		Schwenk nach links	lanzende Paare		doida demais/ você é doida demais/ -e você é doida demais...	
34'	161		N Iracema und Tião's Freund	Tiões Freund: Mas viu? Um colega meu - tava viajando, e aí, e chegou o cara e assaltou ele, e levou vinte e oito facada. Viu?	Musik leiser (HG) Stimmen, usw.	e Unterhaltung am Tisch
59.2"	64.0			Lião: É. Tem que ter corpo fechado! Iracema (off): E você tem (on) corpo fechado? (unangenehmes Schweigen)		Iracemas Unerfah- renheit und ihre daraus resultierende Unsicher- heit im neuen Milieu werden deutlich spürbar.
		Schwenk nach links: Schwenk nach rechts, dann wieder nach links Korrekturschwenk Schwenk nach rechts, dann nach links	Tereza und Lião Iracema Lião Lião und Iracema Iracema und Tiões Freund Nach einer Weile gibt Lião ihr eine Ziga- rette. Sie will zuerst, daß ihr jemand die Zigarette anzündet, wird daran von Tereza gehindert, die ihr die Streichhölzer gibt. Iracema	... (off) Me dá um cigarro aí! Lião: Pede pra ele! Tiões Freund: Você dá! (erneut unangenehmes, schweres Schweigen)		
		Zoom nach vorne	G			
36'	162	Kurzer Schwenk nach rechts, oben	G ltUS Junger weißer Mann mit einem Mädchen Anderer junger Mann, schwarz		Musik (Samba -HG); Stimmen, usw.	f Weitere Beschreibung des Milieus (Zeitüber- gang)
36'	163		N Lião, mit dem linken Arm um Iracemas Schulter, fragt sie skeptisch aus.	Lião: Moras no bairro? Iracema: Não. Lião: Como que não? Então, o quê que você tá fazendo aqui? Iracema: Ora, eu venho do meu bairro pra cá, né? Lião: Quantos anos você tem? Iracema: Vinte e um. Lião: Oh! (lacht leise) Iracema: Quê que tá rindo? Lião: Cê nasceu aqui mesmo? Iracema: Nasci. Lião: Eu tô rindo porque é mentira sua. Iracema: Mentira por quê, como ocê sabe? Lião: Mentiroso...	wie oben	g Etwas später Nun sind Lião und Iracema zusammen. Dieser zeigt ihr seine Überlegenheit, indem er ihr ihr "Fehlver- halten" vor Augen führt und ihre Aus- sagen als falsch entlarvt.
36'	164		ltAS G Lião und Iracema (fast wie E 163)	...mas qual é a tua idade, mesmo? Iracema: Quinze anos. Lião: Eu sabia. Iracema: Sabia, por quê? Lião: Porque você é burra! Iracema: Burra, por quê?	wie oben	
28.5"	26.0	Zoom zurück	N			

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.	KAMERA Bewegung	Perspekt.	E-Größe	BILOFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(164)				(ltAS N)	Lião: Porque ninguém acende cigarro no fósforo dos outros. Ninguém pergunta se alguém tem o corpo fechado, sacou? (unangenehmes Schweigen)		(14) (g.)
				Iracema raucht, Lião zieht sie kurz zu sich			
36' 165 54.5" 24.3	Fluchtfahrt	HN		Liãos Wagen (von vorne) fährt eine gerade Strecke auf geteierter Straße. Aufschrift an der Stoßstange: DO DESTINO NINGUÉM FOGE		Schicksalsschnulze: Chega um dia em que a gente/ vai aos poucos percebendo/ somos máqui nas humanas/ estamos sempre correndo. O motor logicamente/	III TEIL: DIE STRASSE (1. Abschnitt - 3. Akt)
		HT					15 Sequenz: 2' 21.2"
37' 166 18.8" 23.5	Parallelfahrt Zoom zurück, dann Schwenk nach links	T G T		Verödete Landschaft nach Brandrodung; (Links im Bild sieht man nun den Rückspiegel; rechts ist Iracema, im Hintergrund die Landschaft); Verödete Landschaft (gesehen durch die Windschutzscheibe)		...é o nosso coração/ a estrada é o tempo/ o passado é contra-mão/ vivo estacionado/ na garagem solidão.	Reise auf der Route Belém-Brasília, durch eine Gegend von Brandrodungen
37' 167 42.3" 24.6		ltUS N		Junger Cafusowäscht die Windschutzscheibe.	Junge: Tá bom aí, ô! O, cunhado! Tá levando essa menina pra onde, ehm? Lião (off): Eu trouxe ela da festa do Círio. Tá boa a safra esse ano. Junge: Tá boa? Tem muita mulher boa, não é? Lião: Tem, mas isso é comigo. Vai limpando aí.. Junge: É? Lião: ...senão tu não leva nada! Junge: Quê que é isso, rapaz, tem que trazer uma pra mim, não é, cara? Lião (lacht) Junge (lacht auch) Lião: Isso aí cada um arruma a sua.	Wasserplätschern Männerstimmen (HG)	a fahrt
38' 168 7.1" 1.5		US G		Iracema hört amüsiert zu.	Junge (off): Que nada, rapaz, traz uma menina lá pra mim...	wie oben	b An der Tankstelle
38' 169 8.6" 6.7		A		Lião schaut dem Jungen bei der Arbeit zu, junge Männer gehen vorbei. Im Hintergrund sieht man parkende Lastwagen.	...(on) que eu tô aqui a perigo, né? (lacht) Lião (lacht) Junge: Não tem lá? Olha, uma como essa aqui, ô! Lião: Olha, que tu não vai levar é nada, ehm!	wie oben	Aus der Unterhaltung zwischen dem jungen Angestellten der Tankstelle und Lião verdeutlicht sich die Lage von Iracema, stellvertretend für die jungen Prostituierten jener Fernstraßen.
38' 170 15.3" 10.2	Schwenk nach rechts, Verfolgungsfahrt	ltUS N		Parkender Lastwagen Lião geht um die Vorderseite des Wagens		Schritte	

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.	KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe	BILOFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(170)	(1tUS N) HN	herum und steigt ein.		Tür auf fahrender Lkw (HG) Tür zu	(15)
38' 171 25.5" 11.3	Fluchtfahrt	T Tiãos Wagen fährt eine gerade Strecke hin- unter und gerät in eine Rauchwolke.		fahrender Lkw	c Fortführung der Fahrt Nochmals der brennende Wald: eine Anklage
38' 172 36.8" 38.9	Lange Parallelfahrt	T Brennender Wald in einer Rauchwolke		fahrender Lkw Brennen (HG)	
39' 173 15.7" 29.7	Schwenk nach rechts	1tUS HN HT NS 1tAS Ein blauer Lkw fährt (von hinten gesehen) nach links ab. Tiãos Lkw kommt auf einer Erdstraße an einem Straßenkiosk vorbei (Schrift: Visite o armazem BRASIL; Schild: MA-INCRA: Não ocupe e nem compre terra sem antes consultar o INCRA. Projeto fundiário de Paragominas) und dann weiter bis zu einem kleinen Fluß.		fahrende Lkws in langsamem Tempo	16 Szene: 3' 26.3" Rast an einem kleinen Fluß an der Trans- amazônica
39' 174 45.4" 57.9	Leichter Zoom zurück Die Kamera folgt Tiãos Bewegungen mit kleinen Schwankungen	1tUS G NS N Tião mit Sonnenbrille und Sonnenschutz Er öffnet die Tür vom Wagen, dann schraubt er etwas am Fahrraum fest. Auf seinem weißen T-Shirt stehen eine bunte Abbildung eines Jaguars und die Aufschrift: TRANSAMAZÔNICA Iracema (nur stellenweise im Bild) hört ihm zu.	Tião: Eu sou um homem de estrada, mesmo. Eu nasci pra isso. Tá no sangue. Há seis anos que eu tô nesse trajeto: Belém-São Paulo; São Paulo-Belém. Jurema... Iracema (on): Meu nome não é Jurema, meu nome é Iracema! Tião: Iracema... hum. Eu já cruzei essa trans- amazônica, praticamente quando ainda nem exis- tia a transamazônica. Tinha até perigo de ín- dio (macht ein Halzgeräusch). Dava até medo; as onças arranhavam a pintura do carro (Pause). Mas tu é burra mesmo, não é? (kurze Pause) Se tu quizer te dar bem, fazer carreira, tu tem que tomar cuidado nessa vida, viu? Senão tu não chega nem aos... quantos anos tu tem, mesmo? Iracema (off): Quinze. Tião: Senão tu não chega nem até os desesseis!	Kinderstimmen (HG) Kinderstimmen (HG) Tür auf kleine Handgriffe	a Ankunft b Unterhaltung im Wagen Tião berichtet von seinen Erfahrungen gegenüber einer völlig eingeschüchterten Iracema. Zum Schluß prophezeit er ihr ein böses Schicksal.
40' 175 43.3" 3.6	Zoom nach vorne	G Er steht auf und springt aus dem Wagen. Iracema mit traurigem Gesicht		Sprung zum Boden Schritte, Türschlagen	
40' 176 46.9" 88.5	Schwenk nach rechts Aufzugsfahrt nach	1tAS N A Tião an dem kleinen Fluß Iracema geht auch ins Wasser.	Tião: Quanto é que tu faz um bicheiro? (Pause - off) Ehm?	Wasserplätschern und Lkw (HG) die ganze	c Unterhaltung beim Waschen am Fluß

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.	KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(176)	unten, Korrektur nach links NS (A)	Tião und Iracema waschen sich.	Iracema (on): O quê? Tião (on): Quanto é que tu faz um bicheiro? Iracema: Trinta.	Einstellung hindurch; immer wieder Wasser- plätschern	(16) Darstellung der Lage Iracemas, diesmal noch spezifischer und detaillierter
	Zoom nach vorne N	Iracema	Tião: Ha! (Pause) Mulher nenhuma naquela boca faz por mais do que dez. Iracema: Por quê? Faz sim. Depende de querer. Tião (hustet - off): Mas tu é novinha, vamos dizer que tu faz... vinte. Iracema: Vinte nada, é trinta! Tião: E quantos homem tu pega por dia? Iracema (off): Três, quatro. Tião (lacht laut): ...quanto muito pega (off) um! Vinte cruzeiros por dia.		
	Verfolgungsschwankun- gen Schwenk nach links, erneut Verfolgungs- schwankungen AS Neigung nach oben, NS Verfolgungsschwankun- gen Neigung nach unten AS und wieder nach oben ltAS Verfolgungsschwankun- gen Schwenk nach links, oben, und ltUS wieder nach rechts NS	Sie bückt sich kurz zum Wasser. Tião (Rücken) bückt sich auch zum Wasser. Iracema (zuerst vom Oberschenkel bis zur Brust, dann Oberkörper). Sie wäscht sich weiter. (Nun ist zuerst nur ihr Unterkörper zu sehen, dann auch der Oberkörper bis zur Brust und schließlich nur der Oberkörper) Sie lächelt und bückt sich zum Wasser. Dann denkt sie etwas nach. Tião trocknet sich ab, sie ebenfalls. Dabei schaut sie ihn gele- gentlich an.	Iracema (on): Que vinte nada! Trinta, mesmo! Tião: Paga: dez de pensão; paga... sete de ran- ga. Tem que comer, né, tem que comer pra viver. Iracema: Lógico! Tião: Sobre... sobre três pra mandar pra tua família. Iracema: Tá bom, tá bom sim. Tião (off!): Tu tá bem arrumada, ehm? Iracema: Aô... (off) Me dá essa toalha aí, ehm? Tião: Mas não vai sujar ela com a meleca que tá saindo da sua perna aí não. Iracema (on): Por quê? Toda mulher usa, como é? Tião: Mas é uma porcaria. Iracema: Porcaria, nada! Tião: Ainda mais uma índia, ficar usando isso aí!	Vogelschreie wiederholt Vogelschreie	Gegenüber Tiãos sar- kastischen Bemerkun- gen zeigt Iracema noch einen naiven Optimismus.
42' 177 15.4" 14.9	Zoom nach vorne A	Tião und Iracema stehen mitten in dem kleinen Fluß.	Iracema: Eu não sou índia, não. Tião: Quê que tu é, tu é branca? Iracema: Sou. Tião (lacht zynisch): Filha de ingêrês? Iracema: De inglês, não, mas de brasileiro. Tião (erneut zynisches Lachen)	wie oben Schritte im Wasser	Einige Vorurteile kommen zum Vorschein. Tiãos abwertende Hal- tung gegenüber Frauen wird verstärkt durch einen unverhüllten Rassismus. Iracema, sich der fol- gen von Rassendiskri- minierung bewußt, leugnet ihren eigenen (Rassen-) Ursprung ab.
42' 178 30.3 11.7	Schwenk nach links ltUS N und zurück n. rechts US	Tião geht vom Fluß weg. Iracema (von vorn) folgt ihm.	Parkender Pkw; Tião (Rücken) geht zu seinem Wagen zurück.	fahrende Lkws (HG) Schritte	d Szenenschluß

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.		KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe		BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
42'	179	Kurzer Schwenk nach rechts	AS D	Zähne einer Motorsäge werden gefeilt.		Feilen	17 Szene: 1' 2.0"
42."	4.7						Wald: Abholzung
42'	180		ltUS A	Zwei Arbeiter schneiden das Unterholz mit Buschmessern.		Motorsäge; Schläge von den Buschmessern	a Vorbereitung
46.7"	3.0						
42'	181	Zoom zurück	ltUS N	Ein Arbeiter kommt mit einer Motorsäge, gefolgt von zwei anderen, jüngeren.		schwere Schritte	
49.7"	4.1		A				
42'	182		AS N	Arbeiter (vom Oberschenkel bis zur Brust) stellt die Motorsäge an.		Motorsäge springt an	
53.8"	2.1						
42'	183	Große Neigung nach oben	A	Arbeiter mit Motorsäge macht den 2. Schnitt an einem großen Baum.		laufende Motorsäge	b Fällen
55.9"	8.5		stUS HT	Die Baumkrone verschwindet im Himmel.		Schreie	
43'	184		A	Ein weiterer Arbeiter schlägt den Keil heraus.		Schläge fallende Bäume	
3.6"	3.5						
43'	185	Neigung nach unten	US HT	Der große Baum fällt		Baum knarrt laut und fällt	
7.1"	7.7		NS HN	auf das Unterholz.			
43'	186		HN	Bulldozer (links im Bild) wälzt kleinere Bäume nieder.		Bulldozer, zerdrücktes Holz	c Weg-Schlagen
14.8"	2.6						
43'	187		HT	Bulldozer (von hinten) öffnet einen Weg durch das Unterholz.		wie oben, lauter	
17.4"	2.6						
43'	188	Schwenk nach rechts, dann wieder nach links	N	Großer Baumstamm wird vom Bulldozer nach rechts geschleppt.		Holzschleppen, Bulldozer, Quietschen der Metallkabel	d Abschleppen
20."	10.7		HT	Einige Arbeiter schauen zu.			
43'	189	Langsame Fahrt zurück, dann nach links	N	Drei Arbeiter laden das Holz auf einen Lastwagen;		wie oben (HG)	
30.7"	9.3		HN	Baumstamm;		metallische Geräusche	
43'	190	Schwenk nach links	ltAS HT	Liões Lkw kommt am Holzlager an (und fährt links vom Bild ab)	(Off): Pode deixar vim!	langsam fahrender Lkw; Stimmen, Schläge	18 Sequenz: 6' 2.0"
44."	15.9		I	Große Baumstämme liegen herum.			Holzankauf
43'	191	Schwenk nach links, dann wieder nach rechts	A	Lião und Iracema nähern sich.	(Off, undeutlich): Pra mexer com esse trem,	Schläge,	a Ankunft und Begrüßung
59.9"	24.0		A	Lião, gefolgt von Iracema (beide Rücken) gehen zu einem jungen Mann bei einem Stapel	rapaz, só mesmo com os ôi aberto. ...Cês dois só, capaz de não güentar esse pau, não. Lião (off): Como é que vai? (Off, undeutlich):... o senhor consente que põe	Stimmen Kreissäge (HG)	

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.	KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(191)		(A) von Baumstämmen.	sem isso aqui, não, que quebra mesmo.		(18)
44' 192 23.9" 47.6	Kurzer Zoom zurück Schwenk nach rechts und wieder n. links	N Junger Holzhändler, dann auch Tião (Nur der Holzhändler im Bild - dann wieder beide)	Tião (off): Diz aí, o meu: (on) tem coisa boa pra mim aí? Händler: Ier, tem. É só... escolher. Tião (on): Mas sabe como é que é: naquela base - alguns toros por cima, e no meio tudo madeira de lei. Händler: É, acontece que... Tião (off): Por quê? É por causa da moça? Pode falar, que ela é de confiança. Händler (off): Não, não é por isso, não. É que ... (on) o senhor sabe... madeira de lei não pode tirar. É proibido, não é? Tião (lacht überlegen - on): Não que vender, é? Eu tô pagando o melhor preço da estrada, à vista. Se não quer eu procuro outro. Händler: Não, não é... não é isso não... é que ...eu não posso dar recibo pra madeira de lei. Tião (lacht nochmal): E quem é que falou em recibo, homem? Pode encher o caminhão.	Schläge	b Handel Tião drängt darauf, Edelholz zu kaufen. Nach einigem Zögern erklärt sich der junge Holzhändler bereit, ihm das Edelholz zu verkaufen (trotz des Verbots), unter der Bedingung, daß das Geschäft schwarz bleibe, was für Tião schon von vorne herein selbstverständlich war.
45' 193 11.5" 13.9	Kurzer Schwenk nach rechts Schwenk nach links	A Holzhändler und Iracema, die auf einem Baumstamm sitzt. Sie steht auf. N Tião und der Holzhändler	Händler: Acontece que vai demorar. Tião (off): Eu espero. Iracema: E eu, onde vou ficar? Tião: Ah, é. A moça tá (on) cansada. Tem um lugar fresco pra ela descansar, aí? Händler: Iem, sim. Tem umas cabanazinhas ali. Ela pode ficar lá. Tião: Vai indo que eu vou depois.		
45' 194 25.4" 7.1	Wacklige Kamera	A Vorbereitung für das Umladen eines großen Baumstamms; zwei Lkws, ein Mann und ein Junge		manövrierender Lkw	c Das Aufladen fängt an.
45' 195 32.5" 4.7		I Eine Hütte am Waldrand (rechts im Bild sieht man eine Rauchwolke)	Nordestina (off): É que o meu marido veio aqui de primeiro, vê como era a vida aqui nessa terra, sabe, ...	manövrierender Lkw (HG)	d Iracema bei einer Familie aus dem Nord-osten in einer Hütte am Waldrand, nah dem Holzlager
45' 196 37.2" 27.6	Wacklige Kamera	ItAS N Nordestina (links im Bild, VG) bereitet das Essen zu, Iracema sitzt (rechts von ihr) in einer Hängematte. Ein Kind (HG) schaukelt in einer weiteren Hängematte.	... (on) e voltou pra buscar a gente. Iracema: E vocês tem muito tempo aqui? Nordestina: Nós temos dois meses. Iracema: Ah, ha. Sei... e aqui é melhor que lá onde vocês morava?	Fastwagen (HG)	Die Gastgeberin erzählt Iracema zuerst, wie sie in die Gegend gekommen sind.

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.		KAMERA Bewegung. Perspekt. E-Größe		BILOFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(196)			(1tAS N)		Nordestina: É nada, minha filha, aqui é uma desgraça de terra. Iracema: Por quê? Não tem serviço, não tem nada? Nordestina: Tem. Aqui dá até dinheiro, esse negócio de tiração de madeira, sabe? Iracema: Sim. Nordestina: Dá dinheiro, mermo. Mas acontece que é uma cada danada.		(18)
46' 4.8"	197 13.8	Fast unmerklicher Schnitt	1tAS N	(Fast wie E 196) Ein weiteres Kind ist (HG) dazugekommen.	...Porque aqui, eu não sei se a senhora está por dentro desses negócio, a gente só pode... só pode de fazer qualquer transação com esse negócio de terra quem tem título, sabe? Iracema (zustimmend): Hum. Nordestina: É aqui ninguém entende nada. Ninguém aqui sabe quem é o dono dessas porcarias.	ein Kind murmelt etwas	Auch die Schwierigkeiten, dort zu leben, werden dargestellt.
46' 18.6"	198 6.9	Neigung nach unten, kleiner Schwenk nach rechts	US N 1tUS	Nordestina geht nach hinten. Iracema sitzt in der Hängematte (VG). Man sieht die vielen Hängematten, die überall in der Hütte hängen, und auch zwei weitere Kinder (Mädchen).	...Essa gente daqui é muito desgraçada, sabe? Quanto mais eles tem, mais eles quer.		Währenddessen erfährt man einiges über die dortigen Wohnverhältnisse (hauptsächlich im Bildtrakt).
46' 25.3"	199 2.5		N	Ein Kind liegt in der Hängematte; das andere hockt auf dem Boden, rechts vom ersten.	...(off) E a senhora? Está de passagem, aqui?		
46' 27.8"	200 23.1		N	(Ähnlich wie E 196) Nordestina, Iracema (VG) und Kind (HG)	Iracema: É, eu vim com um motorista aí, ele foi... falar assim... sobre esses negócio de madeira, né? Eu não sei nem se vou voltar. Nordestina: Se não fosse a questão desse dinheiro que a gente tá pra receber, a senhora bem que podia levar a gente mais o seu home. Iracema: É... não vou lhe garantir, porque... eu num, num sei se eu vou voltar, né? Ou se eu vou ficar uma temporada... Nordestina: Quer dizer que... Iracema: ...por aqui mesmo.	Küchengeräusche Ein Kind fängt an zu weinen	Schließlich berichtet Iracema von ihren eigenen Plänen, denen eine klare Perspektive eigentlich fehlt.
46' 50.9"	201 10.7	Schwenk nach rechts, dann fährt nach vorne mit kleinem Schwenk nach links	1tUS HN HT HN	Baumstamm wird umgeladen: zwei Männer auf Lianos Wagen Eine Gruppe Arbeiter Jünger Arbeiter zieht das Kabel an einer Übersetzung.	Tião (off): O senhor trabalha no mato ou aqui? No mato?	Kabelziehen mit einer Übersetzung Schritte und Stimmen (HG)	e Fortsetzung der Ladearbeiten (Untersegmente "c" und "e" sind als parallel zu "d" auf-

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.		KAMERA Bewegung Perspekt. E-Gr88e	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTOHOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
47'	202		N Magerer, älterer schwarzer Mann (VG), Holzstämme (HG). Rechts von ihm sieht man einen Jungen auf einem Fahrrad,	Älterer Mann: É porque eu fui cedo pro mato, e lutando lá pra apanhar esse pau, um pau muito pesado. Lião: Quantas viage fez hoje? Älterer Mann: Somente uma. Lião: Só uma viagem? Älterer Mann: É porque não tinha estrada pronta. Lião: Ah, é? Älterer Mann: Nós fomos ainda preparar a estrada, e... pra depois lutar pra apanhar um torão desse pesado. Aí, dá uma mão de obra. Lião: Foi muito longe? Älterer Mann: É, bem longe. É retirado daqui uns... cinco quilômetros. Lião: Vocês mesmos fizeram a estrada? Älterer Mann: Nós mesmos. Eu e um companheiro, aquêles que tá ali. Lião: Mas agora já tá feita, né? Älterer Mann (off): Graças a Deus. Já panhamo ...essa aí é a primeira, e ainda tem outra pra apanhar, ainda. Lião (on): Mas agora o governo tá fazendo estradas por aí afora que não é brinquedo. Älterer Mann (on): É, mas eu, mas as estrada do governo não pode fazer em todo lugar que nós precisa, né? Lião (halb ironisch, halb zustimmend - off): Ha! Älterer Mann: Porque nós precisamos de entrar pra esses canto de mato aí, panha um pauzinho aqui, outro ali, e...	gelegentlich Knarren und Schlagen beim Holzaufladen	(18) zufassen) Lião unterhält sich mit einem der Arbeiter, die den von ihm gerade gekauften Baumstamm gefaßt hatten. Dieser berichtet ihm über die Schwierig- keiten einer harten und letztlich nicht entsprechend gut rentierenden Be- schäftigung.
		kleiner Schwenk nach rechts	der dann nach rechts abfährt.			
		Schwenk nach links, 1tUS dann Korrektur nach rechts, und noch weiterer Schwenk nach rechts	Lião, dann auch zwei Arbeiter (HG) Lião macht einen kleinen Schritt. Älterer Mann			
47'	203	Schwenk nach links, US A dann weiter mit Nei- N gung nach unten NS A Schwenk nach rechts, 1tUS HN mit Zoom zurück	Älterer Mann (Rücken) Arbeiter neben einem Baumstamm Arbeiter bei der großen Kabelkürbel Der Baumstamm (von vorne) liegt jetzt auf Liãos Wagen. Ein Arbeiter steht links und ein anderer rechts davon, dieser auf dem zweiten Lkw. (Im Hintergrund sieht man Liãos Kopf - !)	...acontece (off) que a, a, muito muito das estrada a gente tem que fazer mesmo a braço. Essa vida é ruim, mas é a que a gente faz pra viver, né?		
47'	204		N Älterer Mann; blauer Lkw (HG - etwa wie E 202 mitte)	Lião (off): Mas ganha dinheiro, não ganha? Älterer Mann: Nada, senhor. No fim das contas a gente até que ganha dinheiro, mas... num ga- nha mesmo de acordo que dá pra...	Ladegeräusche	Liãos regierungsfreund- liche Parolen stoßen bei dem Arbeiter auf wenig Gegenliebe.

EINSTELLUNG		KAMERA Bewegung	KAMERA Perspekt.	E-Größe	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
Zeit	Nr./D.							
48' 6.1"	205 13.4			A	Lião und ein Arbeiter versuchen, die seitliche Klappe zu schließen. Sie müssen sie jedoch wieder herunterlassen, weil eine Kette dazwischenhing.	(Off): Vam' embora!	Quietschen; Lkw (HG) Stimmen, Knappgeräusche	(18) Inzwischen sind die Ladearbeiten fertig, Lião kann seinen Wagen zur Abfahrt bereit machen.
48' 19.5"	206 5.1	Fluchtfahrt		HN A	Iracema kommt im Dunkeln von hinten und geht um die Rückseite vom Lkw herum nach rechts.		laufender Lkw-Motor Schritte	f Nachts
48' 24.6"	207 9.7	Leichte Korrektur nach rechts oben		A ltUS	Iracema kommt von links und steigt in den Wagen.		wie oben Türklappen	
48' 34.3"	208 51.2			N	Iracema sitzt neben Lião, der im Wagen liegt. Etwas Licht fällt von vorne herein.	Iracema: A senhora que eu fiquei na casa dela aí na derrubada, ela falou... bem ela não falou assim... diretamente, né? Mas eu pensei que a gente... vai caminhando na estrada, podia levá-las com a gente. Lião: É... (Pause) Mas eu não ia levar, não. Iracema: Não ia, por quê? Lião (off): Mesmo que elas tivesse bem, eu não ia levar. Eu não tô aí pra me meter em confusão dos outros. (on) ...Eu acho que cada um tem a sua oportunidade. (Pause) Não digo que eu seja um santo, não. Na hora agá, se for pra me defender, eu pego no três oitão e puxo no gatilho, mas... tsque. (off) Eu acho que só... só quem tá procurando a morte é que a encontra. Quem (on) não se mete com ela...	Motor (weit im HG)	Vor dem Schlafen erzählt Iracema Lião über die Familie, bei der sie tagsüber gewesen war.
		Zoom nach vorne		ltUS	G Iracema			Dieser lehnt es ab, sie mitzunehmen. Seine Begründung dafür basiert auf einer Selbsteinschätzung als eine Art einsamer Held, dem auch manche Züge eines Cowboys nicht fehlen.
		Schwenk nach rechts unten		ltAS	Lião			
		Schwenk nach links oben; dann wieder nach rechts, unten		ltUS ltAS	Iracema Lião			
49' 25.5"	209 5.1			N	(Wie Anfang E 208) Iracema zieht die Bluse aus.	...se dá bem. Como é que é? Tá gostando do nosso hotel aqui?	wie oben	
49' 30.6"	210 15.4	Leichter Zoom nach vorne		N G	Lião zieht Iracema zu sich, umarmt und küßt sie.	Iracema: É um pouco, né!	Geräusche der Wagenlehne	Sie schlafen miteinander.
49' 46"	211 34.3	Langer, langsamer Schwenk nach rechts		T US	LEXACO-Schild einer Tankstelle Einige Häuser (HG) Lião steht neben dem Wagen (von vorne). Iracema steigt aus (links im Bild)	Lião: Cadê aquele decarquezinho da Nossa Senhora do Círio? (Pause) O muié, dá aqui o decarque, aquele que a gente pegou lá na festa, do Círio.	Verkehrsgeschälle und Stimmen (HG) Schritte Türöffnen	19 Szene: 2' 06" An der zweiten Tankstelle Einblick in die Symbolik des Fernfahrer-

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.		KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(211)		(US A)	Sie trägt nun eine andere kurze Hose, aus einem Stoff mit dem Coca-Cola Markenzeichen. Sie geht nach vorne zu Lião. Beide machen dann ein paar Schritte zurück (aus dem Bild heraus).	...Vou botar aqui, no hotel (lacht kurz). Traz cá! (off)'Cheu ver...	Türschließen Schritte	(19) Milieus Das Schild an der Tankstelle, die vielen Aufkleber und Aufschriften von Liãos Wagen verschmelzen zu einem komprimierten Bild von Parolen, Sprüchen und Symbolen, die sich z. T. ergänzen und zum anderen widersprechen, vor allem in Anbetracht der ganzen Thematik des Films.
50' 212 20.3" 5.1		Schwenk nach rechts	US D Plastikaufkleber: BRASIL ame-o ou deixe-o Aufschrift: ...que as coisas vão, nem as matas ... Aufkleber: POSTO BATÓVI PONTO DOS CARIMBOS ESTADOS (Flaggen der brasilianischen Bundesländer) DO BRASIL Aufschrift: ...são virgem	Lião (off): Já sei! Aqui!	Stimmen, Kommen und Gehen	
50' 213 25.4" 66.6		Langsamer Zoom nach vorne, Schwenk nach rechts; erneuter Zoom nach vorne Neigung nach unten Verfolgungsfahrt	US N Vorderseite des Lkw Windschutzscheibe mit vielen Aufklebern Lião klebt den neuen Aufkleber auf der Fahrerseite der Windschutzscheibe. Unter den Aufklebern erkennt man auch "SHELL" und "STP" (nicht im Bild, auf der Beifahrerseite: "P" (Palmeiras)). NS A Lião geht zur Tür und holt einen Hammer aus dem Fahrhaus, womit er dann die Reifen klopfend überprüft. Er geht dabei um den Wagen herum und kommt schließlich zu Iracema, die er kurz über den Kopf streichelt.	...cada mulher que se hospeda aqui, no meu hotel, eu boto um decarquezinho. (on) Essa foi da Nossa Senhora de Nazaré. (off) Ooo, santinha boa! Até muié arruma pra gente (lacht)!	wie oben Schritte Klopfen Straßenverkehr, lautes Klopfen Caipira Musik setzt ein, mit Ziehharmonika und Gitarre	Iracema Stellenwert in Bezug auf Lião wird festgehalten, indem er "ihren" Aufkleber als ein Teil einer Routine an dem Wagen anbringt.
51' 214 32." 33.3		Langsamer Zoom zurück	T Liãos Wagen fährt auf einer Erdstraße und hinterläßt eine dichte Staubwolke.		fahrender Lkw, Musik wie oben: ...Quero conhecer a transamazônica/ a grande tônica da evolução/ quero enxergar a grande floresta/ transformada em festa para o meu irmão (Solo) Alô brasileiros de todo quadrante/ chegou o instante da grande arrancada/ vamos desbravar cultivando a terra/ quem planta não erra/	20 Sequenz: 4' 52.7" Fortsetzung der Reise nach abgeschlossenem Geschäft a fahren auf der Transamazônica
		Schwenk nach rechts, fast 180°	1tUS HN T Er nähert sich und fährt vorbei. Die Straße verschwindet, immer geradeaus, hinten im Wald. Der Wagen verschwindet in der von ihm			

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.	KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe	BILOFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(214)	(ltUS I)	hinterlassenen Staubwolke.		a hora é chegada (Solo)	(20)
52' 215 5.3" 38.9	Schwenk nach rechts	A HI Verkäufer hinter der Theke einer kleinen Bude am Straßenrand. Tiãos Freund steht mit einem Glas Schnaps an der Theke. Hinter ihm ist eine Gruppe Kinder; noch weiter hinten sieht man die Straße und den Wald. Tião kommt von links und erkennt seinen Freund; Iracema kommt nach.		Musik wie oben: ...Brasil, mais Brasil, para os brasileiros/ o povo ordeiro te aplaude de pé/ (Stimmen) ...a grande selva que era suprema/ hoje é tema de amor e fé. Brasil de Floriano, Rondon e Getúlio (Lachen, Kinder, Stimmen, usw.) ...tu és o orgulho de um povo feliz/ transamazônica é graça e bravura/ pois ninguém segura o grande país.	b Kleine Bude am Straßenrand
	Kleiner Schwenk nach links	HN Tião trinkt den Schnaps, der ihm angeboten wird.			Tião trifft wieder seinen Freund und stellt sich den anderen Leuten, Siedlern, vor.
52' 216 44.2" 33.2	Schwenk nach links Neigung nach unten Schwenk nach rechts, Neigung nach oben	G AS Bärtiger, älterer Mann lächelt freundlich. Verkäufer, mit besorgter Miene, legt ein Tuch auf den Tresen und stützt sich darauf. Bärtiger Mann	(Off, undeutlich): Companheiro! Me dá a foice aí, vai! Tião (off): Me chamam de Tião Brasil Grande. Bärtiger (off): Tião Brasil Grande... quer dizer que já andou (on) o Brasil todo, é? Tião: Já andei o Brasil todo e... acredito no futuro do meu país. Bärtiger: Já certo. Tião: E eu tô falando nisso o tempo todo. Bärtiger (off): Puxa! Tião (on): Como eu falo muito, sabe como é... é uma de gozação e me botaram esse nome (lacht kurz). Mas eu até gosto. Bärtiger (lacht auch mit, kurz - off): Ah é... ah é (on) sim?	Musik setzt aus Stimmen singende Stimme: ...na partida...	Der Tenor seiner Rede steht im Einklang mit dem davor gespielten Loblied an die Transamazônica.
	Schwenk nach rechts	ltUS Tião		Billardspiel	
	Schwenk nach links	Bärtiger Mann		Stimmen	
53' 217 17.4" 22.7	Schwenk nach rechts Neigung nach unten, dann schneller Schwenk nach links	G US NS ltUS Junge, dunkelhäutige Frau Tião (Nun sieht man auch den Mund des bärtigen Mannes) Verkäufer	Tião (off): Já bom o estabelecimento aí? (lacht) (on) Com o tempo, né, vai botando uma parede, e tal... Verkäufer (off): ...fazendo mais afastado da estrada, sabe? Tião (off): É por causa da poeira, né? Verkäufer (on): É, a poeira, e mesmo agora eles já vem com esses desmatamento aí, e... pode atingir a gente aí, né? A gente não pode dizer nada, tá dentro da faixa das estrada, então	Stimmen ein Kind weint	Der Kioskbesitzer stellt die Folgen der Abholzung aus seiner Sicht dar.

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.	Bewegung	KAMERA Perspekt. E-Größe	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(217)		(1tUS G)		nós vamos aproveitar e vamos afastar logo mais.	Motor (HG)	(20)
53' 218 40.1" 16.3	Schwenk nach rechts, mit Zoom zurück	A	Ein junger Mann geht vorbei. Er trägt einen Koffer und ein Huhn und wird gefolgt von einigen Kindern (HG). Lião und sein Freund gehen durch eine Gruppe von Herum- stehenden zum Billardtisch.(VG).	Lião (off): Tá certo! Quando (on) terminar aí é nosso, ehm! Tá? (Pause) Ih, terminou em cima do lance, ehm meu? (lacht)	Billardspiel, Schritte, Stimmen, usw.	c Einige Umsiedler gehen an dem Kiosk vorbei.
	Zoom nach vorne	1tAS HN A		Liãos Freund: Cê é bom demais.		
53' 219 56.4" 7.6	Schwenk nach rechts; Neigung nach unten, links, dann weiterer Schwenk nach links	1tAS A AS	Lião fängt das Spiel an. Billardtisch Iracema sitzt auf einem Hocker und schaut dem Spiel zu.	Lião: Se não estalar, não vale, ehm?	wie oben Billardspiel (VG)	d Billardspiel Lião und sein Freund spielen zuerst, dann lassen sie die Kinder spielen.
54' 220 4." 10.8	Langsamer Schwenk nach rechts, mit kleinen Pausen; Neigung nach unten	HN 1tAS N AS G	Ein Wagen fährt auf der Erdstraße vorbei. Zwei junge Männer und ein Junge stehen ne- ben dem Billardtisch, während ein weiterer zu spielen versucht. Billardspiel.	Liãos Freund (off): Joga de novo, joga de novo! Não, deixa ele jogar de novo. Pode jogar! Mas joga pra fazer!	Lkw Billardspiel, Kinderstimmen, Rufe, usw.	
54' 221 14.8" 17.4	Neigung nach oben	G	Iracema Liãos Freund - Sonnenbrille, Kepi mit ame- rikanischen Flaggen.	Lião (off): Mas ehm, tchê! Liãos Freund (off): É isso, tchê! Lião: A gente se encontra nesses lugar ermo, ehm?	wie oben	
	Schwenk nach links, etwas nach oben, dann nach rechts		Lião redet lächelnd mit seinem Kumpel (der nun außerhalb des Bildfelds steht).	Liãos Freund: Mas é isso aí! Lião (on): Mas como é que tu num... que um bi- cho véio desse vem prum lugar desse? Ehm? Pe- gar uma casca grossa desse? Ehm? Liãos Freund (lacht) (Off + HG): Lira o chapéu, Cidinho, eu preciso trabalhar. Lião: Ganhar dinheiro, né? Liãos Freund: Ganhar dinheiro! (lacht)	ein Hund bellt	Sie spielen weiter und unterhalten sich über die Gründe, in so eine abgelegene Gegend zu kommen.
54' 222 32.2" 8.2	Schwenk nach rechts	A	Ein Mann mit zwei Kindern reitet einen Esel Hinter ihm her reitet ein Ehepaar.	Lião (off - lacht): Ah, eu mego na hora, tendo coisa pra comprar, vamos nessa. (Off - HG): ... não mais... (Off - HG): Oi lá, lá, em baixo... Armer Siedler (erster - off): Porque os rico...	wie oben Stimmen	Währenddessen gehen noch weitere Umsiedler am Kiosk vorbei.
54' 223 40.4" 9.2		N	Zwei ärmere Siedler in der Bude Lião kommt (VG - von links ins Bild) herein	1. Siedler, mit Schnurrbart (on): ...aí, quan- do ocê chegou, ô... num, num tinha estrada, os rico achou então que não tinha terra. 2. Siedler, mit Hut: Num conhecia aqui, então. 1. Siedler: Mas num conhecia. 2. Siedler: Num conhecia.	Stimmen (HG) Schritte	e Unterhaltung von zwei Siedlern über die Schwierigkeiten, sich als Kleinbauer in der Gegend zu etablieren.

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.	KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(223)		(N) und setzt sich hin (rechts im Bild).	1. Siedler: Agora... 2. Siedler: Ele foi, ele foi conhecer aqui, quando... um momentinho! Ele foi conhecer aqui depois de beneficiadas muitas...		(20) (e)
54' 224 49.6" 3.1		G Lião, mit skeptischer Miene	(off)...e muitas coisas, sabe. 1. Siedler (off): E acontece, aqui a dificuldade é muita.	wie oben	Sie stellen fest, daß der Straßenbau nicht ihnen, sondern nur den Reichen zugute gekommen ist.
54' 225 52.7" 19.4		ltUS N Erster Siedler	...(on)A, chega um fraco, compra um pedacinho de terra, éh, chega aqui os, os muito, os ri-, rico chega e toma, né? 2. Siedler (off): Então, é certo. 1. Siedler: Invade a pobreza. A pobreza tá, tá desvaluindo muito. Muitos... invade, chega, diz que é dono. Sabe como é que é, o rico é pro fraco, o fraco não vale nada, né? 2. Siedler: Título falso. falso! 1. Siedler (off): Ou é aqueles título falso. Chega e toma. 2. Siedler (on): Certo!	wie oben gelegentlich Vogelstimmen	
	Schwenk nach links	Der zweite Siedler nickt zustimmend.		ein Wagen fährt vorbei, Stimmen (HG)	
55' 226 12.1" 4.6		ltAS A Iracema steht neben Lião.	1. Siedler (off): O INCRA mesmo aqui, acontece assim, que eu já vi aqui, que depois que eu cheguei aqui, eu tô com oito meses que eu cheguei aqui...	wie oben	
55' 227 16.7" 24.1		ltUS N Der erste Siedler redet mehr zu Lião als zu den anderen.	...(on) eu vi. Eu tenho uma, uma partinha daqui, fraca. O INCRA veio, veio a, veio a polícia do INCRA aqui, e mesmo pra invadir a pobreza, pra poder tomar a terra pra um tubarão que tem aí. (Pause) Eu tô aqui. Ainda pegou até um cara aí, ó, e levou ele pra fazer ele assinar a pulso. Pra num ter direito de, de nem derrubar roças e nem vender, e nem queimar nem nada. Mas nem fazer lavoura nenhuma. (Off): Tem um bocado aí que tá tudo proibido, num é? 1. Siedler: Tá tudo proibido, aqui.	wie oben Kinderstimmen	Außerdem verteidige auch die Landbehörde nur die Interessen der Mächtigen, der Großgrundbesitzer.
55' 228 40.8" 27.1		N Lião und Iracema (Fast wie E 226)	Lião: Mas a lei é a lei, tem que ser cumprida, acaba cumprindo. Olha, ela aqui, ela existe. Só não é, como o senhor tá dizendo aí... 1. Siedler (off): Executada. Lião: Eu não sei... o senhor tá dizendo... o	Kinderstimmen, Kommen und Gehen, usw.	

