

## „Ästhetik des Hungers“?

### Das Favela-Bild im brasilianischen Film Ein Vergleich zwischen dem *Cinema Novo* und dem brasilianischen Gegenwartskino



Diplomarbeit im Studiengang  
„Sprachen, Wirtschafts- und Kulturraumstudien“

Eingereicht von:

**Annekatriin Meißner**

Heiliggeistgasse 19

94032 Passau

Matrikelnummer: 40507

annekatriin.meissner@web.de

Passau, den 4. Juli 2007

# Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis .....	III
Abbildungsverzeichnis .....	IV
<b>1 Einleitung .....</b>	<b>1</b>
<b>2 Entstehung und Wandel der Favelas in Rio de Janeiro .....</b>	<b>5</b>
2.1 Der brasilianische Kontext .....	5
2.2 Entstehung und Entwicklung der Favelas in Rio de Janeiro .....	6
2.3 Favela-Politik als Spiegel der öffentlichen Perzeption von Favelas .....	9
2.4 Soziale Realität Favela .....	13
<b>3 Filmepochen: <i>Cinema Novo</i> und Gegenwartskino .....</b>	<b>16</b>
3.1 <i>Cinema Novo</i> .....	16
3.1.1 Die Bewegung <i>Cinema Novo</i> .....	16
3.1.2 <i>Rio 40 Graus</i> : Wegbereiter des <i>Cinema Novo</i> .....	20
3.1.3 <i>Rio Zona Norte</i> : Die Bedeutung der <i>cultura popular</i> für die <i>cinemanovistas</i> ...	22
3.1.4 <i>Cinco Vezes Favela</i> : Fünf junge Regisseure zeigen fünf Seiten der Favela ...	23
3.2 Brasilianisches Gegenwartskino .....	25
3.2.1 Charakterisierung.....	25
3.2.2 <i>Cidade de Deus: Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come</i> - Die neue Ästhetik der Favela .....	27
3.2.3 <i>Quase Dois Irmãos: Temos todos duas vidas. Uma a que sonhamos, outra a que vivemos</i> – Die gespaltene Gesellschaft.....	28
3.2.4 <i>Cidade dos Homens</i> : Alltag in der Favela.....	29
<b>4 Vergleich des Favela-Bildes .....</b>	<b>31</b>
4.1 Vergleich der Kontexte und Ideale .....	31
4.2 Vergleich der Favela-Darstellung .....	35

4.2.1 Lebensbedingungen .....	35
4.2.2 Charakterisierung der Favela-Bewohner und ihrer sozialen Beziehungen untereinander .....	41
4.2.3 Favela versus <i>asfalto</i> : gegenseitige Wahrnehmung und Beziehungen .....	45
4.2.4 Gesellschaftliche Stigmatisierung .....	50
4.2.5 Armut .....	54
4.2.6 Gewalt, Kriminalität und Drogen .....	57
4.2.7 Favela in der Erinnerung.....	61
4.2.8 Favela: Leben in einer „Parallelgesellschaft“? .....	65
<b>4.3 Resümee der Gemeinsamkeiten und Unterschiede .....</b>	<b>68</b>
 <b>5 Fazit und Ausblick .....</b>	 <b>72</b>
 <b>Filmographie .....</b>	 <b>V</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>VI</b>
<b>Anhang .....</b>	<b>XIV</b>

## Abkürzungsverzeichnis

ANCINAV	<i>Agência Nacional de Cinema e do Audiovisual</i>	Nationale Agentur des Kinos und Audiovisueller Medien
ANCINE	<i>Agência Nacional de Cinema</i>	Nationale Kinoagentur
BNH	<i>Banco Nacional de Habitação</i>	Nationale Bank des Wohnungsbaus
BOPE	<i>Batalhões de Choque e de Operações Especiais</i>	Eingriff- und Sonderoperationsregimente
CCPA	<i>Centro de Cooperação e Atividades Populares</i>	Zentrum für Kooperation und Bewohneraktivitäten
CEDAE	<i>Companhia Estadual de Águas e Esgoto</i>	Staatlicher Wasser- und Abwasserbetrieb
CPC	<i>Centro Popular de Cultura</i>	Nationales Kulturzentrum
CODESCO	<i>Companhia de Desenvolvimento Comunitário</i>	Gesellschaft für Gemeindeentwicklung
COOPA-Roca	<i>Cooperativa de Trabalho Artesanal e de Costura da Rocinha</i>	Kooperative für kunsthandwerkliche und geschneiderte Arbeiten der Rocinha
Embrafilme	<i>Empresa Brasileira de Filmes</i>	Brasilianisches Filmunternehmen
FAFEG	<i>Federação das Associações das Favelas do Estado da Guanabara</i>	Dachverband der Wohnvereine der Favelas des Staates Guanabara
FCB	<i>Fundação do Cinema Brasileiro</i>	Brasilianische Kinostiftung
Funarte	<i>Fundação Nacional de Arte</i>	Nationale Kunststiftung
Fundacen	<i>Fundação Nacional de Artes Cênicas</i>	Nationale Stiftung für darstellende Künste
IBAC	<i>Instituto Brasileiro de Atividades Culturais</i>	Brasilianisches Kulturinstitut
IMDb	<i>Internet Movie Database</i>	Internetdatenbank für Spielfilme
INC	<i>Instituto Nacional de Cinema</i>	Nationales Filminstitut
INCE	<i>Instituto Nacional de Cinema Educativo</i>	Nationales Institut für Edukativen Film
PROMORAR	<i>Programa de Erradicação da Subhabitação</i>	Programm zur Abschaffung der Prekären Wohnungslage
SERPHA	<i>Serviço Especial de Recuperação das Favelas e Habitações Higiênicas</i>	Dienst zur Wiederherstellung der Favelas
SMDS	<i>Secretaria Municipal de Desenvolvimento Social</i>	Städtisches Sekretariat für Soziale Entwicklung
UNE	<i>União Nacional dos Estudantes</i>	Nationale Studentenvereinigung

## Abbildungsverzeichnis

### Abbildungen Titelblatt von links nach rechts

*Couro de Gato (Cinco Vezes Favela): 0:39:55*  
*Quase Dois Irmãos: 0:45:12*  
*Um Favelado (Cinco Vezes Favela): 0:02:15*  
*A Coroa do Imperador (Cidade dos Homens): 0:10:17*  
*Couro de Gato (Cinco Vezes Favela): 0:40:33*  
*Cidade de Deus: 0:40:35*

### Abbildungen im Text

Abbildung 1:	<i>Quase Dois Irmãos: 1:36:56</i> .....	S. 32
Abbildung 2:	<i>A Coroa do Imperador (Cidade dos Homens): 0:10:17</i> .....	S. 32
Abbildung 3:	<i>Voláce e João Victor (Cidade dos Homens): 0:00:45</i> .....	S. 32
Abbildung 4:	<i>Rio Zona Norte: 0:56:26</i> .....	S. 36
Abbildung 5:	<i>Quase Dois Irmãos: 1:36:50</i> .....	S. 36
Abbildung 6:	<i>Um Favelado (Cinco Vezes Favela): 0:04:28</i> .....	S. 37
Abbildung 7:	<i>A Coroa do Imperador (Cidade dos Homens): 0:04:32</i> .....	S. 37
Abbildung 8:	<i>Couro de Gato (Cinco Vezes Favela): 0:41:31</i> .....	S. 40
Abbildung 9:	<i>Quase Dois Irmãos: 0:36:53</i> .....	S. 40
Abbildung 10:	<i>Quase Dois Irmãos: 0:36:39</i> .....	S. 40
Abbildung 11:	<i>Voláce e João Victor (Cidade dos Homens): 0:10:17</i> .....	S. 45
Abbildung 12:	<i>Voláce e João Victor (Cidade dos Homens): 0:10:24</i> .....	S. 45
Abbildung 13:	<i>Zé da Cachorra (Cinco Vezes Favela): 0:21:40</i> .....	S. 50
Abbildung 14:	<i>Zé da Cachorra (Cinco Vezes Favela): 0:32:39</i> .....	S. 50
Abbildung 15:	<i>Um Favelado (Cinco Vezes Favela): 0:07:55</i> .....	S. 54
Abbildung 16:	<i>Cidade de Deus: 0:51:30</i> .....	S. 54
Abbildung 17:	<i>Um Favelado (Cinco Vezes Favela): 0:18:38</i> .....	S. 58
Abbildung 18:	<i>Cidade de Deus: 0:40:34</i> .....	S. 58
Abbildung 19:	<i>Cidade de Deus: 0:08:06</i> .....	S. 62
Abbildung 20:	<i>Quase Dois Irmãos: 0:03:24</i> .....	S. 62
Abbildung 21:	<i>Voláce e João Victor (Cidade dos Homens): 0:03:33</i> .....	S. 65
Abbildung 22:	<i>Voláce e João Victor (Cidade dos Homens): 0:02:02</i> .....	S. 65

# 1 Einleitung

O grande paradoxo da favela carioca é que ela é, ao mesmo tempo, um gueto de excluídos, uma tragédia social, uma vergonha nacional e um tesouro cultural inestimável: um locus de tensões que é o trailer do Brasil.<sup>1</sup>

Der Regisseur Carlos Diegues spricht mit diesem Zitat den wohl wesentlichsten Aspekt an, der das Leben in den Favelas<sup>2</sup>, den Marginalräumen der brasilianischen Städte determiniert: die Exklusion in ihrer sozialen und räumlichen Dimension. In Brasilien existieren Favelas bereits seit über hundert Jahren, sie bilden den Lebensraum für mehr als ein Drittel der städtischen Bevölkerung.<sup>3</sup> Der Gegensatz zwischen den Bewohnern der Favelas und anderen Stadträumen nimmt jedoch sukzessive zu. Dazu trägt auch die undifferenzierte Berichterstattung in den Medien bei, wie z.B. in Sendungen wie *Cidade Alerta*, worin Favelas vor allem in Zusammenhang mit Gewalt und dem Krieg der Drogenbanden dargestellt werden, ohne jedoch erklärende Hintergründe zu nennen. Die Favela wird als „No-Go-Area“ thematisiert und ihre Bewohner als *marginais* stigmatisiert.<sup>4</sup> Die Unwissenheit über den Alltag in der Favela und über das Leben des Großteils ihrer Bewohner, die nicht in den Drogenhandel involviert sind, führt dazu, dass den *favelados*<sup>5</sup> von vielen Brasilianern der Mittel- und Oberschicht mit Misstrauen begegnet wird und die Favelas damit von einer unsichtbaren Mauer der Angst umgeben werden.

Die Regisseure des brasilianischen Gegenwartskinos verfolgen das Ziel, dieser Unwissenheit zu begegnen, indem sie den Lebensalltag und die soziale Realität der Favela-Bewohner für die Außenwelt transparenter gestalten. Bereits in den 1950er Jahren<sup>6</sup> entstand in Brasilien mit dem *Cinema Novo*<sup>7</sup> eine Bewegung von Regisseuren, die sich der Thematik Favela widmeten. Ihr Anliegen war es ebenfalls, die prekären Lebensumstände der Favela-Bewohner aufzuzeigen und eine Bewusstseinsbildung für deren Lage in der Gesellschaft zu erreichen.

<sup>1</sup> DIEGUES (1999), <http://www.escoladarcyribeiro.org.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=49&sid=23>. Alle Internetadressen wurden zuletzt am 1.07.2007 abgerufen. Für Detailangaben zu den Fußnoten siehe Bibliographie.

<sup>2</sup> Favela ist die brasilianische Bezeichnung für Squatter-Siedlung oder irreguläre/ illegale Siedlung. (Vgl. PERLMAN (2005), S. 1) Von den Favela-Bewohnern wird auch der Begriff *comunidade* statt Favela benutzt, da dieser weniger stigmatisiert ist. Aus Gründen der Eindeutigkeit, wird in vorliegender Arbeit jedoch ausschließlich der Ausdruck Favela verwendet, welcher in Anlehnung an einen Großteil der deutschsprachigen Literatur, groß und nicht kursiv geschrieben wird. Eine genaue Definition des Terminus erfolgt in Kapitel 2.2.

<sup>3</sup> Vgl. BLUM/ NEITZKE (2004), S. 8.

<sup>4</sup> Vgl. BENTES (2003), [http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo\\_ibentes.htm](http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo_ibentes.htm).

<sup>5</sup> In der vorliegenden Arbeit werden die Begriffe Favela-Bewohner und *favelado* synonym für eine Person, die in einer Favela wohnt, verwendet, wobei beide Bezeichnungen als neutral konnotiert zu betrachten sind. In Brasilien ist der Begriff *morador da favela* politisch korrekter, da *favelado* oft eine leicht pejorative Konnotation inne hat.

<sup>6</sup> Die Angaben zur Entstehung des *Cinema Novo* schwanken zwischen 1954, dem Produktionsdatum des Films *Rio 40 Graus* von Nelson Pereira dos Santos, welcher als erster Film des *Cinema Novo* bezeichnet wird (vgl. AGGIO (2005), S. 26) und Ende der 1950er Jahre (vgl. LEITE (2005), S. 95).

<sup>7</sup> Den Namen erhielt die Bewegung erstmals 1960 von dem Filmkritiker Ely Azeredo. (Vgl. PIERRE (1987), S. 50) Endgültig durchgesetzt hat sich dieser Name aber erst später, denn 1962 stand er noch in Konkurrenz zu der Bezeichnung *Movimento 62*. (Vgl. RAMOS (1987), S.346)

Der vorliegenden Arbeit liegt als Fragestellung zugrunde, welches Favela-Bild im brasilianischen Film gezeichnet wird und wie es sich im Laufe der Zeit wandelt. Hintergrund dafür ist die Tatsache, dass innerhalb der brasilianischen Gesellschaft sehr große Kontraste in Bezug auf die Wahrnehmung der Favelas herrschen. Da immer eine wechselseitige Beeinflussung zwischen der filmischen Darstellung der Favela und ihrer tatsächlichen Wahrnehmung in der Gesellschaft existiert, erschien es zur Annäherung an die Fragestellung sinnvoll, das Favela-Bild in zwei verschiedenen Epochen vergleichend zu analysieren.

Die Frage nach der „Ästhetik des Hungers“, die der Titel dieser Arbeit aufwirft, wurde von Glauber Rocha geprägt, einem der wichtigsten Köpfe des *Cinema Novo*. Der Begriff Ästhetik<sup>8</sup>, als die Wissenschaft vom Schönen, wurde von ihm jedoch nicht im Sinne einer verschönten Darstellung des Hungers verwendet. In seinem Aufsatz *A Estética da fome*<sup>9</sup> machte er vielmehr deutlich, dass sich der Terminus Ästhetik auf die Ausdrucksweise bezieht, wie man mit filmischen Mitteln den Hunger auf eine würdige Art darstellen kann, ohne in Mitleid und Paternalismus abzugleiten. Er betonte, dass die Filme des *Cinema Novo* gerade nicht durch ihre äußere Bearbeitung gefallen wollen sondern durch ihre „Hässlichkeit“ beabsichtigen die inhaltliche Botschaft hervorzuheben.<sup>10</sup> Auch in der brasilianischen Gegenwartsgesellschaft wurde die Darstellung der Favela in den aktuellen Filmen unter dem Gesichtspunkt der Ästhetik diskutiert. Die Filmkritikerin Ivana Bentes prägte in Anlehnung an Rocha den Begriff der „Kosmetik des Hungers“ für die Gegenwartsfilme. Darunter versteht sie genau das, was man herkömmlich mit Ästhetisierung assoziiert, nämlich die filmische Bearbeitung von Bildern, damit sie ansprechender wirken.<sup>11</sup> Gleichzeitig gibt sie mit dem Ausdruck „Kosmetik des Hungers“ eine Wertung ab, indem sie die Bildbearbeitung als den Versuch des Überschminkens bzw. der verschönten Darstellung des Hungers ablehnt. Mit ihrer Kritik: „Passamos da ‚estética‘ à ‚cosmética‘ da fome“<sup>12</sup> löste sie 2001 eine Diskussion aus, welche sich mit der Frage nach der ästhetischen Darstellung von Gewalt, Armut und Ausgrenzung in den Filmen des Gegenwartskinos befasst. Dabei geriet die eigentliche Botschaft der Filme jedoch immer stärker in den Hintergrund.

Die Zielsetzung dieser Arbeit ist es daher, über einen inhaltlichen Vergleich der Darstellung der Favelas und ihrer Bewohner im *Cinema Novo* und im Gegenwartskino, einen Beitrag zu leisten, diese Botschaft wieder in den Vordergrund zu rücken. Das besondere Erkenntnisinteresse bei der vergleichenden Filmanalyse ist der Wandel des Favela-Bildes im brasiliani-

<sup>8</sup> Ästhetik [griechisch ‚Wahrnehmung‘] die, philosophische Disziplin, die im weiteren Sinn allgemeine Probleme der Kunst (Kunst-, Literatur-, Musiktheorie), im engeren Sinn spezifische Grundkategorien sinnlicher Erfahrung (das Schöne, Erhabene, Hässliche, Tragische, Komische usw.) reflektiert. (Vgl. <http://lexikon.meyers.de/meyers/%C3%84sthetik>)

<sup>9</sup> Glauber Rocha bevorzugte diese Schreibweise für *Estética da fome*, da er sie für aussagekräftiger hielt.

<sup>10</sup> Vgl. ROCHA (2004), S. 63-67.

<sup>11</sup> Vgl. BENTES (2001), S. 4.

<sup>12</sup> Ebd., Die Aussage bezog sich zu dem Zeitpunkt vor allem auf die Darstellung des *sertão*, das Landesinnere im Nordosten Brasiliens, wurde aber später auf die Abbildung der Favelas ausgedehnt und in Form eines mehrtägigen Seminars im *Espaço Unibanco de Cinema* in São Paulo behandelt.

schen Gegenwartsfilm im Verhältnis zu den 1960er Jahren. Dadurch soll es ermöglicht werden, Rückschlüsse auf den Umgang und die Auseinandersetzung mit dem Lebensraum Favela zu ziehen, sowie gleichzeitig Veränderungen der Wahrnehmung der Favela und ihrer Bewohner in der brasilianischen Gesellschaft transparent zu machen.

Durch die Tatsache, dass die Verfasserin weder in einer Favela wohnt, noch Brasilianerin ist, vertritt sie gewissermaßen eine ‚doppelte‘ Außenperspektive. Wenngleich dies zweifelsohne die Gefahr verzerrter Interpretationen in sich birgt, so ist darin dennoch die Chance zu sehen, dass eine neutrale Position bei der vergleichenden Filmanalyse eingenommen werden kann.

Der Vergleich des Favela-Bildes basiert auf einem konkreten Filmkorpus, der sich aus jeweils drei Filmen der Kategorie „brasilianischer Spielfilm“ der beiden Epochen zusammensetzt. Bei den ausgewählten Filmen handelt es sich um fiktionale Darstellungen, deren Anspruch es jedoch ist, einen hohen Bezug zur außerfilmischen Wirklichkeit herzustellen. Die Konzentration der vorliegenden Analyse auf den brasilianischen Film liegt darin begründet, dass es eine Vielzahl von ausländischen Produktionen zum Thema Favela gibt, welche jedoch die Kohärenz dieser Arbeit hinsichtlich des Aspekts der Selbst- und Fremdwahrnehmung in Frage stellen würden. Dem ist hinzuzufügen, dass es sich ausnahmslos um brasilianische Regisseure handelt, die nicht in einer Favela wohnen, sich jedoch intensiv mit der Materie beschäftigt haben. Die ausgewählten Filme, welche das Thema Favela thematisieren, sind für die Epoche des *Cinema Novo* *Rio 40 Graus*, *Rio Zona Norte* und *Cinco Vezes Favela*. Letztgenannter setzt sich aus fünf Kurzfilmen zusammen. Generell gestaltete sich die Auswahl einfach, da die Anzahl der Filme zum Thema Favela im *Cinema Novo* relativ limitiert ist. Ein größeres Spektrum bietet dagegen das Gegenwartskino, wozu *Cidade de Deus*, *Quase Dois Irmãos* und *Cidade dos Homens* stellvertretend analysiert wurden. Der Film *Cidade de Deus* wurde aufgrund seines internationalen Bekanntheitsgrades und der expliziten Konzentration auf die Darstellung der Favela ausgewählt. *Quase Dois Irmãos* wurde in den Korpus aufgenommen, da er eine Referenz in Bezug auf die Favela-Entwicklung abgibt und das Verhältnis der Favela- zur Nicht-Favela-Bevölkerung im Zeitverlauf darstellt. Bei dem dritten Film handelt es sich nicht um einen Spielfilm im eigentlich Sinne, sondern um die Miniserie *Cidade dos Homens*. Aus der insgesamt vier Staffeln umfassenden Serie mit 19 Folgen wurden drei Episoden ausgewählt, die aufgrund ihres Facettenreichtums für besonders aussagekräftig in Bezug auf die Darstellung des Lebens und der sozialen Beziehungen in der Favela erachtet wurden. Die Entscheidung, diese drei Episoden hinzu zu nehmen, liegt darin begründet, dass einerseits die Favela als Handlungsort der Serie ständig präsent ist, was wiederum eine wichtige Voraussetzung für die Analyse und die Vergleichbarkeit des Favela-Bildes ist, und sie auf der anderen Seite als Ergänzung zu dem Favela-Bild, welches der Film *Cidade de Deus* liefert, betrachtet werden kann.



Als Grundlage der vergleichenden Analyse des Favela-Bildes diene sowohl die Transkription als auch eine selbsterstellte Strukturübersicht der Filme (siehe Anhang). Folgende als relevant erachtete Dimensionen, die das Leben in der Favela determinieren, wurden untersucht: (1) die Lebensbedingungen, (2) die Charakterisierung der Favela-Bewohner, (3) Favela versus *asfalto*, (4) die Armut, (5) Gewalt/ Kriminalität und Drogen, (6) die gesellschaftliche Stigmatisierung, (7) Favela in der Erinnerung sowie (8) Favela: Leben in einer „Parallelgesellschaft“?. Die Strukturübersicht beinhaltet ebenfalls die quantitative Verteilung dieser Dimensionen in den Filmen.

Zur Heranführung an das Thema wird erst ein Überblick zu Entstehung und Wandel der Favelas in Rio de Janeiro gegeben (Kapitel 2). Die Konzentration auf Rio de Janeiro ergibt sich zum einen aus der Tatsache, dass die Favela-Entwicklung dort ihren Ursprung hat und zum anderen daraus, dass sowohl die Filme des *Cinema Novo*, als auch die des Gegenwartskinos vorwiegend ein Favela-Bild der Stadt Rio de Janeiro erstellen. Im Folgenden schließt sich die Charakterisierung der beiden Filmepochen des *Cinema Novo* und des brasilianischen Gegenwartskinos an, in welchem die ausgewählten Filme inhaltlich vorgestellt und anhand ihrer Merkmale kontextuell in die jeweilige Epoche eingeordnet werden (Kapitel 3). Den Schwerpunkt dieser Arbeit bildet im Anschluss der Vergleich der verschiedenen Dimensionen des Lebensraums Favela sowie der Kontexte und Ideale (Ästhetik), die den Filmen zu Grunde liegen (Kapitel 4). Den Abschluss der Arbeit stellt die kritische Hinterfragung der gewählten Filmästhetik dar, sowie eine Prognose bezüglich der Weiterentwicklung des Favela-Bildes im brasilianischen Film vor dem Hintergrund der Erkenntnisse der vergleichenden Filmanalyse und der sozialen Realität Brasiliens (Kapitel 5).

## 2 Entstehung und Wandel der Favelas in Rio de Janeiro

### 2.1 Der brasilianische Kontext

In Brasilien, einem Land, das mit 8,5 Millionen km<sup>2</sup> fast so groß wie Europa ist, leben 84,2% der 186 Millionen Einwohner in Städten.<sup>13</sup> Alleine in der Region des Südostens, welche die Staaten Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais und Espírito Santo umfasst, und als wirtschaftliche und demographische Kernregion des Landes betrachtet werden kann, konzentrieren sich fast 43% der Gesamtbevölkerung auf 11% der Staatsfläche.<sup>14</sup>

Der hohe Urbanisierungsgrad, die extremen regionalen und soziale Disparitäten, sowie die hohe Diskrepanz bei der Einkommensverteilung zählen zu den Hauptaspekten, welche dafür verantwortlich sind, dass sich die Metropolitanregionen Brasiliens zu sozialen Brennpunkten entwickelt haben. Neben der Republik Südafrika und Namibia weist Brasilien weltweit eine der höchsten Einkommenskonzentrationen auf.<sup>15</sup> Während die reichsten zehn Prozent der Bevölkerung 50% des Nationaleinkommens verdienen, entfallen gerade einmal 2,5% auf die ärmsten zwanzig Prozent der Bevölkerung.<sup>16</sup> Gerade in Rio de Janeiro, der ehemaligen Hauptstadt Brasiliens<sup>17</sup>, sind die extremen sozialen Gegensätze des Landes besonders durch das dichte Nebeneinander von Favela und *asfalto* offensichtlich. *Asfalto* bezeichnet alle ‚formellen‘ Stadträume jenseits der Favela.<sup>18</sup>

Rio de Janeiro nahm schon immer eine besondere Stellung in der Geschichte Brasiliens ein. Mit der Entdeckung der Goldlagerstätten in Minas Gerais verlagerte sich die Hauptstadt des Vizekönigreiches Brasilien 1763 von Salvador da Bahia nach Rio de Janeiro. Die Flucht der portugiesischen Krone vor den napoleonischen Truppen 1808 nach Rio de Janeiro und der damit einhergehende Bedeutungsgewinn der Stadt führten zu einem demographischen Wachstum und gaben einen entscheidenden Impuls für die Stadterweiterung. Damit begann jedoch auch die sozialräumliche Segregation zwischen den Schichten, welche vorher aufgrund der begrenzten Siedlungsfläche nicht vorhanden war.<sup>19</sup>

Doch Anfang des 20. Jahrhunderts war man vor allem von dem Gedanken beflügelt, Rio de Janeiro in eine moderne Metropole zu verwandeln. Mit der Reurbanisierung der *Avenida Central*, nach Pariser Vorbild, sollte die Stadt, welche bereits Regierungssitz und kulturelles Zentrum war, zum Aushängeschild Brasiliens und zum Symbol für die Modernität des Landes in der ganzen Welt werden.<sup>20</sup>

---

<sup>13</sup> Vgl. <http://www.ibge.gov.br/paisesat/main.php>. Die Angaben beziehen sich auf 2005.

<sup>14</sup> Vgl. DIETZ (1999), S. 54.

<sup>15</sup> Vgl. DEFFNER (2006), S. 23.

<sup>16</sup> Vgl. PERLMAN (2005), S. 10.

<sup>17</sup> Rio de Janeiro wurde 1960 von Brasília als Hauptstadt Brasiliens abgelöst. (Vgl. DIETZ (2000), S. 54)

<sup>18</sup> Die Bewohner werden in Abgrenzung zu den Personen, die in einer Favela wohnen, in vorliegender Arbeit als „Personen des *asfalto*“ bezeichnet. Die Homogenität, die dieser Begriff impliziert, bezieht sich jedoch ausschließlich darauf, dass alle diese Personen nicht in einer Favela wohnen.

<sup>19</sup> Vgl. DIETZ (1999), S. 70f.

<sup>20</sup> Vgl. SEVCENKO (1998), S. 545.

## 2.2 Entstehung und Entwicklung der Favelas in Rio de Janeiro

Favelas werden gemäß des *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística* (IBGE) als Wohnformen bezeichnet, die weitgehend fremdes Landeigentum besetzen, deren ärmliche Unterkünfte in ungeordneter und dichter Weise errichtet sind und die in der Mehrzahl öffentlicher Versorgungsleistungen entbehren.<sup>21</sup> Eine rein strukturanalytische Definition erscheint allerdings zu eingeschränkt, da die illegale Inbesitznahme von Land heute nicht mehr auf alle Favelas zutrifft, ebenso wenig, wie dies der Fall für die fehlende Grundversorgung oder ungeeignetes Baumaterial ist.<sup>22</sup> Daher ist es notwendig die soziale Dimension hinzu zu ziehen. Diese umfasst vor allem die Aspekte des ungleichen Ressourcenzugriffs und der materiellen sowie immateriellen Armut<sup>23</sup>, welche es den *favelados* nicht ermöglichen in größerer Distanz zu ihren Aktionsräumen von Arbeit, Versorgung und Freizeit zu wohnen.<sup>24</sup> Nach Janice Perlman greift jedoch auch der Faktor Armut zu kurz um die Favela zeitgemäß zu definieren, denn nicht alle Favela-Bewohner sind arm, genauso wenig, wie alle Armen in der Favela leben,<sup>25</sup> da es neben dieser Wohnform noch andere kostengünstige Alternativen wie z.B. *casas de cômodo*<sup>26</sup> oder *avenidas proletárias*<sup>27</sup> gibt.<sup>28</sup> Das einzige wesentliche Merkmal, welches die Favela heute noch vom *asfalto* unterscheidet, ist ihrer Meinung nach, das tief verwurzelte Stigma welches auf allen Favelas und Favela-Bewohnern lastet<sup>29</sup>, und dessen Ursachen eng mit der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte sowie der öffentlichen Perception und der daraus resultierenden Favela-Politik verbunden sind.

Andere in Brasilien verwendete Bezeichnungen für den Terminus Favela sind *mocambo* (Recife), *casinha de taipa* oder *cafua* (Minas Gerais), *maloca* (Rio Grande do Sul), *invasão* oder für Favelas aus Pfahlbauten in Überschwemmungszonen *alagados* (Salvador, Recife) oder *palafitas* (Rio de Janeiro).<sup>30</sup>

Bereits Ende des 19. Jhr. stieg der Anteil der armen Bevölkerung in Rio de Janeiro, vor allem durch die Abschaffung des Sklavenhandels 1888, der Freisetzung von Arbeitskräften aus der Landwirtschaft durch die Verlagerung des Kaffeeanbaus von Rio de Janeiro nach São Paulo, sowie den Zustrom von europäischen Immigranten in erheblichem Maße an. Durch die eingeschränkte räumliche Mobilität sowie die Nähe zum Arbeitsplatz im Geschäftszentrum kam es dort zu Verdichtungsprozessen, welche die Besiedlung von Restflächen des damaligen

<sup>21</sup> IBGE (2004), <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u98204.shtml>.

<sup>22</sup> Vgl. PERLMAN (2005), S. 1.

<sup>23</sup> Für die Weltbank gelten alle Menschen als arm, die über weniger als 1 US-Dollar pro Tag (in lokaler Kaufkraftparität) zur Deckung ihrer täglichen Bedürfnisse verfügen. Der Terminus Armut beinhaltet neben der materiellen Dimension auch die immaterielle, welche soziale, politische, ethnische, kulturelle und religiöse Aspekte umfasst, die ebenfalls als Voraussetzung für ein menschenwürdiges Leben gesehen werden (z.B. Menschenrechte, Bildung etc.). (Vgl. LOTZ (2004), <http://www2.gtz.de/wbf/doc/BB-Indikatoren2004.pdf>)

<sup>24</sup> Vgl. DEFFNER (2006), S. 24.

<sup>25</sup> Vgl. PERLMAN (2005), S. 1.

<sup>26</sup> Sozialer Wohnungsbau, vergleichbar mit deutschen Mietskasernen.

<sup>27</sup> Bezeichnung für das Wohnen am Arbeitsplatz oder in ebenerdigen Ein- und Zweiraumwohnungen.

<sup>28</sup> Vgl. DIETZ (1999), S. 84.

<sup>29</sup> Vgl. PERLMAN (2005), S. 2.

<sup>30</sup> Vgl. ebd., S. 62.

Stadtzentrums, wie z.B. dem *Morro da Providência*, zur Folge hatten.<sup>31</sup> Die Situation für preiswerten Wohnraum wurde durch die von dem damaligen Bürgermeister Pereira Passos eingeleitete Stadtreform (1902 – 1906), bei welcher fast alle *cortiços*<sup>32</sup> und *casas de cômodo* im Stadtzentrum abgerissen wurden, noch verschärft.<sup>33</sup> Als Ersatz wurden vom Staat gerade einmal zwölf Häuser<sup>34</sup> gebaut, daher blieb einem Großteil der armen Bevölkerungsschichten keine andere Wahl, als sich in der Peripherie der Stadt anzusiedeln. Fehlende Infrastrukturmaßnahmen und die Vernachlässigung des Ausbaus eines weitreichenden Transportsystems, welches vor allem für die armen Bevölkerungsteile erschwinglich sein müsste, führten dazu, dass viele das Wohnen in einer zentrumsnahen Favela bevorzugten. Auf diese Weise sparten sie nicht nur Zeit, sondern konnten ihren Arbeitsplatz ohne Transportmittel erreichen.<sup>35</sup> Die Reform von Pereira Passos sowie die Versäumung städteplanerischer Maßnahmen für Einkommensschwache leiteten somit den Suburbanisierungsprozess sowie die Favelarisierung der Kernstadt ein.<sup>36</sup>

Den Begriff Favela prägten die Söldner, welche aus dem „Krieg von Canudos“ (Bundesstaat Bahia) gegen die religiöse Bewegung unter der Führung von Antonio Conselheiro zurückkehrten. Sie bauten ihre Hütten auf dem *Morro da Providência*, in der Nähe des Kriegsministeriums, um von diesem die, ihnen zustehenden Löhne einzufordern.<sup>37</sup> Zur Erinnerung an den gleichnamigen Berg in der Region von Canudos, der am längsten Widerstand leistete, benannten sie den Hügel 1887 in *Morro da Favella* um. Dieser Name sollte als Symbol dafür dienen, dass die Söldner ebenfalls gegen die Ausnutzung durch das Kriegsministerium trotzen würden.<sup>38</sup> Gleichzeitig bezeichnet der Name *favella* eine Pflanze, die auf diesem Berg wuchs und welche bei einer Berührung schmerzhaft Verbrennungen verursachte.<sup>39</sup> Aber erst ab den 1920er Jahren begann sich der Begriff Favela erstmals in der Presse als geläufige Bezeichnung, welche nicht speziell Bezug zum *Morro da Favella* nahm durchzusetzen. Er wurde dabei als neuer Begriff verwendet für die Benennung von Siedlungen, die von armen Personen bewohnt, illegal oder irregular in Besitz genommen wurden und sich in der Regel an Hanglagen oder in Sumpfgebieten befanden.<sup>40</sup>

Der Prozess der Favelarisierung vollzog sich bis in die dreißiger Jahre vergleichsweise langsam und bezog sich auf die Entstehung von verhältnismäßig kleinen Siedlungen von bis zu fünfzig Hütten.<sup>41</sup> Mit dem Einbruch des Kaffeehandels nach Europa und der damit ausgelösten Revolution 1930 begann in Folge unter der Regierung von Getúlio Vargas ein verstärkter

<sup>31</sup> Vgl. DIETZ (1999), S. 72f.

<sup>32</sup> Darunter sind große Wohnblöcke zu verstehen. Wörtlich übersetzt bedeutet *cortiço* Bienenstock.

<sup>33</sup> Vgl. PFEIFFER (1987), S. 63f.

<sup>34</sup> Vgl. DIETZ (1999), S. 75.

<sup>35</sup> Vgl. PFEIFFER (1987), S. 64.

<sup>36</sup> Vgl. DIETZ (1999), S. 75.

<sup>37</sup> Vgl. VALLADARES (2000), S. 3.

<sup>38</sup> Vgl. ebd., S. 5.

<sup>39</sup> Vgl. PFEIFFER (1987), S. 62.

<sup>40</sup> Vgl. VALLADARES (2000), S. 3.

<sup>41</sup> Vgl. HAPPE (1995), S. 87.

Industrialisierungsprozess einzusetzen, welcher erneut zu Migrationsströmen in die Großstädte führte.<sup>42</sup>

Zwischen 1940 und 1960 wies das Favela-Wachstum seine größte Dynamik auf. Die Favela-Bevölkerung wuchs zwischen 1950 und 1960 doppelt so schnell an wie die Bevölkerung der ‚formellen‘ Stadt und ein Großteil der heutigen Favelas, vor allem in der Zona Norte, hatte seinen Ursprung in dieser Zeit.<sup>43</sup> Verantwortlich dafür war vor allem der starke Zustrom von „Landflüchtlings“ aus dem Nordosten, welche mit Lastwagen, bekannt unter dem Namen *pau de arara*<sup>44</sup>, in die Metropolen des Landes aufbrachen, auf der Suche nach Arbeit und einem besseren Leben. Die Illusion der unbegrenzten Möglichkeiten in den Städten wurden vor allem durch die Transistorradios verbreitet, welche zu dieser Zeit erstmals in die abgelegenen ländlichen Gegenden Brasiliens kamen, und begeisterten vor allem die junge Generation.<sup>45</sup> Ein weiterer, vor allem ökonomisch bedingter Grund für den starken Anstieg der Favelas zu dieser Zeit, bildete die Diskrepanz zwischen den niedrigen Löhnen, einhergehend mit einem permanenten Kaufkraftverlust sowie dem gleichzeitigen Anstieg der Immobilienpreise.<sup>46</sup>

In den 1970er Jahren verlangsamten sich die Migrationsströme und der Zuwachs der Favela-Bevölkerung lag unter dem der ‚formellen‘ Stadt, was sich vor allem auf die Räumungspolitik der Militärregierung<sup>47</sup> zurückführen lässt. Mit der Rückkehr der Demokratie und in Folge der ökonomischen Krise der 1980er Jahre nahm in den letzten Jahrzehnten die kollektive Besetzung fremden Bodens jedoch wieder zu, und vor allem auch Mitglieder der unteren Mittelschichten sahen sich veranlasst, durch hohe Mieten und Arbeitsplatzverlust in eine Favela umzusiedeln.<sup>48</sup> Aktuell gibt es in Rio de Janeiro 765 Favelas mit fast 1,65 Millionen Einwohnern.<sup>49</sup> Die gegenwärtige Entwicklung wird dabei von zwei Tendenzen geprägt: Der Entstehung von neuen Favelas an der Peripherie, besonders der Westregion, und der Verdichtung der älteren Favelas in der Zona Sul<sup>50</sup> und Zona Norte, was sich vor allem in einem vertikalen Wachstum der Favelas äußert. Die Favela-Politik wird daher mit der Diskrepanz der finanziellen Mittel in Relation zur steigenden Favelazahl sowie dem unterschiedlichen Konsolidierungsgrad der Favelas konfrontiert.<sup>51</sup>

---

<sup>42</sup> Vgl. DIETZ (1999), S. 115.

<sup>43</sup> Vgl. HAPPE (1995), S. 88.

<sup>44</sup> Lastwagen, auf denen die Menschen dicht gedrängt auf Holzbänken saßen, wie „die Hühner auf der Stange“ (sinngemäße Übersetzung). Wörtlich übersetzt sind *arara* eine Papageienart. (Vgl. Perlman (2005), S. 4)

<sup>45</sup> Vgl. PERLMAN (2005), S. 3f.

<sup>46</sup> Vgl. PFEIFFER (1987), S. 66-68.

<sup>47</sup> Auf die Favela-Politik von Seiten des Staates wird im folgenden Kapitel genauer eingegangen.

<sup>48</sup> Vgl. HAPPE (1995), S. 89.

<sup>49</sup> Vgl. PERLMAN (2005), S. 1.

<sup>50</sup> Zona Sul umfasst die reicheren Stadtteile Rio de Janeiros, wie z.B. Ipanema, Copacabana.

<sup>51</sup> Vgl. DIETZ (1999), S. 92.

### 2.3 Favela-Politik als Spiegel der öffentlichen Perzeption von Favelas

Barbara Happe unterteilt die Favela-Politik in vier große Phasen:<sup>52</sup> Reaktionen auf die Entstehung der Favelas (1900 – 1945), Tolerierung der Favelas und Versuch der Kooptation der Favela-Bewohner für Wahlzwecke (1945-1964), Räumungspolitik in großem Stil in Rio de Janeiro (1962-1974) und Urbanisierung der Favelas (1974 bis heute).<sup>53</sup> Die Favela-Politik des brasilianischen Staates und der Bundesstaaten wurde dabei stark von der öffentlichen Perzeption des jeweiligen Jahrzehnts beeinflusst. Aus diesem Grund soll die Favela-Politik in diesem Kapitel mit Bezug zu derselben dargestellt werden.

