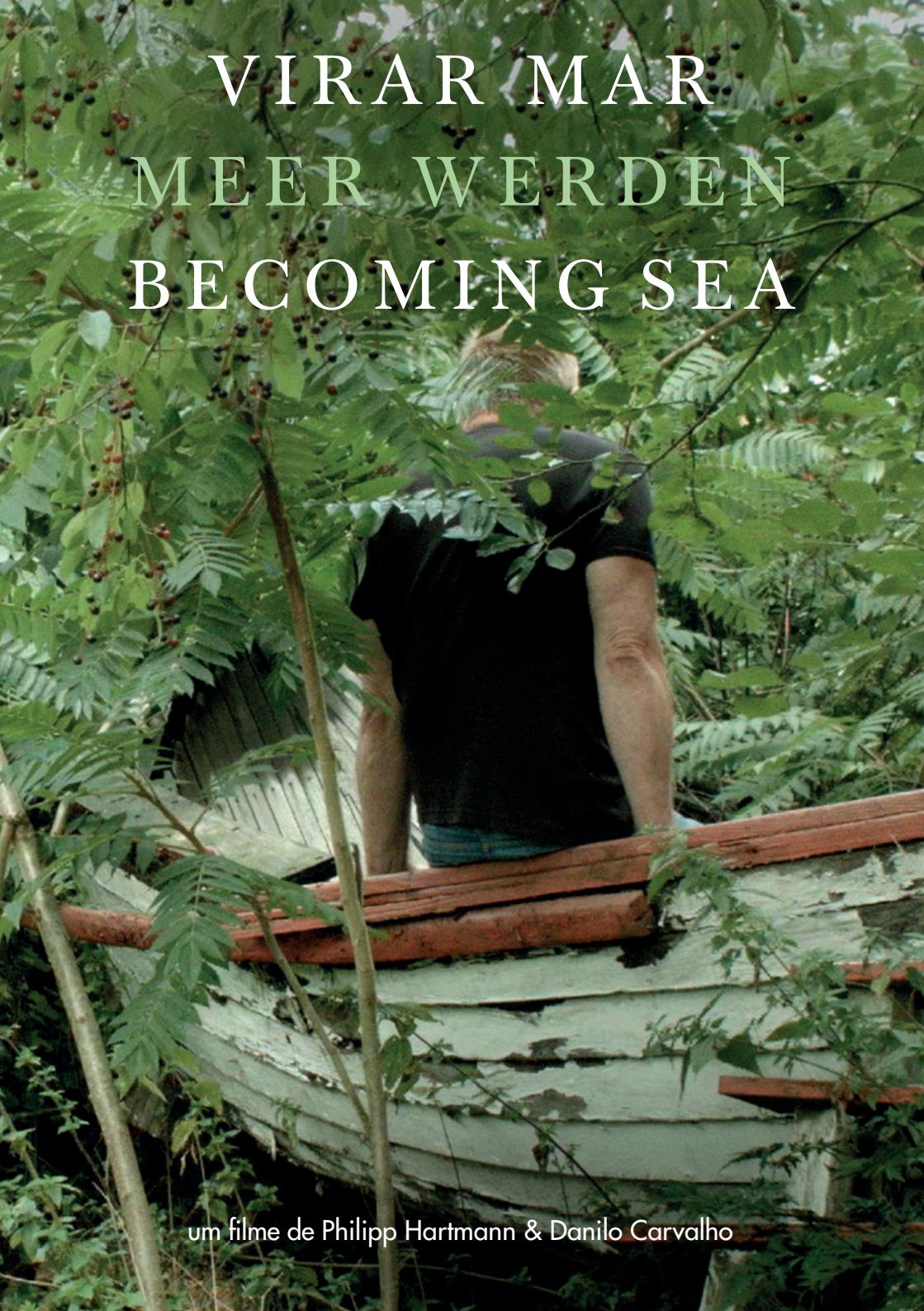


VIRAR MAR MEER WERDEN BECOMING SEA



um filme de Philipp Hartmann & Danilo Carvalho

índice / inhaltsverzeichnis / index

- 007 — 020 Das geheime Leben von *virar mar*.
Über die Filmentstehung von *virar mar* in Brasilien.
von Theresa George
- 021 — 022 Ein Boot ohne Segel
von Paula Gaitán
- 023 — 026 Ästhetische Meteorologie
von Roger Koza
- 027 — 042 Die parallelen Welten berühren sich.
Ein Gespräch mit den Filmemachern
von virar mar / meer werden
von Roger Koza
- 043 — 044 Von Geröll und Geländern
von Katharina Pethke
- 045 — 046 eine email von *Ignacio Agüero*

índice / inhaltsverzeichnis / index

- 049 — 062 A vida secreta de *virar mar*. Sobre a realização cinematográfica de *virar mar* no Brasil
de Theresa George
- 063 — 064 un barco sin vela
de Paula Gaitán
- 065 — 068 Meteorologia Estética
de Roger Koza
- 069 — 084 Os mundos paralelos se tocam.
Uma conversa com os realizadores de *virar mar*
de Roger Koza
- 085 — 086 De pedregulhos e corrimãos
de Katharina Pethke
- 087 — 088 um e-mail *de Ignacio Agüero*

índice / inhaltsverzeichnis / index

- 091 — 104 The Secret Life of *virar mar*.
On the origins of the film *virar mar* in Brazil
by Theresa George
- 105 — 106 A Boat Without Sails
by Paula Gaitán
- 107 — 110 Aesthetic Meteorology
by Roger Koza
- 111 — 126 Parallel Worlds in Touch With Each Other.
A Conversation with the Filmmakers
of *virar mar* / becoming sea
by Roger Koza
- 127 — 128 Of Detritus and Handrails
by Katharina Pethke
- 129 — 130 an e-mail *by Ignacio Agüero*

bio-filmografia dos realizadores / bio-filmografie der filmemacher /
bio and filmography of the directors 133 — 134

a equipe de *virar mar* / das filmteam von meer werden /
the team of becoming sea 135 — 136



DAS GEHEIME LEBEN

Über die Filmentstehung von *virar mar* in Brasilien



von VIRAR MAR

von Theresa George

Ganz am Anfang steht der Wunsch nach einem Leben mit Film. Genauer: das Filmemachen als Anlass zu begreifen, um zu reisen und mit Menschen in Kontakt zu kommen. 2013 gehen die befreundeten Regisseure Philipp Hartmann und Danilo Carvalho auf eine Reise, bei der erste Aufnahmen entstehen, die *virar mar* auf noch rätselhafte Weise andeuten. Nach und nach kondensieren diese Andeutungen in eine Idee, einen Arbeitstitel, ein erstes Treatment, einen Drehplan. Bewegung entsteht, eine Strömung, die – wie Wasser Sand und Zweige mit sich tragen kann – weitere Vorstellungen, Personen und Technik involvieren wird. Am 28. April 2014 besteht das Equipment schließlich den Sprengstofftest am Hamburger Flughafen und Philipp, Helena Wittmann (Kamera) und ich (Set Ethnografin*) besteigen das erste Mal ein Flugzeug nach Fortaleza, Nordostbrasilien. Dort werden wir auf Danilo treffen. Doch zunächst lässt sich das fremde Land noch leicht mit Wolkenschatten auf dem Ozean verwechseln und ich beginne mein Notizheft mit folgendem Zitat:

„[The materials] are the reward of hard labor, it is true. Yet much is owed to chance as well. Not only does chance pervade the notebook, but certain moments of chance are formative of entire projects and paradigm shifts. These we celebrate as ‚discoveries‘ like Columbus ‚discovering‘ the New World on his way to what he thought was India. What a discovery!“
(Taussig 2011: 57)

Danilo und Philipp vertrauen ebenfalls auf den Zufall und suchen nach Bildern, die sie noch nicht kennen. Die Versuchsanordnung dafür ist absichtsvoll offen für Improvisation, Abwege, manchmal auch Ablenkung. Um „das metaphorische Potential von Wasser, das in alltäglichen Situationen mitschwingt“ (Treatment) zu erkunden, wird unser kleines, bewegliches Filmteam zwei Regionen bereisen: die wüstenartige Landschaft des Sertão in Nordostbrasilien (2014 und 2017) und

Dithmarschen (2018), eine Küstenregion in Norddeutschland, die vor Überschwemmungen geschützt werden muss. Der Modus ist also der Vergleich, im Wissen darum, dass das *Eine* nicht ohne das *Andere* zu verstehen ist und schon gar kein festes Eigentliches dazwischenliegt. „Wasser“ ist die großenwahnsinnige Gemeinsamkeit. Wasser, das es überall gibt und nicht gibt.

04/05/2014 Schnell haben wir – samt Kameras, Stativen, Koffern ... – Stammplätze im Auto gefunden. P. und D. auf den Vordersitzen sprechen gern und viel, lachen, filmen mit ihren Super 8 Kameras. H. und ich sind auf den Rücksitzen etwas kontemplativer. Vor allem ich bin ruhig und höre zu. Das Außen zieht vorbei, immer wieder bleiben unsere Blicke haften, lösen sich wieder, projizieren. Während dieser Autofahrten sind wir unter uns, kommen uns näher, und realisieren die Spuren, die wir bereits hinterlassen haben.

Zu diesem Zeitpunkt sind wir vier noch kein eingespieltes Team. Aber im Auto gibt es plötzlich ein Drinnen und ein Draußen. Stimmungen entstehen und wir schwören unsere Blicke auf den noch blassen Film ein. Um den Film zu stärken, ihn zu provozieren, ihn zu kitzeln, müssen die Regisseure eine aktive Politik in seinem Sinne betreiben. Sie müssen Gemeinsinn stiften und Verbindungen herstellen, auf dass er selbst irgendwann zum treibenden Akteur werden kann. Wenn das gelingt, werden wir uns auf eine gemeinsame Suche begeben können, von der sich mithin die Weise bestimmen ließe, wie wir uns als Gruppe zum Außen, zum unbekannten Terrain, das uns erwartet, verhalten.

03/05/2014 Durch die Aufnahmen der letzten Tage, durch unsere Reflektionen, Nacherzählungen und Einschätzungen „intensiviert“ sich der Film. Bilder von gestern beginnen nach Bildern von heute zu verlangen. Bestimmte Fragen und Szenen kristallisieren sich aus der Umgebung. Sie werden angefasst und gedreht, manchmal tragen sie. Eine Spirale entsteht, die zu neuen Ideen und Aufnahmen führt. In Gesprächen interpretieren und verstehen wir nicht nur, was passiert, Gespräche geben auch Raum für euphorische Spinnereien.



Schon bei unserem ersten Stop werden wir als „das deutsche Filmteam“ empfangen, ungeachtet von Danilo, der aus einem benachbarten Bundesstaat im Nordosten stammt. Diese Ansprache funktioniert wie eine selbsterfüllende Prophezeiung: Wir beginnen uns als Gruppe zu fühlen und zu verhalten. Und die Vorgehensweise, die sich allmählich abzeichnet, wird fortan bestimmendes Programm für die gesamten Dreharbeiten. Wir verabreden uns mit lokalen Akteuren – anderen Filmschaffenden, MusikerInnen, Lehrer- und SchülerInnen, einem Funker ... –, kommen ins Gespräch, verbringen Zeit und entwickeln kurze Szenen in den Landschaften und Architekturen, an den Stauseen, Wasserquellen und Kanälen ihrer Umgebung. Unsere Gruppe ist osmotisch: Sie wächst, wollen wir ein Bild finden, und schrumpft, wenn wir einen Ort wieder verlassen.

02/05/2014 Die Neugierigen, die sich zum Set gesellt haben, unterhalten sich herzlich, manche stricken, jedem wird ein Plastikstuhl bereitgestellt. Immer wieder müssen wir um „Silêncio!“ bitten. Doch als es zu regnen beginnt und H. vom Unterstand auf die Straße hinaus filmt, wird es plötzlich ruhig um uns. Ein Junge spielt spontan einen Jungen, der im Schaukelstuhl wippt. Mehrere Minuten lang wagt keiner, auch nur eine hastige Bewegung zu machen, eine intensive Stille breitet sich aus. Am Ende gibt es Applaus.

Einen Film auf die Art zu machen, dass er dem Leben nahekommt, ja manchmal nicht von ihm zu trennen ist, lässt auch die Grenzen des Filmsets in besonderem Maße durchlässig werden. Es entsteht mit unserer Ankunft. Regie und Kamera suchen ein Bild, sprechen sich ab mit dem Ton... und bauen sich auf. Durch sie und zwischen ihnen entsteht eine neue räumliche Ordnung, eine fragile, die gegen alle möglichen Eindringlinge geschützt werden muss. Doch das Wesen der Bilder, die Helena macht, und die

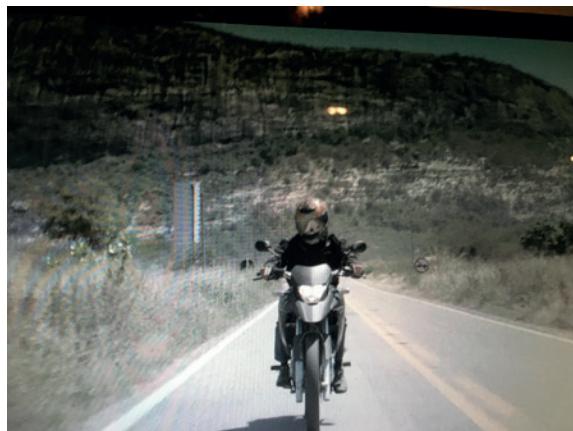


Geschichten, die Danilo und Philipp erzählen wollen, gehen auch eine Beziehung mit dem Ungeplanten ein; es kann bei ihnen zu sprechenden Ereignissen innerhalb des Frames werden. Diese Durchlässigkeit charakterisiert virar mar auch auf der auditiven Ebene.

Danilo: „Schon bei der Ankunft spürte ich eine klare Trennung des Tonraums: Rechts sind die Stromschnellen mit mehreren Wasserfällen. Links ein stehendes Gewässer, das eher einen leeren Raum bildet. Weil wir in der Postproduktion vielleicht mit diesem Wasser als Ort arbeiten wollen, habe ich also verschiedene Arten herabfließendes – fallendes, tropfendes – Wasser aufgenommen. Ein „dickeres“, ein zarteres, eines, das etwas aggressiver war... So entstand ein Akkord mit verschiedenen Noten, durch den wir diesen Ort „komponieren“ können. Ich nehme aber nicht ständig auf, um hinterher eine Ton-Datenbank zu haben. Ich versuche, mich zu konzentrieren. Zum Beispiel auf die Biene, die auf dem Mikrofon gelandet ist, erinnerst du dich? Ich ließ sie einfach dort sitzen. Ich mag solche Dinge, die einfach passieren. Sie liegen irgendwie näher an einer Wahrheit, weißt du? Wir arbeiten ja halb fiktiv, halb zufällig. Es ist eine Mischung.“ **

Nach und nach routinieren sich die Drehabläufe: Wir bauen mehrmals am Tag auf und ab, die Handgriffe gehen immer fließender ineinander über, das Equipment hat bereits einige Vorteile und Tücken gezeigt, die Gespräche über die Art, wie wir Filme machen wollen, hat etliche Autofahrten und Abende gefüllt. Und so klären sich auch unsere Rollen, eine Festigung, in der wiederum Freiheit zur Verwandlung aller Beteiligten liegt – von Fremden zu Freunden, von Freunden zu Schauspielenden, von Schauenden zu Angeschauten, von Erzählenden zu Lauschenden – und umgekehrt. Mit jedem neuen Thema, jedem Ereignis und jeder Inszenierung, verändert sich der Film. Und nicht nur er: auch wir, und schließlich auch das, was wir dokumentieren.

29/07/2017 Geduldig legt sich Idson auf die Lauer. Kaum noch ist er von den Blättern und Ästen zu unterscheiden. Er spielt einen Vogelsound mit einer App, bläst in bestimmten Intervallen in eine Holzpfeife. In



kleiner Entfernung beobachten H., P. und D. ihn durch die Kamera. Ich sitze wiederum woanders und schaue mir alle an, schreibe – eine observatorische Verkettung sozusagen. Dann antwortet ein Vogel, das schwächste Glied der Kette. Je ruhiger und länger wir sitzen, desto mehr Vogelstimmen hören wir. Idson hat 113 Vogelarten fotografiert und bei wikaives hochgeladen. Fehlen noch 100. Als ich ihn frage, warum er Vögel beobachte, antwortet er: „Warum denn nicht?“ – Vogelbeobachtung: Da herrscht dieselbe Stille, Geduld und Aufmerksamkeit wie am Set, denke ich. Und auch D. ist zum Vergleich aufgelegt: Die Super8-Aufnahmen seien für ihn ebenfalls wie Sammelkärtchen. Oft bekäme man Dubletten, manchmal allerdings auch neue Bilder.

Auf Reisen zu gehen, um zu observieren, zu sammeln und zu beschreiben, macht uns zu direkten NachfolgerInnen sogenannter Entdecker, die den Kontinent jahrhundertelang heimsuchten und immer noch kommen. Doch virar mar sucht nicht nach Wahrheiten und verpflichtet sich keinem Realismus. Er spitzt eher zu, als abzubilden, re-inszeniert anstatt zu dokumentieren. Das liegt auch an der Weltwahrnehmung seiner MacherInnen: Sie wissen, das ihr Wissen immer situiert ist. Durch die umfassende Involvierung der ProtagonistInnen in die Filmentwicklung,

durch den daraus entstehenden gemeinsamen Blick auf etwas fremdes Drittes *** (den Film), kann das postkoloniale Arrangement von Schauenden und Angeschauten irritiert werden. Gemeinsamkeiten treten in den Vordergrund, auch wenn sich die Unterschiede – wie finanzielle Ressourcen und Bewegungsfreiheit – nicht gänzlich auflösen.

01/05/2014 Etwas Besonderes ist passiert: Wir sind auf ein anderes Filmemacherkollektiv gestoßen und die Ereignisse überschlagen sich. - Im Haus von Josafá Ferreira Duarte sitzen wir inmitten von FilmerInnen, SchauspielerInnen und Interessierten jeden Alters. Die Türen stehen hier offen, Kinder kommen, um uns anzuschauen. Wir schauen DVDs, essen Maissuppe und reden. Es ist eine herzliche Stimmung, die mich sehr berührt. Josafá erklärt, er produziere seine Filme mit allen gemeinsam: Familie, FreundInnen, NachbarInnen. Die Filme sind lustig, immer aber mit einer klaren, politischen Botschaft für die Gemeinde verbunden; sie beschäftigen sich etwa mit Korruption oder Plastikmüll.

Josafá hat sich dem Cinema Popular verschrieben, das sich wohl am ehesten mit dem Amateur- und Heimatfilm vergleichen lässt. Für sein Engagement in der Landlosen-Bewegung, im Movimento dos Sem Terra,

sei er bereits mit dem Tod bedroht worden und verlegte sich folglich auf die politisch weniger gefährliche Arbeit der kollektiven Filmproduktion. Philipp und Danilo bitten ihn, für *virar mar* eine brasilianische Adaption des „Schimmelreiters“ (Mauricio Mendonça Cardozo nach Theodor Storm) zu re-inszenieren. Im Umkehrschluss werden wir als SchauspielerInnen in einen seiner Filme eingespannt: Philipp, der europäische Forscher-Filmer wird zu Johan, einem Wasserforscher, der den Tod nur mithilfe eines gewieften Heiler-Tricksers überlisten kann. Ich selbst, die Ethnologin, werde – gemeinsam mit Helena –, zu einer Entwicklungshelferin, die nur auf Anweisungen wissen, was sie zu tun und zu lassen haben. Danilo, der brasilianische Freigeist, wird zum Padre, der sich bestechen lässt und schließlich erstochen wird.

Am Dorfplatz neben der Kirche sind Plastikstühle, Leinwand und Lautsprecherboxen aufgebaut. Sobald der Gottesdienst vorbei ist, startet das Kino. In „O homem que queria enganar a morte“ sehen wir uns verkleidet und laienhaft unsere Rollen spielen und können uns nicht halten vor Lachen. Wir lachen und lachen gemeinsam: Was für ein Geschenk!

10/07/2017 Am Ende der staubigen Straße auf einem Hügel liegt das Gehöft. Unter dem lückenlassendem Ziegeldach schützen uns fensterlose Räume vor der Hitze. Wände und Böden scheinen aus dem kargen Ferralsol-Boden der Umgebung gemacht zu sein. Wir, zehn bis zwölf Interessierte, bleiben in der Küche gleich am Eingang, während die FilmerInnen zu filmen beginnen. Nur noch wenige Geräusche: das Feuer im Herd knistert. Die Hausherrin kann aber nicht ganz leise sein, denn sie ist immer noch Gastgeberin: Sie bietet uns Kaffee an und bringt mir einen Stuhl. Frischer Zucker rieselt in eine Dose. Schafe mähren. Dann der Gegenschuss und „Corte!“ Applaus. Doch H. soll weiter filmen, nämlich uns, das Publikum. Langsam breitet sich der Kaffeduft aus. Und dann wieder: „Silêncio!“. Zwei kleine Jungen halten die Luft an als würden sie auf Tauchgang gehen. Die Filmer bewegen sich in den Nebenraum. In der Küche vertreiben wir uns die Zeit. Der süße Kaffee wird ausgeschenkt. P. übersetzt die Regieanweisungen für H. – Später wird sie erschöpft ins Bett fallen. Sie muss derzeit für drei Regisseure arbeiten.