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.		KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe		BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(228)		(N)			senhor tá dizendo que ela não é executada. 1. Siedler: É. Tião: Que tem uns fazendeiro que compra lei. Mas eu acho que, que esse povo também é igno- rante, viu. Esse povo não se protege direito. Como é que não dá documento. Se eu comprar uma terra aqui, tem que me dar documento. Tá...		(20) legalistischen Stand- (f) punkt, der im krassen Gegensatz zu seinen eigenen Geschäftsme- thoden steht. Er beharrt auf seinen Glauben an die Möglich- keiten des Einzelnen. Durch sein entschiede- nes Auftreten, das wohl der Argumentation von Regierung und Bür- gertum sehr nahe kommt, gelingt es ihm, die Siedler zum Schluß noch einzuschüchtern, so daß sie sich selbst dann im Unrecht sehen.
56'	229	G	Iracema	Der Kioskverkäufer, hinter der Theke, hört der Diskussion zu.	...(off) cheio de cartaz aí na estrada: não compre terra sem antes consultar o INCRA.	wie oben	
7.9"	4.6				... Não tem os cartaz aí? 1. Siedler (off): É. Tem. Eu, eu... A placa tá até, indicando bem, né? Tião: É. É pra comprara terra com documento. 1. Siedler: Da minha vista, como eu entendo... Eu é que tou errado, é.	wie oben, etwas leiser	
56'	230	A					
12.5"	8.2						
58'	231	W		Tiãos Wagen kommt auf einer Erdstraße mit- ten im Wald einen Berg herunter		Ioadá: Ela vem lá do lado que o sol vem/ de- pois vai para o lado que o sol vai/ é como um jarro de luz nas selvas/ levando luzes de um Brasil melhor/ para um recanto longe e afastado/ cheio de riqueza...	21 Sequenz: 1' 55.8" Weiterfahrt a Erneut fährt auf der Transamazônica
20.7"	39.5						
		ltAS	HT	und fährt dann wieder einen anderen hinauf.			
57'	232	HN		Ein Mann arbeitet in einer Rodungslichtung am Straßenrand.		...e que precisa amor. Stock in der Erde	b Rodungslichtung am Straßenrand
0.2"	6.1						
57'	233	A		Tião und Iracema liegen in der Hängematte hinter dem Lkw; Iracema liest in einem Foto roman. Der Mann, ein Siedler, arbeitet un- ter einem Gerüst.	Tião: Como é que é, seu Zé? Trabalhando no do- mingo? Siedler (off): É... é o geito, né? Tião (off): Quê que tá fazendo aí? Um campo de futebol? Siedler (on): Aqui? Tião: É...	arbeitender Siedler Vogelschreie	Tião spricht den Siedler an, der weiter- arbeitet, während sich die Reisenden erholen.
6.3"	12.8				HT		
		Zoom zurück, Schwenk nach rechts					
57'	234	A		Tião und Iracema (nun etwas seitlich)	Iracema: fazer esse serviço, é muito burro. Tião: Não ganha nada.	wie oben gelegentlich Vogel-	
19.1"	11.8						

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.		KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe		BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(234)		(A)			Iracema: E.	stimmen	(21)
57'	235	Schwenk nach links	N	Der Siedler arbeitet weiter. (Im Hintergrund sieht man den Lkw) Die Hängematte	Lião (off): ...pra progredir, pra melhorar, né?	Arbeit mit der Hacke	Lião bringt wieder seine Haltung zum Straßenbau zum Ausdruck (Fortschritt für alle), während sich Iracema demgegenüber eher gleichgültig verhält.
30.9"	24.0		A	(seitlich) formt sich deutlich nach den Hinterteilen des Paares.	Siedler (off - undeutlich): Senhor?		
		Zoom zurück	HN	Der Siedler arbeitet mit einer Hacke (VG), während sich das Paar in der Hängematte erholt (HG).	Lião (on): Tem que forcejar, pra progredir, pra melhorar?	Schlag	
					...não é verdade?	erneut Schlagen und Ziehen	
57'	236				Siedler (on): Melhorar a situação, não é?		
54.9"	21.6		A	Lião und Iracema (fast wie E 235)	Lião: E...		
					Lião: Tu viu? Se não fosse a estrada, esse homem não tava na terra dele.	Ruf (weit entfernt)	
					Iracema. Ah, é...	Motor (weit entfernt)	
		Kurzer Zoom zurück, Aufzugsfahrt nach oben, Schwenk nach rechts, Verfolgungsfahrt; Schwenk nach rechts und wieder nach links	N	(kleinerer Ausschnitt von E 236) Iracema steht auf, fast unmittelbar gefolgt von	Lião: Pode crer. A estrada é que tá trazendo... riqueza, progresso pra esse povo aí. Se não tava trabalhando pros outros.	ein Kind schreit und weint	c Abfahrt
58'	237		ItUS A	Lião, der die Hängematte losbindet.	Iracema: É muito bom, isso.	Schritte; Arbeitsgeräusche (HG); fahrender Lkw (nicht sehr weit);	
16.5"	29.1		N	Aufschrift am Lkw: OSORIO	Lião: Eu vou embora, viu?	Schritte	
			HN	Lião geht zum Fahrerhaus. Der Siedler schaut ihm zu. (dabei sieht man die Rodung am Straßenrand).	Ahh...		
58'	238	Leichter Schwenk nach rechts	HN	Liãos Wagen kommt im Dunkeln an, dreht nach rechts und hält (von vorne) an.		ankommender Wagen	22 Szene: 2' 14.7"
45.6"	7.7						Bei einem Nachtlokal am Straßenrand, nachts
58'	239	Zoom zurück, mit Schwenk nach links	G	Lião, müde, im Fahrerhaus	Lião: Pega as tua coisa.	Motor wird abgestellt Stimmen und Musik (HG)	a Ankunft
53.3"	86.0		N	Iracema und Lião	Iracema: Pega as tuas coisa pra quê?	Hin- und Herrücken beim Sitzen	b Iracema wird von Lião, nach einem langen Streitdialog, beim Lokal abgesetzt.
					Pega os teus trecos, tu vai ficar aí.		
					Aí nesse lugar, é um lugar bom, eu conheço o dono, é tudo gente fina.		
					É, esse lugar é bom, é limpo!	Onde?	
						Égua!	
						Aqui nesta porra desta boate escrota?	
						Ora, porra! Eu não vou ficar aqui neste caralho não!	

[illegible]

EINSTELLUNG Zeit. Nr./D.	KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(239)		(N) Sie steht auf,	Iá bom, pô, mas soca esse carro no cú!	Aufstehen	(22)
60' 240 19.3" 8.2		N macht die Tür auf (von innen gesehen) und springt hinaus.		Öffnen der Tür, Schritte; Türschlägt zu	
60' 241 27.5" 22.5	Schwenk nach links Korrekturschwenk nach rechts	HN Dunkelheit Zwei Frauen im Zwielficht vor dem Lokal, in das Iracema geht. Sie kommt zurück zum Wagen (im Hintergrund sieht man den Eingang zum Lokal). Sie geht dann entschlossen in die Bar hinein.	Iracema: O quê eu vou lá fazer nessa porra?! Iiã (off): Te vira! Tu não é malandra? Confia no futuro! Iracema: Vai tomar no cú...	laufender Lkw-Motor Tanzmusik aus dem Lokal Gekicher, Stimmen (HG)	c Sie sieht sich nun mit der neuen Situation konfrontiert, alleine in der ihr noch fremden Welt der fernstraßen zurecht zu kommen.
60' 242 50" 4.1		HN Eine Frau sitzt am Tisch vor einer bemalten Wand.		lautes Getümmel, Musik (schlechte Tonqualität) ...por quem eu fui jurar...	d Beschreibung des Milieus durch einen kurzen Einblick in das Nachtklokal.
60' 243 54.1" 3.1		HN Eine Gruppe junge Männer steht neben der Ausgangstür im Lokal.		wie oben: ...a mesma jura...	
60' 244 57.2" 3.1		HN Ein junger Mann mit strengem Blick lehnt sich an einen Tisch. Rechts von ihm sitzen zwei Frauen.		wie oben: ...derradeira, que a glória...	
61' 245 0.3" 5.6		A Drei Männer sitzen auf einer Holzbank in der Sonne; sie halten Tassen in den Händen.	Ireza (singt - off): ...todo, e eu fiquei...		III. TEIL: DIE STRASSE (2. Abschnitt - 4. Akt)
61' 246 5.9" 12.8		HN Ireza singt und Iracema schält eine Apfelsine; sie sitzen vor einer Hütte.	...(on) sem ter mais nada, atormentado e triste/ talvez pensasse		23 Szene: 1' 11.2"
61' 247 18.7" 37.9	Aufzugsfahrt nach oben, Schwenk nach links Verfolgungsfahrt, Schwenk nach rechts Schwenk nach links, kurzer Zoom nach vorne Weiterer Schwenk	N (Kleinerer Ausschnitt von E 245) Der Flugzeugpilot steht auf und geht weg. Einige andere Männer sitzen vor der Bude. Der Pilot geht auf die beiden Frauen zu, die vor einer der armseligen Lehmhütten sitzen. A Sie kommen ihm entgegen. Ireza umarmt ihn. N Alle gehen nach links, in Richtung Straße	Pilot: Até logo, pessoal, eu vou puxar. (Off): Puxa não, ô! Ireza (singt, weit entfernt): ...chorei e disse... Pilot: Ireza, vem cá! Ireza: Oi, piloto! Pilot: Chama ela! Ireza: Iracema! O, mas que sarro, meu amor! Pilot: Iudo bom? (beide lachen, Iracema auch)	Schritte leise Wohngeräusche aus der Gegend; Schritte ein Kind weint Schritte	a Einführung (2 Einstellungen) b Der Flugzeugpilot, ein Bekannter von Ireza, ruft sie und Iracema zu sich. Begrüßung, Vorstellung

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.	KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(247)	nach links	(N)	Pilot: Vem cá, 'cheu conversar com você. Tereza: Cê quer falar com a gente? Você sabe quem é ela? Pilot: Não. Tereza: Iracema. Iracema: Oi, piloto! (lacht) Pilot: Tudo bom? Iracema: Tudo bom.	deutliche Schritte	(23) Während sie zur Straße gehen, wird die Siedlung kurz beschrieben: Hervorgehoben werden die wartende Haltung vieler und die Wichtigkeit der Fernstraße.
61' 248 56.6" 33.3	Langsamer Schwenk nach rechts, Verfolgungsfahrt Kurze Zirkelbewegung	A Sie kommen um die Straßenbaumaschine herum bis zu ihrer Vorderseite (im Hintergrund sieht man die gerade Straße, wo auf der rechten Seite noch eine der Straßenbaumaschinen steht. N Sie halten an. Aufschrift an der Maschine: HUBER-WARCO	Tereza: Diga, piloto! Pilot: Vocês estão a fim de ir a uma fazenda comigo? Iracema: Fazenda? De quem é, e onde é, piloto? Pilot: Fazenda dum americano. Tereza: Americano, aqui? Pilot: Não, não é aqui não, é longe daqui, mas cês vão no, no avião e voltam. Amanhã eu trago. Amanhã eu trago vocês. E você? Então. Você é descaçada. Sei lá, a gente dá vinte pra cada uma. Amanhã vocês tão aqui de novo, eu trago vocês. Vam' embora, a gente arranja lá. Trinta, trinta. Trinta pra cada. Vam' embora. Iracema: Olha aqui, ó: amanhã tu traz aqui, eh?	Schritte (ein Kind schreit)	c Der Pilot lädt die Frauen ein, mit ihm in die fazenda des Amerikaners zu kommen. Sie gehen auf sein Angebot ein und nehmen die Einladung an, jedoch nicht ohne vorher Bedingungen aufzustellen.
	Schwenk nach rechts	A Sie machen sich auf den Weg, der Straße nach hinten entlang (vom Vordergrund nach hinten).	Iracema: Eu, não. Tereza: Olha... E, mas quanto é que tão pagando aí nesta transa? O... piloto, né... Você sempre foi legal com a gente, né? Vinte é pouco, vinte é pouco. Vamos arranjar isso, né? Iracema: Ora... Tereza: Trinta, não, cinquenta. A gente vai por cinquenta, e você traz a gente de volta. Olha, Iracema, cinquenta pra cada, e amanhã a gente tá aqui de volta.	Schritte, die dann	Noch verhandeln sie, als sie sich mit dem Pilot auf den Weg zum Flugzeug machen, gespannt auf die Erfahrung, zum ersten Mal

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.	Bewegung	KAMERA Perspekt.	E-Größe	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(248)				(T)			
					(lacht)	Já certo? Onde é? A gente tem que andar muito? Iracema... vamo lá, né?...	(23) zu fliegen. (c)
62' 249 29.9" 29.2	Langer, langsamer Schwenk nach rechts	US	W	Hinter einigen kahlen Baumstämmen sieht man ein kleines Flugzeug.		Propellerflugzeug Einsetzende Musik: Quinteto Armorial, rekonstruierte Musik aus dem Nordosten, XVII Jh.	24 Sequenz: 1' 57.2" Flug und Ankunft auf der fazenda
62' 250 59.1" 4.1			N	Pilot im Cockpit (schräg von hinten - rechts in der Kabine!)		Flugzeugmotor; Musik wie oben: Saiteninstrumente	a Der flug
63' 251 3.2" 25.1	Parallelfahrt nach nach rechts	stAS	W	Dichter, grüner Wald; dann verwüstete Landschaft (Brandrodung?), darin eine Erdstraße. Übriggebliebene, kahle Bäume;		wie oben	
63' 252 28.3" 13.8	Zoom zurück, leichter Schwenk nach links		T HT HN	Das Flugzeug gelangt zu einer Siedlung und landet (von vorn, dann seitlich)		wie oben das Flugzeug wird lauter	Aus der Luft überblickt man die Zerstörung des Urwalds durch die skrupellose Art seiner Erschließung.
63' 253 42.1" 17.4	Schwenk nach links, Verfolgungsfahrt		A N A N	Der Pilot steigt auf der linken Seite (!) des Flugzeugs aus, schließt die Tür und geht vorne um es herum, um den Frauen zu helfen. Iracema	Pilot (kaum zu hören): Salta aí!	Musik wie oben Türöffnen und -schließen	b Das Landen
63' 254 59.5" 9.2	Zoom zurück		HN HT	Holzpforte. Die Dreier-Gruppe kommt von hinten; noch weiter hinter ihnen sieht man das Flugzeug. (Der Überdachte Eingang zur fazenda ist nun zu erkennen)		Musik wie oben	c Ankunft auf der fazenda
64' 255 8.7" 18.4	Schwenk nach links, leichte Neigung nach unten; kurze Fahrt nach links, Zirkelfahrt; Fahrt nach links mit Zoom nach vorne	ltUS NS	A N A N T	Junger Cafuso auf einem Esel (mit dem Curral im Hintergrund); ein anderer Vaqueiro, älter. (beide im Bild) Ein dritter, junger Vaqueiro Das Rind im Curral (Gir und Nelore, für Fleischproduktion vorgesehen)		Musik wie oben Vaqueiroschrei, Rinder Musik klingt aus	d Einblick in die fazenda durch eine kurze Beschreibung der Menschen und ihrer Tätigkeit

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.		KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe		BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
64'	256			itUS HT Brennender Wald, vermutlich nachts		Waldbrennen	25 Autonome Einstellung
27.1"	14.9						Insert: Bilder der Zerstörung
64'	257		HT	Kühe mit Kälbern (VG), sowie einige Arbeiter. Der blaue Pick-up, mit Iereza und Iracema hinten darauf, kommt an.		ankommender Pick-up Stimmen	26 Sequenz: 7' 24.9"
42."	12.3	Langsamer Schwenk nach rechts	HN				Menschenhandel
64'	258		ItAS A	Der "Gato" vor seinem Wagen		wie oben	a Einführung
54.3"	3.0						Der Verwalter kommt zum Ort, wo der "Gato" (Bezeichnung für eine Art moderner Sklavenhändler) auf ihn wartet.
64'	259	Langer Schwenk nach links, fast 180°	HT	Der blaue Pick-up kommt an Gatos Wagen vor bei, wo viele Arbeiter sitzen und warten. Er wird weiter entfernt geparkt.		Motor des Pick-up, Fahren auf unebener Straße	
57.3"	8.7		HN				
65'	260		HN	Der geparkte Pick-up. Iereza und Iracema schauen zu, während der Verwalter aussteigt und zu dem Gato und seinen Leuten kommt.		Vogelstimmen, Insekten zweimaliges Türschlagen; Schritte	
65"	26.2	Zoom zurück	HT				
			N				
			HN	Sie begrüßen sich.	Gato: Trouxe esse pessoal aqui por senhor. Verwalter: Ahm...		Begrüßung
65'	261	Langsamer, beschreibender Schwenk nach rechts, leichte Neigung nach oben	N	Verarmter älterer Bauer (vermutlich ein Indio), dann ein Arbeiter und die weitere Gruppe, darunter eine Frau (Indianerin). Hinter ihr stehen einige Männer.	Gato (off): Quase um mês de viagem, mas tá tudo forte e bem disposto. Verwalter (off): É a documentação? Gato: Tudo tranquilo. As carteira de identidade ficam em poder do senhor. Já aqui comigo. Se tiver algum problema,	Vögelstimmen (HG)	b Handel und Verkauf
32.2"	10.7		ItUS A		...o senhor tá documentado.		Der "Gato" bietet dem Verwalter die von ihm dorthin gebrachten Arbeiter zum Kauf an.
65'	262		G	Die Frau hört zweifelnd zu.		Vogelstimme	Diese warten passiv darauf, daß über ihre weitere Zukunft entschieden wird, ohne sich über den wahren Charakter der Verhandlung und deren Konsequenzen für sie bewußt zu sein.
42.9"	1.6						
65'	263		N	Der Gato vor seinem Wagen. Hinter ihn steht ein Mann in wartender Haltung.	Verwalter (off): Vê lá, ehm! Eu não quero abortimento! Gato (on): O pessoal tá tudo lavado. Ninguém sabe o destino (off) desta turma aqui, não. Nem eles mesmos sabem aonde estão (lacht leise). Tão pensando que isso aqui é Mato Grosso.	große Fliege	
44.5"	14.8	Kurzer Schwenk nach links		Verwalter (links, VG) vor einer Gruppe meist junger Männer. Er schüttelt den Kopf.			
65'	264	Schwenk nach rechts	US H	Zwei Männer, dann vier Jungen von unterschiedlichen Rassen	Verwalter (off): Mas pelo amor de Deus, não me deixa mulher grávida, nem pensar!	Vogelstimmen	
59.3"	5.6						
66'	265		ItAS A	Gato und Verwalter kommen zum blauen Pick-up.	Verwalter (on): O preço tá salgado. Mil por cabeça é caro.	Vogelstimme Schritte	
4.9"	51.7	Zoom zurück, mit					

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.	KAMERA		BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
	Bewegung	Perspekt. E-Größe				
(265)	Korrekturschwenk nach links	(lt AS A)	Im Hintergrund sieht man die vom Gato her- geschleppten Leute. Einige stehen auf dem Wagen, andere neben ihm. Neben den sich unterhaltenden Männern steht Iracema im blauen Pick-up (rechts im Bild, nur teilweise - Unterkörper bis zu den Knien - zu sehen).	Gato: O senhor tá brincando! Esse pessoal aí... vai valer por três, quatro anos de trabalho pro senhor. O gasto é só a farinha e a carne seca. O senhor ainda tá pensando em fechar ne- gócio comigo? Verwalter: Três, quatro anos!... Gato: A oportunidade é boa. Verwalter: Três, quatro anos nada, Gato! Se não morrer tudo de malária, e se não fugir! Isso é bicho ruim, Gato, só traz aborrecimento! Gato: É tudo uns ignorante. Como é que fica, então? Se o senhor não quizer, eu levo eles lá no japonês, lá pra dentro. Vou vender lá. (Pause) Verwalter: Deixa a metade aí. Mas olha lá, es- colhe gente boa, viu! É, mas eu ainda tô re- clamando do preço. Tá muito caro! Gato: Ninguém que faz preço melhor do que eu. Eles tão cobrando mil e trezentos por traba- lhador velho...	Vogelstimmen; Stimmen (HG)	(26) Der Verwalter beklagt sich über den verlang- ten Preis; den der Ga- to jedoch nicht her- untersetzt. Ihr Dialog dient der Beschreibung des Han- delns mit Menschen, die auch später vom Käufer wie Sklaven behandelt werden. Schließlich gibt der Verwalter nach und kauft einen Teil der ihm angebotenen Arbeiter.
66' 266 56.6" 16.9	Schwenk nach links		HN Einige Arbeiter warten auf dem Wagen. Der Gato kommt zu ihnen und sucht einige aus. Dann geht er zu der Gruppe, die vor dem Wagen wartet. N	...(off) e olhe lá! (on) O, você, você, você e você, desce! Descem aí! Fica só esses três. Oê lá, aquele outro,	Vogelstimmen Schritte Sprünge, Schritte, Stim- me, Vogel	c Der Gato sucht einige Arbeiter aus, die auf der Fazenda bleiben sollen.
67' 267 13.5" 7.2	Schwenk nach rechts		N Ein Arbeiter geht am Wagen vorbei nach hin- ten, gefolgt von vielen anderen. HT	...(off) pra lá! Verwalter (off, laut): Ei, Gato!	Schritte, Stimmen	
67' 268 20.7" 24.3	Zoom zurück, mit Schwenk nach links	ltUS	N Verwalter HN Tereza und Iracema stehen auf dem Wagen. Der Verwalter steht rechts neben ihm (VG) und streitet sich mit Tereza.	...(on) Oê vai fazer um favor pra mim. Oê vai me deixar essas duas mulheres numa estrada. Tereza (off): Qual é a sua (on) cara?! O trato foi pra vim de avião, né? E voltar de avião, né? Verwalter: É, mas o avião não vai sair da fa- zenda, não! Tereza: Olha, mas de... de carro eu não vou. Vo- cê tá pensando em me ter naquele pau de ara- ra! Me meter nesta es- trada, pra eu ficar presa por aí! Olha, cê vem se meter comi- go que eu te corto to-	Klopfen am Wagen	d Nun werden Tereza und Iracema, die ihre Funk- tion schon erfüllt ha- ben, abgeschoben. Noch besteht Tereza auf der Abmachung, was beim Verwalter keine Beach- tung findet.
			Tereza, die die ganze Zeit in provozieren- der Verteidigungsposition stand, holt eine Rasierklinge oben aus der Bluse.	Verwalter: Olha aqui, mulher, eu não posso dar geito, tá!? Passe já pro pau-de-arara! Vá, vá, vá!		

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.		KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe	BIELFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(268)			(1tUS HN) Iracema steht fassungslos neben ihr.	do, seu desgraçado! (Sie wird vom Verwal- ter-Übertont) Não vou sair... Não saio, não. Porque esse avião...	Minha filha, você vai no caminho com o Ga- to! Se o Gato chegou até aqui, ele sai! E você num tá vendo o caminhão aí? E como é que não tem estrada, nao? Abre essa porta, aí, vam' embora!	(26)
		Kleiner Zoom nach vorne				
		Schneller Schwenk nach links	NS A Ein Angestellter der fazenda öffnet die hintere Klappe.	Vem! (off) Abra e vem aqui, vem!	Schlag auf die Klappe; Aufklappen	
67'	269		1tUS A Iereza, in Verteidigungsstellung	...(on) Abra e vem aqui, ... (off) Deixa de con- vem! Vem, vem aqui, seu versa fiada e vai sal- viado, que eu quero te tando, vai! cortar a cara toda! Vam' embora!		e Sie werden überwältigt und gewaltsam vom Pick- up herunter geholt.
55"	16.4			Seu filho da puta!	Handgemenge	Dabei wehrt sich Iereza, wie sie nur kann, wäh- rend Iracema sich eher widerstandslos ergibt.
		Schneller Schwenk nach rechts Zoom zurück Schnelle Neigung nach unten, dann langsamer wieder nach oben	HN AS A Beide Männer steigen in den Wagen ein und werfen die Frauen heraus; zuerst Iracema, dann Iereza, die zusammen mit dem Angestell- ten auf den Boden fällt. Dieser steht so- fort wieder auf. Auch der Verwalter ist her- untergesprungen; Iracema steht neben ihnen.	(Sie schreit, weinend) Ai!...	...embora! Leva, leva!	
68'	270	Schwenk nach rechts	1tAS N Ierezas Kopf	...(weinend) Ahai, seu desgraçado, me larga! Me larga!	...Vai logo, vai!	
11.4"	15.4		NS A Der Angestellte drängt beide Frauen weg, angefeuert vom Verwalter.		Schreie	Dann werden sie zum Wagen des Gato hinge- schoben, unter dem lautstarken Protest von Iereza und den Beschimpfungen des Verwalters.
		Zoom zurück; kurzer, schneller Schwenk nach links	HN A Tereza		(on) Putas! (off) Vagabundas!	
		Schwenk nach rechts, und wieder nach links	A Der Verwalter faßt sich an den Gürtel, macht ein paar Schritte nach vorne und schaut sie verärgert an.	(Sie schreit laut, weinend) (off) Me larga, seu desgraçado! Me larga!	Vocês (on) não passam de... (unverständlich) e por que eu não que- ro ... não! Vagabundas! Vão já pro caminho, senão eu ainda vô me arrepender com vocês, da-lhes umas porra- das!	(Schreie, immer weiter im HG)
68'	271		N Der Gato zupft mit zynischem Gesichtsaus- druck am Schnurrbart.		Weinen und Schreien (HG)	f Der Gato schaut dem ge- samten Geschehen zy- nisch zu.
26.8"	2.5					
68'	272	Neigung nach oben, Zoom nach vorne	1tAS A Iereza und Iracema steigen zu den anderen, die ihnen helfen, in seinen Wagen ein.	Iereza (weint verbittert - off)	Schritte	g Iereza und Iracema werden abtransportiert
29.3"	17.9	Schwenk nach links, unten;	1tAS N Der Gato schaut erstmal zu,			

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.		KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe		BIELFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(272)		Korrekturschwenk nach rechts oben Zoom nach vorne	(ltAS N) ltUS	dann steigt er ein.		Türöffnen und -schließen	(26) zusammen mit den zum Verkauf bestimmten Arbeitern.
68'	273		HT	Der Wagen schaukelt über die mit Gras bewachsene Straße.		Wagen in lang- samem Tempo	h Fahrt auf dem schlech- ten Landweg
47.2"	20.5		HN				
69'	274	Korrektur nach links, dann großer Schwenk nach rechts; Korrektur- turzoom nach vorne	ltUS A US N ltUS A HN	Windschutzscheibe, Leute auf dem Wagen. Leute auf dem Wagen, der vorbeifährt. Wagen von hinten: alle halten sich, so gut es geht, fest. Tereza kramt sich.		schaukelnder Wagen in langsamem Tempo	
7.7"	19.5						
69'	275	Korrektur	ltUS N	Der Gato spricht vom Fahrerhaus aus.	Gato: Parada pra mijar!		i Anhalten für eine Erholungspause
27.2"	2.0						
69'	276		ltAS A	Die Leute auf dem Wagen drehen sich, um ihn zu hören.	...A gente dorme aqui. Amanhã de manhã eu levo você numa boa fazenda, lá pra dentro.	Vogelstimmen	
29.2"	4.1						
69'	277	Schnelle Neigung nach unten	AS D stAS	Eine Rasierklinge und eine Zigarette fallen aus Iracemas Tasche heraus.		Klopfen auf dem Holz- fußboden	j Tereza versucht, Ira- cema zum Teilen ihrer Rasierklinge zu bewegen.
33.3"	16.4						
		Schnelle Neigung nach oben links	ltUS G	Tereza	Tereza (off): Iracema, você tem uma gilete! Divide (on) comigo! Me dá a metade, Iracema. Deixa de ser ruim, mu- lher. Tu me dá a meta- de, ou você vai me dei- xar nesse (off) buteco sem nada? Você não viu que toma- ram a minha?	Iracema (off): Não. Não. Não dou. Não dou, não. (on) Vou. Tomaram, mas eu não vou dar.	
		Kurze Korrektur links, dann schneller Schwenk nach rechts	US	Iracema			
69'	278		N	Tereza, verzweifelt	... (on) Divide, Iracema! Eu já tou toda arreben- tada. Oê pensa, se ou- tro cara me pega aí na estrada, o quê que eu vou fazer?	Vogelschreie	aus der verzweifelten Anrede von Tereza wird die Wichtigkeit der Rasierklinge, die ein- zige, bzw. Hauptvertei- digungswaffe der Prosti- tuierten in der Gegend, besonders deutlich.
49.7"	7.7	Kleiner Schwenk nach links		Junger Mann, ein Cafuso (am linken Bildrand)			
69'	279		N	Iracema und die Indiofrau, die schweigend zuhört.	... (off) Desde que você chegou aqui viajando... entendeu, eu tenho fei- tudo por você. Você viu		
57.4"	5.6				(on) Sei.		

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.		KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe		BILDFELD	IALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(279)			(N)		agora... Eu agradeço, mas gilette eu não lhe dou.		(26) Iracema bleibt konsequent in ihrer verweigernden Haltung, auch wenn Iereza sie an deren stetige Freundschaft erinnert.
70' 280 3." 17.9		ltAS N		Iereza (Rücken), Iracema und die Indiofrau	... (on) Por favor, Iracema! Puxa, eu nunca pensei que você fosse fazer uma coisa dessa comigo! Divide, você divide. Você vai tar protegida, também, e eu também! Você se defende, Não. e eu também! E agora você fica desarm-, e eu não tenho nada! Oh, Iracema! Eu nunca pensei (off) que você fosse fazer uma coisa dessa comigo!...	... Não dou, gilette. Pois é.. Não divido! Não dou gilette.	
			G	Indiofrau			Während der ganzen Unterhaltung hört die Indio-frau, die neben ihnen im Wagen steht, still zu.
				Zoom nach vorne			
70' 281 20.9" 7.2		ltUS A		Die Arbeiter steigen nacheinander aus dem Wagen aus.		Schritte, Stimmen	k Aussteigen aus dem Wagen
70' 282 28.1" 19.5	Langsamer Zoom nach vorne	HT		Iereza sitzt auf der Stoßstange und singt; Aufschrift: VAI COMIGO QUE EU VOU COM DEUS	Iereza (singt, etwas falsch): Dorme, meu belo corpinho/ sob o céu azul do céu	Vogelstimme	1 Fortsetzung der Handlung um die Rasierklinge
		ltAS HN		Iracema lehnt sich an die Fahrertür und hört zu; dann geht sie auf Iereza zu.	Sonha que eu quero		
70' 283 47.6" 27.6		AS N		Iracema zeigt Iereza die Rasierklinge und deutet an, sie zu teilen. Iereza nimmt ihr die Klinge weg und umarmt sie.	Iereza (lacht vor Freude): Malandra! Eu sabia que você ia me dar!	Schritte	Iracema läßt sich durch die singende Iereza rühren und entschließt sich, doch die Rasierklinge mit ihr zu teilen.
	Neigung nach oben	NS		Sie tanzen im Kreis herum.			
	Langer Schwenk nach links; Schwenk nach rechts	HN		Der Gato, der am Wegrand uriniert, sieht die Frauen und kommt auf sie zu; dann holt er Iereza. Beide steigen durch die Beifahrertür in den Wagen.	Gato: Que negócio é esse? Que cachorrada é essa? Agora é mulher com mulher, é? Vamo comigo, Iereza!	Schritte, Türöffnen, usw.	Die Freude ihrer Versöhnung ist jedoch von kurzer Dauer, weil der Gato sich einmischt, wo durch die labile Situation der beiden Frauen wieder ins Licht gerückt wird.
71' 284 15.2" 10.8	Schwenk nach rechts	ltAS A		Iracema kommt zur Ladefläche vom Wagen, als dieser abfährt.	Iracema (schreiend): Me espera, me espera! Me espera!	Wagen springt an und fährt ab	m
	Schwenk nach links, dann kurze Verfolgungsfahrt	N		Sie rennt dem Wagen hinterher und fällt hin.		zerdrückter Ast	
		HT					
71' 285 26." 15.8	Neigung nach oben	AS HN		Iracema (von vorne) steht auf, säubert und ordnet die Kleidung. Dann geht sie langsam und traurig in die Richtung, in der der Wagen verschwand.		Wagen entfernt sich; Vogelstimmen, Schritte	(m) Iracema, nun selbst ohne Verteidigungsmittel, wird plötzlich nach der Versöhnung mit
	Fluchtfahrt	ltAS N					

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.	KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(285)	(1tAS N)				(26) lereza-von dieser ver- (m) lassen. Sie muß wieder alleine zurecht kommen.
71' 286 41.8" 25.1	Schwenk nach rechts	HT HN HT Ein kleiner Lkw kommt in einer Siedlung an. Iracema, gekleidet mit einer engen Hose und einer Bluse, steigt aus und bedankt sich. Der Wagen fährt dann weiter.		Wagen kommt und hält an Türschlagen Wagen fährt ab	27 Autonome Einstellung (Sequenzeinstellung) Iracema kommt in einer Siedlung an.
72' 287 6.9" 39.2	Neigung nach oben rechts	AS A NS Ein Kind sitzt neben einer Vigorelli Näh- maschine. Die Schneiderin sitzt und arbei- tet am Nähstisch. Währenddessen unterhält sie sich mit Iracema, die neben ihr steht. Iracema trägt nun ein weißes Kleid.	Schneiderin (off : Oi, Iracema, venha traba- lhar comigo. É muito (on) bom. Olhe, tem suma- na que eu chego a fazer cento e sessenta cru- zeiros, por sumana. Outras sumana faz mais, outras faz menos. Então é bom, você é uma me- nina nova, pode aprender, e trabalhar. Mais adiante você tá ganhando. Dentro de casa, sos- segada. Iracema: Não, mas é que eu já tou muito velha. Schneiderin: Que nada, menina, não tem nada com isso, não. Você pode aprender a trabalhar, vo- cê é uma criança, ainda. Iracema: Criança? Eu tô muito velha pra esses negócio.	Kind schreit gelegentlich Vogel- stimmen (HG) Stimmen (HG) Kind	28 Szene: 1' 27.6" Unterhaltung zwischen der Schneiderin und Iracema Iracema lehnt das An- gebot der Schneiderin ab, bei ihr den Beruf zu erlernen.
72' 288 46.3" 48.2	Zoom zurück Schwenk nach links upthen, dann zurück zur vorigen Position Zoom nach vorne	US N Iracema (Schneiderin jetzt auch im Bild) AS Das Kind steht mit einem Stock hinter der Mutter. US Schneiderin und Iracema	...Né causa de velhice, é porque Deus não quiz que eu fosse costureira, a minha sina é outra. Correr mundo... Schneiderin (off): Que nada... Iracema: Andar por aí sem rumo... Schneiderin: Se conforme com a sua sorte. Peça a fortuna (on) a Deus, e vamos trabalhar. (Pause) Iracema (off): Nada entra na minha cabeça, des- ses negócio de costura e bordado. Eu não sei fazer nada disso, só sei correr (on) mundo. Schneiderin: Mas eu tenho a minha paciência. Eu ensino você com muita paciência. Com cuidado. As vez, Deus ajuda que você aprende. Nada pra Deus é impossível. Iracema: Sei, eu sei que nada pra Deus é impos- sível, mas eu não... sei lá, mas eu acho que isso não vai dar pra mim, não. Schneiderin (off): É, então é problema seu, não é? (peinliches Schweigen)	gelegentlich Vogel- stimmen, weit entfernt leiser Schritt	Aus ihrer Haltung wird ersichtlich, daß sie noch Zuversicht und Selbstvertrauen hat, nachdem sie die ersten negativen Erfahrungen aus dem Milieu von fern- straßenbordells verar- beitet hat. Damit verspielt sie jedoch - zum ersten Mal - eine unter Umständen gute Chance, von der "schiefen Bahn" wegzukommen.

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.		KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
73'	289		ltUS A Ein junges Mädchen mit lockigen Haaren tanzt und singt zur Plattenmusik. Ein Junge sitzt im Hintergrund und schaut zu.	Mädchen (singt): Você não pensou o mal que me fez só espero um dia chega a minha vez	Musik vom Plattenspieler (HG)	29 Szene (mit stark beschreibendem Charakter): 1' 11.6"
34.5"	27.6	Zoom nach vorne, Neigung nach unten, Schwenk nach links, dann nach rechts oben.	ltAS N Das Mädchen (ihr nackter Bauch und die Hand mit einem Glas-Bier) NS Der Junge steckt eine Zigarettenschachtel in die Tasche. Das Mädchen;	Você vai sentir/ a falta de mim/ (off) Você vai chorar (on) e eu não vou ficar/ vou fazer assim	Stimmen, Kommen und Gehen, Lachen usw.	Nachtlokal: ein Bestandteil der von Iracema bevorzugten Lebensform
74'	290		A Iracema unterhält sich mit einem Mann an einem Tisch.	...(off) sem o meu carinho/ você não (leiser) vai ficar...	Musik klingt aus; Geräusche wie oben; schnelle, rhythmische Musik setzt ein	a (1 Einstellung) Junge Leute, die tanzen, trinken und rauchen
2.1"	9.2					b Iracema, die sich dort augenscheinlich wohl fühlt
74'	291	Zoom zurück	US N Sehr junges Mädchen tanzt lebhaft.		Musik wie oben, laut (verm. Carimbó, ein Tanzrhythmus aus dem Norden Brasiliens)	c Iracemas Zugehörigkeit zur Gruppe der dargestellten jungen Leute
11.3"	13.9	Langsamer Schwenk nach links	A Neben ihr tanzt noch ein Mädchen; einige Männer sitzen im Hintergrund und schauen zu. Iracema und noch ein Mädchen beim Tanzen;			
74'	292		US A Kunde an der Theke; Aufschrift an der Wand: EXPRESSAMENTE PROIBIDO DEMENORES NESTE AMBIENTE		Musik wie oben (der Text besteht hauptsächlich aus ...	d Aufdeckung des Widerspruchs zwischen Gesetz und Wirklichkeit
25.2"	13.9					
74'	293	Zoom zurück	US N Iracema tanzt inmitten der anderen Mädchen. Die ganze Gruppe; Männer im Hintergrund;		...rhythmischen Einlagen einzelner Laute	e Zusammenfassender Überblick der Struktur und der Atmosphäre im Nachtlokal
31.2"	14.9					
74'	294	Verfolgungsfahrt	HN Zwei Soldaten und ein Zivilist gehen auf eine Gruppe Frauen vor dem Lokal "Recanto do Amor" zu.		Schritte, Stimmen singende Stimmen (HG)	30 Szene: 40"
46.1"	16.4					Tagsüber auf offener Straße: Verhaftung (?)
75'	295	Zoom zurück, Korrektur nach links	ltAS A Ein Soldat holt Iracema aus der Gruppe heraus. Der andere Soldat hält sie fest.	Iracema: ...foi? Que foi que eu fiz?	Schritte, Handgemene Schreie (HG)	a Iracema wird von Soldaten abgeholt, möglicherweise aufgrund einer Anklage des sie (die Soldaten) begleitenden Zivilisten (Genaueres erfährt der Zuschauer jedoch nicht).
2.5"	4.1					
75'	296	Zoom zurück	AS N Iracema versucht, sich aus dem Griff der beiden Soldaten zu befreien. Sie wird jedoch von ihnen (gefolgt vom Zivilisten) zu zwei Holzbarackengeschleppt.	...Me larga!	Schritte, Handgemene, Schleppen	
6.6"	14.9	Schwenk nach rechts	N			
		Verfolgungsfahrt	ltAS HN			
75'	297		N Zwei Frauen schauen schweigend zu.		wie oben (HG)	b Die anderen Frauen verhalten sich passiv.
21.5"	4.6					

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.		KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
75'	298	Zoom nach vorne, Korrektur nach rechts	T Hütten, geparkte Autos; Iracema geht nach HT hinten zu einem Lkw, an dem gerade ein Reifen gewechselt wird.		Lkw-Motor Reparaturen	31 Szene: -59.4"
26.1"	19.4					Iracema bekommt eine Mitfahrgelegenheit
75'	299	Schwenk nach links	HN Sie kommt zur Gruppe herumstehender N Männer. A Der Fernfahrer;	Iracema: Quem é o motorista, ehm? Fahrer: Sou eu. Iracema (off): Oi! Fahrer: Oi!...	Schritte Reparaturen	Iracema sieht einen stehenden Lkw und geht dorthin.
33.8"	45.0		(Iracema sehr kurz auch im Bild)	Iracema (on): Quê que há? Fahrer: Tudo bom. Iracema (off): Eh... pra onde tá indo esse caminhão? Fahrer: Marabá. Iracema: Ah... Marabá, é? Fahrer: É. Iracema: Sabe, eu queria chegar até Altamira. Fahrer: Indo, cê querendo ir até lá eu te le- vo. De lá você vai, lá tem condução. Iracema: Leva, mesmo? Fahrer: Levo, uai. Iracema: ...sai agora? Fahrer: E se anoitecer na estrada? Tem que dormir, né? Iracema: Ah, é... Fahrer: Oê vai assim mesmo? Iracema: É, pois... é questão que eu chegue em Altamira, né? Fahrer: Certo, então vamos, pode su-, pode em- barcar no carro.	laufende Motoren die ganze Einstel- lung hindurch	
76'	300	Korrekturschwenk nach rechts, dann oben	HT Einige Männer vor der Werkstatt (HG); Ira- A cema kommt zum Fahrerhaus und steigt ein. ltUS N Wagentür;	Iracema (on): Ótimo!	wie oben Schritte Tür quietscht	Sie handelt die Fahr- bedingungen mit dem Fahrer aus.
18.8"	6.7					Sie steigt ein.
76'	301	Zoom zurück	ltUS HN Großes Feldzelt: ein junger Mann sitzt auf einer Bank, ein anderer liegt in der Hänge- matte. Iracema kommt von rechts und holt eine Kaffeekanne.		Stimmen, weit entfernt; leise Schritte und ge- legentlich Schläge; Hahn (HG)	32 Sequenz: 1' 7.9"
25.5'	16.9					Iracema arbeitet in der Küche bei einer Baustelle
76'	302	Schwenk nach links, dann zurück nach	ltUS A Iracema gießt den Kaffee in eine Ithermos- kanne um (VG).		Klopfen auf Holz; Stras- senbaumaschinen (HG)	a Im Feldzelt: Kaffeezu- bereitung (2 Einstel- lungen)
42.4"	17.4		HN Sie geht dann an den jungen Männern vorbei zur Baustelle (HG).		Hahn, Motoren	