Valladares nimmt eine Unterteilung der Favela-Forschung hinsichtlich der Akteure, welche den öffentlichen Diskurs beeinflussten, vor. Sie unterscheidet dabei zwei Perioden: In der Zeit bis 1950, schrieben vor allem Journalisten, Ingenieure, Ärzte, Architekten, Beamte und *assistentes sociais* über die Favelas und regten damit den politischen Diskurs zu dieser Thematik an. Ab Mitte des 20. Jahrhunderts, mit der Entstehung der Sozialwissenschaften in Brasilien, wurden die Favelas zum Studienobjekt der universitären Diskurse.<sup>54</sup>

Anfang des 19. Jahrhunderts bestimmten vor allem medizinisch-hygienistische Vorstellungen die Wahrnehmung der Favelas. Die Beschreibung des *sertão*<sup>55</sup> und seiner Bewohner in dem Buch *Os Sertões*<sup>56</sup> von Euclides de Cunha diente dabei als Modell für die Intellektuellen, um einen Zugang zur Favela zu bekommen. Die Favela wurde zu der Zeit mit einem ländlichen Raum, wie dem *sertão* in Bahia verglichen und bildete damit eine Opposition zum städtischen Raum.<sup>57</sup> Aus dem medizinisch-hygienischen Diskurs, welcher die Stadt mit einem menschlichen Körper verglich und die Favela mit einer Krankheit, erwuchs zum Großteil die Problematisierung derselben. João Augusto de Mattos Pimenta<sup>58</sup> verstärkte diese Ansicht, indem er nicht nur die Favelas für Seuchen verantwortlich machte, sondern sie auch als ästhetische Lepra bezeichnete, die durch eine städtische Sanierung beseitigt werden musste. Um Unterstützung für sein Vorhaben zu finden, drehte er den zehnminütigen Dokumentarfilm *As favelas*<sup>59</sup> mit der finanziellen Hilfe des *Rotary Clubs*, der 1926 und 1927 mehrmals aufgeführt wurde. Seine Sicht der Favela ist es auch, welche die Gestaltung des *Plano Agache*<sup>60</sup>

<sup>52</sup> Daneben gibt es, je nach Schwerpunkt der Arbeiten, noch andere Einteilungen. Von der Verfasserin wurde diese jedoch als besonders geeignet erachtet, um einen kurzen Überblick zu geben.

<sup>53</sup> Vgl. HAPPE (1995), S. 91-99.

<sup>54</sup> Vgl. VALLADARES (2000), S. 1f.

<sup>55</sup> Das nordöstliche Landesinnere von Brasilien wird als *sertão* bezeichnet.

<sup>56</sup> Zur damaligen Zeit von allen Intellektuellen gelesen, erscheint es mittlerweile auf Portugiesisch bereits in der 30. Auflage.

<sup>57</sup> Der Eindruck des Chronisten João do Rio beim Betreten einer Favela macht dies deutlich: „Acompanhei-os e dei num outro mundo. A iluminação desaparecera. Estavamos na roça, no sertão, longe da cidade.“ (RIO (1911), S.51-53, zitiert nach VALLADARES (2000), S. 5)

<sup>58</sup> Eine einflussreiche Persönlichkeit zur damaligen Zeit, Mitglied des *Rotary Clubs*, Ingenieur und bewandert in Medizin und Journalismus. (Vgl. VALLADARES, S. 10)

<sup>59</sup> Zu dieser Zeit unternahm nur wenige den Weg in die Favela. Der visuelle *impacto* war, wie man sich vorstellen kann, daher um so größer, so dass sogar der damalige brasilianische Präsident, Dr. Washington Luiz, den Film sehen wollte. (Vgl. VALLADARES, S. 11f.)

<sup>60</sup> 1930 wurde der französische Stadtgeograph Alfred Agache mit der Verschönerung Rio de Janeiros beauftragt, allerdings verschwanden seine Pläne mit der Revolution. (Vgl. VALLADARES (2000), S. 12)

beeinflusste und noch später bei dem *Código de Obras* sowie der Gründung der *Banco Nacional de Habitação* (BNH) zu spüren war.<sup>61</sup> Der *Código de Obras* (1937), welcher die erste offizielle Anerkennung der Existenz von Favelas durch den Staat war, enthielt neben einer Definition der Favela als eine Ansammlung von zwei oder mehr Hütten, die mit ungeeignetem Material und in Übertretung von Verordnungen gebaut wurden, in erster Linie ihre Eliminierung und das Verbot der Errichtung weiterer Favelas.<sup>62</sup> Aufgrund der Tatsache, dass die Favelas vor allem als gesundheitliche Bedrohung empfunden wurden, ist es nicht verwunderlich, dass 1940 der erste konkrete Plan zur Lösung des „Favela-Problems“ von der Gesundheitsbehörde stammte.<sup>63</sup> Der Vorschlag beinhaltete die Gründung von *Parques Proletários Provisórios*<sup>64</sup>, von denen letztendlich nur drei konstruiert wurden, in denen die Favela-Bewohner nicht nur wohnten, sondern auch moralische Schulungen per Lautsprecher erhielten ganz im Sinne des Staatspopulismus des „Vaters der Armen“, Getúlio Vargas. Die Aussagen der *assistente social* Maria Hortêncio do Nascimento e Silva machen dabei deutlich, welches Bild der Armen zu der Zeit vorherrschte:

Filho de uma raça castigada, o nosso negro, malandro de hoje, traz sobre os ombros uma herança mórbida [...]. É de espantar, portanto, que prefira sentar-se na soleira da porta, cantando, ou cismando, em vez de ter energia para vencer a inércia que o prende [...]. Para que ele o consiga, é preciso antes de mais nada curá-lo, educá-lo, e, sobretudo, dar-lhe uma casa onde o espere um mínimo de conforto indispensável ao desenvolvimento normal da vida.<sup>65</sup>

Eine unerwartete Konsequenz der durch die *Parques Proletários Provisórios* miteinander in Kontakt gekommenen staatlichen Akteure und der Favela-Bewohner war der Beginn der politischen Organisation der Favela-Bewohner auf der Suche nach einer Alternative zu den *Parques Proletários Provisórios*.<sup>66</sup> Zusammen mit dem Wahlergebnis von 1947, bei welchem die kommunistische Partei besonders in den Favelas viele Stimmen erlangte,<sup>67</sup> führte dies zur Wiederbelebung der alten Ängste des Bürgertums, welche sich in dem Slogan äußerten: „É necessário subir o morro antes que os comunistas desçam“.<sup>68</sup> Diese Situation sowie die Rückkehr der Demokratie führte zu unterschiedlichen Ansätzen in der Favela-Politik, die von Plänen zur Eliminierung der Favelas,<sup>69</sup> über soziale und politische Maßnahmen zur Kontrolle der *favelados*,<sup>70</sup> bis zu einer Politik der Tolerierung und dem Beginn der Urbanisierung der Favelas reichten.<sup>71</sup> Damit einhergehend entdeckte man das Wählerpotenzial der Favela-Bewohner. Politiker und ihre Mittelsmänner nutzten die prekäre Lebenssituation der *favela-*

<sup>61</sup> Vgl. VALLADARES (2000), S. 10-12.

<sup>62</sup> Vgl. ebd., S.15.

<sup>63</sup> Vgl. PFEIFFER (1987), S. 65f.

<sup>64</sup> Provisorische Barackensiedlung in welche die aus verschiedenen Favelas vertriebenen Bewohner umgesiedelt wurden. Sie glichen einem Getto, da sie nur mit einem Passagierschein betreten werden durften und ab 22 Uhr geschlossen wurden. (Vgl. DIETZ (1999), S. 116f.)

<sup>65</sup> NASCIMENTO E SILVA (1942), S. 62f, zitiert nach VALLADARES (2000), S. 18.

<sup>66</sup> Vgl. BAUMANN BURGOS (1998), S. 28f.

<sup>67</sup> Vgl. LOUPES DE SOUZA (1993), S. 199.

<sup>68</sup> LIMA (1989), S. 73f, zitiert nach BAUMANN BURGOS (1998), S. 29.

<sup>69</sup> Bereits 1947 rief der Oberbürgermeister von Rio de Janeiro, Mendes de Morais, einen Sonderausschuss ins Leben, um einen Plan zur Eliminierung zu erarbeiten. (Vgl. LOPES DE SOUZA (1993), S. 199)

<sup>70</sup> Vgl. PFEIFFER (1987), S. 117.

<sup>71</sup> Vgl. HAPPE (1995), S. 92.

dos aus, um sich Stimmen im Gegenzug für soziale Verbesserungen zu erkaufen.<sup>72</sup> Diesem Klientelismus wirkte der *Serviço Especial de Recuperação das Favelas e Habitações Higiénicas* (SERPHA) entgegen, welcher 1956 entstand und im wesentlichen die Bewohnervereine, von denen in kurzer Zeit 75 gegründet wurden, juristisch und finanziell unterstützte.<sup>73</sup> Von kirchlicher Seite wurden zwei Stiftungen, die *Fundação Leão XIII* (1946)<sup>74</sup> und die *Cruzada São Sebastião* (1955) ins Leben gerufen, welche in 34 der damals 119 Favelas<sup>75</sup> präsent waren und in einigen von ihnen für eine Grundversorgung mit Wasser, Licht oder Strom sorgten.<sup>76</sup> Die Favela-Politik dieser Organisationen war in sich jedoch sehr widersprüchlich, da sie von verschiedenen Interessen geleitet wurden und vor allem die Kontrolle der Favelas „von oben“ beabsichtigten<sup>77</sup>, wobei sie teilweise gerade die Marginalisierung der Favela-Bewohner forcierten um ihr Vorgehen zu rechtfertigen.<sup>78</sup>

In den 1970er Jahren wandelte sich die Favela im öffentlichen Diskurs zu einem sozialen Problem. Die Ideologie der Marginalisierung erreichte ein so großes Ausmaß, dass sie die radikalen Maßnahmen des Abreißens, Abbrennens oder der Umsiedlung rechtfertigte und damit erst recht die Abgeschnittenheit und die asymmetrische Integration der *favelados* im Sinne einer *Self-fulfilling prophecy* verstärkten.<sup>79</sup> 1961 übernahm Carlos Lacerda das Gouverneursamt des Bundesstaates Guanabara. Während der Politiker und Journalist sich 1948 in dem Artikel *A Batalha do Rio* noch für die Sanierung der Favelas eingesetzt hatte, schlug er als Gouverneur den harten Kurs der Räumungs- und Umsiedlungspolitik ein. 1962 wurde die SERPHA aufgelöst, da ihre anti-klientelistische Haltung den Politikern ein Dorn im Auge war<sup>80</sup>, und zwischen 1962 und 1974 wurden 80 Favelas geräumt und 140.000 Favela-Bewohner in *vilas* oder *conjuntos habitacionais*, wie die *Cidade de Deus*, umgesiedelt,<sup>81</sup> was bezeichnenderweise durch Mülltransporter geschah.<sup>82</sup> Um diesen Maßnahmen entgegenzuwirken, bildete sich 1963 die *Federação das Associações das Favelas do Estado da Guanabara* (FAFEG), welche jedoch bereits 1968 zusammen mit den Stadtteilorganisationen verboten wurde, um die politischen Aktivitäten der Favela-Bewohner zu unterbinden.<sup>83</sup>

Die Räumungs- und Umsiedlungspolitik scheiterte in jeder Hinsicht. Einige der Hauptgründe dafür waren die unzureichenden finanziellen Mittel der BNH und qualitative Mängel der Räumungspolitik, welche -im Gegensatz zur eigentlichen Intention- die Entstehung neuer

<sup>72</sup> Vgl. LANZ (2004), S. 39.

<sup>73</sup> Vgl. DIETZ (2000), S. 119.

<sup>74</sup> In der Literatur findet man auch 1947 als Gründungsdatum.

<sup>75</sup> 1947 wurde erstmals ein Favela-Zensus durchgeführt. Wenig später korrigierte man die Zahl auf 105 und 1950 auf 58, was entweder auf die Definition oder auf eine Manipulation der Daten zurückzuführen ist. (Vgl. PFEIFFER (1987), S. 70f.)

<sup>76</sup> Vgl. BAUMANN BURGOS, S. 29f.

<sup>77</sup> Vgl. HAPPE (1995), S. 93.

<sup>78</sup> Vgl. PERLMAN (1976), S. 92f.

<sup>79</sup> Vgl. ebd. (2005), S. 8.

<sup>80</sup> Vgl. LOPES DE SOUZA (1993), S. 201f.

<sup>81</sup> Vgl. DIETZ (1999), S. 123.

<sup>82</sup> Vgl. PERLMAN (2005), S. 3.

<sup>83</sup> Vgl. HAPPE (1995), S. 93f.



Favelas und die Verdichtung schon bestehender zur Folge hatten. Mit der Gründung der *Companhia de Desenvolvimento Comunitário* (CODESCO) (1968) unter dem Gouverneur Negrão de Lima, welche fortschrittliche Ziele wie die Bodenlegalisierung oder die Partizipation der Favela-Bewohner bei der Planung und Durchführung der Projekte verfolgte und aus diesem Grunde bereits 1975 wieder aufgelöst wurde, wird deutlich, dass sich auch diese Phase durch Widersprüche in der Favela-Politik auszeichnete.<sup>84</sup>

Die darauf folgende Periode bis 1982 war in den Worten von Cavallieri durch ein Vakuum gekennzeichnet. Tatsächlich wurden im Rahmen des Rio-Projekts sechs Favelas mit 75.000 Bewohnern aufgewertet, und mit der beginnenden politischen Öffnung und mit Unterstützung der katholischen Kirche kam es zur Wiederbelebung der Favela-Selbstverwaltungen und zum Umdenken in Bezug auf die Favela-Situation. Dies äußerte sich u.a. in der Gründung der *Secretaria Municipal de Desenvolvimento Social* (SMDS), welche Programme zur Verbesserung der Lage in den Favelas und der städtischer Unterschichten allgemein erarbeiten sollte.<sup>85</sup> Von besonderer Bedeutung sind dabei das *Favela-Upgrading-Programm* PROMORAR, welches von der Weltbank unterstützt wurde, das Projekt *Mutirão* bei welchem, die Verlegung von Abwasser- und Wasserleitungen in 27 Favelas durch die Favela-Bewohner, finanziell unterstützt wurde und vor allem die fast flächendeckende Versorgung der Favelas mit Strom durch den nationalen Stromversorgungskonzern *Light*.<sup>86</sup> Mit der Wahl des sozial engagierten linken Gouverneurs Leonel Brizola begann ab 1982 eine gezielte Aufwertung der Favelas. Er gründete die Spezialabteilung der *Companhia Estadual de Águas e Esgoto* (CEDAE) für die Versorgung in den Favelas und in seiner Regierungszeit wurde das Programm *Cada família um lote* ins Leben gerufen, welches zur Legalisierung der Grundstücke beitragen sollte. Jedoch erst ein Jahrzehnt später, 1992, wurde mit dem Beschluss eines neuen Masterplans für Rio de Janeiro und unter dem Druck der durch die Wirtschaftskrise erneut steigenden Favela-Zahl, eine neue Generation von Favela-Programmen geschaffen. Das bekannteste und umfassendste davon ist das Programm *Favela-Bairro*, für welches die Inter-Amerikanische Entwicklungsbank bis dato 360 Millionen US\$ zur Verfügung gestellt hat.<sup>87</sup> Ziel des Projekts ist es, Favelas mit den angrenzenden Nachbarvierteln zu verbinden. Dabei soll die Partizipation der Favela-Bewohner, die Beteiligung privater Unternehmen und die Verteilung der Koordination auf unterschiedliche städtische Behörden erreicht werden.<sup>88</sup> Das Projekt ist so erfolgreich angelaufen, dass es bereits als Modell für andere Marginalviertel in Lateinamerika vorgeschlagen wurde und Hoffnung auf eine in Zukunft angemessenere Favela-Politik gibt.<sup>89</sup>

---

<sup>84</sup> Vgl. DIETZ (1999), S. 122-125.

<sup>85</sup> Vgl. CAVALIERRI/ PAMUK (2004), S. 25.

<sup>86</sup> Vgl. HAPPE (1995), S. 95f.

<sup>87</sup> Vgl. CAVALIERRI/ PAMUK (2004), S.26f.

<sup>88</sup> Vgl. ebd., S. 32.

<sup>89</sup> Vgl. CAVALIERRI/ PAMUK (2004), S. 37f.

## 2.4 Soziale Realität Favela

Der Aspekt, welcher die soziale Realität Favela am meisten determiniert hat, ist die Illegalität ihrer Entstehung, weshalb sie auch als „informelle“ Stadt bezeichnet wird. In diesem Kapitel soll ein zusammenfassender Überblick über die Art und Weise gegeben werden, wie sich der illegale Status auf den Alltag und die Lebensbedingungen der Favela-Bewohner auswirkt und auf die Formen, wie sie damit umgehen, eingegangen werden.

Pfeiffer stellt sehr treffend fest, dass es bereits bei der Favela-Entstehung nicht nur den illegalen Status gibt, sondern viele pseudolegale oder paralegale Zwischenformen. Die Praktik, dass ein oder mehrere Familien Land ohne das Wissen des Besitzers besetzen, ist die bekannteste. Viele Pseudo-Besitzer, sogenannte *grilheiros* oder Eigentümer von wertlosen Grundstücken, wie z.B. Sumpfgebieten nutzen die Situation aus, indem sie fremde Eigentumsrechte an Grundstücken verpachten oder verkaufen. Die Favela-Bewohner haben dabei kaum Chancen gegen die internen und externen Ausbeutungsverhältnisse vorzugehen, da sie sich selbst außerhalb des Gesetzes bewegen. Dies verschafft ihnen zwar den Vorteil der Steuerfreiheit, jedoch ebenso eine Vielzahl von Nachteilen. Ökonomisch gesehen können sie ohne einen legalen Mietvertrag kein offizielles Gewerbe anmelden und damit keinen Finanzierungskredit bei einer Bank beantragen, da sie ohne den Vertrag juristisch „nicht existieren“. Von Seiten der Polizei und der Gerichte erwartet sie statt Hilfe gegen die Ausbeutung aufgrund des illegalen Status eher zusätzliche Repressalien. Aus dem gleichen Grund fühlen sich die städtischen Versorgungsunternehmen lange Zeit nicht zuständig, für Infrastruktur und die Grundversorgung mit Strom, Wasser und Abwasser in den Favelas zu sorgen. Diese räumliche Exklusion verursacht wiederum eine soziale Exklusion, so dass die Favela-Bewohner asymmetrisch in die Gesellschaft integriert sind, indem sie ungesicherte Arbeitsverhältnisse eingehen müssen und über keine Gesundheitsvorsorge verfügen. Der illegale Status, degradiert die Favela-Bewohner zu Bürgern „zweiter Klasse“ und reproduziert ihre Stigmatisierung<sup>90</sup> als *marginais*. Die Konsequenz daraus ist eine Benachteiligung in den Lebenschancen. Diese gesellschaftlichen Auswirkungen der Illegalität führen dazu, dass eine alleinige juristische Legalisierung des Bodens, wie sie in Programmen wie *Favela-Bairro* vorgesehen ist, nicht ausreicht, um die Favela-Bewohner zu rehabilitieren.<sup>91</sup>

In der Studie von Janice Perlman über den Mythos der Marginalität erscheint mit 84% die Stigmatisierung über den Wohnort noch vor Hautfarbe, Erscheinung, Herkunft und Geschlecht. Darüber hinaus gibt ein Großteil der Befragten an, dass sie sich heute stärker ausgeschlossen fühlen als in den sechziger Jahren. Zwar haben sich die Wohnbedingungen, Transport, sanitäre Anlagen und der Zugang zu Bildung verbessert, nicht jedoch die Qualität

<sup>90</sup> Stigmatisierung bezeichnet den Prozess, durch den einer Person bzw. einem Aggregat von Personen ein Stigma verliehen wird, wobei unter Stigma ein physisches, psychisches oder soziales Merkmal, durch das eine Person sich von den übrigen Mitgliedern einer Gesellschaft [...] negativ unterscheidet und das sie von vollständiger sozialer Anerkennung ausschließt, zu verstehen ist. (Vgl. PEUKERT (<sup>4</sup>1995), S.354f.)

<sup>91</sup> Vgl. PFEIFFER (1987), S. 75-82.

der Ausbildung, die Gesundheitsversorgung, die persönliche Sicherheit und die ökonomische Situation.<sup>92</sup> Den Ärmsten und auch der verarmten Mittelschicht bleibt oftmals nur der Ausweg in die Informalität, nicht zu verwechseln mit der Klandestinität, welche den Drogenhandel, Waffen- und Elektroschmuggel umfasst, um Zugang zu Arbeit, Wohnung, Konsum und Freizeit zu erlangen. Viele arbeiten als *empregadas* oder *porteiros* in den Haushalten der Besserverdienenden was zu wechselseitigen Abhängigkeiten zwischen der ‚informellen‘ und der ‚formellen‘ Stadt führt.<sup>93</sup> Dabei fällt die Diskrepanz zwischen dem Anvertrauen von privaten Angelegenheiten im Haushalt und der Stigmatisierung der Favela-Bewohner allgemein ins Auge.

Mit der Ausdehnung des Drogenhandels seit den 1970er Jahren durch den Übergang vom Handel mit Marihuana zu Kokain und von den leichten Waffen, wie dem Revolver 38, zu schweren und modernen Waffen, wie dem Maschinengewehr AR-15, nahm auch die Gewalt in den Favelas zu.<sup>94</sup> Erneut ist es der illegale Status der Favela, welcher sie zu einem attraktiven Drogenumschlagsplatz für die Kartelle macht. Einerseits sind sie aufgrund ihrer geografischen Lage, durch die Ansiedlung vieler Favelas an den Berghängen Rio de Janeiros, sowie ihrer räumlichen Besonderheiten wie den engen Gassen und den labyrinthartigen Wegen optimale Verstecke, zum anderen bilden die Armut und die Vernachlässigung der Favela-Bewohner durch den Staat ideale Voraussetzungen für die Drogenbosse, um sich mit „Wohltaten“<sup>95</sup> die Loyalität und den Schutz der *favelados* zu erkaufen.<sup>96</sup> Die Beziehungen zwischen den *traficantes*<sup>97</sup> und den Favela-Bewohnern sind dabei sehr ambivalent und wechseln zwischen Paternalismus und Tyrannei. Kleine Verbrechen oder der Bruch des *lei de silêncio*<sup>98</sup> werden mit harten abschreckenden Strafen geahndet, um den Drogenhandel nicht zu gefährden und für Ordnung in der Favela zu sorgen.<sup>99</sup> Besonders für Jugendliche übt der Eintritt in den *tráfico*<sup>100</sup> jedoch eine starke Anziehungskraft aus, da sie so Macht erlangen, bei den Frauen beliebt sind und mehr Geld verdienen als mit vielen anderen Arbeiten.<sup>101</sup> Auch das extreme Ausmaß der Gewalt und der Krieg zwischen den vier großen Drogenkartellen in Rio de Janeiro<sup>102</sup> und der Polizei, welche schon in nachgebauten Favelas trainiert, kann sie davon nicht abschrecken.<sup>103</sup> Für 60% der Favela-Bewohner sind jedoch heute die Gewalt und Kriminalität die Kriterien, die sie am meisten am Leben in Rio de Janeiro stören, wäh-

<sup>92</sup> Vgl. PERLMAN (2005), S. 12-14.

<sup>93</sup> Vgl. BLUM (2004), S. 47-49.

<sup>94</sup> Vgl. LOPES DE SOUZA (2004), S. 23f.

<sup>95</sup> Z.B. sporadische Hilfe für Bewohner, Spenden für Feste in der Favela. (Vgl. LOPES DE SOUZA (2004), S. 28)

<sup>96</sup> Vgl. DIETZ (1999), S. 110.

<sup>97</sup> Bezeichnung für die Personen, die in den Drogenhandel involviert sind und die Macht in der Favela ausüben.

<sup>98</sup> Bezeichnung für das ungeschriebene Gesetz, die *traficantes* nicht an die Polizei zu verraten.

<sup>99</sup> Vgl. LOPES DE SOUZA (2004), S. 28.

<sup>100</sup> Bezeichnung für den Drogenhandel und alle damit zusammenhängenden Aktivitäten. Synonym dafür wird in dieser Arbeit auch *movimento* verwendet.

<sup>101</sup> Vgl. JUNIOR (2004), S. 110.

<sup>102</sup> *Comando Vermelho* (CV), *Comando Vermelho Jovem*, *Terceiro Comando*, *Amigos dos Amigos* (ADA). (Vgl. LOPES DE SOUZA (2004), S. 19)

<sup>103</sup> Es gibt sogar eine Spezialeinheit der Polizei, die *Batalhões de Choque e de Operações Especiais* (BOPE), welche Favelas besetzen. ( Vgl. MARTINS (2004), S. 128)

rend 1969 gerade einmal 16% diese Meinung teilten und die Sorge um die Räumung und Umsiedlung durch die Regierung an erster Stelle standen.<sup>104</sup>

Programme wie *Favela-Bairro* fördern die Formalisierung der Favelas als öffentliche Räume in der Außenperspektive und bewirken dadurch, dass die Macht der *traficantes* eingeschränkt wird und sie nicht mehr bewaffnet durch die Favela laufen.<sup>105</sup> Um dies zu erreichen, mussten sich die beteiligten Akteure allerdings mit verschiedenen Arten des Widerstandes von Seiten der Drogenbosse auseinandersetzen, die von Einschüchterungen über Störungen bis zu Schusswechseln reichten. Auch die *Associações de Moradores* werden zum Großteil von den *traficantes* kontrolliert und beeinflusst und von ihnen oftmals als legitime Fassade und logistischer Stützpunkt missbraucht.<sup>106</sup> Dass dies mit Billigung des Staates geschieht, macht einmal mehr deutlich, wie schwierig es ist gegen den Drogenhandel vorzugehen, wenn für korrupte Polizisten und die Politiker ein Anreiz besteht, die vorhandene Ordnung aufrecht zu erhalten, weil sie selbst davon profitieren. Sogar Kirchen, vor allem die Pfingstgemeinden, sind in den Drogenhandel involviert und dienen den *traficantes* neben Apotheken und Kosmetiksalons zur Geldwäsche.<sup>107</sup>

In den letzten beiden Jahrzehnten entstanden jedoch auch viele neue Organisationen in verschiedenen Favelas, wie z.B. die Gruppe *Afro Reggae* in Vigário Geral<sup>108</sup>, das *Centro de Cooperação e Atividades Populares* (CCPA) in Manguinhos<sup>109</sup> oder die *Cooperativa de Trabalho Artesanal e de Costura da Rocinha* (Coopa-Roca)<sup>110</sup>. Diese richten sich vor allem über den Weg der Kultur an die Jugendlichen, um ihnen eine andere Perspektive für ihre Zukunft als die des *traficos* zu bieten. Gleichzeitig sind sie und andere Initiativen, wie z.B. die Einrichtung eines Multimedialabors in der Favela *Cidade de Deus*, Voraussetzung dafür, dass die Favela-Bewohner selbst ihre eigene Lebenssituation über den Weg der Kunst vermitteln können. Bisher waren sie doppelt benachteiligt, zum einen durch das Stigma in der Favela zu leben und zum anderen durch die Tatsache, dass Außenstehende ihre Situation medial vermittelten und darüber Profit aus der Lebenslage der *favelados* gezogen haben.<sup>111</sup>

---

<sup>104</sup> Vgl. PERLMAN (2005), S. 21.

<sup>105</sup> Vgl. BLUM (2004), S. 54f.

<sup>106</sup> Vgl. LOPES DE SOUZA (2004), S. 29.

<sup>107</sup> Vgl. MARTINS, S. 127-129.

<sup>108</sup> Vgl. JUNIOR (2004), S. 103. Über diese Gruppe wurde auch ein Dokumentarfilm, *Favela Rising* von Jeff Zimbalist und Matt Mochary, gedreht.

<sup>109</sup> Vgl. MARTINS (2004), S. 130.

<sup>110</sup> Vgl. BECKER (2004), S. 153.

<sup>111</sup> BENTES (2003), [http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo\\_ibentes.htm](http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo_ibentes.htm).

## 3 Filmepochen: *Cinema Novo* und Gegenwartskino

### 3.1 *Cinema Novo*

#### 3.1.1 Die Bewegung *Cinema Novo*

Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e a nossa luz é nova e por isso nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa.<sup>112</sup>

*Cinema Novo* bedeutet „Neues Kino“. Damit reflektiert der Name das wesentliche Anliegen der Bewegung, das brasilianische Kino zu revolutionieren. Die Bewegung *Cinema Novo* prägte zwischen Mitte der 1950er Jahre bis Ende der 1960er<sup>113</sup> Jahre die brasilianische Kinoszene. Sie entstand, wie das *Cinema Nuevo* anderer lateinamerikanischer Länder<sup>114</sup>, aus dem Bedürfnis heraus, einen eigenen Weg für das nationale Kino zu kreieren, unabhängig von den Einflüssen Hollywoods. Die Bewegung verfolgte das Ziel, ohne ästhetisches und narratives Jonglieren die harte Realität ihres Landes, welches von sozialen Gegensätzen geprägt ist, im Film zu porträtieren, um über den Weg der Bewusstseinschärfung beim Zuschauer eine Veränderung der sozialen Zustände zu erreichen.<sup>115</sup>

Seit der ersten Filmproduktion in Brasilien 1908<sup>116</sup> wurde, sowohl in den Produktionen der *Atlântida*<sup>117</sup> als auch der *Vera Cruz*<sup>118</sup> versucht den nordamerikanischen Filmen nachzueifern, welche in Studios mit großem Budget produziert wurden. Aufgrund der fehlenden Struktur sowohl im Produktions-, als auch im Distributionsbereich und fehlender staatlicher Unterstützung war es jedoch nur schwer möglich, sich gegen die Dominanz des US-amerikanischen Films auf dem brasilianischen Markt durchzusetzen.<sup>119</sup> Der Konkurs der Produktionsfirma *Vera Cruz* 1954 machte darüber hinaus deutlich, dass kommerzielles Kino im Sinne Hollywoods kein Garant für erfolgreichen brasilianischen Film darstellt.<sup>120</sup>

Vor diesem Hintergrund kam es vor allem in den *suplementos literários* zur Entwicklung von Ideen, wie ein neues brasilianisches Kino aussehen könnte.<sup>121</sup> Entscheidend bei der Konkretisierung dieser Ideen waren die drei Kinokongresse, von 1952-1953 in Rio de Janeiro

<sup>112</sup> ROCHA (2004), S. 52.

<sup>113</sup> Ein genaues Ende der Bewegung wird in der Literatur nicht genannt. Mit der verschärften Zensureinführung 1968 ging jedoch auch das kreative Potenzial der Bewegung zurück. (Vgl. LEITE (2005), S. 105)

<sup>114</sup> Vgl. LENTI (1995), S. 4f.

<sup>115</sup> Vgl. LEITE (2005), S. 94.

<sup>116</sup> 1908 entstand der erste brasilianische Spielfilm, wobei die Angaben zwischen *Os Estranguladores* und *Nho Anastácio chegou de viagem* schwanken. (Vgl. KIRSCH (1995), S. 28, Vgl. AGGIO (2005a), S.58)

<sup>117</sup> 1941 wurden die *Atlântida* Studios in Rio de Janeiro gegründet mit dem Ziel, sozialkritische Filme zu drehen. Durch ausbleibenden Publikumserfolg wurden ab 1944 *chanchadas*, populäre Musikkomödien mit einem oftmals vulgären Charakter, produziert und mit der größten Kinokette Rio de Janeiros zusammengearbeitet. (Vgl. HERMANNNS (1993), S.29f.) Die *Cinema-Novo*-Bewegung kritisierte die *chanchadas* stark aufgrund fehlender Ästhetik, den Nachahmungscharakter von Hollywood sowie dem fehlenden Beitrag zur Bewusstseinsbildung bei der Bevölkerung. (Vgl. SIMONARD (2006), S. 9)

<sup>118</sup> Filmproduktionsfirma, die 1949 in São Paulo gegründet wurde, mit dem Ziel technisch hochwertige Filme zu produzieren, die auf dem internatonalem Markt konkurrenzfähig sind. (Vgl. HERMANNNS (1993), S. 31) Kritisiert wurde von den *cinemanovistas* die künstliche Wirkung durch die Nachahmung von Hollywood, die künstliche Sprache und die stereotype Besetzung von Rollen mit schwarzen Schauspielern. (Vgl. LEITE (2005), S. 92)

<sup>119</sup> Vgl. HERMANNNS (1993), S. 21-23.

<sup>120</sup> Vgl. LEITE (2005), S. 90.

<sup>121</sup> Vgl. AGGIO (2005a), S. 17.

und São Paulo, deren Teilnehmer sich für ein realitätsnäheres Kino mit anspruchsvolleren Inhalten und geringeren Produktionskosten einsetzten. Nelson Pereira dos Santos stellte dabei 1952 seine These: „O problema do conteúdo do cinema brasileiro“ vor.<sup>122</sup> Sein Fokus lag dabei auf der Frage, wie man die brasilianische Realität in die Kinosäle bringen könnte. Mit seinem Film *Rio 40 Graus* gab er den Anstoß zur praktischen Umsetzung der in den Kongressen geäußerten Ideen.<sup>123</sup>

Die Entwicklung des *Cinema Novo* lässt sich in drei Phasen unterteilen. Die erste Phase von Mitte der 1950er Jahre dauerte bis zum Militärputsch 1964 und war gekennzeichnet durch die Auseinandersetzung mit Themen, die auch von der brasilianischen Linken diskutiert wurden, wie Armut in den Favelas<sup>124</sup>, Rassismus, dem Gegensatz zwischen Arm und Reich, der durch Hunger und religiöse Mythologie geprägte Alltag im Nordosten und die Situation der Landbevölkerung, welche, vom Staat ignoriert, der Willkür und Gewalt der Landbesitzer ausgeliefert war.<sup>125</sup> Außerdem war man von der *cultura popular* fasziniert und wollte den „einfachen Mann“ mit seiner Arbeit und Weltsicht darstellen.<sup>126</sup> Die bekanntesten Filme aus dieser Phase sind *Vidas Secas* (1963) von Nelson Pereira dos Santos und *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) von Glauber Rocha. Der letztgenannte Film ist einer der wichtigsten der Bewegung. Er stellt nicht nur das Talent von Glauber Rocha unter Beweis, sondern macht deutlich, dass das *Cinema Novo* in der Lage war, einen Beitrag zum internationalen Kino zu leisten.<sup>127</sup>

In der zweiten Phase, von 1965 bis 1966 wurde zunehmend Kritik an der Militärdiktatur geübt und der Industrialisierungsprozess und die damit einhergehenden Probleme der Landflucht und der Verstädterung fokussiert.<sup>128</sup>

Die dritte Phase von 1967 bis 1969 war vor allem gekennzeichnet durch Kritik an der Rolle der Linksintellektuellen in der damaligen Geschichte Brasiliens, aber auch an den eigenen Widersprüchen und Utopien der ersten Phase. Der Film, welcher diese Haltung am deutlichsten widerspiegelt, ist *Terra em transe* (1967) von Glauber Rocha.<sup>129</sup> Zum größten Publikumserfolg dieser Phase des *Cinema Novo* wurde jedoch *Macunaíma* (1969) von Joaquim Pedro de Andrade, welcher bereits Elemente des Tropikalismus<sup>130</sup> aufwies.<sup>131</sup>

<sup>122</sup> Vgl. HERMANNNS (1993), S. 35f.

<sup>123</sup> Vgl. LEITE (2005), S. 95.

<sup>124</sup> 1935 hat bereits Humberto Mauro in seinem Film *Favela dos meus amores* das Leben in der Favela dargestellt. Seine Umsetzung war allerdings von einer folkloristischen Sichtweise der Favela geprägt, von welcher sich die *cinemanovistas* distanzieren wollten. (Vgl. MORENO (1994), S.88)

<sup>125</sup> Vgl. AGGIO (2005), S. 119f.

<sup>126</sup> Vgl. LEITE (2005), S. 94.

<sup>127</sup> Vgl. LEITE (2005), S. 99-101.

<sup>128</sup> Besondere Bedeutung erlangten dabei die Filme *A grande cidade* (1966) von Carlos (Cacá) Diegues, und *O desafio* (1965) von Paulo César Saraceni, welcher als erster Film den Militärputsch thematisierte.

<sup>129</sup> Durch die Verwendung einer barocken Erzählweise, einer Vielzahl von Allegorien und einer metaphorischen Sprache gelang es den Cineasten damit zwar der durch die Militärregierung eingeführten Zensur zu entgehen, jedoch wurden die Filme aufgrund dieser Merkmale vom Volk oft nicht verstanden.

<sup>130</sup> Musikalische Bewegung die Ende der sechziger Jahre entstand mit dem Ziel die Tradition der brasilianischen Musik mit neuen Elementen zu verbinden. Zu ihren Gründern zählen u.a. Gilberto Gil und Caetano Veloso. (Vgl. RAMOS TINHORAO (1986), S. 248f.)

Inspiration erhielten die brasilianischen Regisseure vom italienischen Neorealismus und der französischen *Nouvelle Vague*. Die *cinemanovistas*<sup>132</sup> beeindruckte vor allem die bis dahin nicht dagewesene Realitätsnähe der Filme des Neorealismus, welche durch die Verwendung von Laiendarstellern und realen Szenarien erreicht wurde, und ihnen einmal mehr die Künstlichkeit und Oberflächlichkeit des Hollywoodkinos vor Augen führte. Die *Nouvelle Vague* beeinflusste die *cinemanovistas* vor allem in Bezug auf die Bedeutung des Regisseurs als eigentlicher Autor des Films, die Möglichkeit, gute Filme auch mit einem geringen Budget zu verwirklichen, sowie die Filmweise mit einer leichten Handkamera.<sup>133</sup>

Der Ausdruck: „uma câmera na mão e uma idéia na cabeça“ entwickelte sich später zum Leitmotiv der Bewegung. Geprägt wurde es von dem jungen Regisseur Paul César Saraceni, seinen Bekanntheitsgrad erreichte der Slogan jedoch durch Glauber Rocha.<sup>134</sup> Zu dem engsten Kreis des *Cinema Novo* gehörten neben diesem und Nelson Pereira dos Santos: Joaquim Pedro de Andrade, Walter Lima Jr., Guimarães Rosa, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Mário Carneiro, Ruy Guerra, David Neves, Gustavo Dahl und Luiz Carlos Barreto.<sup>135</sup>

Glauber Rocha hat jedoch nicht nur aufgrund seiner Filme die Bewegung vor allem international bekannt gemacht, sondern auch in seinem Buch *A Revolução do Cinema Novo* wesentliche Merkmale des neuen brasilianischen Kinos festgehalten. In den drei bekanntesten Abhandlungen *Eztetyca da fome*, *Eztetyca do sonho* und *Tricontinental* betont Glauber Rocha das revolutionäre Potenzial eines Kinos, in welchem der Künstler sich mit aktuellen Problemen seiner Zeit auseinandersetzt.<sup>136</sup> Er ist es auch, der mit seiner Definition des *Cinema Novo* eine klare Abgrenzung vom kommerziellen Kino setzt, da dieses seiner Meinung nach mit der Lüge und der Ausbeutung Lateinamerikas einhergeht:

Onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policiaescos da censura, aí haverá um germe vivo do cinema novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do cinema novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do cinema novo. A definição é esta e por esta definição o cinema novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do cinema industrial é com a mentira e com a exploração.<sup>137</sup>

In seinem Manifest konkretisiert Rocha, was genau er unter einer „Ästhetik des Hungers“ versteht: Zum einen umfasst sein Konzept die inhaltliche Auseinandersetzung mit der Thematik Hunger, unter verschiedenen Gesichtspunkten. Zum anderen beinhaltet es die Frage nach einer angemessenen filmischen Umsetzung des Themas. Diese konnte für Rocha nur durch eine Abwendung von kommerziellen Produktionsmethoden gewährleistet werden, da-

<sup>131</sup> Vgl. LEITE (2005), S. 101-103.

<sup>132</sup> Brasilianische Bezeichnung für die Anhänger des *Cinema Novo*. Dieser Ausdruck wurde aufgrund seiner Aussagekraft in Portugiesisch beibehalten.

<sup>133</sup> Vgl. LEITE (2005), S. 93, 97.

<sup>134</sup> Vgl. FONSECA, <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao36/entrevista/index.shtml>.

<sup>135</sup> Vgl. PAP (2000), S. 144f.

<sup>136</sup> Vgl. MORENO (1994), S. 145.

<sup>137</sup> ROCHA (2004), S. 67.

mit sich das Elend nicht länger hinter technisch aufbereiteten Bildern im Hollywoodstil verstecken konnte.<sup>138</sup>

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendeu. Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos **estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados** onde nem sempre a razão falou mais alto, – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que **os remendos do tecnicolor não escondem, mas agravam os tumores**. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: **e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência**.<sup>139</sup>

Die würdigste Art, den Hunger und die Misere darzustellen, ohne in mitleidigen Humanismus abzugleiten, ist dabei für Rocha, die Gewalt. Darunter versteht er jedoch nicht die Darstellung von Gewaltszenen sondern eine ästhetische, stilistische Gewalt in der Art der filmischen Umsetzung des Themas. Seine „Ästhetik der Gewalt“ charakterisiert sich durch den Experimentalismus und die Vergewaltigung der Sehgewohnheiten der Zuschauer durch die realitätsnahe Darstellung der „nackten“ Armut manifestiert durch dreckige, hässliche und hungrige Personen.<sup>140</sup> Durch diese neue Art der Repräsentation soll bei dem Publikum, welches das Elend lieber ignorieren würde, ein Prozess der Auseinandersetzung mit dem Thema ausgelöst werden.<sup>141</sup> Daher bezeichnet er die für die 1960er Jahre neue Darstellung der Armut als revolutionär: „[...] uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária“<sup>142</sup>.