Der Bundesstaat Ceará, in dem wir unterwegs sind, wird oft als „Armenhaus Brasiliens“ bezeichnet. Die Wasserknappheit und eine Bodenpolitik, die GroßgrundbesitzerInnen gnadenlos bevorzugt, zehren an den Menschen. Im reichereren Süden des Landes, wohin die Cearenses immer häufiger auswandern müssen, werden sie gern schon wegen ihres Dialektes herablassend behandelt. Umso dankbarer sind wir für die Gastfreundschaft und Kooperation, die uns auf den Reisen mit überwältigendem Großmut zuteil wird. Die Türen stehen uns offen: Wir bekommen Unterkünfte gestellt, werden beschenkt und verköstigt. Viele Menschen nehmen sich ausgiebig Zeit, um beim Dreh zu helfen. Außerdem wird unser Set häufig für Selfies benutzt und mit der Zeit erscheinen wir auf unzähligen facebook-Profilen. Nicht nur von Bekannten, auch von Unbekannten und PolitikerInnen. Wir werden ins lokale Radio geladen, müssen Reden halten, Fußballspiele

kommentieren und Medaillen verleihen... Mein anfänglicher und unangenehmer Verdacht, wir würden als weitgereiste, weiße FilmemacherInnen ein dermaßen hohes Ansehen genießen, dass es sich allein deshalb lohne, sich in unserer Nähe aufzuhalten, entpuppt sich als postkoloniale Phantasie. Auf ihre Art scheinen sich die Menschen *virar mar* genauso zunutze zu machen, wie wir es tun. Die medienaffinen BrasilianerInnen, denen wir begegnen, denken dabei nicht über „geklaute Bilder“ nach und so müssen wir uns letztendlich immer wieder der realpolitischen Dimensionen unserer Arbeit stellen.

21/07/2017 Bei Josafá ist schon Betrieb, als wir ankommen. Kaum da, müssen wir Deutschen dem Bürgermeister Hallo sagen. Das machen wir in diesem Fall gern, denn es geht darum, das Cinema Popular zu stärken, v. a. das Festival in Forquilha. Der Bürgermeister trinkt unterdessen Cachaça mit Männern, die mit ihren großen Sonnenbrillen und Hüten so schmierig aussehen wie Ronaldo in Josafás Film „O Homem que queria enganar a morte“. Dann beobachte ich etwas am Rande: Ein sehr einfacher, älterer Mann reicht dem Bürgermeister ehrerbietig frische Cashews als Geschenk (ich sehe diese wunderschönen Früchte zum ersten Mal). Eine fällt bei der Übergabe zu Boden, der Mann bückt sich schnell

nach ihr; der Bürgermeister beachtet den Schenkenden und seine Gaben nicht weiter.

Das Filmemachen macht Spaß, es kann einen Schutzraum vor der Welt bieten, zum Spiel der Erkenntnis werden. Aber in diesem Spiel gibt es auch viel zu verlieren. Die cinéphiles Cearenses kann zu viel Kritik zum Beispiel den Arbeitsplatz kosten. Für uns führt die enge Verknüpfung zu anderen Problemen: Ein Streit über Unstimmigkeiten beim Filmen ist zum Beispiel immer auch ein Streit unter FreundInnen. Und die permanent geschärfte Aufmerksamkeit – Schließlich könnte alles und jeder interessant sein! – erschöpft uns sehr.

07/08/2017 Wenn das Filmemachen zur Totalität wird, beginne ich, es brutal zu finden. Zwischen Film und Leben ebnen sich die Unterschiede ein. Aber ich lebe nicht im Hinblick auf den Schnitt. Es geht nicht nur um Interessen, es gibt Langeweile...

Diesem Einschluss begegne ich mit einer Ausweichbewegung und beginne, mich öfter in einem Zwischenraum aufzuhalten, der weder ganz zum Film noch ganz zum umliegenden Leben gehört: An der Peripherie des Sets lasse ich viel über das Warten und die Stille beim Filmemachen, hier beobachte und schreibe ich am meisten. Kinder spielen, manch einer unterhält sich, andere dösen vor sich hin. Und zwischen mir und den Anderen entwickelt sich eine besondere Kommunikation. Wegen der Ruhe, die wir einhalten müssen, beginnt eine junge Frau, mir Botschaften ins Notizheft zu schreiben. Wie ich XY fände, will sie wissen. Der stehe auf mich, ehrlich! Und wie mein erster Kuss gewesen sei ... Es sei einfach schöner, seine Zeit an einem Filmset zu verbringen, als anderswo, fasst jemand anderes für mich zusammen.

21/07/2017 Für die nächste Einstellung müssen wir Randständigen näher ans Haus ziehen und hier vor allem leise sein. Roger wird hinzugerufen. Er soll spielen, dass er das Set verlasse. Also läuft er von der Kamera weg, an uns vorbei, durch das Hoftor auf die Straße... bis Gisele



ihn ruft, wer weiß wie weit er sonst noch gegangen wäre! – Langsam werde ich hungrig und Mateo gibt mir Tamarinde von dem Baum, unter dem wir sitzen, zu kosten. Wie lang kann man ihre Säure halten, ohne das Gesicht zu verzischen? Im Hintergrund läuft Roger mehrmals an uns vorüber und sagt „Tchau!“. Ganz nebenbei verabschieden sich alle mehrmals von ihm. Wir wissen eben wie wir uns selbst zu spielen haben.

Wochen später schaue ich mir die Szene zuhause am Rechner an, und wenn Roger diesmal aus dem Bild läuft, ist der Abschied real. „Saudade“ steht in vielen Messages, die ich von Zeit zu Zeit bekomme. Saudade: „Ein Gefühl, das aus dem Verlust von etwas Geliebtem entsteht, und dessen Bezeichnung keine treffende Übersetzung im Deutschen findet.“ (wikipedia) Philipp bleibt im intensiveren Kontakt mit Danilo, aber auch mit fast allen anderen Beteiligten. Immer wieder verschickt er Fotos vom Schneidetisch. Und noch bevor *virar mar* eine Premiere feiert, kehrt er in den Sertão nach Brasilien zurück. Im Haus von Joséfá werden wieder Plastikstühle, Lautsprecher und Beamer aufgebaut und Célio, ein Funker, der letztlich nicht im Film auftaucht, hält nach der Vorführung eine Rede auf die verbindende Kraft des Films. Er sagt in feierlichen Worten das, was der Filmtheoretiker Lucien Castaing-Taylor (1996) meinte, wenn er von Filmen als „geteilten Erfahrungsräume“ schrieb, „die eine transkulturelle Vermittlung leisten können“ (zitiert nach Bee 2019).

06/01/2019 Habe *virar mar* das erste Mal in einer Version gesehen, die seiner fertigen Gestalt wohl schon sehr nahe kommen dürfte. Die Bilder entfalten sich und die Erinnerungen an unsere Reisen kehren zurück. Vieles ist zwischenzeitlich passiert: Dreharbeiten in Dithmarschen, Schnitt mit Herbert, Bolsonaro... Jetzt haben die beiden Orte eine gemeinsame Geschichte bekommen, die keiner von uns vorher kannte. Diese Konzentration hat natürlich auch Vieles unsichtbar werden lassen: Das ist das geheime Leben von *virar mar*.

* Die ungewöhnliche Aufgabe, den Dreh von *virar mar* als Set-Ethnografin zu begleiten, entstand aus dem gemeinsamen Wunsch nach einer Reflektion des Filmemachens. Die Beobachtungen aus der Perspektive einer Außenstehenden, die ich in Tagebüchern und Fotografien festhielt, sollten einerseits der Filmentwicklung selbst interessante Impulse geben und andererseits zu einem aktiven und kritischen Umgang mit unseren VorgängerInnen – Entdeckungsreisende der kolonialen Welt – anregen. Als ausgebildete (Film-)Anthropologin bin ich diesen Wünschen mehr als gern nachgekommen und begleitete die Regisseure auf zwei mehrwöchigen Brasilienreisen in den Jahren 2014 und 2017.

** Diese und weitere Zitate entstammen einem Interview mit Danilo Carvalho, das ich am 11.05.2014 mit ihm führte.

*** Zu dieser Deutung hat mich der 1987 erschienene Text „Der unwissende Lehrmeister“ des französischen Philosophen Jacques Rancière inspiriert. Darin befasst er sich mit einer Didaktik, die das Lehrer-Schüler-Verhältnis nicht in Gegensätzen von aktiv-passiv, wissend-unwissend, überlegen-untergeordnet erfasst. Er hält stattdessen Fürsprache für eine egalitäre Beziehung zwischen allen Intelligenzen, die sich mittels eines „fremden Dritten“ – in seinem Fall ein Buch in einer allen Beteiligten unbekannten Sprache –, eigenständig durch (Rück-)Übersetzungen Wissen aneignen und teilen können.

Bee, Julia (2019). Ciné-Ethnographie und audiovisuelle Forschung: Gedanken zu Anderen Wissenspraktiken in der Lehre. Online unter <http://www.andereswissen.de/de/media/cine-ethnographie-und-audiovisuelle-forschung> (letzter Aufruf 17.01.2020).

Castaing-Taylor, Lucien (1996): *Iconophobia: How Anthropology Lost It at the Movies*. In: *Transition* No. 69, 64-88.

Rancière, Jacques (1987): *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*. Wien: Passagen Verlag.
Taussig, Michael (2011): *I swear I saw this - Drawings in Fieldwork Notebook, namely my own*. London: The University of Chicago Press.

EIN BOOT



OHNE SEGEL

von Paula Gaitán

virar mar / meer werden von Philipp Hartmann und Danilo Carvalho lädt ein, durch die Tiefen der Vorstellung zu navigieren, überflutetes Marschland zu durchqueren, Wüsten, Kontinente, und vielleicht einen Ozean. Ein Essay über das Wasser und dessen Unmöglichkeit, eine existentielle Meditation.

Das Karge denken und das Fruchtbare, die Erde denken und den Strom des Flusses, die Männer und Frauen denken, die diese Jahrtausende alten Landschaften bewohnen, wie den Nordosten Brasiliens, Land der Propheten und Wunder. Vielleicht kommen diese Religiosität, diese mystische Inbrunst ja aus dem Mysterium und der Dürre seiner Hochebenen, aus der unerbittlichen Trockenheit dieser Gegend Brasiliens. Auf das Wunder zu warten, ist auf den Regen zu warten, auf das Wort zu warten, auf die Auferstehung, auf Nahrung, die Musik, einen Kometen, auf die Fruchtbarkeit und das Verlangen.

Das letzte Bild ist stark, wir sehen zwei Personen in einem Boot in einem europäischen Garten, ein paar Pflanzen sind im Inneren des Bootes gewachsen, das wie eine aufgegebene Reliquie von einst anmutet, ohne Richtung und ohne Ziel.

ÄSTHETISCHE



METEOROLOGIE

von Roger Koza

Die guten Filmemacher verachten den Tourismus. Ihre Mission besteht darin, den Akt des Filmens neben den des Reisens zu stellen: dann ist die Kamera eine Erweiterung der Augen und der Ohren, sogar der Haut und der Zunge, und ihre Bewegung gehorcht nichts anderem als der Neugier. Gute Filmemacher sind neugierig, das ist die Tugend, die eine Ästhetik zusammenhält.

In *virar mar / meer werden* reist der deutsche Filmemacher Philipp Hartmann wieder gen Süden. Er hatte schon in Bolivien und Argentinien gefilmt (*Von der Notwendigkeit, die Meere zu befahren*), seinerzeit wollte er auch die Zeit anhalten oder in ihr reisen (*Die Zeit vergeht wie ein brüllender Löwe*, sein erster Langfilm), danach reiste er durch 66 Kinos in Deutschland und zeigte diesen ersten Langfilm (66KINOS) und jetzt hat er Brasilien besucht, um einen weiteren Film zu initiieren. In jenem Land, das er vor Jahrzehnten kennen lernte, wegen seines Studiums der Ökonomie, und das er regelmäßig besucht, erahnte er einen Film, den es zu machen galt; vielleicht war er ihn sich selbst schuldig. In jenem weit entfernten und riesigen Land, dessen offizielle Landessprache er beherrscht, lernte er Danilo Carvalho kennen, einen Kollegen, der außerdem noch Tonmeister ist, mit dem er beschloss, diesen Film über das Wasser anzugehen. Warum ein Thema wählen, das eher den Meteorologen eigen ist als den Filmemachern? Wie ein Element filmen, das unerlässlich ist für die Existenz von Leben?

Schon am Anfang schwelgen Carvalho und Hartmann in drei fantastischen Bildern davon, wie man das macht. Ein mächtiger Strahl aus einem Stausee ist ihr Motiv; das Wasser ist dort ein Ausdruck unaufhaltsamer Energie und die Kamera übernimmt es, das zu bezeugen. Das Bild enthält auch das Aufnehmen des Tons, es folgt ein weiteres ähnliches Bild und im letzten dieser Sequenz wird das Wasser selbst zur Leinwand und beherbergt bewegte Bilder, denn auf den selben Strahl wird ein Film projiziert.

Mysteriöse Verbindung und Paradox: niemand kann mehr als einmal im selben Fluss baden, aber das kann sehr wohl gefilmt und unendlich-fach wiederholt werden. Anders gesagt: das Kino kann die Zukunft des Wassers einfangen, die eigentliche Eigenschaft eines Elements, das sich durch seine Veränderung definiert. Wasser in Bewegung, im Stillstand, verdunstetes oder in Wolken kondensiertes Wasser kann gefilmt werden, und im Verlauf von *virar mar / meer werden* werden die verschiedenen Modulationen von Wasser wirkungsvoll und voller Schönheit dargestellt. Aber nicht nur von Wasser lebt dieser Film.

Ein poetisches Prinzip herrscht in dieser ästhetischen Meteorologie vor: Kontrast und Kontinuität gestalten eine liebenswürdige Dialektik, die sich von einer Gegend in Deutschland zu einer anderen in Brasilien bewegt. So passiert der Schritt von einer Szene in Dithmarschen in den Sertão im Nordosten Brasiliens so nahtlos wie unangekündigt. Und so schreitet *virar mar / meer werden* voran, entfaltet seine Didaktik: die Üppigkeit einer Landschaft in Deutschland bezeichnet den Unterschied zum dürren, immer trockenen Ökosystem jener nördlichen Region Brasiliens; das riesige Haus eines rätselhaften deutschen Musikers glänzt in der Gegenüberstellung mit den Häusern eines Dorfes im Sertão, in dem ein Filmemacher mit seinen Nachbarn Filme dreht; die brasilianischen jungen Frauen, die ein Bad im Stausee genießen, sind mit ihren Grübeleien nicht so weit entfernt von den jungen Frauen, die sich am Ufer eines Flusses in Deutschland unterhalten; ein mysteriöser Engel kann dem Musiker helfen, der in einer Kirche in Dithmarschen Bach spielt; und wenig später: eine Analogie von Christus – vielleicht kann er nicht mehr übers Wasser laufen, weil er eine menschliche Nachahmung ist – der Hartmann begrüßt, während der gerade eine Tonaufnahme im Sertão macht. Das alles sind ähnliche und zugleich verschiedene Lebensformen, vereint durch einen Film, der Situationen und Details zusammenträgt, um daraus ein kaleidoskopisches Portrait der Verbindung unserer Spezies mit dem Wasser zu formen.

Und deshalb sind in *virar mar / meer werden* Bilder zu sehen von Menschen, die ihre Gärten bewässern – allüberall als ihre tägliche Arbeit,

Bilder von wilden Regenfällen, die auf einen apokalyptischen Bilderkosmos in unserer Vorstellung verweisen, Bilder von Männern und Frauen, die die Berührung ihrer Körper mit dem Wasser in Flüssen und Wasserfällen genießen, von urtümlichen Fischen, die sich in einem Aquarium bewegen, oder vom Blick aus der Luft, in dem man die schmerzhafte Bedeutung einer Dürre spürt. Vom Mythos zur Ökologie, von der Ökonomie zur Phantasie, keine Verbindung zum Wasser fehlt in dieser spielerischen Phänomenologie



dieses Elements, und sie entfaltet sich durch sorgfältiges Herausarbeiten der Bilder und auch der sie umgebenden Töne; denn vor allem ist *virar mar* ein kinematografisches Werk, ein fließender Körper aus sicht- und hörbaren Schichten, die dazu bestimmt sind, die flüssige Materie zu formen.

DIE PARALLELEN

Ein Gespräch mit den Filmemachern von *virar mar / meer werden*



WELTEN BERÜHREN SICH

von Roger Koza

ROGER KOZA Wie entstand dieser kaum in eine Kategorie einzuordnende Film und wie kam es zu eurer Entscheidung, ihn zu zweit zu drehen?

PHILIPP HARTMANN Wenn man so will, war die Verfilmung meiner wissenschaftlichen Doktorarbeit über ökonomische Mechanismen in der Wasserpolitik Brasiliens die Ausgangsidee. Während ich die von 2000 bis 2005 schrieb, habe ich auch begonnen, mich dem Filmemachen zu widmen, und irgendwann habe ich auf einem Kongress zu Wasserökonomie mal einen Vortrag gehalten über das Motiv des Wassers in der Kunst- und Filmgeschichte. Dabei bekam ich Lust, das Thema Wasser statt wissenschaftlich auf eine künstlerisch-metaphorische Weise anzugehen. Diesen Film wollte ich dann in zwei von existenziellen Extrembedingungen – Wassermangel und -überfluss – geprägten Regionen anzusiedeln. Zwei Regionen, die mir beide auch persönlich sehr nahe stehen. Zumal das Reisen durch Landschaften in meinen Filmen oft eine wichtige Rolle spielt – als Thema, aber auch als eine Art filmische oder künstlerische Methode, um mir Themen, Geschichten und Orte zu erschließen.

Und eine weitere Methode, die mich immer interessiert, ist die Kooperation mit Anderen. Bei einem Film in zwei Ländern lag es dann natürlich nahe, noch jemanden aus der anderen Gegend dazu zu holen. Mit Danilo bin ich seit 20 Jahren befreundet, seit ich zum ersten Mal für eine Weile im Bundesstaat Ceará im Nordosten von Brasilien gelebt habe, und wir beide noch keine Filme gemacht haben. Danilo ist vor allem als ein hervorragender Tonmann für viele Filme tätig, hat aber auch einige eigene Filme gemacht. Ich mag seine Art, Filme zu denken, Freiräume für den Zuschauer entstehen zu lassen und mit subtilen Atmosphären – oft natürlich auch klanglicher Art – zu arbeiten. Zudem sind wir eben seit 20 Jahren gute Freunde. Bei unseren gemeinsamen, sehr inspirierenden Reisen und beim gemeinsamen Arbeiten an diesem Film über 7 Jahre hinweg hatten

wir beide oft den Eindruck, dass sich unsere Ideen nicht nur ergänzen und summieren, sondern geradezu potenzieren.

RK *Wir haben es mit einem Film zu tun, bei dem es unmöglich gewesen wäre, ihn vorher in Form eines Drehbuchs aufzuschreiben – auch wenn es natürlich bestimmte Ideen im Vorfeld und einen Leitfaden gab: das Wasser als zentrales Konzept, sein Überfluss und sein Mangel in zwei weit voneinander entfernten Ländern, die mögliche Reise eines deutschen Forschers aus dem 19. Jahrhundert und die Geschichte eines Volks-Kino-Filmemachers in einem kaum bekannten Ort in Brasilien. Dennoch ist der Film wie ein vielschichtiger Spielfilm aufgebaut. Solche Filme schreibt man, nachdem sie gedreht sind. Und ihre Natur wird klar und sichtbar, wenn das ganze Material zusammen kommt. Wie war der Prozess des 'Schreibens', wie habt Ihr also dieses ganze Material montiert?*

PH Nachdem wir anfangs in alle möglichen Richtungen recherchiert haben, wurde irgendwann klar, dass der Film eine Art inszenierter Blick auf Menschen wird, die wir auf den Reisen getroffen haben. Aus dem, was uns diese Menschen über ihren Alltag erzählt haben, haben wir dann meist bestimmte Momente, die uns filmisch interessant erschienen, mit ihnen gemeinsam weiterentwickelt. Ein paar Momente oder Dialogzeilen sind tatsächlich im Hinblick auf die Erzählungen von Flut und Dürre gescriptet. Aber die meisten Szenen des Films bestehen sozusagen aus inszenierten Beobachtungen des Alltags der Protagonist*innen. Wir haben Situationen geschaffen und in Helenas sorgfältig komponierte Bilder gefasst, innerhalb derer sich die Protagonisten dann wiederum sehr frei bewegen konnten, da

wir meist nur den groben Rahmen vorgegeben haben und innerhalb dieses Rahmens vor allem mit Improvisationen gearbeitet haben.

Im Schnitt habe ich dann angefangen, einzelne Erzähl-Stränge und Geschichten auf mehreren Ebenen in verschiedene Richtungen zu konstruieren. Da kamen dann auch noch weitere Ideen hinzu, wie immer bei mir im Schnitt. Etwa die Figur eines deutschen Forschungsreisenden aus dem 19. Jahrhundert, der – gewissermaßen als unser Alter Ego – durch die gleiche Gegend reiste, und seine Entdeckungen auch in Bilder fassen ließ (drei davon tauchen in *virar mar / meer werden noch auf*). Irgendwann kam dann Herbert Schwarze hinzu, der Dramaturg, mit dem ich schon in anderen Filmen zusammengearbeitet habe und der in diesem Film auch im Schnitt eine entscheidende Rolle gespielt hat. Er hat das Ganze erstmal radikal entschlackt und über Einiges nochmal neu und anders nachgedacht und so geholfen, Atmosphären zu verdichten, Erzählungen des Films zu konzentrieren; und gleichzeitig zu öffnen, sie mehrdeutiger zu machen. So dass der Film nun mehr Raum bietet, ihn in verschiedene Richtungen zu lesen. Das macht ihn vielleicht 'schwieriger' und manchen Leuten mag möglicherweise eine 'klare Botschaft' oder eine linear erzählte Geschichte als Geländer fehlen. Aber ich meine, es macht ihn reichhaltiger.

Dabei blieb natürlich auch einiges, was uns sehr am Herzen lag, auf der Strecke. Unter anderem die ganze Ebene des Forschungsreisenden aus dem 19. Jahrhundert, dessen Geschichten wir mit Super-8-Bildern unserer Reise verbunden hatten. Wobei wir unserem Blick auf diese historische Figur nun einen eigenen Film zu widmen gedenken – das wird unser nächstes gemeinsames Projekt.



RK Die Erzählung scheint mir anhand von zwei Konzepten aufgebaut: Parallelität und Gegensatz. Und die Montage scheint einer rhythmischen Dialektik zu folgen – zwischen Brasilien und Deutschland, die wie nebeneinander auf der subjektiven Landkarte des Films liegen. Ihr hättest auch mit zwei getrennten Teilen arbeiten können, aber Ihr habt diese Herangehensweise gewählt – mit unerwarteten, plötzlichen Ortswechseln, die sich in Übereinstimmungen und in symbolischen Spannungen artikulieren. Warum?