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.	KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(302)	rechts (zur gleichen Position wie am Anfang der Einstellung)	(HN)			(32)
76' 303 59.8" 5.1	ltUS T	Iracema geht zur Baustelle (eine Brücke).		Klopfen, Motoren	b Weg zur eigentlichen Baustelle
77' 304 4.9" 21.5	Langsamer Zoom zurück, Schwenk nach rechts Kürze Aufzugsfahrt nach unten ltAS HI AS A NS, HN	Sie geht (von vorne) auf der Brücke an einem jungen Mann vorbei (Fluß im Hintergrund) und bietet dann zwei anderen Arbeitern Kaffee an.	Iracema: Um cafezinho...	Klopfen; Stimmen, Wasserplätschern (HG)	c Bei der Brücke
77' 305 26.4" 3.6	ltAS N	Ein (schwarzer) Arbeiter schneidet einen Holzkeil.		Klopfen, Maschinen	
77' 306 30.2" 3.6	HN	Iracema sitzt auf einem Balken (im Hintergrund sieht man Straße und Baustelle)		Maschinen, weit entfernt	d Schluß: Iracema ist sichtlich unzufrieden
77' 307 33.6" 40.4	Schwenk nach rechts, dann wieder nach links; Korrekturschwankungen ltAS A HN AS N ltAS A	Iereza holt Wasser aus dem Brunnen und verteilt es den Kindern. Iracema kommt mit einer Blechdose, um Wasser zu holen. Dann wartet sie, daß Iereza fertig werde. Diese bemerkt Iracema und geht auf sie zu. Iracema (Rücken) hört Ierezas Anklage schweigend und mit verschränkten Armen zu. Dann wird sie von dieser angegriffen.	Iereza: Eu quero falar contigo, sabe, porque tavam falando aqui, que tu... pegaste o Antônio aqui, aquele cara que eu tava namorando ele, e você pegou e tava andando com ele na rua, que a outra menina, a Maria, que mora ali, falou, sabe? Pois é, e eu quero saber o que é que tu tem a ver com ele. O quê é que...	Wasser Kinderschreie, Radiomusik, usw. (HG) Blechgeräusch Wasserholen	33 Szene: 1' 48.0" Streit und Kampf zwischen Iereza und Iracema beim Brunnen a Einführung: Iereza verteilt das Wasser, als Iracema kommt. Darstellung des Streitgrunds
78' 308 14.2" 22.0	Schwenk nach rechts, dann Verfolgungsfahrt Korrektur nach links, Zoom nach vorne, Neigung nach oben ltAS A HN AS N ltUS HN	Sie kämpfen miteinander, greifen sich an die Haare, usw., wobei die herumstehenden Kinder amüsiert zuschauen. Beim Kampf kommen sie vom Brunnen bis zur Straße, wo sie schließlich zum Boden fallen. Sie stehen kämpfend auf.	...ehn? Fia da... (unverständlich) Männliche Stimme (off): Ai, ó, tira a calça dela!	Begeisterungsschreie der Schaulustigen (Blechdosen) die ganze Einstellung hindurch; noch laute, begeisterte Schreie	b Der Kampf Durch die Reaktionen der Zuschauer entsteht der Eindruck, daß solche Vorfälle zum dortigen Alltag gehören.
78' 309 36.2" 4.6	Schneller Schwenk nach links HN	Zahlreiche Kinder, begeistert Die kämpfenden Frauen vor der Holzbaracke	Männliche Stimme (off): Bate mais!	wie oben	

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.		KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe		BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
78' 40.6"	310 7.3	Wackliger, langer Schwenk nach rechts	ltUS N AS ltAS AS G	Sie ringen miteinander, vor Kleinkindern neben der Holzbaracke.	Weibliche Stimme (off): Por favor... Tereza: Bisco! Idiota! Iracema: Eu já te... (schreit) o quê tu quer!	Kampferäusche Stimmen (HG)	(33)
78' 47.9"	311 7.1	Verfolgungsfahrt Zoom nach vorne	ltAS A HN A	Iracema wird von einem jungen, kräftigen Mulatten weggeschleppt (sie gehen nach links aus dem Bild).	Tereza (off): Sem vergonha!	sowohl hysterische als begeisterte Schreie, Gelächter	c Der Kampf wird dadurch unterbrochen, daß ein Mann Iracema gewaltsam wegschickt.
78' 55."	312 26.6	Schwenk nach links Verfolgungsfahrt Zoom nach vorne, Schwenk nach links; Zoom nach vorne, Korrektur- schwankungen	ltAS N NS A N HT	Tereza (sie kommt von rechts ins Bild her- ein) schaut Iracema nach, dann geht sie zum Brunnen zurück, immer noch schimpfend. Dort nimmt sie Iracemas Blechdose (!) und geht weg, zur Straße. Ein Kind läuft tanzend neben ihr her.	... (on) Sua puta! Galinha! Sem vergonha! Filha da puta, galinha sem vergonha! Sua fresca! Tu vai ver, sua galinha! Tu vai ver, quando tu vier outra vez aqui, eu vou te pegar! Tu vai ver só uma coisa! Sua galinha, sua puta! Eu te mostro, tu vai ver uma coisa só! Männliche Stimme (off): ...vê só uma porra!	Stimmen, größten- teils von Kindern (HG) Gekicher, Schreie	d Szenenschluß: Tereza geht schimpfend weg
79' 21.6"	313 3.1	Schwenk nach rechts, oben	AS N ltAS	Essen wird auf einen Teller verteilt. Frau (Rücken) und Kind neben den Töpfen.	Weibliche Stimme (off): É, ele vai pra S. Paulo. Männliche Stimme (off): É... Weibliche Stimme: Eu nunca fui em São Paulo,	Stimmen, größten- teils von Kindern (HG)	34 Szene: 25.6" Iracema arbeitet in einem einfachen Stras- senrestaurant
79' 24.7"	314 4.1		ltAS A	Zwei Indios in "zivilisierter" Kleidung, mit Sonnenbrille, beim Essen; einige Neu- gierige (HG).	...agora eu vou. 2. weibliche Stimme (off): Você vai, ou, ou fica? 1. weibliche Stimme: Pois é, eu vou. Männliche Stimme: Vai acompanhando... eu num...	Geschirr Stimmen	a Das Essen (1 Einstel- lung)
79' 28.8"	315 4.6		ltAS HN	Iracema und ein junges Mädchen waschen das Geschirr (man sieht einige Kunden im HG).	...que num vou acompanhar ela, não. Weibliche Stimme (off): O Dirce! Vai lavando aí...	Vogelstimmen, Stimmen; Wagen (HG)	b Zwei Indios als Kunden im Restaurant: sie sind von der weißen Zivili- sation assimiliert worden. (1 Einstellung)
79' 33.4"	316 9.2	Schwenk nach rechts	ltAS A	Iracema nimmt einen Teller mit Essen und geht zu einem Kunden; Kinder und Erwachsene stehen herum.	...os prato e as panela. Frau (off): Bota arroz pra mim, por favor!	wie oben Wagen, laut	c Iracema erledigt ihre Aufgaben. (2 Einstellungen)
79' 42.6"	317 4.6		ltAS N	Iracema weint; neben ihr (rechts im Bild) steht eine dickere Mulattin.		wie oben	d Sie ist jedoch traurig, äußerst unzufrieden.
79' 47.2"	318 6.2	Schwenk nach rechts	A N	Roulettespiel; Croupier (von vorn) und einige Kunden (Rücken, HG);		Durcheinander von Stim- men; Musik aus Lautspre- cher	35 Syntagma der umfassende Klammerung: 28.7"
79' 53.4"	319 6.6	Zoom zurück	ltAS N G N	Iracema kommt (draußen) durch die Menge.		wie oben	a Roulettespiel b Iracema

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.		KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe		BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTOROME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
80'	320		ltUS A	Karussell dreht sich und schwingt, nach oben, nach unten, usw.		Menge noch lauter; Musik: ...minha querida/da minha vida... 0 minha querida... uws.	(35) c Das Karussell Bild- und Kontrakt verschmelzen zu einer kompakten, symbolischen Darstellung ihrer künftigen, z. B. von Iracema selbst gewählten Lebensform.
80'	321		HN	Langsamer Schwenk nach rechts, dann Korrektur nach links und wieder langsam nach rechts	Eine der Prostituierten (off): Vai agora!	Ankommender Lkw betrunkene Frauenstimmen, Gelächter	III. TEIL: DIE STRASSE (3. Abschnitt - 5. Akt) Viel später
75.9"	26.1		HT			Motor immer lauter; lautes, gequältes Gelächter der Frauen	36 Szene: 7' 50.0"
80'	322		US N	Eine dritte, dickleibige Prostituierte, lachend;	3. Prostituierte: Olha aí a Elena, ô! (lacht laut, ohne jegliche Zurückhaltung)	laufender Motor, Schreie, Stimmen;	Wiedersehen von Lião und Iracema bei einem heruntergekommenen Bordell am Straßenrand
42.2"	8.2		ltUS	Schwenk nach rechts	Andere Stimme (off): Ai, que... 4. Prost. (lacht auch) Lião (off): ...vem pra cá,	Hahn	a Ankunft des Viehtransporters (1 Einstellung)
80'	323		LN	Zuerst langsam, dann schneller Schwenk nach links; dann weiter, langsamer und wieder schnell, immer nach links	...vamos sentar aqui!	Lkw-Motor Vieh im Wagen	b Die Frauen vor dem Haus (1 Einstellung)
50.2"	31.2		A	Lião kommt zu den Frauen vor dem Haus.	(on) Como é que é, como é que vão as prima?	Frauengelächter	c Lião kommt vom Lkw und setzt sich zu den Frauen.
			ltAS	Die 3. und die 4. Prostituierte	(off) Cês tem u'a cachacinha aí?		Er trinkt Schnaps mit ihnen. Einige der Frauen machen sexuelle Andeutungen in groben Spielereien.
			AS	biegen sich vor Lachen. Die 4. Prost. heißt Lião mit offenen Armen willkommen.	3. Prostit.: A vontade... 0, eu não agüento mais (geht in. Gelächter über)!		
			NS	Beide Frauen und Lião vor dem Haus (Iracema ist nur zwischendurch zu sehen); Lião trinkt von dem ihm angebotenen Schnaps, die anderen zwei Prostituierten kommen zurück zum Haus.	(off) ...cê perdeu seu sapato (lacht)	Gelächter der Hinzugekommenen mischt sich dazu	
			ltAS	Lião setzt sich hin, neben Iracema, die wegschaut und etwas zur Seite rutscht.	Lião (on): Como é que é?		
			AS				
81'	324		A	Schwenk nach links	Lião (on): Opa!	Gelächter	Iracema, die Lião wieder erkannt hat, schämt sich und versucht zuerst, unbemerkt zu bleiben.
22.2"	16.3		US	Schneller Schwenk nach rechts unten	(fast unverständlich). Pera aí, mu-	Hahn Gelächter noch lauter, hysterischer	

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.	Bewegung	KAMERA Perspekt. E-Größe	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(324)	Zoom nach vorne Schwenk nach links, dann kurz nach rechts	ltAS N	Lião und Iracema 2. Prostituierte setzt sich neben Lião (alle drei kurz im Bild).	Iher, quê que há? Vem cá, vem cá, vem cá!		(36)
81' 325 38.3" 3.1		I	Lastwagen an der Straße, mit einem Mann darauf	...(off) Ludo bem-ai, ô? Eine der Prostituierten (off): Tudo jóia!	Gelächter, etwas zurückhaltender	d Kurzer Blick auf Liãos Wagen
81' 326 41.4" 21.0	Neigung nach oben, kurzer Schwenk nach links	US N NS	2. Prostituierte, Lião und Iracema (etwa wie Ende E 324); Lião steht auf und geht etwas nach vorne. Lião (vom Oberschenkel bis zum Bauch), 4. Prostituierte (rechts im Bild, HG); Er macht noch einen Schritt, wobei auch die 3. Prostituierte sichtbar wird (mitten im Bild HG). Dann nimmt er die Flasche Schnaps von der 4. Prostituierten.	Lião (on): Desliga aí o caminhão. Falou... Vai lá transar com ele, vai (lacht kurz). Ôi que a mulher dele te mata, ehm!? A mulher dele é braba, ela te mata! (lacht kurz). (leise, zu sich) Ai, meu Deus, eu tô com um sono!	Gelächter	e Lião hat sich entschie- den, etwas länger zu bleiben. Er versucht, seine Müdigkeit durch ein Übertrieben fröh- liches und spielerisches Auftreten zu vertuschen.
82' 327 2.4" 8.7	Neigung nach oben	US A ltAS G	Iracema	Iracema: Lião! 3. Prost. (off): Cadê o ôvo? Lião (off): ... p Lião? Iracema: Você não era o Lião Brasil Grande? Lião: Brasil Grande, cada vez maior, e sempre pra frente!	Hahn Lachen	Indessen überwindet Iracema die eigene Scheu und spricht ihn an.
82' 328 11.1" 11.8	Langsamer Zoom zurück	NS N		Iracema (off): Cê me conhece? Lião (on): Mas é claro que te conheço! Conheço sim. (Pause) Conheço muita gente também aí, né? Eu tenho muito parente pra esses lado aqui... (lacht)	3. Prostituierte lacht die ganze Zeit Hahn	Lião, gespannt, zögert einen Moment, bevor auch er sie wiederer- kennt.
82' 329 22.9" 28.4	Äußerst schneller Schwenk nach links Neigung nach oben Kleine Iluchtfahrt Schwenk nach rechts, unten	N A US N ltAS N	Iracema (wie Ende E 327) Lião und 3. Prostituierte (wie E 328) Liãos Beifahrer geht vorbei (HG). Lião steht auf und geht auf Iracema zu. Iracema (fast wie am Anfang der Einstel- lung)	...(off): ...tu não é a Jurema? Iracema: Jurema não, Iracema! Lião: Iracema, Iracema, é isso (on) mesmo! Pera aí, peraí, peraí... Já sei! Da festa do Cirio, não foi, não? Iracema (off): Foi... Lião: Ih, meu Deus, você tá (off) diferente, ehm... olha, Iracema (on - schwer verständlich): Quê que é?... Lião: ...olhando assim pela primeira vez, a gente não conhece. Iracema: É? 2. Prost. (off): Eh, rapaz, senta aqui! Lião: E agora... Iracema: ...tô mais bonita ou mais feia?	Hahn Hahn Schritt Hahn, Stimmen, Lachen, das	f Daraufhin fangen sie ein langes Gespräch an, in dem zuhächst Iracemas desolater Zustand be- sonders deutlich wird.

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.		KAMERA Bewegung	Perspekt.	BILDGRÖÖE	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(329)					(1tAS N) Er setzt sich zu ihr.	Lião: Ehm? Tá mais feia. Iracema: Feia? Lião (on): Tá. Iracema: Mas, Lião... É você, quanto mais velho, mais bonito fica! (lacht) Lião (lacht auch, etwas nervös): Como é que é, guria?	lauter wird; Unterhaltung der anderen Frauen (HG) Hahn	(36)
83' 1.3"	330 7.1	Schwenk nach links	US N	3.	Prostituierte hustet. Dann sieht man zuerst Liãos Beifahrer, und danach die 1. Prostituierte, die die Verückte spielt und merkwürdig (in die Kamera) starrt.	1. Prost.(off): O, ô! Olha a zo- (unverständlich), olha (on) a zo-, ô! 4. Prost. (off): Ai, meu Deus do céu! (lacht)	Husten Lachen, die ganze Einstellung hindurch	g Währenddessen setzen die anderen Prostituierten ihre Spiele-reien fort, wohl auch um Liãos Aufmerksamkeit auf sich zu lenken.
83' 8.4"	331 12.3		N		Lião und Iracema (schräg seitlich)	Iracema: Tu tá rindo de quê, Lião? Lião: Eu tô rindo de nervoso. Iracema: Ah... por quê? Lião: Uê, porque te encontrei (lacht nervös, gekünstelt)... Iracema: É... pra onde tu tá indo agora? Lião: Pro Acre! Iracema: Pro Acre... Lião: É... mostra...	Hahn	h Fortsetzung der Unterhaltung zwischen Lião und Iracema
83' 20.7"	332 35.5		1tAS N		Lião und Iracema (von vorne, fast wie Ende E 329); er zeigt auf ihre kaputten Zähne, die sie ihm zur Schau stellt.	...os dente aí! Tá faltando um ali, olha. Tá tudo preto, imundo... Iracema: Tudo isso nada, Lião... Lião: Isque, é... (Pause) Me lembro de você d'outro geito. Iracema: Mais feia ou mais bonita? Lião: Mais bonita... (lacht, nervös) Iracema: Oh... muito obrigada... Lião: É os peito, como é que tão aí, tão bonito ainda? Deixa eu ver a leitaria aí! Iracema (kichert): Lião: Eee... iih... meu Deus do céu... (lacht) Ah, mas deixa isso pra lá, né? (sie lachen beide)	Hahn allgemeines Gelächter	Sie kommen auch auf die derzeitigen Beschäftigungen, Liãos zu sprechen. Er erklärt die Änderungen in seinen Tätigkeiten als Ergebnisse persönlicher Entscheidungen, wobei weder sein Glaube an den Entfaltungsmöglichkeiten eines jeden noch sein Vertrauen in die Regierung gebrochen zu sein scheinen.
		Schwenk nach links	NS A	2.	Prostituiert, dann die dritte und die vierte; alle lachen.	Iracema (off): Pra onde tu tá indo agora, Lião? 3. Prost. (on - lachend): Tu gosta de amostra, ehm? Lião (off): Eu tô indo pro Acre. Iracema: Pro Acre, Lião? Num vai, não, fica comigo! Lião: Lá no Acre, agora, tem mais futuro do que aqui.		
		Korrekturschwenk nach links		1.	Prostituierte geht zur dritten und entkleidet deren Oberkörper (alle drei - 1., 3. und 4. - im Bild). Danach hebt sie deren Rock hoch.			

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.	KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(332)	(A)				(36)
	Zoom nach vorne Kurzer, schneller Schwenk nach rechts	N 3. Prostituiert zieht die Bluse wieder richtig an. Man sieht die 4. Prostituierte (nur kurz im Bild) und dann die erste.	Iracema: fica comigo! Ora... Lião: Do outro lado do Brasil tem outro mar. Não é o oceano atlântico, é o pacífico. fica lá no Acre. O Acre é o caminho pro, pro outro oceano, o oceano pacífico. 4. Prost. (off): O, eu não aceito, eu não vou fazer isso não, pelo amor de Deus!	Unterhaltung der drei Frauen (HG, größtenteils unver- ständlich)	Die anderen Prostitu- ierten mokieren sich über Liãos-Verhalten, indem sie es in ihre Spieleereien miteinbe- ziehen.
	Kurze Aufzugsfahrt nach unten, schneller Schwenk nach links	Nun versuchen beide Frauen (1. und 3.), sich gegenseitig zu entkleiden.	Lião: ...diz que até o governo vai mandar cons- truir um porto, lá. Iracema: Vai, é? Lião: Diz que vai atracar navio e tudo, que nem tem o, o porto de Santos, do Rio de Janeiro.		Es sind sarkastische Spiele, in denen die Erbitterung über ihre allem Anschein nach ausweglose Lage ein- dringlich zum Ausdruck kommt.
	Schwenk nach rechts	2. Prostituierte (nur z. T. im Bild), Lião und Iracema. Die 2. Prostituierte hebt ihr Kleid, im Sitzen, hoch.		Gelächter, Stimmen der Frauen	
	Korrekturschwenk nach rechts	Lião und Iracema	Iracema (on): Ih, Lião, fica comigo, Lião. Lião (on): Mas não dá mulher, que é isso! Eu ainda tenho que andar muito. E tô com caminhão boiadeiro. Boi já viu, né? Perde peso na estra- da. Não toma água, não come sal. Iracema: Ai, Lião... Fica comigo... Lião: A gente sai lá com sete toneladas, chega com...	Stimmen	Iracema fleht Lião wie- derholt an, bei ihr zu bleiben, was er aus ähnlichen Gründen wie das andere Mal ablehnt. Noch immer ist er Zwängenausgesetzt, wenn auch diese jetzt andere Schattierungen haben.
84' 333 45.2" 1.5		US N 4. Prostituierte, lachend	...(off) seis! 4. Prost. (on - lacht)	Hahn	
84' 334 46.7" 22.5		US N Lião und 3. Prostituierte	Lião (on): Pois é, ela, só porque uma vez eu dei carona pra ela, agora ela pensa que é a minha dona. Oi aí, ó! Já tá, me querendo... 3. Prost.: fique aqui, eu quero ver se ela vem mandar... Lião: Ih, eu já tenho duas dona, êh (lacht)... 3. Prost.: fique aqui, eu quero ver se ela vem mandar... Lião (lachend): Me protege, me protege dela! Iracema: Ei, que é isso?! Larga ôle! 3. Prost.: Qual é o melhor? Esse tá comigo. Iracema: Não. Não, mas esse já foi meu e pronto! 3. Prost.: Não, não vou largar! Já era, já era! Iracema: ...pode largar ele! 3. Prost.: Já era!...		i Lião, etwas verstört durch die Begegnung mit Iracema, geht auf Di- stanz zu ihr und ihren Bitten.
	Korrekturschwenk nach rechts, oben, dann wieder nach links, unten	Iracema kommt (von links nach rechts ins Bild herein) zu ihnen (Hüfte bis Brust sind zu sehen).		Hahn	Die 3. Prostituierte nimmt die Gelegenheit wahr, um ihn für sich in Anspruch zu nehmen.
85' 335 9.2" 2.1		US A Lião sitzt (Rücken), Iracema und die 4. Prostituierte stehen vor ihm.	Iracema: Lião, mas diz... (unverständlich) que largou o caminhão!	Hahn	Sie streiten sich um seine Gunst.

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.		KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
85'	336		US N	Lião lehnt sich an die 3. Prostituierte, die den Arm über seine Brust legt. Die 4. Prostituierte hört zu (HG).	Lião: Porque me deram uma nota! Ganhei uma grana em cima! O meu negócio é dinheiro, ô!	(36)
11.3"	6.7					
85'	337		stUS G	Iracema trinkt.	Iracema: Hum!	Lião spricht über seinen alten Lkw, während die 3. Prostituierte, wohl um Iracema zu provozieren, eine besitzergreifende Haltung ihm gegenüber einnimmt.
18."	51.7	Schwenk nach links, unten	US	Lião und die 3. Prostituierte	Lião (off): Dá aqui, dá aqui. Não (on) vai tomar tudo. Pera aí, eu tenho que escovar os dentes.	
		Zoom zurück	N	Lião trinkt aus der Schnapsflasche, spült den Mund und spuckt wieder aus. Im Hintergrund sieht man die 4. Prostituierte (nur z. T. im Bild).	3. Prost. (lacht laut): Ah, só gosto quando a mulher vem buscar o home na minha casa... Essa casa aqui é minha, foi eu que mandei fazer pra... Lião: Depois daquele... olha aí! Deixa eu falar do meu caminhão!	4. Prostituierte lacht mit
		Schwenk nach rechts, oben	stAS	4. Prostituierte (HG), Iracema und 1. Prostituierte	3. Prost. (off): Faça, meu amor! Lião: O meu caminhão, (off) eu gostava dele. Aquele caminhão me amarrou. Mas ele foi bôo enquanto durou. Depois começou a me trair, me fazer falsetas. (on) Toda hora pifava na estrada, não arrancava mais de segunda... Mais ele valia mais que esse. Mas se...	Stimme der 4. Prostituierten, unverständlich
		Schwenk nach links, unten	AS	3. Prostituierte, Lião und die 2. Prostituierte (wie zuvor in derselben Einstellung); während Lião spricht, streichelt ihm die 3. Prostituierten über Kopf und Brust, in einer besitzergreifenden Haltung	Iracema (off): Caminhão feio! Lião: Mas esse é boiadeiro. A... Iracema: Ah, isso num importa! Lião: Aquele tinha que buscar madeira. A madeira tá no meio do mato, dá trabalho, tem que ir lá dentro! Tem, às vê-, tem às vêzes até que abrir estrada no meio do mato pra ir buscar o pau lá dentro! Gado não, gado anda tudo por aí, na beira das estradas. É só pegar e ir juntando, botando dentro do caminhão e ir levando embora!	3. und 4. Prostituierten unterhalten sich (unverständlich-HG)
86'	338		stUS G	Iracema raucht.		Hahn
9.7"	2.5					J Iracema, die rauchend zuhört
86'	339	Aufzugsfahrt nach oben, Neigung nach unten; langsame Verfolgungsfahrt	US A NS	Lião (Rücken; 1. und 2. Prostituierte sind nur kurz im Bild, HG); als er nach rechts zur Straße geht folgt ihm Iracema (von links ins Bild herein).	Lião: Cê tá diferente mesmo, ehm? Barbaridade! Iracema (off): Tá vendo como eu fiquei (on) com ele? Cê tá vendo como eu fiquei?	Schritte
						Lachen
86'	340	Langsame Verfolgungsfahrt	A	Lião und Iracema gehen langsam zur Straße, in Richtung auf den geparkten Lkw.	Lião (zu den zurückgebliebenen Frauen): Olha lá, ehm! Iracema: Olha, tu não vem pegar ninguém, não! Lião: Vai preparando as aliança! (lacht)	Hahn
-17.9"	37.4					

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.	KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(340)	(A)		Iracema: Cê num vai vim pegar ninguém, não! Cê... Tião: Pera aí, pera aí, deixa de ser boba!...		(36)
	Schwenk nach rechts, ltAS N Fahrt nach vorne	Tião stutzt und hält an, gefolgt von Iracema. (Nun ist nur sie im Bild)	Iracema: Me dá cinco conto, Tião! Tião: Cinco conto!... Que é isso, mulher?! Iracema: Me dá cinco conto, Tião! Tião (off): Cê tá pedindo dinheiro agora pra homem, mulher? E tu não te vira aqui, tu não tá te virando? Iracema: Tô! Tião: Quê que tá fazendo aqui? Carona, pega carona, mas não pega homem, não? (on) Ah.... Mas claro, tu te enfiaste nesse cú de mundo aqui, ô! Onde é que... (unverständlich)	Schritte Vieh auf dem Lastwagen; Stimmen	Obwohl er sichtlich traurig über Iracemas Zustand ist, ist er nicht bereit, auf ihre Notlage einzugehen und ihr zu helfen.
	Schwenk nach links Erneut langsame Verfolgungsfahrt	NS Tião, der wieder zu gehen anfängt A Iracema (wieder im Bild) folgt ihm.			Er wirft ihr Selbstverschulden vor.
86' 341 55.2" 4.1	Neigung nach oben	US A stUS Rinder auf dem Lkw Der Beifahrer steht auf dem Gerüst und fegt die Ladefläche.		Rinder im Wagen	1 Einblick in Tiãos neue Tätigkeit als Viehtransporteur
86' 342 59.3" 13.3	Langer, langsamer Schwenk nach links Kurze Fahrt nach vorne	US N ltUS A Tião spricht zu Iracema und wendet sich dann zum Weggehen. Iracema (von rechts ins Bild herein, VG) folgt ihm.	Tião: Ouve bem o que eu te digo, ehm! Vence na vida quem mais caminha! Presta atenção! Iracema: Me dá cinco conto, Tião... Tião: Que cinco conto, nada. (zum Beifahrer) Entra aí, vamo' embora!	Schritte Frauen lachen, weit entfernt	m Tião wendet sich zum Gehen: Dabei nimmt er noch einmal die Gelegenheit wahr, um gegenüber Iracema seine Aufsteigermentalität zum Ausdruck zu bringen.
87' 343 12.6" 4.1	Schwenk nach links, unten	stUS A US Arbeitender Beifahrer (wie Ende E 341) Rinder		Frauengelächter, Rinder	(n) Wie "1": ist Tiãos neue Tätigkeit wirklich ein Aufstieg?
87' 344 16.7" 49.2	Schwenk nach links, unten	US G NS N Tião am Steuer Iracema bettelt ihn an. Hinter ihr sieht man die weite, gerade Straße. A Während sie ihn beschimpft, macht sie ein paar Schritte nach hinten.	Tião: Vai-te pra porra! Iracema (off): Me dá (on) Tião, cinco contos! Só cinco! Tião (off): Vai tomar no cú! Iracema: Vai tu, filho duma puta! (lacht) Tião: Filha da puta, é você! Iracema: Frescão, viado! Tião: ... sai! Sai da estrada! Iracema: Filha duma puta! Tu é ladrão, pô... (lacht)	Lkw-Motor, der stellenweise Tiãos Stimme fast über-tönt	o Schluß Nach intensiven gegenseitigen Beschimpfungen hinterläßt Tião eine perspektivlose und doch belustigte Iracema.

EINSTELLUNG Zeit Nr./D.	KAMERA Bewegung Perspekt. E-Größe	BILDFELD	DIALOG	GERÄUSCHKULISSE UND MUSIK	AUTONOME SEGMENTE Nr. Art/Dauer/Argument
(344)		(A) Der Wagen fährt an ihr vorbei. Sie läuft neben ihm her und deutet obzöne Gesten an. HT Dann geht sie, verdrossen, in ihrem alten Gummistiefel, zurück, nach rechts zum Haus (aus dem Bild). T Allmählich verschwindet der Wagen in der Landschaft.	Lião: Sai, sua porra! Iracema: Ladrão de boi, ô! Iracema (off): filho da puta! Alle Frauen durcheinander (Lião hinterher-schimpfend - off): Merda! ...Merda grossa! ...filho duma puta, ladrão! (durcheinander, unverständlich) filho duma puta, bicha!	Der Wagen-fährt an, Gelächter Der Wagen entfernt sich nach und nach	(36) Sie kehrt zur Gemeinschaft der anderen Prostituierten zurück, die nun mit ihr in der Beschimpfung von Lião einig sind. (O) Die Schimpfwörter verlieren sich in der Leere der fernenstraße.

88'
5.9"

1.3. Datenerhebung zu einer Formanalyse: Einstellungsprofil, Tabelle und Graphiken zur Kameraführung und Montagediagramm

Der sehr markante, persönliche Stil der Kameraführung ist eines der hervorstechendsten Merkmale von "Iracema", wie in der Kritik mehrfach betont worden ist. Bodanzky selbst bezeichnet seine Vorgehensweise als eine Art "Regie durch die Kamera":

"Eu construí o filme através da câmera. Não é um filme escrito: a câmera capta e ... a direção está na câmera, eu dirigi o filme através da câmera, não dando ordens, mas através da minha maneira de filmar. (...) Você vai notar movimentos de câmera que completam uma cena em vários momentos do filme (...). Então a câmera faz parte da assim chamada dramaturgia neste estilo de cinema. (...) A câmera não é passiva, a câmera é atuante. Ela leva o espectador para dentro da coisa. (...) Ela é um elemento dramático do próprio filme." (23)

Eine detaillierte Untersuchung der Kameraführung kann schon bei Filmen erkenntnisträchtig sein, in denen sie keine so große Autonomie genießt. Im Fall "Iracema" drängt sich eine solche Untersuchung fast von selbst auf, denn es liegt nahe, dieses zentrale Element im Film genau zu betrachten. Aus diesem Grund wurde ein Einstellungsprofil des gesamten Films erstellt, in dem Einstellungslänge und -größe festgehalten wurden.²⁴ Es wurde versucht, den verschiedenen Arten der Veränderungen im Bildausschnitt, die zu einer Veränderung der Einstellungsgröße führen, Rechnung zu tragen. Gerade Linien deuten gleichmäßige Verän-

23 Siehe Interview des Verfassers mit Bodanzky im Anhang, S. 21

24 Nach dem Modell von T. Kuchenbuch, S. 22. Es wäre denkbar, eine ähnliche Graphik zur Untersuchung der verwendeten Kameraperspektiven zu erstellen. Bei der durchgehenden Benutzung einer Handkamera in "Iracema" hängen diese Perspektiven oft eher von Faktoren wie die Größe der Schauspieler oder die vorhandenen möglichen Drehwinkel als von einer bewußten Absicht hinsichtlich ihrer Wirkung ab. Daher und wegen des großen Arbeitsaufwands bei der Erstellung solcher Graphiken wurde im Rahmen dieser Arbeit darauf verzichtet, so eine Systematisierung vorzunehmen.

derung an (wie etwa bei einem Zoom), Kurven stehen für unregelmäßige Veränderungen (wie z.B. bei einem Schwenk). Dabei kann die Zeitrelation innerhalb einer einzigen Einstellung bei aller Bemühung um Bewahrung der Proportionen nicht genau wiedergegeben werden; sie hat eher den Charakter einer Annäherung.

Die Koppelung dieses Einstellungsprofils mit den Einheiten der Segmentierung erlaubt uns einen ersten Blick in die Montagestrategie in den untersten Ebenen.

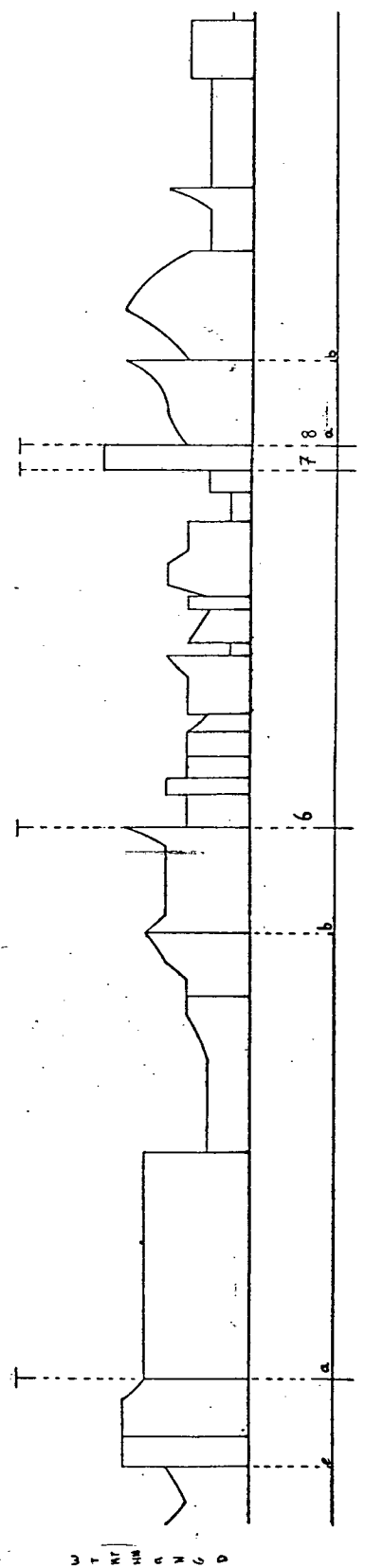
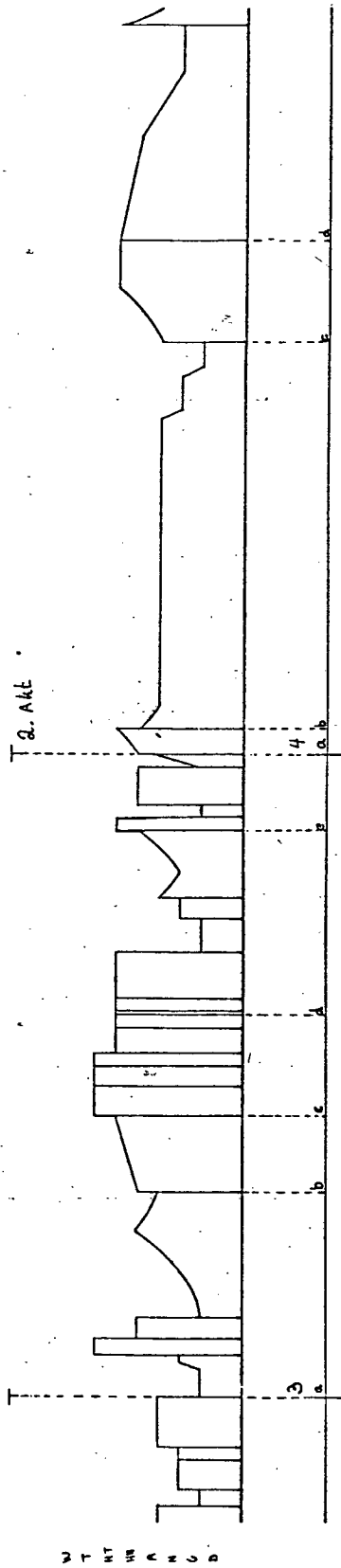
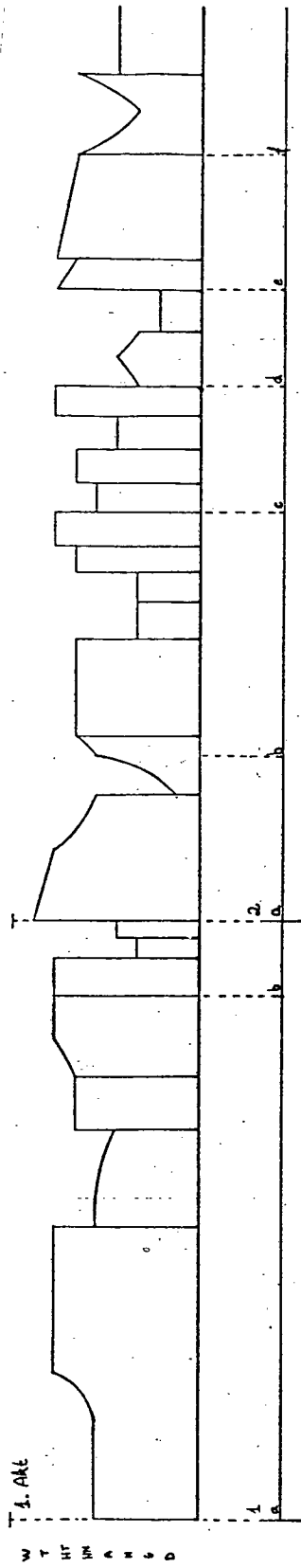
Ergänzend wurde auch eine Tabelle erstellt, die uns Aufschluß über den Einsatz von Schnitt und Kamerabewegung in den verschiedenen Segmenten des Films gibt. Auch die Art und Anzahl der Segmente wurde festgehalten. Damit war eine genauere Festlegung der optischen Reize intendiert, die durch Veränderung des Bildausschnitts erfolgen, da es Kamerabewegungen innerhalb einer einzigen Einstellungsgröße gibt, die nicht aus dem Einstellungsprofil ersichtlich sind (z.B.: Autonomes Segment 13 ist bewegter, als es anhand des Einstellungsprofils zu sein scheint, bedingt durch viele Schwenks innerhalb E 142). Einschränkend muß festgestellt werden, daß nicht alle diese Bewegungen wirklich einen Reiz im Sinne einer deutlichen optischen Veränderung darstellen (z.B.: E 165, Fluchtfahrt - Tiños LKW von vorne). Es bleiben auch die Reize unberücksichtigt, die nicht durch Schnitt oder Kamerabewegung verursacht werden, wie z.B. Personenbewegungen. Die vorliegende Tabelle erfüllt also eine sekundäre Funktion und ist nur bedingt anwendbar. Es bleibt die Frage offen, inwiefern sie für die Untersuchung von Nutzen ist.

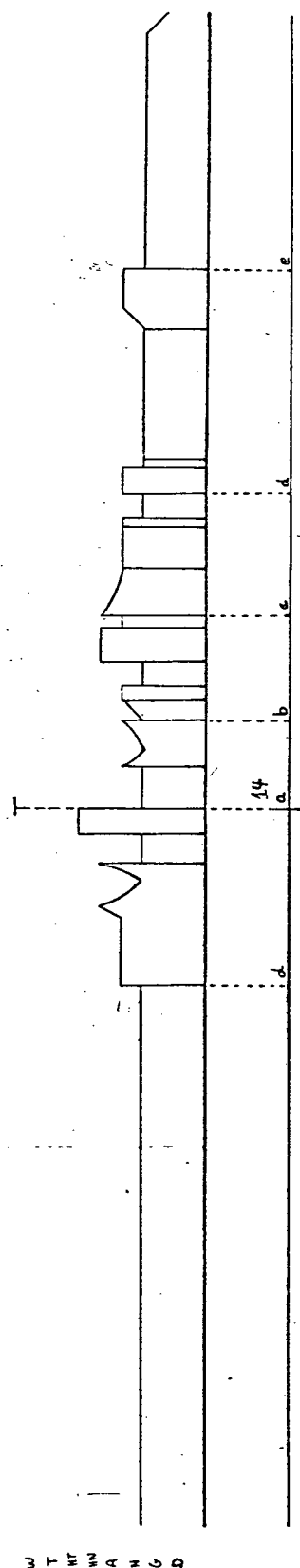
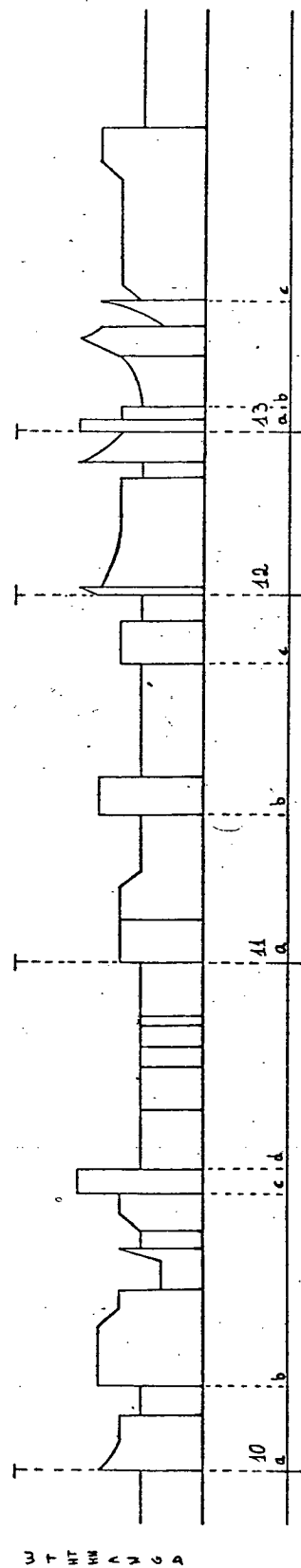
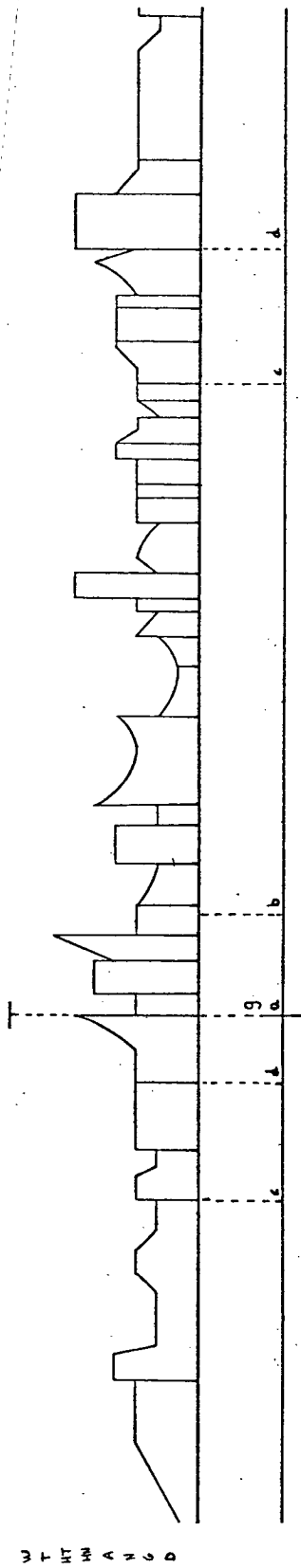
Zwei Spalten der hier erhobenen Daten wurden zusätzlich graphisch dargestellt: 1) die Relation der Kamerabewegungen pro Einstellung, etwa Mise en scène/Montage; 2) die Durchschnittsdauer der "Untereinstellungen", die Aufschluß über die durch Schnitt und Montage erzeugten Reize bzw. Beweglichkeit geben soll.