Für die Realisierung ihrer Ideen griffen die *cinemanovistas* auf reale Szenarien zurück und gaben den Dialogen, mit einer dem sozialen Umfeld angepassten Sprache mehr Raum. Außerdem spiegeln ihre Filme die Einflüsse des Neorealismus und der *Nouvelle Vague* wider.<sup>143</sup> Das Wesen des *Cinema Novo* fasst der Regisseur Saraceni folgendermaßen zusammen: „aberto, sem nenhum dogma, nenhum preconceito, [...] autoral, sincero, criativo, revolucionário [...]“<sup>144</sup>

Mit Beginn der Militärregierung wurden den Regisseuren des *Cinema Novo* einerseits Grenzen durch die Zensur sowie die Gründung des *Instituto Nacional de Cinema, INC*<sup>145</sup>, im Jahre 1966 gesetzt. Andererseits förderte und koproduzierte die im Jahre 1969 gegründete staatliche Filmgesellschaft *Embrafilme*<sup>146</sup> einen Großteil der Filme der *Cinema-Novo*-Regisseure. Dies erscheint auf den ersten Blick verwunderlich, erklärt sich jedoch aus der höheren internationalen Repräsentativität des *Cinema Novo* im Vergleich zu den *chancha-*

<sup>138</sup> Ebd., S. 65f.

<sup>139</sup> ROCHA (2004), S. 65f.

<sup>140</sup> AGUIAR NEITZEL, <http://br.geocities.com/ciberliteratura/literatura/glauber.html>.

<sup>141</sup> Vgl. ROCHA (2004), S. 66.

<sup>142</sup> ROCHA (2004), S. 66.

<sup>143</sup> Vgl. LEITE (2005), S. 93.

<sup>144</sup> SIMONARD (2006), S. 8f.

<sup>145</sup> Von Castello Branco gegründet, war es auf eine umfassende Filmförderungs politik ausgerichtet, jedoch mit dem vorrangigen Ziel eine inhaltliche Kontrolle über die Filmproduktionen zu gewinnen. (Vgl. HERMANN (1993), S. 42)

<sup>146</sup> Die Aktiengesellschaft *Embrafilme* funktionierte in Form einer Kreditbank zur Filmfinanzierung nach rein technisch-kommerziellen Gesichtspunkten und übernahm nach ihrer Umstrukturierung die exekutiven Aufgaben des INC. (Vgl. HERMANN (1993), S. 47-49)



das sowie der stark kodierten Gesellschaftskritik der Regisseure.<sup>147</sup> Bereits 1968 sahen sich außerdem eine Reihe von oppositionellen Künstlern und Regisseuren durch den von den Militärs verordneten institutionellen Akt N°5<sup>148</sup> zur Zwangsemigration veranlasst. Diejenigen die blieben, mussten sich mit der *Embrafilme* arrangieren, wollten sie weiter Filme drehen. Diese Zusammenarbeit mit einer von den Militärs gegründeten Gesellschaft wurde nicht nur von vielen Seiten kritisiert,<sup>149</sup> sondern führte durch die Anpassung an die verschärfte Zensur seit 1968 auch zu einer Minderung des kreativen Potenzials.<sup>150</sup>

Die Ablösung des *Cinema Novo* durch das *Cinema Marginal*<sup>151</sup> hatte ihre Ursachen jedoch nicht nur in der Zensur, sondern auch in der Diskrepanz ihrer Ideale und dem Wesen des Films. Die Regisseure des *Cinema Novo* lehnten das kommerzielle Kino ab, obwohl sie gleichzeitig auf eine Produktions-, Distributions- und Absatzstruktur für ihre Filme angewiesen waren. Um einen Kompromiss zu finden, ohne dabei die eigenen Grundsätze zu verraten, gründeten viele Regisseure eigene Produktionsfirmen, wie z.B. *Sagafilm*<sup>152</sup>, oder schlossen sich für den Verleih zusammen, wie z.B. im Unternehmen *Difilm*.<sup>153</sup>

Die breite Masse des Publikums, welches an eine Hollywoodästhetik gewöhnt war, konnten die *cinemanovistas* mit ihrem gesellschaftskritischen Kino nicht erreichen. Mit ihren Filmen setzte die Bewegung jedoch ein Zeichen, dass die Entwicklung eines neuen brasilianischen Kinos möglich war.<sup>154</sup> Bewusst oder unbewusst werden bis heute alle Regisseure an den von ihr gesetzten Maßstäben gemessen.

### 3.1.2 *Rio 40 Graus*: Wegbereiter des *Cinema Novo*

Die Dreharbeiten zu *Rio 40 Graus*<sup>155</sup> begannen 1954 unter der Regie von Nelson Pereira dos Santos.<sup>156</sup> Der Film galt als der erste, welcher alle wichtigen filmästhetischen und politischen Aspekte des *Cinema Novo* aufgegriffen hat.<sup>157</sup> Der Einfluss des italienischen Neorealismus zeigte sich vor allem auch in der Wahl der Produktionsmethoden und der kompletten Finan-

<sup>147</sup> Vgl. KIRSCH (1995), S. 29.

<sup>148</sup> Mit dem AI-5 setzt sich die harte Linie des Militärlügels gegenüber der gemäßigten Linie durch. Die Repressionen wurden verschärft, der Kongress entmachtet und mit dem Nationalen Sicherheitsgesetz vom 29.9.1969 jeder Bürger zum Spitzel gemacht. (Vgl. HERMANNNS (1993), S. 47)

<sup>149</sup> Vgl. HERMANNNS (1993), S. 49f.

<sup>150</sup> Vgl. LEITE (2005), S. 105.

<sup>151</sup> Klassifizierung für eine Reihe von Filmen, die Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre entstanden sind und zum Großteil konträr zu den Idealen des *Cinema Novo* standen. (Vgl. FPR (2000), S. 141)

<sup>152</sup> Produktionsfirma, die von Marcos Farias und Leon Hirzman gegründet wurde. (Vgl. AG (2000), S. 171)

<sup>153</sup> Auf Initiative verschiedener Regisseure des *Cinema Novo* entstanden, um den Verleih und die Koproduktion von Filmen verschiedener und teilweise auch eigener Produktionsfirmen zu erleichtern. (Vgl. AG (2000), S.171)

<sup>154</sup> Vgl. LEITE (2005), S. 104.

<sup>155</sup> 40 Grad ist eine Anspielung auf die Lage Rio de Janeiros im geografische Koordinatensystem (Vgl. AGGIO, S. 70) und ist der dritte Film von Nelson Pereira dos Santos. Die vorherigen, ein Kurzfilm und ein Film für die Kommunistische Partei Brasiliens, gingen verloren.

(Vgl. EDUARDO, <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT1027520-1655-1,00.html>)

<sup>156</sup> Vgl. EDUARDO, <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT1027520-1655-1,00.html>.

<sup>157</sup> Vgl. AGGIO (2005), S. 69.

zierung über ein Gewinnbeteiligungs-System.<sup>158</sup> Für die Zeit der Aufnahme mietete das fünfzehnköpfige Produktionsteam ein günstiges Apartment und lebte dort in einer Art Künstlerkommune.<sup>159</sup> Als Konsequenz der Abwendung von kommerziellen Produktionsmethoden stand Nelson Pereira dos Santos nur ein sehr geringes Budget zur Verfügung, dafür aber auch eine größere künstlerische Freiheit bei der Umsetzung seiner Ideen.<sup>160</sup> Glauber Rocha charakterisierte *Rio 40 Graus* mit den folgenden Worten:

Este filme revelava o povo ao povo: sua intenção vindo de baixo para cima, era revolucionária. Suas idéias eram claras, sua linguagem simples, seu ritmo introduzia o complexo de grande metropole [sic!], a câmera narra e expõe com ardor os dramas, as misérias e as contradições da grande cidade: o autor estava definido na mis-en-scene.<sup>161</sup>

Den Rahmen des Films bildet die Favela Cabuçu, in der die Handlung sowohl beginnt, als auch endet. Mosaikartig werden die Erlebnisse verschiedener Personen der Favela, der Mittel- bzw. Oberschicht Rio de Janeiros und von Ausländern an einem Sonntagnachmittag dargestellt, die sich bei den Sehenswürdigkeiten Rio de Janeiros begegnen.

Der Haupterzählstrang des Episodenfilms verfolgt dabei in einer fast dokumentarischen Weise die fiktive Geschichte von fünf Jungen aus der Favela, die an den verschiedenen touristischen Orten Copacabana, Zuckerhut, Maracanã, Corcovado und Quinta da Boa Vista Erdnüsse verkaufen. Die Kamera nimmt dabei die Funktion eines Beobachters ein, der verschiedene Szenen des Alltags einfängt. Durch die ungeschminkte Darstellung der Armut wird vom Regisseur bewusst die Störung der Sehgewohnheiten des zu der Zeit nur an Glanz und Glamour gewöhnten Publikums provoziert, um eine Bewusstseinsbildung für die Situation der sozial Benachteiligten zu erreichen und gleichzeitig seinem Protest gegen die konservative Politik der Regierung Ausdruck zu verleihen.<sup>162</sup> Bei der Auswahl der Schauspieler für die Hauptrollen griff Nelson Pereira dos Santos vor allem auf Laiendarsteller aus der Favela mit dunkler Hautfarbe zurück. Damit wollte er eine größere Realitätsnähe schaffen und das Thema Rassismus, welches in Brasilien geleugnet und deshalb auch nicht offen diskutiert wurde, zur Sprache bringen.<sup>163</sup> Fast alle Szenen des Films wurden im Freien gedreht. Durch die Einbindung von Passanten<sup>164</sup> und die Abhängigkeit von Licht und Wetter stellte der Regisseur sein Improvisationstalent unter Beweis<sup>165</sup> und setzte gleichzeitig die von den *cinemanovistas* angestrebte Natürlichkeit in der Filmästhetik um.

Die Dreharbeiten zu *Rio 40 Graus* wurden 1955 beendet. Der Direktor der Abteilung für öffentliche Sicherheit, Coronel Meneses Cortes, verbot jedoch den eigentlich durch die Zensurbehörde bereits freigegebenen Film mit der Begründung, dass die Temperatur in Rio de Janeiro niemals 40 Grad Celsius betragen würde. Ein weiteres Argument für die nachträgli-

<sup>158</sup> Vgl. SADLIER (2003), S. 130.

<sup>159</sup> Vgl. EDUARDO, <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT1026725-1661-2,00.html>.

<sup>160</sup> Vgl. RAMOS (1987), S. 305.

<sup>161</sup> PIRES, <http://www.interrogacaofilmes.com/textos.asp?texto=19>.

<sup>162</sup> Vgl. AGGIO (2005a), S. 69.

<sup>163</sup> Vgl. SADLIER (2003), S. 138.

<sup>164</sup> Vgl. EDUARDO, <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT1027520-1655-1,00.html>.

<sup>165</sup> Vgl. SADLIER (2003), S. 124.

che Zensur war die Zugehörigkeit Nelson Pereira dos Santos zur Kommunistischen Partei Brasiliens<sup>166</sup>. Außerdem wurde dem Regisseur vorgeworfen, mit dem Film, dem Image Rio de Janeiros zu schaden. Eine Kampagne von Regisseuren und Kritikern im In- und Ausland setzte sich für die Freigabe des Films ein, aber erst mit dem Amtsantritt von Juscelino Kubitschek wurde die Zensur widerrufen und der Film für den Kinostart ab März 1956 freigegeben. Beim Publikum lief *Rio 40 Graus* gut an, was auch dem Rummel um die Zensur zu verdanken war, allerdings ließen die Besucherzahlen bald nach, als man merkte, dass der Film nicht die erwarteten skandalösen Szenen aufwies, die man sich aus dem Titel und der Zensur erwartet hatte.<sup>167</sup>

### 3.1.3 *Rio Zona Norte: Die Bedeutung der cultura popular für die cinemanovistas*

*Rio Zona Norte* entstand 1957 und ist der zweite Teil, der von Nelson Pereira dos Santos geplanten Trilogie über Rio de Janeiro. Als dritter Film war eigentlich *Rio Zona Sul* vorgesehen, der jedoch nie gedreht wurde, stattdessen entstand *El Justiciero*<sup>168</sup> (1967), um die Trilogie zu vervollständigen.<sup>169</sup>

Der Film *Rio Zona Norte* wurde unter ähnlichen Bedingungen wie *Rio 40 Graus* in Form einer Kooperative mit Gewinnbeteiligungs-System gedreht, allerdings mit der Unterstützung der durch *Rio 40 Graus* eingespielten Preisgelder.<sup>170</sup>

Erzählt wird die Geschichte des Sambakomponisten Espírito da Luz Soares<sup>171</sup>, der in einer Favela im Vorort von Rio de Janeiro wohnt. Nach seinem Sturz aus einem der überfüllten Vorstadtzüge befindet er sich in einem komaartigen Zustand, aus dem er während seines Transports ins Krankenhaus immer wieder kurzzeitig aufwacht und sich an die bedeutendsten Ereignisse der letzten Tage seines Lebens erinnert. Dieses war gekennzeichnet von der Hoffnung, seine Samba-Kompositionen mit Hilfe einiger einflussreicher „Freunde“ (Moacir und Maurício) aufnehmen zu können, Adelaide zu heiraten und eine Arbeit in einem kleinen Laden für seinen Sohn Norival zu besorgen, um ihm den Weg aus der Kriminalität zu ermöglichen. Im Laufe des Films wird er jedoch in jeder Hinsicht enttäuscht. Trotzdem versucht er seinen großen Traum zu verwirklichen und kann Ângela Maria<sup>172</sup>, die bekannteste Sambainterpretin, dafür begeistern, seinen Samba *Malvadeza Durão* aufzunehmen, was jedoch letztendlich daran scheitert, dass er niemanden findet, der die von ihr benötigte Partitur erstellen

<sup>166</sup> Durch die Entscheidung den Film zu drehen, verlor Nelson Pereira dos Santos sein Ansehen in der Partei. Diese forderte ihn auf den Film nicht zu drehen, da sie das Filme Drehen als kleinbürgerliches Streben ansah. Vorrangig sollte ihrer Meinung nach die kommunistische Revolution sein. (Vgl. EDUARDO, <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT1027520-1655-1,00.html>)

<sup>167</sup> Vgl. AGGIO (2005a), S.70-72.

<sup>168</sup> In der Literatur ist es umstritten, ob *El Justiciero* als dritter Film gewertet werden kann, oder ob die Trilogie einfach unvollständig geblieben ist. Diese Ansicht vertritt u.a. Fernão Ramos. (Vg. RAMOS (1987), S. 307)

<sup>169</sup> Vgl. MORENO (1994), S. 142.

<sup>170</sup> Vgl. SADLIER (2003), S. 130.

<sup>171</sup> Interpretiert von Grande Otelo, der auch in einigen *chanchadas* mitgespielt hat.

<sup>172</sup> Interpretiert von ihr selber.

kann. Auf dem Nachhauseweg stürzt er aus dem Zug und stirbt an den Folgen des Unfalls ohne einen einzigen seiner Sambas veröffentlicht zu haben. Der Film wurde bei seinem Erscheinen weder von dem Publikum noch von der Kritik positiv aufgenommen. Die Kritiker vermissten den starken neorealistischen Einfluss, wie er in *Rio 40 Graus* vorhanden war, und hatten eine Art dokumentarische Beschreibung der Zona Norte erwartet.<sup>173</sup> Nelson Pereira dos Santos wollte jedoch durch die Erzählweise im *Flash-back*<sup>174</sup> und den Wechsel von objektiver und subjektiver Kamera das psychologische Universum eines populären Künstlers darstellen, dessen Geschichte repräsentativ für viele andere stand, die von kommerziellen Musikproduzenten ausgenutzt wurden.<sup>175</sup> Als Vorlage diente ihm dabei das Leben des Sambakomponisten Zé Keti, der im Film mit der Rolle des Alaor da Costa, einem kommerziellen *sambista*, genau die entgegengesetzte Rolle zu seinem eigenem Leben übernimmt. Mit der Verfilmung dieser Thematik verfolgte Nelson Pereira dos Santos einen der Kerngedanken des *Cinema Novo*, die Hinwendung zur *cultura popular*. In den Figuren Moacirs und Espíritos spiegelt sich dabei auf der Metaebene die Position des *Cinema Novo* für Brasilien wider. In der Person des Moacir verkörpert sich das Interesse der Regisseure für die *cultura popular* und gleichzeitig die Tatsache, ihr, aufgrund der Herkunft und Bildung der Cineasten, nicht anzugehören. In dem Protagonisten Espírito drückt sich der Einsatz für einen brasilianischen Film und gegen das kommerzielle Kino aus, genau wie Espírito sich für seine authentischen Sambas und gegen die von kommerziellen Musikproduzenten, einsetzt.

Augrund der Analyse des Films durch Glauber Rocha in seinem Buch *A Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963), indem er Nelson Pereira dos Santos mit Luchino Visconti<sup>176</sup> verglich, gewann der Film langsam an Ansehen. Aber erst ab 1979 mit einem Artikel des Regisseurs David Neve, in welchem er *Rio Zona Norte* gerade durch die vorher kritisierten Elemente des *Flash-back* und der psychologischen Seite als seiner Zeit voraus würdigte, wurde der Film neu entdeckt.<sup>177</sup>

### 3.1.4 *Cinco Vezes Favela*: Fünf junge Regisseure zeigen fünf Seiten der Favela

*Cinco Vezes Favela* ist ein Spielfilm, der sich aus fünf Kurzfilmen zusammensetzt, die von jungen Regisseuren der *União Nacional de Estudantes* (UNE) anlässlich des 25. Geburtstags der Vereinigung gedreht wurden. Finanzielle Unterstützung erhielten sie vom *Centro Popular de Cultura* (CPC). Der Film erschien 1962, als erstmals von verschiedenen Regisseuren eine Reihe von Filmen produziert wurde, welche die auf den Kinokongressen

<sup>173</sup> Vgl. RAMOS (1987), S. 308.

<sup>174</sup> Der *Flash-back* galt als typische Art der Hollywoodinszenierung und wurde daher von den Neorealisten strikt abgelehnt. (Vgl. ROCHA MELO, <http://www.contracampo.com.br/80/riozonanorte.htm>)

<sup>175</sup> Vgl. SADLER (2003), S. 127.

<sup>176</sup> Italienischer Regisseur des Neorealismus, welcher in seinem Film *La terra trema* (1948) die Rolle der Agenten bzw. Mittelsmänner kritisiert. Auch Espírito ist auf Agenten angewiesen, da er selber nicht über die Mittel und Beziehungen verfügt, seine Sambas produzieren zu lassen. (Vgl. IKEDA, <http://www.geocities.com/Hollywood/Agency/8041/NelsonPereiraDosSantos3.html>)

<sup>177</sup> Vgl. IKEDA, <http://www.geocities.com/Hollywood/Agency/8041/NelsonPereiraDosSantos3.html>.

angesprochenen Ideale umsetzen.<sup>178</sup> Die fünf Kurzfilme bilden keine narrative und ästhetische Einheit, behandeln jedoch auf verschiedene Art und Weise das Thema Favela und die sozialen und kulturellen Kontraste zwischen den Favela-Bewohnern und der Mittel- und Oberschicht.<sup>179</sup>

*Um Favelado* von Marco Farias thematisiert die Situation eines Favela-Bewohners, dem von seinem Vermieter mittels eines von diesem beauftragten Schlägertrupps ein Ultimatum gesetzt wird, um seine Mietschulden bis zum nächsten Tag zu begleichen. Im Film *Zé da Cachorra* von Miguel Borges kritisiert der gleichnamige Wortführer der Favela die Passivität der anderen Favela-Bewohner, welche sich nicht gegen den reichen *grilheiro* Bruno durchsetzen können, der eine Familie aus der Favela vertreiben will. Besonders deutlich wird in dieser Episode die Gegenüberstellung der Lebensweise des Bürgertums und der Favela-Bewohner. *Couro de Gato* von Joaquim Pedro de Andrade ist der bekannteste unter den fünf Kurzfilmen, er wurde bereits vor dem eigentlichen Projekt *Cinco Vezes Favela* gedreht, wobei ihm nach der Fertigstellung das Angebot gemacht wurde ihn in den Film aufzunehmen.<sup>180</sup> Er handelt von vier Jungen aus der Favela, die für die kommende Karnevalssaison Katzen fangen, aus deren Fell Tamburins hergestellt werden. Auffallend ist die beschleunigte Parallelmontage und dass der Film fast ohne Text auskommt. Auch *Escola de Samba, Alegria de Viver* von Carlos Diegues greift das Thema Karneval auf, behandelt es jedoch eher als Ablenkung der Armen von ihrem Kampf für politische Gleichberechtigung. Verkörpert werden diese gegensätzlichen Ansichten in den Figuren des Karnevalsführers und seiner Frau. Sie wird von der Gemeinschaft der Favela-Bewohner ausgeschlossen, weil sie Flugblätter für Streiks verteilt und in einer Fabrik arbeitet, statt sich an den Karnevalsvorbereitungen zu beteiligen. Diese von Carlos Diegues dargestellte und für das *Cinema Novo* untypische Haltung gegenüber der *cultura popular* verwandelt sich bei ihm ein Jahrzehnt später in Begeisterung für die Freude und Spontanität derselben.<sup>181</sup> *Pedreira de São Diogo* von Leon Hirszman ist der einzige unter den fünf Filmen, welcher eine positive Stimmung zulässt. Durch die Solidarität zwischen den Favela-Bewohnern und den Arbeitern eines Steinbruchs gelingt es ihnen, die Sprengung der am Steinbruchrand befindlichen Hütten der Favela zu verhindern. Kennzeichnend für den Film ist die Verwendung von Plansequenzen und der Einfluss des sowjetischen Realismus im Sinne Eisensteins.<sup>182</sup>

<sup>178</sup> 1962 erschienen die Filme *Barravento* (Glauber Rocha), *A grande feira*, *Tocaia no asfalto* (Roberto Pires), *Porto das caixas* (Paulo César Sarraceni), *Os cafajestes* (Ruy Guerra), *Assalto ao trem pagador* (Roberto Farias) und *O pagador de promessas* (Anselmo de Duarte), welcher in Cannes die Goldene Palme erhielt. (Vgl. GARCIA, <http://www.contracampo.com.br/64/cincovezesfavela.htm>) Die beiden letztgenannten Filme werden von den Regisseuren des *Cinema Novo* jedoch nicht als Teil ihrer Bewegung anerkannt, da sie noch die klassische Narrativik aufweisen und auf kommerziellem Wege produziert wurden. (Vgl. RAMOS (1987), S. 335f.)

<sup>179</sup> Vgl. LEITE (2005), S. 97f.

<sup>180</sup> Vgl. ANDRADE (1976), [http://www.filmesdoserro.com.br/jpa\\_entr\\_4.asp](http://www.filmesdoserro.com.br/jpa_entr_4.asp).

<sup>181</sup> Vgl. RAMOS (1987), S. 337.

<sup>182</sup> Vgl. ROCHA (2004), S. 112.

## 3.2 Brasilianisches Gegenwartskino

### 3.2.1 Charakterisierung

Das brasilianische Gegenwartskino ist geprägt durch die Kulturpolitik, die 1985 mit der Rückkehr der Demokratie begann. Kritiker sprachen sich gegen den Einfluss des Staates in allen Bereichen der Gesellschaft und Wirtschaft aus. Aus diesem Grund schuf die Regierung Sarney bereits 1986 das *Lei Sarney*, dessen Ziel es war, privaten Unternehmern einen Anreiz zu verschaffen, Filmproduktionen und andere kulturelle Aktivitäten zu finanzieren, indem sie diese Gelder von der Steuer absetzen konnten.<sup>183</sup> Die Meinung, dass auch der Kinosektor nach Marktgesetzen und ohne staatliche Eingriffe funktionieren müsste, setzten Präsident Fernando Collor de Mello und sein Sekretär für Kulturpolitik, Ipojuca Pontes, 1990 in die Tat um, indem sie das Unternehmen *Embrafilme* auflösten, was die brasilianische Filmproduktion von einem Tag auf den anderen in eine schwere Krise stürzte.<sup>184</sup> Durch den Wegfall der Finanzierungsmöglichkeiten über Kredite sowie der Unterstützung bei Verleih und Vermarktung musste die Produktion von vielen Filmen abrupt abgebrochen werden.<sup>185</sup> Während Ende der 1980er Jahre noch 90 Filme gedreht wurden, waren es 1992 gerade einmal zwei.<sup>186</sup> Diese unrühmlichen Maßnahmen führten dazu, dass Ipojuca Pontes sein Amt 1991 an Sérgio Paulo Rouanet, einen angesehenen Botschafter und Intellektuellen abtreten musste.<sup>187</sup> Die von ihm und den nachfolgenden Kulturministern verfolgte Politik war gekennzeichnet von der Einführung verschiedener Gesetze, wie das *Lei Rouanet* 1991 und das *Lei do Audiovisual* 1993, welche eine Erneuerung und Vervollständigung des *Lei Sarney* darstellten.<sup>188</sup> Ziel war es nach wie vor, die privaten Investitionen im Kultursektor anzuregen, und zwar durch den Erlass der Körperschaftssteuer bis hin zu einer Mindestgewinnbeteiligung von 24%.<sup>189</sup> Neben der Förderung der Produktion sollte auch der Vertrieb durch ausländische Unternehmen wie *Fox*, *Warner* oder *Columbia*, finanziell begünstigt werden.<sup>190</sup> Tatsache ist jedoch, dass mit der Gründung der *Embrafilme* 1969 alle kleineren nationalen Verleiher in Konkurs gingen und mit der Auflösung des Unternehmens dieser Marktanteil nahezu konkurrenzlos an ausländische Verleiher überging.<sup>191</sup> 1992 wurde zwar das Verleihunternehmen *Riofilme* gegründet. Es verfolgte jedoch weder das Ziel noch verfügte es über die Kapazitäten, einen großen Markt zu bedienen.<sup>192</sup>

<sup>183</sup> Vgl. KIRSCH (1993), S. 30.

<sup>184</sup> Vgl. LEITE (2005), S. 120f.

<sup>185</sup> Vgl. HERMANN (1993), S. 57f.

<sup>186</sup> Vgl. KIRSCH (1995), S.30.

<sup>187</sup> Präsident Collor de Melo wurde ein Jahr später aufgrund eines Korruptionsskandals mittels *Impeachment* seines Amtes enthoben.

<sup>188</sup> Vgl. LEITE (2005), S. 122.

<sup>189</sup> Vgl. PADILLA (2005), S. 22f.

<sup>190</sup> Vgl. LEITE (2005), S. 123.

<sup>191</sup> Vgl. CAETANO (2005), S. 15.

<sup>192</sup> Vgl. ebd., S. 23.

Einer der wenigen bis heute erfolversprechenden Wege, einen Film zu nationalen und/ oder internationalen Erfolg zu führen, ist die Produktion bzw. die Koproduktion durch einen ausländischen Verleiher oder dem 1997 gegründeten Unternehmen *Globo Filmes*. Dieses Unternehmen gehört zum brasilianischen Medienriesen *Rede Globo*<sup>193</sup> und verfügt entsprechend über eine landesweit effiziente Vermarktungsstruktur. Kurioserweise unterstützt damit das Fernsehen die Kinoproduktionen und nicht umgekehrt, wie es in anderen Ländern üblich ist.<sup>194</sup>

Ein Kritikpunkt an den *Leis do Incentivo Fiscal* ist es deshalb auch, dass diese die Filmproduktion fördern, jedoch keine Maßnahmen für die Bekanntmachung und Ausstrahlung auf dem nationalen Markt unternehmen.<sup>195</sup> Ein weiterer Kritikpunkt, der von vielen Seiten geäußert wird, ist, dass die Entscheidung über die Verwendung öffentlicher Gelder im Kultursektor letztendlich den Marketingagenturen großer Unternehmen überlassen wird. Diese haben oft weder die Kapazität, einen kulturell hochwertigen Film zu erkennen, noch ist es ihr Ziel einen wesentlichen Beitrag zur Kultur zu leisten. Sie suchen die Drehbücher nach dem Titel, dem möglichen kommerziellen Erfolg und technischen Gesichtspunkten aus.<sup>196</sup> Mit der Ernennung von Gilberto Gil zum Kulturminister, im Jahr 2002, wurde die Rolle und Verantwortung des Staates im Kulturbereich neu angeregt. Der Vorschlag die ANCINE<sup>197</sup> in die ANCINAV umzuwandeln, und damit Quoten für den nationalen und internationalen Film einzuführen, löste eine polemische Diskussion aus und hat bis heute jedoch nicht zu einer Gesetzesveränderung geführt.<sup>198</sup>

Dies sind die Rahmenbedingungen für die Filme des brasilianischen Gegenwartskinos<sup>199</sup>, welches auch unter dem Begriff der *Retomada* zusammengefasst wird.<sup>200</sup> Die Meinungsverschiedenheiten zu der aktuellen Filmepoche beginnen dabei bereits bei der Namensgebung *Retomada*. Während es für die einen Ausdruck des neuen Filmschaffens ist, behaupten die Kritiker, dass man nicht von einer wirklichen Wiederaufnahme des Kinos sprechen kann, da sich in Folge des Produktionsstopps durch die Schließung der *Embrafilme* nur eine Reihe von Filmen angesammelt hat, deren Fertigstellung verschoben wurde. Mit der Erlassung der neuen Gesetze wurde also nur ein scheinbarer Boom ausgelöst.<sup>201</sup> Genauso setzt sich die zwiespältige Einstellung bei dem Versuch der Charakterisierung des aktuellen Films fort.

<sup>193</sup> Größter Medienkonzern Brasiliens, der u.a. *TV Globo*, *Radio Globo*, die Tageszeitung *O Globo* und *Globo Filmes* umfasst. Die Berichterstattung zeichnet sich durch die Dominanz subjektiver Darstellungen der Reporter und einer zunehmenden Darstellung von Gewalt ohne Hintergrundfaktoren zu nennen aus. (Vgl. BRAUNSCHWEIG (1995), S. 43, 82f.)

<sup>194</sup> Vgl. CAETANO (2005), S. 26f.

<sup>195</sup> Vgl. ebd., S. 23f.

<sup>196</sup> Vgl. LEITE (2005), S. 133.

<sup>197</sup> Die Nationale Filmagentur wurde 2001 gegründet unter dem Vorsitz des Regisseurs Gustavo Dahl und konzentrierte sich auf das Verfahren zur Herausbildung der kulturellen Aktivitäten. (Vgl. SIMIS (2006), S. 43)

<sup>198</sup> Vgl. AGGIO (2005b), S. 43f.

<sup>199</sup> Der Begriff wird für die zwischen 1995 und 2005 produzierten Filme verwendet. (Vgl. CAETANO (2005), S. 11)

<sup>200</sup> Vgl. ORICCHIO, <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao35/riofilme/luiz.shtml>.

<sup>201</sup> Vgl. LEITE (2005), S. 128.

Viele zählen die Themenvielfalt<sup>202</sup>, die differenzierte Auseinandersetzung mit der brasilianischen Geschichte<sup>203</sup>, die Erzählweise in der ersten Person<sup>204</sup> und die Stimme aus dem *off* bzw. die Verwendung einer Mediator-Figur im Film, welche die Verbindung zwischen dem Dargestellten und dem Publikum schafft<sup>205</sup>, zu den wesentlichen Merkmalen des Gegenwartskinos. Andere sind der Meinung, dass besonders Themen wie Favela und *sertão*, die bereits zur Zeit des *Cinema Novo* im Mittelpunkt standen, eine Renaissance erleben.<sup>206</sup> Außerdem wird konstatiert, dass die Anzahl der weiblichen Regisseure zugenommen hat<sup>207</sup> und vermehrt Regisseure, die ursprünglich aus der Werbe- oder Fernsehbranche kommen und durch das *Lei do Audiovisual* motiviert wurden, in der Kinoszene vertreten sind.<sup>208</sup> Einige Kritiker wie Caetano behaupten dagegen, dass es gerade die Gesichtslosigkeit ist,<sup>209</sup> welche das neue Kino auszeichnet und das Merkmal der Themenvielfalt lediglich ein Versuch ist, derselben etwas Positives abzugewinnen.<sup>210</sup>

Generell lehnen sich die meisten Filme des Gegenwartskinos an die traditionelle Erzählweise des nordamerikanischen Films an und verzichten auf experimentelle Darstellungsweisen. Dies hat ihnen auf der einen Seite bereits mehrmalige Oskarnominierungen<sup>211</sup> für den besten ausländischen Film eingebracht und auf der anderen Seite die Missgunst einiger nationaler Kritiker.<sup>212</sup> Das brasilianische Gegenwartskino zeichnet sich jedoch generell durch eine große Gunst des nationalen und internationalen Publikums aus.

### 3.2.2 *Cidade de Deus: Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* - Die neue Ästhetik der Favela

*Cidade de Deus* wurde unter der Regie von Fernando Meirelles<sup>213</sup> und Katia Lund<sup>214</sup> gedreht und erschien 2002 in den brasilianischen Kinos. Produziert wurde er von *Videofilmes* und *O2 Filmes*<sup>215,216</sup> mit *Globo Filmes* als einen der Koproduzenten sowie der finanziellen Unterstüt-

<sup>202</sup> Vgl. Ebd., S. 129.

<sup>203</sup> Vgl. FAUSTO (2005), S. 99.

<sup>204</sup> Vgl. EDUARDO (2005), S. 137.

<sup>205</sup> Vgl. MONASSA (2005), S. 114.

<sup>206</sup> Vgl. NAGIB (2003), S. 158f.

<sup>207</sup> Vgl. ARAÚJO (2005), S. 155.

<sup>208</sup> Vgl. CAETANO (2005), S. 14f.

<sup>209</sup> Vgl. Ebd., S. 11.

<sup>210</sup> Vgl. Ebd., S. 39.

<sup>211</sup> Nominiert wurden die Filme *O Quatrillo* (1996), *O que é isso, companheiro?* (1998) *Central do Brasil* (1999), *Cidade de Deus* (2003) und *Diários de Motocicleta* (2004). (Vgl. LEITE (2005), S. 135)

<sup>212</sup> Vgl. LEITE (2005), S. 134.

<sup>213</sup> Der Regisseur Fernando Meirelles war ursprünglich in der Werbebranche tätig und hat vorher bereits Kurzfilme und den Spielfilm *Domésticas* gedreht. Mit *Cidade de Deus* ist er jedoch international bekannt geworden. (Vgl. <http://cidadededeus.globo.com/>)

<sup>214</sup> Katia Lund, die Ko-Regisseurin, hat sich mit dem Dreh von Michal Jacksons Video *They don't care about us* in der Favela Santa Marta sowie mit dem Dokumentarfilm *Notícias de uma guerra particular* bereits einen Namen gemacht. (Vgl. ALVES/ MELO (2002), <http://www.terra.com.br/istoe/1722/1722vermelhas.htm>)

<sup>215</sup> Fernando Meirelles gründete *O2 Filmes* zusammen mit Paulo Morelli und Andrea Barata Ribeiro Anfang der 90er Jahre. (Vgl. <http://cidadededeus.globo.com/>)

<sup>216</sup> Vgl. MONCAIO, [http://www.abcine.org.br/ABC\\_html/textos/andremoncaio/CidadedeDeus/cidadededeus.html](http://www.abcine.org.br/ABC_html/textos/andremoncaio/CidadedeDeus/cidadededeus.html).



zung des *Lei do Audiovisual*.<sup>217</sup> Vor den Dreharbeiten zu *Cidade de Deus* wurde das Zusammenwirken der verschiedenen Aspekte (Technik, Ästhetik, Produktion) in dem Kurzfilm *Palace II* erprobt, der vom *TV Globo* produziert und ausgestrahlt wurde, um die Reaktion des Publikums zu testen. Dabei wurden u.a. Methoden wie das Einreiben der Haut dunkelhäutiger Schauspieler mit einem speziellen Öl ausprobiert, damit diese das Licht besser reflektiert, was mit ausschlaggebend für die Kritik der „Kosmetik des Hungers“ war.<sup>218</sup>

Der Film *Cidade de Deus* basiert auf der gleichnamigen Literaturvorlage von Paulo Lins, einem Schriftsteller, der in der Favela *Cidade de Deus* aufgewachsen ist und seine persönlichen Erfahrungen in dem Buch verarbeitet.<sup>219</sup> Am Ende des Films wird mit Untertiteln darauf hingewiesen, dass der Film auf wahren Tatsachen beruht. Es bleibt jedoch eine fiktive Erzählung, allerdings mit hohem Bezug zur außerfilmischen Wirklichkeit. Der Hauptprotagonist des Films ist die Favela selber. Ihre Entstehung, Entwicklung, die Geschichten ihrer Bewohner verbunden mit ihrer eigenen werden aus der Sicht von Buscapé, einem Jungen aus der Favela, der Fotograf werden will erzählt. Die Handlung beginnt in der Gegenwart und erzählt in Rückblende. In Untertiteln wird darauf hingewiesen in welcher Zeit, z.B. *Anos 60*, *Anos 70*, die Handlung spielt, um welche Personen, z.B. Zé Pequeno<sup>220</sup>, Mané Galinha, oder um welche Ereignisse, z.B. *Boca dos Apês*, *Caindo no crime*, es sich handelt. Der Leitsatz des Filmes: *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*<sup>221</sup> charakterisiert dabei die Alternativ- und Ausweglosigkeit, welche in vielen Situationen in der „Stadt Gottes“ präsent ist. Fernando Meirelles' Ziel war es, die Bewohner und das Leben in der Favela als Teil der brasilianischen Gesellschaft, mit ihren eigenen Gesetzen und Regeln von innen zu zeigen und nicht, wie so oft, aus der Außenperspektive.<sup>222</sup> Keiner der Filme des Gegenwartskinos spaltete die Kritiker jedoch wie dieser. Er rief negative Reaktionen hervor die ihn als *turismo no inferno*<sup>223</sup> bezeichneten, aber auch sehr positive, wie die von Arnaldo Jabor:

Não. Cidade de Deus não é um filme, apenas. É um fato importante, é um acontecimento crucial, um furo na consciência nacional. Fui ver o filme e saí modificado [...] <sup>224</sup>

### **3.2.3 Quase Dois Irmãos: Temos todas duas vidas. Uma a que sonhamos, outra a que vivemos – Die gesplante Gesellschaft**

Der Film *Quase Dois Irmãos* erschien 2004. Er handelt von zwei Männern, die als Kinder miteinander befreundet waren und sich durch ihre gesellschaftliche Situation immer stärker

<sup>217</sup> Vgl. <http://cidadededeus.globo.com/>.

<sup>218</sup> Vgl. ROSÁRIO CAETANO, <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao29/cidadededeus/index.shtml>.

<sup>219</sup> Vgl. VITA (2003), [http://www.cineweb.com.br/index\\_textos.php?id\\_texto=9](http://www.cineweb.com.br/index_textos.php?id_texto=9).

<sup>220</sup> Die Namen der Personen wurden teilweise von realen Personen der Favela *Cidade de Deus* übernommen. Interessant ist die Tatsache, dass sich brasilianische „Gangster“ gern einen Rufnamen geben, der durch den Ausdruck oder die Verwendung eines Diminutivs verniedlichend wirkt. (Vgl. ZALUAR (2003), S. 32)

<sup>221</sup> Sinngemäß bedeutet der Satz, dass egal für welche von zwei Optionen man sich entscheidet, keine von beiden eine wirkliche Chance darstellt.

<sup>222</sup> Vgl. LEAL, <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao29/entrevista/index.shtml>.

<sup>223</sup> BENTES (2003), [http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo\\_ibentes.htm](http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo_ibentes.htm).