PH Die beiden Regionen des Films sind von entgegengesetzten Extremen geprägt. Im Sertão, der einen riesigen Teil des Hinterlands des Nordostens Brasiliens bedeckt, regnet es in der Regel nur wenige Wochen im Jahr und danach trocknet alles wieder aus; selbst große Flüsse versickern irgendwann, wenn man sie nicht mittels Stauseen sammelt und ihr Wasser auf diese Weise ganzjährig verfügbar hält. Immer wieder fällt die Regenzeit auch ganz aus – wie bei unserem Dreh 2017 im Sertão, als es seit drei Jahren überhaupt nicht geregnet hatte. Das Gebiet des norddeutschen Dithmarschens hingegen wurde teilweise über die letzten Jahrhunderte durch Landgewinnungsprozesse dem Meer abgerungen. Manche Regionen liegen zudem niedriger als der Meeresspiegel. Und so muss sich diese Gegend ständig des von unten und vom Meer herandrängenden Wassers erwehren. Trotz dieser Gegensätze gibt es auch frappierende Ähnlichkeiten in beiden Regionen: Angefangen von kollektiven Mechanismen im Kampf um bzw. gegen das Wasser bis hin zu ähnlichen Volksmythen und Geschichten (inklusive einer Transformation der berühmten typisch norddeutschen Novelle „Der Schimmelreiter“ von Theodor Storm in den Sertão). Und trotz aller Unterschiede des hydrologischen und vielleicht auch kulturellen Hintergrunds ähneln sich natürlich auch die Menschen in beiden Regionen in Vielem. Und die Menschheit, die mit dem Klimawandel untergehen wird – wenn man den Film auf diese Art lesen möchte – ist ja auch ein und dieselbe. Deshalb lag es natürlich nahe, die beiden Ebenen auch im Film nicht voneinander zu trennen, sondern eher zu verweben. Zumal der Film ja keine abgeschlossenen Geschichten erzählt, sondern eher auf einen Akkord von verschiedenen Situationen und Atmosphären setzt.

Vor allem in der Montage haben wir die verschiedenen Ebenen dann noch weiter verschränkt. Bei mir passiert da im Schnitt auch immer vieles sehr intuitiv, aus dem Bauch heraus. Herbert geht als erfahrener Dramaturg vermutlich konzeptioneller ran. Da müsste man jetzt Herbert befragen, welche dramaturgischen Überlegungen ihn im Einzelnen geleitet haben, aber vermutlich ist es gar nicht so interessant, zu wissen was *uns* gelenkt hat, sondern es geht vielmehr darum, die Offenheit zu behalten dass jede(r) eigene Interpretationen finden kann. Ich erinnere mich, dass einige Szenen durch Herberts Art, den Film neu zusammen zu setzen, auch für mich ganz neue Bedeutungen und Möglichkeiten, sie zu sehen, bekamen – was natürlich ganz wunderbar ist, im eigenen Film Neues entdecken zu können.



RK Die Dürre im Sertão als klassisches Problem ist Thema in allen brasilianischen Filmen, die in dieser Gegend gedreht sind. Ein Teil der Genialität Eurer Erzählweise besteht darin, dass Ihr den politischen und ökologischen Diskurs über eine Figur einführt, die ein Filmemacher

aus der Gegend spielt: Josafá Ferreira Duarte, dessen eigene Filme später in eurem Film Thema werden. Wie habt Ihr diesen Kollegen kennen gelernt?

PH Josafá Ferreria Duarte ist ein, wenn nicht der Vertreter einer Art Film, die sich *Cinema Popular* nennt – also Volkskino, oder Kino des Volkes – also im weitesten Sinne volkstümliche Filme – das ist vielleicht die beste Übersetzung. Wir stießen bei der Recherche zufällig auf seinen Film mit dem schönen, uns neugierig machenden Titel „Die Schwiegermutter und der Werwolf“. Allen Filmen von Josafá und auch von vielen anderen filmbegeisterten Erwachsenen und Jugendlichen aus seinem Umfeld (im Dorf Salgado dos Mendes nahe der Stadt Forquilha) ist etwas ganz Besonderes gemeinsam: es handelt sich um eine Art Amateurfilme, meist Komödien mit wunderbar schrägen Handlungen, die aber immer auch ein politisch-gesellschaftliches Anliegen haben; es geht um Umweltverschmutzung, korrupte Bürgermeister, den Egoismus Einzelner usw. Und immer spielen Freund*innen, Verwandte und das halbe Dorf von Josafá mit. Hinter diesen Laien-Schauspieler*innen erkennt man dabei zugleich die `echten Menschen‘. Und manchmal spielen sie sogar die Rollen, die sie im richtigen Leben haben: der Ladenbesitzer spielt einen Ladenbesitzer, der Wirt einen Wirt usw. Dadurch beinhalten Josafás Filme, wenngleich sie meist als klassische Spielfilme konzipiert sind, stets etwas Dokumentarisches, Authentisches.

Unter anderem das war es, was uns an Josafás Arbeit sofort interessiert hat. Und als wir ihn 2014 besuchten – eigentlich vor allem aus der Neugier heraus, ihn kennen zu lernen – wurden wir direkt als Schauspieler*innen für seinen Film „Der Mann, der den Tod austricksen wollte“ verpflichtet. Da Josafá wusste, dass sich unser Film um das Thema Wasser rankt, wurde z.B. meine Rolle in seinem Film die eines deutschen Wissenschaftlers, der die Wasserprobleme im Sertão zu lösen hilft. Ohne es zu wissen hat Josafá mich da nebenbei eins zu eins als `mein früheres Ich‘ inszeniert. Vor meinem Filmstudium habe ich als Wasserökonom in dieser Richtung gearbeitet, fast genau in dieser Gegend in Ceará.



„O homem que queria enganar a morte“ (2014) von Josafá Ferreira Duarte.

Für unseren nächsten Dreh im Sertão von Ceará kam dann schnell die Idee auf, diesen Austausch in die andere Richtung weiter zu führen und diesmal Josafá mit seiner Vision vom Filmemachen für unseren Film Teile inszenieren zu lassen. Und zwar Szenen aus der brasilianischen Adaptation des deutschen Dramas „Der Schimmelreiter“, in der es u.a. um die Notwendigkeit gemeinschaftlichen Handelns im Kampf gegen die Dürre im Sertão geht. Das ist der inhaltlich-politische Aspekt in den Filmszenen, die Josafá für uns inszeniert hat. Aber das gemeinschaftliche Machen und das Kollektive sind natürlich zugleich auch Prinzip und Methode seiner Filme; und dies wird dann quasi nochmal gedoppelt durch unsere Kooperation als deutsches Filmteam mit seinem Team an seinem Set. Theresa George, die uns bei den beiden Brasilien-Reisen als Anthropologin begleitete, hat die Verschiebungen und Auflösungen von Hierarchien in dieser Konstellation zweier Filmteams schön beobachtet (siehe ihren Text „Das geheime Leben von virar mar“).

RK Kurios ist, wie der Film auf humorvolle und magische Weise eine religiöse Lesart der Überflutung einführt. Das ist kein einfaches Unterfangen, gerade weil sich in Brasilien derzeit eine Religiosität ohne jegliche theologische Stringenz als Mainstream-Diskurs etabliert – die Evangelikalen dominieren

heute den Wunsch nach Glauben. virar mar führt diese Frage mit einem Witz ein. Dann folgt eine Messe, die ihr von Ferne gefilmt habt, und dazu kommt, mit einer unerwarteten Unschuld, das europäische Gegenstück: die kindliche Erscheinung eines Engels. Was hat Euch motiviert, diese Passagen einzubauen?

PH Das Spielerische und auch ein gewisser Witz sind mir in meinen Filmen immer wichtig. In diesem Film vielleicht sogar ganz besonders, weil Danilos und mein Zugang oft ein sehr spielerischer war, fast wie der von zwei Jungs, die sich zu einer Entdeckungsreise aufmachen und dabei auch nicht vor albernen Einfällen zurückschrecken. Diese ganze Sequenz im Film, die Du meinst, reicht von einem recht albernen Witz mit Jesus (verkörpert von unserem Kumpel Garcia, der tatsächlich bei den Passionsspielen in Hidrolândia (!) jedes Jahr den Jesus Christus spielt), über die erwähnte Messe vor dem Haus von Dona Leleda, über ein Youtube-Musikvideo mit einem religiösen Pop-Song, zu dem man Wasserfall-GIF-Animationen sieht, über den Auftritt des Engels, über Kinderzeichnungen von der Sintflut bis hin zu der auf einer Kirchenorgel gespielten Musik von Johann Sebastian Bach. In der Beschäftigung mit solch 'großen' Themen – wie in diesem Fall der Religion – scheint es mir wichtig, das Thema wohl ernst zu nehmen, aber uns selbst vielleicht nicht allzu sehr. Oder sagen wir: durch einen humorvollen Zugang ein eventuell drohendes Pathos zu vermeiden. Aber natürlich ist das Ganze als sehr viel mehr denn nur als ein Witz gemeint. Im Gegenteil – hier geht es generell um Glauben und was metaphorisch und metaphysisch dahinter steckt, in diesem Fall in Verbindung mit dem Motiv des Wassers: in der Messe ist die Rede von verschiedenen Wasser-Symboliken und -gleichnissen in der Bibel; im Musikvideo geht es um das Bild des Wasserfalls, der in der Kunstgeschichte oft für die Vergänglichkeit steht, hier aber offensichtlich in selbstgemachten Airbrush-Videos den Ruhm Gottes visualisieren soll; und beim von uns inszenierten Engel – wenn man in der Frau mit weißen Gummistiefeln einen solchen erkennen möchte – ist absichtlich nicht so ganz klar, ob sie nun einen Schutzengel, einen Würgeengel oder die Erlösung verkörpert – oder

auch eben einfach nur eine Frau in weißen Gummistiefeln. Wie man diese Ansammlung von religiösen Bildern und Themen liest – ob als Witz oder als ernsthafte Auseinandersetzung – kann und muss dann jede(r) selbst entscheiden.



RK Großartig ist der Moment, wo virar mar Szenen eines im Dreh befindlichen Films von Josafá Ferreira Duarte einführt. Einerseits richtet sich die Erzählung da auf die Wasserknappheit und die Leiden der Bevölkerung, die nur in der Religion Trost zu finden scheint. Andererseits feiert der Film hier das Fiktionale des Kinos und seine volkstümliche Spielart. Aber noch wichtiger: der Film selbst – Euer Film – legt hier das Innere seiner eigenen Funktionsweise offen, offenbart das poetische Konzept, das ihm zugrunde liegt. Es ist, als erfülltet Ihr das Postulat eines eng mit dem Leben verbundenen Kinos, das so etwas besagt wie: Ein Filmemacher muss lernen, aus den Elementen, die in der Realität gegeben sind, das zu extrahieren, was die Realität an Fiktion beinhaltet und so mit allen Möglichkeiten, die die Sprache des Kinos bietet, zu spielen. Seid Ihr mit solch einer Beschreibung einverstanden?

PH Ja. Das trifft es wohl ganz gut. Fiktion und Realität durchdringen sich ja immer und auf vielen Ebenen und sind oft zudem schwer auseinander zu halten oder überhaupt genau zu definieren. Deshalb halte ich es auch für ziemlich unerheblich, an Klassifizierungen wie *Dokumentarfilm* oder *Spielfilm* festhalten zu wollen. Denn natürlich sind die Darstellungen des Alltags unserer – aus sogenannten „echten Menschen“ – bestehenden Protagonist*innen hoch artifiziell, aber ebenso kann man, andererseits, in den – auf fiktionalen Drehbüchern beruhenden – Filmen von Josafá, in denen (Laien)Schauspieler bestimmte Filmfiguren verkörpern, jede Menge Elemente von demjenigen finden, was man vielleicht für das wahre Leben halten mag. In diesem Sinne wollten wir mit den verschiedenen Elementen und Herangehensweisen zu spielen, die das Kino bietet, um die Realität zu reflektieren. Und vielleicht kommt man ja auf beide Arten ein Stückchen näher an Realitäten und Fiktionen heran. Deshalb passt, glaube ich, diese doppelte Verschränkung ganz gut, also dass zum einen wir in Josafás Film schauspielern und dass er wiederum in unserem als Regisseur auftaucht und tätig wird. Und dass zum anderen das Ganze dann auch noch in der Doppelung in Form der auf den Sertão übertragenen Version des „Schimmelreiters“ passiert. Darüber hinaus haben wir ja auch noch eine weitere Verschränkung eingebaut, indem wir innerhalb einer Szene in unserem Film zwischen den beiden Arten des Filmmachens – Josafás und unserer – springen: wenn wir Josafá gewissermaßen seinen Schauspieler ‚klauen‘ und mit diesem – dem kleinen Jungen, der den jungen Hauptdarsteller aus dem Schimmelreiter spielt und im echten Leben Roger heißt – buchstäblich von Josafás Set weg gehen und, im Rahmen unserer beobachteten Atmosphären, in seinen Alltag, in sein Gute-Nacht-Gebet eintauchen. Um dann als Schluss des Films schließlich über den Flug seiner wasserbetriebenen Rakete einen filmischen Raum zu eröffnen, in dem sich Realität und Fiktion vielleicht gänzlich auflösen.

RK Wiederholt kommt ein deutsches Theaterstück vor. Zwei mal sieht man es und auch die Proben dazu; bzw. zu seiner Adaptation fürs Kino. Worum handelt es sich hier? Dieses Segment bildet natürlich, wie so viele andere auch, einen Dialog mit dem Film von Josafá Ferreria.



„A volante do soldado 33“ (2017) von Josafá Ferreira Duarte

PH Das ist eine Adaptation fürs Theater von der Novelle *Der Schimmelreiter* von Theodor Storm – einem typischen Werk des literarischen Realismus des 19. Jahrhunderts, das u.a. von den damaligen Realitäten in Dithmarschen inspiriert ist und auch am Rande Dithmarschens entstand. Es geht um die Macht der Natur, einen Geister-Reiter auf einem weißen Pferd, um das brausende Meer, das mit Sturmfluten die Landschaft und die Menschen unter steter Bedrohung hält. Am Ende versinkt tatsächlich alles in den Fluten, was natürlich nicht allein die Schuld des Wassers ist, sondern vor allem des Egoismus der Menschen und der fehlenden Solidarität und Gemeinschaft.
Der Hamburger Theaterregisseur Frank Düwel hat über mehrere Jahre in Hanerau-Hademarschen, dem Dorf, wo Storm das Buch geschrieben hat, eine Theaterfassung der Novelle auf die Bühne gebracht; mit Bewohner*innen des Dorfes – also allesamt Laiendarsteller*innen (da wird eine weitere Parallele zu Josafás Filmen offensichtlich! Und auch hier „klauen“ wir wieder eine der Schauspielerinnen in unseren Film hinüber). Wir haben die Proben beobachtet, und Frank, sein Team und die Schauspieler*innern waren bereit, für uns in den historischen Kostümen der Aufführung ein paar Szenen am Deich zu spielen, um dessen Bau es in dem Drama geht.

In Brasilien wiederum gibt es dann diese Übersetzung des Schimmelreiters. Bzw. es gibt gleich zwei! Der Übersetzer Mauricio Mendonça Cardozo hat das Buch einmal so übersetzt, wie man eine Übersetzung erwartet. Und er hat eine zweite Übertragung gemacht, in der er, unter Veränderung einiger weniger Parameter und mit einer an die literarischen Klassiker aus dem Sertão angelehnten Sprache, die Handlung des Schimmelreiters von der Hochwasser-plagten deutschen Nordseeküste in den trockenen Sertão verlegt. Aus Sturmflut wird Dürre, aus dem Deich eine Staumauer – der Rest bleibt gleich. Ausgewählte Szenen dieses Werkes nun mittels Josafá



Ferreira Duartes volkstümlichen *cinema popular* ins Heute zu übertragen, schien uns ein vielversprechender Weg. Zumal dieser Weg uns hoffentlich auch half, zu vermeiden, Klischees zu bedienen oder auch nur Dinge einfach zu wiederholen, die andere schon gemacht haben. Eine Falle, in die man vermutlich im Angesicht einer solch markanten Landschaft wie dem Sertão leicht tappt. Ein Film, der – nebenbei gesagt – übrigens dazu beigetragen hat, mich für das Filmemachen zu begeistern, ist *Vidas Secas*. Eine Romanadaptation, ebenfalls über das Leben in der Trockenheit des Sertão, aus den frühen 1960er Jahren von Nelson Pereira dos Santos.

RK Helena Wittmann war für die Bildgestaltung zuständig und hat auch die Kamera bedient. Die Bilder haben eine große geometrische Präzision. Es gibt sehr eindrückliche Einstellungen; niemals sehen wir Schuss und Gegenschuss. Habt Ihr die Bildeinstellungen gemeinsam geplant?

PH Wir haben schon bestimmte Bilder gemeinsam geplant, aber die Entscheidung für die konkreten Einstellungen hat letztlich in der Regel Helena getroffen. Ich habe mit Helena schon öfter zusammen gearbeitet und es ist ein Geschenk, auf ihren Blick vertrauen und bauen zu dürfen. Sie findet immer ganz besondere Einstellungen. Deswegen haben wir eigentlich nur besprochen, was gefilmt werden soll. Wie es gefilmt wird, also wo sie die Kamera aufstellt, welche Einstellung und so weiter, hat sie entschieden. Manchmal habe ich sogar erst hinterher beim Material Schauen gesehen, was sie genau gefilmt hat.
Über manche der Inszenierungen von Situationen haben wir hingegen viel gesprochen. Insbesondere bei unserer dritten Brasilien-Reise kam uns dabei sicherlich zugute, dass Helena und Theresa (die unser Filmteam als Anthropologin begleitete) zur gleichen Zeit ihren Film *Drift* gemacht hatten, der nicht nur mit dem Meer ein verwandtes Motiv wie unser Wasser hatte, sondern auch in der filmischen Herangehensweise, glaube ich, ein paar Ähnlichkeiten aufweist. Etwa darin, dass uns daran gelegen ist, Geschichten weniger über Handlungsstränge als vielmehr über Stimmungen und Assoziationen zu erzählen. Oder bestimmte Arten, Szenen aufzubauen (von denen das Schuss-Gegenschuss-Verfahren uns sicherlich am meisten langweilen würde). Dementsprechend dauern z.B. auch viele Szenen, die wir gedreht haben, im Rohmaterial auf eine sehr organische, natürliche Weise zehn, zwanzig, dreißig oder noch mehr Minuten, sind oft fast eigene Kurzfilme – ohne Schnitt, mit Anfang und Schluss innerhalb jeder Einstellung. Auch das liegt vielleicht an einer uns gemeinsamen Art, wie wir Film denken und wie wir demzufolge die einzelnen Szenen/Situationen angelegt haben. Über konkrete Bild-Einstellungen haben wir also weniger gesprochen, mehr über solche Dinge.
Auch hier gilt, glaube ich, ganz klar, dass es selbstverständlich immer ein großer Gewinn ist, wenn man gemeinsam mit Anderen über Dinge

nachdenkt und so das kreative Potenzial noch einmal potenzieren kann. Vielleicht ist das sogar die einzige mögliche Art, einen solchen Film zu machen, der natürlich ganz entscheidend auch von der konsequenten Bildsprache von Helena lebt; und diese wiederum von ihrem feinen Gespür für die Personen und Situationen und entsprechende mögliche Erzählweisen. Eine streng abgegrenzte Aufgabenverteilung mit 'Dienst nach Vorschrift' hätte bei diesem Film jedenfalls sicher nicht funktioniert. Während der Drehs wurde uns, wie zum Beweis, auch ein paar Male an Konflikten zwischen uns deutlich, wo wir zu wenig miteinander kommuniziert hatten.

RK *Danilo ist auf den Ton spezialisiert. Es gibt auch einen Moment, in dem der Film seine Besonderheit betont. Wie habt Ihr den Ton generell gedacht? Das ist ein Film, der leicht im Sounddesign zu Übertreibungen neigen können – Exzesse, wie sie heutzutage typisch sind in Filmen wie eurem. Aber euer Film ist vorsichtig und zurückhaltend in dem, was er klingen lässt, und was nicht. Wie habt Ihr da gearbeitet?*

DANILO CARVALHO Wir waren uns von Anfang an einig, dass wir mit einem eher zarten Sounddesign arbeiten wollten. Eines, das die Natur so wiedergibt, wie auch wir auf unseren Reisen beobachtet und gelebt haben. Ausgehend von der Schlichtheit in den Begegnungen und den Lebensweisen mit ihren realen Klängen. Da wollten wir uns nicht von irgendwelchen technischen oder modischen Möglichkeiten der Manipulation beeinflussen lassen. In der 5.1-Tonmischung haben wir z.B. nur wenige Stellen, wo wir das surround ausnutzen; ausschließlich bei den Sequenzen, die eine solche Atmosphäre wirklich erfordern – wie etwa die Musik-Szenen. Manchmal haben wir da auch schon bei der Aufnahme des Direkttons an den Raum gedacht. Johannes' Musik an der Orgel habe ich zum Beispiel mit sechs Mikrofonen aufgenommen, die ich um die Orgel herum verteilt habe und mit einem Paar Stereo-Mikrofone hinten in der Kirche, die den typischen Raumklang ausmachen. Oder die Szene der Künstlerin Angela Anzi, die im Wald ihre Tonflöte spielt, wo ich die Töne im Raum widerhallen lassen wollte, um den Zuschauer so von der Landschaft quasi einhüllen zu lassen.



VON GERÖLL



UND GELÄNDERN

von Katharina Pethke

Hier ersehne ich es, da ertränkt es mich.

Dieser Film hat nicht die Form von Wasser.

Mit diesem Widerspruch bewegt er sich von Minute zu Minute in der Gleichzeitigkeit verschiedener Kontinente und Realitäten. Zwischen blinden und hilflosen Versuchen der Menschenwesen, Selbstermächtigung zu erlangen. Auch gegen die Unübersichtlichkeit.