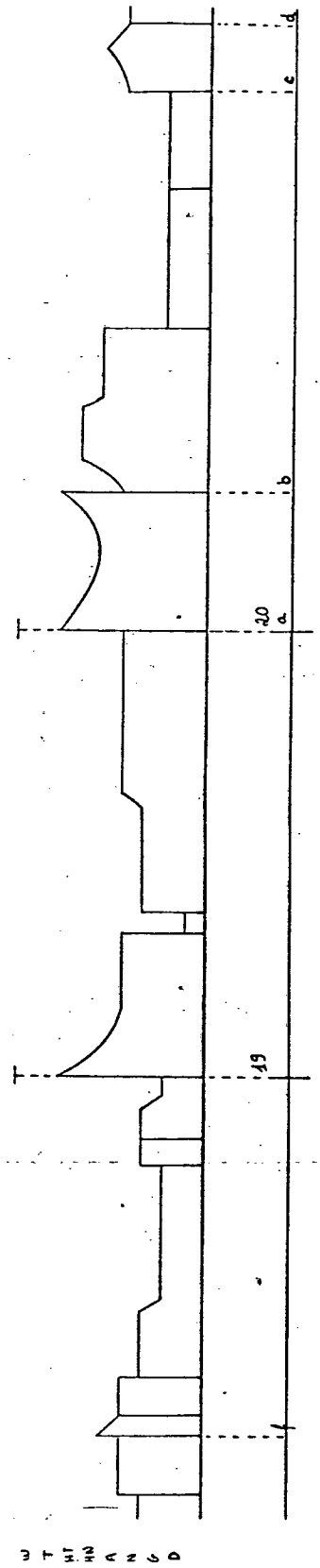
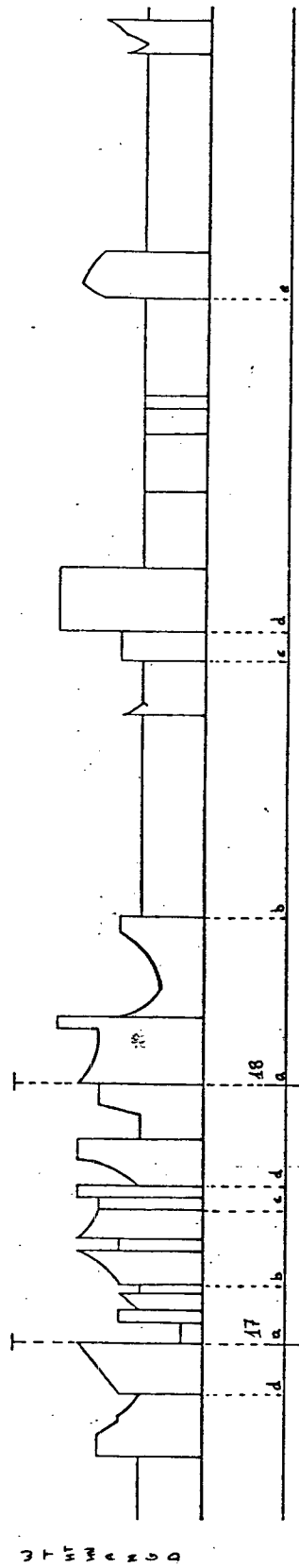
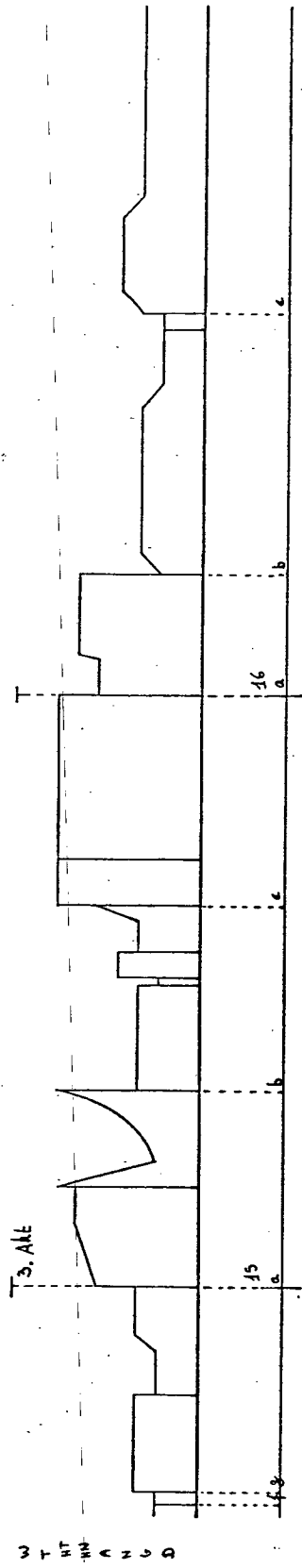
Schon beim Einstellungsprofil befindet sich in den Autonomen Segmenten 26 und 36 der erste Ansatz zur Beschreibung verschiedener Montage-Blöcke, die die Ebene der einzelnen Untersegmente überschreitet. Darauf aufbau-

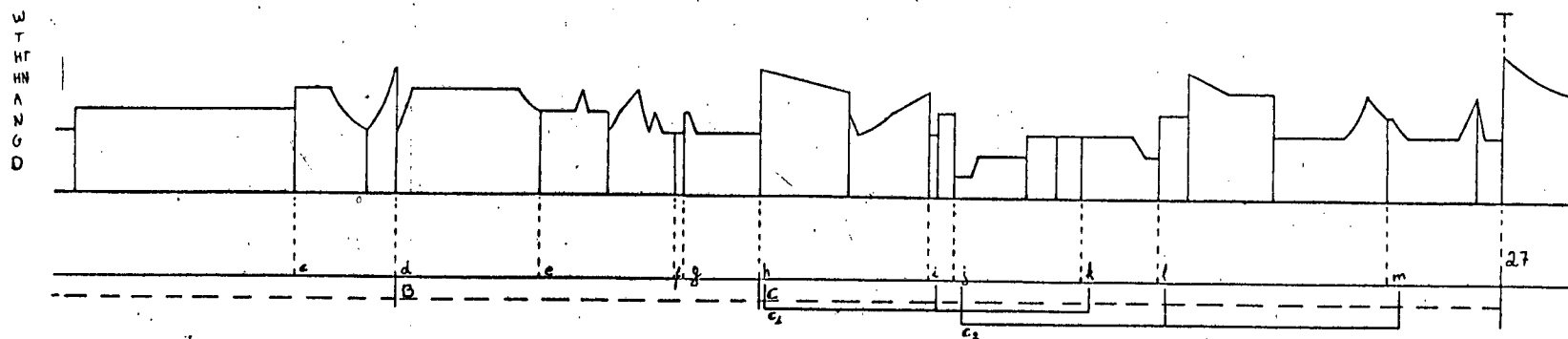
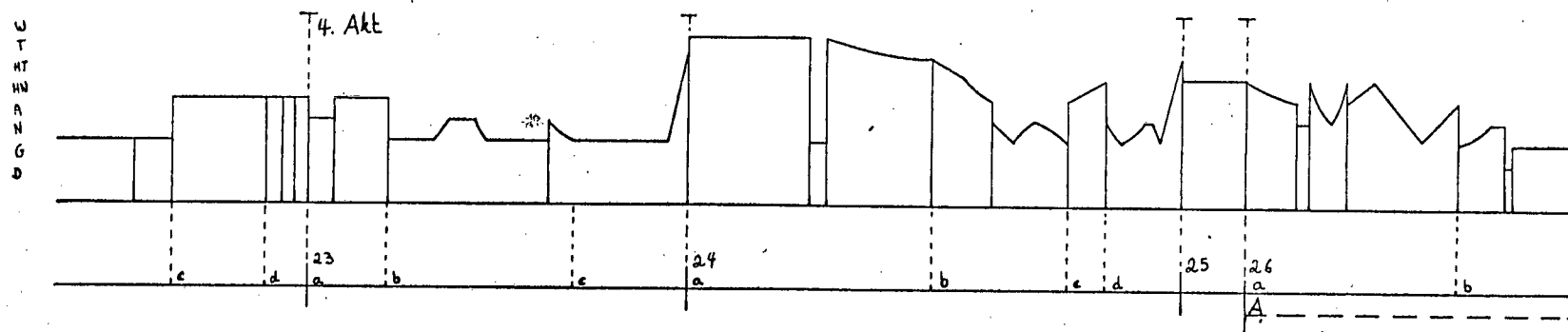
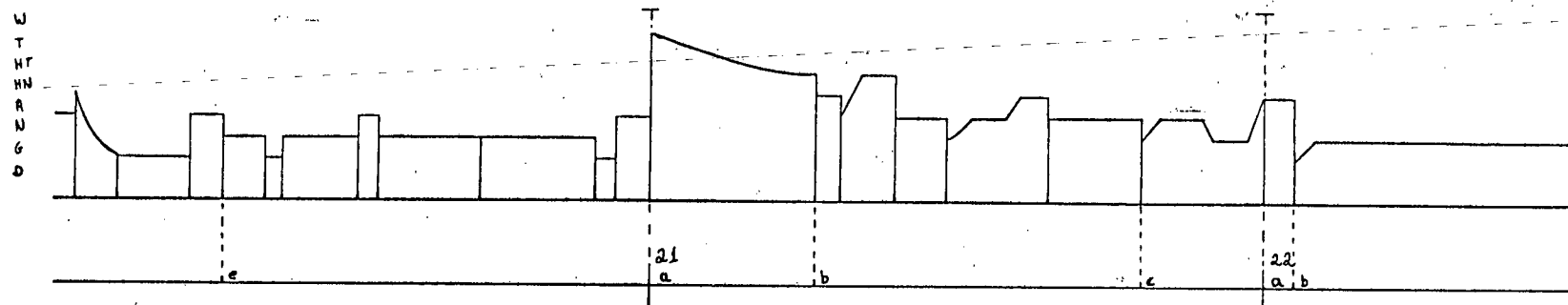
end wurde ein Montage-Diagramm erstellt²⁵, das den Film in seiner hierarchischen Konstruktion von der Ebene der Untersegmente bis zu der der Akte darstellt. Es wird ersichtlich, daß es verschiedene Grade der Zusammengehörigkeit gibt, wobei nicht jede dieser Stufen eine Sonderbezeichnung bekommt. Liegt zusätzlich zu der thematischen Übereinstimmung auch eine organische zeitliche Kontinuität vor, so wird dies mit einer doppelten statt einer einfachen Linie zwischen den Einheiten dargestellt, wobei hier nur das erste und das letzte Element der Kette mit einem senkrechten Strich zur Bindungslinie verbunden werden.

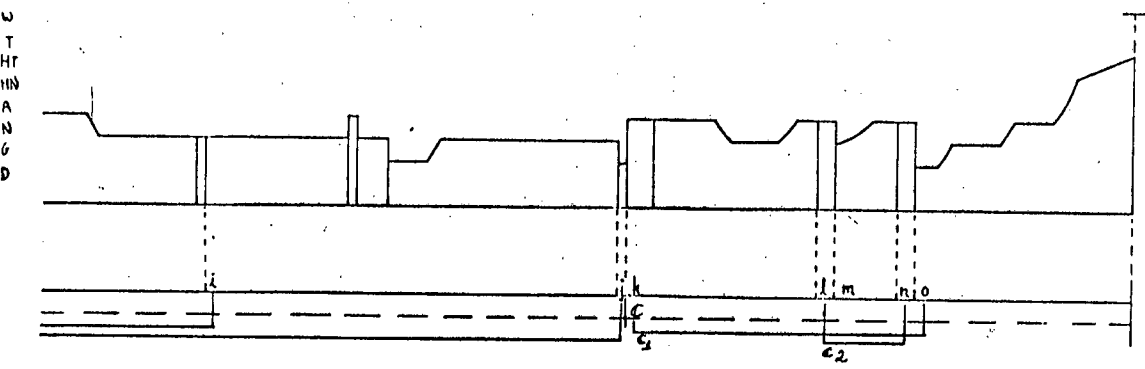
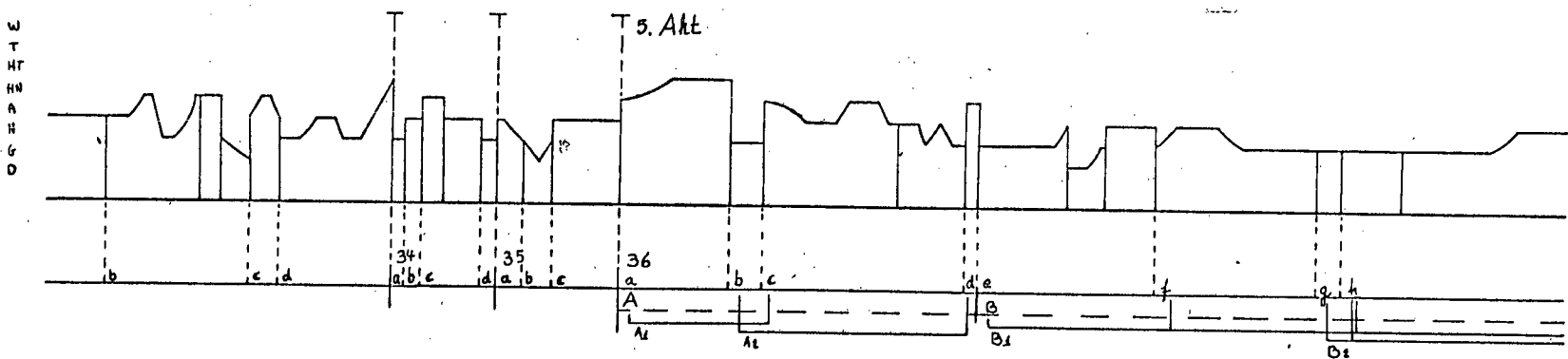
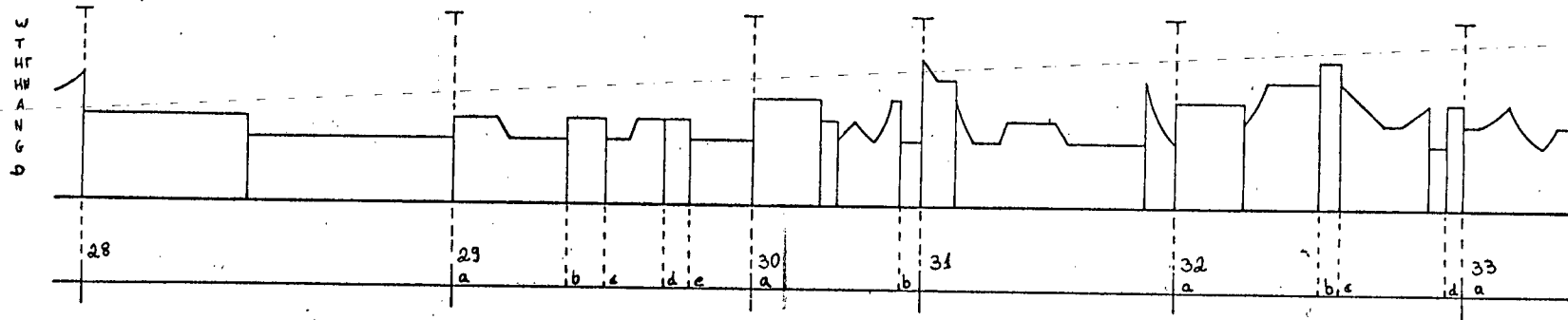
²⁵ Es handelt sich um eine Erweiterung des Montage-Diagramms von T. Kuchenbuch, S. 31.



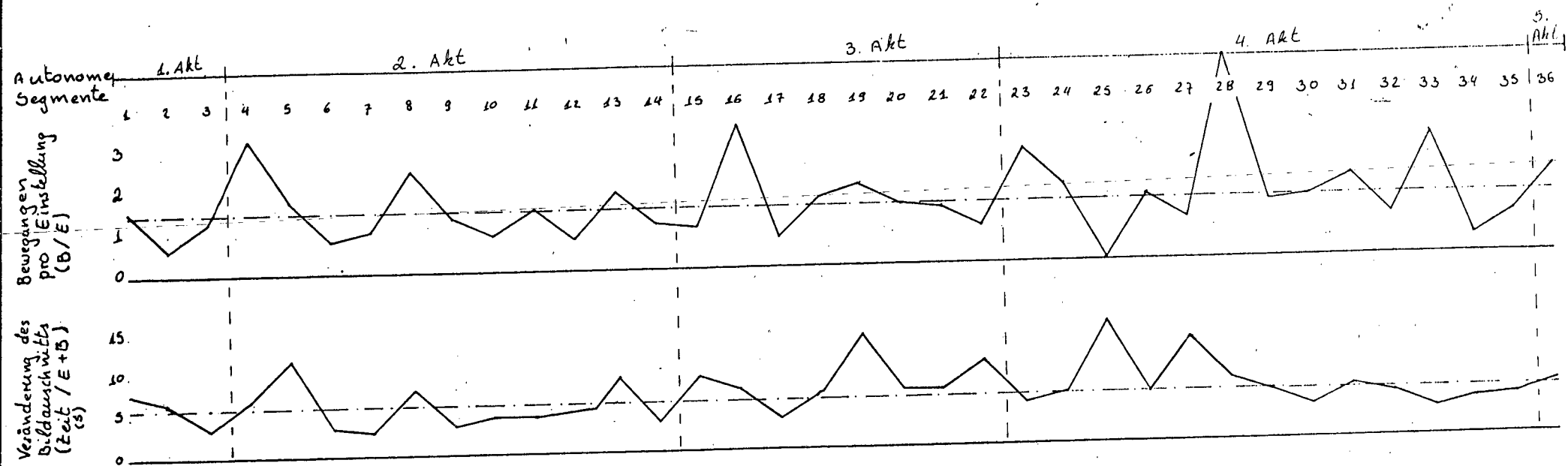




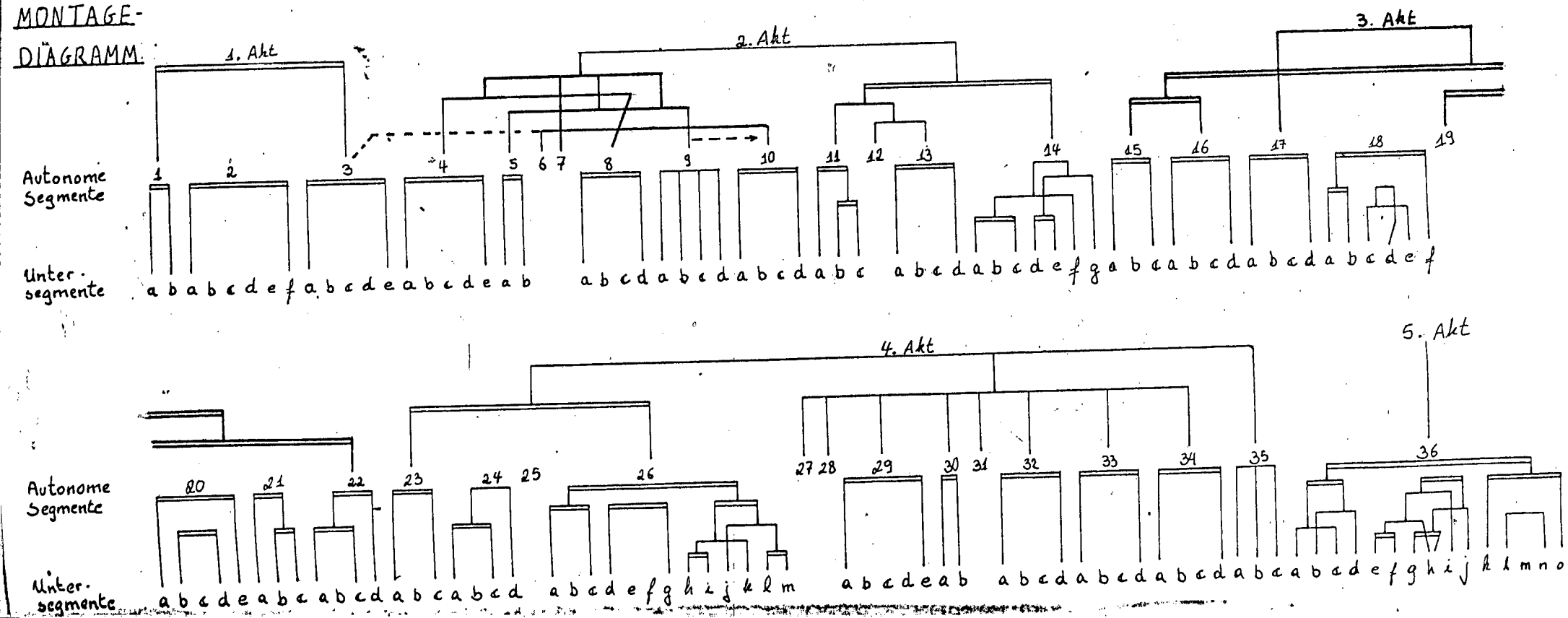




AUTONOME EINSTELLUNG	SYNTAGMA DER UMFASSENDEN KLAMMERUNG	DESKRIPTIVES SYNTAGMA	SZENE	SEQUENZ	AKT	SEGMENT-NR.	ZAHLE DER EINSTELLUNGEN	GESAMTDAUER	DURCHSCHNITTSDAUER (SEK./EINSTELLUNG)	SCHWENKS	NEIGUNGEN	ZUCKEN	FAHRTEN	SONSTIGE BEWEGUNGEN	BEWEGUNGEN INSGESAMT	DURCHSCHNITTSDAUER PRO BEWEGUNG (SEK./BEWEG.)	BEWEGUNGEN PRO EINSTELLUNG	VERÄNDERUNGEN DES BILDAUSSCHNITTS (SEK./EINST. + BEWEG.)
-	-	-	-	1		1	7	134	19.1	1	4	-	6	-	11	12.2	1.57	7.4
-	-	-	-	1		2	21	246	11.7	9	5	2	2	-	18	13.7	0.65	6.3
-	-	-	-	1		3	20	150	7.5	8	2	4	10	1	25	6.0	1.25	3.3
-	-	-	-	3	1.	-	48	530	11.0	18	11	6	18	1	54	9.8	1.13	5.2
-	-	-	-	1		4	7	206	29.5	10	4	5	4	5	23	9.0	3.30	6.9
-	-	-	1	-		5	4	131	32.8	2	2	3	-	-	7	18.8	1.75	11.9
-	-	-	1	-		6	12	73	6.1	5	1	2	2	-	10	7.3	0.80	3.3
1	-	-	-	-		7	1	6	6.0	1	-	-	-	-	1	6.0	1.0	3.0
-	-	-	1	-		8	10	198	19.8	17	-	6	1	1	25	7.9	2.5	7.9
-	-	1	-	-		9	30	253	8.4	16	2	10	9	1	38	6.7	1.27	3.5
-	-	-	-	1		10	13	108	8.3	6	-	3	1	1	11	9.8	0.85	4.5
-	-	-	-	1		11	6	71	11.8	7	-	2	-	-	9	7.9	1.5	4.7
-	-	-	-	1		12	4	39	10.0	3	-	-	-	-	3	13.0	0.75	5.6
-	-	-	-	1		13	10	271	27.1	9	3	5	1	-	19	14.3	1.90	9.3
-	-	-	-	1		14	19	244	12.8	16	1	5	-	-	21	11.6	1.10	6.1
1	-	1	3	6	2.	-	116	1600	13.8	92	13	41	19	13	178	9.0	1.5	5.5
-	-	-	-	1		15	8	141	17.6	2	-	1	5	-	8	17.6	1.0	8.8
-	-	-	1	-		16	6	206	34.3	8	3	4	1	5	21	9.8	3.5	7.6
-	-	-	1	-		17	11	62	5.6	3	2	1	2	-	8	7.8	0.73	3.3
-	-	-	-	1		18	20	362	18.1	23	2	4	2	2	33	10.8	1.65	6.8
-	-	-	1	-		19	3	126	42.0	2	1	2	1	-	6	21.0	2.0	14.0
-	-	-	-	1		20	17	293	17.2	17	6	3	-	-	26	13.3	1.53	6.8
-	-	-	-	1		21	7	116	16.6	5	-	3	2	-	10	11.6	1.43	6.8
-	-	-	1	-		22	7	135	19.3	5	-	1	-	-	6	22.5	0.86	10.4
-	-	-	4	4	3.	-	79	1441	18.2	65	14	19	13	7	118	12.2	1.49	7.3
-	-	-	1	-		23	4	72	18.0	6	-	1	3	1	11	4.0	2.75	4.8
-	-	-	-	1		24	7	118	16.9	4	1	3	4	1	13	9.1	1.86	5.9
1	-	-	-	-		25	1	15	15.0	-	-	-	-	-	-	-	0.0	15.0
-	-	-	-	1		26	29	445	15.3	25	7	11	2	1	46	9.7	1.59	5.9
1	-	-	-	-		27	1	251	25.1	1	-	-	-	-	1	25.1	1.0	12.5
-	-	-	1	-		28	2	88	44.0	2	1	2	-	-	5	8.8	5.0	7.3
-	-	-	1	-		29	5	72	14.4	3	1	3	-	-	7	10.3	1.4	6.0
-	-	-	1	-		30	4	40	10.0	2	2	2	-	-	6	6.7	1.5	4.0
-	-	-	1	-		31	3	59	19.7	3	1	2	-	-	6	9.8	2.0	6.6
-	-	-	-	1		32	6	68	11.3	3	2	1	-	-	6	11.3	1.0	5.7
-	-	-	1	-		33	6	108	18.0	8	1	4	3	2	18	6.0	3.0	4.5
-	-	-	1	-		34	5	26	5.2	2	-	-	-	-	2	13.0	0.4	3.7
-	1	-	-	-		35	3	29	9.7	2	-	1	-	-	3	9.7	1.0	4.8
2	1	-	7	3	4.	-	76	1182	15.6	61	16	30	12	5	124	9.5	1.63	5.9
-	-	-	1	-	5.	36	24	470	19.6	32	5	6	8	-	51	9.2	2.13	6.3
3	1	1	15	16	+	-	344	5286	15.4	268	59	102	70	26	525	10.1	1.53	6.1



MONTAGE-DIAGRAMM



2. DIE PRODUKTIONSGESCHICHTE VON "IRACEMA"

2.1. Zu der Intention der Autoren und ihrer Vorgehensweise

Ein kurzer Blick auf die Intention der Autoren und ihre Vorgehensweise beim Drehen von "Iracema" kann die Analyse insofern erleichtern, als damit der Stellenwert verschiedener im Film vorhandener Momente von vornherein klar umrissen wird.

Die Hauptintention war es, den Konflikt darzustellen, der mit der Ausbeutung des Amazonasgebiets durch den industrialisierten Süden Brasiliens entstand. Es handelt sich um eine Art Gegeninformation, die der durch Regierungspropaganda stark verzerrten Darstellung der amazonischen Wirklichkeit in den brasilianischen Medien Anfang der siebziger Jahre entgegentreten sollte. Dabei sollte die Bevölkerung der Region die Gelegenheit erhalten, sich selbst darzustellen:

"É um filme de denúncia, é um filme que procura mostrar a realidade da região, não é? Quando fez o "Iracema" a gente tentou dentro do possível dar uma visão de dentro, permitir que as pessoas falem da maneira delas, mostrar um pouco como é a vida lá, como é que elas são, não é?"
(26)

Durch die Entlarvung der Regierungspropaganda und der dahinterstehenden Ideologie sollte darüber hinaus auf allgemeine Mißstände in der Gesellschaft verwiesen werden, denn:

"... die Einwohner Amazoniens und die Vertreter der brutal vordringenden Industrieinteressen sind Betroffene und Zeugen der "Eroberung" und Zerstörung einer eigenen, verschlossenen Welt und ihrer Menschen. Ihre Geschichte verdichtet symbolhaft eine unabsehbare und für die herrschenden Interessen der Gegenwart charakteristische Entwicklung." (27)

Um dieses Ziel zu erreichen, wurde eine Mischform

26 Bodanzky in einem Interview mit dem Verfasser; siehe Anhang S. 210

27 Bodanzkys Projektbeschreibung, vorgelegt beim ZDF; eine Kopie liegt beim Verfasser vor.

zwischen Dokumentar- und Spielfilm gewählt, die sich hinsichtlich ihrer Produktion stark von der Mehrzahl brasilianischer Filme unterscheidet. Es handelt sich um eine kleine, von den Strukturen der Filmindustrie weitgehend unabhängige Produktion. Ihre Hauptmerkmale sind der geringe Kosten- und Technikaufwand, ihr Charakter von "cinéma vérité" und eine große Flexibilität. Der Film wurde in 16 mm - mit einer geräuschlosen Kamera - unter Verwendung von Direktton an Originalschauplätzen gedreht. Es wurde weitgehend auf professionelle Schauspieler verzichtet: der Kern des Filmteams bestand aus sieben Personen, die die unterschiedlichsten Aufgaben übernommen haben. Es gab kein festgelegtes Drehbuch, sondern eine Reihe von Alternativsituationen, die als geeignet zur Darstellung des Themas empfunden wurden. Dabei stellt die Geschichte des Mädchens Iracema eine Art roter Faden dar, der die verschiedenen Episoden verbindet, ohne ihnen jedoch übergeordnet zu sein.²⁸

Eine so geartete Arbeitsform weist natürlich andere Grenzen und Möglichkeiten als Studioproduktionen auf. Es seien hier zwei Aspekte hervorgehoben:

1) Die Flexibilität des Drehbuchs sowie die Angewiesenheit auf die Performanz der Darsteller und auf die Reaktionen anderer im Film beteiligter Personen führten zu einer Lockerung der Handlungsdichte im Sinne einer Episierung. In Wahrheit entsteht die Handlung - hier mehr denn je - erst im Prozeß der Montage. Nicht das Thema dient dem Erzählen einer Geschichte, sondern die Geschichte dient dem Darstellen einer komplexen Wirklichkeit.

Die fehlende Möglichkeit einer Wiederholung bzw. einer strengeren Inszenierung hat auch Konsequenzen für die Organisation des Visuellen schon innerhalb der

²⁸ Es wäre müßig, an dieser Stelle eine detaillierte Beschreibung der Produktionsbedingungen zu geben. Deswegen beschränke ich mich hier auf die Festlegung einiger zentraler Punkte. Genauere Informationen sind im Anhang dieser Arbeit enthalten, vor allem, im Gespräch mit Gauer und den Interviews mit Bodanzky.

einzelnen Segmente und Einstellungen. In Studioaufnahmen können Schauspieler und Gegenstände genau plaziert werden, so daß sich eine nach bestimmten Kriterien organisierte Bildkomposition ergibt. Hier entsteht die Bildkomposition ad hoc, auf fast intuitive Art, auch wenn es ihr nicht an motivierten Elementen fehlt. Es ist die Aufgabe des Kameramanns, in der Wirklichkeit schon vorhandene Strukturen festzuhalten, sie zu unterstreichen, ihnen Symbolcharakter zu verleihen und dadurch unser Wahrnehmungsvermögen zu erweitern. Bei Filmarbeiten mit der Möglichkeit der Wiederholung, und vor allem bei Studioaufnahmen ist die Inszenierung hingegen in viel größerem Maß ein Bestandteil der filmischen Konstruktion selbst.²⁹

2) Durch die geringe Dimension des technischen und personellen Apparats sowie die Zusammenstellung der Gruppe der Filmemacher selbst wird eine Unauffälligkeit erreicht, die ihre Assimilierung im beschriebenen Milieu erleichtert. Auf diese Weise können Situationen provoziert werden, quasi im Sinne einer Inszenierung, die von den beteiligten Personen als natürlich empfunden werden. Das heißt, die Filmarbeit selbst bringt Verhaltensformen hervor, die in der gegebenen Wirklichkeit latent vorhanden sind, und verdeutlicht damit die ihnen zugrundeliegenden sozialen und psychologischen Strukturen.

Der Film hält verschiedene Aspekte der Wirklichkeit dokumentarisch fest und fügt ihr fiktive Elemente hinzu, die von ihr insoweit integriert werden, als sie ihr nicht fremd zu sein scheinen. Das Dokumentarische erhält mehr an Gewicht durch seine Integrierung in eine organisierte Fiktion. Die Fiktion ihrerseits wirkt um so echter, um so

29 In diesem Zusammenhang sei auf den Begriff "le visible" von Pierre Sorlin verwiesen: Sorlin, S. 183-190 und 209-218. Er ist nicht deckungsgleich mit dem oben beschriebenen Sachverhalt, weist aber Ähnlichkeiten zu ihm auf, vor allem in der Unterscheidung zwischen Studioaufnahmen und Aufnahmen an Originalschauplätzen: "Dans de cas semblables (Filme mit kulissenartigen Elementen in der Bildkomposition, d.V.), il devient impossible de parler de visible au sens où nous prenons ce mot; l'arrière-plan est alors un des matérieux de la construction, inseparable des autres." Ebd. S. 209

überzeugender, je mehr sie von der Wirklichkeit in Form einer Assimilierung aufgrund ihrer Wahr-Scheinlichkeit bestätigt wird. Dieses Verfahren verleiht dem Film viel an Spontaneität und Unmittelbarkeit, die ihm so eigen sind wie der oben erwähnte epische Charakter.

Wir haben also zwei Prämissen zur Analyse klar umrissen: es handelt sich zum einen um eine besondere Art des Autorenkinos, nämlich um eine unabhängige Gruppenproduktion - im Gegensatz zu Produktionen anonymer Filmgesellschaften³⁰; zum anderen geht es um eine besondere Filmgattung, die der dokumentarischen Spielfilme³¹, die bislang in Brasilien gar nicht vorhanden war. Bodanzky betont, daß diese Art zu filmen eine persönliche Entscheidung sei und daß sie nicht als die Lösung für das brasilianische Kino überhaupt angesehen werden könnte. Andererseits sei sie auch eine Möglichkeit, ein Kino zu machen, das der latein-amerikanischen Wirklichkeit gerecht wird, sowohl was filmische Sprache als auch Produktionsformen angeht.³² Die

-
- 30 Autorenkino, weil die Kontrolle über die Endergebnisse in den Händen des Regisseurs bleibt; Gruppenproduktion, weil die einzelnen Teilnehmer, wie z.B. die Schauspieler, nicht nur Ausführende von Anweisungen sind, sondern aktiv zur Filmgestaltung beitragen. Ihr Beitrag ist jedoch in der Endphase nicht so groß, als daß man von einer Kollektivproduktion sprechen könnte.
- 31 Der portugiesische Begriff "documentário ficção" heißt beides zugleich: sowohl Dokumentarfilm mit fiktiven Elementen als auch Spielfilm mit dokumentarischer Intention. Die deutsche Übersetzung "dokumentarischer Spielfilm" wird dieser Tatsache insofern gerecht, als damit nicht impliziert wird, daß das Dokumentarische vom Fiktiven säuberlich zu trennen sei.
- 32 Siehe verschiedene Interviews im Anhang. Obwohl Bodanzky gegenüber dem Verfasser auf die Existenz von dokumentarischen Spielfilmen außerhalb Brasiliens hinwies, nannte er weder konkrete Filme noch Autoren. Die Tradition dieser filmischen Gattung in Lateinamerika ist der Gegenstand des folgenden Punktes dieser Arbeit. Bodanzkys eigene filmische Ausbildung läßt vermuten, daß er sich auch auf europäische Filmemacher bezogen hat. Während seines Studiums in Ulm hat er u.a. auch bei Alexander Kluge und Edgar Reitz studiert, deren Film "In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod" (BRD 1974) auch Dokumentarisches mit Fiktivem vermischt, wenn auch auf eine ganz anderen Art und Weise. Vgl. das Informationsblatt zur Reihe "Wir sind wieder wer" von der F.K.I. Göttingen (7.12.83 bis zum 22.1.84). Kluges letzter Film "Die Macht der Gefühle" (BRD 1983) setzt diese Arbeit in der Tradition der Dokumentarspielfilme konsequent fort. Vgl. dazu die Ausgabe vom Januar 1984 des "Film-tips", Zeitung der Programmkinos in Göttingen.

Tatsache, daß nach ihm auch andere Autoren sich erfolgreich dieser Methode bedienten, ist ein Indiz für die Richtigkeit seiner Behauptung. Als Beispiele dafür können Ruy Guerra mit "A queda" (Der Fall, 1979) und João Batista de Andrade mit "O homem que virou suco" (Der ausgequätschte Mensch, 1980) erwähnt werden.

2.2. Lateinamerika und das Dritte Kino

Auch wenn der documentário ficção in Brasilien neu war, hatte er schon in Lateinamerika eine gewisse Tradition. In Argentinien drehten Fernando Birre und andere Mitglieder der Filmschule von Santa Fé Dokumentarfilme, die sich in diese Richtung bewegten. "Los Inundados" (1961) wurde ausdrücklich als dokumentarischer Spielfilm definiert, "in dem sich die traditionelle Abgrenzung zwischen Spiel- und Dokumentarfilm als hinfällig erweist".³³ In Bolivien drehten Jorge Sanjinés und später die Gruppe Ukamau "semidokumentarische" Filme im Rahmen des "Kinos des Volkes", die zu den Klassikern einer lateinamerikanischen Kinographie gehören, wie z.B. "Yawar Malku" (Das Blut des Condors, 1969) und "El coraje del pueblo" (Der Mut des Volkes, 1971). Neuere Produktionen anderer Länder zeugen dafür, daß die dokumentarischen Spielfilme nicht nur Ausdruck einer Etappe einer historischen Entwicklung waren, sondern eine wirklich lebendige und vielversprechende Alternative für Filmemacher Lateinamerikas (und vielleicht auch anderer Länder der sog. 3. Welt) bedeuten. Martha Rodriguez und Jorge Silva haben im kolumbianischen Film "Nuestra voz de tierra, memória y futuro" (Unsere Stimme aus Erde, Erinnerung und Zukunft, 1981) die Möglichkeiten dieses Genres zur Realisierung eines außerordentlich schönen und aussagekräftigen Werkes verwendet, in dem besondere Formen einer (klassischen) Filmsprache mit den Erzähltraditionen der Indios zu einer organischen Einheit verschmolzen wurden.

³³ Filmschule Santa Fé, CON me Edition 8, Bremen 1982, S. 18

Vieles deutet darauf hin, daß die dokumentarischen Spielfilme ihren ganz eigenen Platz in der Filmlandschaft Lateinamerikas haben, daß sie in gewisser Hinsicht eine der möglichen Antworten auf bestimmte, in manchen Fällen äußerst ungünstige Produktionsbedingungen darstellen. Der lateinamerikanische Filmmarkt ist gekennzeichnet - mit graduellen Unterschieden - durch die Dominanz US-amerikanischer Produktionen und eine fehlende bzw. "unterentwickelte" (im Sinne von industrielle) Infrastruktur, wobei auch hier Unterschiede je nach Land bestehen. Diese und andere Bedingungen brachten die Bewegung des "Dritten Kinos" hervor, die ein Kino zwischen dem rein kommerziellen und dem explizit politischen Film zu realisieren versucht. Das Dritte Kino ist nicht einheitlich, sondern von Land zu Land und von Zeit zu Zeit verschieden.³⁴ Besonders im Fall Brasilien spricht man zumindest nicht bewußt davon, sondern eher von einem "unsichtbaren Kino" im Schatten der Militärdiktatur.³⁵ Es ist m.E. trotzdem berechtigt, "Iracema" in diesen allgemeinen lateinamerikanischen Rahmen einzuordnen, nicht so sehr aufgrund einer bewußten Identifikation von seiten der Autoren, als wegen der objektiven Situation, in der sie gearbeitet, und der Art zu filmen, die sie gewählt haben.

2.3. Der dokumentarische Spielfilm und die Tradition

Die Tatsache, daß der dokumentarische Spielfilm

34 Eine Darstellung des Dritten Kinos würde den Rahmen dieser Arbeit entschieden überschreiten. Deswegen sei hier auf folgende Literatur verwiesen, worin es ausführlicher behandelt wird: 1) Jorge Sanjinés y grupo Ukamau, Teoría y práctica de un cine junto al pueblo. México 1979; 2) Alberto Híjar (Hrsg.), Hacia un tercer cine. México UNAM 1972; 3) Octavio Getino, A diez años de "hacia un tercer cine", México UNAM 1981; 4) Fernando Solanas/Octavio Getino, Cine, Cultura y Descolonización, México 1973; 5) Peter B. Schumann (Hrsg.), Kino und Kampf in Lateinamerika, München/Wien 1976. Die meisten dieser Literaturhinweise verdanke ich Regine Göpel, die z.Z. an einer Dissertation über dieses Thema arbeitet.