<sup>224</sup> MONCAIO, [http://www.abcine.org.br/ABC\\_html/textos/andremoncaio/CidadedeDeus/cidadededeus.html](http://www.abcine.org.br/ABC_html/textos/andremoncaio/CidadedeDeus/cidadededeus.html).

voneinander entfernen. Miguel ist Weißer und gehört der Mittelschicht Rio de Janeiro an. Während der Militärdiktatur ist er politisch gegen diese aktiv und wird auf der Ilha Grande als politischer Gefangener inhaftiert. Nach dem Ende der Diktatur wird er zum Abgeordneten gewählt. Jorge, dunkelhäutig, Sohn eines Sambakomponisten, wächst in der Favela auf. Zur Zeit der Militärdiktatur gelangt er als „normaler“ Häftling auf die Ilha Grande, wo sich die Wege der beiden zum zweiten Mal kreuzen. Nach seiner Freilassung steigt er zum Drogenboss seiner Favela auf. Eine dritte Begegnung findet im Hochsicherheitsgefängnis Bangú statt, wo Miguel Jorge besucht, um ihn ein Sozialprojekt vorzuschlagen. Die Handlung wird im Rückblick erzählt als Miguel aus dem *Sambódromo*<sup>225</sup> weggerufen wird, weil seine Tochter im Krankenhaus liegt.

Der Satz: „Temos todas duas vidas. Uma a que sonhamos, outra a que vivemos“ begleitet den Film und taucht immer wieder in den Gedanken von Miguel auf, aus dessen Sicht die Handlung erzählt wird. Der Film entstand unter der Regie von Lúcia Murat, die selbst zur Zeit der Militärdiktatur für die Befreiung Brasiliens gekämpft hat und dreieinhalb Jahre im Gefängnis verbrachte.<sup>226</sup> Das Drehbuch zum Film wurde in Kooperation mit Paulo Lins verfasst. Anliegen der Regisseurin, die zu den von Luciana Corrêa de Araújo<sup>227</sup> angeführten erfolgreichen weiblichen Regisseurinnen des Gegenwartskinos gehört, war es, zwei Welten, zwei Wahrheitsansprüche und zwei unterschiedliche Sichtweisen miteinander zu konfrontieren. Dies realisierte sie vor dem Hintergrund der brasilianischen Geschichte und in der Aufarbeitung der Beziehung und der gegenseitigen Einflüsse zwischen Mittelschicht und Favela in Rio de Janeiro, welche immer wieder durch die tragische Unfähigkeit des Miteinanders gekennzeichnet sind. Dies wird im Film sehr gut durch den Aufbruch der Chronologie und den Einsatz der Parallelmontage umgesetzt. Wie in *Cidade de Deus* arbeitete auch Lúcia Murat mit einer Vielzahl von Laiendarstellern und mit viel Raum für Improvisation.<sup>228</sup>

### 3.2.4 *Cidade dos Homens*: Alltag in der Favela

Hauptpersonen der *Globo* Mini-Serie, aus insgesamt vier Staffeln mit 19 Folgen sind Douglas Silva (Acerola) und Darlan Cunha (Laranjinha). Beide sind in einer Favela aufgewachsen und haben bei *Cidade de Deus* mitgespielt, sowie im Kurzfilm *Palace II* in den Hauptrollen. Daneben wirken Schauspieler der Gruppen *Nós do Morro* und *Nós do Cinema* mit, zweier NGOs, die mit dem Ziel gegründet wurden, Personen aus der Favela eine Schauspielausbildung zu ermöglichen.<sup>229</sup> *Cidade dos Homens* lief im Oktober 2002, zwei Monate nach dem Erscheinen von *Cidade de Deus* an, und kann als Gemeinschaftswerk betrachtet werden von

<sup>225</sup> Parcours, der in Rio de Janeiro für den Umzug der Sambaschulen gebaut wurde.

<sup>226</sup> Vgl. HH (2000), S.395.

<sup>227</sup> Vgl. ARAÚJO (2005), S. 163.

<sup>228</sup> Vgl. [http://www.quasedoisirmaos.com.br/o\\_filme.html](http://www.quasedoisirmaos.com.br/o_filme.html).

<sup>229</sup> Vgl. [http://www.video21.com.br/padrao.php?page=acervos\\_&res=5667](http://www.video21.com.br/padrao.php?page=acervos_&res=5667).

verschiedenen Regisseuren, der Produktion von *O2 Filmes* und der Ausstrahlung durch *TV Globo*.<sup>230</sup>

Die erste Episode *A Coroa do Imperador* entstand unter der Regie von César Charlone und handelt von Alltagsproblemen, welche Acerola und Laranjinha als Anlass nehmen, um ihr soziales Umfeld und sich selbst vorzustellen und um aus ihrer Sicht z.B. die Struktur der Favela oder den Unterschied zum *asfalto* zu erklären. Diese persönliche Sichtweise der Ereignisse ist ein Merkmal der gesamten Serie, welche es dem Zuschauer ermöglicht, den Lebensraum Favela aus der Innensicht kennen zu lernen. Im Unterschied zu *Cidade de Deus* baut sich der Handlungsverlauf jedoch um die zwei Personen und ihr Leben auf und schafft dadurch eine größere Identifikation mit den Personen als es bei *Buscapé* der Fall ist, welcher eher als Zeuge und Berichterstatter der Handlung auftritt.

*Vólace e João Victor*<sup>231</sup> beruht auf der literarischen Vorlage von Rosa Amanda Strausz. Filmisch umgesetzt wurde die Episode, in der das Leben von Laranjinha dem von João Victor gegenübergestellt wird von Fernando Meirelles und Regina Casé. Damit werden in Form der Parallelmontage Gemeinsamkeiten zwischen den Wünschen und Träumen eines Jungen aus der Favela und eines anderen aus der Mittelschicht gezogen, deren Mütter sich jeweils eine besser Zukunft für ihren Sohn wünschen und ihn deshalb nach einer erfolgreichen Person benennen: Vólace und João Victor. Durch ihre Herkunft und die propagierten Sichtweisen des Anderen werden ihnen jedoch vor allem die Unterschiede zwischen ihnen bewusst.

In *Tem Que Ser Agora*<sup>232</sup> von Regina Casé steht der Strand als öffentlicher Raum im Mittelpunkt, in dem sich Personen aller Schichten begegnen. Bewusst wird dabei mit gegenseitigen Vorurteilen und Stereotypen gespielt, welche in der Gesellschaft vorhanden sind und sich beim Aufbau von Beziehungen untereinander bemerkbar machen.

Die letzte Folge von *Cidade dos Homens* lief 2005 im brasilianischen Fernsehen. Aufgrund des großen Erfolgs beim Publikum wird die Serie mittlerweile in 50 weiteren Ländern ausgestrahlt und ein Spielfilm ist in Planung.<sup>233</sup> Für viele Kritiker liegt der Erfolg der Serie darin begründet, dass sie als komplementär zu *Cidade de Deus* aufgefasst werden kann. Die Fragen, welche der Film angestoßen hat, werden in ihr vertieft. Dem gesellschaftlichen Kontext, der vielen in *Cidade de Deus* zu kurz gekommen ist, und der Mehrheit der Favela-Bewohner, welche nicht in den Drogenhandel involviert sind, wird hier Raum gegeben.<sup>234</sup>

<sup>230</sup> Vgl. CANNITO, [http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao35/producao\\_audiovisual/tv.shtml](http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao35/producao_audiovisual/tv.shtml).

<sup>231</sup> Vierte Folge der ersten Staffel.

<sup>232</sup> Dritte Folge der zweiten Staffel.

<sup>233</sup> Vgl. BARTOLOMEI (2005), <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u55155.shtml>.

<sup>234</sup> Vgl. CANNITO, [http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao35/producao\\_audiovisual/tv.shtml](http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao35/producao_audiovisual/tv.shtml).

## 4 Vergleich des Favela-Bildes

### 4.1 Vergleich der Kontexte und Ideale

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo da sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.<sup>235</sup>

Für Glauber Rocha und die gesamte Bewegung des *Cinema Novo* stand die Frage nach der „Ästhetik des Hungers“ im Mittelpunkt: Wie ist es möglich die Misere und den Hunger in einem Land wie Brasilien darzustellen, ohne dass sie in Folklore, Paternalismus oder Exotik umschlagen?<sup>236</sup> Eine Antwort fanden sie zum einen in der Abkehr vom kommerziellen Kino und der Hinwendung zu einfachen Produktionsmethoden, welche ihrer Ansicht nach die einzige Möglichkeit für eine realistische Abbildung der Armut ist. Zum anderen diente den Regisseuren des *Cinema Novo* die „ästhetische Gewalt“ als Ausdrucksmittel für den Hunger. Diese manifestierte sich in dem hohen Realitätscharakter ihrer Darstellungen durch welchen sie die Sehgewohnheiten der Zuschauer „vergewaltigen“ wollten, da dies der einzige Weg der armen Bevölkerungsgruppen sei, auf sich und ihre Ausbeutung aufmerksam zu machen, ohne Mitleid zu erregen.

Die Regisseure des Gegenwartskinos folgen dagegen weder inhaltlich noch ästhetisch einem einheitlichen Ideal. Den ausgewählten Filmen des Gegenwartskinos ist gemeinsam, dass sie der Favela eine Stimme geben und verschiedene Facetten derselben mit unterschiedlichen Prioritäten zur Sprache bringen. Der Schwerpunkt liegt dabei nicht mehr nur auf dem Hunger und der Armut, sondern jeder Film setzt andere Akzente, wobei alle die Parallelität der Gewalt der Drogenbosse einerseits sowie die Stigmatisierung der Favela-Bewohner andererseits thematisieren.

In Übereinstimmung mit den *cinemanovistas* verfolgen auch die Gegenwartsregisseure die Idee, die Sicht der von der Gesellschaft ausgegrenzten Personen zu vermitteln. Für die Regisseure des Gegenwartskinos ist es jedoch dafür nicht erforderlich auf eine Einfachheit in den Produktionsmethoden zurückzugreifen. Auch sehen sie keine Diskrepanz zwischen ihrem Anliegen und der vollständigen Nutzung der heutigen filmischen und fotografischen Mittel. Beeinflusst wird diese Tatsache sicherlich auch dadurch, dass die heutigen Regisseure den Zugang zu der entsprechenden technischen Ausstattung haben. Die *cinemanovistas* mussten dagegen für den Dreh von *Rio 40 Graus* noch mit einer geliehenen Stummfilmkamera arbeiten. Eines ihrer Anliegen war es daher auch, in dieser Hinsicht auf die prekäre Lage in Brasilien aufmerksam zu machen.<sup>237</sup> Allerdings gibt es ebenso unter den heutigen Regisseuren Unterschiede, in welchem Maße sie die Bilder bearbeiten, wie aus den Abbil-

---

<sup>235</sup> ROCHA (2004), S. 64f.

<sup>236</sup> Vgl. ebd., S.63f.

<sup>237</sup> Die Kamera wurde ihnen über Humberto Mauro von dem INCE geliehen, da sie nicht mehr benutzt wurde. Helio Silva, Fotograf von *Rio 40 Graus*, passte die Kamera für ihre Zwecke an. (Vgl. <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT1027520-1655-1,00.html>)

dungen eins bis drei hervorgeht. Nicht alle bevorzugen eine Ästhetik, wie César Charlone, der fotografische Direktor von *Cidade de Deus* und Regisseur von *A Coroa do Imperador*.<sup>238</sup>

Die „Ästhetisierung“<sup>239</sup> der Bildbearbeitung im Gegenwartskino



Abb. 1 *Quase Dois Irmãos*

Abb. 2 *A Coroa do Imperador*

Abb. 3 *Vólace e João Victor*

Genau an der Frage, wie man die Situation der von der Gesellschaft Benachteiligten angemessen ästhetisch darstellen sollte, setzt die Kritik von Ivana Bentes an den Filmen des Gegenwartskinos an:

Passamos da 'estética' à 'cosmética' da fome, da idéia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao steadycam, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um curso que valoriza o 'belo' e a 'qualidade' da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas. Um cinema 'internacional popular' ou 'globalizado' cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional e uma estética 'internacional'.<sup>240</sup>

Ihre Kritikpunkte ergeben sich dabei aus dem Vergleich der aktuellen Ästhetik mit der, für sie als Maßstab dienenden Ästhetik, des *Cinema Novo*. Vor diesem Hintergrund führt ihrer Ansicht nach die Verwendung einer „Post-MTV Sprache“ und einer Video-Clip Optik zur Entstehung eines Neuen-Realismus, welcher vor allem auf filmischen Effekten beruht. Ausgehend von der Ansicht Glauber Rochas, ist es ihrer Meinung nach unvereinbar, die schwierige Situation in einer Favela mit ästhetisch ansprechenden Bildern umzusetzen.<sup>241</sup> Einige Kritiker setzten ihrem Argument entgegen, dass man das brasilianische Kino nicht nur an den Idealen des *Cinema Novo* messen könnte<sup>242</sup> und andere zeigten sich geradezu begeistert von der neuen technischen Perfektion, was Aussagen wie: „é tão bom que nem parece filme brasileiro“<sup>243</sup> widerspiegeln.

Ein weiterer Kritikpunkt an den Filmen des Gegenwartskinos ist die vielfache und explizite Gewaltdarstellung im Gegensatz zu dem symbolischen Charakter der Gewalt über die Ästhetik im *Cinema Novo*.<sup>244</sup> So bemerkt Bentes, dass ein Film wie *Cidade de Deus* einem „Tourismus in die Hölle“<sup>245</sup> gleichkomme, welcher die Favela isoliert von der übrigen Gesell-

<sup>238</sup> Vgl. Abbildung 2.

<sup>239</sup> Zum Begriff der Ästhetisierung vergleiche Einleitung S. 2.

<sup>240</sup> BENTES (1999), S. 87f.

<sup>241</sup> Vgl. BENTES (2003), [http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo\\_ibentes.htm](http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo_ibentes.htm).

<sup>242</sup> Vgl. PIERRY (2006), <http://www.kinodigital.ufba.br/edicao1/pdf/cidadedededeus.pdf>.

<sup>243</sup> ABREU (2005), [http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp\\_hoje/jornalPDF/ju304pg0607.pdf](http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/ju304pg0607.pdf).

<sup>244</sup> Vgl. SALVO, <http://www.fafich.ufmg.br/~espcom/Revista/ArtigoFernandaSalvo.html>.

<sup>245</sup> Vgl. BENTES (2003), [http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo\\_ibentes.htm](http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo_ibentes.htm).

schaft<sup>246</sup> als neues „Konzentrationslager“<sup>247</sup> darstelle, in welchem sich die Armen gegenseitig töteten.

Zu hinterfragen wäre, ob nicht gerade die Veränderungen, welche die Favela seit den 1960er Jahren erfahren hat, nach einer anderen ästhetischen Umsetzung verlangen. Dies macht auch einer der bekanntesten brasilianischen Kinokritiker Jean-Claude Bernardet deutlich: „Muitas coisas mudaram do *Cinema Novo* para cá e temos dificuldade de reciclar os parâmetros de pensamento. O esforço seria pensar hoje, e não à luz de 37 anos.“<sup>248</sup> Damals waren, wie den Filmen des *Cinema Novo* zu entnehmen ist, die Vertreibung aus der Favela, Armut und Hunger die Hauptprobleme, weswegen Rocha eine „Ästhetik des Hungers“ propagierte und, um diesen darzustellen, eine „Ästhetik der Gewalt“ für geeignet hielt. Die gegenwärtige Favela-Situation wird dagegen vor allem durch die parallele Gewalt der *traficantes* charakterisiert. Was bedeutet, dass die heutigen Regisseure eine Ästhetik für das Problem Gewalt finden müssen und nicht nur für die Armut und den Hunger, welche zwar ebenfalls thematisiert werden, jedoch in einem deutlichen geringerem Ausmaß.<sup>249</sup>

Die polemische Diskussion zur Ästhetik hat in Brasilien weite Kreise gezogen und verschiedene, damit verbundene Fragen aufgeworfen, die bereits zur Zeit des *Cinema Novo* thematisiert wurden. Eine davon ist die Frage, inwiefern Filme Lösungen für gesellschaftliche Probleme anbieten sollen. Im Gegenwartskino wurde das Fehlen eines Lösungsvorschlags von mehreren Seiten kritisiert. Demgegenüber steht die von Bernardet in den 1970er Jahren geäußerte Kritik an den bereits vorgegebenen Lösungen durch den Film, die für den Zuschauer nur eine passive Rolle vorsehen.<sup>250</sup>

Eine andere Frage, die in dem Zusammenhang mit der Diskussion um die Ästhetik aufgeworfen wurde, ist die nach der elitären Kunst bzw. des Kunstgeschmacks. Fernando Mascarello kritisiert die Position Ivana Bentes, da sie den Geschmack der Eliten widerspiegele. Diese wollten verhindern, dass sich ein andere Ästhetik als die von ihnen fokussierte durchsetze, indem sie den Geschmack des breiten Publikums abwerten: „[...] o mais intolerável, para os que se consideram os detentores do gosto legítimo, é sobretudo a reunião sacrílega dos gostos que o gosto se esforça por separar“.<sup>251</sup>

Dieser Aspekt steht im direkten Zusammenhang mit der Rezeption der Filme. Während die Filme des *Cinema Novo* in Brasilien wenig Erfolg beim breitem Publikum hatten, wurden sie

<sup>246</sup> Dieser Kritikpunkt wird von vielen als Zeichen für eine sehr einseitige Auseinandersetzung mit dem Film betrachtet, da es mehrere Szenen gibt, wo die Interaktionen zwischen Favela und *asfalto* behandelt werden. (Vgl. Kapitel 4.2.3) Das besondere daran ist gerade, dass dies in einer Weise geschieht, dass man es wahrnehmen kann, aber nicht muss. Genauso wie es einem in der Realität freigestellt ist, die Verwicklung von Polizei und Oberschicht in den Drogen- und Waffenhandel wahrzunehmen oder zu ignorieren.

<sup>247</sup> Vgl. BENTES (2003), [http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo\\_ibentes.htm](http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo_ibentes.htm). Ivana Bentes wurde hier stellvertretend für alle anderen Kritiker ausgewählt, da sie den Anstoß zum Diskurs gab und ihr Name in dem Zusammenhang am häufigsten zitiert wird.

<sup>248</sup> SOUSA, <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao31/estetica/index.shtml>.

<sup>249</sup> Vgl. Anhang, Strukturübersicht der Filme.

<sup>250</sup> Vgl. BERNARDET (1977), S. 31.

<sup>251</sup> MASCARELLO (2004), S. 12.

z.B. in Cannes begeistert aufgenommen und erlangten gleichfalls in den intellektuellen Kreisen und in der Kinoszene Brasiliens für die Entwicklung eines brasilianischen Films, der nicht versucht, Hollywood nachzueifern, große Anerkennung.<sup>252</sup> Die Diskrepanz zwischen den unterschiedlichen Ansprüchen des brasilianischen Marktes und der Avantgarde wiederholt sich auch im aktuellen Kino, allerdings vice versa. Die Filme des Gegenwartskinos hatten sowohl national als auch international sehr viel Erfolg und die Zuschauerzahlen von *Cidade de Deus* überstiegen mit mehr als 3,6 Millionen Zuschauern alle bisherigen.<sup>253</sup> Von einer Vielzahl der Kritiker wird den Regisseuren jedoch die Orientierung am Markt und am breiten Publikumsgeschmack sowie die scheinbar fehlende ästhetische und politische Botschaft vorgeworfen, welche in deren Augen ein Qualitätskino ausmacht.<sup>254</sup>

Paulo César Saraceni, ein Regisseur des *Cinema Novo*, kritisiert darüber hinaus besonders das Streben nach einem Oskar oder anderen Filmpreisen, welches er als nachteilig für die Kreativität der Regisseure bezeichnet. Er betont, dass die heutigen Filmerfolge von kurzer Dauer seien und vorwiegend einer Mode folgten, während die Filme des *Cinema Novo* seiner Ansicht nach mit der Zeit immer mehr an Anerkennung erlangten.<sup>255</sup> Die Mode, von der er spricht, bezieht sich auf einen aktuell festzustellenden globalen „Favela-Trend“, welcher sowohl die Rezeptionshaltung des internationalen Publikums umfasst, als auch zur Eröffnung einer Bar mit Namen „Favela Chic“ in Paris geführt hat und bis zum Favela-Tourismus reicht.<sup>256</sup>

Was den Produktions- und Distributionskontext betrifft, wollten sich die Regisseure des *Cinema Novo* von der kommerziellen Kinoindustrie distanzieren.<sup>257</sup> Dafür haben die *cinemanovistas* zu Beginn auf kreative Lösungen zurückgegriffen, um Geld zu sparen und für den Dreh von *Rio 40 Graus* wie erwähnt, in einer Art Künstlerkommune gelebt.<sup>258</sup> Letztendlich sind sie einen Kompromiss zwischen Markt und ihren Idealen eingegangen, indem sie eigene Produktions- und Distributionsunternehmen<sup>259</sup> gegründet haben. Auch die heutigen Regisseure haben zum Großteil ihre eigenen Produktionsfirmen gegründet, wie z.B. *Taiga Filmes* von Lúcia Murat<sup>260</sup> oder *O2 Filmes* von Fernando Mereilles<sup>261</sup>, um mehr Einfluss ausüben zu können.

Weitere Gemeinsamkeiten im Bereich der Produktion sind der Einsatz von Laiendarstellern und von Personen mit dunkler Hautfarbe. Darüber hinaus wird in beiden Filmepochen ver-

<sup>252</sup> Vgl. HERMANN (1993), S. 65.

<sup>253</sup> Vgl. FONSECA, <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao41/globofilmes/>.

<sup>254</sup> Vgl. MASCARELLO (2004), S. 2f.

<sup>255</sup> Vgl. FONSECA, <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao36/entrevista/index.shtml>.

<sup>256</sup> Vgl. BENTES (2003), [http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo\\_ibentes.htm](http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo_ibentes.htm).

<sup>257</sup> Vgl. ROCHA (2004), S. 67.

<sup>258</sup> Vgl. EDUARDO, <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT1026725-1661-2,00.html>.

<sup>259</sup> U.a. DIFILM, als Distributionsfirma für die Produktionsunternehmen *Mapa Filmes*, *Saga Filmes*, *L.C.B. Produções Cinematográficas*, *R.F. Farias Produções Cinematográficas*, *Filmes do Serro*. (Vgl. AG (2000), S. 171)

<sup>260</sup> Vgl. <http://www.taigafilmes.com/produtora.html>.

<sup>261</sup> Vgl. LEAL, <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao29/entrevista/index.shtml>.

stärkt das Mittel der Parallelmontage und der Handkamera<sup>262</sup> eingesetzt, sowie versucht über die Verwendung der jeweils aktuellen *gíria*<sup>263</sup> die Authentizität zu verstärken. Hinzu kommt, dass auch die Regisseure des Gegenwartskinos vorwiegend vor Ort und nicht in Studios gedreht haben und mit harten, natürlichen Lichtkontrasten arbeiteten,<sup>264</sup> wie dies auch im *Cinema Novo* der Fall war. Die Dreharbeiten in der Favela erweisen sich heute jedoch als weitaus schwieriger, da die Regisseure das Einverständnis der aktuellen *chefes do movimento*<sup>265</sup> einholen müssen und die getroffenen Absprachen mit diesen oft unzuverlässig sind, weil die „Zuständigen“ häufig wechseln. Daher wurde nur ein Teil von *Cidade de Deus* in der wirklichen „Stadt Gottes“ gefilmt.<sup>266</sup> In beiden Epochen war es den Regisseuren wichtig, den Protagonisten einen gewissen Improvisationsspielraum<sup>267</sup> zu lassen, wobei im Gegenwartskino der Aspekt der Teamarbeit,<sup>268</sup> im Gegensatz zum Autorenkino<sup>269</sup> des *Cinema Novo*, noch verstärkt ist. Auch der Hintergrund der Regisseure ist ein anderer. Während die *cinemanovistas* zum Großteil direkt zum Kino und Film gekommen sind, haben viele Gegenwartsregisseure den Weg über die Werbung genommen, bevor sie zum Film kamen. Die Übernahme von Techniken aus der Werbung hat ihnen dabei viel Kritik von den „eigentlichen“ Cineasten eingebracht, u.a. auch von Ivana Bentes, deren Ausspruch „Kosmetik des Hungers“ jedoch nach der Ansicht Jean-Claude Bernardets paradoxerweise selber wie ein Werbeslogan klingt.<sup>270</sup>

## 4.2 Vergleich der Favela-Darstellung

### 4.2.1 Lebensbedingungen

Das Favela-Bild in Bezug auf die Lebensbedingungen wird von drei wesentlichen Aspekten geprägt: den Wohnverhältnissen, der Arbeit sowie dem Freizeitbereich.

Bei der Gegenüberstellung der Wohnverhältnisse im *Cinema Novo* und im Gegenwartskino lässt sich feststellen, dass die Favela-Bewohner in den Filmen des *Cinema Novo* noch vorwiegend in Holzbaracken leben, die auf einem Hügel in ländlich wirkender Gegend angesiedelt sind. In den aktuellen Filmen sind die meisten Häuser der Favela dagegen aus Stein

<sup>262</sup> Vgl. César Charlone gibt darüber Auskunft, dass z.B. in *Cidade de Deus* die siebziger Jahre sowie das Heute mit der Handkamera gefilmt wurden. (Vgl. <http://www.webcine.com.br/notaspro/npcideus.htm>)

<sup>263</sup> In der deutschen Übersetzung bedeutet *gíria* Jargon bzw. Slang.

<sup>264</sup> LEAL, <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao29/entrevista/index.shtml>.

<sup>265</sup> Der *chefe do movimento* ist die Person, die in der Favela das Sagen hat. Ihr Einfluss reicht innerhalb der Favela weit über den Drogenhandel hinaus. Aus diesem Grund bevorzugt die Autorin den Begriff gegenüber Drogenboss, ebenso wie sie aus den gleichen Gründen, den Begriff *movimento* für aussagekräftiger hält, als die deutsche Übersetzung.

<sup>266</sup> Vgl. <http://www.webcine.com.br/notaspro/npcideus.htm>. Die Szenen aus den sechziger Jahren wurden dabei in einem neu errichteten *conjunto habitacional* gedreht, welcher dem der *Cidade de Deus* in den sechziger Jahren gleicht. Außerdem wurde in der Favela *Cidade Alta*, die zur gleichen Zeit, wie die *Cidade de Deus* entstanden ist, gedreht.

<sup>267</sup> Vgl. SADLIER (2003), S. 124., Vgl. <http://www.webcine.com.br/notaspro/npcideus.htm>.

<sup>268</sup> Vgl. LEAL, <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao29/entrevista/index.shtml>.

<sup>269</sup> Vgl. AGGIO (2005a), S. 123.

<sup>270</sup> Vgl. SOUSA, <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao31/estetica/index.shtml>.



gebaut und stehen eng an eng, ohne Grünflächen und durch ein System verwinkelter Gasen verbunden.

#### Die Wohnsituation



Abb. 4 Rio Zona Norte



Abb. 5 Quase Dois Irmãos

Trotz der starken äußerlichen Veränderungen, wie aus dem Vergleich von Abbildung 4 und 5 hervorgeht, werden noch Wendungen wie „esta cidade da terra“<sup>271</sup> für die Favela verwendet. Im Gegensatz zu den Filmen des *Cinema Novo*, wo Alberto in *Rio 40 Graus* anmerkt, dass ihn die Favela an seine Heimat in Bahia erinnert, hat sie allerdings ihren ländlichen Charakter verloren.<sup>272</sup> In beiden Epochen spielt die Handlung sowohl in innerstädtischen Favelas<sup>273</sup> als auch in Favelas der Vororte, wie z.B. in *Rio Zona Norte*, wo wiederholt die Abgeschiedenheit angesprochen wird: „Pois é, mas você mora longe pra burro.“<sup>274</sup> Diese wird durch das wiederholte Zeigen der Zugfahrt vom Zentrum bis in den Vorort noch betont. In dem Film *Cidade de Deus*, nimmt die Wahrnehmung der Entfernung zum Zentrum im Zeitverlauf ab. Während die Distanz im Rückblick, in den 1960er Jahren, noch thematisiert wird,<sup>275</sup> deutet das Dilemma der Wege zwischen Favela und z.B. Strand oder Verlag, im späteren Verlauf des Films darauf hin, dass der Entfernung keine große Bedeutung mehr zukommt. Ein weiterer Unterschied ist der Zugang zur Favela. Während in den Filmen des *Cinema Novo* die Beschwerlichkeit und wiederholt die Länge des Weges betont wird<sup>276</sup>, spielt dieser Aspekt im Gegenwartskino bis auf eine Ausnahme in *Quase Dois Irmãos*<sup>277</sup> keine Rolle mehr. Dagegen gewinnt die Überwachung des Zutritts zur Favela an Bedeutung.<sup>278</sup> Gemeinsam ist den Filmen, dass bis auf *Cidade de Deus*, welche als einzige Favela als *conjunto habitacional* gegründet und auf einer Ebene angesiedelt wurde, die Favelas auf den Hügeln Rio de Janeiro liegen. Das Synonym *morro*<sup>279</sup> wird daher in allen Filmen, bis auf *Cidade de*

<sup>271</sup> *Cidade dos Homens, Voláce e João Victor*: 0:00:53f.

<sup>272</sup> „Isso aqui me lembra da minha terra quando era pequeno estava sentado em cima do morro, vendo a cidade e o mar e de noite as luzinhas se ascendiam.“ (*Rio 40 Graus*: 1:12:53ff.)

<sup>273</sup> Deutlich wird der innerstädtische Charakter u.a. durch Einstellungen, die den Blick von der Favela auf die Stadt zeigen. (Vgl. *Cinco Vezes Favela, Couro de Gato*: 0:39:55, Vgl. *Quase Dois Irmãos*: 1:31:40)

<sup>274</sup> *Rio Zona Norte*: 1:01:27ff.

<sup>275</sup> „Além disso, a Cidade de Deus fica muito longe do cartão postal do Rio de Janeiro.“ (*Cidade de Deus*: 0:08:27ff.)

<sup>276</sup> „Precisa até ter peito para subir aqui.“ (*Rio 40 graus*: 0:35:40ff.)

<sup>277</sup> „Porra, Deley, vim até aqui subir toda esta escadaria para tú me mandar embora?!“ (*Quase Dois Irmãos*: 1:02:42ff.)

<sup>278</sup> „Estes alí são os guardas da fronteira de lá e estes aqui da fronteira de cá.“ (*Cidade dos Homens, A Coroa do Imperador*: 0:09:16ff.)

<sup>279</sup> Bedeutet in der deutschen Übersetzung Hügel.

*Deus*, häufig verwendet.<sup>280</sup> In den Filmen des Gegenwartskinos wird ebenfalls der Term *comunidade* für die Favela angewandt, um eine Abgrenzung zum *asfalto* aber auch zu Mitgliedern verfeindeter Drogenbanden, die als *alemão*<sup>281</sup> betitelt werden, deutlich zu machen.<sup>282</sup> Darüber hinaus wird in beiden Epochen die Favela vor allem als „Außenraum“ gezeigt. Es gibt in den Filmen des *Cinema Novo* nur sehr wenige Innenaufnahmen, die meist eine sehr spärlich eingerichtete Wohnung zeigen die auf die Armut der Bewohner hindeutet, wie z.B. das Zuhause des Favela-Bewohners in *Um Favelado*<sup>283</sup>.

#### Die Wohnungseinrichtung



Abb. 6 *Um Favelado*



Abb. 7 *A Coroa do Imperador*

Auch im Gegenwartskino sind die Innenaufnahmen des Wohnraums eher selten, an einigen Beispielen, wie der Einrichtung von Laranjinha's Oma oder der Wohnung der Angestellten von Miguel in *Quase Dois Irmãos*, welche beide über Fernseher verfügen, gewinnt man jedoch den Eindruck, dass sich der generelle Lebensstandard im Vergleich zu dem im *Cinema Novo* dargestellten, verbessert hat.<sup>284</sup>

Detailaufnahmen von Elektroleitungen sowie die Favela mit vielen Lichtern bei Nacht weisen in den Gegenwartsfilmen darauf hin, dass Elektrizität vorhanden ist, während z.B. in *Rio Zona Norte Espírito* immer eine Öllampe anzünden muss<sup>285</sup>. Allerdings wird in *Rio 40 Graus* gezeigt, dass einige Favela-Bewohner bereits schon über Strom verfügen. Dies wird durch die wiederholte Darstellung eines Vertreters der Stromgesellschaft deutlich, der versucht seine Zahlungen für das Gebäude, der Sambaschule einzutreiben und mitten in der Veranstaltung mit der Ausschaltung des Stroms droht.<sup>286</sup>

Ein weiteres Problem ist die fehlende Trinkwasserversorgung der einzelnen Haushalte, was in den Filmen des *Cinema Novo* durch das Tragen von Wasserkanistern, das Waschen von Wäsche im Fluss, wie in der Episode *Um Favelado* und der Morgenwäsche von Espírito mit Wasser aus einem Krug gezeigt wird.<sup>287</sup> Im Gegenwartskino spielen diese Aspekte, mit Ausnahme von *Cidade dos Homens* keine Rolle, wo eine Wasserstelle gezeigt wird und mit De-

<sup>280</sup> „Aonde você mora?“ “Lá no morro.” (*Rio 40 Graus*: 0:49:02ff.)

<sup>281</sup> Wörtlich übersetzt bedeutet *alemão* Deutscher.

<sup>282</sup> „[...] é um cara da comunidade, não é alemão não.” (*Quase Dois Irmãos*: 0:38:27ff.)

<sup>283</sup> Vgl. Abbildung 6.

<sup>284</sup> Vgl. Abbildung 7.

<sup>285</sup> Vgl. *Rio Zona Norte*: 0:22:25ff.

<sup>286</sup> Vgl. *Rio 40 Graus*: 0:33:21ff, 1:31:21ff.

<sup>287</sup> Vgl. *Rio Zona Norte*: 0:28:12ff.

tailaufnahmen auf die Verschmutzung und auf das fehlende Abwassersystem<sup>288</sup> aufmerksam gemacht wird. Deutlich wird bei dieser Analyse, dass abgesehen von *Cidade dos Homens* im *Cinema Novo* der Darstellung der Lebensbedingungen mehr Raum gegeben wird als in den Filmen des Gegenwartskinos.

Das gleiche gilt für die Arbeit und Arbeitsbedingungen, die in den Filmen des Gegenwartskinos lediglich als zusätzliche Information gezeigt oder erwähnt werden, während sie in den Filmen des *Cinema Novo* einen zentralen Aspekt der Handlung bilden. In *Rio 40 Graus* wird die Arbeit der Erdnussverkäufer dargestellt, in *Rio Zona Norte* die eines Sambakomponisten und in *Cinco Vezes Favela* wird die Arbeit im Steinbruch in der Episode *Pedreira de São Diogo* sowie die der Katzenfänger in *Couro de Gato* thematisiert. Auch das Problem der Arbeitslosigkeit mit seinen Konsequenzen wird in *Rio 40 Graus* in Form des arbeitslosen Vaters von Alice sowie in *Um Favelado* aufgegriffen.

Die Gewichtung der thematisierten Handlung variiert zwar zwischen den beiden Filmepochen, in der Art der dargestellten Tätigkeiten findet sich jedoch eine große Übereinstimmung. In beiden Epochen verrichten die Favela-Bewohner Tätigkeiten wie die einer Hausangestellten<sup>289</sup>, den Verkauf am Strand oder in einem Geschäft<sup>290</sup>, Schuhputzer oder Kassierer im Bus. Die Mütter von Acerola und Laranjinha arbeiten beide sehr hart als Hausangestellte<sup>291</sup> können jedoch trotzdem gerade einmal ihr Existenzminimum sichern. Auch die Arbeitsbedingungen werden in allen Filmen ähnlich dargestellt. Die Straßenverkäufer müssen sich damit auseinandersetzen, dass ihr Geschäft entweder illegal ist, wie der Verkauf von Raubkopien, die Acerola in *Cidade dos Homens* vertreibt, oder dass sie an gewissen Orten nicht geduldet werden, wie in *Rio 40 Graus*, wo die Erdnussverkäufer weder vor dem Zuckerhut noch vor dem Maracanã oder im Zoologischen Garten verkaufen dürfen.<sup>292</sup>

Eine weitere Parallele zwischen den Filmen ist die Tatsache, dass sowohl im *Cinema Novo* als auch im Gegenwartskino Kinder und Jugendliche Geld verdienen müssen, um überleben zu können, da sie teilweise ohne Eltern aufwachsen.<sup>293</sup> Während sie dies in den Filmen des *Cinema Novo* durch Arbeiten versuchen, begehen Dadinho und Bené und die Jungen der *Caixa Baixa* in *Cidade de Deus* Überfälle. Als Gegenbeispiel dazu dient Buscapé, der mit verschiedenen Jobs sein Geld verdient, oder Laranjinha und Acerola in *Cidade dos Homens*, die CD's verkaufen und Surfbretter ausliefern.

<sup>288</sup> „Esta cidade que não tem esgoto [...]“ (*Cidade dos Homens*, *Vóláce e João Victor*: 00:00:44ff.)

<sup>289</sup> Z.B. Dona Elvira in *Rio 40 Graus*, Adelaide in *Rio Zona Norte* oder die Hausangestellte von Miguel in *Quase Dois Irmãos*.

<sup>290</sup> Z.B. die Erdnussverkäufer *Rio 40 Graus*, Espírito im Geschäft von Figueredes, Buscapé als Verkäufer im Supermarkt oder die Strandverkäufer in *Tem Que Ser Agora*, *Cidade dos Homens*.

<sup>291</sup> „Tua mãe trabalha que nem uma condenada [...]“ (*Cidade dos Homens*: *Voláce e João Victor*: 0:02:37ff.)

<sup>292</sup> Unterhaltung zwischen zwei Verkäufern über einen Aufseher vor dem Zuckerhut: “[...] não deixa nem mulher velha trabalhar aqui neste ponto.“ (*Rio 40 Graus*: 0:45:44ff.)

<sup>293</sup> Unterhaltung zwischen Sujinho und einer italienischen Touristin in der Seilbahn zum Zuckerhut: „Mas a sua mãe?“ „Morreu“ „Seu pai trabalha, não?“ „Não tenho pai.“ (*Rio 40 Graus*: 0:49:11ff.)

Als Ausweg, aus der in beiden Filmepochen dargestellten Situation, dass die Favela-Bewohner mit den von ihnen ausgerichteten Arbeiten nicht viel Geld verdienen, wird sowohl in *Rio Zona Norte*, mittels der Figur von Espírito, als auch in *Cidade de Deus*, durch die Figur von Buscapé, der Weg über die Kunst angeboten. Während Espírito jedoch mit seinen Sambas keinen Erfolg erlangt, da er auf Agenten angewiesen ist, erreicht Buscapé dies mit seiner Begeisterung für die Fotografie. Darüber hinaus wird in der Episode *Pedreira de São Diogo* der Zusammenschluss der Arbeiter und der Favela-Bewohner als Lösung angeboten, um die Sprengung ihrer Hütten am Rande des Steinbruchs zu verhindern und gemeinsam eine Verbesserung ihrer Situation zu erreichen. Hervorgehoben wird dies durch das immer wiederkehrende Bild einer Steinzerkleinerungsmaschine, welche am Ende im Stillstand gezeigt wird.<sup>294</sup> Diesem Ansatz, der durch die kommunistische Idee der Vereinigung der Armen geprägt ist, wird im Gegenwartskino die Möglichkeit des Auswegs in den Drogenhandel gegenübergestellt, um über mehr Geld zu verfügen. Die Alternative des Lernens und Studierens wird zumindest in *Cidade de Deus* und in *Cidade dos Homens* erwähnt. Marecco gibt seinem Bruder Buscapé den Rat gut zu lernen, damit etwas aus ihm wird und die Mütter von Laranjinha und João Victor wollen, dass beide in der Schule aufpassen, damit sie es einmal besser haben. In der gleichen Folge wird jedoch diese Möglichkeit als wahre Alternative wieder mit der Aussage von João Victor revidiert: „Melhor que você mãe, estudou para caramba e não se deu bem na vida.“<sup>295</sup>

Als zentrale Freizeitbeschäftigung erscheint in den Filmen des *Cinema Novo* der Fußball und der Samba. In *Rio 40 Graus* wird dem Fußballspiel nicht nur die längste Szene gewidmet,<sup>296</sup> sondern es erfolgt in verschiedenen Szenen die Berichterstattung des Spiels im Hintergrund durch ein laufendes Radio, während im Vordergrund eine andere Handlung läuft.<sup>297</sup> Der Samba ist ebenfalls in allen Filmen des *Cinema Novo* entweder als handlungstragendes Element oder als Hintergrundmusik, wie z.B. die Variation des Sambas *A voz do Morro* in *Rio 40 Graus* präsent. *Rio Zona Norte* thematisiert über den ganzen Film hinweg das Leben eines Sambakomponisten, *Rio 40 Graus* endet mit der Krönung der Königin der Sambaschule für die nächste Saison und in *Cinco Vezes Favela* handelt die Episode *Escola de Samba, Alegria de Viver* von den Vorbereitungen einer Sambaschule für den Karneval. Die Bedeutung des Sambas wird durch eine Vielzahl von Detail- und Großaufnahmen tanzender Füße, von Instrumenten<sup>298</sup> und singenden Gesichtern unterstützt.<sup>299</sup> Im Vergleich dazu spielen der Samba und die Sambaschulen in den Filmen des Gegenwartskinos nur eine untergeordnete Rolle. In *Cidade de Deus* wird er an verschiedenen Stellen als Hintergrundmusik verwendet und in *Quase Dois Irmãos* ist der Samba für Miguel und Jorge eine verbindende Kindheitser-

<sup>294</sup> Vgl. *Cinco Vezes Favela, Pedreira de São Diogo*: 1:16:40, 1:18:06, 1:28:18, 1:30:09, 1:30:17, 1:30:28.