Nichts fließt, nichts fügt sich. Die Frage nach der Absicht szenischer Zugriffe, der Überhöhung vorgefundener Momente läuft ins Leere. Dabei entsteht allerdings etwas Übergeordnetes, die Gerölllandschaft wird erfahrbar. Etwas Eigentliches lässt sich erahnen. Blinde Versuche, dem Wasser Einhalt zu gebieten oder es heraufzubeschwören - und: Wie klingt es eigentlich?

Durst entsteht. Blinder, wütender Durst. Das Bedürfnis, sich anzulehnen, festzuhalten, sich zu orientieren. Ansätze eines Geländers bleiben Illusion. Wie Brocken eines Felsen deuten die einzelnen der episodischen Zugriffe in ihrer kantigen und fragmenthaften Art ihren, einen möglichen Ursprung an.

Kein pseudo-esoterisches Element! Vielmehr entblättert der Film des Wassers nackte und kalte Macht über das Leben. Nein, es gibt kein Geländer in dieser Gerölllandschaft. Da müsst Ihr allein durch...

Viel Spaß dabei!



lieber Philipp,

am sonntag habe ich deinen film gesehen und heute wollte ich ihn nochmal schauen, aber dann war der vimeo-link schon wieder weg, den du mir geschickt hattest. filme will ich immer mindestens zwei mal anschauen. auf jeden fall habe ich wahrgenommen, dass du unvergessliche filme machst, in denen das, was bleibt, vor allem ein merkwürdiges gefühl von zeit ist. die art, die geografien zu kreuzen, gefiel mir sehr; oft unmerklich, bis man merkt, dass man in einem anderen land ist. während eines sich mit wasser füllt, leert sich das andere, als wäre die erdkugel ein pendel, oder eine schüssel. das ist ein film, der einen die ganze zeit nachdenken lässt, über nichts spezielles, sondern über alles. die zeit, den raum. unsere zeit auf der erde. es bleibt auch das gefühl von großen bildern, großen orten, die das gefühl der einsamkeit verstärken, aber nicht der quälenden einsamkeit des individuums, sondern einer anderen, einer einsamkeit angesichts des großartigen. ich hatte große lust, den film nochmal zu sehen, die mir nahen und vertrauten szenen in brasilien. es ist auch ein film stiller momente, in dem vor allem seine form bleibt, die form, die der film hat, in dem du sehr subtil in kurzen momenten auftauchst, wie du den film machst, zusammen mit den leuten. es ist ein hypnotischer film, der einen sich ab und zu fragen lässt, um was er geht, weil der charme ist, dass er nichts im speziellen abhandelt, sondern beim großen bleibt, im großen raum. bis jetzt habe ich nicht einmal das wort wasser genannt (nur ein mal oben) denn obwohl es scheinbar das zentrale bild ist, ist das keine abhandlung über wasser. meinen glückwunsch, philipp und danilo, dass euch diese pracht ohne eile gelungen ist. ich werde sie nochmal sehen können. danke fürs teilen schon vor der veröffentlichtung. eine große umarmung.

Ignacio Agüero



Quixadá Centro Cultural Rachel de Queiroz

A VIDA SECRETA

Sobre a realização cinematográfica de *virar mar* no Brasil



DE VIRAR MAR

de Theresa George

No início existe o desejo de uma vida com cinema. Mais precisamente: entender o fazer cinema como motivo, para viajar e ter contato com pessoas. Em 2013, os amigos, os diretores Philipp Hartmann e Danilo Carvalho, partem em uma jornada onde são feitas as primeiras gravações que sugerem *virar mar* de uma forma ainda enigmática. Pouco a pouco essas insinuações se condensam em uma ideia, um título de trabalho, um primeiro tratamento, um planejamento de filmagem. Surge um movimento, uma corrente, que - como a água pode carregar areia e galhos - envolverá outras visões, pessoas e tecnologia. No dia 28 de abril de 2014, o equipamento finalmente foi liberado no teste de explosivos feito no aeroporto de Hamburgo e Philipp, Helena Wittmann (câmera) e eu (etnógrafa de set*) pegamos pela primeira vez um avião com destino a Fortaleza, no nordeste do Brasil. Lá, nos encontrariamos com Danilo. Mas, primeiramente, esse país desconhecido confunde-se facilmente com as sombras das nuvens no oceano e eu começo meu caderno de anotações escrevendo a seguinte citação:

"[Os materiais] são a recompensa pelo trabalho árduo, é verdade. No entanto, muito se deve também ao acaso. Não só o acaso permeia o caderno, mas certos momentos do acaso são formadores de projetos inteiros e mudanças de paradigma. Isto nós celebramos como 'descobertas', como Colombo 'descobrindo' o Novo Mundo em seu caminho para o que ele pensava serem as Índias. Que descoberta!" (Taussig 2011: 57)

Danilo e Philipp também confiam no acaso e procuram por imagens que ainda não conhecem. As condições do experimento são intencionalmente abertas a improvisações, desvios, e, às vezes, distrações. Para explorar "o potencial metafórico da água que se manifesta em situações do dia-a-dia" (tratamento), nossa pequena e ágil equipe de filmagem viajará a duas

regiões: a paisagem desértica do sertão no nordeste do Brasil (2014 e 2017) e Dithmarschen (2018), uma região costeira no norte da Alemanha que precisa ser protegida contra inundações. A forma de abordagem é, portanto, a comparação, no sentido de saber que *Uma* não pode ser compreendida sem a *Outra*, e que, entre elas, de fato, não existe nenhuma realidade fixa. A “Água” é a semelhança megalomaníaca. Água, que há e não há em toda parte.

04/05/2014 Em meio a malas, câmeras, tripés... rapidamente encontramos nossos assentos preferidos no carro. Nos assentos da frente, ficam P. e D., que gostam de falar e riem muito, filmando com suas câmeras Super-8. H. e eu, um pouco mais contemplativas, ficamos nos assentos traseiros. Sobretudo eu, fico calma e atenta ao que dizem. A paisagem exterior vai passando, nossos olhares permanecem presos repetidamente, desprendem-se novamente, projetam-se. Durante essas viagens de carro, ficamos entre nós, nos aproximamos e compreendemos os rastros que já deixamos.

Naquele momento, nós quatro ainda não somos uma equipe entrosada. Porém, no carro, de repente, há um “lado de dentro” e um “lado de fora”. Sentimentos surgem e nós habituamos nossos olhos ao filme ainda pálido. Para fortalecer o filme, para provocá-lo, para ouricá-lo, os diretores devem empreender uma política ativa em seu favor. Devem fomentar um senso comum e criar conexões, de tal forma que ele próprio possa, em algum momento, se tornar um ator capaz de impulsionar. Se isso der certo, poderemos nos lançar numa busca em comum, que determinará a forma como nós, como grupo, nos comportaremos em relação ao que está fora, ao terreno desconhecido que nos aguarda.

03/05/2014 Através das gravações do dia anterior, das nossas reflexões, releituras e avaliações, o filme se “intensifica”. Imagens de ontem começam a exigir imagens de hoje. Certas perguntas e cenas se cristalizam a partir do nosso entorno. Elas são abordadas e filmadas, às vezes elas suportam. Nasce uma espiral que leva a novas ideias e filmagens. Nas conversas, nós não apenas interpretamos e entendemos o



que acontece; conversas também abrem espaço para devaneios eufóricos.

Já em nossa primeira parada, somos recebidos como “a equipe alemã de filmagem”, apesar de Danilo, que é de um estado nordestino vizinho. Essa denominação funciona como uma profecia autorrealizável: Começamos a nos sentir e a nos comportar como grupo. E a forma de agir, que gradualmente vai se desenhando, torna-se, desde então, o programa determinante para todos os trabalhos de filmagem. Encontramo-nos com atores locais - outros cineastas, músico(a)s, professore(a)s e aluno(a)s, um radioamador... - entramos em diálogos, passamos tempo e desenvolvemos cenas curtas nas paisagens e arquiteturas, nos açudes, nascentes de água e canais da região em volta. Nossa grupo é osmótico: ele cresce, quando queremos encontrar uma imagem, e murcha quando deixamos novamente um lugar.

02/05/2014 Os curiosos que acompanham o set de filmagem conversam cordialmente, alguns tricotam, todos recebem uma cadeira de plástico. Várias vezes precisamos pedir "Silêncio!" Mas quando começa a chover e H. filma de dentro do abrigo em direção à rua, de repente fica silencioso ao nosso redor. Um menino encena, espontaneamente, um menino balançando pra lá e pra cá na cadeira de balanço. Por vários minutos ninguém ousa fazer nem mesmo um breve movimento, um silêncio intenso se propaga. No final, há aplausos.

Fazer um filme da maneira que ele se aproxime da vida e às vezes não possa ser separado dela, também faz com que os limites do set de filmagem se tornem particularmente permeáveis. Isso surge com nossa chegada. Direção e câmera procuram uma imagem, combinam com o som... e se instalam. Através deles e entre eles surge uma nova ordem espacial, uma frágil que deve ser protegida contra todos os possíveis intrusos. Mas a essência das imagens feitas por Helena, e as histórias que Danilo e Philipp querem contar entram também numa relação com o que não estava planejado; isso pode se transformar em acontecimentos falantes dentro do *frame*. Essa permeabilidade caracteriza virar mar também ao nível auditivo.



Danilo: „Logo na chegada já dava para sentir uma divisão clara do espaço sonoro. No lado direito estão as corredeiras com várias quedas d'água. No lado esquerdo, há águas paradas que formam um espaço, um vácuo. Mas talvez queiramos, na montagem, trabalhar essa água como um espaço todo. Então, gravei vários tipos de água caindo. Uma era ‚mais gordinha‘, uma mais delicada, uma um pouco mais agressiva. E ai eu tenho um acorde, tenho várias notas, com que podemos compor esse lugar ... Mas eu não fico gravando tudo para ter um banco de dados depois. Em contraste, tento me concentrar. Por exemplo, naquela abelha que estava pousando no microfone, lembra? Parou tudo. Eu a deixei sentar lá. Eu gosto desse tipo de coisas que simplesmente acontecem e eu não sei. Fica mais próximo de uma verdade, sabe? Estamos trabalhando uma coisa meio ficção e meio acaso. É uma mistura. “**

Gradualmente, os procedimentos na filmagem tornam-se rotineiros: Montamos e desmontamos várias vezes ao dia, os fluxos de trabalho harmonizam cada vez mais, o equipamento já revelou vantagens e armadilhas, as conversas sobre como queremos fazer filmes já preencheram várias viagens de carro e noites. E assim nossos papéis também ficam claros, uma consolidação, na qual, por sua vez, repousa a liberdade para a transformação de todos os envolvidos - de estranhos para amigos(a)s, de amigos(a)s para atores, de espectadores para observados, de narradores para alguém que escuta - e vice-versa. A cada novo tema, a cada evento e a cada encenação, o filme se transforma. E não apenas ele: nós também e, por fim, aquilo que documentamos.

29/07/2017 Pacientemente Idson se põe à espreita. Ele quase nem se diferencia mais das folhas e galhos. Ele executa um som de pássaro com um aplicativo, sopra em determinados intervalos num apito de madeira. A curta distância, H., P. e D. observam-no através da câmera. Eu me sento em outro lugar e olho tudo e escrevo – um encadeamento de observações, por assim dizer. Então, um pássaro responde, o elo mais fraco da corrente. Quanto mais em silêncio e por mais tempo ficamos sentados, mais cantos de pássaros ouvimos. Idson fotografou 113 espécies de pássaros e postou



na wikiaves. Ainda faltam 100. Quando o perguntei por que ele observa pássaros, ele respondeu: "Por que não?" - Observação de pássaros: Aí impera o mesmo silêncio, a mesma paciência e atenção, como no set, penso eu. E D. também está aberto à comparação: As gravações na Super-8 são para ele também como figurinhas de colecionador. Muitas vezes elas vêm repetidas, mas às vezes também são inéditas.

Sair em viagem para observar, coletar e descrever nos torna direto sucessores dos chamados exploradores, que infestaram o continente por séculos e ainda continuam vindo. Mas *virar mar* não busca verdades e não se compromete com qualquer realismo, elaborando essências mais do que retratar, reencenar ao invés de documentar. Isso é devido também à percepção do mundo de seus criadores(a)s: Eles(a)s sabem que seu conhecimento está sempre situado num certo contexto. Através do amplo envolvimento dos(a)s protagonistas no desenvolvimento do filme, através do olhar comum que surge disso para algo terceiro, estranho *** (o filme), se pode irritar o arranjo pós-colonial de expectadores e observados. Coisas em comum entram no primeiro plano, mesmo que as diferenças - como recursos financeiros e liberdade de movimento - não se dissolvam completamente.



01/05/2014 Algo especial aconteceu: Esbarramos em outro coletivo de cineastas e os eventos se cruzam. - Na casa de Josafá Ferreira Duarte nos sentamos junto com cineastas, atores/atrizes e interessado(a)s de todas as idades. As portas aqui ficam abertas, crianças vêm para nos olhar. Assistimos DVDs, comemos sopa de milho e conversamos. É uma atmosfera cordial que muito me toca. Josafá explica que junta tudo na produção de seus filmes: família, amigos(a)s, vizinhos(a)s. Os filmes são engraçados, mas sempre trazem uma mensagem política clara para a comunidade; eles abordam temas como a corrupção ou o lixo plástico.

Josafá dedica-se ao Cinema Popular, que provavelmente pode ser comparado mais ao cinema amador ou caseiro. Por seu engajamento no Movimento dos Sem Terra (MST), ele já foi ameaçado de morte e, em consequência disso, mudou seu ramo de trabalho para a produção coletiva de filmes, trabalho politicamente menos perigoso. Philipp e Danilo pedem-lhe para reencenar, para *virar mar*, uma adaptação brasileira de "O Homem do Cavalo Branco" (Mauricio Mendonça Cardozo segundo Theodor Storm). Em contrapartida, nós, somos colocados como atores/atrizes em um de seus filmes: Philipp, o pesquisador-cineasta europeu, torna-se Johan, um pesquisador de águas que consegue vencer a morte

só com a ajuda de um astuto curandeiro. Eu mesma, a antropóloga, - junto com Helena - torno-me trabalhadora humanitária que só a partir de instruções sabe o que fazer e como agir. Danilo, o espírito livre brasileiro, torna-se um padre que se deixa subornar e morre esfaqueado no final.

Na praça do povoado, ao lado da igreja, colocam-se cadeiras de plástico, telão e alto-falantes. Assim que a missa acaba, o filme começa. Em "O homem que queria enganar a morte" vemo-nos vestidos em nossos figurinos, desempenhando nossos papéis de forma amadora e não conseguimos parar de rir. Rimos, todos rimos: Mas que presente!

10/07/2017 No final da estrada empoeirada, em um morro, fica a chácara. Sob o telhado com brechas, cômodos sem janelas nos protegem do calor. Paredes e pisos parecem ser feitos do árido solo ferralsol da região. Nós, entre dez e doze interessados, ficamos na cozinha, logo na entrada, enquanto os cineastas começam a filmar. Há muito poucos ruídos: o fogo estala no fogão. Mas a dona da casa não consegue fazer silêncio, claro, porque afinal ela ainda é a anfitriã: Ela nos oferece café e me traz uma cadeira. Açúcar fresco vai para uma lata. Ovelhas berram. Em seguida, vem o contraplano e "Corte!" Aplausos. Mas H. deve continuar filmando a cena, ou seja, nos filmando, o público. Lentamente o aroma do café se espalha. E de novo: "Silêncio!". Dois garotinhos prendem a respiração como se fossem mergulhar. Os cineastas movimentam-se para o cômodo ao lado. Matamos o tempo na cozinha. O café doce é servido. P. traduz as instruções do diretor para H. - Mais tarde ela cairá exausta na cama. Agora ela tem de trabalhar para três diretores.

O estado do Ceará, através do qual estamos viajando, é frequentemente denominado o "primo pobre do Brasil". A escassez de água e uma política agrária que favorece impiedosamente os grandes latifundiários debilitam as pessoas. No sul do país, lugar mais rico, para onde os cearenses precisam migrar com cada vez mais frequência, eles são frequentemente tratados com desdém por causa de seu sotaque. Assim, ficamos ainda mais gratos pela hospitalidade e cooperação e incrível generosidade que recebemos em nossas viagens. As portas estão abertas para nós:



recebemos acomodação, presentes e alimentação. Muitas pessoas dedicam bastante tempo para ajudar nas filmagens. Além disso, nosso set é frequentemente usado para selfies e com o tempo aparecemos em incontáveis perfis do Facebook. Não apenas de conhecidos, mas também de desconhecidos e políticos. Somos convidados para a rádio local, temos de fazer discursos, comentamos jogos de futebol e distribuímos medalhas... Minha inicial e desagradável suspeita de que, como cineastas brancos e vindos de longe, desfrutaríamos de uma reputação tão sólida, de modo que, só por isso já valeria a pena estar perto de nós, revela-se ser uma fantasia pós-colonial. À sua maneira, as pessoas parecem tirar proveito de virar mar tanto quanto nós. Os brasileiros(a)s afeitos(a)s à mídia, com quem nos deparamos, não refletem sobre "imagens roubadas" e, no final das contas, somos obrigados constantemente a enfrentar as dimensões da realidade política de nosso trabalho.

21/07/2017 Josafá já está em ação quando chegamos. Mal chegando lá, nós, alemães, já temos de cumprimentar o prefeito. Nesse caso fazemos com prazer, pois trata-se de fortalecer o Cinema Popular, principalmente o festival em Forquilha. Enquanto isso, o prefeito toma cachaça com homens que, com seus grandes óculos de sol e chapéus, parecem tão malandros quanto Ronaldo no filme de Josafá "O Homem que queria enganar a morte". Então observo algo à margem: Um senhor idoso e muito simples entrega, respeitosamente ao prefeito, uns cajus fresquinhos como presente (é a primeira vez que vejo essas frutas maravilhosas). Uma delas cai no chão durante a entrega, o homem rapidamente se curva para pegá-la; o prefeito já não dá mais atenção ao homem e suas oferendas.

Fazer cinema é divertido, pode oferecer um espaço de proteção diante do mundo, tornar-se o jogo da descoberta. Mas, nesse jogo, há também muito a se perder. Demasiada crítica, por exemplo, pode custar o emprego dos cinéfilos cearenses. Para nós, o estreito entrelaçamento leva a outros problemas: Uma discussão sobre divergências na filmagem, por exemplo, sempre é também uma disputa entre amigos. E a atenção constantemente aguçada - enfim, tudo e todos poderiam ser interessantes! - isso tudo muito nos esgota.



07/08/2017 Quando fazer filmes toma conta de tudo, eu começo a achar que isso é brutal. As diferenças entre filme e vida se nivelam. Mas eu não vivo em função da edição. Aqui não se trata só de interesses, há tédio...

Enfrento esse confinamento com um movimento evasivo e começo a me encontrar mais frequentemente em um espaço intermediário, que não pertence inteiramente ao filme nem inteiramente à vida ao seu redor: Nos arredores do set, aprendo muito sobre a espera e o silêncio na filmagem; aqui, observo e escrevo na maioria das vezes. Crianças brincam, algumas pessoas conversam, outras dormem de olhos abertos. E entre mim e os outros se desenvolve uma comunicação especial. Por causa do silêncio que temos de manter, uma jovem começa a me escrever mensagens no caderno de anotações. O que eu achava de XY, ela queria saber. Ele estava fim de mim, de verdade! E como tinha sido meu primeiro beijo... Simplesmente, é melhor passar o tempo em um set de filmagem do que em qualquer outro lugar, resume um outro alguém para mim.

21/07/2017 Para o próximo plano, nós, que ficamos à margem, temos de nos aproximar mais da casa, onde, sobretudo, precisamos fazer silêncio. Roger é chamado para lá. Ele deve encenar uma saída do set. Então ele se afasta da câmera, passa por nós, pelo portão do pátio e vai no sentido da rua... até que Gisele o chama; não fosse isso, quem sabe até onde ele teria ido! - Aos poucos, vou ficando com fome e Mateo me dá, para provar, um tamarindo da árvore sob a qual estamos sentados. Por quanto tempo pode-se suportar a acidez sem fazer caretas? Ao fundo, Roger passa várias vezes por nós e diz "Tchau!". Como de passagem, todos se despedem várias vezes dele. Nós sabemos bem como devemos encenar a nós mesmos.

Semanas depois, vejo a cena em casa, no meu computador, e quando Roger dessa vez sai de cena, a despedida é real. "Saudade" está em muitas das mensagens que recebo de tempos em tempos. Saudade: "Um sentimento que surge da perda de algo amado, e cuja caracterização

“não encontra qualquer tradução adequada para o alemão.” (Wikipedia) Philipp mantém contato intenso com Danilo e também com quase todos os outros participantes. Ele sempre envia fotos da mesa de edição. E antes de virar mar comemorar sua estreia, ele volta ao sertão do Brasil. Na casa de Josafá mais uma vez colocam-se cadeiras de plástico, alto-falantes e projetores, e Célio, um radioamador, que no final das contas não aparece no filme, faz, após a exibição, um discurso sobre o poder unificador do filme. Ele diz em palavras solenes o que o teórico de cinema Lucien Castaing-Taylor (1996) quis dizer ao escrever sobre filmes como sendo “espaços compartilhados de experiência”, “que podem proporcionar uma mediação transcultural” (citado segundo Bee 2019).

01/06/2019 Vi virar mar pela primeira vez em uma versão que provavelmente já estava bem perto de seu formato final. As imagens vão passando e as lembranças de nossas viagens reaparecem. Muita coisa aconteceu nesse meio tempo: filmagens em Dithmarschen, edição com Herbert, Bolsonaro... Agora ambos os lugares ganharam uma história/estória comum, que nenhum de nós conhecia antes. Essa concentração tornou, naturalmente, muitas coisas invisíveis: Essa é a vida secreta de virar mar.

* A inusitada tarefa de acompanhar a filmagem de virar mar como etnógrafa de set surgiu do desejo comum de uma reflexão sobre o fazer filmes. As observações da perspectiva de alguém que está de fora, que registrei em diários e fotografias, deveriam, por um lado, dar mesmo impulsos interessantes ao desenvolvimento do filme em si e, por outro lado, incentivar uma reflexão ativa e crítica sobre o(a)s nosso(a)s antepassado(a)s, viajantes exploradores do mundo colonial. Como antropóloga (de cinema) formada, eu mais do que gostei de realizar esses desejos e acompanhei os diretores em duas viagens de várias semanas ao Brasil nos anos de 2014 e 2017.