35 Siehe Orlando Senna in Última Hora, 5.12.80, Anhang S.229

etwas Neues darstellt, vor allem in bezug auf Brasilien, heißt nicht, daß er keine Bindung an filmische Traditionen hätte. Schon früher haben andere Filmschulen versucht, die Trennung zwischen "Realem" und "Fiktivem" aufzuheben, bzw. sie haben sich dieser Spannung bewußt als Ausdrucksmittel bedient.³⁶ Es gibt auch Elemente einer spezifisch brasilianischen Filmtradition, die in "Iracema" ganz bestimmt eine Rolle spielen:

"... foi o filme brasileiro mais importante depois da experiência cinema-novista; (...) E o fato de o filme se mostrar livre da influência do cinema novo é igualmente significativo. Tanto mais porque Iracema amplia e redimensiona as contribuições legadas pelo CN."
(37)

Es handelt sich also nicht um eine bloße Fortsetzung des Cinema Novo, sondern um eine Erneuerung seiner Konzepte. Die Anknüpfungspunkte sind vor allem in der Diskussion um die Dokumentarfilme "Aruanda", "Arraial do Cabo" und "Couro de Gato" zu finden, die die sog. klassische Formel des Cinema Novo hervorgebracht hat: "uma câmera na mão e uma idéia na cabeça".³⁸ Das in dieser Diskussion vorgeschlagene Konzept eines neuen brasilianischen Kinos weist erstaunliche Ähnlichkeiten mit dem Modell von "Iracema" auf:

"... os componentes da fórmula do 'novo cinema nacional' - assunto brasileiro, o povo como

36 Ismail Xavier erwähnt in diesem Zusammenhang eine Reihe von Produktionen, die vom italienischen Neorealismus bis hin zu collageartigen Dokumentarfilmen geht. Siehe seinen Artikel in Filme Cultura im Anhang. Auch Ivanildo César Cláudio reißt diese Frage an: siehe Anhang

Es ist interessant festzustellen, daß keiner der beiden Autoren "Iracema" mit den von mir oben angeführten lateinamerikanischen Spielfilmen in Verbindung bringt. Ist dies vielleicht ein Ausdruck des fehlenden "lateinamerikanischen Bewußtseins" in der brasilianischen Kultur allgemein?

37 Sérgio Bazi: sete anos depois; Quelle nicht identifiziert, vermutlich auch "Correio Brasiliense", Anhang S.23

38 Vgl. O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: CINEMA. Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernadet, São Paulo 1980, S. 196

tema, rejeição do folclore e exotismo, produção barata, pequena equipe, desmistificação da técnica." (38)

Ein weiterer Berührungspunkt von "Iracema" mit einigen Vertretern des Cinema Novo ist die Sorge um eine möglichst unverfälschte Wiedergabe der Sprache des Volkes.³⁹ Eine Haltung also, die in der Literatur allerdings auf den Modernismus zurückzuführen ist, d.h. jener Bewegung nach der "Semana da Arte Moderna" in São Paulo 1928, die für die Verwendung eines brasilianischen Portugiesisch plädierte, wie der Cinema Novo sich später für eine nationale Filmsprache einsetzte.

Was die Filmsprache von "Iracema" angeht, handelt es sich nach Bodanzkys Meinung nicht wirklich um eine Erneuerung, sondern um eine Reduzierung auf das Wesentliche:

"O aspecto mais importante talvez seja a linguagem que o filme propõe. Ele mostra que, de uma maneira muito direta e muito simples, podem-se mostrar determinadas coisas com uma linguagem própria e adequada ao cinema da América Latina. A procura de uma linguagem sofisticada, como vem ocorrendo no cinema brasileiro atual, se resume a uma importação simples. No fundo eu não estou inovando, mas apenas despojando. O filme é extremamente limpo em termos de linguagem, e a câmera vai direto ao assunto." (40)

In den sechziger Jahren wurde sehr kontrovers über die Frage der Identifikation des Zuschauers mit den fiktiven Figuren bzw. seiner kritischen Distanzierung gegenüber einem Werk, vor allem in bezug auf die Gattungen Film und Theater, diskutiert. Obwohl diese Diskussion scheinbar nie endgültig abgeschlossen sein wird, ist es m.E. interessant festzustellen, daß die Haltung Bodanzkys zu dieser Frage sich mit jener deckt, die einige der damals an der Polemik Beteiligten vertraten. Bodanzky lehnt nämlich jeden Vergleich mit der Verfremdungstechnik Brechts ab, denn - so Bodanzky - er habe nicht eine

38 Galvão e Bernadet, S. 199

39 Siehe die Ausführungen von Maria Rita Galvão zu der 'nationalen Sprache'. Ebd. S. 228f..

40 Siehe ISTO É, 25.5.77, Anhang S. 226

Distanzierung beabsichtigt, sondern eine Identifikation mit den dargestellten Personen hervorrufen wollen.⁴¹ Die Parallele zu der von Carlos Stevan formulierten Haltung des Centro Popular de Cultura sind unverkennbar:

"... não queríamos efeitos de distanciamento mas o máximo de aproximação possível." (42)

Es handelt sich um eine bewußte Wahl, die durchaus mit den negativen Publikumserfahrungen des Cinema Novo in Verbindung gebracht werden kann. Das Publikum wird in diesem Konzept nicht durch rationale Erklärungsversuche, sondern durch seine Fähigkeit zur Emotion - wie etwa Entsetzen - zum Nachdenken gebracht.⁴³

Die Frage nach dem Publikum bringt uns schließlich zum letzten Punkt der Eingliederung von "Iracema" in die brasilianische Filmtradition, nämlich das vorgesehene Verleih- und Abspielsystem. Nach den Erläuterungen Bodanzkys wurde der Film⁴⁴ nicht für das große, kommerzielle System vorgesehen, sondern eher für das sog. "circuito paralelo", das nichtgewerbliche Spielnetz.

Die Notwendigkeit der Organisation eines alternativen Marktes wurde Mitte der siebziger Jahre von den Mitgliedern brasilianischer Cineclubs erkannt und führte u.a. zur Gründung eines ersten Alternativverleihs.⁴⁵ Genau durch diese und ähnliche Verleihformen glauben die Autoren von dokumentarischen Spielfilmen und anderen engagierten Produktionen ihr Publikum am besten zu erreichen:

"... dirigir-se diretamente ao público popular, não através dos cinemas ditos populares, mas

41 Diese Identifikation könnte man vielleicht im Sinne von Solidarität verstehen, im Gegensatz zur psychologischen Projektion des Zuschauers in die Figur des Helden in der klassischen Dramaturgie. Vgl. Bodanzkys Ausführungen gegenüber dem Verfasser im Anhang S. 214

42 Zitiert nach Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernadet, S. 250

43 Ganz im Sinne von Gustavó Dahl. Ebd. S. 251f.

44 Interview mit dem Verfasser; siehe Anhang S. 209

45 Siehe Felipe Macedo, Movimento cineclubista brasileiro, São Paulo 1982, Cineclubes da Fatec, S. 27

através das associações de bairros, clubes, etc. numa distribuição paralela em cópias de 16 mm." (46)

Im spezifischen Fall von "Iracema" wie auch für andere, spätere Produktionen der STOPFILM waren zusätzlich auch der internationale Markt und das Fernsehen als mögliche Abnehmer vorgesehen, was Konsequenzen mit sich bringt, vor allem hinsichtlich des erforderlichen technischen Standards.⁴⁷ Auch wenn der Film, bedingt z.B. durch einen unerwartet großen Erfolg, evtl. den für ihn vorgesehenen Rahmen sprengt, bleibt er in seiner Machart diesem Rahmen verpflichtet.

2.4. Der politische Spielraum

Der Werdegang von "Iracema", vom ursprünglichen Projekt bis zu seiner verspäteten Freigabe für den brasilianischen Markt, ist eng mit den politischen Entwicklungen der letzten 10 Jahre verbunden. Nach dem Erlaß des institutionellen Aktes Nr. 5 im Jahr 1968 herrschte in Brasilien eine beispiellose Repression, von der auch der kulturelle Sektor nicht verschont blieb.⁴⁸ Unter diesen Umständen war es fast unmöglich, in Brasilien selbst Koproduzenten für den Film zu finden. Es bot sich dann die Möglichkeit an, eine Koproduktion mit dem ZDF anzustreben, da Bodanzky und Gauer schon mehrere Kurzfilme für

46 Vgl. Bernadet /Galvão, S. 253f.

47 Siehe dazu Omar Abbud in "Correio Brasiliense", Anhang S.234. Zum Problem des technischen Standards siehe Bodanzky in der "Folha de São Paulo", Anhang

48 Die erste Phase nach dem Militärputsch 1964 zeichnete sich durch eine gewisse Liberalität aus, die der Opposition im politischen und kulturellen Bereich einige Freiräume überließ. Mit dem "Putsch im Putsch" - dem Ato Institucional Número 5 - veränderte sich diese Situation grundsätzlich. Eine kurze und einprägsame Beschreibung dieses Zustandes vermittelt uns José Carlos Avellar in seinem Aufsatz über die Entwicklung des brasilianischen Films, in: Der Film Lateinamerikas - eine Dokumentation zur XXIX. Internationalen Filmwoche Mannheim, S. 119

diese Anstalt gedreht hatten und dadurch über die notwendigen Kontakte und ein gewisses Prestige verfügten. Obwohl das Projekt in einigen Punkten von den üblichen Produktionen des ZDF erheblich abwich, zeigte die Anstalt - d.h. zunächst der Leiter der Abteilung "Das kleine Fernsehspiel", Eckard Stein - Interesse daran. Es wurde ein Kaufvertrag vereinbart, wobei die Zahlung durch das ZDF erst nach der Fertigstellung des Rohschnitts erfolgte.⁴⁹ Damit war das erste Problem - die Finanzierung - zum Teil weitgehend gelöst.

Die Schwierigkeiten mit der politischen Situation, der der Film eindeutig kritisch gegenübersteht, setzten sich dann bei den Dreharbeiten fort. Die zum Teil äußerst ungünstigen Drehbedingungen wurden wie folgend von Bodanzky beschrieben:

"Toda a região da Amazônia era área de segurança nacional. Então era muito difícil a locomoção lá, fazer qualquer coisa, porque havia uma repressão muito grande. Nós éramos constantemente barrados por barreiras do exército. Nós filmávamos com medo de serem presos, das pessoas perceberem qual era a verdadeira intenção do filme. Quer dizer, havia um clima de terror na área, e nós estávamos, sem saber, na área da guerrilha do Araguaia - a gente tinha uma idéia disso, mas não tinha uma idéia exata do que estava acontecendo ..." (50)

Obwohl Wolf Gauer diesem politischen Faktor bei der Herstellung von "Iracema" ausdrücklich weniger Wichtigkeit als der Arbeitsmethode der Gruppe selbst zuerkennt⁵¹, dürfte es deutlich sein, daß er eine Beeinträchtigung bedeutete. Das Filmteam war deswegen um so mehr dazu gezwungen, schnell und unauffällig zu arbeiten:

49 Das heißt, die Produktionsrisiken wurden in erster Linie der Stoppfilm überlassen. Dies ist allerdings eine übliche Praxis. Vgl. Bodanzkys Interview mit der Folha de São Paulo im Anhang S.225; siehe auch seine Filmbeschreibung in portugiesischer Sprache, S. 1; eine Kopie liegt beim Verfasser vor.

50 Siehe Interview mit dem Verfasser im Anhang S. 208

51 Siehe Interview mit dem Verfasser im Anhang S. 198

"... a gente tinha que agir muito rápido, a gente tinha que filmar rápido antes que se percebesse na realidade o quê estava acontecendo. Então a gente filmava e ia embora, filmava e ia embora." (52)

Die Angst, daß das gefilmte Material beschlagnahmt würde, führte die Produzenten schließlich dazu, die Endproduktion nach Deutschland zu verlagern, wobei auch produktionstechnische Gründe bei dieser Entscheidung eine Rolle spielten.⁵³ Damit waren jedoch nicht alle Probleme politischer Natur gelöst, denn eben diese Bearbeitung im Ausland lieferte den brasilianischen Filmbehörden ein Alibi, dem Film den Status 'national' abzuerkennen und ihm dadurch die für den Schutz der eigenen Filmindustrie gedachten Begünstigungen zu entziehen.⁵⁴ Dieses war letzten Endes ein Akt indirekter Zensur, denn es gab eine Reihe anderer Koproduktionen mit dem Ausland, wie z.B. "Xica da Silva" und "Os Inconfidentes", die keine solche Schwierigkeiten erfahren haben. Deshalb konnte auch "Iracema" erst 1981 dem brasilianischen Publikum im allgemeinen in einer offiziell zugelassenen, öffentlichen Vorstellung präsentiert werden, nachdem 1979 die Zensur - in bestimmten Bereichen - abgeschafft worden war. In der Zwischenzeit wurde er zwar immer wieder privat oder in Veranstaltungen oppositioneller Gruppen gezeigt - doch dies gehört eher zu seiner Rezeptionsgeschichte, die an einer anderen Stelle dieser Arbeit behandelt wird.

52 Bodanzky gegenüber dem Verfasser; siehe Anhang S. 216f. Eine genauere, etwas literarisch verarbeitete Beschreibung einiger Situationen bei den Dreharbeiten liefert uns Orlando Senna in seinem Buch "Xana", Rio de Janeiro, 1979, S. 170ff.

53 Vgl. Bodanzky gegenüber dem Verfasser; siehe Anhang

54 Es geht u.a. um die Verleihung des "certificado de exibição obrigatória". Diese Maßnahme verpflichtet alle Spielhäuser, eine Mindestquote von 50% brasilianischer Filme zu zeigen und garantiert den zugelassenen Filmen eine bestimmte Anzahl von Vorführungen. Seit Anfang 1983 läuft jedoch eine Diskussion über mögliche Veränderungen einiger dieser Regelungen, über deren aktuellen Stand ich nicht ausreichend informiert bin. Die Haltung der brasilianischen Filmbehörden gegenüber "Iracema" wird in vielen der im Anhang angeführten Artikel thematisiert.

3. ZUM MYTHOSBEGRIFF - DEFINITION UND ANWENDUNG

3.1. Versuch einer Begriffserklärung

In den vorangegangenen Kapiteln haben wir uns mit den allgemeinen Bedingungen einer Filmanalyse überhaupt und auch bezogen auf "Iracema" beschäftigt. Sowohl die Festlegung des filmischen Textes und einiger seiner formalen Strukturen als auch die Einordnung des Films in einen bestimmten Kontext sind notwendige Schritte zu seiner Analyse, zunächst einmal weitgehend unabhängig von der konkreten Fragestellung.

Nun wenden wir uns dem Begriff des Mythos zu, der die Perspektive unserer Untersuchung bestimmen wird. Ausgehend von Roland Barthes⁵⁵ läßt sich vorläufig folgende Definition erstellen: Mythos ist eine verzerrte, zur Konvention gewordene Aussage. Als Ideologem besteht seine Hauptfunktion darin, bestimmte Aspekte der Wirklichkeit zu deformieren, ohne sie jedoch verschwinden zu lassen.⁵⁶

Angesichts der vielfältigen und z.T. sich überlappenden Verwendung der Begriffe Mythos und Ideologie scheint es notwendig zu sein, sie voneinander zu unterscheiden, bzw. ihre Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten. Im Gegensatz zur klassischen bürgerlichen Ideologie, die noch den Anspruch auf totale Wirklichkeitserfassung erhob, zeichnen sich die (bürgerlichen) Mythenkonglomerate einiger moderner Gesellschaften durch den "Verzicht auf den Versuch einer Erklärung des gesellschaftlichen Ganzen" aus.⁵⁷ Damit sei ihnen "kein Wahrheitsmoment eigen, das kritische Analyse freilegen könnte".⁵⁸ Der größte Wirkungsbereich des Mythos befindet sich nicht auf einer rationalen, sondern auf einer emotionalen, psychologischen Ebene. Barthes⁵⁹ führt ein Beispiel an, wo

55 Mythen des Alltags, Frankfurt a.M. 1982

56 Ebd. S. 102

57 Peter Bürger (Hrsg.), in: Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman, Frankfurt a.M. 1975, S. 6f.

58 Ebd. S. 7

59 Barthes, S. 114

der Rezipient einer Zeitungsmeldung bereit ist, die in den Schlagzeilen angekündigte Senkung des Obstpreises auf sich wirken und Optimismus hervorrufen zu lassen, obwohl diese Senkung im Text des Zeitungsartikels selbst als saisonbedingt bezeichnet wird. Den Hintergrund bildet eine Regierungskampagne zur Preiskontrolle. Der Glaube, daß die Regierung tatsächlich per Dekret eine wirtschaftliche Verbesserung sofort bewirken kann⁶⁰ - hier die Senkung des Obstpreises - vermittelt dem Rezipienten des Zeitungsartikels eine gewisse Sicherheit, die seinem Bedürfnis nach Schutz durch die Staatsgewalt entgegenkommt. Sein Wunsch, daß die angekündigte Verbesserung tatsächlich eintritt, ist so groß, daß er bereit ist, ihre Saisonbedingtheit zu übersehen, obwohl er durchaus in der Lage ist, sie rational zu verstehen.

In einer sehr interessanten Untersuchung zum Theaterstück "Wer hat Angst vor Virginia Woolf" von Edward Albee legt P. Watzlawick⁶¹ die Funktion von Mythos aus der Sicht der Psychoanalyse dar. Nach seinen Ausführungen hat der Mythos eines in der Tat nicht existierenden Sohnes in der äußerst konfliktgeladenen Ehe Martha/George die Funktion eines Stabilisators, der durch das Verweisen von Rollen- und Verhaltensformen die Ehe aufrechterhält. In einem undemokratischen Staat, der durch die Herrschaft einer Klasse über andere gekennzeichnet ist⁶², übernimmt der Mythos die Funktion eines Alibis: für die Herrschenden ist er die Rechtfertigung ihrer Machtausübung, für die Beherrschten ist er eine willkommene Begründung ihrer Unfähigkeit, sich zu befreien. Die Macht hat im modernen Mythos somit eine ähnliche systemerhaltende Funktion wie die Religion im Mythos der Antike.⁶³

60 Der Deutlichkeit halber sei hier vermerkt, daß der Verfasser der Meinung ist, daß eine allgemeine Verbesserung der Wirtschaft durch langfristige Planung und auch durch bedingte Kontrolle der Staatsgewalt durchaus möglich ist.

61 Watzlawick et al., Menschliche Kommunikation, Bern 1969

62 Nach der Terminologie von Watzlawick handelt es sich hier um ein System von komplementären oder asymmetrischen Interaktionen. Ebd. S. 68f.

63 Vgl. A.R. Sanchez, Mitologia de un cine en crisis, México 1981, S. 19

3.2. Der indianistische Mythos

Die Bereitschaft, eine in diesem Sinne mythologische Aussage zu akzeptieren, muß jedoch nicht immer vorhanden sein, sondern sie hängt jeweils von konkreten, in Folge der historischen Entwicklung einer Gesellschaft entstandenen Umständen ab. Die Mythen selbst entstehen und verschwinden im Prozeß der gesellschaftlichen Veränderung und können daher nicht ewig sein.⁶⁴ Sie existieren aber weiter, z.T. in abgewandelter Form, solange die Strukturen, die sie hervorgebracht haben, fortbestehen.

Wenn z.B. der von uns untersuchte Film "Iracema" genannt wurde, so ist das darauf zurückzuführen, daß der von José de Alencar ins Leben gerufene Mythos noch heute in der brasilianischen Kultur - vor allem im Amazonasgebiet - lebendig ist.⁶⁵ Diese Tatsache läßt vermuten, daß die Grundstrukturen, die ihn ursprünglich motiviert haben, sich nicht völlig aufgelöst haben.

Die gesellschaftspsychologischen Bedingungen, die zur Entstehung des "indianistischen Mythos" in der brasilianischen Literatur, wovon das Buch "Iracema" von Alencar ein Ausdruck ist, führten, wurden wie folgt von Paul Teyssier beschrieben:

"Ainsi le sentiment d'humiliation et de frustration aboutit chez ce peuple récemment colonisé à deux revendications contradictoires: l'indépendance totale à l'égard de l'Europe, l'intégration totale au système de vie européen. Mais le paradoxe de cette contradiction n'est qu'apparent, car ces deux attitudes procèdent d'un même besoin, d'un même désir d'équilibre et de dignité. Imaginons maintenant qu'un mythe collectif réponde à cette unique exigence en respectant simultanément ces deux démarches contraires: il sera assuré du succès. C'est précisément ce que fait le mythe indianiste.

L'indianisme consiste d'abord, en effet, à proclamer fièrement à la face du monde les origines exotiques du peuple brésilien. Souffrant secrètement d'être des métis, ces hommes se guérissent de leur humiliation en criant qu'ils sont heureux de l'être ... Et du

64 Vgl. Barthes, S. 86

65 Vgl. Gespräch von Wolf Gauer mit dem Verfasser im Anhang S. 202

même coup, c'est toute la nature tropicale
que l'est ennoblie et magnifiée ..." (66)

In seiner Eigenschaft als mythologisches Material wandelt der Stoff des "Iracema" von Alencar im Laufe der Zeit durch verschiedene Kunstgattungen. Im Medium Film ist er in so unterschiedlichen Formen wie z.B. das frühe Werk von Vittorio Capellaro (1917) und eine Pornochanchada der späteren siebziger Jahre⁶⁷ vertreten. Caetano Veloso setzt in seinem manifestartigen Lied "Tropicália" den Strand Iracema (in Fortaleza, Ceará) gegenüber Ipanema (in Rio de Janeiro) und erhebt beide zu Nationalsymbolen. Auch Adoniram Barbosa besingt eine Iracema, die ironischerweise in der großen Stadt zugrunde geht, als ein Auto sie zu Fall bringt. Außerdem ist "Iracema" ein beliebter Mädchenname, ein Kinoname in Belém und vermutlich noch vieles mehr.

Diese Wandlungsfähigkeit des mythologischen Stoffs ist nach Sanchez einer seiner Haupteigenschaften überhaupt. Der Mythos hat die Polivalenz aller kulturellen Erscheinungen.⁶⁸ Er hat keine endgültige Form, sondern unterschiedliche Formulierungen, je nach der Taktik der ihn anwendenden Macht.⁶⁹ Darüber hinaus wirkt er unterschiedlich je nach der spezifischen - sozialen, historischen usw. - Lage des Rezipienten⁷⁰, der ihn gemäß seiner (kulturellen) Erfahrungen verarbeitet.

Die taktische Anwendung des Mythos hängt also von den Bedürfnissen der Macht ab, sowie von den Möglichkeiten, die ihr zu einer gegebenen Zeit zur Verfügung stehen. Narciso Lobo⁷¹ untersucht die gegenwärtige Anwendung

66 Paul Teyssier, Le mythe indianiste dans la littérature brésilienne, zitiert nach Frédéric Mauro, Histoire du Brésil, Reihe Que sais-je?, Paris 1979

67 "Iracema, a virgem dos lábios de mel", erwähnt von Wolf Gauer im Gespräch mit dem Verfasser.

68 Vgl. Sanchez, S. 35

69 Ebd. S. 22f.

70 Ebd. S. 35. Die oben angeführten Beispiele in Film und Musik dürften diesen Sachverhalt genügend veranschaulichen.

71 Iracema e a transa ideológica. Cadê a identidade? - Schriftliche Arbeit im Rahmen eines Kurses der ECA/USP, São Paulo, Dezember 1982. Eine Kopie liegt beim Verfasser vor.

des indianistischen Mythos in seiner Arbeit zum Film "Iracema", der nach seiner Auffassung ein Antimythos bildet. Das Hauptgewicht legt er auf die Rassenproblematik, immer auf José de Alencar bezugnehmend. Der Mythos der reibungslosen, harmonischen Rassenverschmelzung ist zweifellos einer der am weitesten verbreiteten und wirksamsten der brasilianischen Kultur.⁷² Allerdings stellt er ebensowenig wie die Verarbeitung des Stoffs von Alencar - im Sinne einer Literaturverfilmung - die Hauptfrage von Bodanzkys Film dar, sondern er ist einer von vielen Aspekten der brasilianischen Wirklichkeit, die dort kritisch aufgegriffen werden. Diese sind latente, althergebrachte Mythen, die im weiteren Verlauf dieser Arbeit genauer zu erörtern sind, ohne notwendigerweise immer als solche bezeichnet werden zu müssen.

3.3. Die nationale Integration als zeitgenössischer Mythos

Das eigentliche Thema vom Film "Iracema" ist ein zeitgenössischer, nach den Bedürfnissen der Militärherrschaft und der ihrer Verbündeten - Teile der Oligarchie und des nationalen Kapitals sowie die transnationalen Konzerne - geschaffener Mythos, nämlich der Mythos der nationalen Integration.⁷³ Genauer gesagt geht es um seine

72 Siehe dazu auch Florestan Fernandes, *Relaciones de Raza en Brasil: Realidade y Mito*, in: *Brasil Hoy*, México 1975, S. 123ff.

73 Der Begriff "Integration" hat weitgehend positive Konnotationen, die auf eine Erweiterung seines ursprünglich geographischen auf einen allgemeineren, sozialen Sinn hindeuten. Diese implizierte soziale Integration bedeutet eine Vertuschung tatsächlich vorhandener gesellschaftlicher Gegensätze und stellt somit eine mythologisierende Verzerrung dar. Der Mythos der nationalen Integration gehört zum Mythenkonglomerat des "Brasil Grande", d.h. des "Großbrasilien", das die Regierungspropaganda herbeigezaubert hat. Im Filmtranskript war gelegentlich von einer Ideologie des "Brasil Grande" die Rede. An dieser Stelle wäre eine Korrektur in dem oben erwähnten Sinn angebracht, d.h., Ideologie ist in diesem Fall als Mythenkonglomerat zu verstehen.

Formulierung als die notwendige, harmonische und im Dienste der nationalen Interessen stehende Erschließung des Amazonasgebiets, deren Hauptsymbol die Transamazônica-Straße gewesen ist. Die Tatsache, daß der Film nach seiner Freigabe für den brasilianischen Markt den Zusatztitel "Uma transa amazônica" erhielt, läßt darüber keinen Zweifel entstehen.⁷⁴

Wie jede Diktatur war die Militärherrschaft, die sich in Brasilien nach 1964 eingenistet hatte, auf Instrumente angewiesen, die ihr wahres Gesicht verschleierten. Die sozialen Kosten des sog. brasilianischen Modells⁷⁵ waren zu hoch, als daß sie ohne Ablenkung und Manipulation unbemerkt bleiben könnten. Die Antwort der Regierung darauf, besonders in der Médici Administration, war eine brutale Repression, gekoppelt mit einer äußerst intensiven Propaganda. Die von Brasilien 1970 gewonnene Fußballweltmeisterschaft kam der Diktatur in diesem Sinne sehr entgegen, daß sie zum Klima nationalistischer Euphorie viel beitrug. Eine andere beliebte Taktik war die Durchführung von Großprojekten, die für Schlagzeilen sorgten und den nationalen Stolz erhöhten.⁷⁶ Diese Großprojekte haben freilich nicht zu einer Verbesserung der allgemeinen Lebenslage geführt, sondern sie bewirkten vielmehr eine Umverteilung nach oben und vergrößerten die Abhängigkeit Brasiliens vom Ausland durch eine Internationalisierung der Wirtschaft.⁷⁷ Im damaligen Brasilien war jedoch ihre mythische Überzeugungskraft zu groß, als daß die Kritik einiger Oppositioneller, die es ohnehin mit der Zensur nicht leicht hatten, sie er-

74 Transa heißt in der brasilianischen Umgangssprache so viel wie Liebesspiel, unverbindliche Affäre, oder auch Verwicklung, Geschäft, in Anlehnung an transação.

75 Siehe dazu Néelson Werneck Sodré, BRASIL: Radiografia de um Modelo, Petrópolis 1980

76 Eine Selbstbestätigung, die Ähnlichkeiten zur psychologischen Struktur des indianistischen Mythos aufweist.

77 Siehe u.a. Meuler, Brasilien oder: Warum ein reiches Land so lange arm blieb, in: E. Meuler (Hrsg.), Unterentwicklung, Hamburg 1974, S. 201ff. Dazu auch Dennhardt/Pater (Hrsg.), Entwicklung muß von unten kommen, Hamburg 1980, S. 71ff.

schüttern könnte. Diese Tatsache ist z.T. auf das Verhalten der Mittelschichten zurückzuführen, die eine wichtige Rolle bei der Bildung der sog. öffentlichen Meinung spielen. In der Tat hatten sie Gründe genug, mit dem "brasilianischen Wunder" zufrieden zu sein, denn ihnen ging es gut, im Gegensatz zu den breiten unteren Bevölkerungsschichten.⁷⁸

Von allen diesen Projekten ist die Transamazônica und mit ihr der Plan zur nationalen Integration vielleicht dasjenige, an dem die tatsächlichen Motivationen der Regierung am deutlichsten zu erkennen sind. Alles wurde in kürzester Zeit beschlossen und durchgeführt, als eine Möglichkeit, die sozialen Spannungen im Nordosten abzubauen, den Kapitalismus gemäß dem brasilianischen Modell expandieren zu lassen und obendrein noch über ein wirksames Propagandainstrument zu verfügen, wie Octávio Ianni es treffend beschrieben hat:

"Assim, como num passe de mágica, em pouco tempo ligam-se duas das principais da mesma laçada. A construção da Transamazônica propiciara, ao mesmo tempo, a expansão capitalista na Amazônia e o deslocamento de trabalhadores rurais do Nordeste; tudo isso em nome da integração nacional, da segurança interna, ou da doutrina de segurança e desenvolvimento. (...)

Além disso - e juntamente com tudo isso - o Programa de Integração Nacional, no qual se insere a construção da Transamazônica e a colonização das suas margens, insere-se na dinâmica do "modelo econômico" adotado pelo governo em favor da expansão dos negócios da grande empresa, nacional e estrangeira. A expansão extensiva do capitalismo na Amazônia era um modo de preservar intactas as estruturas de apropriação econômica e dominação política no Nordeste e no Centro-Sul, para beneficiar a acumulação capitalista acelerada. (...)

Além disso tudo, a construção da rodovia Transamazônica foi utilizada como uma espécie de símbolo político pelo governo do General

78 D.h. sowohl Arbeiter und Angestellte in den Städten als auch Landarbeiter, die zum größten Teil noch in einem Regime direkter Abhängigkeit lebten. Es ist eine strittige Frage in Brasilien, inwieweit es dort Klassen im klassischen europäischen Sinne gibt. Zur Verteilung der Kosten und Vorteile des brasilianischen Modells siehe Meuler, S. 210

Médici. Numa época em que a ditadura não permitia qualquer debate político mais livre, em que as classes operárias da cidade e campo eram exploradas e reprimidas, econômica e politicamente, a Transamazônica foi utilizada como um símbolo da "grandeza nacional", da "pátria grande", da "potência emergente". Foi uma espécie de sucedâneo para um debate político inexistente. Essa foi a época do neo-ufanismo, do "ninguém segura este país", do "pra frente, Brasil", do "Brasil potência". Tratava-se de um sucedâneo de cunho geopolítico - para efeito de segurança interna e desenvolvimento capitalista - que visava preencher o vácuo político criado pela ditadura." (79)

Um mehr Überzeugungskraft zu gewinnen, wird dieser neue Mythos sich der alten, in der brasilianischen Gesellschaft latenten Mythen bedienen, sie in seinem Sinne umformulieren. Er wird von der Klassen- und Rassenharmonie reden und vom Fortschritt, der allen gleichermaßen zugute kommt. Er wird die Religiosität des Volkes zugunsten seiner eigenen Zwecke zu manipulieren versuchen und die Einheit der Nation gegenüber dem Ausland betonen, damit die im Land tatsächlich vorhandenen Gegensätze unbemerkt bleiben. Die Art, wie er diese Veränderungen vornimmt, wird notwendigerweise der oben kurz skizzierten Logik des Mythos folgen.⁸⁰ Vor allem wird er die Wirklichkeit nur insofern zur Geltung kommen lassen, als sie ihm den Schein von Wahrheit verleiht und trotzdem verzerrt werden kann.

3.4. Der Antimythos

Es stellt sich nun die Frage, welche Eigenschaften ein Kunstwerk haben muß, um als ein "Antimythos" betrach-

79 Colonização e Contra Reforma Agrária na Amazônia, Petrópolis 1979, S. 52f.

80 Für die Zwecke dieser Arbeit dürften die angeführten Merkmale zur Klärung des von mir verwendeten Mythoskonzepts ausreichend sein. "Mythos" läßt sich noch durch eine große Anzahl von Zusatzeigenschaften näher präzisieren, die je nach dem konkreten Fall mehr oder minder wichtig sind. Siehe dazu die schon erwähnten Arbeiten von Barthes und Sanchez.

tet werden zu können. Durch die Realisierung eines Stoffs in einem bestimmten Medium kommt eine neue Dimension zum ursprünglichen mythologischen Material hinzu, nämlich die Eigenschaften des Mediums selbst. Der Film ist bekannterweise ein mythologisches Feld par excellence, wo einige der schillerndsten Mythen der Gegenwart beheimatet sind. Dies mag zum einen auf das filmische Material selbst - die Bilder - zurückzuführen sein. In dem Moment, wo diese Bilder nicht nur die Funktion haben, Wirkliches festzuhalten, sondern darüber hinaus uns etwas mitteilen sollten, sind sie unschwer als ein sekundäres semiologisches System einzuordnen und haben somit denselben strukturellen Aufbau wie jedes andere mythologische System.⁸¹ Zum anderen erhöht die durch den Realitätseindruck im Kino⁸² erzeugte Bereitschaft des Zuschauers, Filmisches als Wirkliches aufzunehmen, die Wirksamkeit des im Film vorhandenen Mythos.⁸³

Wir werden in der Analyse von "Iracema" mit zwei Ebenen der "Entmystifizierung" zu arbeiten haben. Die erste ist die Darbietung des oben vorgestellten Mythos der nationalen Integration in seiner filmischen Materialisierung, d.h. eine Untersuchung zum Stoff im Medium Film. Die zweite ist die gewählte Strategie im Paradigma des Möglichen in dieser Kunstgattung, also eine Analyse zum (filmischen) Text als Film. Da diese Unterscheidung eine rein theoretische, methodische Voraussetzung darstellt, läßt sie sich nicht konkret im Sinne einer Auf-

81 Vgl. Barthes, S. 88ff.

82 Vgl. Christian Metz, Semiologie des Films, München 1972, Teil I, Punkt 1, S. 20-35: Zum Realitätseindruck im Kino

83 Im Grunde genommen weiß der Zuschauer, daß es sich beim Film um eine Fiktion handelt. Jedoch ist er bereit, diese Fiktion als Wirklichkeit aufzufassen, ähnlich wie der Konsument, der eine Regulierung des Obstpreises durch die Regierung wünscht und deswegen die Saisonbedingtheit dieser Preissenkung zu übersehen bereit ist. Es gibt natürlich auch andere - vor allem sozialpsychologische - Komponenten, die zur Bildung von Mythen beitragen, wie es z.B. bei Musikstars der Fall ist. Wir haben hier bloß zwei dieser Komponenten besonders betont, weil sie dem Medium Film spezifisch sind.

teilung vornehmen, da es sich um zwei Aspekte einer und derselben Erscheinung handelt.⁸⁴ Ihre Brauchbarkeit wird jedoch ganz deutlich in dem Moment, wo man eine Klassifikation künstlerischer Werke hinsichtlich der Merkmale "gesellschaftskritisch" oder "-konform" unternehmen will. In seinem Buch zur entmystifizierenden Kunst⁸⁵ setzt Robert Stam diese mit der politisch engagierten auto-reflexiven Kunst gleich. So konsequent diese radikale Haltung auch sein mag, sie läuft die Gefahr, zu einer normativen Ästhetik zu werden:

"O ilusionismo é, por definição, reacionário pois, ao tentar representar a "realidade", ele expressa apenas, e inevitavelmente, a ideologia implícita nos conceitos convencionais burgueses da sociedade." (86)

Meiner Meinung nach impliziert diese Behauptung, daß jede Ästhetik, die sich nicht im Rahmen einer Distanzierung - wie etwa bei Brecht oder Godart - bewegt, bürgerlich und reaktionär sei. Damit wären viele Klassiker der sozialkritischen Kunst, wie z.B. die Werke der französischen Realisten oder der italienischen Neorealisten, genauso als reaktionärer Unnutz abzutun, wie die Produktionen vieler moderner engagierter Filmemacher. So eine Haltung läßt außerdem die (Seh-) Gewohnheiten des Publikums außer acht - insofern, als ihnen keine Konzessionen gemacht werden -, die ein wichtiger Faktor für den Erfolg eines Werkes und seiner bewußtseinsbildenden oder gar revolutionären Wirkung bedeuten.

Gewiß müssen manche Sehgewohnheiten verändert werden, gewiß sollte das Publikum den Film als solchen besser erkennen können.⁸⁷ Aber man darf die Bereitschaft des Rezipienten, sich auf etwas Neues einzulassen, nicht überstrapazieren. Vor allem soll dies nicht geschehen, wenn ihm - dem Rezipienten - keine konkreten Handlungsmöglich-

⁸⁴ Vgl. das - freilich etwas ungünstig ausgedrückte - Beispiel Barthes' in bezug auf Brecht, S. 123.

⁸⁵ Robert Stam, O espetáculo interrompido: cinema e literatura de desmistificação, São Paulo 1981

⁸⁶ Ebd. S. 142

⁸⁷ Vom Standpunkt engagierter Kunst her gesehen.

keiten, in einem bestimmten historischen Moment, als "Ersatz" zu den von ihm abgelegten Illusionen angeboten werden. Solange er in der Gesellschaft keine konkrete Veränderungsmöglichkeit sieht, wird er sich dagegen sträuben, sein Verhalten zu ändern, er wird nicht einmal in der Lage sein, diese Aufforderung - sich zu verändern - zu verstehen.⁸⁸ Die Erfahrungen des Cinema Novo sind in dieser Hinsicht sehr lehrreich. Eine äußerst revolutionäre Kunst läuft gelegentlich die Gefahr, zu einer Kunst der Elite zu werden und auf diese Weise ihr Ziel zu verfehlen, nämlich die Massen zu erreichen.⁸⁹

Die richtige Antwort auf diese Frage scheint es zu sein, einige neue Aspekte der Tradition hinzuzufügen und sie auf diese Weise zu verwandeln. Wie drastisch "revolutionäre" oder erneuernde Veränderungen sein können, wird von der Bereitschaft des Publikums abhängen, sich darauf einzulassen, was letzten Endes mit objektiven historischen Gegebenheiten zu tun hat. So können und müssen kritische Inhalte durch z.T. neue und z.T. alte Techniken vermittelt werden, je nach dem, was in der besonderen Situation möglich bzw. notwendig ist. Das Zusammenspielen dieser verschiedenen Aspekte wird das Charakteristische eines Werkes ausmachen.⁹⁰

88 D.h., kleine Denkanstöße können manchmal viel "revolutionärer" sein als z.B. große und fehlplatzierte Kampfaufrufe.

89 Es sei denn, man stellt sich eine Revolution ohne die Massen vor. Das Cinema Novo wollte schon eine Art Revolution in der (brasilianischen) Filmsprache bewirken. Damit baute es sich zusätzlich zu den schon vorhandenen, z.T. mit dem Verleihsystem verbundenen Schwierigkeiten, noch ein Hindernis formaler Art auf dem Weg zum Publikum. Viele Filme des Cinema Novo sind aufgrund ihrer hohen formalen Ansprüche schlicht und einfach nicht verstanden worden.

90 Ich will an dieser Stelle nicht die alte Diskussion um Form und Inhalt neu aufrollen. Es geht vielmehr darum, festzustellen, daß ein Formelement als solches nicht als "progressiv" oder "konservativ" definiert werden kann. Diese Eigenschaft entsteht erst bei der Komposition dieser Elemente, die wiederum hinsichtlich der bestimmten Bedingungen ihrer Entstehung überprüft werden müssen. Vgl. dazu Peter Bürger, S. 9 und S. 16.

Wir werden in "Iracema" eine kritische Aufarbeitung von Mythen finden, die z.T. auf der stofflichen Ebene bleibt, zum anderen aber darüber hinaus geht. Die Gattung "dokumentarischer Spielfilm" selbst ist die Brechung einer konventionalisierten Aufteilung in "Wahres" und "Fiktives" und impliziert dadurch den Abbau eines Mythos, nämlich die "Objektivität" von Dokumentarfilm als "reines Abbild" der Wirklichkeit. Diese kritische Aufarbeitung von Mythen wird im nächsten Kapitel am filmischen Material selbst überprüft werden, denn diese ist eine Hauptaufgabe der Analyse überhaupt.⁹¹

4. ANALYSE DES FILMISCHEN TEXTS

In einer ersten Annäherung läßt sich "Iracema" in drei größere Teile gliedern, die sowohl hinsichtlich des Ortes als auch der Thematik unterschiedliche Einheiten bilden.⁹²

Im ersten Teil, der aus einem einzigen Akt besteht, wird das Leben der ländlichen amazonischen Bevölkerung charakterisiert. Es ist eine kurze Darstellung der sozio-ökonomischen Strukturen der Gegend, wie sie sich in den letzten Jahrhunderten entwickelt und stabilisiert haben. Auf der Ebene der Fabel wird dem Zuschauer die Vorgeschichte der Iracema als Repräsentantin einer bestimmten Bevölkerungsgruppe geliefert, wobei dies ohne jegliche Psychologisierung geschieht.

Auch der zweite Teil besteht aus einem einzigen Akt, in dem die Großstadt Belém als Schauplatz des Zusammenprallens verschiedener Kulturen erscheint. Hier wird eine Exposition der gesellschaftlichen Kräfte, die im Veränderungsprozeß der Region maßgeblich beteiligt sind,

91 Vgl. Bürger, S. 10 und Kuchenbuch, S. 130

92 Schon im Konzeptpapier zum Filmprojekt sind diese drei Abschnitte deutlich umrissen, wobei sie sich dort in erster Linie auf die Entwicklung der Geschichte des Mädchens Iracema beziehen: S. 3. Eine Kopie liegt beim Verfasser vor.

dargeboten. Nach einer zeitweiligen Auflösung der im ersten Akt einfachen und linearen Handlung wird diese erneut zu einem überschaubaren und eindeutigen Entwicklungsstrang zurückgeführt: Iracemas Weg zur Prostitution zeichnet sich ab, sie lernt Tereza und später auch Tião kennen.