<sup>295</sup> *Cidade dos Homens, Voláce e João Victor*: 0:13:50ff.

<sup>296</sup> Vgl. Strukturübersicht *Rio 40 Graus* im Anhang.

<sup>297</sup> Vgl. *Rio 40 Graus*: 1:06:03ff, 1:10:37ff.

<sup>298</sup> Vgl. Abbildung 8.

<sup>299</sup> Vgl. *Rio 40 Graus*: 1:26:20ff.

innerung und sie spielen im Gefängnis zusammen Sambamusik. Den Rahmen der Handlung bildet ebenfalls der Umzug am Karnevalssamstag im Sambódromo, von welchen Miguel weggerufen wird. Auch hier werden Detailaufnahmen von Samba tanzenden Füßen gezeigt. Diese verschiedenen Einstellungen machen jedoch nur einen Bruchteil des Filmes aus.

**Samba versus Baile Funk**



Abb. 8 *Couro de Gato*

Abb. 9 *Quase Dois Irmãos*

Abb. 10 *Quase Dois Irmãos*

Im Gegenwartskino werden dagegen der Strand, der im Vergleich zu *Rio 40 Graus* den Favela-Bewohnern nicht mehr nur als Arbeitsplatz vorbehalten ist, und die *Baile Funk*s als beliebte Freizeitorde dargestellt. Der *Baile Funk*, welcher wesentlich aggressiver und individualistischer ist als der Samba,<sup>300</sup> fasziniert vor allem die jüngere Generation und auch Personen, die nicht aus der Favela kommen, wie z.B. Juliana, die Tochter von Miguel.

In beiden Filmepochen ist außerdem der alltägliche Umgang mit Alkohol und Drogen auffallend. Während Kinder in den Filmen des *Cinema Novo* jedoch „nur“ Zigaretten rauchen,<sup>301</sup> ist es bei den Jungen der *Caixa Baixa* in *Cidade de Deus* bereits ein Joint.<sup>302</sup>

Gemeinsamkeiten zwischen den Filmen bestehen wiederum in der Art der Darstellung, welche Bedeutung Kleinigkeiten für die Favela-Bewohner haben. So wird einer Szene in *Rio 40 Graus* viel Raum gegeben, in welcher Paulinho auf der Suche nach seiner kleinen Eidechse dieser in den Zoologischen Garten folgt und sich an der Natur freut. In *Rio Zona Norte* ist es dagegen Espírito, der über den kleinen Jungen von Adelaide staunt.<sup>303</sup> Auch in *Cidade de Deus* ist es für Buscpaé sein größtes Glück, sich eine kleine Kamera kaufen zu können, oder in *Cidade dos Homens* bedeutet es für Acerola schon viel, mit einem Bus mit Klimaanlage zu fahren.

Gemeinsam ist den Filmen außerdem der starke Bezug zur außerfilmischen Wirklichkeit über die Verwendung von Namen und Drehorten wie Favela Santa Marta im Untertitel von *Quase Dois Irmãos*, *Escola de Samba do Cabuçu*, *Morro do Cabuçu*, sowie des Szenariums von Rio de Janeiro. Während dies in *Cidade de Deus* beabsichtigt ist und noch durch einen Untertitel am Ende des Films, der besagt, dass dieser Film auf realen Tatsachen beruht,<sup>304</sup> ver-

<sup>300</sup> Vgl. Abbildung 9 und 10.

<sup>301</sup> Vgl. *Rio 40 Graus*: 0:56:30ff., *Cinco Vezes Favela*, *Couro de Gato*: 0:49:55ff.

<sup>302</sup> Vgl. *Cidade de Deus*: 0:48:38ff.

<sup>303</sup> „Oh, que amor. Ah, como ele é bonito, Adelaide. Ei, boneco“. „Parece que tu nunca viu um garoto.“ (*Rio Zona Norte*: 0:29:18ff.)

<sup>304</sup> Vgl. *Cidade de Deus*: 1:58:49ff. Darüber hinaus wird im Abspann des Films das Bild des wirklichen Mané Galinhas, das Interview mit dem selben sowie die Bilder des wirklichen Zé Pequeno, Benés und Dadinhos gezeigt.

stärkt wird, erscheint im Vorspann zu *Cinco Vezes Favela*: „Qualquer semelhança com fatos reais é mera coincidência.“<sup>305</sup> Wobei es dem Zuschauer überlassen bleibt, ob er diese Botschaft vor dem Hintergrund der Ideen des *Cinema Novo* als wahr oder eher als ironisch gemeint auffasst.

#### 4.2.2 Charakterisierung der Favela-Bewohner und ihrer sozialen Beziehungen untereinander

Sowohl im *Cinema Novo* als auch im Gegenwartskino werden die Favela-Bewohner nicht als homogene Gruppe dargestellt.

In den Filmen des *Cinema Novo* zeichnen sich die meisten Personen durch Moral und Gewissen aus, sind jedoch im Vergleich zu den Protagonisten des Gegenwartskinos, in sich weniger komplex angelegt. An vielen Stellen, wie z.B. als Jorge das Essen für seine kranke Mutter übrig lässt<sup>306</sup> oder als der Junge in *Couro de Gato* sein wenig Essen noch mit der Katze teilt, die er später aus Geldnot, an die Tamburinhersteller verkauft<sup>307</sup>, wird das Bild von Personen mit einem guten Charakter vermittelt, die nur aus der Not heraus kriminell werden. Während sich in den Filmen des *Cinema Novo* dieses Bild des „guten Armen“ durch alle Filme zieht, kann man im Gegenwartskino ebenfalls eine gewisse Figurentypologie erkennen, die sich wiederholt. In allen Filmen kommt ein *chefe do movimento* vor, entweder als Hauptfigur, wie in *Cidade de Deus*, *Zé Pequeno*, und in *Quase Dois Irmãos*, Jorginho und Deley, oder als Nebenfigur in *Cidade dos Homens* in der Form von Bebê. Außerdem ist auffallend, dass fast alle Filme über eine oder zwei Mediator-Figuren verfügen, wie z.B. Buscapé oder Laranjinha und Acerola, welche die Ereignisse der Handlung kommentieren und sie dem Zuschauer erklären, in Form einer *extra-, homodiegetischen* Vermittlungsinstanz. Im *Cinema Novo* handelt es sich dagegen, mit Ausnahme von *Zé da Cachorra* und *Couro de Gato*, wo über die *voice-over*-Stimme eine *extra-, heterodiegetische* Vermittlung zu Beginn der Filme erfolgt, vorwiegend um eine *intradiegetische* Vermittlungsinstanz.

Im Gegenwartskino sind die Figuren im Vergleich zum *Cinema Novo* außerdem vielschichtiger angelegt. Dies lässt sich besonders an der Entwicklung von Mané Galinha in *Cidade de Deus* erkennen. In der ersten Szene, in der er als Kassierer im Bus in Erscheinung tritt, lehnt er Gewalt strikt ab. Als er jedoch persönlich von der Brutalität Zé Pequenos betroffen wird, verbündet er sich mit Cenoura unter der Bedingung, dass keine Unschuldigen sterben dürfen. Doch schon beim dritten Überfall bricht er diese Regel und stirbt letztendlich im Bandenkrieg durch die Hand Ottos, dem er die Waffe gab, um sich am Mörder seines Vaters zu rächen, welcher er selbst, ohne es zu wissen, ist.<sup>308</sup> Auch bei Zé Pequeno, dem Chef des Dro-

<sup>305</sup> *Cinco Vezes Favela*, Vorspann: 0:00:41ff.

<sup>306</sup> Vgl. *Rio 40 Graus*: 0:13:06ff.

<sup>307</sup> Vgl. *Cinco Vezes Favela*, *Couro de Gato*: 0:50:15ff.

<sup>308</sup> „No primeiro assalto o Mané Galinha salvou a vida de um vendedor que o Cenoura ia matar só de maldade. Regra é regra. No segundo assalto o Cenoura salvou a vida de Mané Galinha. O Galinha descobriu que toda

genhandels in *Cidade de Deus*, wird in einer Szene deutlich, dass hinter dem brutalen Gangster auch ein einfacher Mann steckt, der noch nie getanzt hat und schüchtern eine junge Frau auffordert. Als diese ihn jedoch zurückweist, reagiert er aus seiner Position als *chefe do movimento* heraus, der es nicht erträgt, wenn man ihm widerspricht, und erniedrigt den Freund des Mädchens, Mané Galinha, in dem er ihn vor allen Leuten dazu zwingt, sich ausziehen.

Ein Großteil der Charaktere, sowohl im *Cinema Novo* als auch im Gegenwartskino, lassen sich dadurch beschreiben, dass sie gewisse Träume verfolgen und selbst in den schwierigsten Situationen noch versuchen, die Hoffnung nicht aufzugeben. Ein Beispiel dafür ist Espírito, der weiter Sambas komponiert, trotzdem es ihm nicht gelingt seine Kompositionen unter eigenem Namen aufzunehmen und obwohl ihn seine Frau verlässt und sein Sohn umgebracht wird.<sup>309</sup> Auch der Leiter der Samba-Schule in *Escola de Samba, Alegria de Viver*, motiviert die Umzugsteilnehmer zum Aufbruch, obwohl ihn dies viel Kraft kostet, nachdem die Fahne der Samba-Schule von den Geldgebern verbrannt wurde, weil sie den Kredit nicht rechtzeitig zurückzahlen konnten.<sup>310</sup> In *Rio 40 Graus* macht Alberto Alice und indirekt, wie es scheint, dem ganzen brasilianischen Volk Hoffnung, dass sich die Situation für alle verbessern wird, wenn man „das Leben anpackt“.<sup>311</sup> In den Filmen des Gegenwartskinos drehen sich die Wünsche ebenfalls vor allem um die Zukunft. Der Freund von Buscapé möchte Rettungsschwimmer werden<sup>312</sup> und Laranjinha träumt davon überhaupt jemand zu sein, der wahrgenommen wird.<sup>313</sup> Auch Zé Pequeno träumt davon von der Öffentlichkeit wahrgenommen zu werden, und lässt alle Zeitungen nach einem Bild von ihm durchsuchen, als Mané Galinha im Fernsehen erscheint. Da keines gefunden wird, lässt er sich von Buscapé fotografieren. Eines dieser Bilder gelangt durch Zufall auf die Titelseite der Zeitung, wobei der Film mit der Kohärenzannahme spielt, dass Zé Pequeno, da nun jeder sein Erscheinungsbild kennt und man ihn dadurch leichter fassen kann, sich dafür an Buscapé rächen wird. Wider Erwarten freut sich Zé Pequeno jedoch wie ein Kind, dass alle Welt ihn sieht, und kauft gleich einen großen Stapel dieser Zeitungsausgabe.<sup>314</sup> Gleichzeitig macht dieses Beispiel auch den Einfluss der Medien in der Gesellschaft deutlich, wenn selbst ein *chefe do movimento* sich nur dann als existent fühlt, wenn er in der Zeitung erscheint.

Was die Beziehungen zwischen den Favela-Bewohnern anbelangt, lassen sich diese in den Filmen des Gegenwartskinos in drei Arten unterteilen: die Beziehungen zwischen den Fave-

---

regra tinha exceção. Exceção da regra. No terceiro assalto a exceção virou regra.” (*Cidade de Deus*: 1:27:59ff.)

<sup>309</sup> Vgl. *Rio Zona Norte*: 1:20:04ff.

<sup>310</sup> Vgl. *Cinco Vezes Favela, Escola de Samba, Alegria de Viver*: 1:10:16ff.

<sup>311</sup> „As coisas vão melhorar sim, mas não vai ser só para nós dois. Você acha que esse povo não sofre igual a gente? Ninguém ia melhorar de vida juntando os cofrinhos. [...] a gente têm que enfrentar a vida.” (*Rio 40 Graus*: 1:13:27ff.)

<sup>312</sup> Vgl. *Cidade de Deus*: 0:08:46ff.

<sup>313</sup> „Eu só quero ser alguém.“ (*Cidade dos Homens, Voláce e João Victor*: 0:25:32ff.)

<sup>314</sup> Vgl. *Cidade de Deus*: 1:35:51ff.



la-Bewohnern, die nicht in den Drogenhandel involviert sind, das Verhältnis zwischen Favela-Bewohnern und Mitgliedern des *movimento* sowie der Umgang zwischen verschiedenen rivalisierenden Drogenbanden.

Das Verhältnis zwischen den Favela-Bewohnern, die nicht Teil des *tráfico* sind, lässt sich vor allem durch gegenseitige Hilfe und Solidarität charakterisieren. Deutlich wird dies an kleinen Gesten wie z.B. daran, dass Mané Galinha, als er noch als Kassierer im Bus arbeitet, Buscapé und seinen Freund ohne zu bezahlen, mitfahren lässt<sup>315</sup>, oder ein Bewohner der *Cidade de Deus*, welcher ebenfalls bei der Zeitung arbeitet, die Buscapé austrägt, ihn bei seiner Arbeit zusehen lässt und ihn einem wichtigen Fotografen vorstellt.<sup>316</sup> In *Cidade dos Homens* wird in Großaufnahme der Anschlag für einen *Mutirão de Limpeza*<sup>317</sup> annonciert und gezeigt, wie Laranjinha einer älteren Frau beim Tragen hilft: „Oh, dona, deixa que eu carrego.“<sup>318</sup> Damit wird der Aspekt der Gemeinschaft, in der die Jungen noch den Alten helfen betont. Außerdem wird in beiden Filmepochen das Problem angesprochen, dass viele der Kinder ohne Familie aufwachsen oder nur mit einem Elternteil, welcher, wie die Mutter von Laranjinha, die ganze Zeit außerhalb arbeitet. Hinzu kommt in den Gegenwartsfilmen der Aspekt, dass viele Väter nicht zu ihren Kindern stehen, wie z.B. im Fall von Laranjinha. Dieser hätte gern die Gewissheit, dass sein Vater wirklich sein Vater ist.<sup>319</sup> In den Filmen des *Cinema Novo* werden im Vergleich dazu, die familiären Strukturen noch etwas stärker betont. Gezeigt wird, wie die Familie in *Um Favelado* zusammen am Esstisch sitzt, der Schwager von Espírito ihn unterstützt, und sowohl in *Rio 40 Graus* als auch in *Rio Zona Norte* Heiraten ein wichtigere Rolle spielt. Im Gegenwartskino werden dagegen Themen wie Flirten, erste sexuelle Erfahrungen machen, die Schwangerschaft von Minderjährigen<sup>320</sup> und Freundschaft angesprochen, welche im *Cinema Novo* gar keine oder eine sehr untergeordnete Rolle spielen. Die Freundschaftbeziehungen zwischen Acerola und Laranjinha, Miguel und Jorginho, Bené und Zé Pequeno oder Buscapé und seinem Freund Barbantinho werden sehr intensiv dargestellt und können als ein Familienersatz betrachtet werden.

Die Beziehung zwischen den *chefes do movimento* und den „normalen“ Favela-Bewohnern lassen sich durch zwei Verhaltensweisen charakterisieren. Auf der einen Seite sorgen sie für Ordnung und bestrafen Diebstähle in der Favela<sup>321</sup> oder erstatten das Geld, was Acerola geklaut wurde, zurück, wie in *A Coroa do Imperador*<sup>322</sup>, auf der anderen Seite sind die Favela-Bewohner ihrer Willkür und ihrer Brutalität ausgeliefert, wenn sie sich nicht an die von ih-

<sup>315</sup> „Ué, irmãos, vocês não são da Cidade de Deus? Aí, passa lá embaixo, outro paga a passagem.“ (*Cidade de Deus*: 1:02:32ff.)

<sup>316</sup> Vgl. *Cidade de Deus*: 1:31:13ff.

<sup>317</sup> Vgl. *Cidade dos Homens, A Coroa do Imperador*: 0:14:26ff.

<sup>318</sup> *Cidade dos Homens, A Coroa do Imperador*: 0:08:53ff.

<sup>319</sup> „Eu queria que tivesse certeza que ele era o meu pai.“ (*Cidade dos Homens, Voláce e João Victor*: 0:19:40ff.)

<sup>320</sup> „Mas pior que ser criança é ter que cuidar de criança.“ (*Cidade dos Homens, Tem Que Ser Agora*: 0:12:48ff.)

<sup>321</sup> „O pior é que a Cidade de Deus virou o lugar mais seguro para os moradores. Quase não tinha mais assalto nenhum, era só falar com o Zé Pequeno.“ (*Cidade de Deus*: 0:56:06ff.)

<sup>322</sup> Vgl. *Cidade dos Homens, A Coroa do Imperador*: 0:18:03ff.



nen festgelegten Regeln halten. In *Quase Dois Irmãos* wird beispielsweise die Hausangestellte von Deley aus der Favela vertrieben, weil sie Juliana angeblich verraten hat, wo Deley wohnt,<sup>323</sup> und Laranjinha erwähnt bei der Vorstellung seines Freundes Duplex in *Volácea e João Victor*, dass dessen Familie aus der Favela verstoßen worden sei, weil der Vater eine Dummheit begangen habe. Auf der anderen Seite wird auch die Angst, der Respekt und der Hass der Favela-Bewohner auf die Drogenbanden angesprochen, die ihr ohnehin schon beschwerliches Leben, noch schwieriger machen.<sup>324</sup>

Zwischen den Drogenbanden wird so gut wie nur eine Beziehung dargestellt, die des Krieges um die *bocas do fumo*<sup>325</sup>. In *Cidade de Deus* sind es Mané Galinha und Zé Pequeno, die gegeneinander kämpfen, in *Quase Dois Irmãos* Deley und Duda und in *A Coroa do Imperador* Bebé und Melocoto. Deutlich wird dabei im Unterschied zu den Protagonisten im *Cinema Novo*, dass diejenigen, welche dem *movimento* angehören, nicht nur aus Not und Armut heraus töten, sondern auch, weil es ihnen Spaß macht, wie Dadinho, als er die Menschen im Motel ermordet, was von Buscapé mit dem Satz kommentiert wird: „*Naquela noite Dadinho matou a sua vontade de matar.*“<sup>326</sup> Außerdem ist für sie ein Menschenleben nichts wert, wie man an der Tatsache erkennt, dass Personen aus einer Laune heraus erschossen werden, wie ein Mitglied des *movimento*, den Zé Pequeno erschießt, weil er von dessen geäußerten Bedenken gelangweilt ist.<sup>327</sup>

Im Gegensatz zu diesen vielschichtigen Beziehungen in den Filmen des Gegenwartskinos, mussten sich die Favela-Bewohner in den Filmen des *Cinema Novo* noch nicht in dem Ausmaße der Macht einzelner Gruppen in der Favela unterordnen. Eine gewisse Hierarchie ist zwar ebenfalls vorhanden, so arbeitet Paulinho in *Rio 40 Graus* für einen anderen Jungen, der ihm das Geld abnimmt<sup>328</sup>, und die Stimme von Zé da Cachorra scheint in seiner Favela mehr Gewicht zu haben als andere, da er sich dafür einsetzt, dass Raimundo und dessen Familie in der Favela bleiben können, obwohl der Rest der Bewohner aus Angst vor Konflikten mit dem Landbesitzer dagegen ist<sup>329</sup>. Doch darüber hinaus kann man den Filmen nicht entnehmen, dass es jemanden gibt, der großen Einfluss auf die *favelados* ausüben würde. Insgesamt zeichnen sich zwei Tendenzen bei den Beziehungen zwischen den Favela-Bewohnern im *Cinema Novo* ab. Auf der einen Seite ist es, wie auch im Gegenwartskino die gegenseitige Hilfe, bedingt durch die gleiche Lebenssituation, und auf der anderen die Kon-

<sup>323</sup> Vgl. *Quase Dois Irmãos*: 1:14:14ff.

<sup>324</sup> „Já que aqui não tem polícia é melhor não desrespeitar os caras do movimento. Faz mal para a saúde.“ (*Cidade dos Homens, A Coroa do Imperador*: 0:19:11ff.) Der Haß Acerolas, dass sie nicht zum Haus von Laranjinha's Oma durchkommen wird sehr prägnant in dem Match Cut zum Ausdruck gebracht, was man mit diesen Personen machen sollte. (Vgl. *Cidade dos Homens, A Coroa do Imperador*: 0:25:28)

<sup>325</sup> Als *bocas de fumo* werden die Drogenumschlagsplätze in einer Favela bezeichnet.

<sup>326</sup> *Matar a vontade* bedeutet in der wortwörtlichen Übersetzung „die Lust nach etwas töten“ und sinngemäß „das Verlangen nach etwas stillen.“ (Vgl. *Cidade de Deus*: 0:39:16ff.)

<sup>327</sup> Vgl. *Cidade de Deus*: 1:23:42.

<sup>328</sup> Vgl. *Rio 40 Graus*: 0:17:28ff.

<sup>329</sup> Vgl. *Cinco Vezes Favela, Zé da Cachorra*: 0:23:20ff.

kurrenz um die Einnahmequellen, wie z.B. der Streit um eine Trillerpfeife auf der Müllhalde<sup>330</sup> oder die Aufteilung der Erdnussverkäufer auf verschiedene touristische Punkte in Rio de Janeiro. In *Rio 40 Graus* sieht man wie die Mutter von Alice ihrer kranken Nachbarin, Dona Elvira, hilft und ihr etwas zu essen bringt<sup>331</sup>, oder wie Dona Elvira sich dafür einsetzt, dass Sujinho bei ihr bleiben kann und nicht wieder von der Polizei mitgenommen wird.<sup>332</sup> Auch in *Um Favelado* versucht ein Bekannter, João, eine Arbeit auf der Baustelle zu verschaffen, allerdings mit wenig Erfolg.<sup>333</sup>

#### 4.2.3 Favela versus *asfalto*: gegenseitige Wahrnehmung und Beziehungen

##### Gegenseitige Wahrnehmung



Branquelo, Playboyzinho, Roqueiro de Marca, Otário, babaqui  
viadinho, Seu inútil, barata descascada, Surfista maconheiro,  
vagabundo, Filhote de deputado, **Racista** →

← **Racista**<sup>334</sup>, Filhote de urubú, Maconheiro vagabundo



Abb. 11 *Voláce e João Victor*

Abb.12 *Voláce e João Victor*

Die gegenseitige Wahrnehmung und die Beziehungen zwischen den Favela-Bewohnern und den Personen des *asfalto* beeinflussen sich wechselseitig.

Im Gegenwartskino spielt das Thema Selbst- und Fremdwahrnehmung eine wesentlich größere Rolle als in den Filmen des *Cinema Novo*, in denen vor allem die Wahrnehmung des Anderen über die Art der Beziehung zum Ausdruck kommt. Besonders in *Quase Dois Irmãos*<sup>335</sup> und *Cidade dos Homens*<sup>336</sup> wird die Fremdwahrnehmung verstärkt thematisiert. Neben dem oben angeführten Beispiel wird dies in der Bemerkung von Laranjinha deutlich: „Mas aqui só tem vidro fechado [...] às vezes eles até têm moedas, mas têm preguiça de procurar ou medo de abrir o vidro.“<sup>337</sup> João Victor befürchtet dagegen: „Aposto que já assaltaram alguém.“<sup>338</sup> Während in dem ersten Rap in *Voláce e João Victor* die stereotypischen Sichtweisen der anderen Seite aufgezeigt werden, findet kurz darauf, ebenfalls in Form eines Raps, eine Darstellung aus der jeweils eigenen Sicht statt, welche die vorher von der anderen Seite geäußerten Vorurteile entkräftet. Von João Victor kommt der Ausspruch: “Me chamam de Playboy, mas eu sei que não sou, sempre queria trabalhar mas minha mãe nunca

<sup>330</sup> Vgl. *Cinco Vezes Favela, Um Favelado*: 0:8:44ff.

<sup>331</sup> „[...] e depois, Dona Elvira, uma mão lava a outra. Há de chegar o dia em que hei de precisar da Senhora.“ (*Rio 40 Graus*: 0:32:28ff.)

<sup>332</sup> Vgl. *Rio 40 Graus*: 1:25:30ff.

<sup>333</sup> Vgl. *Cinco Vezes Favela, Um Favelado*: 0:06:09ff.

<sup>334</sup> *Cidade dos Homens, Voláce e João Victor*: 0:10:22ff.

<sup>335</sup> Miguel fragt im Gespräch mit seiner Tochter: „Porque você faz questão de viver no meio de um bando de homens machistas que se comem uns aos outros, eu só queria entender.“ und Deley äußert gegenüber Juliana: „Quem você pensa que é meu irmão? Uma princesa de merda? Você é só mais uma [...]“ (*Quase Dois Irmãos*: 0:32:27ff, 1:03:02ff.)

<sup>336</sup> Deutlich wird der stereotype Charakter dieser Wahrnehmung auch in den gewollt überzogenen Beispielen von Laranjinha: „Aposto que a casa dele deve estar cheia de hambúrguer“, oder „O pai dele tem dinheiro, deve ter uns 5, 6 pranchas, na casa dele deve ter um quarto só para guardar prancha.“ (*Cidade dos Homens, Voláce e João Victor*: 0:09:50ff., *Tem Que Ser Agora*: 0:10:05ff.)

<sup>337</sup> *Cidade dos Homens, Voláce e João Victor*: 0:21:53ff.

<sup>338</sup> Ebd., 0:10:13ff.

deixou.“<sup>339</sup> Larainjinha reimt hingegen: „O ténis é maneiro, mas não vou pedir por crime.“<sup>340</sup> Wie sehr diese stereotype Wahrnehmung das Leben der Menschen beherrscht, wird deutlich, als die Jungen vor dem Turnschuhladen stehen und die zwei Männer im Hintergrund von Laranjinha und Acerola für die Bodyguards der anderen Jungen gehalten werden „Deve ser a segurança do playboy“<sup>341</sup> und von João Victor und José Luis dagegen für Kriminelle „Olha lá os dois caras suspeitos, está na cara que eles são bandidos lá na cobertura dos bandidinhos“.<sup>342</sup> Diese durch Vorurteile geprägte Wahrnehmung verhindert, dass Voláce und João Victor, obwohl sie doch einiges gemeinsam haben, miteinander in Beziehung treten. Auch im *Cinema Novo* gibt es ein Beispiel in *Rio 40 Graus* für die Widerlegung der vorurteilsbehafteten Aussage „São uns criminosos estes pais que largam os filhos na rua“<sup>343</sup>, indem direkt im Anschluss durch einen harten Schnitt getrennt, gezeigt wird, wie die kranke Mutter von Jorge im Bett liegt. Die Tatsache, dass der gegenseitigen Wahrnehmung im Gegenwartskino relativ viel Raum gegeben wird, zeigt deutlich, wie sehr diese auf die Beziehung zwischen den beiden Parteien rückwirkt, während dies im *Cinema Novo* deutlich weniger thematisiert wird.

Ein weiterer Unterschied zwischen den beiden Epochen ist die Wandlung der Wahrnehmung der Favela-Bewohner. In den Kommentaren der Personen des *asfalto*, im Gegenwartskino, kommt ein starkes Misstrauen, das bis zu Angst reicht, gegenüber den Favela-Bewohnern zum Ausdruck. So kommentieren die Journalisten in *Cidade de Deus*: „Nenhum fotógrafo de nenhum jornal conseguiu entrar lá, Buscapé.“<sup>344</sup> Miguel äußert gegenüber seiner Tochter: „Juliana, você tem noção de que perigo está correndo [...]?“<sup>345</sup> Auch die Aussage von João Victor unterstreicht sein Unbehagen: „Cara, você não vai comer hambúrguer agora não, porque está cheio de pivetes lá na porta do botequim. Sabia que o Lucas foi assaltado?“<sup>346</sup>

In den Filmen des *Cinema Novo* ist davon noch nichts zu spüren. Die Personen des *asfalto* behandeln die Favela-Bewohner von oben herab<sup>347</sup>, wenn man sie nicht gleich ignoriert.<sup>348</sup> Diese negative Wahrnehmung und die Störung, welche ihr Erscheinen auslöst, wird besonders in dem Verhalten der Polizei und anderer für „Ordnung“ sorgender Personen deutlich, welche Sujinho von dem Vorplatz des Zuckerhutes und Paulinho aus dem Zoologischen Garten vertreiben. Dabei wird in Form einer Parallelmontage das Verhalten des Wärters gegenüber Paulinho, mit dem der Schlange gegenüber der Eidechse verglichen.

<sup>339</sup> Ebd., 0:25:10ff.

<sup>340</sup> Ebd., 0:25:01ff.

<sup>341</sup> *Cidade dos Homens, Voláce e João Victor*: 0:23:27ff.

<sup>342</sup> Ebd., 0:23:35ff.

<sup>343</sup> *Rio 40 Graus*: 0:30:58ff.

<sup>344</sup> *Cidade de Deus*: 1:41:29ff.

<sup>345</sup> *Quase Dois Irmãos*: 0:12:05ff.

<sup>346</sup> *Cidade dos Homens, Voláce e João Victor*: 0:09:53ff.

<sup>347</sup> „Vai embora, moleque safado, se você vier outra vez atrás de mim, eu mando prender.“ (*Rio 40 Graus*: 0:30:48ff.)

<sup>348</sup> Die Frau von Moacir empfängt den Telefonanruf von Espíritos Unfall: „Moacir, seu amigo Espírito sofreu um acidente, eu vou dizer que você não está.“ „Não deixa que eu atendo.“ „Ah que besteira, você vai se incomodar por causa disso?“ (*Rio Zona Norte*: 1:07:37ff.)

Eine der wenigen Szenen, in denen das Verhältnis durch Interesse und Anerkennung geprägt ist, wird zu Beginn von *Rio Zona Norte* gezeigt, als Moacir und Maurício zu Besuch in der Sambaschule *Unidos do Cabuçu* sind und sich begeistert von Espíritos Samba zeigen. Spätestens als Espírito notgedrungen einen Zettel unterschreibt, dass er keine Rechte mehr an dem Samba *Mexi com ela*<sup>349</sup> besitzt, zeigt sich, dass sich das Interesse vor allem auf den eigenen Vorteil bezog. Wie zum Hohn wiederholt Maurício immer wieder „Meu parceiro“<sup>350</sup>. Selbst wenn die Faszination von Moacir ernst gemeint ist und er immer wieder bittet „Canta“<sup>351</sup> und Espírito seinen Freunden als authentischen Sambakünstler vorstellt, schafft er es doch nicht, sich in dessen Lage zu versetzen, als dieser ihn dringend um die Hilfe für eine Partitur bittet, und vertröstet ihn stets aufs Neue „Nós precisamos conversar“<sup>352</sup>, „Passa [...] amanhã“<sup>353</sup>. Eine der wenigen Szenen, in denen nicht nur anhand der Gesten die durch Enttäuschung und Skepsis geprägte Wahrnehmung gegenüber den Personen des *asfalto* gezeigt wird, ist deshalb auch die Darstellung der Reaktion von Espírito, als Maurício erneut versucht, einen seiner Samba auszusponieren<sup>354</sup>, oder als Zé da Cachorra Senhor Ferreira untersagt, der Kindern über den Kopf zu streicheln, da diese Geste bereits zu oft für politische Zwecke verwendet wurde.<sup>355</sup>

Das Verhalten der Touristen in *Rio 40 Graus* unterscheidet sich von dem der Einheimischen insofern, dass sie Anteilnahme und Interesse an den Favela-Bewohnern zeigen und ihnen mit Vertrauen begegnen. Die italienischen Touristen am Zuckerhut beschützen Sujinho vor dem Senhor Peixote, der ihn verjagen will, und fragen ihn, wie und wo er lebt. Außerdem lassen sie ihn ein Foto mit ihrer sehr guten Kamera machen. Besonders deutlich wird in der Fahrt mit der Seilbahn der Unterschied zwischen dem italienischen Jungen, der unbeschwert spielt und sich, seinem Alter entsprechend, wie ein Kind verhält, und Sujinho der bereits arbeiten muss und durch das Leben gezeichnet wirkt.<sup>356</sup>

Allerdings macht die Bemerkung zweier Amerikanerinnen: „It’s a wonderful country, isn’t it?“ „Yes, but so primitive“<sup>357</sup>, die Arroganz und Überlegenheit der USA gegenüber dem ganzen Land deutlich.

Auch in *Cidade dos Homens* gibt es eine Szene, in welcher ein Tourist jemanden bittet, ein Foto von ihm mit seiner Kamera zu machen, allerdings fragt er nicht die Favela-Bewohner, wie z.B. Laranjinha, sondern den blonden Jungen, João Victor.<sup>358</sup>

<sup>349</sup> „Não tenho nada a ver com esta composição.“ (*Rio Zona Norte*: 1:03:21ff.)

<sup>350</sup> *Rio Zona Norte*: 0:19:30ff., 0:42:59ff., 1:00:24ff., 1:03:57ff., 1:09:45ff.

<sup>351</sup> Ebd., 0:16:59ff., 1:15:12ff.

<sup>352</sup> Ebd., 0:41:17ff., 0:41:50ff.

<sup>353</sup> Ebd., 0:19:04ff., 1:18:04ff.

<sup>354</sup> „Não, Maurício, este não, este Samba é meu, só meu, eu vou gravar ele sozinho com Ângela Maria.“ (*Rio Zona Norte*: 1:10:21ff.) Die heftige Reaktion von Espírito wird dabei von einem Jump Cut unterstützt.

<sup>355</sup> „Na minha frente ninguém ruxa bruxa para cima da criança, isso insurge logo uma manifestação política.“ (*Cinco Vezes Favela, Zé da Cachorra*: 0:27:36ff.)

<sup>356</sup> Vgl. *Rio 40 Graus*: 0:48:19ff.

<sup>357</sup> *Rio 40 Graus*: 0:55:38ff.

<sup>358</sup> Vgl. *Cidade dos Homens, Tem Que Ser Agora*: 0:18:44ff.

In beiden Filmepochen, gibt es jedoch auch Personen, die ein gutes Verhältnis zu den Favela-Bewohnern haben, wie z.B. Alberto in *Rio 40 Graus*, oder Senhor Figueiredo in *Rio Zona Norte*, welcher Espirito Geld leiht und ihn zu sich einlädt. In den Gegenwartsfilmen ist vor allem auffallend, dass alle eine Liebesbeziehung zwischen einem Favela-Bewohner, welcher in *Cidade de Deus* und in *Quase Dois Irmãos* der *chefe do movimento* ist, mit einem Mädchen vom *asfalto* thematisieren. Wobei die Qualität der Beziehungen unterschiedlich ist. Während Deley der in ihn verliebten Juliana deutlich macht, dass sie nur „eine mehr“ ist und es ihm nur um ein sexuelles Erlebnis ging, handelt es sich bei Laranjinha und Camila um einen Flirt und bei Bené und Angélica um die große Liebe.

Eine andere Art der Beziehung zwischen den Favela-Bewohnern und den Personen des *asfalto* ist die zur Polizei. Während die Polizisten in den Filmen des *Cinema Novo* zwar von den Erdnussverkäufern gefürchtet werden, aber ansonsten noch als gewaltfreie Ordnungshüter auftreten,<sup>359</sup> werden sie im Gegenwartskino als korrupt, gewaltbereit und in den Drogen- und Waffenhandel involviert dargestellt.<sup>360</sup>

Sowohl im *Cinema Novo*, als auch im Gegenwartskino werden Favela versus *asfalto* als oppositionelle Räume thematisiert und das Verhältnis zwischen ihren Bewohnern ist in fast allen Filmen ein zentraler Aspekt.

Bei dem Ort des Aufeinandertreffens, an dem sich Beziehungen zwischen den beiden Parteien entwickeln, lässt sich feststellen, dass die Favela-Bewohner im *Cinema Novo* vor allem zum Geld verdienen in den Raum der Personen des *asfalto* eintreten und die Beziehungen sich zum Großteil, wie z.B. in *Rio 40 Graus*, dort entwickeln.<sup>361</sup> In den Filmen des Gegenwartskinos, wie z.B. in *Cidade de Deus*, wird neben dem Motiv der Arbeit, um den eigenen Raum zu verlassen, noch das des Überfalls dargestellt.<sup>362</sup> Außerdem erscheint der Strand als neutraler Ort, wo sowohl Favela-Bewohner, als auch Personen des *asfalto* und Touristen anzutreffen sind und wo es am einfachsten zu einem Kontakt zwischen ihnen kommt, da man am Strand die vorher beschriebenen stereotypischen Schemata nicht immer anwenden kann und nicht ohne weiteres erkennt, ob jemand aus der Favela oder der Zona Sul kommt.<sup>363</sup> Laranjinha fasst dies in den Worten zusammen: „Praia é muito confusa.“<sup>364</sup> Ein ähnlicher „neutraler“ Ort ist im *Cinema Novo* nicht vorhanden, dafür ist die Favela leichter zugänglich. Allerdings haben alle, die den Weg in die Favela zurücklegen, ein bestimmtes

<sup>359</sup> „Por que você não chama a polícia?“ „Se ela vier, ela é capaz de me levar também.“ (*Rio 40 Graus*: 0:47:22ff.)  
Beispiele: Ein Polizist bringt Sujinho in die Favela. (Vgl. *Rio 40 Graus*: 1:25:06ff.) Ein Polizist rennt hinter einem Katzenfänger her. (Vgl. *Cinco Vezes Favela, Couro de Gato*: 0:47:10ff.)

<sup>360</sup> In *Cidade de Deus* liefern sie Waffen und lassen Zé Pequeno frei. (Vgl. *Cidade de Deus*: 1:46:05 ff., 1:55:12ff.) Auch in *Quase Dois Irmãos* liefern sie Waffen. (Vgl. *Quase Dois Irmãos*: 0:45:18ff.)

<sup>361</sup> Beispiele dafür sind die Erdnussverkäufer in *Rio 40 Graus*, Espirito in *Rio Zona Norte* und die Katzenfänger in *Cinco Vezes Favela*.

<sup>362</sup> Mané Galinha und Cenoura überfallen Waffengeschäfte und Buscapé wollte einen Bus oder eine Bäckerei überfallen. (Vgl. *Cidade de Deus*: 1:27:48ff., 1:01:42ff.)

<sup>363</sup> Pedro ist aus der Favela und nur weil er blond ist, kommt er bei den reichen Mädchen gut an. Rudolfo kommt dagegen aus einer reichen Familie, aber weil man ihm ansieht, dass er aus dem Nordosten kommt, denken alle, er wäre arm. (Vgl. *Cidade dos Homens, Tem Que Ser Agora*: 0:07:49ff, 0:17:02ff.)

<sup>364</sup> *Cidade dos Homens, Tem Que Ser Agora*: 0:07:44ff.

Anliegen.<sup>365</sup> Auch in den Gegenwartsfilmen finden die Personen des *asfalto* den Weg in die Favela nicht grundlos. Entweder wollen sie Drogen kaufen<sup>366</sup>, Reportagen oder Interviews führen<sup>367</sup> oder fühlen sich gerade durch die Andersartigkeit der Favela und der *Baile Funks* angezogen, wie dies der Fall von Juliana in *Quase Dois Irmãos* ist.