** Essas e outras citações tiveram sua origem numa entrevista que fiz com Danilo Carvalho em 11 de maio de 2014.

*** Para essa interpretação, minha inspiração foi o texto “O mestre ignorante”, do filósofo francês Jaques Rancière, publicado em 1987. Nele, ele trata de uma didática que aborda a relação professor-aluno não na oposição como ativo-passivo, sábio-ignorante, superior-subordinado. Em vez disso, ele defende a relação igualitária entre todas as inteligências que, por meio de um “terceiro desconhecido” - no caso dele um livro em uma linguagem desconhecida a todos os envolvidos - podem ser capazes de adquirir e compartilhar, através de reconfigurações e traduções, conhecimentos de forma independente.

Tradução: Alexander Ribeiro



Bee, Julia (2019). Ciné-Ethnographie und audiovisuelle Forschung: Gedanken zu Anderen Wissenspraktiken in der Lehre. <http://www.andereswissen.de/de/media/cine-ethnographie-und-audiovisuelle-forschung> (Acessado em 17.01.2020).

Castaing-Taylor, Lucien (1996): Iconophobia: How Anthropology Lost It at the Movies. In: Transition No. 69, 64-88.

Rancière, Jacques (1987): Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation. Wien: Passagen Verlag.

Taussig, Michael (2011): I swear I saw this - Drawings in Fieldwork Notebook, namely my own. London: The University of Chicago Press.

UN BARCO



SIN VELA

de Paula Gaitán

virar mar, de Philipp Hartmann y Danilo Carvalho, propone navegar en territorios profundos de la imaginación, atravesar pantanos, desiertos, continentes, y quizás un océano. Ensayo sobre el agua y la imposibilidad de esta, es una meditación existencial.

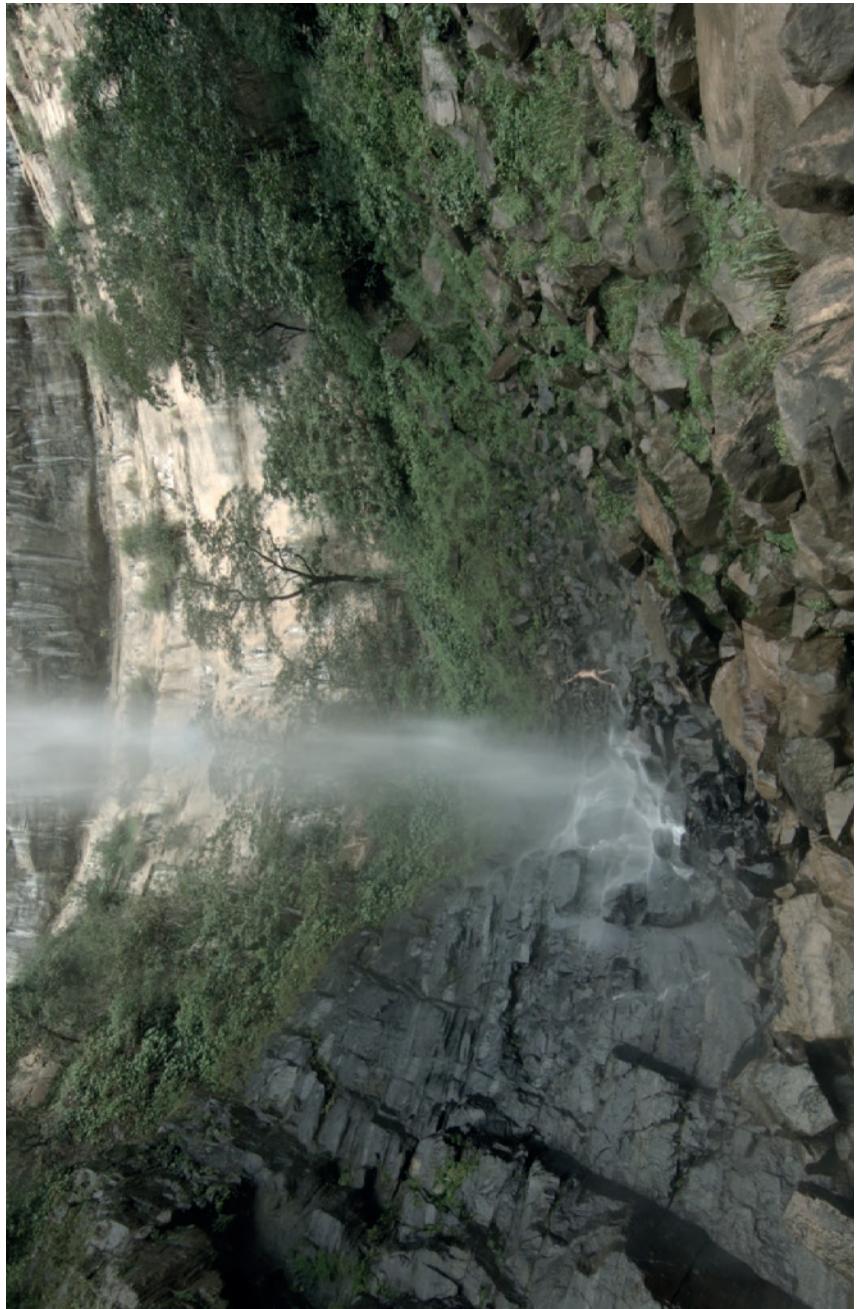
Pensar lo árido y lo fecundo, pensar la tierra y el flujo del río, pensar hombres y mujeres que habitan esas tierras milenarias como en el noreste del brasil, territorio de profetas y milagros.

Quizás esa religiosidad, ese fervor místico, provenga del misterio y aridez de sus altiplanos, de la sequedad implacable de esa región del Brasil.

Esperar el milagro es esperar la lluvia, esperar la palabra, la resurrección, el alimento, la música, un cometa, la fertilidad y el deseo.

La ultima imagen es fuerte, vemos dos personas en un barco en un jardín europeo, algunas plantas han crecido dentro del barco que parece una reliquia abandonada de antaño, a deriva y sin destino.

METEOROLOGIA



ESTÉTICA

de Roger Koza

Bons cineastas desdenham do turismo. A sua missão consiste em justapor o ato de filmar ao de viajar: a câmara é então o prolongamento dos olhos e ouvidos, até mesmo da pele e da língua, e o seu movimento não responde a outra coisa senão à curiosidade. Os bons cineastas são curiosos, essa é a virtude que une uma estética.

Em *virar mar*, o cineasta alemão Philipp Hartmann mais uma vez viaja para o sul. Ele já havia filmado na Bolívia e na Argentina (*Da necessidade de navegar os mares*), e também queria, no momento oportuno, parar o tempo ou viajar nele (*O Tempo Passa como um Leão que Ruge*, seu primeiro longa-metragem), depois percorreu 66 cinemas na Alemanha exibindo esse primeiro longa (66KINOS) e agora visitou o Brasil para empreender outro filme. Naquele país que conheceu há décadas, devido aos estudos de economia, e que visita regularmente, ele pressentiu que havia um filme para fazer; talvez ele devesse isso a si mesmo. Nesse país longínquo e imenso, cuja língua oficial domina, ele conheceu Danilo Carvalho, colega que também é engenheiro de som, com quem decidiu abordar um filme sobre a água. Por que escolher um tema mais próprio dos meteorologistas do que dos cineastas? Como filmar um elemento essencial para a existência da vida?

Já no início, Carvalho e Hartmann prodigalizam três planos fantásticos sobre como fazê-lo. Um jato poderoso de uma válvula de um açude é o tema escolhido; a água é uma manifestação imparável de energia e a câmera se encarrega de testemunhar isso. A tomada inclui a gravação do som, seguida de outra semelhante e no final dessa sequência a própria água se transforma em tela e abriga imagens em movimento, pois sobre o mesmo jato é projetado um filme. Conexão misteriosa e paradoxo: ninguém pode se banhar mais de uma vez no mesmo rio, mas isso pode ser filmado e repetido infinitamente. Ou seja: o cinema pode captar o

futuro da água, atributo em si de um elemento definido por sua mutação. Água em movimento, estagnada, evaporada ou condensada em nuvens, pode ser filmada, e ao longo de *virar mar* as diferentes modulações da água são representadas com eficiência e beleza. Mas nem só de água vive esse filme.



Um princípio poético predomina nessa meteorologia estética: contraste e continuidade organizam a dialética amável que vai de uma locação alemã a outra brasileira. A passagem de uma cena do distrito de Dithmarschen para o sertão do nordeste do Brasil ocorre sem sobressaltos ou avisos. É assim que *virar mar* avança e é assim que se desenvolve a sua didática: a exuberância de qualquer paisagem alemã denota a diferença com o ecossistema seco, sempre árido, daquela região do nordeste do Brasil; a

enorme casa de um enigmático músico alemão se destaca em contraste com as casas de um povoado do sertão em que um cineasta desse mesmo lugar faz filmes com seus vizinhos; as adolescentes brasileiras que se divertem num banho de açude não ficam tão distantes em suas reflexões daquelas que dialogam nas margens de um rio na Alemanha; um anjo misterioso pode ajudar o músico interpretando Bach na igreja de Dithmarschen e, um pouco depois, uma analogia de Cristo - talvez, por ser uma imitação humana, ele não pode mais andar sobre as águas - cumprimenta Hartmann, que está fazendo uma tomada de som no sertão. São formas de vida semelhantes e diferentes, reunidas por um filme que busca coletar situações e detalhes para forjar um retrato caleidoscópico da relação de nossa espécie com a água.

E é por isso que *virar mar* tem imagens de pessoas regando por todas as partes como tarefas do seu dia-a-dia, de chuvas violentas que remetem a um imaginário apocalíptico, de homens e mulheres desfrutando do contato da água em seus corpos em rios e cachoeiras, de peixes primitivos se movendo em um aquário ou panoramas aéreos nos quais se percebe o sentido doloroso de uma seca. Do mito à ecologia, da economia à fantasia, nenhuma ligação com a água é esquecida nessa lúdica fenomenologia desse elemento que se manifesta através de um meticuloso trabalho de enquadramento e também de captação dos sons circundantes, porque, antes de qualquer coisa, *virar mar* é uma peça cinematográfica, um corpo fluido de planos visuais e sonoros destinados a modelar a matéria em estado líquido.

Tradução: Alexander Ribeiro

OS MUNDOS

Uma conversa com os realizadores de *virar mar*



PARALELOS SE TOCAM

de Roger Koza

ROGER KOZA Como nasceu um filme tão inclassificável como *virar mar* e como veio a decisão de dirigi-lo a dois?

PHILIPP HARTMANN Pode-se dizer que a ideia de fazer um filme da minha tese científica de doutorado sobre os mecanismos econômicos da política hídrica brasileira foi o ponto de partida. Enquanto eu a escrevia, de 2000 a 2005, também comecei a me dedicar ao cinema e, em certo momento, em um congresso sobre economia da água, proferi uma palestra sobre o tema da água na história da arte e do cinema. Nessa ocasião, me deu a vontade de abordar o tema da água de uma forma artístico-metafórica, em vez de cientificamente, e situar o filme em duas regiões marcadas por condições existenciais extremas – a falta e o excesso de água. Duas regiões que também são muito próximas de mim pessoalmente. Viajar por paisagens frequentemente desempenha um papel importante em meus filmes - como tema, mas também como uma espécie de método cinematográfico ou artístico para me abrir assuntos, histórias e lugares. E um outro método que sempre me interessa é a cooperação com outras pessoas. Com um filme em dois países, era natural para mim trazer alguém da outra área. Sou amigo do Danilo há 20 anos, desde que morei pela primeira vez no Ceará e nenhum de nós dois ainda tinha feito filmes. Danilo trabalhou, acima de tudo, como excelente engenheiro de som em muitos filmes, tendo feito também, porém, alguns filmes próprios. Eu gosto da sua forma de pensar o cinema, permitindo ao espectador o surgimento de um espaço livre e trabalhando com atmosferas sutis - muitas vezes, claro, também de natureza sonora. Além disso, somos bons amigos há 20 anos. Durante as viagens muito inspiradoras que fizemos juntos e enquanto trabalhamos juntos nesse filme por mais de 7 anos, nós dois tivemos frequentemente a impressão de que nossas ideias não apenas se complementavam e somavam, mas na verdade se multiplicavam.

RK Estamos diante de um filme que seria impossível de ser escrito de antemão em forma de roteiro - mesmo que tenham existido de antemão certas ideias e uma diretriz: a água como conceito central, a sua abundância e a sua falta em dois países distantes, a possível viagem de um investigador alemão do século XIX e a história de um cineasta popular em um lugar pouco conhecido do Brasil. No entanto, o filme é estruturado como um filme de ficção de várias camadas. Tais filmes se escrevem depois de filmar e sua natureza se define quando se junta o material. Como foi o processo de 'escrever', como vocês montaram então todo esse material?

PH Depois de pesquisarmos inicialmente em todas as direções possíveis, ficou claro em certo momento que o filme seria uma espécie de olhar encenado para pessoas que conhecemos nas viagens. A partir do que essas pessoas nos contaram sobre seu cotidiano, desenvolvemos e trabalhamos então junto com elas determinados momentos que nos pareciam interessantes filmicamente. Alguns momentos ou linhas de diálogo são realmente roteirizados em relação às histórias de enchentes e secas. Mas a maioria das cenas do filme consiste, por assim dizer, em observações encenadas da vida cotidiana dos protagonistas. Criamos situações e as capturamos nas imagens compostas com muito cuidado por Helena, dentro das quais os protagonistas então se podiam mover com muita liberdade, porque normalmente apenas fixamos o contexto bruto e dentro desse contexto trabalhamos principalmente com improvisações. Na edição, comecei a construir linhas narrativas e histórias individuais em vários níveis, em diferentes direções. Depois, surgiram também outras ideias, como sempre me ocorre no processo da montagem. Como por

exemplo, a figura de um explorador alemão do século XIX que - de certa maneira como nosso *Alter Ego* - viajou pela mesma área e também mandou capturar suas descobertas em imagens (três destes desenhos ainda aparecem em *virar mar*). Em algum momento, se juntou a mim Herbert Schwarze, o dramaturgo com quem já trabalhei em outros filmes e que nesse filme desempenhou um papel decisivo também na edição. Em primeiro lugar, ele arrumou o material radicalmente e repensou algumas coisas, ajudando assim a condensar os ambientes, a concentrar as narrativas no filme - e ao mesmo tempo a abri-las, tornando-as mais ambíguas. De modo que o filme agora oferece mais espaço para ser lido em diferentes direções. Isso o torna talvez 'mais difícil', e para algumas pessoas pode faltar, como corrimão, uma 'mensagem clara' ou uma história narrada de forma linear. Mas acho que isso o torna muito mais rico. Nisso, naturalmente, algumas coisas que nos importaram ficaram de lado. Entre essas coisas, toda a camada do viajante explorador do século XIX, cujas histórias tínhamos conectado com imagens em Super-8 de nossa viagem. Alias, pensamos dedicar um próprio filme a nosso olhar sobre essa figura histórica – esse será nosso próximo projeto conjunto.

RK A narrativa parece-me estruturada segundo dois conceitos: paralelismo e contraste. E a montagem parece seguir uma dialética rítmica - entre Brasil e Alemanha, que parecem coexistir lado a lado no mapa subjetivo do filme. Vocês poderiam também ter trabalhado com duas partes separadas, mas escolheram essa abordagem - com mudanças inesperadas e repentinhas de espaço, articuladas em correspondências e tensões simbólicas. Por quê?



PH As duas regiões do filme são marcadas por extremos opostos. No Sertão, que cobre grande parte do interior do Nordeste do Brasil, geralmente chove apenas por poucas semanas no ano e depois tudo volta a secar, e mesmo grandes rios secam em algum momento, caso não sejam represados em açudes, para que sua água se mantenha dessa forma disponível durante todo o ano. Frequentemente, a estação das chuvas deixa de acontecer completamente - como nas nossas filmagens no sertão em 2017, quando não chovia há três anos. A região de Dithmarschen do norte da Alemanha, por outro lado, foi parcialmente arrancada do mar ao longo dos últimos séculos por meio de processos de aterramento marítimo. Algumas regiões também se localizam mais abaixo do nível do mar; e assim a região precisa se defender constantemente contra a água que entra de baixo e do mar. Apesar desses contrastes, também há semelhanças surpreendentes nas duas regiões: desde mecanismos coletivos de luta pela água ou contra a água, até mitos e histórias populares semelhantes (inclusive uma adaptação do famoso romance clássico do norte alemão "O Homem do Cavalo Branco" para o sertão). E apesar de todas as diferenças nos backgrounds hidrológicos e talvez também culturais, as pessoas em ambas as regiões se assemelham naturalmente em muitos aspectos. E a humanidade, que perecerá com a mudança climática - caso se queira ler o filme dessa forma - é também a mesma. Por isso, houve naturalmente a intenção de não separar os dois níveis também no filme, mas sim entrelaçá-los. Ainda mais que o filme não conta histórias fechadas, mas sim um acorde de diferentes situações e ambientes. Sobretudo na edição, nós entrelaçamos os diferentes níveis ainda mais. Comigo, muitas coisas sempre acontecem de forma muito intuitiva na edição, algo que vem de dentro. Herbert, como um dramaturgo experiente, provavelmente faz uma abordagem mais conceitual. Seria preciso perguntar a Herbert quais as reflexões dramatúrgicas que o guiaram em especial. Porém, provavelmente não seja tão interessante saber o que nos guiou, em vez disso, trata-se mais de manter a abertura, de modo que cada um possa encontrar suas próprias interpretações. Lembro-me que algumas cenas, na maneira de Herbert de remontar o filme, ganharam, também para mim, possibilidades de vê-las de formas

completamente novas - o que, naturalmente é maravilhoso: poder descobrir algo novo no próprio filme.

RK A seca no Sertão como um problema clássico é tema em todos os filmes brasileiros rodados nessa região. Parte da engenhosidade narrativa de vocês provém da introdução do discurso político e ecológico da região por meio de um personagem interpretado por um cineasta da região, Josafá Ferreira Duarte, cujos filmes mais tarde se tornam um tema no filme de vocês. Como conheceram esse colega?



PH Josafá Ferreria Duarte é representante de uma espécie de gênero cinematográfico chamado Cinema Popular. Enquanto pesquisávamos, deparamo-nos com seu filme, com o lindo título, que nos deixou curiosos, "A sogra e o lobisomem". Todos os filmes de Josafá e também de muitos

outros adultos e jovens entusiastas do cinema em torno dele (no distrito de Salgado dos Mendes, perto da cidade de Forquilha) têm algo muito especial em comum: São espécies de filmes amadores, sobretudo comédias com enredos maravilhosamente esquisitos, mas que também sempre têm um enfoque político-social; têm a ver com poluição do meio-ambiente, prefeitos corruptos, egoísmo de indivíduos etc. E sempre participam amigos, parentes e a metade da vila de Josafá. Por trás desses atores amadores, pode-se, ao mesmo tempo, reconhecer as "pessoas reais". Às vezes eles até desempenham os papéis que têm na vida real: o lojista faz o lojista, o patrão, o patrão etc. Daí que os filmes de Josafá, mesmo que em sua maioria apresentem uma concepção de ficção clássica, possuem sempre algo de teor documentário e autêntico.

Entre outras coisas, foi isso que despertou nosso interesse imediato para a obra de Josafá e, quando o visitamos em 2014 - principalmente pela curiosidade de conhecê-lo -, também fomos envolvidos diretamente como atores em seu filme "O Homem que queria enganar a morte".

Como Josafá sabia que nosso filme era sobre o tema da água, meu papel no filme dele foi o de um cientista alemão que ajudava a resolver os problemas de água no sertão. Sem saber, Josafá me representou exatamente como 'meu antigo Eu'. Antes de estudar cinema, eu trabalhava nessa área como economista da água, quase exatamente nessa região no Ceará.



O homem que queria enganar a morte" (2014) de Josafá Ferreira Duarte.

Para a nossa próxima filmagem no sertão do Ceará surgiu rapidamente a ideia de continuar essa troca na outra direção e dessa vez pedir para Josafá encenar, com sua visão de cinema, partes para nosso filme. A saber, cenas da adaptação brasileira do drama alemão "O Homem do Cavalo Branco", em que, entre outras coisas, trata-se da necessidade de uma ação coletiva no combate à seca no sertão. Esse é o aspecto político no conteúdo das cenas dos filmes que Josafá encenou para nós. Mas o fazer em conjunto e o coletivo também são, naturalmente, o princípio e o método de seus filmes; e isso se reflete novamente na nossa cooperação, como equipe alemã de cinema, com a equipe e o cenário dele. Theresa George, que nos acompanhou como antropóloga em nossas duas viagens ao Brasil, observou os deslocamentos e dissoluções de hierarquias nessa constelação de duas equipes de cinema (veja seu texto "A Vida Secreta de virar mar").

RK É curioso como o filme introduz, de maneira cômica e mágica, uma leitura religiosa da inundação. Não é uma questão simples, sobretudo porque no Brasil uma modalidade religiosa sem nenhum rigor teológico se estabeleceu como discurso principal - os evangélicos dominam hoje o desejo de crer. *virar mar* introduz essa questão com uma piada. Então, em seguida, continua com uma missa que vocês filmaram à distância e aí, com uma inocência inesperada, é acrescentada a isso a contraparte europeia: a aparência infantil de um anjo. O que motivou vocês a incluir essas passagens?