Der dritte Teil des Films behandelt die wirtschaftliche Erschließung des Amazonasgebiets und deren Folgen. Hauptschauplatz sind die - z.T. neuen - Fernstraßen und ihre Umgebung. Dieser Abschnitt besteht aus drei Akten, die zunächst aufgrund unterschiedlicher Handlungseinheiten voneinander abgegrenzt worden sind. Im Laufe der Untersuchung wurde später auch festgestellt, daß ihnen verschiedene formale Strukturen der Handlungsdarbietung zugrunde liegen. Im 3. Akt sind Tião und Iracema (noch) zusammen. Den Rahmen der Erzählung bildet Tiãos Geschäftsreise, in deren Verlauf verschiedene Aspekte der wirtschaftlichen Erschließung in Erscheinung treten. Die Zerstörung der Natur, die Geschäftspraktiken der Lastwagenfahrer und der Konflikt zwischen den kleinen Siedlern und der Behörde sind einige von ihnen. Im 4. Akt ist Iracema alleine, bzw. in einigen Segmenten erneut mit Tereza zusammen. Hier wird vor allem das soziale Bild dieser neuen Amazonienbewohner gezeichnet. Der Werdegang von Iracema, immer tiefer und aussichtsloser in die Prostitution verwickelt, verbindet die einzelnen Episoden miteinander. Im 5. Akt schließlich treffen sich Tião und Iracema an einem heruntergekommenen Straßenbordell wieder. Vordergründig geht es hier um eine Bilanz der Entwicklung der Hauptpersonen, worin jedoch viele Hinweise auf ihre Verstrickung in einem allgemeineren, überindividuellen Prozeß beinhaltet sind.

Im folgenden werden wir eine nähere Untersuchung dieser fünf Akte unternehmen.⁹³

⁹³ Es dürfte klar sein, daß es sich nicht um eine Fünfakteinteilung im klassischen Sinne handelt, aufgrund der äußerst unterschiedlichen Handhabung der klassischen Einheiten Ort, Zeit und Handlung. Statt von "Akten" könnte man hier auch von "Blöcken" oder etwas anderem reden. M.E. ist jedoch die Benennung "Akt" - mit der oben gemachten Einschränkung - weitaus die beste, weil sie verschiedene dramaturgische Aspekte mitberücksichtigt und ansonsten auch in ähnlichen Analysen geläufig ist. Die weniger präzise und vorbelastete Bezeichnung "Block" wird hier für die Charakterisierung intermediärer Einheiten, wie z.B. zwischen Autonomen Segmenten und Akten sowie zwischen Autonomen Segmenten und Untersegmenten, verwendet.

Den ersten Schritt bildet ein kurzer Blick auf die im einzelnen Akt verfolgte Darstellungsstrategie in ihrem formalen Aufbau. Anschließend werden die Autonomen Segmente analysiert, wobei die Kriterien der Segmentierung selbst gelegentlich - vor allem in den Problemfällen - thematisiert werden. Je nach dem filmischen Aufbau werden an wichtigen Stellen verschiedene Aspekte des Dargebotenen dann einzeln untersucht, und zwar hinsichtlich sowohl des filmischen Textes als auch der äußeren Wirklichkeit, auf die der Film sich bezieht.

4.1. I. Akt

Im ersten Akt wird die Reise nach Belém zum Cirius-Fest anhand dreier eng miteinander verknüpfter Sequenzen dargestellt. Der Weg vom Igarapé zur Großstadt wird formal durch zwei Veränderungstendenzen gekennzeichnet: Während der Raum und die Personenkonstellation immer größer werden, steigert sich das Tempo der Darbietung, charakterisiert u.a. durch die Kameraführung, je näher Iracemas Familie der Stadt kommt.⁹⁴

4.1.1. Autonomes Segment Nr. 1

Die Fahrt in der Einführungssequenz wird als Teil einer Routine dargestellt. Man sieht viel Wasser und die dichte, üppige Ufervegetation. Im Tontrakt ist nur der

⁹⁴ Vgl. die zwecks der formalen Analyse erstellten Unterlagen. Im Einstellungsprofil ist die Montagestrategie - auf dieser Ebene - schon deutlich erkennbar. Sie wird ergänzt und quantifiziert mit Hilfe der Tabelle zur Kameraführung. Die Temposteigerung drückt sich z.B. - auf quantifizierte, vereinfachte Weise - in der eindeutigen Reihe der Spalte "Veränderung des Bildausschnitts" aus: eine Veränderung tritt je 7.4, je 6.3 und schließlich je 3.3 Sekunden ein. Im weiteren Verlauf der Analyse werde ich darauf verzichten, immer ausdrücklich auf diese Unterlagen zu verweisen, denn sie können zu jeder Zeit zur Überprüfung der aufgestellten Thesen herangezogen werden. Die Zusammenhänge in der Montage - auf höherer Ebene - sind im Montagediagramm graphisch dargestellt.

monotone Laut des Dieselmotors zu hören. Die Schrift "GRACAS A DEUS" auf dem Schiff, die im Laufe des ersten Aktes immer wieder zu sehen sein wird, erscheint schon in der dritten Einstellung: sie ist die erste verbale Äußerung des Films und deutet auf eine durch Passivität gekennzeichnete Religiosität beim Volk hin. In der 7. Einstellung wird Iracema zum ersten Mal deutlich bildlich hervorgehoben: sie schaut schweigend aus dem Fenster des fahrenden Schiffes heraus. Der Bildausschnitt läßt den oben erwähnten Satz links von ihr am Schiff erkennen und bringt sie dadurch miteinander in Verbindung. Damit ist schon eine erste Charakterisierung angedeutet.

4.1.2. Autonomes Segment Nr. 2

Ein Wechsel des Kamerastandortes markiert den Anfang dieser zweiten Sequenz: das Schiff kommt zu einem Haus, wo es mit weiteren Açaí-Körben beladen wird. Eine Radio-sendung vermittelt einzelne Aspekte des Lebens in der Region und liefert zugleich Informationen über das bevorstehende Cirius-Fest. Während der Fahrt zum Zwischenhändler erfolgt eine weitere Beschreibung des dortigen Lebensstils: die Früchte werden gewaschen und zum Teil zubereitet (E 13), der Wohncharakter des Schiffes kommt erneut zur Geltung⁹⁵, man geht schweigend tagtäglichen Bedürfnissen - wie dem Baden - nach. Dabei erscheint Iracema immer wieder im Bild, wodurch ihre Wichtigkeit für den Film unterstrichen wird. Dieses Verfahren wird in der 3. Sequenz fortgeführt.

Beim Verkauf der Früchte wird Iracemas Vater betrogen, zunächst durch eine bewußt falsche Rechnung, dann durch den Zwang, mehr Schnaps in Zahlung zu nehmen, als er es eigentlich möchte. Sein nur schwach angedeuteter Protest ist der einzige Satz, den die Reisenden im ganzen ersten Akt äußern. Demgegenüber ist die Haltung des Kioskbesitzers (und der anderen anwesenden Männer) ein Aus-

95 E 13, wie schon davor E 2

druck ihrer Stellung in der Abhängigkeitskette, auf der die herkömmlichen Wirtschafts- und Sozialstrukturen der Region basieren. Die Kautschuk- und Paranüssezyklen haben ein System hervorgebracht, in dem die Sammler direkt von den Zwischenhändlern abhängig sind, da sie aufgrund der schwierigen Verkehrslage keinen anderen Abnehmer haben. Diese wiederum sind abhängig von Geschäftshäusern der großen Zentren Belém und Manaus, die ihrerseits entweder von Firmen aus dem Süden Brasiliens oder direkt vom Ausland abhängen. Es gibt einige Variationen dieses Grundmusters, das jedoch noch heute im wichtigsten Bereich der amazonischen Wirtschaft, der aus dem Abbau von Naturalien oder Sammeln von Wildfrüchten besteht, gültig ist.⁹⁶

Schon hier muß festgestellt werden, daß der Film kein idealisiertes Bild des Lebens im Amazonasgebiet vor seiner "neuen" wirtschaftlichen Erschließung darbietet. Vielmehr erlaubt er uns einen einfühlsamen und zugleich kritischen Blick in eine fremde Wirklichkeit⁹⁷, die trotz ihrer negativen Eigenschaften noch ein gewisses Gleichgewicht aufweist.⁹⁸ Diese Haltung impliziert aber einen Verzicht auf den Mythos des "bon sauvage", der aufgrund seines Nichtzivilisiertseins natürlicher und deswegen glücklicher sei. Diese nüchterne, entmythologisierte Betrachtungsweise verleiht der im Film immanenten Argumentation gegen die Erschließung des Amazonasgebiets, zumindest in der tatsächlich praktizierten Form, viel an Überzeugungskraft.

96 Vgl. Fernando H. Cardoso e G. Müller, *Amazônia: Expansão do Capitalismo*, São Paulo 1978, insb. S. 31f.

97 Genauso wie das Filmteam gewissermaßen ein Fremdkörper in der Gegend ist, bleibt für die Filmemacher die amazonische Wirklichkeit fremd, sie betrachten sie von außen, aus der Perspektive eines im südlichen Brasilien beheimateten Bewußtsein heraus, das deswegen jedoch nicht unbedingt "falsch" sein muß. Die Haltung des Films ist an dieser Stelle solidarisch, nicht selbstdarstellend. Da der größte Teil des vorgesehenen und des de facto erreichten Publikums von "Iracema" nicht aus der Amazonasregion stammt, ist ihm diese Wirklichkeit, hier in ihrer vollen Spezifität dargeboten, auch fremd.

98 Vgl. Bodanzkys schon erwähntes Arbeitspapier, S. 3; siehe auch W. Gauer im Gespräch mit dem Verfasser, Anhang S. 195

4.1.3. Autonomes Segment Nr. 3

Nach dem abgeschlossenen Geschäft mit den Wildfrüchten, die das zentrale Kriterium der Unterscheidung zwischen dem 2. und 3. Autonomem Segment bildet, wird die Reise nach Belém fortgesetzt. Untersegmente "a" und "b" haben ähnliche Struktur und Funktion wie die vorangegangenen. Sie setzen die Beschreibung der dortigen Lebensweise fort, zu der die Erwartung auf das Fest verstärkt hinzugekommen ist.

Die Untersegmente "c" bis "e" stellen die Ankunft und den Hafen mit Markt dar und sind markiert durch einen schnelleren, wechsellvolleren Rhythmus. Die neue Atmosphäre wird im Tontrakt zunächst durch eine Radiosendung, ähnlich wie am Anfang der zweiten Sequenz, und dann auch durch Hintergrundgeräusche betont. Von da an sind Iracemas Familienmitglieder gar nicht mehr zu sehen.⁹⁹ Sie bindet sich von ihnen los und verschwindet in der Menge vom Markt, der sie anscheinend fasziniert. Diese Handlung wird im Autonomem Segment Nr. 6, im zweiten Akt, wieder aufgenommen. Es wird kein Grund dafür geliefert, warum sie weggeht (was an dieser Stelle noch nicht deutlich ist), noch wird die Reaktion ihrer Familie gezeigt.¹⁰⁰

4.2. II. Akt

Im zweiten Akt wird die bislang lineare Erzählstruktur des Films gebrochen, wobei zwei größere Blöcke entstehen. Der erste von ihnen dient der Exposition der für den Film relevanten gesellschaftlichen Kräfte und weist

99 Eigentlich seit E 34, was z.T. durch die Ankunft am Hafen aus der Perspektive der Reisenden zu erklären ist. Ab E 42 hat diese Tatsache dann andere dramaturgische Gründe bzw. Folgen. Im Drehbuch, das beim ZDF in Mainz vorliegt, war Iracemas Trennung von der Familie erst bei einem Tanzumzug des Cirius-Festes vorgesehen.

100 Laut Drehbuch vom ZDF sollte nur die jüngere Schwester versuchen, ihr nachzugehen, als sie sich entfernt.

eine verschachtelte Struktur auf: Segmente 4 und 8 haben Tião als Mittelpunkt; Segmente 5 und 9 beschreiben in erster Linie die Hintergrundkulisse der Erzählung; Segmente 6 und 10 haben Iracema als Mittelpunkt, und Segment 7 hat ausschließlich die Funktion, 6 und 8 miteinander zu verbinden. Segmente 3 (vom ersten Akt) und 9 haben außerdem eine Bindung zur Entwicklung der Handlung um Iracema, so daß die Reihe 3, 6, (9), 10 diesen ersten Block gewissermaßen umklammert.

Der zweite Block ist gekennzeichnet durch das Zusammenkommen der Handlungsstränge um Tião und Iracema durch die Einführung des Bindeglieds Tereza. Die zeitliche Abfolge ist hier viel eindeutiger als im ersten Block, d.h. die Episoden können nicht als parallel zueinander aufgefaßt werden.¹⁰¹

Die Strukturen dieser beiden Blöcke entsprechen den Entwicklungsperspektiven der Iracema. Während die Verschachtelung im ersten als Indiz für ihre Verwirrung und Orientierungslosigkeit angesehen werden kann¹⁰², deutet die klare Tendenz des zweiten auf eine eingeschlagene Entwicklung zur Prostitution hin, auch wenn die Gründe dieser Entwicklung nicht ausführlich dargeboten werden.¹⁰³

101 Hinsichtlich der zeitlichen Parallelität könnte der erste Block als eine Art alterniertes Syntagma nach dem Schema von Metz klassifiziert werden. Die Einschränkungen sind jedoch zu groß, als daß eine solche Einordnung angebracht wäre.

102 Meiner Meinung nach steht diese Tatsache nicht im Widerspruch dazu, daß dem Zuschauer Hintergrundinformationen geliefert werden, denn auch er weiß zunächst nicht, wie er sie später verwerten wird - eine Fortsetzung der Handlung vom Restaurante Central, im Autonomen Segment Nr. 5, gibt es z.B. nicht.

103 Dieses ist eine bewußte Wahl der Filmemacher gewesen, weil sie nicht das Problem der Prostitution an sich behandeln wollten, sondern eher mit Hilfe dieses Problemkomplexes ein allgemeines Bild der Region zu zeichnen beabsichtigen. Vgl. Bodanzky im Interview mit dem Verfasser; Anhang S. 212
Zu dieser Wahl kommen noch weitere Komponenten hinzu, so daß der übergangslose Weg Iracemas zur Prostitution - wie er im Film gezeigt wird - drei Gründe hat: 1) die oben erwähnte Wahl, zu zeigen, daß sie sich prostituierte, ohne genauer zu erklären, warum sie es

Die im zweiten Akt dargestellte Zeit beinhaltet mindestens zwei Tage, wahrscheinlich aber einige mehr. Der erste Block schildert die Ereignisse am Tag von Iracemas Ankunft in Belém, während der zweite auch die Dauer eines einzigen Tages zu haben scheint, wobei dieser nicht unbedingt der darauffolgende sein muß.

4.2.1. Autonomes Segment Nr. 4

Dieses Segment mit langen, verhältnismäßig ruhigen Einstellungen und einem reichhaltigen Tontrakt dient der Vorstellung von Tião und seiner Einordnung in den politischen und sozialen Kontext. Wie der Vorarbeiter vom Holzlager ist er von der nationalistischen Euphorie geprägt, die ihm ein gutes Instrument zum Aufstieg zu sein scheint.

Seine Aufsteigermentalität mit nationalistischem Unterton bringt er in E 52 expressis verbis zum Ausdruck: er spricht laut - zu sich und den Arbeitern? - und schaut dabei direkt in die Kamera, was als eine direkte Wendung an die Zuschauer verstanden werden kann. Die Rede in der ersten Person singular ohne einen klaren Gesprächspartner verstärkt diesen Eindruck umsomehr. Dabei erhält die Bildkomposition einen symbolischen Charakter: sitzend redet er und gibt Anweisungen, während die Arbeiter schweigend ihre Aufgaben erledigen. Das Ganze wird aus der Untersicht gezeigt, wobei im Hintergrund eine brasilianische Flagge an einem der Schiffe weht und eine

tat; 2) die Tatsache, daß in der Amazonasregion die jungen Mädchen wirklich sehr schnell und übergangslos zu Prostituierten werden, wobei einige von ihnen den Schritt zurück ins Familienleben, z.B. durch Heirat, schaffen, wie Bodanzky dem Verfasser gegenüber bemerkte; 3) die Machart des Films selbst, die Szenenwiederholung ausschließt und dadurch evtl. den Verzicht auf eine gezielte dramaturgische Entwicklung u.U. hinnehmen muß. Diese These wird erhärtet durch einen Vergleich mit den Unterlagen zum Film in seiner Vorbereitungsphase - Konzeptpapier zum Projekt und vorläufiges Drehbuch -, die einige zu dieser Entwicklung wichtige Szenen vorsahen, die im Film nicht vorhanden sind.

andere weiter entfernt noch zu erkennen ist.¹⁰⁴ Tiãos anscheinend gesicherte und gegenüber den Arbeitern hohe soziale Stellung wird durch das über ihm und hinter ihm stehende Symbol der nationalen, verbindlichen Ordnung - die brasilianische Flagge - noch zusätzlich bekräftigt.

Tiãos anfängliche Skepsis und Ironie im Gespräch mit dem Vorarbeiter wendet sich zu voller Übereinstimmung mit ihm in dem Moment, wo dieser den Diskurs des Brasil Grande vertritt. Damit findet sich seine Bereitschaft angedeutet, die eigene Kritikfähigkeit zugunsten des persönlichen Profits fallen zu lassen. Dieses Verhalten und seine soziale Stellung als Kleinunternehmer - Lastwagenbesitzer - lassen ihn als Repräsentanten eines Teils der brasilianischen Mittelschicht erkennen, die bekanntlich von den Jahren des "brasilianischen Wunders" profitiert hat, bzw. zu profitieren glaubte.¹⁰⁵ Er schließt sich damit den mythologisierenden Aussagen der Regierung an, die Aufstiegschancen für alle in einem harmonischen und mit unbegrenzten Möglichkeiten versehenen Brasilien verkündete.

4.2.2. Autonomes Segment Nr. 5

Die absolute Dominanz des Dialogs in diesem Abschnitt hebt seine Wichtigkeit als Exposition hervor. Der Unternehmer, Vertreter des nationalen Kapitals, weist einige Bedenken gegen die wirtschaftliche Erschließung Amazoniens als unzutreffend zurück und verteidigt eben diese Er-

104 Diese ist eine Bildkomposition, die in der Wirklichkeit latent war und von den Filmemachern z.T. auf intuitive Weise entdeckt wurde. Auch wenn Gauer und Bodanzky diese Zufälligkeit unterstrichen haben, bleibt das Endprodukt ein sehr starkes Symbol. Schließlich reduziert sich die Wirkungskraft eines Films nicht auf die von den Filmemachern bewußt eingesetzten Mittel, sondern sie geht viel weiter darüber hinaus. Der Film "Blow up" von Antonioni - frei nach einer Erzählung von Julio Cortázar, - zeigt exemplarisch, wie viel mehr in einem einzigen Bild vorhanden sein kann, als es der Photograph auch nur geahnt hätte.

105 Vgl. den Abschnitt 3.3. in dieser Arbeit.

schließung mit Argumenten, die der Regierungspropaganda und damit dem Mythos des Brasil Grande¹⁰⁶ sehr nahe stehen. Technischer Fortschritt wird einer wirtschaftlichen Verbesserung gleichgesetzt, die durch die Beschaffung von Arbeitsplätzen auch den unteren Schichten zugute komme. Das Ausland wird als Konkurrent dargestellt, dem sich das nationale Kapital im Interesse aller entgegensetzen müsse. Gleichzeitig wird die Zusammenarbeit mit internationalen Konzernen als Ausdruck der Stärke und Beweis der Realisierbarkeit eigener Projekte angeführt. Auf der psychologischen Ebene wird an das Gefühl einer Größe appelliert, die nur eine falsche Bescheidenheit sich zu entfalten verhindere.

Die Beteuerung des Unternehmers gegenüber seinem Begleiter, daß die Position von Dr. Antônio rein dekorativ sein würde, entlarvt seine Rhetorik als Vorwand zur Verteidigung der eigenen Interessen und stellt sie als Ganzes in Frage. Allerdings stellt diese Haltung nicht bloß eine persönliche Entscheidung dar, sondern sie ist zwingend für eine ganze Klasse:

"Por lo tanto, cabe admitir que, visto el problema desde el ángulo de los intereses de clase (único legítimo en la orientación práctica del comportamiento empresarial), y considerando con objetividad la situación de clase en un sistema nacional dependiente, la política de entrega del capitalismo nacional, en cuanto refleja la lucha interna inherente a toda alianza, mal puede explicarse como una simple insensatez de las burguesías nacionales de los países subdesarrollados." (107)

106 Das heißt nicht, daß Bürgertum und Regierung zwei völlig verschiedene Sachen seien. In der Tat unterhalten die verschiedenen bürgerlichen Gruppierungen in Brasilien ein sehr inniges Verhältnis zur Macht. Vgl. F.H. Cardoso, *Hegemonia burguesa e independencia económica: raíces estructurales de la crisis política brasileña*, in: *Brasil Hoy*, México 1975

107 Ebd. S. 121. Im zitierten Aufsatz, vor allem in Kapitel III, S. 115ff., analysiert F.H. Cardoso das Verhalten einiger Gruppen des nationalen Bürgertums im Verhältnis zur Macht und zum internationalen Kapital. Daraus läßt sich schließen, daß das Verhalten des im Film dargestellten Unternehmers - Betonung der nationalen Interessen einerseits, Zusammenarbeit mit dem internationalen Kapital andererseits - kein Widerspruch, sondern Ausdruck einer tatsächlich verfolgten Strategie zur

Die nationalistische Komponente in der Argumentation der Machthaber, hier vertreten im unternehmerischen Diskurs, erhebt für den Film - der sich als kritisch versteht - die Notwendigkeit, in erster Linie gegen die eigene Regierung und nicht so sehr gegen die ausländischen Interessen vorzugehen. Die Einflußnahme und Ausbeutung vom Ausland kann am besten durch den Umweg dieser Kritik auf nationaler Ebene angeprangert werden - so zumindest die Wahl des Films -, z.B. durch die Entlarvung dieses selbstbehaupteten Nationalismus. Eine direkte Anklage würde Gefahr laufen, mit der Haltung der Regierung verwechselt zu werden und ihr auf diese Weise Vorschub zu leisten!

4.2.3. Autonomes Segment Nr. 6¹⁰⁸

Wir kommen nun zurück zu Iracema auf dem Markt. In einer wechsellvollen Reihe von kurzen und bewegten Einstellungen, die von "Detail" bis "Amerikanisch" reichen, wobei die Nahaufnahmen den Hauptanteil bilden, wird Iracemas Faszinierung von dieser neuen und reizvollen Welt zum Ausdruck gebracht.

Das Interessante an dieser Szene ist, daß Iracemas Gemütszustand fast ausschließlich mit Mitteln der Montage und der Bildkomposition beschrieben wird. Die Inszenierung reduziert sich auf das Minimale. Die innere Spannung vermittelt sich nicht durch eine dichte bzw. geladene

Wahrung der Klasseninteressen ist. Konkret in bezug auf Amazonien hat O. Ianni dieses Verhältnis so definiert: "A aliança entre o capital privado, nacional e estrangeiro, com o poder estatal é, ao mesmo tempo, produto e condição pela qual está ocorrendo na Amazônia o desenvolvimento extensivo do capitalismo." A.a.O., S. 91

108 In der Anwendung der Metzschens Kategorien auf diese Arbeit unterscheiden sich "Szene" und "Sequenz" hinsichtlich des Ortes dadurch, daß in der Szene die Raumkontinuität auch kameratechnisch, z.B. durch den Einsatz von größeren Bildausschnitten oder beschreibenden Schwenks, zum Ausdruck gebracht wird. Obwohl in dieser Szene so ein Verfahren nicht angewendet wird, reicht m.E. die Ortseinheit "Markt" als solche zur Klassifizierung aus.

Handlung, sondern durch die Anordnung des visuellen Materials. Man kann bis zu einem gewissen Grad den Einsatz der subjektiven Kamera, der in E 70 besonders deutlich ist, zu einem Konzept der subjektiven Montage erweitern. Es wird nur das gezeigt, was für Iracema neu und reizvoll war, und zwar auf eine Art, wie sie es selbst hätte wahrnehmen können. Informationen, die ein Dokumentarfilm mit anderen Akzentsetzungen u.U. liefern würde, wie z.B. der große Umfang des Markts und der außerordentlich große Dreck, der dort stellenweise zu finden ist, bleiben auf diese Weise ausgespart. Auf der auditiven Ebene wird das oben Beschriebene durch eine lebendige Tonspur verstärkt, die eine kulissenartige Funktion wie in den Sequenzen des ersten Aktes erfüllt.

4.2.4. Autonomes Segment Nr. 7

Diese Einstellung hat bloß die Funktion, die Segmente 6 und 8 ohne Sprung miteinander zu verbinden. Der Ort ist eine Kreuzung vor den Einkaufsstraßen im Zentrum, unweit vom Markt. Der Straßenlärm ist ähnlich wie am Ende des 6. und am Anfang des 8. Segments. Die Einstellung ist insgesamt sehr bewegt, etwa wie diejenigen der vorangegangenen Szene, von denen sie sich jedoch durch den Bildausschnitt deutlich unterscheidet.

4.2.5. Autonomes Segment Nr. 8

Die meisten Fernfahrer, die in dieser Gegend arbeiten, kommen aus dem Süden, vornehmlich aus Rio Grande do Sul.¹⁰⁹ Sie treffen sich in den "Churrascarias" - das sind Restaurants, in denen verschiedene Sorten Fleisch, nach südlicher Manier am Spieß gebraten, in einem Rotationsprinzip serviert werden. Tião trifft einige seiner Bekannten in einem solchen Lokal. Das Gesprächsthema ist das übliche: die Arbeit, das Geld, die Frauen. Tiãos na-

¹⁰⁹ Vgl. die Interviews des Verfassers mit den Filmemachern im Anhang dieser Arbeit, S. 203 und S. 211

tionalistische Euphorie lenkt aber das Gespräch bald zu seinem Lieblingsmotiv: Brasiliens Fortschritt, den er mit fast wortwörtlichen Zitaten aus der Regierungspropaganda verteidigt. Seine stereotype Überzeichnung läßt erneut erkennen, daß auch er - so wie *Iracema* - nicht bloß sich selbst darstellt, sondern ein Repräsentant all derjenigen ist, die sich entschlossen hinter die Regierungspolitik gestellt haben. Der nur schwache Protest, der ihm entgegengesetzt wird, deutet darauf hin, daß es auch kritischere Leute gegeben hat, die jedoch Gründe dafür hatten, ihre Kritik nicht zu laut werden zu lassen - sei es aus privaten Interessen oder aus Angst vor der drohenden Repression.

Während der Unterhaltung am Tisch beschränkt sich die Kamera nicht darauf, die sprechende Person abzubilden, sondern sie setzt die Milieubeschreibung vom Anfang der Szene fort. Immer wieder wendet sie sich von Tiãos Kreis ab, verweilt bei einigen anderen Gästen und kommt dann zurück. Es entsteht eine partielle Diskontinuität zwischen Bild- und Tontrakt. Obwohl der Dialog sehr wichtig ist, spielt das Bild nicht nur eine unterstützende Rolle - wie z.B. bei der Szene im *Restaurante Central* -, sondern sie erlangt eine gewisse Autonomie. Dieses Kameraverhalten und das Mikrofon mitten auf dem Tisch in E 81 machen den Zuschauer darauf aufmerksam, daß es sich hier um einen Film handelt, d.h. das Geschehen kann weder als "erzählte Wirklichkeit" im Sinne einer in sich geschlossenen Fiktion noch als "wahr" im Sinne einer getreuen, unverfälschten Abbildung der äußeren Wirklichkeit aufgefaßt werden.¹¹⁰ Zwei Aufforderungen

110 Der Film ist an dieser Stelle autoreflexiv und anti-illusionistisch, wie Robert Stam diese Kunsttradition dargestellt hat. A.a.O., z.B. S. 21: "A arte anti-ilusionista é a arte que lembra explicitamente ao leitor ou espectador da necessidade de ser cúmplice da ilusão artística."

Während das Mikrofon auf dem Tisch, wie auch das sichtbare Mikrofon Anfang E 52, als Kunstfehler angesehen werden kann und die direkt in die Kamera schauenden Neugierigen vor dem *Restaurante Central* als typisch für eine (Fernseh-) Reportage bezeichnet werden können, handelt es sich bei der hier verwendeten Kamerastrategie um eine bewußte ästhetische Wahl, die einen der markantesten Stilelemente dieses Films ausmacht.

werden an den Zuschauer gestellt, womit die klassische Trennung in Dokumentar- und Spielfilm - nun auf der Ebene der Rezeption - aufgehoben wird: einerseits soll er die filmische Fiktion akzeptieren, sie auf sich wirken lassen, obwohl sie gelegentlich von der konkreten Wirklichkeit durchbrochen wird; andererseits soll er die Darstellung der Wirklichkeit als nicht verzerrt aufnehmen, auch wenn er weiß, daß fiktive, vom Film her intendierte Momente in sie hineinwirken. Dieses auf den ersten Blick paradoxe Verfahren ermöglicht dem Zuschauer eine bewußte Rezeption des Films als Medium, denn er wird zugleich auf die in jedem Film vorhandene Manipulation der Wirklichkeit sowie auf seine eigene Komplizenschaft in der Aufschlüsselung des im Film Ausgesagten verwiesen. Demnach ist der Film weder eine nicht hinterfragbare objektive Darstellung der Wirklichkeit, noch ist er ein für sich alleine gestelltes, von irgendwelchen Interessen unabhängiges Kunstwerk. Auf diese Weise wird den bürgerlichen Mythen von Objektivität als Lösung von jeglichen Interessen und von Kunst als reinem Selbstzweck entgegengewirkt.

4.2.6. Autonomes Segment Nr. 9

Die Darstellung der Cirius-Prozession ähnelt einer Reportage, in der einzelne Fragmente des Ganzen aneinander gereiht werden, wie Ismail Xavier mit Recht bemerkt hat.¹¹¹ Ich habe es vorgezogen, dieses Segment nach den Kategorien von Metz als "Deskriptives Syntagma" statt als "Sequenz" zu bezeichnen, weil diese Einordnung sowohl seine Struktur als auch seine Funktion besser erfaßt. Es gibt keine zwingende zeitliche Abfolge zwischen den einzelnen Untersegmenten, auch wenn diese mit Hilfe der Tonspur chronologisch miteinander verbunden werden. Diese Chronologie wird aber nicht durch eine Handlungsprogression bestätigt, wovon dann die Möglichkeit entsteht, die Episoden - Untersegmente - gegeneinander aus-

¹¹¹ Vgl. sein Artikel im Anhang dieser Arbeit, S. 230

zutauschen. Die Abfolge der Einstellungen innerhalb der einzelnen Untersegmente ist demgegenüber motivierter und könnte nicht immer ohne weiteres verändert werden. Diese Austauschbarkeit der Untersegmente und ihre Thematik, die als Teil der Exposition der gesellschaftlichen Kräfte verstanden werden kann, verleihen m.E. dem Ganzen vielmehr den Charakter einer Beschreibung statt einer Erzählung. Gewiß wird hier auch erzählt, wie Iracema sich in der Menge verhält, und dies trägt zum Verstehen ihrer Person und ihrer Geschichte einiges bei. Das erzählerische Element bleibt dem beschreibenden trotzdem deutlich untergeordnet. Einerseits macht die Darstellung von Iracema in der Menge quantitativ nur einen geringen Anteil des gesamten Segments aus. Andererseits sind die anderen hier mitgelieferten Informationen zum Verständnis des gesamten Films wichtiger als diejenigen, die hauptsächlich Iracema zum Thema haben.¹¹²

Bevor wir zur Exposition der gesellschaftlichen Kräfte kommen, ist noch eine Bemerkung zu Iracema angebracht. Das Segment ist insgesamt äußerst abwechslungsreich: nicht nur die Menge bewegt sich in scheinbar unüberschaubarer Weise, sondern auch die Einstellungen sind kurz und bewegt. Während Iracema auf dem Markt zunächst nur passiv einer neuen und faszinierenden Welt ausgesetzt war, zieht sie hier bei der Prozession schon mit. In der nächsten Sequenz, auf der Kirmes, wird sie noch aktiver werden und selbst etwas unternehmen. Ihre Unfähigkeit, sich gegenüber all diesen Reizen einigermaßen selbstbeherrscht zu verhalten, und das Fehlen einer wirklichen Alternative werden sie auf den Weg der Prostitution bringen.

¹¹² Wichtiger als die Benennung des Segments als "Deskriptives Syntagma" oder als "Sequenz" ist das Erkennen seiner Funktion, die u.a. an seiner Struktur festzumachen ist. Selbst wenn Fragen dieser Art sich nicht immer eindeutig beantworten lassen, bringt oft der bloße Versuch einer Einordnung Erkenntnisse mit sich, und darauf kommt es letzten Endes nur an.

Die Tradition des Cirius-Fests ist eng mit der Kolonialgeschichte Amazoniens verbunden. Die offizielle Anerkennung des Kults der Heiligen von Nazaré im Jahre 1793 gehorchte der Notwendigkeit, aus der Sicht der portugiesischen Krone her gesehen, die Instrumente der religiösen und politischen Repression in der Kolonie zu verstärken.¹¹³ Die Entstehung dieser Pilgerfahrt wurde von R. Azzi wie folgt in den damaligen Kontext eingebettet:

"Na medida em que eram expressão do colonialismo lusitano em crise, pelo menos dois desses centros de devoção passaram a ser utilizados na época imperial pelo poder público para reforço da própria autoridade. Tal é o caso do Círio de Nazaré, no Pará, e da devoção de N.S. da Glória, no Rio.

A festa do Círio fora introduzida para abrilhantar a grande feira de produtos agrícolas e industriais do Estado. Esse aspecto interessava sobretudo aos comerciantes portugueses, pois era a legitimação religiosa de sua atuação." (114)

Das Cirius-Fest erscheint also als ideales Instrument zur Erfüllung der neuen Bedürfnisse der Macht. Die Kampagne zur Erschließung Amazoniens wird durch das religiöse Muß untermauert, wozu nur eine Akzentverschiebung eines alten Diskurses notwendig ist.

Im Untersegment "b" stehen der geschwollene Ton und die pathetische Rhetorik¹¹⁵ der offiziellen Kirche einem

113 Siehe Riolando Azzi, As romarias no Brasil, in: Revista de Cultura Vozes, Vol. LXXIII, Mai 1979, Nr.4, S.286ff.

114 Ebd. S. 288

115 Das Ganze steht in einer unübersehbaren Analogie zum Diskurs der Regierung. Der Deutlichkeit halber seien hier einige Punkte hervorgehoben: 1) die nationale Integration expressis verbis: "num esforço de integração nacional ..."; 2) die Idee des Brasil Grande: "a esmagante grandeza do empreendimento"; 3) die Stimme der Opposition als Ausdruck menschlicher Schwäche: "o vacilamento de nossas vontades humanas"; 4) die Einheit der Nation: "Damos mãos todos os dias para alcançar o máximo de resultados"; 5) die Bedrohung des Gleichgewichts, die wohl als ein Hinweis auf die propagierte "kommunistische Subversion" verstanden werden kann, gefolgt jedoch von der in einer Anspielung Camões beteuerten Siegesicherheit: "... e as ameaças de desequilíbrios. No canto das vitórias de hoje, ..."; 6) die Darstellung der offiziellen Programmatik als Wunsch aller - eine typische ideologische Umkehrung: "da multidão que se quer ver (unpersönlicher Ausdruck als Form der allgemeingültigen Aussage) pelas florestas."

Volk gegenüber, dessen Religiosität durch Vielfalt und Synkretismus - wenn auch vom Kitsch durchdrungen - gekennzeichnet ist. Die Kamera läßt keinen Zweifel darüber entstehen, auf welche Seite sich der Film stellt. Die schönen Gesichter, die in Groß- und Detailaufnahmen in E 91 und E 96 gezeigt werden, bilden einen Kontrapunkt zu den Bildern der Unruhe und der Manipulation. Das Volk kann mit der gegenwärtigen Situation nicht zufrieden sein, denn es wird unterdrückt und manipuliert. Andererseits ist dieses Volk aber fähig zum Glücklichen, denn es ist schön und trotz aller Misere gesellig.

Obwohl die Ordnungskräfte nur schwer ihre Aufgabe erfüllen können, spricht Cel. Douglas von einem friedlichen Verlauf und bedankt sich bei der Bevölkerung. Indessen kommen die offiziellen kirchlichen und sonstigen religiösen Organisationen innerhalb eines Absperrunges voran, während die Volksmassen an die Straßenränder gedrängt werden. Es wird klar, welche Ordnung hier gemeint ist: die Ordnung des Brasil Grande, in der es selbstverständlich ist, daß u.U. Gewalt gegen das Volk angewendet wird, um das offizielle Programm möglichst schnell und problemlos zu verwirklichen.

4.2.7. Autonomes Segment Nr. 10

Nachts werden die Feierlichkeiten des Círio de Nazaré auf der Kirmes fortgesetzt. Dort treffen wir Iracema wieder. Sie schaut sich das Mädchen ohne Körper an, hört einem Gesangsduell zu und landet schließlich - später in der Nacht - bei einer Gruppe etwa gleichaltriger Jugendlicher. Aus ihren Gesprächen läßt sich erkennen, daß die Mädchen eine irgendwie geartete Bindung zum Strich haben.¹¹⁶ Iracema befindet sich in der kritischen Phase, in der jeder Schritt bestimmend sein kann.

¹¹⁶ In E 121 sagt ein Junger: "Não, Madalena eu não falo não." Es ist unklar, ob er wirklich "não falo" oder stattdessen "não pago" gesagt hat. Auf jeden Fall handelt es sich hier um eine Verhandlung darüber, mit welchen Mädchen er gehen soll.

4.2.8. Autonomes Segment Nr. 11

Unweit vom Kirmesplatz¹¹⁷ versucht ein Lastwagenfahrer Tereza zu überzeugen, die Nacht mit ihm zu verbringen. Diese lehnt sein Angebot ab und verweist ihn auf die jungen Mädchen, die zum Cirius-Fest gekommen sind: "Tudo putinha fresca, você pega aí qualquer coisa" (E 127).

Danach geht sie alleine zu einem Bordell, vermutlich, um ihren "Stammkunden" zu treffen. Unter den Bordellbesuchern ist auch Tião, der sich offenkundig langweilt. Die jungen Prostituierten, Terezas Gang vom Kirmes zum Bordell, die Musik und das alternierte Auftauchen von Iracema und Tião, alles deutet darauf hin, daß sie sich bald treffen werden.

4.2.9. Autonomes Segment Nr. 12

Tereza und Iracema, die nun auch provozierend angekleidet sind, gehen gemeinsam in die Innenstadt, um einzukaufen. Die Handlungsentwicklung wird eindeutiger, die Bindung zum Strich wird immer klarer.

Der zeitliche Verweis auf der Tonspur - eine Woche vor dem großen Cirius-Fest - kann entweder als ein Fehler oder als intendierte Angabe über die Gesamtdauer der Festlichkeiten, die sich über acht Tage erstrecken, an-

¹¹⁷ Obwohl hier eine große Nähe zur vorangegangenen Sequenz besteht, ist es meiner Meinung nach berechtigt, sie zu unterschiedlichen größeren Einheiten zuzuordnen, denn an dieser Stelle wird eine Entwicklung eingeleitet, die in ihrem vollen Ausmaß während des ersten Blocks noch nicht zu erkennen war. Die allgemeine Phase der Exposition ist abgeschlossen, von nun an wird sich die Handlung mehr und mehr auf die Geschichte Iracemas stützen. Zeitlich gesehen gehört diese Sequenz jedoch noch zum ersten Block. Für diese Art Schwierigkeiten bei der Zuordnung zu größeren Einheiten gelten dieselben Argumente wie bei ihrer Klassifizierung. Vgl. Anm. Nr. 112.

gesehen werden.¹¹⁸

4.2.10. Autonomes Segment Nr. 13

In den Untersegmenten "a" und "b" wird mit Hilfe verhältnismäßig kurzer Einstellungen ein Blick in das Leben im Prostitutionsviertel geworfen. Diese Beschreibung wird im Untersegment "d" fortgesetzt, wobei die eingesetzten Lieder sie untermauern.

Die zwei langen Einstellungen des Untersegments "c" machen den Kern dieser Sequenz aus. Der Dialog zwischen Tereza und Iracema ist ein Gegenstück zu Tiãos Gesprächen. Aus der Unterhaltung der beiden Frauen erkennt man den Wunsch der Prostituierten, aus ihrer erniedrigenden Lage herauszukommen. Dieser Wunsch wird auf die Ferne der Großstädte Rio de Janeiro und São Paulo projiziert, in denen alles schöner und leichter zu sein scheint. Obwohl Iracema vermutlich keine andere Stadt außer Belém kennt, polemisiert sie gegen Tereza, welches der Zentren besser sei: "Quê que você vai fazer em São Paulo, se o Rio é muito melhor?!" (E 141) In ihrer Aussage kommt die innere Kolonialisierung Brasiliens, in der der Süden - und vor allem das Bundesland São Paulo - die Rolle der Metropole spielt, zum Ausdruck.¹¹⁹

Zu diesem Zeitpunkt ist Iracema jedoch noch zufrieden mit ihrem Leben in Belém, so daß sie sich skeptisch gegenüber Terezas Plänen verhält. Trotz dieser Einschränkung wird der Zuschauer darauf hingewiesen, daß eine große Reise bevorsteht. Die Tatsachen, daß Iracema trotz ihrer scheinbaren Selbstsicherheit die Reise mit Tião

118 Ein Zuschauer, der mit den religiösen Volksfesten in Brasilien vertraut ist, wird wohl diesen Hinweis richtig aufschlüsseln können, denn viele dieser Feste dehnen sich über längere Zeiträume aus. Andererseits wird dieser Sachverhalt nicht explizit genug erklärt, so daß auch Nichteingeweihte ihn ohne Mühe hätten verstehen können.

119 Eine Analyse der Auswirkungen dieser inneren Kolonialisierung auf das Amazonasgebiet, vor allem auf der wirtschaftlichen Ebene, liefern uns Cardoso/Müller, a.a.O., S. 203.

doch noch antreten wird und daß sie im späteren Gespräch mit der Schneiderin sich der Argumente von Tereza bedienen wird, sind ein Ausdruck ihrer Unselbständigkeit. Allerdings könnte man von einem Mädchen, das mit 15 Jahren aus einem natürlichen und vereinsamten Leben an den Flüssen Amazoniens auf einmal in den menschlichen Dschungel der Großstadt geworfen wird, kaum etwas anderes erwarten.