Die Disparität der Räume Favela und *asfalto* wird in den Filmen des Gegenwartskinos sehr direkt thematisiert. Acerola beschreibt den *asfalto* mit: "O problema aqui é a falta de segurança. Eles vivem com grades, câmeras, porteiro que fica te vigiando, e mesmo assim aqui tem muito assalto."<sup>368</sup> Diese Aussage wird durch das wiederholte Zeigen von Zäunen, Kameeras und Türöffnern verstärkt. Aufgrund dieser Überwachung vergleicht Acerola das Leben mit dem in einem Gefängnis: „Mas nenhum vai querer morar num lugar assim, parece um prisão.“<sup>369</sup> Von der Wahrnehmung des Ortes schließt er dann auf die Eigenschaften der Personen: „Pelo dinheiro que eles gastam para não ser roubado você pode imaginar o dinheiro que eles têm para ser roubado. Pelo dinheiro que eles acham que não é nada, você pode imaginar o dinheiro que eles acham que é muito.“<sup>370</sup> Sein Diskurs, welcher aus dem off ertönt, wird dabei durch die Aufnahmen einer Überwachungskamera visualisiert. Dieser Charakterisierung stellt er die der Favela gegenüber: „Na favela não tem porteiro, nem câmera e nem assalto.“<sup>371</sup> Diese Aussage wird visuell unterstützt, indem die offene Tür zum Haus von Laranjinha's Oma gezeigt wird. Von der Seite der Personen des *asfalto* stellt sich die Gegenüberstellung anders dar. Die Favela wird als Ort des Bandenkrieges und als gefährlich wahrgenommen: „João Victor sai desta janela, cê [sic!] quer morrer?“<sup>372</sup> Mit ihr und ihren Bewohnern möchten die meisten am liebsten keinen Kontakt haben. Die eigene Darstellung des Lebens „no asfalto“, fasst João Victor so zusammen: „Quando chego em casa, parece que entrei em outro mundo, um mundo sem pivete, sem hambúrguer e sem cruzamento, um mundo em que só existe comida saudável, notas altas e futuro glorioso.“<sup>373</sup> Im *Cinema Novo* erfolgt die Gegenüberstellung Favela versus *asfalto* wesentlich indirekter. Die Opposition wird vor allem durch die Ausstattung der Räume offensichtlich, ohne die Favela und den *asfalto* von der eigenen oder anderen Sicht aus zu kommentieren. Vielmehr bleibt es dem Zuschauer überlassen, diesen Unterschied festzustellen. In *Zé da Chachorra* oder *Um Favelado* ist der Kontrast zwischen dem fast besitzlosen Raimundo und dem im Überfluss schwel-

<sup>365</sup> Sowohl Moacir, Alberto, der Polizist, die Geldeintreiber in *Um Favelado* sowie Senhor Ferreira in *Zé da Chachorra*.

<sup>366</sup> „A playboysada sentiu que era seguro buscar droga dentro da favela. Choveu viciado na Cidade de Deus.“ (*Cidade de Deus*: 0:46:41ff.)

<sup>367</sup> „O playboy gosta da ver o morro na televisão para ver como é ruim aqui e achar melhor morar lá. Eles só vêm aqui para comprar drogas, filmar ou fazer reportagem.“ (*Cidade dos Homens, A Coroa do Imperador*: 0:09:00ff.)

<sup>368</sup> *Cidade dos Homens, A Coroa do Imperador*: 0:08:36ff.

<sup>369</sup> Ebd., 0:08:32ff.

<sup>370</sup> Ebd., 0:08:13ff.

<sup>371</sup> Ebd., 0:08:55ff.

<sup>372</sup> *Cidade dos Homens, Voláce e João Victor*: 0:03:40ff.

<sup>373</sup> Ebd., 0:11:13ff.

genden *grilheiro* besonders deutlich.<sup>374</sup> Doch auch im *Cinema Novo* werden den Bewohnern des jeweiligen Raumes bestimmte Eigenschaften zugeordnet, wobei dies, wie bereits bei der Charakterisierung angesprochen, weniger differenziert erfolgt und sich in den meisten Filmen etwas plakativ auf die guten Armen gegenüber den herzlosen und ausbeuterischen Reichen subsumieren lässt.

Gegenüberstellung Favela-Bewohner und Bourgeoisie im *Cinema Novo*



Abb. 13 *Zé da Cachorra*



Abb. 14 *Zé da Cachorra*

#### 4.2.4 Gesellschaftliche Stigmatisierung

Gesellschaftliche Stigmatisierung und gegenseitige Wahrnehmung hängen unmittelbar zusammen und beeinflussen sich gegenseitig. Die Häufigkeit, mit der die Wahrnehmung sowie die gesellschaftliche Stigmatisierung vor allem durch Marginalisierung<sup>375</sup> und Rassismus<sup>376</sup> in den Filmen des Gegenwartskinos angesprochen werden, macht deutlich, wie groß der Bedarf ist, sie zu thematisieren. In den Filmen des *Cinema Novo* wird das Thema der gesellschaftlichen Stigmatisierung weniger und wesentlich indirekter zur Sprache gebracht, ebenso, wie dies bereits bei der gegenseitigen Wahrnehmung der Fall war. Dies lässt sich zum einen dahingehend interpretieren, dass aufgrund der Favela-Entwicklung dieses Thema gegenüber anderen, welche die Situation der Favela-Bewohner betreffen, weniger Brisanz besaß. Zum anderen ist denkbar, dass sich die *cinemanovistas* durch die Orientierung am Neorealismus mehr auf realistische Darstellungen und offensichtliche Tatsachen konzentrieren wollten als auf gegenseitige Wahrnehmungen.

In *Quase Dois Irmãos* beantragt Miguel im Namen der politischen Gefangenen, welche hauptsächlich aus den intellektuellen Kreisen der Mittel- und Oberschicht stammen, die Trennung von den „normalen“ Gefangenen, die zum Großteil Favela-Bewohner sind. Grund dafür ist, dass sie sich durch das Verhalten einiger „normaler“ Gefangener bedroht fühlten, da diese sich nicht an die von ihnen aufgestellten Regeln hielten. Die Reaktion von Jorginho

<sup>374</sup> Vgl. Abbildung 13 und 14.

<sup>375</sup> Marginalität bezeichnet Personen oder Gruppen, die am Rande der Gesellschaft bzw. zwischen Klassen oder Schichten stehen, ohne voll integriert zu sein. (Vgl. RECKER (1992), S. 376) PERLMAN spricht davon, dass die Marginalisierung viele Facetten hat, u.a. die soziale Exklusion, welche in Brasilien vor 1980 vor allem an Indikatoren wie Ausbildung oder Einkommen gemessen wurde. Ab 1980 ist der Eintritt auf den Arbeitsmarkt das wesentliche Merkmal und so werden erstmals auch weiße Brasilianer mit einbezogen. (Vgl. PERLMAN (2005), S. 11f.)

<sup>376</sup> Rassismus liegt vor, wenn eine ethnische Gruppe oder ein historisches Kollektiv auf der Grundlage von Differenzen, die sie für erblich und unveränderlich hält, eine andere Gruppe beherrscht, ausschließt oder zu eliminieren versucht. (Vgl. FREDRICKSON (2004), S. 173)

auf den Antrag der Separation bringt die gefühlte gesellschaftliche Stigmatisierung der Favela-Bewohner prägnant zum Ausdruck.

Quer dizer, que nós somos tudo igual? A gente tem que se unir, meu filho vai estudar na mesma escola que o teu? Nosso destino é o mesmo? Nós vamos viver da mesma forma que vocês? Porra, meu irmão, se não é nem aqui dentro que vocês querem morar com a gente, porra. Isso é um safado, isso sim. Quando está precisando alguma coisa da gente, aí todo mundo é igual, né. Pode mandar a carta para o diretor para separar. Rico para lá, pobre para cá. Branco para lá, preto para cá.<sup>377</sup>

Lúcia Murat ist es gelungen, mit der Darstellung des Verhältnisses von politischen und „normalen“ Gefangenen ein Spiegelbild der Entwicklung der Beziehungen zwischen Favela-Bewohnern und den Personen des *asfalto* zu kreieren. Die fehlende Bereitschaft von Seiten der politischen Gefangenen, sich mit den Schwierigkeiten auseinanderzusetzen, die beim Aufeinandertreffen von zwei verschiedenen Einstellungen, wie sie durch das Leben in der Favela im Gegensatz zu dem auf dem *asfalto* entstehen, führte zu dem Entschluss der Separation, als Weg des geringsten Widerstandes. Übertragen auf die brasilianische Gesellschaft richtet sich diese Kritik gegen die räumliche Abschottung der Oberschicht in Form von *condomínios fechados* und gegen die Marginalisierung der Favela-Bewohner, welche sich in die Köpfe der Personen des *asfalto* einschleicht, ohne, dass diese sich dessen bewusst sind. Ebenso wenig wie Miguel bemerkt, dass er zwar viel davon redet, dass alle gleich sind, im entscheidenden Moment jedoch für eine Separation plädiert. Ein weiteres Beispiel für diese Diskrepanz der eigenen Wahrnehmung und dem wirklichen Handeln ist es, als Juliana ihrem Vater vorwirft, rassistisch zu sein und betont, dass sie und ihre Generation anders sind. Kurz darauf macht sie gegenüber Deley jedoch deutlich, dass es ihr nicht gefällt, wie er mit ihr spricht und er ihr gegenüber doch einen anderen Ton gebrauchen sollte, da sie keine seiner *nequinhas* aus der Favela sei.<sup>378</sup> Auch in *Cidade dos Homens* betonen zwei Mädchen aus der Oberschicht am Strand, dass sie nicht rassistisch seien, aber es doch nicht angehen könne, dass die Personen aus der Favela ausgerechnet an den Strand vor ihrer Haustür gingen.<sup>379</sup> Mit diesen Beispielen wird eines der Hauptprobleme der brasilianischen Gesellschaft angesprochen, dass die Personen selbst nicht bemerken, dass sie sich anderen gegenüber rassistisch oder diskriminierend verhalten.

Eine andere Kritik bezieht sich auf das durch Vorurteile geprägte Bild der Favela-Bewohner, welches unter anderem durch die Medien forciert wird. Ein Beispiel dafür ist die Aussage zweier Strandverkäufer, welche einen *arrastão*<sup>380</sup> weißer Jugendlicher beobachten und kommentieren, dass am nächsten Tag in der Zeitung sicher erscheint, dass die Favela-

<sup>377</sup> *Quase Dois Irmãos*: 1:19:45ff.

<sup>378</sup> „Como é que fala comigo? Não sou uma das tuas nequinhas do morro, não.“ (Vgl. *Quase Dois Irmãos*: 1:02:59ff.)

<sup>379</sup> „Você sabe que não sou racista, Carol, não, você sabe né. Eu não tenho menor preconceito contra preto, mas espera ali, mora no Vidigal, vai na prainha do Vidigal [...], agora com uma praia tão grande vêm enfrente da minha casa. [...] Eu só acho que não há necessidade.“ (Vgl. *Cidade dos Homens*, *Tem Que Ser Agora*: 0:05:30ff.)

<sup>380</sup> *Arrastão* ist die Bezeichnung für einen Überfall, bei dem sehr viele Menschen beteiligt sind. Am Strand laufen diese, eine Kette bildend, auf das Meer zu, und alle, die sich dazwischen befinden, haben keine andere Wahl, als ihnen ihre Sachen zu überlassen.



Bewohner angefangen haben.<sup>381</sup> Außerdem macht die Bemerkung Laranjinhas, dass ihr Geld auch für ein Steak gereicht hätte, sie jedoch eine Pizza kaufen, weil die Verkäufer sonst misstrauisch werden und denken, dass Geld wäre geklaut,<sup>382</sup> deutlich, welches Ausmaß die Marginalisierung angenommen hat.

In den Filmen des *Cinema Novo* ist die Szene, die bereits unter dem vorherigen Kapitel angeführt wurde, als ein Mann gegenüber Jorge in Copacabana äußert, dass die Eltern, welche ihre Kinder zum Arbeiten auf die Straße schicken, Kriminelle sind, eines der wenigen Beispiele für eine direkte Thematisierung der Stigmatisierung. Allerdings richtet sich die Aussage nicht gegen die Jungen, wie in den Filmen des Gegenwartskinos, sondern gegen deren Eltern. Daneben wird vor allem in *Rio 40 Graus* deutlich, dass die Favela nicht nur ein sichtbarer, topographischer Raum ist, sondern ebenfalls als unsichtbarer Raum in der Gesellschaft vorhanden ist. Die Erdnussverkäufer werden durch ihre Hautfarbe, Kleidung und Arbeit schnell als Favela-Bewohner identifiziert und man verweigert ihnen den Zutritt zu bestimmten Orten. In verschiedenen Einstellungen wird gezeigt, wie die Erdnussverkäufer verjagt werden, z.B. Sujinho aus dem Restaurant auf dem Zuckerhut oder Paulinho aus dem Zoo. Nicht einmal vor dem Maracanã oder vor dem Zuckerhut werden sie geduldet. Dazu wird an dem Verhalten von Durão gegenüber den Verkäufern, die mit einer Handbewegung von ihm verscheucht werden, deutlich, dass die Favela-Bewohner als lästig empfunden werden und man sie am liebsten aus dem eigenen Raum entfernen würde. Eine Ausnahme bildet die Behandlung durch einen Blinden im Fußballstadion, der dem „Aufseher“ von Paulinho dankt, dass er sein Radio aufgefangen hat und ihn bittet, sich zu ihm zu setzen. Die Tatsache, dass der Blinde die Personen nach ihrem Verhalten und nicht nach ihrem Erscheinungsbild beurteilt, kontrastiert besonders die Stigmatisierung der Favela-Bewohner schon aufgrund ihres Äußeren und der Hautfarbe.

Dieser Behandlung der *favelados*, welche bereits durch Stigmatisierung, jedoch noch durch keine direkte Marginalisierung gekennzeichnet war, steht die des Gegenwartskinos gegenüber, da hier klar die Marginalisierung der Favela-Bewohner dargestellt wird. In *Cidade de Deus* erklärt Buscapé: „Para a polícia, morador de favela virou sinônimo de bandido.“<sup>383</sup> Er selbst verliert seine Arbeit im Supermarkt, ohne dass er die normalerweise übliche Entschädigung erhält, weil der Besitzer des Supermarktes davon ausgeht, dass er mit den Jungen der *Caixa Baixa*, die im Supermarkt geklaut haben, zusammenarbeitet, nur weil sie in der selben Favela wohnen.<sup>384</sup> In *Cidade dos Homens* wird die unterschiedliche Behandlung von Favela-Bewohnern in der Szene im Schuhgeschäft dargestellt. Während João Victor sowohl den rechten als auch den linken Schuh anziehen darf, betont die Verkäuferin gegenüber A-

<sup>381</sup> „Olha lá quem está começando? Branquinho, Playboyzinho, tudo bandidos, e amanhã vai dar no jornal: Quem começou? Favelado.“ (Vgl. *Cidade dos Homens, Tem Que Ser Agora*: 0:19:57ff.)

<sup>382</sup> „Dá até para pagar um bife. Mas a gente prefere pedir uma pizza porque se a gente chegar a pedir um bife, o pessoal fica desconfiado.“ (Vgl. *Cidade dos Homens, Voláce e João Victor*: 0:12:56ff.)

<sup>383</sup> *Cidade de Deus*: 1:32:00ff.

<sup>384</sup> Vgl. ebd., 1:01:09ff.

cerola, dass es ausreicht, einen Schuh anzuprobieren, und Laranjinha wird mit dem Satz begrüßt, was er denn in dem Geschäft wolle.<sup>385</sup> Auch in *Quase Dois Irmãos* werden „normale“ Gefangene aus der Favela schlechter behandelt, als die politischen Intellektuellen. Während Miguel und den anderen politischen Gefangenen nichts geschieht, weil sie in den Hungerstreik eintreten, sieht man, wie die Wärter Jorginho dafür fast zu Tode schlagen.<sup>386</sup>

Sowohl in den Filmen des *Cinema Novo* wie auch im Gegenwartskino „sprechen Blicke Bände“. Die Frau von Moacir in *Rio Zona Norte* mustert Espírito sehr geringschätzig und erst als er seinen Namen sagt und dass er ein Freund ihres Mannes sei, wird sie auf einmal freundlicher.<sup>387</sup> Auch in *Couro de Gato* kommentiert der Blick des Chauffeurs, als die Frau den kleinen Jungen auf ihr Grundstück lässt, dass er dafür kein Verständnis hat. In *Cidade dos Homens* muss sich Acerola im Fahrstuhl von einer blonden Frau den Blick, der sehr deutlich macht, was sie von ihm hält, gefallen lassen und die Verkäuferin im Schuhgeschäft verdreht nur die Augen, als Acerola und Laranjinha den Laden betreten.

Während in den Filmen des *Cinema Novo* jedoch ausschließlich eine Stigmatisierung der Favela-Bewohner von Seiten der Personen des *asfalto* festzustellen ist, wird in denen des Gegenwartskinos deutlich, dass diese von beiden Seiten vorgenommen wird, vor allem, wenn es um Liebesbeziehungen geht. Laranjinha kommentiert verschiedene Mädchen mit einem abwertenden Tonfall: „Jeito de rica não é, não?“<sup>388</sup> Diese Haltung ergibt sich aus seiner Einstellung, dass „Reiche“ nur mit „Armen“ in Filmen zusammenkommen<sup>389</sup>, und vor allem auch aus einem Minderwertigkeitskomplex heraus, in der Favela zu wohnen. Als Camila, ein Mädchen aus der Zona Sul, ihn anspricht, kommentiert er, dass er nicht den Mut gehabt hätte, sie anzusprechen und sich Gedanken über die Reaktion ihrer Eltern macht, wenn er mit zu ihr gehen würde.<sup>390</sup> Auch Tamirez schämt sich dafür, gegenüber der Mutter von João Victor zu sagen, dass sie in der Favela wohnt. Aus diesen Reaktionen kann man wiederum entnehmen, wie stark die Stigmatisierung der Favela-Bewohner verbreitet zu sein scheint, und dass viele ähnliche Erfahrungen wie Pedro machen. Als Carol, ein Mädchen aus der Zona Sul, erfährt, dass er aus der Favela ist, erfindet sie eine Ausrede und lässt ihn stehen.<sup>391</sup> Ebenso ist aus den Bemerkungen wie „Branco dá até para confundir, mas preto não tem erro“<sup>392</sup> oder „Quero ver quando teu pai vai ver este neguinho, vai ser engraçado, né“<sup>393</sup> zu entnehmen, wie stark der Rassismus gegenüber der schwarzen Bevölkerung verbreitet ist. In der Episode *Voláçe e João Victor* kommt darüber hinaus zum Ausdruck, dass die Mar-

<sup>385</sup> „O que que você quer? “ „Quería ver um tênis “ „Para quê? “ (*Cidade dos Homens, Voláçe e João Victor*: 0:16:29ff.)

<sup>386</sup> Vgl. *Quase Dois Irmãos*: 0:30:12ff.

<sup>387</sup> Vgl. *Rio Zona Norte*: 1:14:39ff.

<sup>388</sup> *Cidade dos Homens, Tem Que Ser Agora*: 0:13:55ff.

<sup>389</sup> „Já viu rico namorar pobre? Só em filme.“ (*Cidade dos Homens, Tem Que Ser Agora*: 0:14:02ff.)

<sup>390</sup> „Uma garota com maior cara de rica chegou em mim. [...] Como é que ela deve ter coragem de chegar em mim? Eu nunca ia ter coragem de chegar nela.“ (*Cidade dos Homens, Tem Que Ser Agora*: 0:17:57ff.)

<sup>391</sup> Vgl. *Cidade dos Homens, Tem que ser agora*: 0:07:57ff.

<sup>392</sup> *Cidade dos Homens, Tem que ser agora*: 0:17:19ff.

<sup>393</sup> Ebd., 0:15:24ff.

ginalisierung auch unter den Favela-Bewohnern stattfindet. Ein Beispiel dafür ist, dass Laranjinha seinen Freund Duplex beschuldigt, nicht zu betteln, sondern zu klauen, und, während sie vor dem Schuhgeschäft den Turnschuh *Mikel Double Air* anschauen damit rechnet, dass Duplex jederzeit bereit ist, diesen zu stehlen.<sup>394</sup>

#### 4.2.5 Armut

Das Thema Armut wird in den Filmen des *Cinema Novo* wesentlich häufiger und durch eine längere zeitliche Präsenz zur Sprache gebracht<sup>395</sup> als in den Filmen des Gegenwartskinos. Im *Cinema Novo* wird die Armut in verschiedenen Szenen dargestellt, was auf deren unterschiedliche Facetten aufmerksam macht. Auffällig ist, dass in allen Filmen Favela-Bewohner mit zerrissener Kleidung zu sehen sind. In *Rio 40 Graus* sind es die Erdnussverkäufer, in *Rio Zona Norte* sind es Norival und seine Bekannten und in *Cinco Vezes Favela* werden vor allem in der Episode *Um Favelado* Personen mit schlechter Kleidung gezeigt.<sup>396</sup> Im Gegenwartskino sieht man dagegen niemanden mehr mit zerrissener Kleidung. Allerdings gewinnt der Aspekt der Markenkleidung eine größere Rolle. Die Favela-Bewohner unterscheiden sich demnach von den Personen des *asfalto* nicht mehr durch zerrissene Kleidung, sondern durch einfache und billigere Kleidungsstücke, die nicht von einem Markenhersteller stammen. Deutlich wird dies im Schuhgeschäft in *Cidade dos Homens*, als die Verkäuferin für Acerola einen billigen, einfachen Turnschuh auswählt, er jedoch den *Mikel Double Air* anprobieren möchte, welcher in der Werbung mit dem Slogan „Ou você tem um, ou você é ninguém“<sup>397</sup> angepriesen wird, und dadurch, in Kombination mit der Detailaufnahme, die Markenorientierung der Gesellschaft unterstreicht.

Zerrissene Kleidung versus Markenkleidung



Abb. 15 *Um Favelado*



Abb. 16 *Cidade de Deus*

Auch in *Cidade de Deus* lässt sich der *chefe do movimento*, Bené, von Tiago aus der Zona Sul Markenkleidung kaufen, da er selber keinen Zugang zu dieser Welt hat, und färbt sich die Haare blond,<sup>398</sup> damit er von seinem Äußeren her nicht mehr als Favela-Bewohner zu

<sup>394</sup> „Tu não pede, tu rouba. „Duplex é uma besta mesmo, já está de olho no tenis do playboy.“ (Vgl. *Cidade dos Homens, Voláce e João Victor*: 0:08:07ff., 0:23:19ff.)

<sup>395</sup> Vgl. siehe Übersicht im Anhang.

<sup>396</sup> Vgl. Abbildung 15.

<sup>397</sup> *Cidade dos Homens, Voláce e João Victor*: 0:14:50ff.

<sup>398</sup> Vgl. Abbildung 16.

identifizieren ist.<sup>399</sup> In beiden Filmepochen wird durch die Tatsache, dass sich einige gepflegte Kleidung im *Cinema Novo* und Markenkleidung im Gegenwartskino leisten können, deutlich, dass es auch unter den Favela-Bewohnern große Unterschiede gibt, was die materiellen Verhältnisse und den Grad der Armut betrifft. Dies kommt auch in der Ausstattung der Wohnung zum Ausdruck. Während Raimundo in *Zé da Cachorra* nur sehr wenig Hab und Gut besitzt und nicht einmal über ein „Dach über dem Kopf“ verfügt, wohnen Norivals Bekannte immerhin in einer Hütte, allerdings nur mit einem Bett, und Espírito bereits in einem Haus aus Stein mit einer einfachen Einrichtung. Auch im Gegenwartskino wird die Einstellung, in welcher Acerola in einen Spiegel aus Klebefolie schaut, der gegenübergestellt, in welcher seine Nachbarin eine große Stereoanlage aufdreht.<sup>400</sup>

Ein weiteres, wiederholt dargestelltes Problem ist das des Geldmangels. Dieses wird in allen Filmen des *Cinema Novo* thematisiert. In *Rio 40 Graus* spielt das Geld besonders für die Medikamente der kranken Mutter von Jorge eine wichtige Rolle. Daran, dass es sich „nur“ um 1,80 *Cruzeiros* handelt, wird das Ausmaß der Armut sichtbar.<sup>401</sup> Auch in *Rio Zona Norte* sagt Espírito wiederholt, dass er kein Geld mehr habe oder fragt, ob er sich etwas leihen könne.<sup>402</sup> Genau diese Situation nutzt Maurício aus und bietet ihm 1000 *Cruzeiros* dafür an, dass er auf seine Rechte an dem Samba *Mexi com ela* verzichtet. Espírito bleibt gar keine andere Wahl, als das Angebot zu akzeptieren, da er auf das Geld angewiesen ist und bereits bei anderen Schulden hat. Auch die Bekannten von Norival haben kein Einkommen und versuchen Geld von Senhor Figueiredo und von Espírito zu stehlen.<sup>403</sup> In *Cinco Vezes Favela* ist ebenfalls, in fast jeder Episode, das Fehlen des Geldes ein großes Problem und beeinflusst direkt den Handlungsverlauf. In *Couro de Gato* fangen die Jungen Katzen, um mit deren Verkauf Geld zu verdienen. Einer der Jungen entwickelt jedoch zu der gefangenen Katze eine große Zuneigung. Die Entscheidung für den Verkauf bringt zum Ausdruck, wie sehr er auf das Geld angewiesen ist. An der Geste des sich über die Augen Wischens erkennt man deutlich, dass er sogar geweint hat.<sup>404</sup> In der Episode *Escola de Samba, Alegria de Viver* ist die Annahme von geliehenem Geld, um die Vorbereitungen für den Karnevalsanzug zu treffen, ebenfalls ein handlungstragendes Element und die Unfähigkeit der Rückzahlung führt zur Verbrennung der Fahne der Sambaschule. In *Quase Dois Irmãos* wird das Thema Geldmangel dagegen gar nicht angesprochen und in *Cidade de Deus* nur insofern, als dass Geld für den Waffenkauf fehlt. In der Folge *A Coroa do Imperador* in *Cidade dos Homens*, wird jedoch ebenfalls deutlich, über wie wenig Geld viele Familien verfügen. Der Schulausflug

<sup>399</sup> „Virei playboy.“ (Vgl. *Cidade de Deus*: 0:52:14ff.) Unterstützt wird die Verwandlung noch durch die Musik von *Metamorphose ambulante* von Raul Seixas.

<sup>400</sup> Vgl. *Cidade dos Homens, A Coroa do Imperador*: 0:10:35ff. Auf die Wohnverhältnisse im konkreten Vergleich wurde bereits in dem Kapitel 4.2.1 genauer eingegangen.

<sup>401</sup> „Traz o dinheiro do remédio meu filho.“ „Quanto, mãe?“ „1,80.“ (Vgl. *Rio 40 Graus*: 0:13:00ff.)

<sup>402</sup> „Vou ver se arranjo algum dinheiro“, „Está precisando de dinheiro?“, „Mas acontece que eu estou duro.“ (Vgl. *Rio Zona Norte*: 0:36:03ff, 0:42:49ff, 1:00:40ff.)

<sup>403</sup> Vgl. *Rio Zona Norte*: 0:49:33ff, 1:04:49ff.

<sup>404</sup> Vgl. *Cinco Vezes Favela, Couro de Gato*: 0:51:35ff.

kostet 6,50 Reais, welche die Mutter von Acerola ihm nicht geben kann, da sie in der gleichen Woche bereits ein Lineal und Buntstifte für ihren Sohn gekauft hat. Acerola bittet deshalb auf eine indirekte Art seine persönliche „NGO“, den Arbeitgeber seiner Mutter um 8,50 Reais. Die Bemerkung des Arbeitgebers, dass er nicht verstehen könne, warum sie ihrem Sohn das Geld nicht gibt,<sup>405</sup> bringt prägnant die unterschiedlichen Dimensionen von Geld zum Ausdruck. Während Acerola Tränen in den Augen stehen, als eine Bande von Jungen sein Lineal und die Buntstifte zertreten, weil für ihn und seine Mutter eine solche Anschaffung sehr teuer ist, sind für den Arbeitgeber 8,50 Reais so gut wie kein Geld.

Hunger und wenig Nahrung, als Merkmal von Armut, werden ebenfalls in allen Filmen des *Cinema Novo* angesprochen. Jorge lässt das wenige Fleisch, was seine Mutter für ihn aufgehoben hat, für sie übrig, damit sie wieder zu Kräften kommt, der Junge in *Couro de Gato* teilt sogar sein knappes Essen mit der Katze,<sup>406</sup> die er später verkauft, was zeigt, wie sehr er sie bereits in sein Herz geschlossen hat. Besonders in der Episode *Um Favelado*, als die Familie am Tisch sitzt und der Junge immer wieder seinen bereits leeren Teller auskratzt und die Kinder auf der Müllhalde aus weggeworfenen Dosen trinken, wird offensichtlich, über wie wenig Nahrungsmittel die Personen verfügen.<sup>407</sup> Als Espírito seinen Sohn Norival fragt, ob er Hunger habe und ihm einen vollen Teller hinstellt, schlingt dieser das Essen herunter.<sup>408</sup> Während in *Cidade de Deus* das Thema Hunger gar keine Rolle spielt und sich die Gefangenen in *Quase Dois Irmãos* sogar auf einen Hungerstreik einlassen, wird in *Voláçe e João Victor* durch die häufige Wiederholung Laranjinhas, dass er Hunger habe,<sup>409</sup> das Thema zur Sprache gebracht. Ähnlich wie auch in *Um Favelado* und *Couro de Gato* werden Nahrungsmittel, wie Hamburger oder Hähnchen, in Großaufnahme gezeigt, was deren Stellenwert für einen hungernden Menschen unterstreicht. Ein wesentlicher Unterschied zwischen den Filmepochen ist allerdings, dass Laranjinha nicht nur irgendetwas zu essen möchte, wie z.B. Butterbrot und Milchkaffe, sondern einen Hamburger oder ein Steak<sup>410</sup>, während die Kinder auf der Müllhalde in *Um Favelado* über irgendetwas Essbares bereits glücklich wären.

Parallelen gibt es dagegen wieder in den Szenen, in denen Jorge und Laranjinha versuchen über Betteln Geld zu verdienen, jedoch beide keinen Erfolg haben und erst durch die Hilfe einer anderen Person, welche in beiden Fällen fast genau den gleichen Satz „Você não sabe pedir“<sup>411</sup>, gezeigt bekommen, wie man mit Erfolg bettelt. Während im *Cinema Novo* Jorge beigebracht bekommt, dass er für jemanden anderen, am besten für seine kranke Mut-

<sup>405</sup> „Oh Lourdes, você não vai deixar o teu filho ir no passeio por causa de 8,50?“ (Vgl. *Cidade dos Homens, A Coroa do Imperador*: 0:05:35ff.)

<sup>406</sup> Vgl. *Cinco Vezes Favela, Couro de Gato*: 0:50:13ff.

<sup>407</sup> Vgl. *Cinco Vezes Favela, Um Favelado*: 0:03:55ff, 0:07:44ff.

<sup>408</sup> Vgl. *Rio Zona Norte*: 0:52:11ff.

<sup>409</sup> „Estou cheio de fome, droga não tem mais café, não tem mais nada para comer nessa casa.“ (Vgl. *Cidade dos Homens, Voláçe e João Victor*: 0:02:10ff.)

<sup>410</sup> „Café com leite, pão com manteiga? Isso é comida de velho. Não dá para ser um hambúrguer?“ (*Cidade dos Homens, Voláçe e João Victor*: 0:05:34ff.)

<sup>411</sup> *Cidade dos Homens, Voláçe e João Victor*: 0:08:04ff, *Rio 40 Graus*: 0:56:17ff.

ter, nach Geld fragen soll, spielt Duplex mit der Angst der Bürgerlichen vor Überfällen und hat mit seinem provokanten Spruch „*Melhor pedir do que roubar*“<sup>412</sup> Erfolg.

#### 4.2.6 Gewalt, Kriminalität und Drogen

Vergleicht man die Gewalt in den Filmen des *Cinema Novo* mit denen des Gegenwartskinos, fällt sofort auf, dass ihr in den zwei Filmepochen eine ganz andere Aufmerksamkeit gewidmet wird. Während im *Cinema Novo* der Aspekt Gewalt im Vergleich zu anderen Themen, eine relativ untergeordnete Rolle spielt, ist er im Gegenwartskino und dabei vor allem in *Cidade de Deus* sehr stark präsent. Auffällig ist, dass es sich bei der Darstellung von Gewalt in den Filmen des *Cinema Novo* entweder um Schlägereien<sup>413</sup>, häusliche Gewalt<sup>414</sup> oder Gewalt gegen die Favela-Bewohner<sup>415</sup> von außen handelt und Gewaltszenen zwischen Favela-Bewohnern eher eine Ausnahme bilden. In den Filmen des Gegenwartskinos richtet sich die Gewalt dagegen vor allem gegen Personen des *asfalto*<sup>416</sup> oder andere Favela-Bewohner, die entweder einer gegnerischen Bande angehören, oder denen ein Verstoß gegen die von den *chefes do movimento* aufgestellten Regeln vorgeworfen wird.<sup>417</sup> Von vielen Seiten wird dieser starke Fokus auf die Gewalt und den Drogenkrieg im Gegenwartskino kritisiert und angemerkt, dass er die Wahrnehmung der Favela verzerrt.<sup>418</sup> Jedoch spiegelt ein Film auch immer genau das wider, was der Regisseur für besonders thematisierungswert hält, da es unmöglich ist, in der Länge eines Filmes die ganze Bandbreite des Lebens in der Favela abzubilden.

Ein weiterer wesentlicher Unterschied zwischen den Filmepochen ist das Ausmaß der Gewalt und der Kriminalität. Im *Cinema Novo* werden eher kleinere Delikte, wie der Überfall eines Busses in *Um Favelado*, der Katzenfang in *Couro de Gato* oder die Überfälle der Bekannten von Norival in *Rio Zona Norte* dargestellt. Dabei erstechen die „Freunde“ Norivals ihn, als er seinem Vater zu Hilfe eilt, um ihn vor dem Überfall zu schützen. In *Rio 40 Graus* wird Jorge, in Folge der Flucht vor einer Bande Jugendlicher, welche ihn beklauen wollen, von einem Auto überfahren. Außer einem Messer, wie man Abbildung 17 entnehmen kann, besitzen die Personen keine weiteren Waffen. Ganz anders stellt sich das Szenarium im Gegenwartskino dar.

<sup>412</sup> *Cidade dos Homens, Voláce e João Victor*: 0:08:35ff.

<sup>413</sup> Waldomiro fängt eine Schlägerei auf dem Markt und im Maracanã an. (Vgl. *Rio 40 graus*: 0:16:44ff, 0:43:51ff.)

<sup>414</sup> Espírito schlägt seinen Sohn Norival. (Vgl. *Rio Zona Norte*: 0:51:00ff.)

<sup>415</sup> Geldeintreiber in *Um Favelado* und in *Escola de Samba, Alegria de Viver* versuchen mit Gewalt und Drohungen die Schulden einzutreiben. (Vgl. *Cinco Vezes Favela, Um Favelado*: 0:03:28ff., Vgl. *Cinco Vezes Favela, Escola de Samba, Alegria de Viver*: 1:09:30ff.)

<sup>416</sup> Besonders in *Quase Dois Irmãos* richtet sich diese gegen die politischen Gefangenen und in Form von Deley und Duda aber auch durch andere Mädchen aus der Favela gegen Juliana.

<sup>417</sup> Eine sehr umstrittene Gewaltszene ist die, als Zé Pequeno von Filé com Fritas verlangt, einen der Jungen der *Caixa Baixa* zu erschießen, damit diese nie wieder in der Favela stehlen. (Vgl. *Cidade de Deus*: 0:58:43ff.)

<sup>418</sup> Vgl. SALVO, <http://www.fafich.ufmg.br/~espcom/Revista/ArtigoFernandaSalvo.html>.

**Die unterschiedlichen Waffen**



Abb.17 *Um Favelado*



Abb. 18 *Cidade de Deus*

Durch den Besitz von scharfen Waffen<sup>419</sup> und dem Beginn des Handels mit harten Drogen, welcher besonders in *Cidade de Deus* angesprochen wird<sup>420</sup>, entwickelt sich eine Gewaltspirale, an deren Ende es nur Verlierer gibt. Besonders auffallend ist dabei die Skrupellosigkeit, mit der die Anführer des *movimento* vorgehen. Um die Macht über den Drogenhandel in der *Cidade de Deus* zu übernehmen, vernichtet Zé Pequeno alle Feinde. Diese Grausamkeit und regelrechte Freude am Töten wird filmisch durch eine Darstellung Dadinhos und Zé Pequenos aus der Untersicht umgesetzt, was ihn noch bedrohlicher aussehen lässt und bewirkt, dass die von ihm in der Hand gehaltene Waffe überdimensional groß erscheint.<sup>421</sup> Wiederholt wird in dem Film deutlich, dass, wenn jemandem eine Waffe in die Hand gegeben wird, von dieser auch Gebrauch gemacht wird.<sup>422</sup> Die Tendenz geht dabei, aufgrund der Vorbildwirkung, zu immer jüngeren *chefes do movimento*, welche immer brutaler agieren, da ihnen jede Vorstellung von Moral abhanden gekommen ist. Ein prägnantes Beispiel dafür ist es, dass am Ende des Films *Cidade de Deus* die Jungen der *Caixa Baixa*<sup>423</sup>, welche noch Kinder sind, die Macht über die *bocas de fumo* erlangt haben. Das Dilemma von Kindern, die ohne Orientierung in einer Welt, in denen der Stärkere gewinnt, aufwachsen, wird in dem Ausspruch von Filé com Fritas zusammengefasst: „Que criança? Eu fumo, eu cheiro, já matei, já roubei, sou sujeito homem.“<sup>424</sup> Von dieser Gewissenlosigkeit ist in den Filmen des *Cinema Novo*, bis auf die Ausnahme der Bekannten von Norival, noch nicht viel zu spüren, was durch den häufig dargestellten inneren Zwiespalt der Personen offensichtlich wird.<sup>425</sup> Jedoch zeichnet sich der „Teufelskreis“ bereits ab, wie man beispielsweise an dem Handlungsverlauf von *Um Favelado* erkennen kann. Aufgrund der Armut und der prekären Lebenssituation erscheint es verlockend oder, wie im Fall von Pedro, notwendig Geld durch Kriminalität zu verdienen. Dass dies jedoch negativ für die Person endet, machen die Bei-

<sup>419</sup> Es gibt in allen Filmen eine Vielzahl von Detailaufnahmen verschiedener Waffen. z.B. (Vgl. *Quase Dois Irmãos*: 0:40:05ff.) Darüber hinaus beweist die Aufzählung der Waffennamen von Acerola, dass bereits Kinder die Unterschiede zwischen den Waffen kennen. (Vgl. *Cidade dos Homens, A Coroa do Imperador*: 0:01:16ff.)

<sup>420</sup> „Este negócio de roubar está por fora compadre. O negócio é tráfico de drogas, compadre.“ (*Cidade de Deus*: 0:42:13ff.)

<sup>421</sup> Vgl. Abbildung 18.

<sup>422</sup> Beispiele dafür sind Dadinho, Otto, Mané Galinha, oder die Jungen der *Caixa Baixa*.

<sup>423</sup> Im Bezug zur außerfilmischen Wirklichkeit werden diese später als das Kommando Vermelho bekannt werden.

<sup>424</sup> *Cidade de Deus*: 1:26:03ff.

<sup>425</sup> In *Um Favelado* zögert Pedro, ob er den Zeitungskiosk und den Bus überfallen soll, was an seinem hilflosen Blick deutlich wird. (Vgl. *Cinco Vezes Favela, Um Favelado*: 0:10:39ff, 0:16:00ff.)

spiele deutlich, dass Pedro nach dem Überfall auf den Bus verhaftet wird und somit nicht nur sein Haus, sondern auch seine Freiheit verliert und Norival in *Rio Zona Norte* am Ende durch seine Bekannten umgebracht wird. In den Filmen des Gegenwartskinos wird ein ganz ähnlicher „Teufelskreis“ dargestellt, welcher allerdings noch durch den Drogenhandel erweitert wird. Die Motivation für den Eintritt in das *movimento* ergibt sich dabei einerseits, ähnlich wie im *Cinema Novo*, durch die Armut, liegt aber andererseits auch in dem Prestige und der Macht begründet, welche man durch den Einstieg in den Drogenhandel erhält. Wie in *Cidade de Deus* erklärt wird, zieht der Drogenhandel mit seinen Aufstiegschancen<sup>426</sup> vor allem Jugendliche und Kinder an, indem er ihnen eine Perspektive und die Möglichkeit der Teilnahme an der Konsumgesellschaft<sup>427</sup> sowie das Gefühl von Macht gibt. Außerdem werden die arbeitenden Favela-Bewohner von den Personen des *asfalto* nicht ernst genommen, als *chefe do movimento* jedoch schon, also, eifern sie ihren Vorbildern nach.<sup>428</sup> Parallel zu den Filmen des *Cinema Novo*, ist der Preis für Macht und schnelles Geld in vielen Fällen der frühe Tod. Besonders auffällig ist in *Cidade de Deus*, dass sowohl Zé Pequeno als auch Mané Galinha durch die Hand derer sterben, denen sie eine Waffe gegeben haben. Doch auch in *Quase Dois Irmãos* und *Cidade dos Homens* wird dargestellt, dass es kein Zurück gibt, wenn man sich einmal auf den Drogenhandel eingelassen hat und dass mit einer ziemlich großen Wahrscheinlichkeit das Leben vorzeitig beendet wird. Entweder indirekt, indem sie inhaftiert werden oder durch den Krieg mit anderen Banden, welche die Führung des Drogenhandels und damit den Zugang zum schnellen Geld für sich erkämpfen wollen.<sup>429</sup> Die einzige Person, welche einen anderen Weg als den Tod aus dem *movimento* heraus findet, ist Alicate in *Cidade de Deus*, welcher beschließt, sein Leben Gott zu widmen.<sup>430</sup>

Die Filme beider Epochen vermitteln die Botschaft, dass es sich weder lohnt kriminell zu werden, noch in den Drogenhandel einzusteigen. Die Art der Kriminalität unterscheidet sich jedoch sehr stark. Während in den Filmen des *Cinema Novo* keine organisierte Kriminalität dargestellt wird und die Personen auf Eigeninitiative Überfälle planen, erreicht der Organisationsgrad der Kriminalität und des Drogenhandels in den Filmen des Gegenwartskinos fast den einer Armee. In *Quase Dois Irmãos* wird dargestellt, dass er sich in Gefängnissen, wie dem der Ilha Grande, entwickelt hat, wo die „normalen“ Gefangenen die straffe Organisation von den politischen Gefangenen übernommen haben und er so Einzug in die Favela und den Drogenhandel hielt. In den Filmen des *Cinema Novo* spielen weder der Drogenhandel noch

<sup>426</sup> „O tráfico de drogas tem até plano de carreira.“ (*Cidade de Deus*: 0:45:50ff.)