PH O lúdico e um certo tom de piada são sempre importantes para mim nos meus filmes. Nesse filme talvez até mesmo de uma forma bem especial, porque tanto a abordagem de Danilo quanto a minha eram frequentemente muito lúdicas. Quase como dois garotos que partem em uma jornada de descoberta e não se intimidam com ideias tolas. Toda essa sequência no filme da qual você fala começa com uma piada bastante boba com Jesus (interpretado por nosso amigo Garcia que de fato faz o papel de Jesus Cristo na Festa da Paixão de Hidrolândia (!), todos os anos), passa pela mencionada missa em frente à casa de Dona Leleda,

depois passa por um videoclipe de YouTube com uma música pop religiosa e animações de cachoeiras em GIF, passa pela aparição do anjo, até chegar em desenhos infantis do Dilúvio e uma música de Johann Sebastian Bach tocada em um órgão de igreja. Ao lidar com questões tão “grandes” - como nesse caso a religião - parece-me importante levar o assunto a sério, mas a nós próprios talvez não tanto. Ou digamos: evitar um pâthos potencialmente ameaçador por meio de uma abordagem humorística. Mas é claro que a coisa toda tem a intenção de ser muito mais do que somente uma piada. Pelo contrário - aqui se trata de forma generalizada de fé e do que está metafóricamente e metafisicamente por trás dela, neste caso em conexão com o tema da água: na missa fala-se de vários símbolos e parábolas sobre a água, na Bíblia; o videoclipe musical é sobre a imagem da cachoeira, que na história da arte muitas vezes significa transitoriedade, mas que aqui, no contexto de vídeos com animações caseiras estilo “airbrush”, obviamente busca visualizar a glória de Deus; e com o anjo que encenamos - caso se queira reconhecer um na mulher com botas brancas de borracha - intencionalmente não se deixa claro se ela encarna um anjo da guarda, um anjo exterminador ou da salvação - ou também simplesmente apenas uma mulher com botas brancas de borracha. A maneira como ler essa acumulação de imagens e temas religiosos, seja como uma piada ou uma reflexão séria, pode e deve ser decidida por cada um.

RK É magnífico o momento em que virar mar introduz cenas de um filme de Josafá Ferreira Duarte. Por um lado, a narrativa centra-se na escassez de água e no sofrimento da população, que parece encontrar consolo apenas na religião. Por outro lado, o filme celebra aqui o aspecto ficcional do cinema e sua variedade popular. Porém, o mais importante: o próprio filme - o filme de vocês - revela o interior de seu próprio funcionamento, revela o conceito poético que está em sua base. É como se vocês chegassesem a um postulado de um cinema estreitamente relacionado à vida que sugere algo como: Um cineasta deve aprender a extraír, dos elementos que se oferecem na realidade, aquilo que a realidade contém de ficção e jogar com todas as possibilidades que a linguagem do cinema oferece. Você concorda com essa descrição?



PH Sim. Acho que o descreve bastante bem. Ficção e realidade sempre se permeiam em muitos níveis e muitas vezes são difíceis de distinguir ou até mesmo de definir com precisão. É por isso que me parece também bastante irrelevante querer ater-se a classificações como *documentário* ou *filme de ficção*. Porque, naturalmente, as nossas representações do cotidiano de nossos protagonistas - constituídos pelas chamadas “pessoas reais” - são altamente artificiais, mas, ao mesmo tempo, nos filmes de Josafá (- os quais são baseados em roteiros de ficção, e nos quais atores (amadores) incorporam certos personagens -) se podem encontrar muitos elementos que poderiam ser atribuídos à vida real. Nesse sentido, estávamos definitivamente interessados em jogar com esses elementos e abordagens tão diferentes que o cinema oferece, a fim de refletir sobre a realidade. E talvez possamos nos aproximar, das duas maneiras, um pouquinho mais das realidades e das ficções. Por isso, acho que esse duplo entrelaçamento se encaixa muito bem, ou seja, o fato de que, por um lado, atuamos no filme de Josafá e ele aparece no nosso como diretor. E que, por outro lado, tudo isso então ainda acontece também

na duplicação da versão de "O homem do Cavalo Branco", transferida para o sertão. Além disso, também construímos mais um entrelaçamento, de modo que, dentro de uma cena do nosso filme, saltamos entre as duas formas de fazer cinema - a de Josafá e a nossa : quando nós, por assim dizer, 'roubamos' o ator de Josafá e com ele - o garotinho que interpreta o jovem ator principal em "O homem do Cavalo Branco" e que na vida real é chamado de Roger - literalmente nos afastamos do set de Josafá e, no âmbito de nossos ambientes observados, mergulhamos em sua vida cotidiana, em sua oração da hora de dormir. Para, por fim, abrir, através do voo do seu foguete movido a água, um espaço cinematográfico como final do filme, onde realidade e ficção talvez se dissolvam completamente.

PH Essa é uma adaptação para o teatro da novela "O homem do Cavalo Branco" de Theodor Storm - uma típica obra do realismo literário do século XIX, que, entre outras coisas, foi inspirada nas realidades da época em Dithmarschen e também foi criada nos arredores de Dithmarschen. Ela é sobre o poder da natureza, um cavaleiro fantasma em um cavalo branco, sobre o mar bravo, que, com tempestades, mantém a paisagem e as pessoas em constante ameaça. No final, tudo de fato afunda nas enchentes, o que naturalmente não é só culpa da água, mas, sobretudo, do egoísmo do povo e da falta de solidariedade e companheirismo. O diretor de teatro de Hamburgo, Frank Düwel, levou para o palco uma versão teatral da novela, ao longo de vários anos, com os habitantes da



RK Repetidamente se inclui uma peça de teatro alemã. Ela é vista duas vezes e também os ensaios dela; na verdade é uma adaptação para o cinema. Do que se trata? Esse segmento, naturalmente, como tantos outros, dialoga com o filme de Josafá Ferreria.



vila onde Storm escreveu o livro, todos eles atores amadores; (aí fica óbvio outro paralelo com os filmes de Josafá! E aqui também 'roubamos' Inga, uma das atrizes de "O homem do Cavalo Branco", para o nosso filme). Nós observamos os ensaios, e Frank, sua equipe e os atores estavam

prestes a representar para nós algumas cenas nos trajes históricos do espetáculo junto ao dique, de cuja construção o drama trata. Então, no Brasil tem essa tradução da novela. E não apenas uma, mas logo duas! O tradutor Mauricio Mendonça Cardozo traduziu "O homem do Cavalo Branco" como seria de se esperar de uma tradução. E ele fez uma segunda transferência / tradução, onde ele, mudando alguns parâmetros e usando uma linguagem que se baseia nos clássicos da literatura do sertão, transportou a história de "O homem do Cavalo Branco" do litoral alemão inundado do Mar do Norte para o sertão seco. A maré de tempestade se transforma em seca, o dique se torna uma parede de açude - o resto permanece igual. Transferir, para os dias atuais, cenas selecionadas dessa obra através da obra do cinema popular de Josafá Ferreira Duarte, pareceu-nos um caminho prometedor. Ainda mais porque temos a esperança de que esse caminho também tenha nos ajudado a evitar o uso de clichês ou simplesmente apenas repetir coisas que outros já fizeram. Uma armadilha, na qual provavelmente é fácil de cair, diante de uma paisagem tão marcante como o sertão. Um filme que - a propósito - contribuiu para me entusiasmar a fazer cinema foi *Vidas Secas* dos anos 1960 de Nelson Pereira dos Santos. Uma adaptação do romance que também fala da vida na seca do sertão.

RK Helena Wittmann era a diretora de câmera e também sua operadora. Os frames mostram uma grande precisão geométrica. Há planos de grande contundência e impressionantes; nunca são usados plano e contraplano. Vocês planejaram os enquadramentos juntos?

PH Nós sim planejamos juntos algumas imagens, mas a decisão em relação aos enquadramentos específicos geralmente foi tomada, por Helena. Eu já trabalhei várias vezes com Helena e é um presente poder confiar e contar com a visão dela. Ela sempre encontra enquadramentos muito especiais. É por isso que, na verdade, somente discutimos sobre o que deveria ser filmado. Como seria filmado, onde montar a câmera, qual o framing e assim por diante, foi decidido por ela. Às vezes eu só cheguei a ver o que ela filmou depois, na hora de olhar o material. Por outro lado, nós

falamos muito sobre algumas das encenações de situações. Sobretudo em nossa terceira viagem ao Brasil, certamente nos beneficiamos do fato de Helena e Theresa (que acompanhava nossa equipe de filmagem como antropóloga) terem feito ao mesmo tempo seu filme *Drift*, que não só tem, com o mar, um motivo parecido com nossa água, mas que apresenta também, a meu ver, algumas semelhanças na abordagem cinematográfica. Por exemplo, que estamos interessados em contar histórias menos sobre enredos e bem mais sobre ambientes e associações. Ou certas maneiras de construir cenas (das quais o campo e contracampo certamente nos aborreceria mais). Curiosamente, muitas das cenas que filmamos duram, no material bruto, de uma forma muito orgânica e natural, dez, vinte, trinta ou mais minutos e são quase como próprios curtas-metragens, com



início e fim dentro de cada tomada. Talvez isso também se deva a um interesse comum que temos na forma como pensamos o cinema e como estruturamos as cenas/situações. Portanto, falamos menos a respeito de configurações específicas das imagens e mais sobre tais coisas. Também neste caso acredito que, obviamente, é sempre um grande ganho quando podemos pensar sobre as coisas junto com outros, aumentando assim o potencial criativo. Talvez essa seja até mesmo a única maneira possível de fazer um filme assim, o qual, naturalmente, também depende

crucialmente da consistente linguagem visual de Helena; e esta, por sua vez, de sua sensibilidade para as pessoas e situações e os estilos narrativos correspondentes. Em todo o caso, uma distribuição rigidamente delimitada de tarefas com “serviço seguindo regulamentos” certamente não teria funcionado com esse filme. Durante a filmagem, como prova, ficou claro para nós também algumas vezes, nos conflitos entre nós, onde não havíamos nos comunicado suficientemente um com o outro.

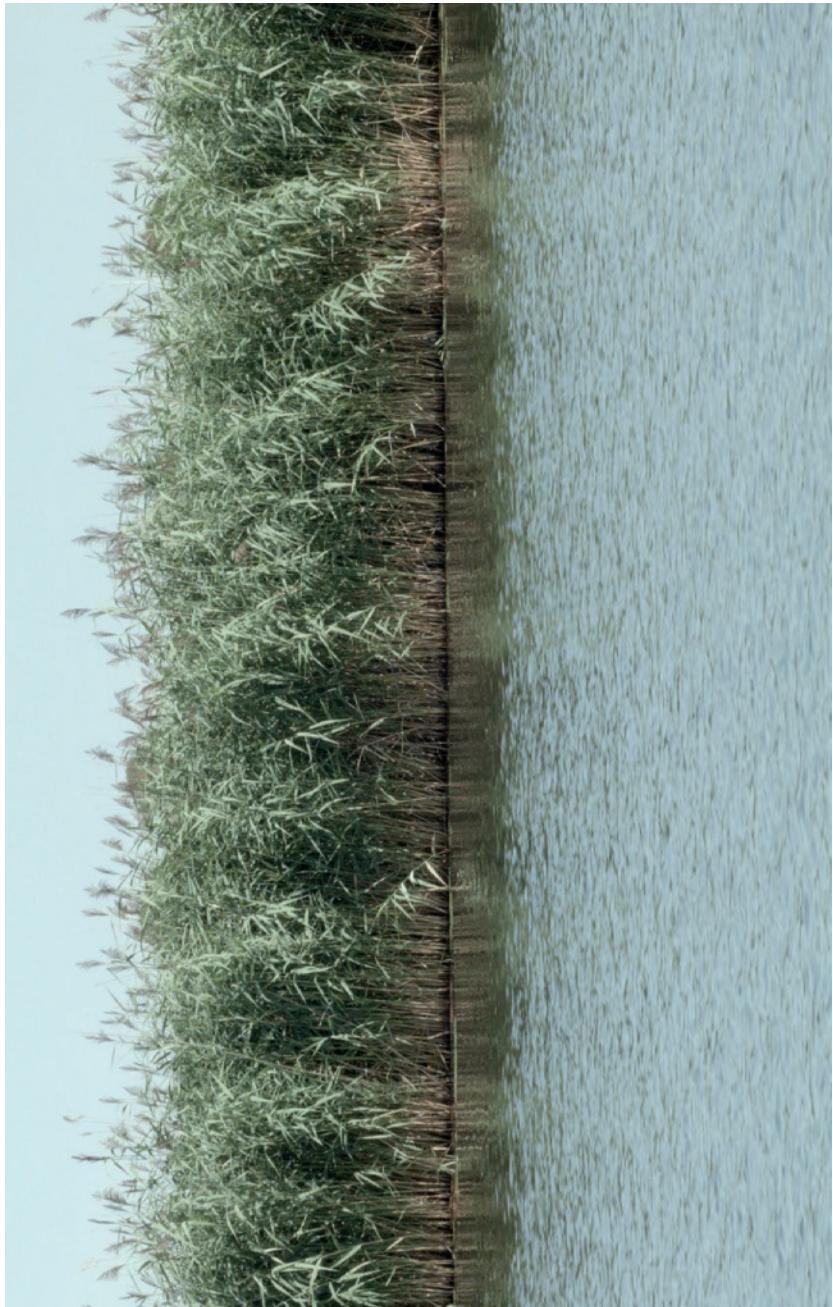
RK *Danilo é especialista em som. Há também um momento em que o filme enfatiza sua particularidade. O que vocês pensaram com o som em geral? Esse é um filme que poderia facilmente ter exagerado demais em termos de desenho sonoro - excessos que são típicos hoje em dia em filmes como o de vocês. Mas o filme de vocês é cuidadoso e cauteloso sobre o que faz e o que não faz soar. Como vocês trabalharam nisso?*

Danilo Carvalho Desde o inicio concordamos que o filme teria um desenho de som mais delicado, reproduzindo a natureza tal qual observávamos e vivíamos nas viagens. Nossa tema parte da simplicidade nos encontros, nas diversas formas de vida com suas sonoridades reais. Não nos permitimos ser atravessados e influenciados por alegorias sonoras contemporâneas. Na mixagem 5.1 por exemplo, temos poucas sequências explorando o *surround*, que são as sequências que realmente pedem essa atmosfera, como as sequências musicais. E em alguns casos fazíamos a captação de som direto já pensando o espaço, como Johannes tocando o órgão na igreja, cuja gravação fiz com seis microfones distribuídos em volta do órgão e um par de microfones estéreo no fundo da igreja, que era responsável por trazer a característica espacial típica. Ou a sequência da artista Angela Anzi tocando sua ocarina no meio da floresta, que a intenção era fazer o som reverberar no espaço, envolvendo os espectadores no ambiente.



Tradução: Alexander Ribeiro

DE PEDREGULHOS



E CORRIMÃOS

de Katharina Pethke

Aqui eu anseio por isso, aí me afoga.

Esse filme não tem a forma de água.

Com essa contradição, ele se move minuto a minuto na simultaneidade de diferentes continentes e realidades. Entre tentativas cegas e desamparadas de seres humanos de obter autocapacitação. Também contra a falta de clareza.

Nada flui, nada se insere. A questão sobre a intenção de acessos cênicos, sobre o enaltecimento de momentos encontrados não dá em nada. Nesse ponto, no entanto, nasce algo superior, a paisagem de pedregulhos torna-se tangível. Algo real pode ser compreendido intuitivamente. Tentativas cegas de conter a água ou evocá-la - e: Como ela soa realmente?

Surge a sede. Sede cega e furiosa. O desejo de se encostar, de se segurar, de se orientar. As vislumbres de um corrimão permanecem uma ilusão. Como pedaços de um rochedo, os acessos episódicos individuais em sua natureza angular e fragmentária indicam uma, sua possível origem.

Nenhum elemento pseudoesotérico! Em vez disso, o filme desfolha o poder nu e frio da água sobre a vida. Não, não há corrimãos nessa paisagem de pedregulhos. Aí vocês têm de passar sozinhos por...

Divirtam-se!

Tradução: Alexander Ribeiro



querido Philipp,

no domingo eu vi teu filme e hoje queria vê-lo novamente, mas o link do vimeo que você me enviou desapareceu. eu sempre quero ver os filmes pelo menos duas vezes.

em todo caso, percebi que você faz filmes inesquecíveis, nos quais o que resta é, acima de tudo, uma estranha sensação do tempo. gostei muito do modo de cruzar as geografias, muitas vezes de modo imperceptível, até perceber que está em outro país. enquanto um se enche de água o outro se esvazia, como se o globo terrestre fosse um pêndulo ou uma tigela. é um filme que te faz pensar o tempo todo, sobre nada em particular, mas em tudo. o tempo, o espaço, nosso tempo na terra. há também a sensação de grandes planos, grandes lugares, que aumentam o sentimento de solidão, mas não a solidão angustiante do indivíduo, e sim outra, uma solidão diante do que é grandioso. eu realmente queria assistir ao filme novamente, para ver aquelas cenas próximas e familiares no brasil. é também um filme de silêncios, em que a sua forma permanece acima de tudo, a forma que o filme tem, em que muito suilmente você aparece em breves momentos fazendo-o, dirigindo-o com as pessoas. é um filme hipnótico que de vez em quando nos faz questionar do que se trata, porque tem o charme de não tratar de nada em particular, mas de ficar no grande, num grande espaço. até agora não mencionei a palavra água (apenas uma vez acima) porque, apesar de aparentemente ela ser a imagem central, não é um tratado aquático. meus parabéns a Philipp e Danilo, por terem alcançado tamanha grandeza sem pressa. vou vê-lo de novo. muito obrigado por compartilhá-lo antes de lançá-lo. um forte abraço.

Ignacio Agüero

(Tradução: Alexander Ribeiro)



THE SECRET LIFE

On the origins of the film *virar mar* in Brazil



OF VIRAR MAR

by Theresa George

At the very beginning there is a desire for a life with film. More precisely: to understand filmmaking as an occasion to travel and connect with people. In 2013, the directors Philipp Hartmann and Danilo Carvalho, two friends, embarked on a journey where they produce some first shots that alluded to *virar mar* in what was still a very enigmatic way. Only gradually these allusions condensed into an idea, a working title, a first treatment, a shooting schedule. Movement emerged, a current that – like water carries sand and branches – involved further ideas, people, and technology. On April 28, 2014, our equipment cleared the explosives inspection at the Hamburg airport, and Philipp, Helena Witmann (camera) and I (set ethnographer*) boarded an airplane to Fortaleza, northeastern Brazil. On approach, however, the unknown land was easily mistaken for shadows of clouds on the ocean and my notebook begins with a quote, conjuring good spirits:

"[The materials] are the reward of hard labor, it is true. Yet much is owed to chance as well. Not only does chance pervade the notebook, but certain moments of chance are formative of entire projects and paradigm shifts. These we celebrate as 'discoveries' like Columbus 'discovering' the New World on his way to what he thought was India. What a discovery!"
(Taussig 2011: 57)

Danilo and Philipp likewise trust chance and are looking for images that they themselves do not know yet. The outlines of the experiment are deliberately open for improvisation and detours, as well as for occasional distraction. In order to "explore the metaphorical potential of water resonating in everyday situations" (treatment), our small, mobile film team has travelled to two regions since then: the desert-like landscape of the Sertão in northeast Brazil (2014 and 2017) and Dithmarschen

(2018), a coastal region in northern Germany that needs to be protected from flooding. The mode, therefore, is one of comparison, with the understanding that the one cannot be understood without the other, and that there is certainly no fixed essence that lies between them. "Water" is the megalomaniacal commonality. Water that exists everywhere and nowhere.

04/05/2014 Very soon, each and every one of us has found his regular place in the car, which is true for cameras, tripods, suitcases, as well. In the front seats, Philipp and Danilo are talking, happily and abundantly, laughing, filming with their 8mm cameras. In the back seats, Helena and I are a little more contemplative. Especially me, quiet and listening. The outside world passes by. Time and again our gazes are sticking to something, detaching, projecting.... During these car rides we become closer, and we realize the traces we have already left behind.

At this point, our team has yet to build up trust. But suddenly there is an inside and an outside. Moods emerge and we attune our gazes to the still very blurry film. The directors have to provoke it, tickle it, and actively create a path for it to become a driving force. If this succeeds, we will be able to embark on a communal quest, through which the ways we relate as a group to the outside, to the unknown terrain that awaits us, can be defined accordingly.

03/05/2014 The film itself is "intensifying" through the footage of the last few days, through our reflections, retellings, and assessments. Yesterday's images are beginning to yearn for those of today. Particular questions and scenes take shape from the surroundings. They are grasped and questioned; sometimes they carry us. A spiral comes into being that leads to new ideas and recordings. Our conversations not only help us interpret and understand what is happening but they open up space for euphoric fantasies as well.



Starting with our very first stop, we are addressed as "the German film crew", notwithstanding Danilo, who hails from a neighboring state in the Northeast. The appellation, however, functions like a self-fulfilling prophecy: we actually begin to feel and behave like a group. And the slowly emerging way of working together will determine the entire practice of our filming. We make arrangements with local actors – other filmmakers, musicians, teachers and students, a radio operator... – we spend time together, talk, and develop short scenes in the landscapes and the architectures – at the reservoirs, the sources of water, and the canals – of their environment. Our group is osmotic: it grows when we want to find an image and it shrinks when we leave a place again.

02/05/2014 The onlookers that have gathered at the set are chatting amicably, some are knitting, everyone is offered a plastic chair. Over and over we have to plead for "Silêncio!" But when it starts to rain and H. is shooting from the shelter out onto the street it suddenly becomes quiet all around us. A boy slips spontaneously into the role of a boy seesawing back and forth in a rocking chair. For several minutes nobody dares to make any sudden movement and a powerful hush descends over the crowd. At the end there is applause.

The many entanglements of life and film at play, make the boundaries of our film set extraordinarily porous. At first, it seemed to be simple: The set comes into being with our arrival. Director and cinematographer are looking for an image, coordinate with the sound technician and set up. Through them and between them, a new spatial order appears, a fragile one that has to be protected against all sorts of intruders. But the images created by Helena and the stories that Danilo and Philipp want to tell, do not hermetically exclude the unexpected. This porosity characterizes *virar mar* at the auditory level, too.



Danilo: "Right on arrival you can already sense a clear division of the tonal space. On the right side there are the rapids with various cascades. On the left side there are standing waters that form a rather empty tonal space. Maybe we want to work with this water as a place in post-production. So I have recorded various types of running water: falling, dropping. One that was 'thicker', one a little more delicate, one kind of aggressive... This way a chord with various notes comes into existence, so that we can compose this place. But I don't record everything in order to have an archive afterwards. Instead, I try to concentrate. For example with this bee that was landing on the microphone, do you remember? I let it sit there. I like these kinds of things that just happen. They are somehow closer to truth, you know? We are working half staged, half coincidentally. It is a combination." **

Gradually the shooting processes become routine: we set up and wrap multiple times a day, workflows become more and more self-evident, the equipment has revealed its advantages and pitfalls, and conversations about the way in which we want to make films has suffused numerous car rides and evenings. Perhaps contradictory at first sight, our consolidated roles lead to the freedom to change for everyone involved – from strangers to friends, from friends to actors, from those looking to those being looked at, from the ones telling to the ones listening – and vice versa. With each new topic, each occasion and each staging, the film transforms itself. And it is not just the film that changes: we do, too, as does that which we are documenting.