Die Darstellung der beiden Frauen mit nackten Oberkörpern beim Umziehen erfüllt die Anforderung an den Film, einen Anteil an explizitem Sex zu zeigen. Diese Notwendigkeit ist u.a. darauf zurückzuführen, daß hier die Prostitution eines der Hauptthemen ist. Die Behandlung von Sex bewegt sich im Rahmen des zu dieser Zeit in Brasilien Üblichen und Erlaubten. Allerdings geht der Film insofern damit behutsam um, als er den Geschlechtsverkehr nicht direkt andeutet.¹²⁰ Die implizite Anklage gegen die Umstände, die junge Mädchen zur Prostitution geradezu zwingen, und auf einer anderen Ebene gegen die Prostitution an sich, arbeitet in entgegengesetzter Richtung wie die solcher Filme, die Sex als Instrument zur Profitergatterung benutzen, d.h. insbesondere der Pornochanchadas.

120 Wie z.B. in den - nicht vorhandenen - Szenen, in denen die Frauen bei der Ausübung ihres Berufs gezeigt wären und die in einer Pornochanchada gewiß den Hauptanteil ausmachen würden. D.h. die Erwartung des Zuschauers, Sex im Kino zu erleben, wird nur partiell erfüllt. Hier sind Ähnlichkeiten zur Behandlung von Sex in den Filmen von Jean-Luc Godard zu finden: "Em Godard, o sexo não é lascivo. Toda a manipulação erótica do espectador não passa de mais uma expectativa convencional que Godard se recusa a satisfazer. Apesar, contudo, da audácia sexual de filmes como Weekend e da franqueza no tratamento de certos temas como, por exemplo, a prostituição, o trabalho de Godard exhibe um pudeur inconfundível, um pudor derivado, não da desconfiança puritana na sexualidade, mas, muito mais, da consciência do perigo das imagens sexuais no cinema." Robert Stam, a.a.O., S. 155

4.2.11. Autonomes Segment Nr. 14

Die Hauptfiguren treffen sich in einer Bar im Prostitutionsviertel. In einem Block mit kurzen, bewegten Einstellungen (Untersegmente a, b, c und f) wird das Lokal beschrieben. Schicksalslieder und bunte, mit grellen Amazonasmotiven bemalte Wände bilden den Hintergrund. Die Armut ist sichtbar, die Frauen sind nach kurzer Zeit physisch - und wohl auch psychisch - heruntergekommen, Soldaten bewahren die Ordnung: sicherlich kein Luxuspuff.

Ein anderer Block mit längeren Einstellungen (Untersegmente d, e und g) stellt Tiãos Begegnung mit Iracema, das Tanzen und das Tischgespräch dar. Iracema hat Schwierigkeiten, die Verhaltensregeln¹²¹ dieser neuen Welt zu erkennen und ihnen Folge zu leisten. Ihr großer Auftritt ist gescheitert. Sie wehrt sich nur schwer, mit kurzen und ungeschickten Sätzen, gegen Tiãos aggressive verbale Überlegenheit und fügt sich dann zum Schluß noch in ihre untergeordnete Rolle ein.

4.3. III. Akt

Anhand der Geschäftsreise von Tião werden einige Aspekte der wirtschaftlichen Erschließung Amazoniens und deren Folgen gezeigt. Die dargestellte Zeit beträgt wie im II. Akt mindestens zwei Tage. Die Abholzungsarbeiten vom Autonomen Segment Nr. 17 brechen die zeitliche Kontinuität bis zu einem gewissen Grad ab und können als eine Art komplementäre Einfügung auf dieser Ebene - von Autonomen Segmenten - verstanden werden. Ansonsten

121 Vgl. Untersegment 14g. Diese Regeln werden auch dem Zuschauer partiell unerklärlich bleiben. Es ist un schwer einzusehen, daß man nicht über die Unverwundbarkeit einer Person reden soll, denn von diesem Punkt an ist sie gefährdet. Aber warum soll man nicht eine Zigarette mit anderer Leute Streichhölzern anzünden? Vermutlich findet sich der Grund dafür in einem Aberglauben, der nur bestimmten Volksgruppen zugänglich ist. Wichtig ist an dieser Stelle wiederum zu zeigen, daß Iracema diese Regeln nicht durchschaut, und nicht, warum sie so sind.

entsprechen "15" bis "18" und "19" bis "22" (möglicherweise) jeweils dem Ablauf eines einzigen Tages. Die Stationen der Reise werden in diesen beiden Blöcken unterschiedlich gewichtet. Während Autonomes Segment Nr. 15 die Fahrt inklusive einer Pause bei einer Tankstelle beinhaltet, erlangen diese Teilepisoden mehr Gewicht beim zweiten Block, so daß ihnen der Status von Autonomen Segmenten, die erst auf der nächst höheren Ebene zusammengehören, zuerkannt werden muß. Diese größere Gewichtung ist sowohl an ihrer Länge als auch an ihrem Aufbau festzumachen, wobei sie noch eine reichhaltigere Handlung aufweisen.

4.3.1. Autonomes Segment Nr. 15: DO DESTINO NINGUÉM
FOGE

Die Aufschrift an der Stoßstange von Tiãos LKW, der Text des gespielten Liedes und die weite und immer gerade Fernstraße deuten auf die scheinbare Schicksalhaftigkeit im Leben der Fernfahrer hin, sie sind Ausdruck der Selbsteinschätzung eines ganzen Berufsstandes. Die Musik wird hier zum ersten Mal im Film partiell als Fremdton¹²² eingesetzt und dient vornehmlich der o.e. Charakterisierung einer Fernfahrermythologie.

Vom Lastwagen aus sieht man bei E 166 die nach Brandrodungen verödete Landschaft. Die eindeutige menschliche Selbstverschuldung bei dieser Naturzerstörung steht in einem ironischen Gegensatz zur behaupteten Schicksalhaftigkeit des Lebens, so daß sich die Frage aufdrängt, ob wirklich das Schicksal dafür verantwortlich sei.

In der Pause bei der Tankstelle wird Iracemas Reduzierung auf die Kondition einer Ware, worüber sie sich selbst nicht im klaren ist, im Gespräch zwischen Tião und dem jungen Tankwart deutlich artikuliert: "Eu trouxe ela

¹²² Die Quelle ist - hier zumindest bei E 165 - nicht am Bild zu erkennen, im Gegensatz zum Bildton. Vgl. Ulrike Schenkelberg, Göttingen 1982, S. 172f.

da festa do Círio. Tá boa a safra esse ano" (Tião in E 167).

Während der weiteren Fahrt wird wieder die Anklage gegen die Naturzerstörung mit Nachdruck erhoben: die lange Parallelfahrt von E 172 läßt keinen Zweifel über das Ausmaß dieser ökologischen Katastrophe entstehen und stellt eine Verbindung zu den Aussagen des Unternehmers im Restaurante Central her, in denen von Verschönerung der Natur die Rede war.¹²³

4.3.2. Autonomes Segment Nr. 16

Die Transamazônica und Iracemas Lage als Prostituierte stehen im Mittelpunkt dieser Szene. Der Ort ist eine Raststelle bei einem kleinen Fluß, die in ihrer vollen Ausdehnung von der Kamera beschrieben wird.¹²⁴

Drei Aussagen auf der optischen Ebene erinnern uns an den Problemkomplex der Transamazônica: 1) die Aufschrift auf Tiãos T-Shirt, die bei der Unterhaltung im Wagen voll zur Geltung kommt. Sie ist eine Ausdrucksform des mit der Transamazônica verbundenen Mythos, der als solcher - wie wir gesehen haben - verschiedene Gestalten annehmen kann; 2) der Werbespruch des Armazém BRASIL, der ähnlich wie Tiãos T-Shirt v.a. in der Welle der nationalistischen Euphorie zu verstehen ist und der zugleich ironisch gelesen werden kann: Brasilien als ein Laden, der den kapitalistischen Metropolen seine Produkte

123 Die meisten Stellen, die das ökologische Problem ausdrücklich thematisieren, sind durch den Einsatz von verhältnismäßig langen und ruhigen Einstellungen markiert. Vgl. E 56, E 166, E 172, E 251 und E 256. Eine Ausnahme bildet das Autonome Segment Nr. 17, das noch gesondert analysiert wird.

124 Daher die Bezeichnung "Szene". Durch die Thematisierung der Transamazônica wird dieser Ort als an ihr liegend suggeriert, was eigentlich unwahrscheinlich ist. Die Angabe des Ortes im Schild "Projeto Fundiário de Paragominas" läßt vermuten, daß es sich hier um eine Stelle nahe der Belém-Brasília Route handelt, die mindestens etwa 300 km von der Transamazônica entfernt liegen muß.

Rassismus.¹²⁶ Das Verhalten der beiden steht im Mißklang mit dem Mythos der Rassenharmonie und mit dem tatsächlich vorhandenen Verbot der Rassendiskriminierung. Doch die tagtäglich erlebte Wirklichkeit wiegt mehr als der Mythos. Der Sarkasmus des Films ist hier nicht minder groß als der von Tião¹²⁷ und zwingt den Zuschauer, sich mit den eigenen Vorurteilen zu befassen, indem er den Rassismus bis auf die Ebene der kleinen, fast unbewußt gemachten Äußerungen zurückverfolgt.

In diesem Segment steht eine bewegte Mise en scène einer relativ ruhigen Montage gegenüber. Vor allem in der langen Einstellung 176 bewegt sich die Kamera frei und relativ unabhängig vom Dialog. Zusätzlich zu der schon behandelten Wirkung auf den Zuschauer¹²⁸ erfüllt diese Kameraautonomie hier die Funktion, die Angewiesenheit Iracemas auf ihren Körper zu verdeutlichen, indem sie ihn aufdringlich beschreibt, während die Hauptdarsteller sich über den Beruf der Prostitution unterhalten.

4.3.3. Autonomes Segment Nr. 17: Bilder der Gewalt

Die Abholzungsarbeiten im Wald, eine Zusatzinforma-

126 Gemäß der Logik des Films ist die Haltung der Iracema hier deckungsgleich mit jener der Darstellerin Edna de Cássia, alias Cereja. In seinen Notizen zu den Dreharbeiten zum Autonomen Segment Nr. 34 beschreibt Orlando Senna diese Situation, die vom Indio "Bicho" folgendermaßen erklärt wird: "Índio vai pra cidade, pra estrada, quer esquecer que é índio, não quer falar essas coisa. Índio civilizado diz não ser mais índio, pensa assim. Quer ser civilizado, branco. Quer ser negro, não quer ser índio. Quer ser tudo, não quer ser índio. Índio sofre, apanha, é preso, melhor não ser." Über den Widerstand der Indios sagt Bichô: "Guerra é com fazendeiro, grileiro. Eles vem tomar terra, índio atira, eles pega fogo nas aldeia, índio morre, mata. Fazendeiro ter muito homem armado, metralhadora. Gente ganhando pra matar índio." Schließlich erklärt er, warum sie weggegangen sind: "Nós vindo da beira do Orenoco. Tem pupunha e banana doce, lá. Nós vir bora pra não ver. Nós vir bora antes estrada chegar. (Frage: Que estrada?) Perimetral." S. 187ff.

127 "Filha de ingrês?" - E 177

128 Vgl. Abschnitt 4.2.5., insb. Anm. 110

tion für den Zuschauer und zugleich Vorbereitung auf die Ankunft im Holzlager, werden hier verstanden als ein Akt der Gewalt gegen die Natur. Alle Motive, von der Motorsäge bis zum Bulldozer, deuten auf Zerstörungskraft hin, und der Lärm dieser Zerstörung läßt dem Gespräch oder der Musik keinen Raum. Die Sequenz fängt mit einer der sparsam angewandten Detailaufnahmen an, deren Wirkung durch die Perspektive - deutliche Aufsicht - verstärkt wird.¹²⁹ Bis zu E 185 wechselt die Perspektive ständig von einem Extrem ins andere, in Analogie zur Veränderung des Bildausschnitts durch Kamerabewegung und Schnitt, die aus dieser Sequenz überhaupt eines der bewegtesten Segmente des Films macht.

4.3.4. Autonomes Segment Nr. 18

Der Aufenthalt im Holzlager umfaßt drei Phasen: bei der Ankunft (Untersegmente "a" und "b") und in der Nacht (Untersegment "f") sind Tião und Iracema zusammen; während der Ladearbeiten (Untersegmente "c" und "e") trennt sich Iracema von Tião und geht zu einer Hütte am Waldrand (Untersegment "d"). Die meisten der Untersegmente sind nach einer klassischen Formel geordnet, in der nach einer Einführung eine Reihe kleinerer Einstellungen, die hier hauptsächlich der Wiedergabe des Dialogs dienen, folgt.

Die Abwicklung des Geschäfts und die Randhandlungen geben uns einen Einblick in die dem Holzhandel zugrunde liegenden Strukturen und differenzieren noch eingehender als die vorangegangenen Segmente die Bewußtseins- und Charaktereigenschaften von Tião.¹³⁰ Aufgrund der Reaktion

129 Wobei bei der Darstellung eines solchen Motivs die Aufsicht fast als "natürlich" bezeichnet werden kann. Plaziert am Anfang einer Sequenz und gefolgt von einem starken Wechsel der Perspektive erhält diese Aufsicht aber doch eine besondere Bedeutung.

130 Sein Bewußtsein definiert ihn als Mitglied einer bestimmten Klasse, sein Charakter dient einer Individualisierung, die ihn als fiktive Figur vertretbar macht, sofern sich diese beiden Größen voneinander unterscheiden lassen.

des Holzverkäufers läßt sich vermuten, daß Tiãos fast erpresserische Kaufmethode keine Seltenheit ist, sondern durchaus üblich. Nachdem er sein Ziel erreicht hat, ist Tião wieder freundlich und versucht sogar, sich bei einem der Holzfäller einzuschmeicheln. Seine verallgemeinernden und regierungsfreundlichen Aussagen überzeugen den älteren Arbeiter jedoch nicht, da dieser seine distanzierte Haltung gegenüber den Plänen der Regierung beibehält. Es handelt sich bei ihm nicht um eine politisierte, aktive Kritik an der Regierung und an dem damit verbundenen sozio-politischen System, sondern um die Gewißheit, daß er trotz aller Propaganda von den ihm bekannten Regierungsprojekten wenig oder gar nicht profitiert hat.¹³¹

Ähnlich unzufrieden wie der ältere Arbeiter ist die Nordestina, bei der sich Iracema aufgehalten hat. Der Wechsel vom Nordosten zu Amazonien hat es nicht vermocht, die Lage ihrer Familie zu verbessern. Am liebsten möchte sie so bald wie möglich von dort fortgehen: "Se não fosse a questão desse dinheiro que a gente tá pra receber, a senhora bem que podia levar a gente mais o seu home." (E 200) Hier ist die noch ausstehende Bezahlung ein Hindernis ihrer freien Beweglichkeit, dort¹³² könnten es die Schulden sein, die sie an einen Ort fesseln würden. Überall treten die Mechanismen der extremen Ausbeutung des Menschen auf, die in Amazonien zu einer Teilbedingung ihrer Entwicklung - so wie sie geschichtlich vorliegt -

131 In diesem Fall ist die Feststellung von W. Gauer tendenziell zutreffend: "Ces gens-là ne peuvent exprimer verbalement leur problèmes, mais ils le font d'une manière inconsciente et je crois que c'est très important." In: Jeune Cinema Nr. 129, S. 35. Die politische Dimension der Aussagen des Arbeiters, welche auf vordergründiger Ebene sehr wohl als problembewußt erscheinen, ist aus dem Gesamtzusammenhang des Films unschwer zu erschließen, auch wenn sie nicht explizit artikuliert wird. Überall dort, wo die erlebte Wirklichkeit dem Mythos am meisten widerspricht - im Gegensatz zu Tião hat dieser Mann wirklich nichts vom Mythos des Brasil Grande -, wird der latente Widerstand gegen ihn am größten sein.

132 Siehe die Ausführungen zum Autonomen Segment Nr. 26, Abschnitt 4.4.4.

geworden sind.¹³³

Die Ablehnung Tiãos, auf Iracemas Bitte hin jener Familie Hilfe zu leisten, ist nicht nur auf seine negativen persönlichen Eigenschaften zurückzuführen, auch wenn seine Aufsteigermentalität und sein Individualismus dabei eine entscheidende Rolle spielen. Seine Haltung entspricht der Logik sozialer Interaktionen in einer Gesellschaft, in der Solidarität klein geschrieben wird. Ständige Verstöße gegen diese Regeln würden Tiãos Aufstiegschancen bedeutend mindern, und dessen ist er sich völlig bewußt.

4.3.5. Autonomes Segment Nr. 19

Die Symbolik der Fernfahrer trägt in sich einige der Widersprüche des ganzen Landes, dessen konstitutiver Teil sie ist. Die Kennzeichen transnationaler Konzerne und deren Produkte erscheinen übergangslos neben nationalistischen Parolen und Symbolen, zu denen noch volkstümliche, zweideutige Sprüche hinzukommen: "(Do geito) que as coisa vão, nem as matas são virgem".

Diese Symbiose ist so "natürlich" geworden, daß sie normalerweise gar nicht mehr auffällt, worin nach Barthes das eigentliche Prinzip des Mythos liegt: die Verwandlung von Geschichte in Natur, die dann nicht mehr erklärt werden muß.¹³⁴

Die besondere Art der filmischen Darstellung hebt die in dieser Pseudonatur vorhandenen Gegensätzlichkeiten hervor und stellt sie dadurch in Frage. Die Szene fängt bei einem TEXACO Schild an. Nach einem langen und langsamen Schwenk hält die Kamera bei Tião an, der vor seinem

¹³³ D.h. in Amazonien waren die Bedingungen zu einer Organisation der Landarbeiter, wie sie z.B. in der Kaffeewirtschaft des Südens geschah, nicht vorhanden. Daher entwickelten sich die der Sklaverei ähnlichen Strukturen, die noch heute in der Gegend ihre Auswirkungen haben. Siehe Cardoso/Müller, vor allem S. 27 und S. 180ff.

¹³⁴ Barthes, vor allem S. 113 und S. 129f.

Wagen steht. Die Vorderseite des Wagens ist ein Panorama voller Symbole, vom Mercedes-Benz Stern bis zu den Aufklebern an der Windschutzscheibe, das durch die Perspektive der Untersicht um die Konnotation der Herrschaft erweitert wird. Ein erneuter Schwenk in Detailaufnahme läßt uns die Windschutzscheibe von Nahem betrachten, und die darauffolgende Einstellung vervollständigt das Bild.

Diese ungewohnte Blickart läßt uns im verzerrten Bewußtsein des Fernfahrers die eigentümliche Struktur des sog. brasilianischen Modells, in dem eine schein-nationalistische Haltung Hand in Hand mit der Verwirklichung der Interessen transnationaler Konzerne geht, erkennen. Einmal in Gang gesetzt, nimmt der Mythos verschiedene Formen in seiner Verarbeitung durch die populäre Kultur an. Er ist da, verändert und doch unverkennbar, zerstreut und zugleich allgegenwärtig, und durch diese Eigenschaften um so schwerer zu bekämpfen.

Iracema gibt kein Anzeichen von Entsetzen, als Tião "ihren" Aufkleber an die Windschutzscheibe seines Wagens anbringt, sondern sie amüsiert sich vielmehr darüber. Sie überblickt die Bedeutung dieser Handlung für sie nicht und fühlt sich vielleicht sogar dadurch geehrt. Auch Tiãos gute Laune spricht dagegen, ihm böse Absichten zu unterstellen. Es scheint so, als geschehe alles gemäß gültigen Regeln, nach denen Frauen im Allgemeinen und Prostituierte im Besonderen nicht einmal einen Anspruch auf höhere persönliche Achtung stellen dürfen.

4.3.6. Autonomes Segment Nr. 20

Zum zweiten Mal wird Musik als Fremdton eingesetzt, nun mit der Zusatzfunktion, den Zuschauer darauf hinzuweisen, daß jene Straße die Transamazônica sei. Wieder einmal bestätigt sich die Präsenz des Mythos in der Volkskultur, von der einer der schlagkräftigsten Ausdrucksmittel in Brasilien - wie auch in anderen latein-

amerikanischen Ländern - die Musik ist.¹³⁵ Interessanterweise werden die neuen Mythen mit alten vermennt, wobei sie teilweise antagonistisch sind. Die Figur von Gétulio Vargas, in dessen Tradition der von den Militärs 1964 gestürzte Präsident João Goulart stand, ist anscheinend noch heute im Volksbewußtsein so lebendig, daß sie sogar in den Mythen der Gegner wiederauftaucht.

Aufgrund der direkten Thematisierung des in der Gegend vorhandenen Landkonflikts ist diese Sequenz eine derjenigen, die die Grundstrukturen des Erschließungsprozesses Amazoniens am klarsten durchleuchtet.¹³⁶ Die Mechanismen dieses Prozesses wurden von O. Ianni¹³⁷ eingehend untersucht und können wie folgt zusammenfassend dargestellt werden: in einer ersten Phase lassen sich Gruppen von "posseiros" (^{137a}Leute, die ohne Besitzurkunden ein Land zu bebauen beginnen und dort wohnen bleiben) nach spontaner Migration an einem Ort nieder und verwirklichen eine Landreform de facto. Als Vertriebene anderer Regionen sind sie die ersten, die in Konflikt mit den Indianern geraten, da sie eine Art "Vorhut der Zivilisation" bilden. Nach einer Weile, und vor allem dort, wo Straßen gebaut werden, kommen die "grileiros"¹³⁸, die Agrarkonzerne und die Vertreter der Großgrundbesitzer und vertreiben die "posseiros", zuweilen mit verdeckter oder offener

135 Wolf Gauer hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß die kulturelle Produktion jener Jahre weitgehend vom Einfluß der Regierungspropaganda durchtränkt war. Sozialkritische Lieder, die heute wieder in größerem Ausmaß geschrieben und gesungen werden, entstanden Anfang der siebziger Jahre entweder überhaupt nicht, oder sie wurden nachträglich verboten. Siehe das Interview des Verfassers mit Gauer im Anhang dieser Arbeit.

136 Es handelt sich dabei um einen glücklichen Zufall. W. Gauer berichtet, daß die Unterhaltung mit den zwei Siedlern sich spontan ergeben hat, als die für den Tag vorgesehenen Dreharbeiten schon abgeschlossen waren. Vermutlich hat das Auftreten des Filmteams selbst das Thema bei den Siedlern angeregt, zu denen sich P.C. Pereio zugesellte. Vgl. das o.e. Interview. Diese zufällig hinzugekommene Unterhaltung verändert das Gewicht der Sequenz als Ganzes, so daß es um so angebrachter erscheint, die verschiedenen Episoden der Fahrt auf der Transamazônica jeweils als Autonome Segmente zu betrachten.

137 Ianni, vor allem S. 51f. und S. 74f.

138 Leute mit falschen Besitzurkunden

Unterstützung der Landreformbehörde. In der späteren Phase kann der Konflikt solche Dimensionen annehmen, daß ein direktes Eingreifen der Zentralgewalt - also der Regierung - notwendig wird. Gerade in der Gegend, wo sich diese Sequenz abgespielt hat, wurde 1980 eine Fläche von 40 Millionen Hektar - etwa zehnmal so groß wie Holland - enteignet und zum Gebiet der nationalen Sicherheit erklärt, gemäß der gleichnamigen Doktrin.¹³⁹

War das Problembewußtsein des älteren Holzfällers im Segment 18 vordergründig und anscheinend apolitisch, und war seine Reaktion auf Tião entsprechend sicher, so verhält es sich bei den beiden Siedlern dieser Sequenz grundlegend anders. Sie nehmen eine wesentlich deutlichere Stellung gegenüber den Behörden ein, sind aber schnell von Tiãos Haltung eingeschüchtert, in der sie wahrscheinlich die bekannten Argumente ihrer Gegner erkennen. In ihrem Verhalten ist eine aus der Erfahrung geborene Furcht zu spüren. Diese Situation entspricht auch der filmischen Wirklichkeit selbst:

"Pereio/Tião representa, provoca, comenta, entrevista, intervém descaradamente no andamento de tudo. (...) É ele que conduz a conversa e dá voz às diferentes figuras que fazem seu discurso de queixa, conformismo ou revolta. (...) Pois bem, o esquema ventríloquo que muitas vezes domina o cinema direto, onde a entrevista é, no limite, a voz travestida do cineasta, fica exposto em Iracema. Tião Brasil Grande inscreve dentro do filme o mecanismo do diálogo assimétrico - porque são diferentes os poderes - proposto pelo cineasta às figuras de que se apropria pela imagem/som. Iracema representa, pondo a descoberto, a invasão que seu olhar pressupõe e sem a qual ele seria impossível. De tema sobre o qual se fala durante o filme, a invasão econômico-social-cultural passa a ser um princípio organizador da mise-en-scène (...). Ao nomear o grotesco, ele desloca a emoção do espectador, que é convidado a encarar de frente sua própria má consciência mascarada pela atitude "séria e grave" diante do representado na tela." (140)

139 Siehe den ausführlichen Bericht der Zeitschrift VEJA im Anhang dieser Arbeit, S. 250ff

140 Ismail Xavier in Filme Cultura. Siehe Anhang, S. 232

Fassen wir zusammen: der Film wirkt in zweierlei Hinsicht entmystifizierend. Auf der einen Seite arbeitet er der Regierungspropaganda entgegen, indem er die Furcht bei den Unterdrückten deutlich werden läßt; auf der anderen zeigt er sich unverhüllt als Film, der in das Gefilmte hineinwirkt, wodurch die Mechanismen der filmischen Manipulation aufgedeckt werden - es gibt keine neutrale Abbildung der Wirklichkeit!

Neben der Behandlung dieses zentralen Motivs liefert uns diese Sequenz noch weitere Informationen, wie z.B. die Fortsetzung von Tiãos Charakterisierung¹⁴¹ und eine Beschreibung der regen Beweglichkeit von Siedlern, die in dieser Gegend ihr Glück zu finden hoffen.¹⁴² Darauf werde ich hier aus Platzgründen nicht näher eingehen.

4.3.7. Autonomes Segment Nr. 21

Diese Sequenz hat einen ähnlichen Aufbau wie die vorangegangene, die insgesamt etwas länger und von der Thematik her komplexer war. Bezogen auf die Fahrt stellen beide eine Erholungspause dar, in deren Verlauf sich das Gespräch irgendwann auf die uns bekannten; von Tião immer wieder hervorgehobenen Themen richtet. An ihrem Anfang steht auch ein Transamazônica-Lied, und zwar wieder in Form von Fremdton mit illustrierender Funktion.

Tião spricht den arbeitenden Siedler auf spöttische Weise an und nimmt ihn im Grunde genommen nicht ernst. Trotzdem besteht er darauf, gegenüber Iracema auf seinem alten Standpunkt zu beharren, die Straßen würden allen zugute kommen. Als diese ihm nicht die gebührende Aufmerksamkeit widmet, bricht er plötzlich genervt das Lager auf. Es ist abzusehen, daß er sie bald irgendwo am Straßenrand absetzen wird.

141 E 216, E 221; da hier kein ausgeprägter dramatischer Aufbau im eigentlichen Sinne vorliegt, wird diese Charakterisierung immer weitergeführt, zum großen Teil auf verbale Art.

142 Zum Beispiel E 218 und E 222

Während der angedeuteten Unterhaltung unterbricht der Siedler seine Arbeit nicht, sondern er behält eine kritische, vorsichtige Distanz zu Tião. Erst als dieser wegzugehen ansetzt, hält er inne und schaut ihn skeptisch an. Der Diskurs von Tiãos Brasil Grande mag zwar einschüchtern, zu überzeugen vermag er jedoch nicht.

4.3.8. Autonomes Segment Nr. 22

Nach einer langen und anstrengenden Fahrt kommen Tião und Iracema zu einem Straßenlokal. Kurzangebunden teilt er ihr mit, daß sie dort abzustiegen habe, worauf sie überrascht und empört reagiert.¹⁴³ Die Zwänge, denen auch Tião ausgesetzt ist, und die in den vorangegangenen Episoden schon geahnt werden konnten, werden hier in diesem Streitgespräch mit aller Deutlichkeit ausgesprochen. Der Preis des Aufstiegs ist hoch, und nur diejenigen, die sich voll hinter diese Aufgabe stellen, werden ihn zahlen können.

Iracema hat keine andere Wahl, als schimpfend abzustiegen, denn sie kann aufgrund des gesellschaftlichen Konsenses keine Ansprüche auf Tião stellen. Wie seine derbe Ironie ihr zum Schluß vorschreibt, muß sie von nun an auf Glück und List pochen, sie muß versuchen, sich alleine durchzuschlagen.

Der letzte Teil dieser Szene (Untersegment "c") ist gewissermaßen eine Vorausdeutung des künftigen Geschehens. Das Nachtlokal wird in drei kurzen Einstellungen beschrieben, in einer ähnlichen Montageform wie diejenige einzelner Segmente vom nächsten Akt.¹⁴⁴ Diese Einstellungen sind nicht handlungstragend, sondern sie weisen vielmehr symbolisch auf die zu erwartende Zukunft Iracemas in solchen Lokalen und in ähnlichen Situationen hin.

143 Wie bei vielen anderen Segmenten, in denen der Dialog die Hauptrolle spielt, sind über diese Szene schon beim Protokoll weitgehende Interpretationsansätze gemacht worden. Deswegen werde ich mich an solchen Stellen darauf beschränken, die wichtigsten Aspekte zusammenzufassen und evtl. einige Ergänzungen hinzufügen.

144 Vgl. vor allem die Autonomen Segmente Nr. 29, 34 und 35

4.4. IV. Akt

Nach der Trennung von Tião nimmt Iracemas Laufbahn endgültige Formen an, als sie in ihrem Kampf ums Überleben in die verschiedensten Situationen hineingerät. Dabei werden Phasen mit relativ guten Aussichten zum Aussteigen von Perioden offener Prostitution abgelöst, in einer pendelartigen Bewegung, die sie in eine zunehmend aussichtslosere Lage bringt. Die Darstellung dieses absinkenden Weges folgt einer sehr interessanten Montagestrategie, in der die Zeit immer geraffter und die Kausalität zwischen den aufeinanderfolgenden Episoden immer lockerer werden. Der erste Block umfaßt zwei Tage und hat eine eindeutige Handlung, die als "Reise in die Fazenda eines Amerikaners" umschrieben werden kann - Autonome Segmente Nr. 23 bis 26. Die Darstellungszeit beträgt 10'41.5". Der zweite Block stellt verschiedene von Iracema erlebte Situationen dar, ohne daß sie in einer Relation unmittelbarer Kausalität zueinander stünden - Autonome Segmente Nr. 27 bis 34. Die dargestellte Zeit umfaßt sicherlich eine Periode von mindestens einigen Wochen oder, was wahrscheinlicher ist, von mehreren Monaten. Die Darstellungszeit beträgt 8'5.4". Das Autonome Segment Nr. 35 bildet den dritten und letzten Block dieses Aktes. Als Syntagma der umfassenden Klammerung abstrahiert es gewissermaßen von einer dargestellten Zeit, da es eher symbolisierenden als erzählenden Charakter hat. Die Montagestrukturen und die Darstellungszeit - bloße 28.7" - sind ähnlich wie jene einiger Autonomen Segmente aus dem vorangegangenen Block, von dem dieser jedoch aufgrund seiner Funktion unterschieden werden kann.

4.4.1. Autonomes Segment Nr. 23

Diese Szene fängt beim Flugzeugpiloten an, in einem ähnlichen Verfahren wie die Vorstellung von Tião zu Beginn des 2. Aktes. Daran läßt sich die Fremdbestimmtheit Iracemas erkennen, da ihr Los sehr viel von den Männern

abhängt, die u.U. an ihr Interesse haben. Nach der gegenseitigen Vorstellung durch Tereza, die Iracema inzwischen wieder getroffen hat, verhandeln sie mit dem Piloten über die Bedingungen ihrer Reise in die Fazenda eines Amerikaners.

Hier liegt ein "moderner" Szenenaufbau vor, da die Mise en scène durch die langen Einstellungen mit dem Einsatz vieler Kamerabewegungen - vor allem Schwenks - gegenüber der Montage eindeutig den Vorrang hat.¹⁴⁵

Obwohl es in Brasilien kaum ^{145a} (wenn überhaupt - es ist mir nicht bekannt, ob diese Straßenbaumaschinen in Brasilien selbst produziert oder importiert werden, wobei ersteres wahrscheinlicher ist) Marken von Straßenbaumaschinen gibt, kann die Aufschrift HUBER-WARCO genauso wie die Tatsache, daß die Fazenda, wohin sie fliegen, nicht einem Brasilianer, sondern einem Amerikaner gehört, als Indiz für die Präsenz ausländischer Interessen in der Gegend gelesen werden. Dieser Eindruck verstärkt sich durch die Erwähnung eines Japaners¹⁴⁶ durch den "Gato" in der Fortsetzung der Handlung. Mir scheint es wichtig zu sein, sich vor Augen zu halten, daß solchen Andeutungen in einer Zeit großer politischer Repression und entsprechender Zensur der Medien viel mehr Aufmerksamkeit gewidmet wurde, als es heute der Fall wäre.¹⁴⁷

145 Dieses Prinzip läßt sich vor allem dort feststellen, wo die eigentlichen Darsteller unter sich bleiben, wie auch dort, wo der Dialog die Hauptrolle spielt, wobei diese Kriterien sich zum Teil überschneiden. Vgl. die Autonomen Segmente Nr. 4, 8, 16, 23, 28, 33 und 36. Weniger ausgeprägt, wenn auch deutlich zu erkennen, ist die Dominanz der Mise en scène bei Segmenten, wo die o.e. Kriterien nur partiell zutreffend sind (z.B. "13"), und auch bei einigen, in denen das Visuelle das Wesentliche ausmacht - wie z.B. "19" und "31".

146 Wobei Japaner zweierlei heißen kann - entweder die Nachkommen japanischer Familien, die im Süden - vor allem in São Paulo - zahlenmäßig und auch wirtschaftlich von Bedeutung sind, oder wirkliche japanische Firmen, die neben den amerikanischen und den bundesdeutschen in Brasilien am stärksten vertreten sind.

147 Es gehört zur Filmsprache jener Zeit und natürlich auch zur Sprache dieses spezifischen Films selbst, mit solchen Andeutungssystemen zu arbeiten. Die Fähigkeit, zwischen den Zeilen zu lesen, gehört zu den Voraussetzungen oppositioneller Kommunikation unter erschwerten Bedingungen. Siehe dazu Peter B. Schuman, Frankfurt 1982, S. 45: Metaphern-Kino. Der Film "Iracema" gehört nicht zum Metaphern-Kino, aber er hat damit einige Gemeinsamkeiten: ähnliche Entstehungsbedingungen, dasselbe Publikum usw.

4.4.2. Autonomes Segment Nr. 24

Während der Flugreise hat man erneut Gelegenheit, das Ausmaß der Waldzerstörung in Amazonien zu überblicken. Wo einst ein grüner Waldteppich stand, erscheint auf einmal ein brauner Fleck, in dem nur einige kahle Baumstämme übrig geblieben sind.¹⁴⁸

Aus dem Schluß der Sequenz (E 225) wird ersichtlich, daß die extensive Viehhaltung mit ihrem Verlangen nach weit ausgebreiteten Weideflächen für diese Naturvernichtung (mit-) verantwortlich ist. Wie die Siedler im Autonomem Segment Nr. 20 berichteten, erhalten aber gerade die vornehmlich von der Fleischproduktion existierenden Großgrundbesitze¹⁴⁹ die Unterstützung der Landreformbe-

¹⁴⁸ Es wird anscheinend auf jegliches nur denkbare Mittel zurückgegriffen, um den Wald so schnell wie möglich zu beseitigen, wonach das auf diese Weise "gesäuberte" Land - meist als Weidefläche - bewirtschaftet werden kann. Orlando Senna berichtet in "Xana": "No último vôo subimos Cereja, Maria e eu - Jotabê e os demais em terra para filmar o pouso. Na direção norte, a poucos minutos do ponto escolhido para nossa base, em um vale, descortina-se uma paisagem de pesadelo: dezenas de quilômetros de árvores secas, galharia nua, o solo coberto por um tapete marrom acizentado, cemitério vegetal. "Desfolhante químico", informa o piloto empurrando o manche = vôo razante sobre as sacangas, garavatos angustiados, moribundos, os poucos que sobrevivem à asfixia e ao veneno, agonia de madeiras se espilhando em direção ao sol." Ebd. S. 186. Bei der gefilmten Stelle kann es sich also um chemische Rodung handeln, oder auch um die üblichere Brandrodung. Der Tod von mindestens 42 Personen nach einer Entlaubungsaktion der Stromgesellschaft Eletronorte (FR 16. 12.83) zeugt davon, daß dieses Verfahren keine Seltenheit ist.

¹⁴⁹ Diese Großgrundbesitze können entweder einzelnen Menschen oder Agrarkonzernen gehören, wie z.B. die im Film erwähnte Fazenda do Cristalino, im Besitz von VW - gekauft mit Geldern aus Steuerbegünstigungen von VW do Brasil. Die Fleischproduktion wird von Leuten kontrolliert, die meist außerhalb der Region leben und dort nur Verwaltungsangestellte haben. Die Produktion selbst ist in erster Linie für den Export bestimmt. Ein größerer Grad von Fremdbestimmung läßt sich kaum vorstellen.

Die Großunternehmer erfuhren in der Amazonasregion ab 1973 eine noch eindeutigere Unterstützung der Regierung als in der Phase zuvor. Siehe dazu O. Ianni, vor allem S. 83ff.



Dr. GEORGE BERNARD SPERBER

TRADUTOR PÚBLICO JURAMENTADO E INTÉRPRETE COMERCIAL
ALEMÃO - ESPANHOL - FRANCÊS - INGLÊS - ITALIANO

Matriculado na Junta Comercial do Estado de São Paulo sob
N.º 435, livro N.º 11, fls. N.º 157
CPF 046.270.328-20 INPS 10.997.508.245 ISS 38.926

Número da tradução ou versão 2397 Livro N.º 04 Fls. 080

Certifico e dou fê, para os devidos fins, que nesta data-me foi apresentado um documento em idioma ALEMÃO, com as-seguintes características : Original de CERTIFICADO. o --qual traduzo para o vernáculo no seguinte teor : -----
CERTIFICADO sobre o exame complementár do Latim. Pequeno-Latinum. -----

O Senhor Xavier Paulo, nascido em 27.3.1956 em Morrinhos, passou, no exame final dos estudos secundários em 12.6.--1977 em Goiania. -----

O mesmo fez um exame complementar em latim e passou no --exame com a nota "muito bom". -----

Este certificado somente é válido em conjunto com o certi-ficado do exame final dos estudos secundários. -----

Göttingen, em 16 de março de 1982. -----

O Presidente do Júri. Consta uma assinatura ilegível. ---

Consta um carimbo com os seguintes dizeres : O Diretor do-Ginásio Max-Planck em Göttingen. 1. Com o respectivo em-blema. -----

NADA MAIS constava do documento acima que devolvo com es-ta tradução datilografada em 1 (uma) lauda, a qual li, --conferi, achei conforme, assino e DOU FÊ. -----

Valor dos emolumentos R\$ 47,50.-
Recibo n.º 1066

Dr. George Bernard Sperber
Tradutor Público
Av. Campos Salles 890 - Sala 1403
13100 - Campinas - SP - Brasil
Tradução N.º 2397 Data 23 AGO 1985

Avenida Campos Salles, 890, 14.º andar, Sala 1.403 - 13.100 Campinas - SP



Dr. GEORGE BERNARD SPERBER

TRADUTOR PÚBLICO JURAMENTADO E INTÉRPRETE COMERCIAL
ALEMÃO - ESPANHOL - FRANCÊS - INGLÊS - ITALIANO

Matriculado na Junta Comercial do Estado de São Paulo sob

N.º 435, livro N.º 11, fls. N.º 157

CPF 046.270.328-20 INPS 10.997.508.245 ISS 38.926

Número da tradução ou versão 2398 Livro N.º 04 Fls. 081

Certifico e dou fê, para os devidos fins, que nesta data -
me foi apresentado um documento em idioma ALEMÃO, com as -
seguintes características : Original de CADERNETA DE ESTU-
DOS, o qual traduzo para o vernáculo no seguinte teor : --

Na Capa, consta o seguinte : Dia da outorga : 18-10-77. --

CADERNETA DE ESTUDOS para : -----

Nome e prenome : Paulo Sampaio Xavier de Oliveira. -----

Estudos (Especialidade): Filologia Românica. -----

Na segunda folha, consta o seguinte : -----

Consta uma fotografia de homem, sobre a qual foram apostos
dois carimbos com os dizeres : Universidade de Göttingen.-

Assinatura do próprio punho do titular : (Paulo S. Xavier-
de Oliveira). -----

Observação : A caderneta de estudos é válida para o perío-
do de estudos total do titular. A caderneta é o único com-
provante de estudos no momento da inscrição aos exames. --

Por esta razão, a mesma é um documento importante o qual -
deve ser guardado com cuidado. A elaboração de uma cópia -
da mesma é ligada à demora e custos elevados. -----

Na terceira folha, consta o seguinte : -----

Descrição do estudante : -----

Nome de família : XAVIER DE OLIVEIRA. Prenome : PAULO SAM-
PAIO. Data de nascimento : 27 de março de 1956. Lugar de -

nascimento : MORRINHOS. Distrito ou estado : GOIÁS, BRASIL

Nacionalidade : Brasileiro. -----

Avenida Campos Salles, 890, 14.º andar, Sala 1.403 - 13.100 Campinas - SP

Sm.

Dr. GEORGE BERNARD SPERBER - Tradutor Público Juramentado e
Intérprete Comercial

Número da tradução ou versão.....2398.....Livro N.º.....04.....Fls.....082.....