<sup>427</sup> „Este garoto é soldado novo, comprou o tênis faz pouco, nem sabe segurar o ferro direito.“ (*Cidade dos Homens, Coroa do Imperador*: 0:18:50ff.)

<sup>428</sup> „Vou fazer igual o Zé Pequeno fez, vou passar geral.“ (*Cidade de Deus*: 0:57:30ff.)

<sup>429</sup> Dies wird deutlich an der Tatsache, dass fast alle ursprünglichen *chefes do movimento* erschossen werden. Bené, Zé Pequeno und Mané Galinha in *Cidade de Deus*, Jorginho in *Quase Dois Irmãos*, Melocoto in *Cidade dos Homens*.

<sup>430</sup> „Marreco, tive a visão. [...] Quer saber, eu vou sair desta merda, senão vou ficar com a boca cheia de formigas. Esta vida de bicho solto é para malucos, não para mim. [...] Eu vou voltar para igreja.“ (*Cidade de Deus*: 0:17:22ff.)



der Krieg um die *bocas do fumo* oder die Figur des *chefes* eine Rolle. Im Gegenwartskino sind diese drei Aspekte jedoch fundamental und werden in allen drei Filmen thematisiert. Der Drogenhandel wird in *Cidade de Deus* ausführlich erläutert<sup>431</sup> und den Verkauf und Konsum sieht man an vielen Stellen in allen drei Filmen.<sup>432</sup> In *Cidade dos Homens* wird sogar die Bedeutung des Drogenhandels, sowie die Drogenlieferung mit Begleitschutz, mit der des Sklavenhandels zwischen England und Amerika verglichen.<sup>433</sup> Ein ähnlich gelungener Vergleich wird zwischen dem Krieg Napoleons, dem Konflikt zwischen Israel und Palästina sowie dem Krieg zwischen den Drogenbanden angestellt. Genauso, wie Napoleon andere Länder angriff, um über deren Handel und damit den Einnahmen daraus zu verfügen, versucht in *A Coroa do Imperador*, Melocoto das Gebiet von Bebé zu invadieren, um einen besseren Zugang zum Verkauf der Drogen zu bekommen.<sup>434</sup> Während im Fernsehen, bei den Nachrichten, der Konflikt zwischen Israel und Palästina visualisiert wird, kommentieren die Jungen über den auditiven Kanal des Films den Krieg zwischen den Drogenbanden. Dabei lassen sich für den Zuschauer direkte Parallelen zwischen den zwei unterschiedlichen Konflikten herstellen. Aussagen wie die, dass niemand genau weiß, welche Seite angefangen hat, wie lange der Konflikt bereits dauert, und, dass auf beiden Seiten schon viele Opfer zu beklagen sind, lassen sich auf beide Konflikte beziehen.<sup>435</sup> In *Cidade de Deus* und *Quase Dois Irmãos* wird ebenfalls der Bandenkrieg zwischen Deley und Duda sowie Mané Galinha und Zé Pequeno dargestellt. Dabei weisen alle Filme eine Tendenz auf, einen der beiden Gegner als den „guten“ Banditen und den anderen als den „Bösen“ darzustellen. In *Quase Dois Irmãos* wird diese Opposition noch relativ gering gehalten, da beide sehr negativ dargestellt werden, z.B. fordert Deley Juliana mehrmals auf zu verschwinden und droht ihr am Ende damit, sie zu ermorden<sup>436</sup>, wohingegen Duda Juliana vergewaltigt, als er ihr zufällig während des Bandenkrieges in der Favela begegnet; und während Deley sich noch dafür ausspricht auf die Anweisung von Jorginho zu warten, was mit einem der Favela-Bewohner geschehen soll, der seine Schulden nicht gezahlt hat, erschießt Duda ihn direkt.<sup>437</sup> In *Cidade de Deus* wird jedoch ein klarer Gegensatz der Charaktere aufgebaut. Bené ist der „gute“ Bandit, der mit allen befreundet ist und sogar sein Dasein als *chefe do movimento* beenden will, um mit seiner Freundin Angélica, die nicht aus der Favela kommt, ein neues Leben anzufangen. Zé

<sup>431</sup> „Vender droga é um negócio como qualquer outro. O fornecedor entrega o peso e no cafofo é feita a indulção. O trabalho da indulção é a linha de montagem do tráfico. [...] A maconha é empacotada num papelsinho chamado dólar. A cocaína é empacotada em papelote e depois em trouxinhas de dez ou pacotinhos de cem.“ (*Cidade de Deus*: 0:45:24ff.)

<sup>432</sup> z.B. in *Cidade de Deus*: 0:51:36ff., *Quase Dois Irmãos*: 0:45:03ff., *Cidade dos Homens*. *A Coroa do Imperador*: 0:33:24f.

<sup>433</sup> Vgl. *Cidade dos Homens*, *A Coroa do Imperador*: 0:32:08ff.

<sup>434</sup> Auseinanderfall der auditiven und visuellen Vermittlung. Während auf der auditiven Ebene die Lehrerin den Krieg Napoleons erklärt, sieht man auf der visuellen Ebene, über die Dias, die dazu passende Handlung des Bandenkrieges in der Favela. (Vgl. *Cidade dos Homens*, *A Coroa do Imperador*: 0:31:27ff.)

<sup>435</sup> Vgl. *Cidade dos Homens*, *A Coroa do Imperador*: 0:25:53ff.

<sup>436</sup> „Eu vou descer e se eu te ver aqui de novo vou te arreborder, vou te jogar por esta janela, caralho.“ (*Quase Dois Irmãos*: 1:03:08ff.)

<sup>437</sup> Vgl. *Quase Dois Irmãos*: 0:38:33.

Pequeno wird dagegen von allen gefürchtet und erreicht seine Anerkennung nicht aufgrund seiner Persönlichkeit sondern mit Gewalt.<sup>438</sup> Eine weitere Opposition wird zwischen dem „Bonitão do bem“<sup>439</sup>, Mané Galinha, und dem „Feioso do Mal“<sup>440</sup>, Zé Pequeno vorgenommen, zwischen denen sich im Folgenden der Konflikt entfacht. Was von Mané Galinha zuerst als persönlicher Racheakt gedacht war, weil Zé Pequeno seine Freundin vor seinen Augen vergewaltigt hat, endet in einem Krieg um die Drogenumschlagsplätze, Geld und den Waffenkauf, ohne dass sich jemand nach einem Jahr erinnert, womit die Auseinandersetzung begonnen hat. Dies zeigt deutlich, dass, obwohl Mané Galinha als friedliebende Person charakterisiert wird, der keine Unschuldigen töten möchte, es kein Zurück aus dem einmal eingeschlagenen Weg gibt, bei welchem moralische Grundsätze als erstes verloren gehen.

Im Vergleich dazu wirken die Filme des *Cinema Novo* geradezu friedlich. Allerdings gibt es in allen dreien Persönlichkeiten, die Kennzeichen von Anführern in sich vereinbaren. In *Rio 40 Graus* scheint der Junge mit dem Stock der „Anführer“ der Erdnussverkäufern zu sein und Waldomiro wird innerhalb der Favela als Schläger gefürchtet und respektiert. In *Rio Zona Norte* wirkt der Sprecher von Norivals „Freunden“, welcher einen verletzten Arm hat, als Anführer der jugendlichen Kriminellen, da er es ist, auf dessen Nicken hin Espírito die Tür geöffnet wird und dieser unbehelligt die Hütte verlassen kann. Auch in *Cinco Vezes Favela* werden Wortführer dargestellt, wie z.B. Zé da Cachorra, der Führer der Sambaschule in *Escola de Samba, Alegria de Viver*, sowie der Mann, welcher den Vorschlag in *Pedreira de São Diogo* vorbringt, mit den Favela-Bewohnern gemeinsam gegen die Sprengung vorzugehen. In den meisten Fällen lenken diese leitenden Persönlichkeiten ihre Energie jedoch nicht auf kriminelle Tätigkeiten und müssen sich auch nicht mit einem Konkurrenten auseinandersetzen.

#### 4.2.7 Favela in der Erinnerung

Den Filmen *Quase Dois Irmãos* und *Cidade de Deus* ist gemeinsam, dass beide einen Rückblick auf die Favela *Cidade de Deus* sowie die Favela *Santa Marta* in den 1960er Jahren, sowie in *Cidade de Deus* auch in den 1970er Jahren enthalten.<sup>441</sup> Dies ist insofern interessant, da es einen Einblick bietet, wie man sich heute an die Favela zu dieser Zeit erinnert. Anhand des Vergleiches zwischen dem in der Erinnerung dargestellten Favela-Bild mit dem in den Filmen des *Cinema Novo*, ist es möglich zu erkennen, welche Verklärung bzw. Ideali-

<sup>438</sup> „Bené era o bandido mais responsa da Cidade de Deus. Distribuía maconha, pagava cerveja. O Zé Pequeno era o contrário, estava sempre trabalhando, só pensava em ser o dono da favela. Estava sempre arrumando uma desculpa para tomar a boca do Cenoura.“ (*Cidade de Deus*: 0:53:27ff.) Unterstrichen wird diese Gegensatzlichkeit der Freunde durch den filmischen Einsatz des Split-screens, der sich zusätzlich in die Komplementärfarben Rot und Grün aufteilt, wobei der Bildteil, in welchem Zé Pequeno zu sehen ist, den anderen aus dem Bild schiebt, was durchaus der Dominanz des Charakters von Zé Pequeno entspricht.

<sup>439</sup> *Cidade de Deus*: 1:18:12f.

<sup>440</sup> *Cidade de Deus*: 1:18:15f.

<sup>441</sup> Auch in *Quase Dois Irmãos* werden die 1970er Jahre getrennt behandelt, allerdings im Gefängnis auf der Ilha Grande. Die Verfasserin beschränkt sich in diesem Kapitel jedoch ausschließlich auf die Erinnerung an die Favela in den 1960er Jahren, aufgrund der Vergleichbarkeit mit den Filmen des *Cinema Novo*.

sierung mit der Erinnerung einhergeht und inwiefern das Favela-Bild der Erinnerung von der heutigen Favela-Situation beeinflusst und geprägt wird.

Im Verhältnis zum gesamten Film machen die Erinnerungsszenen aus den sechziger Jahren in *Cidade de Deus* knapp ein Viertel des Films und in *Quase Dois Irmãos* einen noch geringeren Teil aus.<sup>442</sup> Wobei die Szenen in beiden Filmen, welche insgesamt nicht chronologisch aufgebaut sind, kurz nach dem Anfang eingesetzt wurden und in *Cidade de Deus* auch bis auf zwei Ausnahmen<sup>443</sup> in sich chronologisch dargestellt werden, während sie in *Quase Dois Irmãos* in immer länger werdenden Abständen nicht direkt aufeinander folgend, in den Filmverlauf eingefügt wurden. Die Farbgebung unterscheidet sich in beiden Filmen von den anderen Szenen und macht damit deutlich, dass es sich um einen zeitlichen Rückblick handelt.

#### Erinnerungen an die Favela in den 1960er Jahren



Abb. 19 *Cidade de Deus*



Abb. 20 *Quase Dois Irmãos*

In *Cidade de Deus* wurde für die Darstellung der 1960er Jahre ein Gelbfilter gewählt, welcher die Szenen in ein warmes, helles Licht taucht. Insgesamt wird der neugegründete *conjunto habitacional* vor allem bei Tag oder Sonnenauf- oder untergang gezeigt. Auffallend ist auch die relativ häufige Zahl von *Establishment-Shots* über die *Cidade de Deus*. Im Filmverlauf wird die Farbgebung immer dunkler und kühler und die Favela wird besonders während des Bandenkrieges vor allem bei Nacht gezeigt. Mit diesem gewählten Farbcode wird bereits deutlich, dass die Erinnerung positiv konnotiert ist und die Menschen, welche in die *Cidade de Deus* umsiedelten, voller Hoffnung waren.<sup>444</sup> In *Quase Dois Irmãos* wird für die Erinnerung an die Favela *Santa Marta* ein Sepia-Ton gewählt.<sup>445</sup> Beide gewählten Farbgebungen wirken gegenüber dem Schwarz-Weiß Film im *Cinema Novo* wärmer.

Ebenso wie in den Filmen des *Cinema Novo* werden auch im Rückblick, vor allem in *Cidade de Deus*, die schwierigen Lebensbedingungen thematisiert. Besonders deutlich wird dies in dem Kommentar von Buscapé:

A gente chegou na Cidade de Deus com a esperança de encontrar o paraíso. Um monte de gente perdeu as suas casas por causa das enchentes e alguns incêndios que surgiram em algumas favelas. A rapazia-

<sup>442</sup> Vgl. Übersicht *Cidade de Deus* und *Quase Dois Irmãos* im Anhang.

<sup>443</sup> Die Szene im Motel und der Mord an Marreco wird nicht in der chronologischen Reihenfolge der Erinnerungsszenen sondern im Zusammenhang mit der Geschichte von Zé Pequeno, welche wiederum in die der *Boca dos Apés* eingebettet ist, als Ergänzung zu dem vorher Gezeigtem dargestellt.

<sup>444</sup> Unterstützt wird dieser Eindruck noch dadurch, dass fast alle Personen weiße Kleidung tragen, wobei weiß als Farbe für Unschuld, Reinheit und den Frieden in gewisser Weise auf die Charakterzüge der Favela-Bewohner übertragen werden kann. Vgl. Abbildung 19.

<sup>445</sup> Vgl. Abbildung 20.

da do governo não brincava. Não tem onde morar - manda para a Cidade de Deus. Lá não tinha luz, não tinha asfalto, não tinha ônibus, mas para o governo dos ricos não importou o nosso problema. Como eu já disse a Cidade de Deus fica muito longe do cartão postal do Rio de Janeiro.<sup>446</sup>

Die gezeigte Hütteneinrichtung z.B. von Berenice ist jedoch fast mit der, in den aktuellen Szenen gezeigten<sup>447</sup> identisch und unterscheidet sich sehr stark von der in dem *Cinema Novo* dargestellten. Dies macht den Einfluss der heutigen Sichtweise der Favela auf die der Erinnerung deutlich.

In *Quase Dois Irmãos* ist die Erinnerung an die 1960er Jahre sehr stark mit dem Samba und auch dem Fußball verbunden, was den im *Cinema Novo* gezeigten bevorzugten Freizeitbeschäftigungen der Favela-Bewohner entspricht. Auch in *Cidade de Deus* wird wiederholt das Fußballspiel als Beschäftigung für Jugendliche gezeigt, allerdings tritt der Samba nur als Hintergrundmusik in Erscheinung.<sup>448</sup> Für Miguel und Jorginho stellt er dagegen die verbindende Kindheitserinnerung an ein Rio de Janeiro dar, als man in der Favela noch ein- und ausgehen konnte und an die Freundschaft zwischen ihren Vätern, die sich auf der Liebe zum Samba begründete. Allerdings kann das Verhältnis zwischen Miguels Vater, einem Journalisten aus der Mittel- bzw. Oberschicht, und dem Sambakomponisten Seu Jorge, aus der Favela, in dessen Todesanzeige erwähnt wird, dass er einer der größten Sambakomponisten war, ohne jemals einen aufgenommen zu haben, mit dem zwischen Moacir und Espírito in *Rio Zona Norte* verglichen werden. Ebenso wenig, wie es Moacir trotz seiner Begeisterung für die Sambas von Espírito gelungen ist, ihn zu unterstützen, gelingt es Miguels Vater etwas für Seu Jorge zu tun. Während in den Filmen des *Cinema Novo* die gegenseitige Wahrnehmung eher indirekt gezeigt wurde, wird in den Szenen der Erinnerung, in Anlehnung an die heutige Situation, eine direkte Gegenüberstellung der Wahrnehmung durch die Frauen von Miguel und Seu Jorge in Form einer Parallelmontage unternommen. Dabei werden auch Elemente eingefügt, wie der Hinweis, dass Miguel und seine Familie in einem *condomínio* wohnen, die eher das heutige Verhältnis von Favela und *asfalto* widerspiegeln und von denen zur Zeit des *Cinema Novo* noch nicht in dem Maße die Rede war.<sup>449</sup> Ein weiterer Aspekt, der den Eindruck vermittelt, es handele sich um einen aktuellen Dialog, ist die gegenseitige Stigmatisierung<sup>450</sup> und das, wie in *Cidade dos Homens* festgestellte, fehlende Bewusstsein dafür, dass die Person selber rassistisch ist.<sup>451</sup> Daneben ist die Szene, in welcher der junge Miguel ausdrücklich zum Pförtner sagt, dass Seu Jorge ein Freund seines Vaters sei und deswegen den normalen und nicht den Angestelltenaufzug mit ihm verwende,<sup>452</sup> ein weiteres Beispiel

<sup>446</sup> *Cidade de Deus*: 0:07:59ff.

<sup>447</sup> *Cidade de Deus*: 0:20:22ff.

<sup>448</sup> Vgl. *Cidade de Deus*: 0:05:00ff, 0:22:03ff.

<sup>449</sup> „Onde é que vai parar tudo isso? O síndico já pediu uma reunião de condomínio por causa das suas feijoadas de domingo. Iste aqui não é uma favela, Miguel.“ (*Quase Dois Irmãos*: 0:05:11ff.)

<sup>450</sup> „Jorge, eu não estou mais agüentando esta vida, não. Desde que tu se meteu com este doutor de merda aí que te oferece mundos e fundos que tu não para mais em casa. [...]Tu nunca mais vendeu um samba, nunca mais caçou um trabalho, nunca mais botou dinheiro dentro de casa.“ (*Quase Dois Irmãos*: 0:04:53ff.)

<sup>451</sup> „Não sou racista. Eu não sou racista, mas eu não aguento mais.“ (*Quase Dois Irmãos*: 0:05:31ff.)

<sup>452</sup> Vgl. *Quase Dois Irmãos*: 0:33:42ff.

für gesellschaftliche Stigmatisierung. In *Cidade de Deus* wird das Thema Wahrnehmung und Stigmatisierung nicht mit der Erinnerung an die Favela in den 1960er Jahren verbunden. Dafür wird das Thema Gewalt und das Verhältnis zur Polizei vielfach dargestellt. In der Bemerkung von Buscapé, dass die Personen des *Trio Tenoura* die gefährlichsten Banditen Rio de Janeiro gewesen seien, aber doch nicht über eine Bande Kleinkrimineller hinausgekommen seien,<sup>453</sup> kommt der Unterschied zu der Gewalt in den aktuellen Szenen zum Ausdruck. Auch beim Überfall des Gastransporters wird deutlich, dass es dem *Trio Tenoura*, dem Robin-Hood-Prinzip folgend, darum ging, alle an ihrer Beute „Erdgas“ teilhaben zu lassen und das Geld an ihre Familien zu verteilen und nicht Menschen zu töten. Diese Darstellung von Kriminellen, die noch gewisse Prinzipien besitzen, lässt sich in etwa mit dem Bild der armen Kriminellen, welches das *Cinema Novo* vermittelt, vergleichen. Im Unterschied zu den Filmen des *Cinema Novo*, ähnelt das Verhalten der Polizei jedoch mehr den Szenen des aktuellen Geschehens, da sie Unschuldige erschießen,<sup>454</sup> mit ihren Razzien für Terror sorgen<sup>455</sup> und auch bereits das *lei do silêncio* angesprochen wird, was in dem Ausmaß erst seit Beginn des verstärkten Drogenhandels mit Kokain in der Favela an Bedeutung gewann. In *Quase Dois Irmãos* wird das Thema Gewalt in den Rückblicken gar nicht thematisiert, was den Film in dieser Hinsicht idealisierend wirken lässt, da die Gewalt, wie aus den Filmen des *Cinema Novo* sichtbar wird, zwar nicht in dem Ausmaß wie heutzutage, aber trotzdem vorhanden war.

Aus der heutigen Erinnerungsperspektive wirkt damit das Favela-Bild der 1960er Jahre positiver als das aktuelle. Insgesamt kann man sich dem Eindruck der „Guten alten Zeiten“ nicht ganz entziehen, in denen Favela-Bewohner und Personen des *asfalto*, wie Seu Jorge und Miguel, noch zusammen Samba gemacht haben und deren Kinder gemeinsam Fußball spielten und Samba tanzten. Wobei dieser Erinnerungseindruck sicherlich vor allem auf die, im Vergleich zu den aktuellen Szenen, nicht oder weniger exzessiv dargestellte Gewalt zurückzuführen ist. Deutlich wird, vor allem im Vergleich zu den Filmen des *Cinema Novo*, dass sich jedoch die Erinnerungen mit Aspekten der aktuellen Wahrnehmung der Favela-Situation vermischen.<sup>456</sup>

<sup>453</sup> „Naqueles tempos os caras do Trio Tenoura eram os bandidos mais perigosos do Rio de Janeiro, mas eles não passavam de um bando de pé de chinelo” (*Cidade de Deus*: 0:07:12ff.)

<sup>454</sup> „Este cara não tem nada a ver com este caso.“ „[...] O cara é trabalhador, não é bandido [...]”, um ihren Fehler zu vertuschen, gibt die Polizei dem Toten die Waffen in die Hand und drückt einmal ab. (Vgl. *Cidade de Deus*: 0:18:38ff.)

<sup>455</sup> „Todo dia alguém apanhava, ia preso, estava mal.” (*Cidade de Deus*: 0:22:27ff.)

<sup>456</sup> Wie z.B. Fokus auf die Wahrnehmung oder die Rolle der Polizei.

## 4.2.8 Favela: Leben in einer „Parallelgesellschaft“?

### Blick auf die „andere“ Seite



Abb. 21 *Voláce e João Victor*

Esta cidade que têm esgoto se chama Rio de Janeiro.  
Esta cidade que não têm esgoto se chama Rio de Janeiro.  
Esta cidade de asfalto se chama Rio de Janeiro.  
Esta cidade da terra se chama Rio de Janeiro.<sup>457</sup>



Abb. 22 *Voláce e João Victor*

„Gesellschaftlich reguliertes Zusammenwirken von Menschen kommt erst dadurch zustande, dass sich diese an gemeinsamen Institutionen, Werten und Normen orientieren, erforderlichenfalls unter dem zwingenden Druck von Sanktionen.“<sup>458</sup> Ausgehend von diesen Voraussetzungen für die Bildung einer Gesellschaft, kann man von einer „Parallelgesellschaft“ sprechen, wenn diese andere Institutionen entwickelt und anderen Werten und Normen folgt, als die Mehrheit, wobei die Einhaltung der ursprünglichen Normen und Werte auch mit Sanktionen nicht erreicht werden kann.

Die im *Cinema Novo* dargestellte Lebenssituation in der Favela ist zwar von einer Benachteiligung ihrer Bewohner gekennzeichnet, jedoch gelten prinzipiell die gleichen Gesetze für alle *cariocas*, unabhängig von ihrem Wohnort, was die Tatsache deutlich macht, dass z.B. der Polizist in *Rio 40 Graus* Sujinho in die Favela bringt und sich nach dessen familiärer Situation erkundigt.<sup>459</sup> Die Entscheidungen der Gesetzesvertreter werden außerdem von den Favela-Bewohnern anerkannt, was u.a. an der Bemerkung Espíritos deutlich wird, als er Adelaide erklärt, dass der Richter ihm das Sorgerecht für Norival entzogen hat, da er ihn für unfähig hielt, diesen zu erziehen und Espírito sich dieser Entscheidung gefügt hat.<sup>460</sup> Auch die moralischen Vorstellungen zu dem, was akzeptiert wird und was nicht unterscheiden sich nicht wesentlich zwischen den Favela-Bewohnern und den Personen des *asfalto*, so dass selbst die Protagonisten, die armutsbedingt der Kriminalität verfallen, große Skrupel bei ihrem Handeln besitzen.

In den Filmen des Gegenwartskinos ist es dagegen eine ernst zu nehmende Frage, inwiefern die Favela-Bewohner in einer „Parallelgesellschaft“ leben. Bereits von den äußeren Merkmalen werden zwei gegensätzliche Räume Favela und *asfalto* aufgebaut. Auch im *Cinema Novo* gab es diesen deutlich sichtbaren Unterschied zwischen den zwei Räumen, allerdings waren sie noch nicht voneinander durch eine Grenze, welche von beiden Seiten überwacht wurde, getrennt, wie dies in den Gegenwartsfilmen dargestellt wird. Eine deutlich sichtbare Grenze gibt es normalerweise nur zwischen zwei Ländern, doch Acerola zeigt und erklärt die

<sup>457</sup> Vgl. *Cidade dos Homens, Voláce e João Victor*: 0:00:40ff.

<sup>458</sup> HILLMANN (21992), S. 199.

<sup>459</sup> Vgl. *Rio 40 Graus*: 1:25:12ff.

<sup>460</sup> Vgl. *Rio Zona Norte*: 0:30:00ff.

bestehende zwischen Favela und *asfalto*, was bereits ein Indiz dafür ist, dass auf der jeweils anderen Seite auch andere Gesetze, Regeln und Werte gelten:

Aqui é a fronteira entre lá e aqui. Lá é um país, aqui é outro. Esses ali são os guardas da fronteira de lá [Polizei], e esses aqui da fronteira de cá [Personen des *movimento*]. Lá eles escolhem quem manda neles, aqui eles já estão escolhidos.<sup>461</sup>

Für den Großteil der Favela-Bewohner, der nicht in den *tráfico* eingebunden ist, wie auch Acerola, stellt diese Grenze kein Hindernis dar. Sie bewegen sich sowohl in ihrem Wohnort Favela, als auch außerhalb derselben, in Aktionsräumen für Arbeit oder Freizeit.<sup>462</sup> Dies vermittelt ihre objektive Integration in die brasilianische Gesellschaft. Dass diese jedoch stark asymmetrisch verläuft und letztlich nur eine Schein-Integration ist, zeigt die Art der Tätigkeiten denen sie nachgehen. Sie sind vorrangig im ungesicherten, informellen Sektor beschäftigt, z.B. als Hausangestellte wie Acerolas Mutter<sup>463</sup>, oder als CD-Verkäufer<sup>464</sup> etc. *Traficantes*, verlassen in den Gegenwartsfilmen dagegen nur für einen Überfall die Favela, wie dies bei Mané Galinha und Cenoura in *Cidade de Deus* der Fall ist. Auch der *chefe do tráfico* in *Cidade de Deus*, Bené, kauft seine Markenkleidung nicht selbst, sondern er beauftragt damit Tiago, der nicht aus der Favela kommt.<sup>465</sup>

Wie jedoch in allen drei Filmen des Gegenwartskinos deutlich wird, gelten in der Favela die Gesetze des *chefes do movimento*, welcher damit eine Machtposition ähnlich einem Diktator inne hat, dessen Macht sich auf Waffengewalt stützt. Die von ihnen aufgestellten Regeln umfassen u.a., dass in der Favela keine Überfälle geduldet werden und nicht gestohlen werden darf,<sup>466</sup> was natürlich auch den Bewohnern zu Gute kommt, da sie ihre Türen offen stehen lassen können und keine Überwachungskameras benötigen. Jedoch wird eine Missachtung dieser Regeln hart bestraft und kann sogar tödlich enden<sup>467</sup> oder, wie im Fall der Nichtbeachtung des *lei do silêncio*, ist mit der Zwangsvertreibung aus der Favela<sup>468</sup> zu rechnen. Die Art der Bestrafung macht deutlich, dass es sich um andere Wertvorstellungen handelt, die von den *chefes do movimento* propagiert werden. Pointiert ausgedrückt kann resümiert werden, dass in der ‚formellen‘ brasilianischen Gesellschaft die Todesstrafe abgeschafft wurde, innerhalb der Favela wird sie hingegen weiterhin praktiziert. Hinzu kommt die Willkür der *chefes do movimento*, welche keine Menschenrechte respektieren und deren Terrorregimen die Favela-Bewohner schutzlos ausgeliefert sind. Dies kommt z.B. in der Behandlung von Mané Galinha durch Zé Pequeno bei der Abschiedsfeier von Bené zum Aus-

<sup>461</sup> *Cidade dos Homens, A Coroa do Imperador*: 0:09:06ff.

<sup>462</sup> Wie z.B. in der Folge *Tem Que Ser Agora* von *Cidade dos Homens*, die am Strand spielt.

<sup>463</sup> Vgl. *Cidade dos Homens, A Coroa do Imperador*: 0:04:08ff.

<sup>464</sup> Vgl. *Cidade dos Homens, Vólave e Joao Victor*: 0:27:30ff.

<sup>465</sup> „Se eu te dou dinheiro, tu não pode comprar esta roupa para mim não?“ (*Cidade de Deus*: 0:50:42ff.)

<sup>466</sup> „Na minha favela, ninguém rouba, ninguém estrupa não,viado.“ (*Cidade de Deus*: 0:55:30ff.)

<sup>467</sup> Ein Beispiel dafür ist die Szene, als Zé Pequeno die Jungen der *Caixa Baixa* für ihren Diebstahl bestraft und einen von ihnen von Filé erschießen lässt. (Vgl. *Cidade de Deus*: 0:58:05ff.)

<sup>468</sup> Ein Beispiel dafür ist die Zwangsvertreibung der Hausangestellten von Miguel, weil Deley sie beschuldigt, das *lei do silêncio* gebrochen zu haben, indem sie Juliana seine Adresse gesagt hat. (Vgl. *Quase Dois Irmãos*: 1:14:18ff.)

druck, als dieser ihn aus purer Eifersucht erniedrigt, indem er ihn vor allen zum Ausziehen zwingt.<sup>469</sup>

Das eigentlich Absurde an dieser Situation ist die Abwesenheit des Staates, welche erst die Entstehung einer derartigen Parallelität der Gewalt der *traficantes* ermöglicht. Der Staat kommt seiner Verpflichtung, allen brasilianischen Staatsbürgern die gleichen Rechte zu garantieren, nicht nach und legitimiert durch diese Duldung eines Zweiklassen-Rechtssystem auf subtile aber höchst wirkmächtige Weise die Macht der *chefes do movimento*. Zum Ausdruck kommt die Abwesenheit des Staates besonders in der Bemerkung von Laranjinha: „Já que aqui não tem polícia, é melhor não desrespeitar os caras do movimento, faz mal para a saúde.“<sup>470</sup> Die Polizei kommt lediglich in Form der Militärpolizei in die Favela, um in Razzien vermeintliche *chefes do movimento* festzunehmen. Doch auch dabei wird in den Filmen gezeigt, dass die eigentlich Leidtragenden wieder die Favela-Bewohner sind, welche nicht in den Drogenhandel involviert sind. Sie werden einerseits stigmatisiert, indem sie mit den Personen des *movimentos* gleichgesetzt werden, da sie ja alle aus der Favela stammen, und andererseits existenziell bedroht, da sie der Gefahr der *balas perdidas*<sup>471</sup> ausgesetzt sind. Dadurch werden ihre Menschenrechte erneut verletzt, wenn auch von der anderen Seite. Durch diese Behandlung von Seiten der Vertreter des Staates, deren Aufgabe es eigentlich wäre, ihre Staatsbürger vor den Übergriffen der Personen des *movimento* zu schützen, ist die große Skepsis wiederum gegenüber der Staatsgewalt, von Seiten der Favela-Bewohner, verständlich.<sup>472</sup> Darüber hinaus wird sogar von einigen Mitgliedern der Polizei die Macht der *chefes do movimento* anerkannt, da sie sich aus Angst vor der Gewalttätigkeit oder aus Macht- und Geldgier bestechen lassen und mitverantwortlich für den Waffenschmuggel in die Favela sind.<sup>473</sup>

In Anbetracht der aufgeführten Beispiele scheint die Frage nach dem Leben in einer „Parallelgesellschaft“ für die Favela in den Filmen des Gegenwartskinos nicht unberechtigt. Dies scheint vor allem für die *traficantes* zu gelten, während die Favela-Bewohner, die nicht in den Drogenhandel involviert sind, sich innerhalb der Favela notgedrungen deren Regeln unterordnen, außerhalb der Favela jedoch ebenfalls, wenn auch asymmetrisch, integriert sind.

<sup>469</sup> Vgl. *Cidade de Deus*: 1:12:18ff.

<sup>470</sup> *Cidade dos Homens, A Coroa do Imperador*: 0:19:11ff.

<sup>471</sup> Als *bala perdida* werden die Kugeln bezeichnet, welche während einer Schießerei ungewollt einen Gegenstand oder eine Person treffen und eigentlich für ein anderes Ziel bestimmt waren.

<sup>472</sup> Deutlich wird dies in einer Szene, als Acerola überfallen wurde und ein Polizist ihn fragt, ob alles in Ordnung wäre und Acerola diese Frage nur mit ja beantwortet. (Vgl. *Cidade dos Homens, A Coroa do Imperador*: 0:12:26ff.)

<sup>473</sup> In *Quase Dois Irmãos* sieht man z.B., wie die zwei Waffenlieferanten in ein Polizeiauto einsteigen. (Vgl. *Quase Dois Irmãos*: 0:45:18ff.) In *Cidade de Deus* erschießt ein Polizist seinen Mittelsmann, der die Waffen ausgehändigt hat, aus Angst, dass man ihn mit dem Waffenschmuggel in Verbindung bringen könnte. (Vgl. *Cidade de Deus*: 1:46:03ff.)



### 4.3 Resümee der Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Der vorliegende Vergleich zeigt eine Vielzahl von Parallelen und Unterschieden zwischen den Filmen des *Cinema Novo* und denen des Gegenwartskinos auf. Eine Zusammenfassung der vergleichenden Filmanalyse kann aufgrund der Tatsache, dass die wesentlichen Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit in der detaillierten Gegenüberstellung der Gemeinsamkeiten und Unterschiede liegen, jedoch immer nur abstrahierend und vereinfachend wirken. Dennoch soll an dieser Stelle versucht werden, die wesentlichen Parallelen und Unterschiede zwischen den beiden Epochen zusammenfassend darzulegen.

Gemeinsam ist den Filmen vor allem, dass ihre Regisseure die Situation der durch die Gesellschaft benachteiligten Favela-Bewohner darstellen, und zwar in einer Art und Weise, die dem Zuschauer die Möglichkeit gibt, die Sichtweise der Favela-Bewohner kennen zu lernen. Darüber hinaus weisen alle Filme einen hohen Bezug zur außerfilmischen Wirklichkeit auf<sup>474</sup> und stellen eine Opposition Favela versus *asfalto* dar, anhand derer ein Bewusstsein für die Disparitäten innerhalb der Gesellschaft geschaffen werden soll. Dies setzen die Regisseure beider Filmepochen auch in der Darstellung der Räume um und zeigen die Favela dabei vorwiegend als „Außenraum“, während für die Szenen des *asfalto* überwiegend Innenräume verwendet werden. Außerdem wird die Favela als unsichtbarer Raum, dessen Merkmale sich auf ihre Bewohner auch außerhalb der Favela erstrecken, charakterisiert. Dabei wird deutlich hervorgehoben, dass der *asfalto* für die Favela-Bewohner einen geschlossenen Raum darstellt, zu welchem diese nur bedingt, z.B. durch ihre Arbeit, Zutritt erlangen.<sup>475</sup> Auch die von den Favela-Bewohnern ausgeübten Arbeiten, welche zum Großteil zweitklassiger Natur und nur halblegal sind, bilden eine Parallele zwischen beiden Filmperioden.<sup>476</sup> Gemeinsam ist den Filmen darüber hinaus die Charakterisierung der Favela-Bewohner als Überlebenskünstler, welche die Hoffnung nicht aufgeben und sich bereits über kleine Dinge freuen.<sup>477</sup> Dieses kreative Potenzial zeigt sich auch daran, dass die Favela in beiden Epochen mit Musik und Tanz assoziiert wird.<sup>478</sup> Gleichzeitig wird das Favela-Bild sowohl im *Cinema Novo* als auch im Gegenwartskino durch den Fokus auf Kinder, die ohne Eltern aufwachsen und sich alleine im Leben behaupten müssen, geprägt. In diesem Zusammenhang wird ebenfalls in allen Filmen Armut, Arbeitslosigkeit und Geldmangel als Hauptmotiv für das Einschlagen einer kriminellen Laufbahn angeführt, an deren Ende, wie in beiden Epochen dargestellt wird, nur der vorzeitige Tod wartet. Daneben machen jedoch alle Filme deutlich, dass es auch zwischen den Favela-Bewohnern soziale Unterschiede gibt, allerdings gleichzeitig auch ein

<sup>474</sup> Detaillierte Beispiele, welche die in der Zusammenfassung gemachten Angaben betreffen, finden sich in den entsprechenden Kapiteln.

<sup>475</sup> Vgl. Kapitel 4.2.1 Lebensbedingungen, Kapitel 4.2.3. Favela versus *asfalto*.

<sup>476</sup> Vgl. Kapitel 4.2.2. Charakterisierung der Favela-Bewohner und ihrer sozialen Beziehungen untereinander.

<sup>477</sup> Vgl. Ebd.

<sup>478</sup> Vgl. Kapitel 4.2.1. Lebensbedingungen.

Gemeinschaftsgefühl, welches zu einer gewissen Solidarität zwischen den Bewohnern führt und seine Ursachen vor allem in der gleichen Wohn- und Lebenssituation hat.<sup>479</sup>

Die Unterschiede zwischen dem Favela-Bild im *Cinema Novo* und im Gegenwartskino ergeben sich vor allem durch den zeitlich unterschiedlichen Kontext, welcher wesentlich die von den Regisseuren als Priorität empfundenen gesellschaftlichen Brennpunkte determinierte. Der Fokus der *cinemanovistas* lag dabei auf einer möglichst realitätsnahen Darstellung des Lebens der Favela-Bewohner in ihrem Alltag, mit ihren Sorgen, Wünschen und Hoffnungen. Das Favela-Bild des *Cinema Novo* zeichnet sich dabei durch die Darstellung von Personen aus, die vom Leben wenig begünstigt wurden, und fokussiert Probleme wie Hunger, Geldmangel, Arbeitssuche und Arbeitsbedingungen sowie die prekären Lebensumstände, welche durch das Fehlen jeglicher Infrastruktur gekennzeichnet sind. Im Gegensatz dazu nimmt die Darstellung der Lebensbedingungen als Teil des Favela-Bildes im Gegenwartskino, mit Ausnahme von *Cidade dos Homens*, nur sehr wenig Raum ein.<sup>480</sup> Die Favela-Bewohner werden in den Filmen des *Cinema Novo* relativ vereinfachend und bis auf wenige Ausnahmen als „gute“ Personen mit Moral und Gewissen charakterisiert, die vor allem in der Rolle von Bittstellern auftreten.<sup>481</sup> Die Protagonisten werden darüber hinaus an verschiedenen Stellen von den Regisseuren als Allegorie verwendet, um ihre politischen Botschaften dem Publikum zu vermitteln.<sup>482</sup>

Diesem Favela-Bild gegenüber steht das des Gegenwartskinos, in welchem die dargestellten Charaktere in sich vielschichtiger und komplexer angelegt sind und deutlich wird, dass nicht jeder Favela-Bewohner gleich ein Mitglied des *movimento* ist, obwohl man auf den ersten Blick bei Filmen, wie *Cidade de Deus*, diesen Eindruck gewinnen könnte. Doch gerade Figuren wie Buscapé, Laranjinha oder Acerola repräsentieren die „normalen“ Favela-Bewohner, welche ebenfalls von der zunehmenden Marginalisierung und Stigmatisierung betroffen sind, die sich durch die Medien ihren Weg in die Köpfe der Personen des *asfalto* gebahnt haben.<sup>483</sup> Daher werden in den Filmen des Gegenwartskinos zwei Favela-Bilder vermittelt: das des Favela-Bewohners, der seiner Arbeit nachgeht und unter der Marginalisierung der Gesellschaft sowie der ständig präsenten Gewalt in seinem Wohnumfeld leidet, und das des Favela-Bewohners, welcher Mitglied oder *chefe do movimento* ist und über Macht und Geld verfügt und damit nicht nur in der Favela, sondern auch gegenüber der Polizei und öffentlichen Repräsentanten aufgrund seiner Gewalt und Kaltblütigkeit gefürchtet wird. Die Favela als Lebensort wird dabei durch seine labyrinthartigen Gassen als städtischer Dschungel dargestellt. Aufgrund der Etablierung des *tráficos* mit harten Drogen hat dieser sich von einem offenen zu einem geschlossenen Raum gewandelt hat, in welchem andere Regeln gelten.