07/29/2017 Patiently, Idson is preparing his lookout barely distinguishable from the leaves and tree branches. He plays a bird sound on an app and blows into a wooden pipe at certain intervals. A short distance away H., P. and D. are observing him through the camera. I myself sit somewhere else in turn and write about all of them. It is an observatory enchainment, if you will. Then, all of a sudden, a bird responds, the weakest link in this chain. The quieter and longer we sit, the more birds' voices we hear. Idson has photographed 113 different kinds of



birds and uploaded their pictures to wikiaves. 100 others are still missing. When I ask him afterwards why he watches birds, he replies, "why not?" – Watching birds: the same silence, patience, and attentiveness that govern a set, I think. And D. also entertains a comparison: His Super 8 recordings were just like collectible card.."Often you would get duplicates; sometimes, however, you would get new pictures."

Going on journeys to observe, to collect, and to describe turns us into direct descendants of those so-called explorers who have haunted the continent for centuries and who continue to come. But *virar mar* does not seek truths and does not commit itself to any kind of realism. It intensifies rather than depicts, it re-stages rather than documents. This is also due to the ontology of its creators: they understand that their knowledge is always situated. By means of the involvement of its protagonists in the film's production, by means of the shared gaze onto a third unknown entity*** (the film), the postcolonial arrangement of observers and observed can be disrupted. Commonalities move to the foreground, even when differences – such as financial resources and freedom of movement – do not disappear entirely.



05/01/2014 Something special has happened: we have encountered another filmmakers collective and events move in a rapid succession. We are sitting amid filmmakers, actors, and interested people of all ages at the home of Josafá Ferreira Duarte. Here the doors are open, children stop by to take a look at us. We watch DVDs, eat corn soup and talk. I am touched by the cordial atmosphere. Josafá explains that he produces his films together with everyone: family, friends, neighbors. The films are funny, but always contain political message for the community. They deal with corruption or plastic garbage, for instance.

Josafá is an adherent of the Cinema Popular, something you may know as Heimatfilm or amateur film. He received death threats for his engagement in the Landless Movement, the Movimento dos Sem Terra, and consequently shifted his attention to the politically less dangerous work of collective film productions. Philipp and Danilo petition him to film 'O centauro bronco' by Mauricio Mendonça Cardozo, which is a Brazilian adaption of Theodor Storm's 'The Rider on the White Horse'. In return, we are enlisted as actors in one of his films: Philipp, the European filmmaker-explorer, becomes Johan, a water researcher, who can defy death only with the help of a healer-trickster. I myself, the anthropologist – together with Helena –

become development aid workers, who are only capable of knowing what to do or not to do by following the orders of locals. Danilo, the Brazilian free spirit, becomes a corruptible Padre who is eventually stabbed to death.

One night we set up some plastic chairs, a screen, and some loudspeakers on the village square. As soon as the worship is over the cinema starts. In "O homem que queria enganar a morte" (The Man who Wanted to Cheat Death) we see ourselves in costumes as we play our roles amateurishly and we burst out laughing. We laugh, and we laugh together: what a gift!

07/10/2017 At the end of the dusty road on a hill lies the farmstead. Windowless rooms protect us from the heat under a patchy tiled roof. Walls and floors seem to be made of the barren Ferralsol soil of the surrounding area. We are roughly one dozen onlookers who remain in the kitchen right by the entrance as the filmmakers begin to film. There is nary a sound: the fire crackles in the hearth. But the matron of the house cannot be quiet entirely, for she is also the hostess after all: she offers us coffee and brings me a chair. Fresh sugar trickles into a can. Sheep bleat. Then the counter-shot and „Corte!" A round of applause. But H. is supposed to keep filming, us the audience, that is. Slowly the smell of coffee permeates the room. And then once again: 'Silêncio!' Two little boys hold their breath as if they were going for a dive. The filmmakers move into the next room. We pass the time in the kitchen. Sweet coffee is served. P. is translating the film directions for H. – Later she will collapse into bed, exhausted. At this point she is working for three different directors.

The Federal State of Ceará through which we are traveling is often called "the poorhouse of Brazil." Here, the scarcity of water and a land policy that mercilessly favors big land owners are a drain on the people. In the richer southern part of the country, to which many Cearenses are forced to emigrate, they are often treated in a patronizing manner simply on account of their accent. We, in turn, are all the more grateful for the hospitality and cooperation that we are granted with overwhelming magnanimity. Doors are opened for us: we are given shelter, we are given



presents, and we are nourished. Many people go to great lengths to help out during the shoots. Moreover, our set becomes a frequent location for selfies and soon we appear on countless Facebook profiles. Not just on the ones by acquaintances, but also on those of strangers and politicians. We are invited to local radio stations, have to give speeches, comment on soccer games, and award medals... My initial unpleasant suspicion that we, as widely travelled white filmmakers, enjoy such a high reputation that this alone makes it worthwhile to be near us, has turned out to be a postcolonial fantasy. The people seem to make use of *virar mar* for their own purposes, much in the same way that we are. In doing so, the media-savvy Brazilians that we encounter do not reflect on "stolen images" and so it remains up to us to confront the real political dimension of our work again and again.

07/21/2017 Josafá is already busy when we get there. Having barely arrived, we Germans must already say hello to the mayor. Which we gladly do in this case because the issue is to bolster the Cinema Popular, especially the Festival in Forquilha. Meanwhile the mayor is drinking Cachaça with men who, with their large sunglasses and hats, look as sleazy as Ronaldo in Josafá's film „O Homem que queria enganar a morte.“ I spot something from the margins: a very simple, older gentleman is deferentially offering the mayor some fresh cashew fruits as a present (it is the first time I see this wonderful fruit). One piece of fruit falls to the ground during the offering, and the man stoops down quickly to grab it; the mayor pays no heed to the donor and his gifts.

Filmmaking is fun, it can offer a protective shelter from the world, become a game of discovery. But there is also much to be lost in this game. Too much criticism can jeopardize the job of a cinephile Cearense, for example. For us, our tight entanglements lead to other difficulties: a quarrel about differences during filming is always also a quarrel between friends. And the permanently heightened state of attention – anything or anyone might be of interest, after all! – exhausts us very much.



08/07/2017 When filmmaking becomes a totality on this trip, I start finding it brutal. The differences between film and life vanish. But I don't live in regard to the editing process. It is not only about interests, it is also about boredom...

I answer to this immersion with an evasive movement and begin to spend time in the threshold that belongs neither to the film completely nor completely to the life around it. On the periphery of the set I learn a lot about waiting and the silence during the making of a film; here is where I observe and write the most. Children play, some are conversing, others doze a little. And a special form of communication emerges. Because of the silence we have to maintain, a young woman starts writing messages in my notebook. What I thought of XY, she wants to know. He has a crush on me, no kidding! And how my first kiss had been... "It is simply nicer to spend your time on a film set than anywhere else", someone else sums it up for me.

07/21/2017 For the next scene, we the peripheral people have to move closer to the house and have to be quiet there for the most part. Roger is being called. He is supposed to act like he's leaving the set. So he walks away from the camera, passes us, goes through the yard gate and out into the street... until Gisele calls him back. Who knows how much farther he would have gone otherwise! – Slowly I get hungry and Mateo gives me a taste of tamarind from the tree we are sitting under. How long can you hold in the sourness without making a grimace? In the background Roger passes us several times and says 'Tchau!' Everyone says goodbye to him several times in passing. We sure do know how to play ourselves.

Weeks later, I watch this scene at home on my computer and when Roger leaves the frame this time the farewell is real. "Saudade" is mentioned in many messages that I receive from time to time. Saudade: "A feeling resulting from the loss of something loved that does not have a direct translation in German." (Wikipedia) Philipp stays in close contact with our Brazilian collaborators. Again and again he sends out pictures from the

editing table to everyone involved. And even before *virar mar* celebrates its premiere, Philipp returns to Brazil to show it to the protagonists in the Sertão. Near Josafá's house, plastic chairs, loudspeakers, and a projector are set up once again, and Celio, a radio operator from Forquilha, who ultimately does not appear in the film after all, gives a speech on the unifying power of film. In solemn words, he says what film theorist Lucien Castaing-Taylor (1996) meant when he wrote of films as shared spaces of experience that can provide a transcultural mediation.

01/06/2019 Saw *virar mar* for the first time in a version that may well approximate its final form. The pictures unfold and memories of our journeys return. Much has happened in the interim: shootings in Dithmarschen, editing with Herbert, Bolsonaro... Now both places have acquired a shared history [story] that none of us had known before. Of course, this concentration has also rendered much invisible: that is the secret life of *virar mar*.

* The unusual task of accompanying the production of *virar mar* as a set ethnographer arose from a mutual desire to reflect on the filmmaking process. The observations from the perspective of an outsider, which I recorded in diary entries and photographs, were meant to give interesting incentives to the film process itself on the one hand, and to encourage an active and critical engagement with our predecessors – explorers of the colonial world – on the other hand. As a trained (film-)anthropologist, I was more than happy to oblige these wishes and accompanied the directors on two multi-week-long trips to Brazil in 2014 and 2017.

** These and following quotations are taken from an interview I conducted with Danilo Carvalho on May 5, 2014.

*** This interpretation was inspired by the 1987 book *The Ignorant Schoolmaster* by the French philosopher Jacques Rancière. In this book, Rancière argues for a pedagogy that does not construct the relationship between student and teacher in opposite pairs of active-passive, learned-

ignorant, superior-inferior. Instead, he makes a case for an egalitarian relationship between all intellectual participants, who can acquire and share knowledge independently between each other through (re-)translations by means of a “unknown third something” – in his case, a book in a language foreign to all participants.

Translated by Daniel H. Wild



Bee, Julia (2019). Ciné-Ethnographie und audiovisuelle Forschung: Gedanken zu Anderen Wissenspraktiken in der Lehre. <http://www.andereswissen.de/de/media/cine-ethnographie-und-audiovisuelle-forschung> (letzter Aufruf 17.01.2020).

Castaing-Taylor, Lucien (1996): *Iconophobia: How Anthropology Lost It at the Movies*. In: *Transition* No. 69, 64-88.

Rancière, Jacques (1987): *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*. Wien: Passagen Verlag.

Taussig, Michael (2011): *I swear I saw this - Drawings in Fieldwork Notebook*, namely my own. London: The University of Chicago Press.

A BOAT



WITHOUT SAILS

by Paula Gaitán

virar mar / becoming sea by Philipp Hartmann and Danilo Carvalho invites us to navigate the depths of the power of imagination, to traverse flooded marshlands, deserts, continents, and perhaps an ocean. An essay about water and its impossibility, an existential meditation.

To think of that which is barren and that which is fruitful, to think the earth and the stream of a river, to think the men and women who have lived in these landscapes that are as old as millennia, like northeastern Brazil, land of prophets and miracles. Indeed, perhaps such a religiosity, such a mystical fervor is rooted in the mysteries and the aridity of the highlands, in the relentless dryness of this part of Brazil. To wait for the miracle means to wait for rain, to wait for the word, for the resurrection, for nourishment, music, a comet, for fertility and for desire.

The last image is powerful, we see two people in a boat in a European garden, a few plants have grown inside the boat that seems to be an abandoned relic of the past, without direction or destiny.

Translated by Daniel H. Wild

AESTHETIC



METEOROLOGY

by Roger Koza

Good filmmakers despise tourism. Their mission is to place the act of filming on equal footing with travels: then the camera becomes an extension of the eyes and the ears, even of the skin and tongue, and its movement obeys nothing but curiosity. Good filmmakers are curious, that is the virtue that secures an aesthetic.

In *virar mar / meer werden / becoming sea* the German filmmaker Philipp Hartmann travels south once again. He had already filmed in Bolivia and Argentina (*About the Necessity to Travel the Seas*), there was a time that he wanted to stop time or at least travel in it (*Time Goes by like a Roaring Lion*, his first feature-length film), then he traveled to 66 movie theaters in Germany and screened this debut feature film (*66KINOS*), and now he has visited Brazil to launch another film. In this country, which he got to know decades ago because of his economics studies and which he visits on a regular basis, he conjectured a film that needed to be made; perhaps he owed it to himself. In this faraway and immense country, whose official language he commands, he got to know Danilo Carvalho, a colleague who is also a sound engineer, and with whom he decided to embark on a film about water. Why select a topic that belongs more to the purview of meteorologists than filmmakers? How to film an element that is essential for the existence of life?

Carvalho and Hartmann revel in this question of how in three fantastic images right from the beginning. A mighty jet of water from a reservoir is the motif; the water there is the manifestation of unstoppable energy and the camera assumes the responsibility to bear witness to its might. The image also contains the recording of sound, another similar image follows, and, in the last part of the sequence, the water itself becomes the screen and harbors the moving images because a film is projected onto the jet. Mysterious connection and a paradox: nobody can step into in the same

river twice, but it is quite possible to film this act and then to continue to repeat it indefinitely. To put it another way: the cinema can capture the future of water, the essential characteristics of an element that is after all defined by its mutability. Water in motion, water at rest, evaporated or condensed into clouds can be filmed as such, and in the course of *virar mar* the various permutations of water are depicted with efficacy and with beauty. But water is not the only thing that gives life to this film.



There is one predominant poetic principle that governs such an aesthetic meteorology: contrast and continuity, which together create a charming dialectic that moves effortlessly from one region in Germany to another one in Brazil. This way it becomes possible to step from once scene in

Dithmarschen into the Sertão of northeast Brazil and this transition happens both seamlessly and unannounced at the same time. This is how *virar mar* strides along and it is also how its dialectic unfolds: the lushness of a landscape in Germany stand in marked contrast to the arid, eternally dry ecosystem of the one in the northern region of Brazil; the giant house of a mysterious German musician shines in juxtaposition with the houses of a village in the Sertão, where a filmmaker is making movies with his neighbors; the young Brazilian women enjoying a swim in the water reservoir are not too far away with their musings from the young women who chat with each other at the banks of a river in Germany; a mysterious angel can help the musician playing Bach in a church in Dithmarschen; and, a little later: an analogy of Christ – he may no longer be able to walk on water because he is now a human impersonation – greets Hartmann, who is busy with a sound recording in the Sertão. These are all similar yet different forms of life at the same time, unified by a film that strives to collect situations and details in order to create a kaleidoscopic portrait of the bond of our species with water.

And that's why in *virar mar* there are images of people watering their gardens – everywhere and all over as their daily work, images of wild rainfalls that allude to the apocalyptic imaginary, images of men and women who enjoy the contact of their bodies with water from rivers and waterfalls, of prehistoric fish moving around an aquarium, or of a view from the sky where you can experience the painful significance of a drought. From myth to ecology, from economics to fantasy, no connection to water is missing in this playful phenomenology of the element and it unfolds through the meticulous teasing out of the images and their surrounding sounds; because above all *virar mar* is a cinematographic work, a flowing body made out of visible and audible layers that are destined to turn liquid matter into a concrete shape.

Translated by Daniel H. Wild

PARALLEL WORLDS

A Conversation with the Filmmakers of *virar mar*



IN TOUCH WITH EACH OTHER

by Roger Koza

ROGER KOZA Where did this almost-impossible-to-categorize film originate from and how did you decide to make it together as a duo?

PHILIPP HARTMANN If you like, the initial idea came about when I thought about turning my academic dissertation on the economic mechanisms of water politics in Brazil into a film. Between 2000 to 2005, during the time period when I was writing my dissertation, I began to turn my attention to making films as well and at some point during a conference about the economics of water, I gave a presentation about the motif of water in art and film history. That's when I became attracted to approaching the topic of water from an artistic-metaphorical perspective rather than a scientific one and to place the film within two regions characterized by extreme existential conditions – the scarcity of water and its abundance. These happen to be two regions I am personally close to as well. What's more, traveling across landscapes is a frequent and important component of my films – not just as a topic, but also as a form of filmic or artistic method to access themes, stories and locations for myself. And another method I am always interested in is cooperation with others. With a film set in two countries, it made sense to bring in someone from the other region. I have been friends with Danilo for twenty years, ever since I first lived in the federal state of Ceará in northeast Brazil for a while, and back when neither of us was making films yet. Danilo is especially in demand as a terrific sound engineer for many films, but he has also made a few films himself. I like the way he thinks in film, the way he makes possible the creation of free spaces for the audience and how he works with subtle moods – often, of course, on an auditory level. And, as I said, we have been good friends for twenty years. During our very inspiring travels together and during our mutual work on this film over the course of seven years, we both had the impression that our ideas were not only complementary and additive to each other, but were almost elevated to a higher level together.

RK We are dealing with a film that's inconceivable to prepare for by way of a prior script – even if there were certain ideas from the outset and some guidelines existed: water as a central concept, its abundance and scarcity in two countries far apart from each other, the potential journey of a German traveler from the 19th century, and the story of a Cinema Popular filmmaker in a town hardly known outside Brazil. Nonetheless, the film is constructed like a many-layered narrative film. Such films are written after they have been shot and their nature only becomes clear and visible once all the material has been collected. What was the process of "writing" like and how did you put together all of this material?

PH At the beginning we explored many possible directions, but at some point we realized that the film would become a sort of constructed view toward people we had met during our travels. On the basis of what the people were telling us about their everyday lives, we then continued to develop together with them those moments that seemed to us interesting on a filmic level. There are, in fact, a few moments or lines of dialogue that were scripted in regard to the narratives of flood and drought. But most of the scenes in the film are comprised of staged observations of the everyday life of the protagonists, so to speak. We created situations and captured them in Helena's meticulously composed images, in which the protagonists, in turn, were free to move around, because we merely provided a rough framework at the outset and then worked mostly with improvisations within this framework. Then, during the editing process, I began to put together individual narrative stands and stories on multiple levels toward different directions. At this point other ideas entered the picture, which is what

always happens when I edit. Such as the figure of a 19th-century German scientific explorer, who – as our alter ego, in a way – traveled the same region and also captured his discoveries in images (three of which still appear in *virar mar*). At some point, Herbert Schwarze came along, a dramaturg with whom I had collaborated in other films already and who played a crucial role in this film during the editing phase, too. The first thing he did was to purge the whole thing radically and to think some aspects anew and he thus helped us to intensify the atmosphere, to refocus the stories in the film and to unfold them at the same time, to make them more ambiguous. That way the film opens up more space to interpret it in different directions. This may well make it more "difficult", some people may yearn for a "clear message" or a linear narrative tale as a handrail. But I think it makes the film much more generous.

Of course, that also meant that a lot of stuff we were very attached to had to go. Among them the whole layer that would have connected our Super 8 images with the story of the explorer from the 19th century. Although we are thinking of directing our attention to this historical figure for a film on its own – that will be our next project together.

RK It seems to me that the narrative is structured around two concepts: parallelism and contrast. And the montage appears to follow a rhythmic dialectic – between Brazil and Germany as if they were located adjacent to each other on the subjective map of the film. It would have been possible to work with two separate parts, but you chose this approach – with unexpected, sudden location shifts, which manifest themselves in congruences and symbolic tensions. Why?



PH Both regions of the film are characterized by contrasting extremes. In the Sertão, which covers a huge part of the interior of northeast Brazil, rainfall happens only a few weeks in a year as a rule and after that everything begins to desiccate again, even large rivers drain out unless there is a method to collect their water in reservoirs and keep it available throughout the year. But often the rain season never comes at all – as it did during our shoot in 2017 in the Sertão, where it had not rained at all for three years in a row. In contrast, parts of the northern German region of Dithmarschen were wrested from the sea through land reclamation processes over the last few centuries. Some regions lie below sea level to boot: that's why the area has to defend itself constantly against the water encroaching from below and from the sea. Despite these differences, there are striking similarities in both regions: starting with collective mechanisms in the battle for and against water, up to similar popular myths and legends (including a mutation of the famous typical northern German novella "The Rider on the White Horse" by Theodor Storm that takes place in the Sertão). And in spite of all the differences on a hydrologic or a cultural level perhaps, the people of both regions are very similar in many respects as well, of course. And humanity, which will have to tackle climate change – if you want to understand the film in such a manner – is also one and the same, after all. That's why it seemed obvious not to separate the two layers in the film, but rather to weave them together. Especially because the film does not tell complete stories, but rather plays with a chord of different situations and feelings. Then in the editing we interlaced the different layers even more. When I'm editing a lot happens very intuitively, from a gut feeling. Herbert's approach as an experienced dramaturg is probably more conceptual. I guess you'd have to ask Herbert which dramaturgical considerations were driving us in particular instances, but it's probably not as interesting to know what decisions drove us, because it really is more about maintaining an openness where everyone can discover *their* own interpretation. I remember that, even for me, a few sequences began to reveal entirely new levels of meaning and possibilities through Herbert's way of reassembling the film anew – which of course is quite wonderful when you are able to discover something new in your own film.

RK *The drought in the Sertão as a classic problem is a topic of all Brazilian films shot in this region. Part of the genius of your narrative approach is that you introduce the political and ecological discourse by way of a character played by a filmmaker from the region: Josafá Ferreira Duarte, whose own films then become a subject in your film. How did you meet this collaborator?*



PH Josafá Ferreira Duarte is one, if not *the*, representative of a kind of film genre called *Cinema Popular* – that is, people's cinema or cinema of the people – who make popular films in the broadest sense – yes, that may be the best translation. During our research, by chance, we came across his film with the beautiful and, for us, rather curiosity-arousing title "The Mother in Law and the Werewolf" (*A sogra e o lobishomem*). All films by Josafá, and the many other adolescent and adult film enthusiasts in his social circle (from the village of Salgado dos Mendes near the city of

Forquilha), have something very special in common: they are all amateur films, in a manner of speaking, mostly comedies with wonderfully quirky plots, but they always all share a political or social concern; they're about environmental pollution, corrupt mayors, the egoism of individuals, and so on. And then all the friends, relatives, and half of the village of Josafá always play a part in the film. Behind these amateur actors you always recognize the "real people." Sometimes they even play the roles they inhabit in real life: the store owner plays the store owner, the barkeeper plays the barkeeper, and so on. In this way Josafá's movies always include something documentary, authentic, even when they are mostly conceived as conventional fiction films.