Formação do estudante : (Nada consta.). -----

Na quarta folha consta o seguinte : -----

Comprovante de inscrição e do riscado da matrícula. -----

Universidade : Universidade de Göttingen. Dia da inscrição
e número da matrícula : 18 de outubro de 1977 - 27726268.-

Especialidade : (Modificações veja página 4). Filologia Ro
mânica. Mestrado. Consta um carimbo com os seguintes dizeres : Uni
versidade de Göttingen. -----

Na quinta folha, nada consta. -----

Na sexta folha, consta o seguinte : -----

4. - Indicações oficiais. A partir do semestre de verão de
1978 - especialidade : Linguística. (Mestrado) 17 de abril
de 1978. Consta um carimbo com os seguintes dizeres : Uni-
versidade de Göttingen. Consta uma rubrica ilegível. -----

Indicações complementares : Linguística românica. Semestre
de inverno 1979/80. Göttingen, em 7.7.83. Consta uma assi-
natura ilegível. Consta três carimbos com os seguintes --
dizeres : Passou no exame intermediário. O Diretor titular
Universidade Georg-August. Göttingen. 99. O Presidente. -
com o respectivo emblema. - Seminário Românico. Göttingen.

Na sétima folha, consta o seguinte : -----

5. - c) Exames : Passou no exame intermediário. Francês. -
Semestre de inverno 79/80. Göttingen, em 06.5.80. Consta -
uma assinatura ilegível. O Diretor titular. Consta dois -
carimbos com os seguintes dizeres : Universidade Georg- --

Dr. GEORGE BERNARD SPERBER - Tradutor Público Juramentado e
Intérprete Comercial

Número da tradução ou versão.....2398.....Livro N.º.....04.....Fls.....083

August. Göttingen. 99. O Presidente. Com o respectivo em-
blema. - Seminário Românico. Göttingen. -----

Passou no exame intermediário. Portugêes. Semestre de in-
verno 79/80. Göttingen, em 06.5.80. Consta uma assinatura
(Mölk) O Diretor titular. Constan dois carimbos com os se-
guintes dizeres : Universidade Georg-August. Göttingen. -
99. O Presidente. Com o respectivo emblema. - Seminário -
Românico. Göttingen. -----

Na oitava folha, consta o seguinte : -----

6 - Universidade Georg-August, Göttingen. Estudos : Disci-
plina : Alemão para Estrangeiros. Nome e prenome : Paulo-
Sampaio Xavier de Oliveira. Semestre de inverno 1977/78.-
1º semestre. -----

Código da disciplina. Nome do docente. Descrição exata --
dos cursos, exercícios ou seminários, número das horas --
semanais : -----

9203 - Schuenemann. Grau médio I. Gramática. 4. -----
9204-Tütken. Grau médio I. Compreensão da leitura. 4. ---
9206 - Noonan. Grau médio II. Trabalho com textos. 4. ---
9207 - Tütken. Grau médio II. Relatório e discussão. 4. -

Consta um carimbo com os seguintes dizeres : Última in--
scrição. Secretaria de estudantes. -----

Na nona folha, nada consta referente aos estudos. -----

Na décima folha, consta o seguinte : -----

8 - Estudos : Disciplina : Filologia - Mestrado. Semestre

Sp.

Dr. GEORGE BERNARD SPERBER - Tradutor Público Juramentado e
Intérprete Comercial

Número da tradução ou versão 2398 Livro N.º 04 Fls. 084

de verão 1978. 1º Semestre. -----
4749 - Plueckebaum da Fonseca. O Teatro de Gil Vicente.--
(PS). 2. -----
4767 - Sickermann Bernhard. Exercices structuraux. (P).1.
4904 - Butters-T. Francês para alunos de todas as faculda
des : Grau médio. 2. -----
Consta um carimbo com os seguintes dizeres : Última in- -
scrição. -----
Na décimo primeira folha, nada consta referente aos estu-
dos. -----
Na décimo segunda folha, consta o seguinte : -----
Disciplina : Filologia. Semestre de inverno 1978/79. 2º -
semestre. -----
04681. Engelbert. Problemas de métodos da ciência literá-
ria . (PS). 2. -----
04698. Plueckebaum da Fonseca. A literatura portuguesa da
1ª metade do século XX. (PS). 2. -----
04706. Steinmetz. Curso básico I. Francês. (Exercício).4.
04720. Fischer. Curso básico I. (Paralelo) (Exercício).2.
04670. Ineichen. Introdução à linguística. (PS). 2. ----
04729. Alvarez. Espanhol. Curso complementar. (Exercício)
4. -----
04694. Bihler. Lírica espanhola no século XX. (II). Curso
2. -----
Consta um carimbo com os seguintes dizeres : Última in- -

94.

Dr. GEORGE BERNARD SPERBER - Tradutor Público Juramentado e
Intérprete Comercial

Número da tradução ou versão 2398 Livro N.º 04 Fis. 085

scrição. -----

Na décimo terceira folha, nada consta referente aos estudos. -----

Na décimo quarta folha, consta o seguinte : -----

Semestre de verão 1979. 3º semestre. -----

46293. Steinmetz. Curso básico II. Francês. Exercício. 4.

46300. Fischer. Curso de recuperação. Francês. Exercício.

5. -----

46253. Ineichen. Lexicologia francesa. PS. 2. -----

46261. Engelbert. Literatura francesa na historia da França 1789 - 1848. Curso. 2. -----

46162. Ineichen. Tipologia das línguas romanas. Curso. 1.

46264. Engelbert/Meitzel. Exercício para o filme francês.

Exercício. 2. -----

46268. Schrammen. Problemas de métodos da ciência da literatura. II. Maupassant "Une Vie". PS. 2. -----

46282. Pluckebaum. A obra de Eça de Queiroz. "Pro-Seminar"

2. -----

Consta um carimbo com os seguintes dizeres : Última inscrição. -----

Na décima quinta folha, nada consta referente aos estudos.

Na décima sexta folha, consta o seguinte : -----

Semestre de inverno 1979/80. - 4316. 4º semestre. -----

46736. Bremer. Curso de gramática. (Cours de grammaire) -

UE. 2. -----

Handwritten signature

Dr. GEORGE BERNARD SPERBER - Tradutor Público Juramentado e
Intérprete Comercial

Número da tradução ou versão.....2398.....Livro N.º.....04.....Fls.....086.....

46693. Klenk. Introdução à gramática generativa de trans-
formação. PS. 2. -----
46736. Steinmetz. Exercícios escritos. (Exercises ecrites)
UE. 2. -----
46773. Pluckebaum da Fonseca. Os escritores portugueses -
da geração de 70. PS. 2. -----
46701. Engelbert. Literatura francesa na historia da Fran-
ça II. V. 2. -----
46725. Kattenbusch. Introdução à sociolinguística. PS.2.
46718. Floeck. Século das Luzes na Espanha. V. 2. -----
Consta um carimbo com os seguintes dizeres : Última in-
scrição. Secretaria dos estudantes. -----
Na décimo sétima folha, nada consta referente aos estudos
Disciplina : Filologia/ Filologia germânica. Semestre de-
verão 1980. 5º semestre. -----
43504. Graubner. Introdução à ciência da literatura. PS.
2. -----
47194. Engelbert. Jean Renoir - Análise de filme. Seminá-
rio principal de ciência da literatura. 2. -----
43393. Schön. Ciência linguística. I. PS. 2. -----
43398. Fuchs. Ciência linguística. II. PS. 2. -----
47153. Ineichen. Pela problemática do subjuntivo. Seminá-
rio principal de ciência linguística. 2. -----
47156. Klenk. Gramáticas generativas e categóricas. HS.2.
47189. Pluckebaum. Literatura Medieval Portuguesa. PS. 2.

97.

Dr. GEORGE BERNARD SPERBER - Tradutor Público Juramentado e
Intérprete Comercial

Número da tradução ou versão.....2398.....Livro N.º.....Q4.....Fls.....Q87.....

47192. Bilger. Civilização francesa. Conversação e rela-
tórios. (Conversation et Exposés). B. Exercício. 2. ----
Consta um carimbo com os seguintes dizeres : Última in-
scrição. -----
Na décimo oitava folha, nada consta referente aos estudos.
Na décimo nona folha, consta o seguinte : -----
Semestre de inverno 1980/81. 6º semestre. -----
47723. Plückebaum. PS. O Renascimento em Portugal. 2. ---
47756. Brock. Exercício. Estudo e textos e exercícios de-
língua e gramática. (Etude de textes et exercices de lan-
gue et grammaire.)2. -----
47786. de Faveri. Exercício. Italiano para avançados.2.
47787. de Faveri. Exercício. Italiano para avançados. -
(Laboratório linguístico). 1. -----
47696. v. Stackelberg. Textos do século XVII. Curso. II.2
43668. Fuchs. Gramática alemã.Seminário de exame interme-
diário. 2. -----
43775. Göbel. Classificação de textos dramáticos. PS. 2.-
Consta um carimbo com os seguintes dizeres : Última in-
scrição. -----
Na vigésima folha, consta nada referente aos estudos. ---
Na vigésima*folha, consta o seguinte : -----
Semestre de verão de 1981. 7º semestre. -----
43975. Fricke. Problemas fundamentais da teoria da litera-
tura. Curso. 2. -----

*) primeira

97.

Dr. GEORGE BERNARD SPERBER - Tradutor Público Juramentado e
Intérprete Comercial

Número da tradução ou versão 2398 Livro N.º 04 Fls. 088

43977. Karnick. Literatura alemã desde 1945 II. Curso. 1.-
43998. Nickisch. Teoria narrativa e análise de textos narra-
tivos. "Proseminar". 2. -----
48.195. Ineichen. Introdução à gramática geral. Curso. 2.
48208. Lleo. Fonética e fonologia do Espanhol. "Proseminar"
2. -----
48212. von Stackelberg. Textos do século 18. Curso. 2. ---
48211. Mölk. Gustav Flaubert. Curso. 2. -----
48234. Plückebaum da Fonseca. O Iluminismo em Portugal. --
"Proseminar". 2. -----
48240. Bilger. Civilização Francesa (Civilisation Française). B. Exercício. 2. -----
48281. Tischhauer de Alvarez. Espanhol II. Exercício. 6. -
Consta um carimbo com os seguintes dizeres. Última inscri-
ção. Secretaria dos estudantes. -----
Na vigésimo segunda folha, nada consta referente aos estu-
dos. -----
Na vigésimo terceira folha, consta o seguinte : -----
Semestre de Inverno 1981/82. 8º semestre. -----
42578. Engelbert. Filme e historia. Seminário principal. 2
42587. Kreis. Literatura espanhola do século 20. PS. 2. --
42659. Plückebaum. Romantismo em Portugal. PS. 2. -----
42553. Vogel. Introdução à linguística aplicada. PS. 2. -
42550. Ineichen. Descrição contrastiva Alemão - Francês.V.
2. -----

Sp.

Dr. GEORGE BERNARD SPERBER - Tradutor Público Juramentado e
Intérprete Comercial

Número da tradução ou versão 2398 Livro N.º 04 Fls. 089

41943. Fricke. Teoria e historia do Cabaré literário. HS.2

41944. Göbel. O Drama moderno no exemplo de Elias Canetti-
e Friedrich Dürrenmatt. HS. 2. -----

42427. Dreitzel. Curso de línguas: Latim I. KU. 10. -----

Consta um carimbo com os seguintes dizeres : Última in- --
scrição. Secretaria dos estudantes. -----

Na vigésimo quarta folha, nada consta referente aos estu- --
dos. -----

Na vigésimo quinta folha, consta o seguinte : -----

Semestre de verão 1982. 9º/5º semestre. -----

43214. Garbe. Workshop em Lírica. 2. -----

43314. Fricke. O Aforismo literário. V. 2. -----

43357. Müller-Dyes. Georg Büchner. PS. 2. -----

44217. Ineichen. Composições para atipologia de línguas. HS
2. -----

44228. Vogel. Aspectos lingüísticos e psicolingüísticos da
compreensão da leitura do Francês. HS. 2. -----

44389. Tischauer de Alvarez. Os exercícios de gramática e-
sua introdução em classes. (Los ejercicios gramaticales y-
su introducción en classes). 2. -----

Consta uma carimbo com os seguintes dizeres : Última in- --
scrição. -----

Na vigésimo sexta folha, nada consta referente aos estudos

Na vigésimo sétima folha, consta o seguinte : -----

Semestre de inverno de 1982/83. 10º semestre. -----

94.

Dr. GEORGE BERNARD SPERBER - Tradutor Público Juramentado e
Intérprete Comercial

Número da tradução ou versão.....2398.....Livro N.º.....04.....Fls.....090.....

44960. Karnik. Literatura alemã após 1949. Curso. 1. ----
45002. Karnik. Sexos e gerações no drama - HS - 2. -----
45016. Karnik. Coloquio no curso. K. 1. -----
44907. Garbe. Workshop em Lírica. - Exercício - 2. -----
46035. Vogel. Desenvolvimentos novos no ramo da pesquisa
no ensino das línguas. HS. 2. -----
45733. Yaba. O Romance anticolonialista na literatura africana
moderna. Sembene Ousmane e Ferdinand Oyono. UE. 2. -----
45770. Zimmer. Historia linguística espanhola. Curso. 2.-
Consta uma carimbo com os seguintes dizeres : Última in--
scrição. Secretaria dos estudantes. -----
Na vigésimo oitava folha, nada consta referente aos estudos.
Na vigésimo nona folha, consta o seguinte : -----
Semestre de verão 1983. - 10º semestre. -----
46228. Thümel. Sintaxes (V). 2. -----
46331. Turk. Teatro e Drama. (V). 2. -----
47000 Ineichen. Introdução à gramática geral. (V). 2. ----
47109. Körner. A língua espanhola (e portuguesa) na Améri-
ca Latina. (HS) . 2. -----
47121. Engelbert. Revolução espanhola e cinema francês : -
Malraux e Resnais. (HS). 2. -----
47147. Wanzlaff Eggebert. Exercícios sobre a lírica portu-
guesa da Renascença.. 2. -----
Consta um carimbo com os seguintes dizeres : Última in- --
scrição. Secretaria de estudantes. -----

97.

Dr. GEORGE BERNARD SPERBER - Tradutor Público Juramentado e
Intérprete Comercial

Número da tradução ou versão.....2398.....Livro N.º.....04.....Fls.....091.....

Na trigésima folha, nada consta referente aos estudos. --

Na trigésima primeira folha, consta o seguinte : -----

Semestre de inverno 1983/84. 12º semestre. -----

40887. Vogel. Colóquio sobre questões da pesquisa do ensino de línguas. - KO - 2. -----

40236. Turk por Tappe. Colóquio para o curso (filmagem de literatura. - KO - 2. -----

40181. Turk. A realidade da literatura. Curso. 2. -----

40220. Turk. A realidade da literatura. Seminário principal. 2. -----

41009. Plückebaum da Fonseca. O teatro de Gil Vicente. --
- "Proseminar" - 2. -----

41006. Körner. História da língua portuguesa. Curso. 1. -

40121. Van de Vyver. Alemão como língua estrangeira. Teoria e Prática. - 2. -----

Consta uma carimbo com os seguintes dizeres : Última inscrição. Secretaria de estudantes. Consta uma rubrica ilegível. -----

Na trigésima segunda folha, nada consta referente aos estudos. -----

Na trigésima terceira folha, consta o seguinte : -----

Semestre de verão 1984. 13º semestre. -----

42159. Ineichen. O subjuntivo no Francês. HS. 2. -----

42480. Vogel. Modelos de aquisição da linguagem na recente pesquisa do ensino de línguas. - HS - 2. -----

9/17.

Dr. GEORGE BERNARD SPERBER - Tradutor Público Juramentado e
Intérprete Comercial

Número da tradução ou versão.....2398.....Livro N.º.....04.....Fls.....092.....

42165. Steland. Teatro francês do século. V. 2. -----
42174. Engelbert. Sobre a análise dos filmes franceses. -
HS - 2. -----
42166. Yaba. Os dramas políticos de Aime Cesaire. UE. 2.-
42214. Körner. Comunicação de massa e meios de comunica--
ção na América Latina. HS - 2. -----
41476. Turk. Literatura da República de Weimar. V. 2. --
41515. Karnick. Peter Weiss. HS - 2. -----
41411. Van de Vyver. Sobre a teoria e a prática do ensi-
no do Alemão como língua estrangeira. 2. -----
42592. Galuschka. Respiração, voz, articulação - Exercí--
cios de fala. 2. -----
Consta uma carimbo com os seguintes dizeres : Última in-
scrição. Secretaria de estudantes. -----
Na vigésimo quarta folha, nada consta referente aos estu-
dos. -----
Na vigesimo quinta e vigésimo sexta e vigésima sétima fo-
lha, nada consta. -----
Na página inferior da capa, consta o seguinte : -----
Indicações importantes:1.Os estudantes já matriculados --
são obrigados a se apresentar no começo de cada semestre
A apresentação é ligada às inscrições de cursus. As datas
serão publicadas por cartazes. -----
2. Quem não se apresentar, será riscado da lista dos estu-
dantes da universidade. -----

9/14.

Dr. GEORGE BERNARD SPERBER - Tradutor Público Juramentado e
Intérprete Comercial

Número da tradução ou versão 2398 Livro N.º 04 Fls. 093

3. Estudantes regulares devem inscrever-se nos cursos, durante cada semestre; (exercícios) de pelo menos duas horas de semestre semanais, no caso negativo o semestre não será contado. No caso que regulamentos sobre estudos, exames ou promoção prescrevem um número mais elevado que duas horas de semestre semanais pelo reconhecimento de um semestre, - estes regulamentos tem prioridade. -----

4. Pede-se comunicar as seguintes modificações, sem falta ao Serviço de Modificação da Administração da Secretaria de estudantes por meio de um formulário especial (disponível na Secretaria de estudantes, 3400 Göttingen, Wilhelmshplatz 1) : 1. Segunda matrícula em outras faculdades. 2. Mudança da especialidade (especialidades) e especialidades novas. 3. Estado civil (modificação de nome), número de filhos. 4) Exame intermediário e exame final. 5. -- Endereço durante o semestre respectivamente endereço do domicílio. -----

5. Quem não quer continuar os estudos na Universidade de Göttingen deve pedir ser riscado da matrícula. A obrigação do pedido de ser riscado da matrícula também existe - no caso de interrupção dos estudos (não no caso de licença o que é diferente). O pedido de ser riscado da matrícula pode ser feito a mais cedo duas semanas antes o final do curso e o mais tarde até o fim do prazo da reapresentação para o próximo semestre. Formulários deste pedido serão -

SM.

Dr. GEORGE BERNARD SPERBER - Tradutor Público Juramentado e
Intérprete Comercial

Número da tradução ou versão.....2398.....Livro N.º.....04.....Fls.....094.....

entregues na Secretaria de estudantes. -----

Folhas avulsas para esta caderneta estão disponíveis na Se-
cretaria de estudantes. -----

NADA MAIS constava do documento acima que devolvo com es-
ta tradução datilografada em 14 (quatorze) folhas, a qual
li, conferi, achei conforme, assino e DOU FÉ. -----

Valor dos emolumentos Cr\$ 629.828 -
Recibo N.º

Dr. George Bernard Sperber
Tradutor Público
Av. Campos Salles, 690 - Sala 1403
13100 Campinas - SP - Brasil
Tradução N.º 2398 - Data 23 AGO 1985

Sperber



Dr. GEORGE BERNARD SPERBER

TRADUTOR PÚBLICO JURAMENTADO E INTÉRPRETE COMERCIAL
ALEMÃO - ESPANHOL - FRANCÊS - INGLÊS - ITALIANO

Matriculado na Junta Comercial do Estado de São Paulo sob

N.º 435, livro N.º 11, fls. N.º 157

CPF 046.270.328-20 INPS 10.997.508.245 ISS 38.926

Número da tradução ou versão.....23.91.....Livro N.º.....04.....Fls.....067.....

Certifico e dou fê, para os devidos fins, que nesta data -
me foi apresentado um documento em idioma ALEMÃO, com as -
seguintes características, Original de CERTIFICADO DE ESTU
DOS, o qual traduzo para o vernáculo no seguinte teor : --

Na primeira folha, consta o seguinte : -----

Seminário de Filologia Românica da Universidade de Göttingen.

O Senhor stud. phil. PAULO S. XAVIER DE OLIVEIRA, ---
nascido em 27-03-1956 em MORRINHOS - GOIÁS - BRASIL partici
pou no meu seminário (Proseminar "E") "Introdução à lin--
guística". Consta manuscrito : "bom". Göttingen, em 12/2/-
/79. Consta uma assinatura ilegível. Consta um carimbo --
com os seguintes dizeres : Seminário de Filologia Românica-
da Universidade de Göttingen. Com o respectivo emblema. --

Na segunda folha consta o seguinte : -----

O Senhor stud. phil. Paulo Xavier de Oliveira, nascido em-
27-03-1956 em Morrinhos - Go - Brasil, participou no meu -
seminário (Proseminar) com êxito : Lexicologia. Göttingen,
em 12.7.1979. Consta uma assinatura ilegível. Consta um ca
rimbo com os seguintes dizeres : Seminário de Filologia --
Românica da Universidade de Göttingen. Com o respectivo --
emblema. -----

Na terceira folha, consta o seguinte ; -----

O Senhor stud. phil. Paulo S. Xavier de Oliveira, nascido-
em 27-03-1956 em Morrinhos - Go; Brasil participou no meu-
seminário (Proseminar) Introdução à gramática de transfor-

9/4

Dr. GEORGE BERNARD SPERBER - Tradutor Público Juramentado e
Intérprete Comercial

Número da tradução ou versão 2391 Livro N.º 04 Fls. 068

formação generativa. Göttingen, em 12.2.80. Consta uma assinatura : (Ursula Klenk). Consta um carimbo com os seguintes dizeres : Universidade Georg August. - 99. O Presidente. Göttingen. Com o respectivo emblema. -----

Na quarta folha, consta o seguinte : -----

O Senhor stud. phil. Paulo S. Xavier de Oliveira, nascido em 27-03-1956 em Morrinhos - Go; Brasil, participou no meu seminário (Proseminar) Introdução à sociolinguística. (Relatório para a conceituação da diferença) com bom êxito. Göttingen, em 15.2.80. Consta uma assinatura semi-legível.

(Dieter Katten...) Consta um carimbo com os seguintes dizeres : Universidade Georg-August. 99. O Presidente. Göttingen. Com o respectivo emblema. -----

Na quinta folha, consta o seguinte : -----

O Senhor stud. phil. Paulo Sampaio Xavier de Oliveira, nascido em 27-3-56 em Morrinhos-GO/Brasil, participou no meu seminário "Pela problemática do "subjuntivo" com êxito. Göttingen, em 9/7/81. Consta uma assinatura ilegível. Consta um carimbo com os seguintes dizeres : Universidade Georg-August. 99. O Presidente. Göttingen. Com o respectivo emblema. -----

NADA MAIS constava do documento acima que devolvo com esta tradução datilografada em 2 (duas) laudas, a qual li, conferi, achei conforme, assino e DOU FÉ. -----

Valor dos emolumentos R\$ 95,140,-
Doc. N.º 1266

Dr. George Bernard Sperber
Tradutor Público
Av. Campos Sales, 900 - Sala 1403
13100 - Campinas - SP - Brasil
Tradução N.º 2391 - Data 23

AGO 1985



Dr. GEORGE BERNARD SPERBER

TRADUTOR PÚBLICO JURAMENTADO E INTÉRPRETE COMERCIAL
ALEMÃO - ESPANHOL - FRANCÊS - INGLÊS - ITALIANO

Matriculado na Junta Comercial do Estado de São Paulo sob
N.º 435, livro N.º 11, fls. N.º 157
CPF 046.270.328-20 INPS 10.997.508.245 ISS 38.926

Número da tradução ou versão 2392 Livro N.º 04 Fls. 069

Certifico e dou fê, para os devidos fins, que nesta data -
me foi apresentado um documento em idioma ALEMÃO, com as -
seguintes características : Original de CERTIFICADO, o ---
qual traduzo para o vernáculo no seguinte teor : -----
Seminário de Filologia Românica da Universidade de Göttingen. O Senhor stud. phil. Paulo Sampaio Xavier de Oliveira
nascido em 27-3-1956 em Morrinhos - Go/Brasil, passou no -
exame intermediário do Português com a nota "muito bom". -
Göttingen, em 18.2.1980. Consta uma assinatura : (Celeste-
Plückebaum). Leitora de Português. -----
Na segunda folha, consta o seguinte : -----
O Senhor stud. phil. Xavier de Oliveira, Paulo, nascido em
27-03-1956 em Morrinhos - GO - Brasil, passou no exame in-
termediário em Ciências linguísticas românicas. Göttingen,
em 5/5/80. Consta uma assinatura ilegível. Consta uma ca-
rimbo com os seguintes dizeres : Universidade Georg August
Göttingen. 99. O Presidente. Com o respectivo emblema. --
Na terceira folha, consta o seguinte : -----
O Senhor Xavier de Oliveira, Paulo, nascido em 27-03-1956
em Morrinhos - GO - Brasil, participou no meu exercício -
Curso básico I (Cours de base I), semestre de inverno ---
1978-79, com êxito. Göttingen, em 24.1.80. Consta uma as-
sinatura (J. Steinmetz). Consta um carimbo com os seguin-
tes dizeres : Universidade Georg August. Göttingen. 99. -
O Presidente. Com o respectivo emblema. -----

Dr. GEORGE BERNARD SPERBER - Tradutor Público Juramentado e
Intérprete Comercial

Número da tradução ou versão 2392 Livro N.º 04 Fls. 070

Na quarta folha, consta o seguinte : -----
O Senhor Xavier de Oliveira, Paulo, nascido em 27-03-1956
em Morrinhos - GO - Brasil, participou no meu exercício --
Curso básico II (Cours de base II) com habilidade auditiva
e oral. Semestre de verão 1979. Com êxito. Göttingen, em -
24.1.80. Consta uma assinatura : (J. Steinmetz). Consta um
carimbo com os seguintes dizeres : Universidade Georg - Au-
gust Göttingen. 99. O Presidente. Com o respectivo emblema
NADA MAIS constava do documento acima que devolvo com esta
tradução datilografada em 2 (duas) laudas, a qual li, con-
feri, achei conforme, assino e DOU FÉ. -----

Dr. George Bernard Sperber
Tradutor Público
Av. Campos Sales 1400 - Sala 1403
13120 - Campinas - SP - Brasil
Tradução N.º 2392 - Data 23 AGO 1985

Valor dos emolumentos R\$ 68.503,-
Recibo N.º 1266

Sperber



Dr. GEORGE BERNARD SPERBER

TRADUTOR PÚBLICO JURAMENTADO E INTÉRPRETE COMERCIAL
ALEMÃO - ESPANHOL - FRANCÊS - INGLÊS - ITALIANO

Matriculado na Junta Comercial do Estado de São Paulo sob
N.º 435, livro N.º 11, fls. N.º 157
CPF 046.270.328-20 INPS 10.997.508.245 ISS 38.926

Número da tradução ou versão 2393 Livro N.º 04 Fls. 071

Certifico e dou fé, para os devidos fins, que nesta data -
me foi apresentado um documento em idioma ALEMÃO, com as -
seguintes características : CERTIFICADO DE ESTUDOS, o qual
traduzo para o vernáculo no seguinte teor : -----

Seminário de Filologia Românica da Universidade de Göttingen. O Senhor stud. phil. Paulo S. Xavier de Oliveira, --
nascido em 27-03-1956 em Morrinhos - GO - Brasil, partici-
pou no meu seminário (Proseminar) " A literatura portugue-
sa da 1ª metade do século XX" com muito boa participação -
oral. Göttingen, em 7.11.1979. Consta uma assinatura : Ma-
ria Celeste Plückebaum. Consta um carimbo com os seguintes
dizeres : Universidade Georg-August. Göttingen. 99. O Pre-
sidente. Com o respectivo emblema. -----

Na segunda folha, consta o seguinte : -----
O Senhor stud. phil. Paulo S. Xavier de Oliveira, nascido-
em 27-03-1956 em Morrinhos -GO - Brasil, participou no meu
seminário (Proseminar) "O teatro de Gil Vicente" com muito
boa participação oral. Göttingen, em 7.11.1979. Consta uma
assinatura Maria Celeste Plückebaum. Consta um carimbo com
os seguintes dizeres : Universidade Georg-August. Göttingen. 99. O Presidente. -----

Na terceira folha, consta o seguinte : -----
O Senhor stud. phil. Paulo S. Xavier de Oliveira, nascido-
em 27-03-1956 em Morrinhos -GO-Brasil, participou no meu -
seminário (Proseminar) "A obra de Eça de Queiroz" com mui-

947

Dr. GEORGE BERNARD SPERBER - Tradutor Público Juramentado e
Intérprete Comercial

Número da tradução ou versão 2393 Livro N.º 04 Fls. 072

to boa participação oral. Göttingen, em 7.11.1979. Consta uma assinatura : Maria Celeste Plückebaum. Consta um carimbo com os seguintes dizeres : Universidade Georg-August.- Göttingen. 99. O Presidente. Com o respectiva emblema. -----

Na 4a folha, consta o seguinte : -----

O Senhor stud. phil. Paulo S. Xavier de Oliveira, nascido em 27-03-1956 em Morrinhos - GO; Brasil, participou no meu seminário (Proseminar) "Os Escritores Portugueses da Geração de 70" com muito boa participação oral. Göttingen, em 13.2.1980. Consta uma assinatura : Maria Celeste Plückebaum. Leitora de Português. Consta um carimbo com os seguintes dizeres : Universidade Georg-August. 99. Göttingen O Presidente. Com o respectivo emblema. -----

Na quinta folha, consta o seguinte : -----

O Senhor stud. phil. Paulo Sampaio Xavier de Oliveira, --- nascido em 27-3-56 em Morrinhos - GO/Brasil, participou no meu seminário "Literatura Medieval Portuguesa" com muito boa participação oral. Göttingen, em 9 de julho de 1980. Consta uma assinatura: Maria Celeste Plückebaum. Consta um carimbo com os seguintes dizeres : Universidade Georg-August. Göttingen. 99. O Presidente. Com o respectivo emblema. -----

NADA MAIS constava do documento acima que devolvo com esta tradução datilografada em 2 (duas) laudas, a qual li, conferi, achei conforme, assino e DOU FE. -----

Valor dos emblemas R\$ 95.140,-
Folha N.º 1264

Dr. George Bernard Sperber
Tradutor Público
Av. Campos Sales, 1403 - Sala 1403
13100 - Campinas - SP - Brasil
Tradução N.º 2393 Data 26 AOUT 1985

Morales

Sh



Dr. GEORGE BERNARD SPERBER

TRADUTOR PÚBLICO JURAMENTADO E INTÉRPRETE COMERCIAL
ALEMÃO - ESPANHOL - FRANCÊS - INGLÊS - ITALIANO

Matriculado na Junta Comercial do Estado de São Paulo sob
N.º 435, livro N.º 11, fls. N.º 157
CPF 046.270.328-20 INPS 10.997.508.245 ISS 38.926

Número da tradução ou versão 2394 Livro N.º 04 Fls. 073

Certifico e dou fê, para os devidos fins, que nesta data -
me foi apresentado um documento em idioma ALEMÃO, com as -
seguintes características : Original de CERTIFICADO DE ES-
TUDOS, o qual traduzo para o vernáculo no seguinte teor :-
Seminário de Filologia Românica da Universidade de Göttingen. O Senhor stud. phil. Paulo S. Xavier de Oliveira, --
nascido em 27-03-1956 em Morrinhos - Brasil, participou no
meu seminário (E-Proseminar) "Sartre - Problemas de méto--
dos nas ciências da literatura" com êxito. Göttingen, em -
17-2-79. Consta uma assinatura ilegível. Consta um carimbo
com os seguintes dizeres : Seminário de Filologia Românica
da Universidade de Göttingen. Com o respectivo emblema. --
Na segunda folha, consta o seguinte : -----
O Senhor stud. phil. Paulo S. XAVIER DE OLIVEIRA, nascido-
em (nada consta) participou no meu seminário (Proseminar)-
"MAUPASSANT, Une Vie" COM ÊXITO. Göttingen, em 10.7.79. --
consta uma assinatura ilegível. Consta um carimbo com os -
seguintes dizeres : Universidade Georg-August. Göttingen.-
99. O Presidente. Com o respectivo emblema. -----
Na terceira folha, consta o seguinte : -----
O Senhor stud. phil. Paulo Sampaio Xavier de Oliveira, ---
nascido em 27-3-56 em Morrinhos-GO/Brasil, participou no -
meu Seminário Principal "JEAN RENOIR (Análise de filme) -
La Marseillaise" com êxito. Göttingen, em 12.7.80. Consta
uma assinatura ilegível. Consta um carimbo com os seguin--

Sp.

Dr. GEORGE BERNARD SPERBER - Tradutor Público Juramentado e
Intérprete Comercial

Número da tradução ou versão..... 2394 Livro N.º 04 Fls. 074

tes dizeres : Universidade Georg-August. Göttingen. 99. O
Presidente. Com o respectivo emblema. -----
Na 4a folha, consta o seguinte : -----
O Senhor stud. phil. Paulo S. Xavier de Oliveira, nascido-
em 27.03.1956 em Morrinhos-GO-Brasil, participou no meu --
Seminário Principal "Filme e História" com êxito. Göttingen, em 13-3-82. Consta uma assinatura ilegível. Consta um
carimbo com os seguintes dizeres : Universidade Georg-Au--
gust. Göttingen. 99. O Presidente. Com o respectivo emble-
ma. -----
Na quinta folha, consta o seguinte : -----
Seminário de Ciências linguísticas / Departamento do Labo-
ratório de Línguas da Universidade de Göttingen. O Senhor
stud. Xavier de Oliveira, Paulo, nascido em 27.3.56 em ---
Morrinhos - GO - Brasil, participou no meu Seminário ----
"Aspectos linguísticos e psicolinguísticos da compreensão-
na leitura no Francês" com bom êxito. Göttingen, em 6.7.--
1982. Consta uma assinatura semi-legível. (Ad.OR.K. Vogel)
Consta um carimbo com os seguintes dizeres : Universidade-
Georg-August. Göttingen. 160. O Presidente. -----
NADA MAIS constava do documento acima que devolvo com esta
tradução datilografada em 2 (duas) laudas, a qual li, con-
feri, achei conforme, assino e DOU FÉ. -----

Valor dos emolumentos R\$ 95,40.-
Recibo N.º 1266

Sperber

Dr. George Bernard Sperber
Tradutor Público
Av. Campos Sales, 880 - Sala 1403
13100 - Campinas - SP - Brasil
Tradução N.º 2394 - Data

23 AGO 1982



Dr. GEORGE BERNARD SPERBER

TRADUTOR PÚBLICO JURAMENTADO E INTÉRPRETE COMERCIAL
ALEMÃO - ESPANHOL - FRANCÊS - INGLÊS - ITALIANO

Matriculado na Junta Comercial do Estado de São Paulo sob
N.º 435, livro N.º 11, fls. N.º 157
CPF 046.270.328-20 INPS 10.997.508.245 ISS 38.926

Número da tradução ou versão 2395 Livro N.º 04 Fls. 075

Certifico e dou fê, para os devidos fins, que nesta data -
me foi apresentado um documento em idioma ALEMÃO, com as -
seguintes características : Original de CERTIFICADO, o qual
traduzo para o vernáculo no seguinte teor : -----
SEMINÁRIO DE FILOGIA ALEMÃ DA UNIVERSIDADE GEORG-AUGUST -
GOTTINGEN. -----
GOTTINGEN, em 8.7.80. "Rua Nikolausberger Weg" 15. -----
Nome do Diretor do Seminário : GRAUBNER. -----
O Senhor Paulo Sampaio Xavier de Oliveira participou no se-
mestre de verão 1980 nos meus exercícios de seminário (Prose-
minar) "Introdução à Ciência da Literatura". Colaborou num
relatório em grupo sobre o tema : "Análise de um comentá-
rio de Jornal", o qual não foi avaliado com nota. Fez um -
exame oral/escrito o qual não foi avaliado com nota. Nota-
total : (Nada consta.) Consta uma assinatura semi-legível.
(Graubner.) Consta um carimbo com os seguintes dizeres : -
Universidade Georg-August. Göttingen. 96. O Presidente. --
Com o respectivo emblema. -----
Na segunda folha, consta o seguinte : -----
Nome do diretor do seminário : SCHON. -----
O Senhor Paulo Sampaio Xavier de Oliveira participou, no -
semestre de verão 1980 nos meus exercícios de seminário --
(Proseminar) Ciência linguística I. Relatório: (Nada cons-
ta.) fez um exame escrito o qual foi avaliado com a nota -
"2". Nota total : "2". Consta uma assinatura semi-legível:

Dr. GEORGE BERNARD SPERBER - Tradutor Público Juramentado e
Intérprete Comercial

Número da tradução ou versão 2395 Livro N.º 04 Fis. 076

(Schön). Consta um carimbo com os seguintes dizeres : ---
Universidade Georg-August. Göttingen. 96. O Presidente. --
Com o respectivo emblema. Göttingen, em 10.7.80. -----
Na terceira folha, consta o seguinte : -----
Nome do diretor do Seminário : FUCHS. -----
O Senhor PAULO SAMPAIO XAVIER DE OLIVEIRA participou no --
semestre de verão 1980 nos meus exercícios de seminário --
(Proseminar) Ciência linguística II. Relatório : (Nada --
consta.) Exame : (Nada consta) Nota total : (Nada consta.)
Consta uma assinatura : A. Fuchs. Consta um carimbo com --
os seguintes dizeres : Universidade Georg-August. Göttingen. 95. O Presidente. Com o respectivo emblema. -----
Göttingen, em 10.7.80. -----
Na quarta folha, consta o seguinte : -----
Göttingen, em 28.4.81. Nome do diretor do Seminário : ----
GÖBEL. -----
O Senhor PAULO S. XAVIER DE OLIVEIRA participou no semes-
tre de inverno 1980/81 nos meus exercícios de seminário --
(Proseminar) sobre "Introdução aos aspectos sistemáticos".
Colaborou/elaborou um ^{*)} escrito (modalidade : tarefa de ca-
sa) sobre o tema : "As categorias de Aristóteles na descri-
ção da tragédia concretizadas na Antigone de Sophokles" --
o qual foi avaliado com a nota "muito bom". Exame : (Nada-
consta). Nota total : "1". Consta uma assinatura : Göbel.-
Consta um carimbo com os seguintes dizeres : Universidade
*) trabalho

94

Dr. GEORGE BERNARD SPERBER - Tradutor Público Juramentado e
Intérprete Comercial

Número da tradução ou versão.....2395.....Livro N.º.....04.....Fls.....077.....

Georg-August. Göttingen, 95. O Presidente. Com o respectivo emblema. -----

Na quinta folha, consta o seguinte : -----

Göttingen, em 6.6.83. Nome do diretor do seminário: -----
KARNICK. -----

O Senhor Paulo Sampaio Xavier de Oliveira participou no semestre de inverno 1982/83 nos meus exercícios de seminário (Seminário Principal) sobre : Os sexos e as gerações no --
Drama". -----

Colaborou/elaborou um relatório sobre o tema "Trechos de crítica ao sonho americano em "Quem tem medo de Virginia Woolf" de Albee, o qual foi avaliado com a nota "2". Nota total : "2" bom. Consta uma assinatura semi-legível : -----
Karnick. Consta um carimbo com os seguintes dizeres : Seminário de Filologia Alemã da Universidade de Göttingen. Com o respectivo emblema. -----

NADA MAIS constava do documento acima, que devolvo com esta tradução datilografada em 3 (três) laudas, a qual li, conferi, achei conforme, assino e DOU FÉ. -----

Dr. George Bernard Sperber
Tradutor Público
Av. Campos Sales, 800 - Sala 1403
13100 Campinas - SP - Brasil
Tradução N.º 2395 - Data 23 AGO 1985

Valor dos emblemas R\$ 131,299-
Recibo N.º 1266

Sperber



Dr. GEORGE BERNARD SPERBER

TRADUTOR PÚBLICO JURAMENTADO E INTÉRPRETE COMERCIAL
ALEMÃO - ESPANHOL - FRANCÊS - INGLÊS - ITALIANO

Matriculado na Junta Comercial do Estado de São Paulo sob
N.º 435, livro N.º 11, fls. N.º 157
CPF 046.270.328-20 INPS 10.997.508.245 ISS 38.926

Número da tradução ou versão 2396 Livro N.º 04 Fls. 078

Certifico e dou fê, para os devidos fins, que nesta data -
me foi apresentado um documento em idioma ALEMÃO, com as -
seguintes características : Original de CERTIFICADO DE ES-
TUDOS, o qual traduzo para o vernáculo no seguinte teor :-
ALEMÃO PARA ESTRANGEIROS. Universidade de Göttingen. ----
O Senhor Paulo Xavier de Oliveira participou durante o se-
mestre de inverno 1977/78 no exercício do Grau médio I, --
compreensão da leitura (4 horas semanais), com bom êxito.-
Göttingen, em 14.2.1978. Consta uma assinatura : (G. Tüt--
ken.)-----

Na segunda folha, consta o seguinte : -----
O Senhor Paulo Sampaio Xavier de Oliveira participou, du--
rante o semestre de inverno 1977/78 no exercício do Grau -
médio I, Gramática (4 horas semanais) com êxito plenamente
satisfatório. Göttingen, em 14.2.1978. Consta uma assina--
tura : (M. Schünemann). Intérprete diplomada M. Schünemann

Na terceira folha, consta o seguinte : -----
O Senhor Paulo S. X. Oliveira participou, durante o semes-
tre de inverno 1977/78 no exercício do Grau médio II, Rela-
tórios e discussão (2 horas semanais) com bom êxito. Göt--
tingen, em 14.2.1978. Consta uma assinatura : (G. Tütken.)-

-Na quarta folha, consta o seguinte : -----
O Senhor Xavier de Oliveira passou no exame linguístico. -
Göttingen, em 14.4.78. Consta duas assinatura ilegíveis.-
NADA MAIS constava do documento acima que devolvo com esta

Dr. GEORGE BERNARD SPERBER - Tradutor Público Juramentado e
Intérprete Comercial

Número da tradução ou versão 2396 Livro N.º 04 Fls. 079

tradução datilografada em 2 (duas) laudas, a qual li, con-
feri, achei conforme, assine e DOU FÉ. -----

Valor dos emolumentos R\$ 51'876.-
Recibo N.º 1266

Dr. George Bernard Sperber
Tradutor Público
Av. Campinas Salles, 890 - Sala 1403
13100 - Campinas - SP - Brasil
Tradução N.º 2396 - Data 23

AGO 1985

Sperber