That was one of the things, among others, that immediately drew us to his work, and when we visited him in 2014 – mostly out of curiosity to get to know him, truth be told – we were immediately enlisted as actors for his film "The Man Who Wanted to Cheat Death" (*O Homem que queria enganar a morte*). Because Josafá was aware that the topic of our film dealt with water, he cast my role in his film as that of a German scientist, who helps solve the water problems in the Sertão. Without knowing it, he happened to capture me as "my former self" to perfection. Before my film studies I had done exactly that as a water economist, and almost in exactly the same region in Ceará.



"O homem que queria enganar a morte" (2014) by Josafá Ferreira Duarte.

For our next shoot in the Sertão of Ceará, the idea of using this kind of exchange in the other direction soon germinated, and this time we would let Josafá direct parts of our film with his vision of film in mind. That is, we would use scenes of the Brazilian adaptation of the German drama "The Rider on the White Horse," which is about the necessity of communal action in the fight against drought in the Sertão, among other things. That is the political content in the perspective of the film scenes that Josafá shot for us. But the communal creation and the collective are also of course the principle and the method of his film; it's as if this approach was then doubled once more by our cooperation as a German film team with his crew and set. Theresa George, who accompanied us on both trips to Brazil as an anthropologist, has described these displacements and suspensions of hierarchies within such a constellation beautifully (see her text "*The Secret Life of virar mar*").

RK *It is curious how the film manages to introduce a religious interpretation of flooding in a humorous and magical manner. It's certainly not an easy endeavor, especially because a kind of religiosity without theological rigor is establishing itself as the mainstream discourse in Brazil – evangelicals are the ones who dominate the desire for faith. virar mar introduces this issue with a joke. What follows then is a religious service you filmed from a distance, which is succeeded, with unexpected innocence, by its European counterpart: the child-like apparition of an angel. What motivated you to integrate these passages?*

PH The playful element and also a certain sense of wit are very important to me in my films. Particularly in this film perhaps, because Danilo and my approach was often very playful. Almost like two boys who set off on a journey of discovery and don't shy away from goofy ideas. This whole sequence you mention runs the gamut from a rather silly joke around Jesus (played by our buddy Garcia who actually plays Jesus Christ every year in the passion play in Hidrolândia [note the name of the town !]), via the religious service you mentioned taking place across the house of Dona Leleda, to a YouTube music video with a religious pop song accompanied

by GIF animations of waterfalls, to the appearance of the angel, to children's drawings of the Deluge, up to the music of Johann Sebastian Bach played on a church organ. When we deal with such "substantial" topics – like in this case with religion – it seems important to me to take the topic seriously, but perhaps ourselves not so much. To put it in another way: we try to avoid the potentially looming threat of theatrics by means of a humorous approach. But of course the whole thing means a lot more than just a joke at this point. On the contrary – this is about faith in general and what it refers to on a metaphoric and metaphysical level, in this case in conjunction with the motif of water: in the sermon, there is talk of various symbolisms and parables of water in the Bible; ; the music video is about the image of the waterfall, which often represents transience in art history, but instead is ostensibly supposed to visualize the glory of God in this homemade air-brushed video; and as far as the angel that we orchestrated is concerned – if indeed that is what you see in the woman wearing white rubber boots – it is deliberately left unclear whether she is a guardian angel, an exterminating angel, or whether she personifies salvation – or, indeed, whether she is simply just a woman in white rubber boots. How you interpret this collection of religious imagery and themes, whether as a joke or serious investigation, is something everyone is able to and ultimately must decide for themselves.

RK There is a great moment when *vivar mar* introduces scenes from a film by Josafá Ferreira Duarte in the process of being shot. On the one hand the story there revolves around the lack of water and the suffering of the population, who only seem to find comfort in religion. On the other hand the film celebrates the fictional dimension of the cinema in its popular variety. But even more important: the film itself – your film – reveals the interiority of its own operating mode and discloses the poetic concept at its core. It's as if you managed to comply with a postulate of a cinema so closely connected to life that it can declare something like: a filmmaker must learn to extrapolate from the elements that are present in reality all that which reality contains as a fiction in order to play with all the possibilities that the language of cinema offers. Would you be willing to accept such a description?



PH Yes. I suppose it captures it quite well. It's true that fiction and reality always permeate each other, and on multiple levels, and both are difficult to keep apart at that, let alone be defined precisely as such. That's why I think it's rather moot to still insist on classifications like *documentary film* or *fiction film*. Because of course our representations of the everyday lives of our protagonists – whether you call them lay actors or so-called "real people" – are highly artificial, just like you might be able to find many elements of what you could assume is real life in the performances of the lay actors impersonating certain filmic figures in Josafá's films, which are, after all based on fictionalized scripts. In this sense, we were certainly interested in playing with all of the diverse elements and approaches that the cinema offers to reflect on reality. And maybe you are able to move just a little closer to realities and fictions in both ways. For me this double interlacing fits quite well, I mean where we act in Josafá's film and he in turn appears and acts as director in ours. Mind you, all of this also happens in the duplication of the version of "The Rider on the White Horse" set in the

Sertão. Beyond that we added the interrelationship between the two forms of filmmaking – Josafá’s and ours – where we jump between them within a scene of our film: when we “steal” Josafá’s actor, so to speak, because we literally walk away with him – he’s the little boy named Roger in real life who plays the protagonist in the “Rider on the White Horse” – from Josafá’s set and our constructed observations of environments then become immersed in the experience of his own everyday life, his good-night prayers. Finally the conclusion of the film with the flight of his water-powered rocket opens up a cinematic space in which reality and fiction perhaps are completely suspended.

PH Yes, that is a stage adaptation of the novella “The Rider on the White Horse” by Theodor Storm – a typical work of literary realism in the 19th century, which was inspired, among other things, by the realities of its time in Dithmarschen and was also created in the vicinity of Dithmarschen. It is about the power of nature, a ghost rider on a pale white horse, and the raging sea that constantly threatens the landscapes and people with storm floods. At the end everything is drowned in the floods, which is of course not just the fault of the water, but really due to the egoism of people and the lack of solidarity and community. The Hamburg theater director Frank Düwel worked on a stage adaptation of the novella over a number of years



„A volante do soldado 33“ (2017) by Josafá Ferreira Duarte



RK A German play is repeatedly referenced in your film. We see it twice, as well as rehearsals for it; in fact, rehearsals for its cinematic adaptation. What is this in reference to? This segment, of course, is in dialogue with the film by Josafá Ferreria, like many others as well.

in the village of Hanerau-Hademarschen, which is the village where Storm wrote the book, with the residents of the village, all of them lay actors (another parallel to Josafá’s film emerges! And, once more, we “steal” one of the play’s actresses into our film). We observed the rehearsals and Frank, his team, and the actors were willing to play a few scenes in the play’s historical costumes for us on the dike, whose construction is at the heart of the drama.

At some point in Brazil I discovered a translation of the novella. And not just one, but two! The translator Mauricio Mendonça Cardozo translated the book once in the way that's expected of a translation. And then he made a second translation, in which he modified just a few parameters and transposed the plot of the white horse rider from the flood-stricken German North Sea coast to the arid Sertão, while capturing the language of regionalism of the literary classics set in that region. Flood becomes drought, the dike becomes the wall of a water reservoir, the rest stays the same. It seemed to us an intriguing approach to transfer selected scenes of this work into the now of the amateur *cinema popular* works by Josafá Ferreira Duarte. In particular, because we were hoping that this approach would enable us to avoid resorting to clichés or simply to repeat things that other had done before. It's an easy enough trap to step into, I suppose, in light of such a distinctive landscape as the Sertão. Incidentally, one film that contributed to my enthusiasm for filmmaking early on is *Vidas Secas*. It's also a literary adaptation about life in the aridity of the Sertão from the early 1960s by Nelson Pereira dos Santos.

RK

Helena Wittmann is responsible for the image composition and was director of photography. Her images are characterized by a great geometrical precision. There are very impressive takes and we never see shot and counter shot. Did you plan the image compositions together?

PH

We did plan certain images together, but ultimately the decision for the concrete shots as a rule was Helena's. I have worked with Helena frequently and it is a gift to be able to trust and build on her point of view. She always finds very exceptional takes. Really, we just discussed collectively what was going to be filmed. How it would be filmed was her decision, that is, where the camera would be positioned, what take to plan, and so on. Sometimes it was only afterwards, when I was reviewing the raw footage, that I saw what exactly she had been filming. By contrast, we discussed some of the specific settings of situations in great detail. Particularly during our third trip to Brazil, we benefitted from the fact that Helena and Theresa (who accompanied our film team as an anthropologist) had made their film *Drift* at the same time, which not only was related to our theme of water with its

motif of the sea, but also includes many similarities in its filmic approach, I believe. For example, in the way that we are both interested in telling stories by way of moods and associations rather than plot lines. Or specific ways of staging scenes (where a shot-counter shot method would surely bore us the most). It's interesting, too, that many scenes we shot, in the raw footage ended up lasting ten, twenty, thirty minutes or even longer in a very organic, natural way, that they are structured like their own short movies without edits, and that they almost always have a beginning and an end in each take. This, likewise, I credit to our common mode in which we think of film and how we created individual scenes and situations accordingly. So we rarely talked about specific image takes but rather more about such larger issues. And I firmly believe that here, too, it's obviously



a great benefit if you can think through things together with others and thereby raise your potential to a higher power. Maybe that's the only possible way to make such a movie, which after all comes to life decisively through Helena's resolute language of imagery; that, in turn, is grounded in her keen sense of people and situations and finding the corresponding narrative modes. A strict separation of responsibilities with a "by the book" task distribution would certainly have never worked in this film. As if to prove the point, there were a few moments of conflict between us during the shoot where it became evident that we had not communicated enough with each other.

RK *Danilo is a specialist for sound design. There is also a moment where the film emphasizes its exceptional character. How did you think about sound in general? It could have easily become a film that exaggerates its sound design – excesses that are typical for a film like yours nowadays. Instead, your film is careful and restrained in what it chooses to what it makes audible and what it doesn't. How did you go about here?*

Danilo Carvalho We had agreed from the outset that we would work with a delicate sound design. One that reflects nature in exactly the way we observed and lived during our journey. Starting with the simplicity of our encounters and the realities of life with its real sounds. We did not want to be swayed by any technical or trendy means of manipulation in this respect. For example, there are only very few instances in the 5.1 sound mix where we make use of the *surround* option; that we use only in the sequences that really demand such a tone – like the music scenes. Sometimes we already thought of space while recording the direct sound. I recorded Johannes' organ music with six microphones that I placed around the organ, for example, and with a pair of stereo microphones back in the church that capture the typical room tone. Or the scene with the artist Angela Anzi, who plays her ocarina (clay flute) in the forest, where I wanted to have the sounds resonate in space, so that audiences would seem to be enveloped by the ambience itself.

Translated by Daniel H. Wild



OF DETRITUS



AND HANDRAILS

by Katharina Pethke

Here I long for it, there it drowns me.

This film does not have the shape of water.

With this contradiction the film moves in the contemporaneity of different continents and realities minute by minute. Between the blind and helpless attempts of human beings to achieve empowerment. Also against disarray.

Nothing flows, nothing adjusts. The question about the intention of scenic approaches, of the intensification of found moments, proves futile. At the same time, however, something superior emerges: the landscape of detritus becomes accessible. Something intrinsic can be conjectured. Blind attempts to stem the flow of water or to conjure it – and: how does it really sound?

Thirst arises. Blind, raging thirst. The desire to lean on something, to hold tight, to orient oneself. Grasps at handrails remain illusion. Like blocks of a rock, some individual of the episodic approaches hint at a possible origin in their angular and fragmentary way.

Not a pseudo-esoteric element! Rather the film unfolds the naked and cold power of water over life. No, there are no handrails in this landscape of detritus. You will have to traverse it by yourself...

Enjoy the journey!

Translated by Daniel H. Wild



dear Philipp,

i saw your film on sunday and wanted to watch it again today but by then the vimeo-link you sent me was gone. i always want to watch films at least twice. in any case, i sensed that you make unforgettable films in which what remains is an especially strange feeling of time. i very much like the way geographies are crossed; often imperceptibly until you realize you are in a different country. while one is filling with water, the other empties out as if the globe was a pendulum or a vessel. it is a film that leaves you thinking the whole time, not about anything in particular but about everything. time. space. our time on earth. the feeling also remains of great images, great places, that heighten the feeling of loneliness, but not the agonizing loneliness of the individual, but a different one, a loneliness in the face of the magnificence. i had a great desire to see the film again, the scenes in brazil familiar and close to me. it is also a film of quiet moments, a film in which its form lingers specifically, the form of the film, in which you appear very subtly for brief moments, the way you make the film, together with people. it is a hypnotic film, one that makes you wonder once in a while what it is about, because its charm is that it does not deal with anything specific but rather stays with the great, in the space of the great. up to now i had not even mentioned the word water (just once above) because even though it seems to be the central image, this is no treatise on water. my congratulations to you, Philipp and Danilo, that you have been successful with this splendor without haste. i will be able to see it again. thank you for sharing it already before its premiere. a big hug.

Ignacio Agüero

Translated by Daniel H. Wild



a equipe de *virar mar* /
das filmteam von *meer werden* /
the team of *becoming sea*

Philipp Hartmann, geboren 1972 in Karlsruhe, arbeitet seit dem Jahr 2000 als freier Filmemacher. Vor seinem Filmstudium (abgeschlossen 2007) an der Hamburger Hochschule für bildende Künste studierte er Lateinamerika-Wissenschaften und promovierte in Umweltökonomie in Köln und Brasilien. Er drehte zuletzt die Kino-Langfilme *virar mar / meer werden* (2020), *Aus den 84 Tagen* (2020), *El Argentino* (2020), *66KINOS* (2017) und *Die Zeit vergeht wie ein brüllender Löwe* (2013). Daneben macht er auch immer wieder Kurzfilme (z.B. *Skala* (2019), *Von der Notwendigkeit, die Meere zu befahren* (2010) oder *requiem für Frau H.* (2007)) und Auftragsproduktionen, speziell für Museen und Bildende Künstler*innen.
www.flumenfilm.de

PH, nasceu em 1972 em Karlsruhe, Alemanha, trabalha como cineasta independente desde 2000. Antes de estudar cinema na Escola de Belas Artes de Hamburgo (com diploma em 2007), ele concluiu um mestrado em ciências da América Latina e um doutorado em economia ambiental em Colônia e no Brasil. Fez os longametragens *virar mar / meer werden* (2020), *Dos 84 Dias* (2020), *El Argentino* (2020), *66KINOS* (2017) e *O tempo passa como um leão que ruge* (2013). Além disso produz curta-metragens (por exemplo *Skala* (2019), *Da necessidade de navegar os mares* (2010) ou *requiem para senhora H.* (2007)) e filmes encomendados, especialmente para museus e artistas plásticos.
www.flumenfilm.de

PH, born in 1972 in Karlsruhe, Germany, working as a filmmaker since 2000. Before studying film at Hamburg University of Fine Arts (graduated in 2007) he obtained a master's degree in Latin American Sciences and a Ph.D. in Environmental Economics in Cologne and Brazil. His last feature length films were: *virar mar / meer werden / becoming sea* (2020), *From the 84 Days* (2020), *El Argentino* (2020), *66KINOS* (2017) and *Time goes by like a Roaring Lion* (2013). He also makes short films like *Skala* (2019), *About the Necessity to Travel the Seas* (2010) or *requiem for Mrs. H.* (2007), as well as commissioned films, especially for museums and artists.
www.flumenfilm.de

Danilo Carvalho, geboren 1972 in Fortaleza, Nordost-Brasilien. Filmemacher mit Spezialisierung auf Direkton, Sounddesign und Filmmusik. Studierte Musik an der Landesuniversität von Ceará. Arbeitet als Toningenieur und Sounddesigner für Regisseure wie Karim Aïnouz (Brasilien); Hilton Lacerda (Brasilien) oder Margarita Hernandez (Cuba). Drehte die eigenen Filme *Supermemórias* (2010), *virar mar / meer werden* (2020) und *Torquato Imagem da Incompletude* (2020). Er gründete die experimentelle Jazzband *Realejo Quartet* und spielte Ende der 1990er Jahre bei den Bands *Cidadão Instigado* und *Belchior* mit. Er unterrichtet Tonaufnahme und -bearbeitung an Unis, Filmschulen und bei NGOs.

DC, nasceu em 1972 em Fortaleza - Ceará, Nordeste do Brasil. É cineasta com especialidade em Som Direto, Desenho de Som e Trilha Sonora. Cursou música na Universidade Estadual do Ceará. Realizou a Captação de Som Direto e o Desenho Sonoro para diretores como Karim Aïnouz (Brasil); Hilton Lacerda (Brasil) e Margarita Hernandez (Cuba). Dirigiu os filmes *Supermemórias* (2010), *virar mar / meer werden* (2020) e *Torquato Imagem da Incompletude* (2020). Fundou o grupo de jazz experimental *Realejo Quartet*. Tocou com a banda *Cidadão Instigado* e *Belchior* no final dos anos 90. Eventualmente ministra aulas de captação de som e desenho sonoro em universidades e escolas de cinema e ONGs.

DC, born in 1972 in Fortaleza, Northeast Brazil. Filmmaker specialized in sound recording, sound design and soundtrack. Studied music at the State University of Ceará. Worked as a sound engineer and sound designer for directors such as Karim Aïnouz (Brazil), Hilton Lacerda (Brazil) or Margarita Hernandez (Cuba). Directed the films *Supermemórias* (2010), *virar mar / meer werden* (2020) and *Torquato Imagem da Incompletude* (2020). He founded the experimental jazz band *Realejo Quartet* and, at the end of the 1990s, he played in the bands *Cidadão Instigado* and *Belchior*. He teaches classes in sound recording and sound design at universities, schools and NGOs.

a equipe de virar mar /
das filmteam von meer werden /
the team of becoming sea

com / mit / with

Johannes Kirschbaum, Fernando Pimentel, Inga Richter, Larissa de Melo, Janayra Alves, Lorena Ahadzi, Jochen Picht, Angela Anzi, Astrid Adverbe, Idson Ricart, Leleda Sousa, Josafá Ferreira Duarte, Roger Ribeiro, Bernd Schoch, Jo Brauner, Friederike Kroitzsch, Severino Ferreira, Zarhi El Malek, Swantje Bues, Jürgen Warnholz, Harald Schwaldt, Carlos Gracia, Ronaldo Roger, Gisele Santos ...

roteiro e direção / buch und regie / script and direction

Philipp Hartmann & Danilo Carvalho

fotografia / bildgestaltung / photography

Helena Wittmann

som e desenho sonoro / direktton und sounddesign /

sound recording and sounddesign

Danilo Carvalho

montagem / schnitt / editing

Philipp Hartmann & Herbert Schwarze

etnografia de set / set-ethnographie /

set-ethnography

Theresa George

assistência de produção e inspiração / produktionsassistenz und inspiration / production assistance and inspiration

Francesca Bertin, Ana Izabel Aguiar, Idson Ricart, Pablo Narezo

títulos e gráfica / titel und grafik-design / title and graphics design

Franziska Opel

mixagem / tonmischung / soundmix

Lucas Coelho

correção de cor e VFX / farbkorrektur und VFX / color correction and VFX

Frederico Benevides

DCP

Tim Liebe

produção / produktion / production

Philipp Hartmann (flumenfilm); Danilo Carvalho; Julia Alves, Michael Wahrmann (Sancho&Punta); Ticiana Augusto de Lima (tardo filmes)

contabilidade / filmgeschäftsführung /

accounting

Frank Scheuffele

musica original / originalmusik / original music

Johannes Kirschbaum, Larissa de Melo, Jochen Picht

com cenas dos filmes / mit szenen aus den filmen / with scenes from the films:

„un“ (Gerd Roscher & Johannes Kirschbaum, 2017)

„O homem que queria enganar a morte“ (Josafá Ferreira, 2014)

direção cenas de / regie szenen aus / direction scenes from „Der Schimmelreiter“:

Frank Düwel, norden-theaterproduktion

direção cenas de / regie szenen aus / direction scenes from „O Centauro Bronco“:

Josafá Ferreira Duarte

tradução / übersetzung / translation

„Der Schimmelreiter“ (Theodor Storm) para / in / into „O Centauro Bronco“:

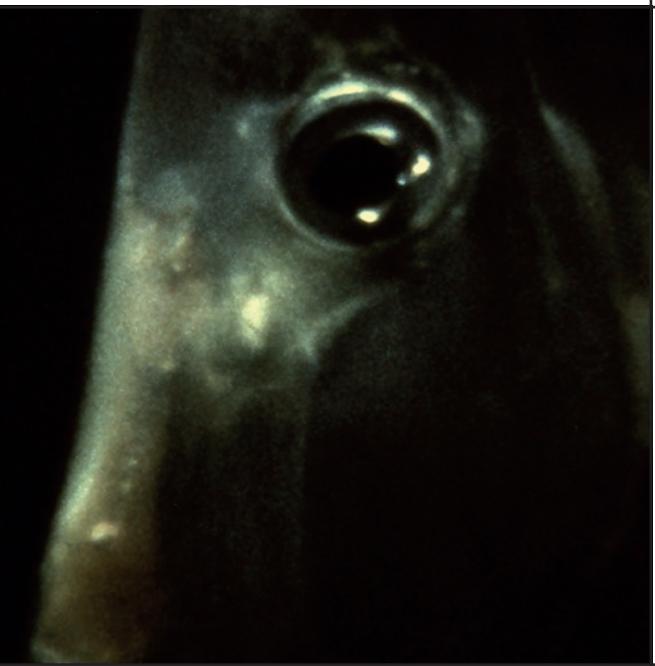
Mauricio Mendonça Cardozo (Editora UFPR, Curitiba, 2006)

apoio / förderung / funding



Filmförderung Hamburg
Schleswig-Holstein





www.meerwerden.de