<sup>479</sup> Vgl. Kapitel 4.2.2. Charakterisierung der Favela-Bewohner und ihrer sozialen Beziehungen untereinander.

<sup>480</sup> Vgl. Kapitel 4.2.1. Lebensbedingungen.

<sup>481</sup> Vgl. Kapitel 4.2.2. Charakterisierung der Favela-Bewohner und ihrer sozialen Beziehungen untereinander.

<sup>482</sup> Vgl. *Rio 40 Graus*: 1:13:27ff.

<sup>483</sup> Vgl. Kapitel 4.2.2. Charakterisierung der Favela-Bewohner und ihrer sozialen Beziehungen untereinander.

Das Betreten der Favela kommt damit dem Eintritt in einen, in Bezug auf das brasilianische Recht, „gesetzlosen“ Raum gleich, in welchen der brasilianische Staat es nicht schafft, seine Ordnung aufrecht zu erhalten und seine Bürger zu schützen: „Sabe o que acontece agora lá no morro, sabe quem manda lá? Não é polícia, nem delegado, nem político, nem porra nenhuma, é nós e nós faz direito, quem vacila morre, quem trabalha está direito.“<sup>484</sup> In den Filmen des *Cinema Novo* wird die Favela dagegen als ländlicher und offener Raum gezeigt, zu welchem jeder Zugang hat.<sup>485</sup>

Auch der Samba und die Sambaschulen mit ihren Vorbereitungen für den Karneval prägen das Favela-Bild des *Cinema Novo*, in welchen Sambamusik, wenn nicht direkt mit der Handlung verbunden, so doch oft als Hintergrundmusik verwendet wird. Der Samba ist dabei jedoch auch gleichzeitig ein Symbol für die Favela, er ist die Stimme derselben: „A voz do morro sou eu, sim senhor.“<sup>486</sup> Außerdem steht er für die Integration der verschiedenen Generationen und für gemeinsame Aktivitäten. Im Gegensatz dazu begeistert der *Baile Funk* in den Filmen des Gegenwartskinos vor allem die junge Generation und kann als Opposition zum Samba betrachtet werden, da er vor allem als Symbol für den neuen Individualismus, Sex und Aggressivität, verbunden mit dem Drogenkonsum gilt.

Das Favela-Bild des *Cinema Novo* zeichnet sich dadurch aus, dass die Wahrnehmung der Favela-Bewohner durch Personen des *asfalto* wenig thematisiert wird. Allerdings werden verschiedene Beziehungen zwischen den beiden Parteien dargestellt, bei welchen die Favela-Bewohner der überspitzt dargestellten Bourgeoisie mit ihren Allüren gegenübergestellt werden. Von diesen wird ihnen entweder mit Ignoranz, Arroganz oder exotischer Neugierde begegnet, oder man nutzt sie aus. Das Favela-Bild des Gegenwartskinos zeichnet dagegen ein Bild des Favela-Bewohners, dessen Erscheinen bei den Personen des *asfalto* ein unbehagliches Angstgefühl auslöst. Doch auch von Seiten der Favela-Bewohner verhindern stereotype Wahrnehmungsweisen, welche als Abgrenzungsreaktion gedeutet werden können, dadurch, dass es ihnen nicht ermöglicht wird sich zu voll zu integrieren, die Entstehung von Beziehungen. Die Darstellung der Wahrnehmungsmuster, wie in *Cidade dos Homens*, sowie die sich im Kreise drehenden Beziehungen zwischen *favelados* und Personen des *asfalto*, wie sie in *Quase Dois Irmãos* gezeigt werden, wollen die Denkmuster der Gesellschaft offen legen und bewusst machen.<sup>487</sup>

Große zeitliche Präsenz wird im Gegenwartskino dem Motor und Machtfaktor der *chefes do movimento*, dem Drogenhandel und dem Kampf um die Vorherrschaft um denselben, gewidmet, welcher schon Kinder anlockt. Die Brutalität, Skrupellosigkeit und Willkür welche von den Mitgliedern des *movimento* an den Tag gelegt wird, lassen die Favela als einen Ort der Amoralität und der Unsicherheit erscheinen. Korrupte Polizisten und Aussagen wie „Era fácil

<sup>484</sup> *Quase Dois Irmãos*: 0:56:50ff.

<sup>485</sup> Vgl. Kapitel 4.2.1. Lebensbedingungen.

<sup>486</sup> Dieser Samba ist das musikalische Leitmotiv von *Rio 40 Graus*.

<sup>487</sup> Vgl. Kapitel 4.2.3. Favela versus *asfalto* gegenseitige Wahrnehmung und Beziehungen.

de entrar de carro e a playboysada sentiu que era seguro buscar droga dentro da favela”<sup>488</sup>, machen jedoch deutlich, dass diese Macht ihre Basis vor allem außerhalb der Favela hat, durch die große Nachfrage nach Drogen. Allerdings wird dies eher am Rande erwähnt. Im *Cinema Novo* spielen Drogen bei der Konstruktion des Favela-Bildes noch gar keine Rolle, da der Drogenhandel sich erst in den 1970er Jahren in der bestehenden Form in den Favelas etablierte. Auch die Kriminalität wies eine ganz andere Dimension auf und wird im *Cinema Novo* nur am Rande erwähnt und mit dem Favela-Bild assoziiert. Dagegen zieht sich das Motiv der Verfolgung der Favela-Bewohner durch alle Filme, und ist fast immer mit einem Delikt verbunden. Dass es sich dabei vor allem um kleinkriminelle Aktivitäten handelt und Diebstähle, welche aus der Not entstanden sind, bringt einmal mehr eine gewisse Ohnmacht der Favela-Bewohner in den Filmen des *Cinema Novo* gegenüber ihrer sozialen Lage zum Ausdruck.<sup>489</sup>

Einzig die Episode *Pedreira de São Diogo* zeigt eine positive Lösung für die Favela-Bewohner durch die Solidarität der Armen. Alle anderen dargestellten Versuche ein besseres Leben zu erreichen, wie z.B. für Espírito durch seine Samba, scheitern. Im Gegenwartskino gelingt es dagegen Buscapé über den Weg der Kunst, mit der Fotografie für sich ein besseres Leben zu erlangen. Doppeldeutig ist die Aussage auch in Bezug auf die Tatsache, dass Darlan Cunha und Douglas Silva, die Hauptdarsteller von *Cidade dos Homens*, im wirklichen Leben durch ihre Arbeit als Schauspieler über die Kunst einen Weg aus der Favela und zur Verbesserung ihres Lebens gefunden haben.

Zwischen den beiden Filmepochen lassen sich einige gemeinsame Tendenzen in Bezug auf die Darstellung des Favela-Bildes feststellen. Diese Parallelen lassen einen Grundtenor, welcher Partei für die Favela ergreift, entstehen. Gleichzeitig stellen sie den kleinsten gemeinsamen Nenner zwischen den Filmen dar, aufgrund der Tatsache, dass man hinter fast jedes gemeinsame Merkmal des Favela-Bildes ein „Aber“ fügen könnte. Dieses bezieht sich dabei auf die Unterschiede in der jeweiligen Umsetzung sowohl durch die zeitliche Präsenz als auch durch die Intensität und die Art und Weise der Darstellung. Allen Regisseuren lag es jedoch am Herzen, ein möglichst realitätsnahes und auf tatsächlichen Gegebenheiten beruhendes fiktionales Abbild der Realität zu zeigen und die gesellschaftlichen Brennpunkte der sozial Benachteiligten aufzuzeigen. Dass diese sich in den letzten Jahren sehr stark gewandelt und neue Prioritäten hinzugewonnen haben, spiegeln die Filme wider, und führen letztendlich dazu, dass es bei der Wahrnehmung des Favela-Bildes doch eher die Unterschiede sind, welche gegenüber den Gemeinsamkeiten als dominant empfunden werden.

---

<sup>488</sup> *Cidade de Deus*: 0:46:38ff.

<sup>489</sup> Vgl. Kapitel 4.2.5. Gewalt, Kriminalität und Drogen.

## 5 Fazit und Ausblick

Die Ergebnisse der Filmanalyse machten deutlich, dass das Favela-Bild des *Cinema Novo* sich in vielerlei Hinsicht von dem des Gegenwartskinos unterscheidet. In einigen grundlegenden Aspekten weisen sie allerdings auch Gemeinsamkeiten auf. Dazu zählt vor allem das Anliegen der Regisseure, mit ihren Filmen der Gesellschaft einen Spiegel vorzuhalten und die Aufmerksamkeit des Zuschauers für mindestens neunzig Minuten auf die Lebenssituation in den Favelas zu richten.

Die jeweilige Schwerpunktsetzung bei der Charakterisierung des Favela-Bildes hat sich jedoch sowohl bei der ästhetischen Umsetzung als auch bei der inhaltlichen Darstellung gewandelt, was in erster Linie auf die starken Veränderungen der Lebensbedingungen in den Favelas im Laufe der Zeit zurückzuführen ist.

Bei der ästhetischen Umsetzung ihrer Botschaft gingen die Regisseure jeweils von unterschiedlichen Idealen aus. Die *cinemanovistas* verfolgten mit ihrer „Ästhetik des Hungers“ das Ziel, die Armut des Landes nicht nur über die Bilder, sondern auch über die Abwendung von kommerziellen Produktionsmethoden zum Ausdruck zu bringen. Mit einem geringen Budget und der Einfachheit in der filmischen Umsetzung wollten sie ihre politische Haltung unterstreichen.<sup>490</sup> Die heutigen Filme bilden hingegen mit ihrer technisch perfekten Umsetzung, einer agilen Sprache, schnellen Schnitten, vielen Dialogen, einem gekonnten Farbeinsatz in Zusammenspiel mit anderen Filmeffekten einen Kontrapunkt zu den Idealen des *Cinema Novo*.

Wie aus dem inhaltlichen Vergleich ersichtlich wurde, waren in den 1960er Jahren vor allem die Probleme Vertreibung, Armut und prekäre Lebensbedingungen in den Favelas relevant. Heute hat sich die materielle Grundversorgung für den Großteil der Favela-Bewohner verbessert und viele Haushalte verfügen längst über Konsumgüter wie Fernseher, Handys oder Parabolantennen. Dagegen sind die parallele Macht der *chefes do movimento*, die sich mit dem Eintritt des Handels von harten Drogen in den Favelas etabliert hat, der damit einhergehende Anstieg der Gewalt sowie die Marginalisierung der Favela-Bewohner durch pauschale Stigmatisierung als Kriminelle, wesentliche Determinanten, die das Leben in der Favela heutzutage belasten. Allein die Tatsache, dass es notwendig ist, für die in den Favelas gedrehten Gegenwartsfilme das Einverständnis der jeweiligen *chefes do movimento* einzuholen, spricht für die zunehmende Machtverschiebung hin zu der kriminellen Informalität und der wachsenden Unkontrollierbarkeit der Städte.<sup>491</sup> Diese Veränderungen der Rahmenbedingungen spiegeln sich direkt in dem porträtierten Favela-Bild des Gegenwartskinos wider, welches sich durch eine hohe Anzahl expliziter Gewaltszenen charakterisieren lässt.

<sup>490</sup> Vgl. LEITE (2005), S. 93.

<sup>491</sup> Vgl. <http://www.webcine.com.br/notaspro/npcideus.htm>.

Ob eine „Ästhetik des Hungers“ dieser neuen Realität gerecht werden würde, ist daher in Frage zu stellen. Die Auffassung, dass die prekäre Situation in der Favela nur über eine spartanische Umsetzung fern jeder Bearbeitung erreicht werden kann, scheint heutzutage nicht mehr allein gültig zu sein. Denn trotz der Diskrepanz zwischen optisch perfekter Aufbereitung der Bilder und der Darstellung des sozialen Brennpunktes Favela ist es den Regisseuren des Gegenwartskinos gelungen, das öffentliche Interesse auf die Situation in den Favelas zu lenken. Vor dem Hintergrund des Wandels der primären Probleme in den Favelas sowie der Favela-Darstellung vom Hunger zur Gewalt scheint für die Filme des Gegenwartskinos die Frage nach einer angemessenen „Ästhetik der Gewalt“ mehr Relevanz zu besitzen, als die nach einer „Ästhetik des Hungers“. Während Glauber Rocha unter der „Ästhetik der Gewalt“ noch die realitätsnahe Darstellung der Armut, welche die Sehgewohnheiten des Publikums „vergewaltigen“ sollten verstand, bezieht sich die heutige Fragestellung nach einer „Ästhetik der Gewalt“, vor allem auf den ethischen Aspekt, wo die moralische Grenze der expliziten Gewaltdarstellungen in den einzelnen Szenen zu setzen ist.

Sowohl in den 1960er Jahren als auch heute war es den Regisseuren ein Bedürfnis, eine tiefgreifende Reflexion des Themas hervorzurufen, jedoch aus unterschiedlichen Gründen. Zur Zeit des *Cinema Novo* war die Favela-Politik noch sehr stark von Räumung und Umsiedlung geprägt. Ein Prozess der reflektierten Wahrnehmung und damit eine Auseinandersetzung mit dem Lebensraum Favela von Seiten der Bevölkerung der ‚legalen‘ Stadt hatte noch nicht begonnen. Ignoranz und Unkenntnis waren in weiten Teilen der Mittel- und Oberschicht vorherrschend. Die Absicht der *cinemanovistas* bestand genau darin, einen bewussten Prozess der Auseinandersetzung zu initiieren. Sie thematisierten die Favela nicht als Problem, sondern sie wollten über die Vermittlung der Innenperspektive der Favela-Bewohner eine Sensibilisierung für die sozialen Missstände erreichen.

Heute ist eher das Gegenteil der Fall. Aufgrund der Tatsache, dass die Favelas in Rio de Janeiro omnipräsent sind und in den Medien überdimensional häufig erwähnt werden, stumpfen viele Menschen ab und blenden diese Realität aus, während sie sich in *shopping center* und *condomínios fechados* abgrenzen, um ihre eigene heile Welt zu leben und sich nicht mit dem Thema auseinandersetzen zu müssen. Darum erscheint es heute noch mehr als in den 1960er Jahren notwendig, ein Zeichen gegen die gesellschaftliche Stigmatisierung und Ignoranz gegenüber den Favela-Bewohner zu setzen, um aufzuzeigen, dass es sonst zu einer immer größeren Entfremdung und sozialem Gewaltpotential zwischen den gesellschaftlichen Schichten Brasiliens kommen wird. Die große Herausforderung für die Regisseure ist es dabei, keine neuen Stigma zu erzeugen oder bereits bestehende zu manifestieren. Dass die Entfremdung längst begonnen hat, beweist u.a. die Entscheidung der Gegenwartsregisseure, eine Mediator-Figur einzusetzen, welche dem Zuschauer die komplexe Lebenswelt Favela erklärt. Zwar sind viele Favela-Bewohner in den Haushalten der Mittel- und Ober-

schicht tätig, die Arbeitgeber wissen in der Regel jedoch nur sehr wenig über deren Lebenssituation.<sup>492</sup> Über den Weg der Fiktionalität mit einem hohen Bezug zur außerfilmischen Wirklichkeit bieten die Gegenwartsfilme daher den Zuschauern die Möglichkeit, die Favela aus der Innensicht heraus zu erfahren und legen gesellschaftliche Handlungsmuster offen.

Ganz sicher haben jedoch sowohl die Regisseure des *Cinema Novo* als auch die des Gegenwartskinos erreicht, Aufmerksamkeit zu erregen. Durch die von ihnen gewählte ästhetische Umsetzung ist es ihnen damit gelungen, ihrem eigentlichen Ziel, die gesellschaftliche Reflexion der dargestellten Inhalte anzustoßen, ein Stück näher zu kommen. Nicht verschwiegen werden darf jedoch, dass die Filme auch negative Aufmerksamkeit auslösen können, die sich in einer noch größeren Abgrenzung äußert. So wurde den Bewohner der Favela *Cidade de Deus* nach Erscheinen des Films mit noch mehr Vorurteilen begegnet, sobald sie den Namen ihres Wohnortes angaben. Erst eine Beschwerde des national bekannten Rappers MV Bill, ebenfalls Bewohner der *Cidade de Deus*, beim Regisseur des Films, löste eine Kettenreaktion aus, die u.a. ein integratives Entwicklungsprojekt für die Favela ins Leben rief.<sup>493</sup>

Dieses Beispiel zeigt wie wichtig das Aufgreifen und die Auseinandersetzung mit der Thematik ist. Eine weitere Tatsache, welche dies verdeutlicht, ist die ablehnende Haltung einiger Politiker beider Epochen gegenüber den jeweiligen Filmen, da sie um das positive Image Rio de Janeiros fürchten. Doch nicht nur die Abbildung der Realität sollte die Zuständigen beschäftigen, sondern vor allem die soziale Realität selbst, auf welche sie Bezug nimmt. Solange ein Großteil der brasilianischen Bevölkerung jedoch weiterhin in Favelas lebt und tagtäglich mit dem auf ihnen lastenden Stigma konfrontiert wird, und solange der Kreislauf aus Korruption, Waffenhandel sowie Drogenhandel und -konsum andauert, ist davon auszugehen, dass Cineasten auch weiterhin den Film als Mittel der Sozialkritik verwenden. Die Tatsache, dass es den Favela-Bewohnern immer häufiger über Musik und Film gelingt ein „Copyright“<sup>494</sup> ihrer eigenen Lebenssituation zu erlangen, dürfte in Zukunft dazu beitragen, dass die filmische Umsetzung der Thematik Favela durch die damit erzielbare ‚doppelte‘ Innenperspektive erweitert werden wird. Die geplante Neufilmung von *Cinco Vezes Favela* durch Regisseure aus der Favela<sup>495</sup> ist dafür nur als ein Beispiel zu nennen. Indem nicht mehr nur Regisseure, die sich mit der Favela-Situation intensiv beschäftigt haben, den alltäglichen Überlebenskampf in ihr thematisieren, sondern die Favela-Bewohner selbst als Regisseure tätig werden, wird das Favela-Bild sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der ästhetischen Ebene eine Bereicherung erfahren. Damit eröffnet sich den Regisseuren zukünftig die Chance, dem Diskurs zur ästhetischen Umsetzung der Favela-Thematik in Brasilien eine

<sup>492</sup> Damit wird impliziert, dass diejenigen, welche sich Filme im Kino anschauen können vorwiegend aus der Mittel- und Oberschicht kommen.

<sup>493</sup> LANZ (2004), S. 91.

<sup>494</sup> BENTES (2003), [http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo\\_ibentes.htm](http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo_ibentes.htm).

<sup>495</sup> Angeregt wurde diese Idee von Carlos Diegues, der das Vorhaben finanziell unterstützen wird. (Vgl. MERTEN (2007), <http://www.estadao.com.br/arteeazer/cinema/noticias/2007/fev/02/101.htm>.)

neue Richtung zu verleihen und darüber hinaus beizutragen, die Diskrepanz zwischen den unterschiedlichen Ansprüchen des Marktes und der Avantgarde zu vermindern.



## Filmographie\*

DOS SANTOS, Nelson Pereira (1956<sup>\*\*</sup>): *Rio 40 Graus*, DVD-Kopie von Kauf-Video, Rio de Janeiro: SAGRES Produção e Distribuição de Audiovisuais LTDA.

DOS SANTOS, Nelson Pereira (1957): *Rio Zona Norte*, DVD-Kopie von Kauf-Video, Rio de Janeiro: SAGRES Produção e Distribuição de Audiovisuais LTDA.

MEREILLES, Fernando (2002/2003): *Collector's edition City of God*, Kauf-DVD, DN Rijen: Paradiso Home Entertainment Niederlande.

MURAT, Lúcia (2004): *Quase Dois Irmãos*, Kauf-DVD, São Paulo: California Filmes.

### Cinco Vezes Favela

FARIAS, Marco (1962): „Um Favelado“, in: *Cinco Vezes Favela*, DVD-Kopie privat<sup>\*\*\*</sup>.

BORGES, Miguel (1962): „Zé da Cachorra“, in: *Cinco Vezes Favela*, DVD-Kopie privat.

DE ANDRADE, Joaquim Pedro (1962): „Couro de Gato“, in: *Cinco Vezes Favela*, DVD-Kopie privat.

DIEGUES, Carlos (1962): „Escola de Samba, Alegria de Viver“, in: *Cinco Vezes Favela*, DVD-Kopie privat.

HIRSZMAN, Leon (1962): „Pedreira de São Diogo“, in: *Cinco Vezes Favela*, DVD-Kopie privat.

### Cidade dos Homens

CHARLONE, César (2002/2005) : „A Coroa do Imperador“, in : *City of Men*, 1. Staffel, 1. Folge, Kauf-DVD, Zürich: ASCOT ELITE Entertainment Group.

MEREILLES, Fernando/ CASÉ, Regina (2002/2005) : „Vólace e João Victor“, in: *City of Men*, 1. Staffel, 4. Folge, Kauf-DVD, Zürich: ASCOT ELITE Entertainment Group.

CASÉ, Regina (2003/2006): „Tem que ser agora“, in: *City of Men*, 2. Staffel, 3. Folge, Kauf-DVD, New York: Palm Pictures.

---

\* Der Analyse und dem Vergleich der vorliegenden Arbeit lagen die portugiesischen Versionen der Filme zugrunde. Auf Anfrage bei der Verfasserin können bei bestehendem Interesse alle genannten Filme gesichtet werden.

\*\* Die erste Angabe bezieht sich auf das Erscheinungsjahr des Films, die zweite, wenn vorhanden, gibt das Erscheinungsjahr der dieser Arbeit zu Grunde liegenden DVD an.

\*\*\* Die laut IMDb aufgeführten Distributionsunternehmen *Seleção de Filmes*, *Tabajara Filmes*, *Unida Filmes* gibt es nicht mehr und der dort ebenfalls genannte zuständige Vertreiber *Paris Filmes* antwortete auf Anfrage der Verfasserin, dass sie nicht über die Rechte an *Cinco Vezes Favela* verfügen.

## Bibliographie

### Sekundärliteratur

- AGGIO, Regina (2005a): *Cinema Novo. Neues brasilianisches Kino 1954 – 1964*, Remscheid: Gardez! Verlag.
- AGGIO, Regina: „Das brasilianische Ministério de Cultura und Gilberto Gil. Kulturpolitik und Soziales Gewissen“, in: *Lateinamerika Analysen* 10, Februar 2005b, S. 25-46.
- AG (2000): „DIFILM“, in: RAMOS, Fernão/ MIRANDA, Luiz Felipe (Hrsgg.), *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, São Paulo: Editora SENAC, S. 171-172.
- ALBRECHT, Gerd (1988): „Vom Königsweg zum Marterpfad? – Soziologische Fragestellung und Methoden der Filmanalyse“, in: KORTE, Helmut/ FAULSTICH, Werner (Hrsgg.), *Filmanalyse interdisziplinär*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 73-89.
- ARAÚJO, Luciana Corrêa (2005): „Retrospecto em fragmentos“, in: CAETANO, Daniel (Hrsg.), *Cinema brasileiro 1995 – 2005. Ensaio sobre uma década*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial, S. 155-165.
- BAUMANN BURGOS, Marcelon (1998): „Dos parques proletários ao Favela-Bairro: as políticas públicas nas favelas do Rio de Janeiro“, in: ZALUAR, Alba/ ALVITO, Marcos (Hrsgg.), *Um século de Favela*, Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, S. 25-60.
- BAUSINGER, Hermann (1987): „Alltägliche Herausforderungen und mediale Alltagsträume“, in: SCHMITZ, Hermann-Josef/ TOMPERT, Hella (Hrsgg.), *Alltagskultur in Fernsehserien. Hohenheimer Medientage 1986*, Stuttgart: Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart, S. 9-29.
- BEACQUE, Antoine (1998): *La Nouvelle Vague*, Paris: Flammarion.
- BECKER, Jochen (2004): „Aus jedem Parterre wird eine Werkstatt. Über die Kooperativen ‚Coopa-Roca‘ in Rio de Janeiro und ‚Nuevo Rumbo‘ in Buenos Aires“, in: derselbe/ LANZ, Stephan (Hrsgg.), *City of Coops*, Berlin: b\_books Verlag, S. 151-166.
- BENTES, Ivana: „Sertões e subúrbios no cinema brasileiro“, in: *Revista Cinemais* Nr. 15, 01/02/1999, S. 85-96.
- BENTES, Ivana: „‚Cosmética da fome‘ marca cinema do país“, in: *Jornal do Brasil*, Caderno B, 08/07/2001, S.1-4.
- BERNARDET, Jean-Claude (1977): *Brasil em tempo de cinema*, Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.
- BLUM, Elisabeth (2004): „Der Staat ist auf die Favelas angewiesen, und umgekehrt. Ein Gespräch mit Maria Lúcia Petersen, Prefeitura da Cidade, Rio de Janeiro“, in: derselbe/ NEITZKE, Peter (Hrsgg.), *FavelaMetropolis. Berichte und Projekte aus Rio de Janeiro und São Paulo*, Birkhäuser: Verlag für Architektur, S. 47-63.
- BLUM, Elisabeth/ NEITZKE, Peter (2004): „Vorbemerkungen“, in: derselbe (Hrsgg.), *FavelaMetropolis. Berichte und Projekte aus Rio de Janeiro und São Paulo*, Birkhäuser: Verlag für Architektur, S. 8-10.

- BRAUNSCHWEIG, Elisabeth (1995): *Der Fernsehkonzern Rede Globo: Strategien der Monopolsicherung*, Frankfurt am Main: Verlag für Interkulturelle Kommunikation.
- CAVALLIERI, Fernando/ PAMUK, Ayse (2004): „Das Favela-Bairro-Programm. Neue Tendenzen bei der Aufwertung von Favelas in Rio de Janeiro“, in: BLUM, Elisabeth/ NEITZKE, Peter (Hrsgg.), *FavelaMetropolis. Berichte und Projekte aus Rio de Janeiro und São Paulo*, Birkhäuser: Verlag für Architektur, S. 16-42.
- DEFFNER, Veronika: „Lebenswelt eines innerstädtischen Marginalviertels in Salvador da Bahia (Brasilien) – Umgang mit sozialer und räumlicher Exklusion aus Sicht der armen Bevölkerungsgruppen“, in: *Geographica Helvetica*, Jg. 61,1, 2006, S. 21-31.
- DIETZ, Jürgen (1999): *Stadtentwicklung, Wohnungsnot und Selbsthilfe in Rio de Janeiro. Bewertung und Evaluierung von Favela-Programmen und –Projekten*, Dissertation, Erlangen-Nürnberg: o.A.
- WINTER, Scarlett/ SCHLÜNDER, Susanne (2004): „Kondensationsmethode einer filmischen *écriture* der *Nouvelle Vague*“, in derselbe (Hrsgg.), *Körper-Ästhetik-Spiel. Zur filmischen *écriture* der Nouvelle Vague*, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 7-16.
- FPR (2000): „Cinema Marginal“ in: RAMOS, Fernão/ MIRANDA, Luiz Felipe (Hrsgg.), *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, São Paulo: Editora SENAC, S. 141-143.
- FÜCHTNER, Hans (1991): *Städtisches Massengelend in Brasilien. Seine Entstehungsgeschichte, Ursachen und Absicherung durch politische Herrschaft und soziale Kontrolle*, Mettingen: Brasilienkunde Verlag.
- FREDRICKSON, George M. (2004): *Rassismus. Ein historischer Abriss*, Hamburg: Hamburger Edition HIS Verlagsges.mbh.
- HAPPE, Barbara (1995): *Favela und Politik. Politisches Denken und Handeln von Favelados in Brasilien*, Mettingen: Brasilienkunde Verlag.
- HERMANN, Ute (1993): *Schreiben als Ausweg, Filmen als Lösung? Zur Problematik von Literatur im Film in Brasilien 1973 – 1985*, Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
- HILLMANN, Karl-Heinz (1992): „Gesellschaft“, in: u.a. REINHOLD, Gerd/ LAMNEK, Siegfried (Hrsgg.), *Soziologielexikon*, München/ Wien: Oldenbourg Verlag GmbH, S. 198-206.
- HH (2000): „MURAT, Lúcia (Lúcia, Murat Vasconcellos)“ in: RAMOS, Fernão/ MIRANDA, Luiz Felipe (Hrsgg.), *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, São Paulo: Editora SENAC, S. 395.
- JUNIOR, José (2004): „Das Leben verändern. Vigário Geral und die Geschichte von ‚Afro Reggae‘“, in: LANZ, Stephan/ BECKER, Jochen (Hrsgg.), *City of Coops*, Berlin: b\_books Verlag, S. 103-122.
- KILLISCH, Winfried/ DIETZ, Jürgen: *Sanierung von Favelas in Rio de Janeiro*, in: *Geographische Rundschau* 54, 3, 2002, S. 47-50.
- KIRSCH, Thomas: „Von Sozialkritik zu Sexfilmchen. Filmproduktion und Filmpolitik in Brasilien“, in: ILA Zeitschrift der Informationsstelle Lateinamerika N° 189, Oktober 1995, S. 28-30.

- KUCHENBUCH, Thomas (1978): *Filmanalyse. Theorien, Modelle, Kritik*, Köln: Prometh Verlag GmbH.
- KORTE, Helmut (1993): „Möglichkeiten und Bedingungen der systematischen Filmanalyse“, in: derselbe (Hrsg.), *Systematische Filmanalyse in der Praxis*, Braunschweig: HBK-Braunschweig, unveränderter Nachdruck.
- KUCHENBUCH, Thomas (1988): „Filmanalyse aus Produktästhetischer Sicht“, in: KORTE, Helmut/ FAULSTICH, Werner (Hrsgg.), *Filmanalyse interdisziplinär*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 90-108.
- LANZ, Stephan (2004): „Die Explosion einer Bombe. City of God versus Cidade de Deus“, in: derselbe/ BECKER, Jochen (Hrsgg.), *City of Coops*, Berlin: b\_books Verlag, S. 91-102.
- LEITE, Sidney (2005): *Cinema brasileiro. Das origins à retomada*, São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
- LEITE CARDOSO, Ruth Corrêa (1994): „A trajetória dos movimentos sociais“, in: DAGNINO, Evelina (Hrsg.), *Anos 90. Política e Sociedade no Brasil*, São Paulo: Editora brasileira, S. 81-90.
- LENTI, Paul: „100 Jahre lateinamerikanischer Film. Seit die Bilder laufen lernten“, in: *ILA Zeitschrift der Informationsstelle Lateinamerika* N° 189, Oktober 1995, S. 4-8.
- LOPES DE SOUZA, Marcelo José (1993): *Armut, sozialräumliche Segregation und sozialer Konflikt in der Metropolitanregion von Rio de Janeiro. Ein Beitrag zur Analyse der „Stadtfrage“ in Brasilien*, Tübingen: Eberhard-Karls-Universität.
- LOPES DE SOUZA, Marcelo (2004): „Sozialräumliche Dynamik in brasilianischen Städten unter dem Einfluss des Drogenhandels. Anmerkungen zum Fall Rio de Janeiro“, in: LANZ, Stephan/ BECKER, Jochen (Hrsgg.), *City of Coops*, Berlin: b\_books Verlag, S. 19-34.
- LOTMAN, Jurij M. (1977): *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*, Frankfurt am Main: Syndikat.
- LZO (2000): „Cinema Brasileiro Contemporâneo (Anos 90)“, in: RAMOS, Fernão/ MIRANDA, Luiz Felipe (Hrsgg.), *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, São Paulo: Editora SENAC, S. 136-139.
- MARTINS, Isabel (2004): „Um 20 Uhr leidet in den Telenovelas keiner Hunger. Das Netzwerk CCAP in Manguinhos“, in: LANZ, Stephan/ BECKER, Jochen (Hrsgg.), *City of Coops*, Berlin: b\_books Verlag, S. 19-34.
- MONACO, James (2000): *Film verstehen*, Hamburg: Europa Verlag GmbH, Sonderausgabe.
- MORENO, Antonio (1994): *Cinema Brasileiro. História e relações com o estado*, Niterói: EDUFF – Editora da Universidade Federal Fluminense.
- MOUNCE, Gary Joe (1977): *Politics and Poverty in Brazil: Favela Organizations and Government Policy*, Dissertation, Austin: University of Texas Press.
- PADILLA, Ivan: „Patrocínio de quem?“, in: *Época* Nr. 367, 30/05/2005, S. 22-26.

- PAECH, Joachim (2000): „Das Kino als Bühne (in den Filmen der Nouvelle Vague)“, in: ROLOFF, Volker/ WINTER, Scarlett (Hrsgg.), *Theater und Kino in der Zeit der Nouvelle Vague*, Tübingen: Stauffenburg Verlag, S. 11-24.
- PAP (2000): „Cinema Novo“, in: RAMOS, Fernão/ MIRANDA, Luiz Felipe (Hrsgg.), *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, São Paulo: Editora SENAC, S. 144-146.
- PERLMAN, Janice E. (1976): *The Myth of Marginality. Urban Poverty and Politics in Rio de Janeiro*, Berkeley: University of California Press.
- PEUKERT, Rüdiger (<sup>4</sup>1995): „Stigma“, in: SCHÄFERS, Bernhard (Hrsg.), *Grundbegriffe der Soziologie*, Opladen: Leske + Budrich, S. 354-356.
- PFEIFFER, Peter (1986): „Favela-Politik und politisches Verhalten von Favelados in Rio de Janeiro“, in: AUGEL, Johannes/ HILLEN, Peter u.a. (Hrsgg.), *Die verplante Wohnmiese. Urbane Entwicklung und „armutsorientierter“ Wohnungsbau in Afrika und Lateinamerika*, Saarbrücken, Fort Lauderdale: Verlag breitenbach Publishers.
- PFEIFFER, Peter (1987): *Urbanização sim, remoção nunca! Politische, sozio-ökonomische und urbanistische Aspekte der Favelas und ihre soziale Organisation in Rio de Janeiro: Entwicklung – Tendenzen – Perspektiven*, Dissertation, Berlin: o.A..
- PIERRE, Sylvie (1987): *Glauber Rocha*, Paris: Cahiers du Cinéma.
- PINO, Julio César (1997): *Family and Favela. The Reproduction of Poverty in Rio de Janeiro*, London: Greenwood Press.
- PÖHLER, Martin (1999): *Zwischen Luxus-Ghettos und Favelas. Stadterweiterungsprozesse und sozialräumliche Segregation in Rio de Janeiro: Das Fallbeispiel Barra da Tijuca*, Tübingen: Selbstverlag des Geographischen Instituts der Universität Tübingen.
- PRELLE, Hannsjörg (1994): „Der brasilianische Film – ein Mythos im freien Fall?“, in: BRIESEMEISTER, Dietrich/ KOHLHEPP, Gerd, u.a. (Hrsgg.), *Brasilien heute*, Frankfurt am Main, S. 576 – 584.
- RAMOS, Fernão (1987): „Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)“, in: RAMOS, Fernão/ MOURA, Roberto, u.a. (Hrsgg.), *História do Cinema Brasileiro*, São Paulo: Art Editora, S. 299-399.
- RAMOS, Fernão (2000): „Rocha, Glauber“, in: RAMOS, Fernão/ MIRANDA, Luiz Felipe (Hrsgg.), *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, São Paulo: Editora SENAC, S. 462 – 467.
- RAMOS TINHORÃO, José (<sup>5</sup>1986): *Pequena história da música popular. Da Modinha ao Tropicalismo*, São Paulo: Art Editora.
- RECKER, Helga (<sup>2</sup>1992): „Marginalität“, in: u.a. REINHOLD, Gerd/ LAMNEK, Siegfried (Hrsgg.), *Soziologielexikon*, München/ Wien: Oldenbourg Verlag GmbH, S. 376.
- ROCHA, Glauber (2004): *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo: Cosac & Naify.
- RUBIAO, Bento (1994): *Favelas e as organizações comunitárias*, Petrópolis: Editora Vozes.
- SANTOS, Milton (<sup>5</sup>2005): *A Urbanização Brasileira*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

- SANTOS, Milton (2004): *O Espaço Dividido*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- SADLER, Darlene J. (2003): *Nelson Pereira Dos Santos*, Chicago: University of Illinois Press.
- SEVCENKO, Nicolau (1998): „A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos no Rio” in: derselbe (Hrsg.), *História da vida privada no Brasil (Band 3)*, São Paulo: Companhia das Letras, S. 513-620.
- SIMIS, Anita (2006): „Kulturpolitik und Filmwesen”, in: GIESENFELD, Günter (Hrsg.), *Im Schatten des Cinema Novo. Kino und Filmwissenschaft in Brasilien*, Marburg: AUGEN-BLICK, Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Schüren Presseverlag, S. 37-50.
- SOUZA, Agela Gordilho (2000): *Limites do Habitar. Segregação e exclusão na configuração urbana contemporânea de Salvador e perspectivas no final do século XX*, Salvador: EDUFBA.
- SOUZA, Jessé (2006): „Die soziale Grammatik der peripheren Ungleichheit: Für ein neues Paradigma zum Verständnis der peripheren Gesellschaften“, in: derselbe/ KÜHN, Thomas (Hrsgg.), *Das moderne Brasilien*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- VEJMEKKA, Marcel (2004): „Die Grupo ‚Cultural Afro Reggae’. Kreativer Aktivismus in den Favelas”, in: LANZ, Stephan/ BECKER, Jochen (Hrsgg.), *City of Coops*, Berlin: b\_books Verlag, S. 123-126.
- VENTURA, Zuenir (1994): *Cidade Partida*, São Paulo: Companhia das Letras.
- VOLK, Stefan (2004): *Unterrichtsmodell. Filmanalyse im Unterricht. Zur Theorie und Praxis von Literaturverfilmungen*, Paderborn: Schöningh Verlag.
- XAVIER, Ismail (1993): *Alegorias do Subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*, São Paulo: Editora brasiliense.
- ZALUAR, Alba: „Rio de Janeiro: fronteiras urbanas”, in: *Revista de Arte* Nr. 6, 2003, S. 18 - 33.

## Internetquellen

Alle Internetseiten wurden zuletzt abgerufen am 1.07.2007.

AGUIAR NEITZEL: Glauber Rocha e Guimarães Rosa: entre Deus e o diabo, <http://br.geocities.com/ciberliteratura/literatura/glauber.html>.

BARTOLOMEI, Marcelo: „Cidade dos Homens retoma tom de crônica“, in: *FolhaOnline*, 13.11.2005, <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u55155.shtml>.

BENTES, Ivana (2003): *Estéticas da Violência no Cinema*, [http://www.eco.ufri.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo\\_ibentes.htm](http://www.eco.ufri.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo_ibentes.htm).

BUBLITZ, Juliana (2004): *Da escravidão à exclusão: a constituição da subcidadania no Brasil*, <http://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/JulianaBublitz.pdf>.

- CANNITO, Newton: „Cidade dos Homens’ realiza o debate levantado por ‚Cidade de Deus’”, in: *Revista de Cinema* Nr. 35, [http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao35/producao\\_audiovisual/tv.shtml](http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao35/producao_audiovisual/tv.shtml).
- EDUARDO, Cléber: „Rio 40 Graus faz 50 anos”, in: *Época* Nr. 381, 05/09/2005, <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0.6993,EPT1026725-1661-2.00.html>.
- FONSECA, Rodrigo: „O poder da Globo Filmes no cinema brasileiro”, in: *Revista de Cinema* Nr. 41, <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao41/globofilmes/>.
- GESTEIRA DA SILVA, Mariana: *As favelas no cinema*, <http://www.escoladarcyribeiro.org.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=49&sid=23>.
- IKEDA, Marcelo: *A Repercussão do Neo-Realismo italiano no Brasil*, <http://www.geocities.com/Hollywood/Agency/8041/nps1.html>.
- IKEDA, Marcelo: *Rio 40 Graus*, <http://www.geocities.com/Hollywood/Agency/8041/nps2.html>.
- IKEDA, Marcelo: *Rio Zona Norte*, <http://www.geocities.com/Hollywood/Agency/8041/nps3.html>.
- LOTZ, Guido: *Work in Progress. Armut verstehen und Armut „messen“. Bezugsgrundlagen für eine armutsmindernde Berufsbildungszusammenarbeit*, Dezember 2004, <http://www2.gtz.de/wbf/doc/BB-Indikatoren2004.pdf>, im Auftrag der GTZ.
- MASCARELLO, Fernando: *O dragão da cosmética da fome contra o grande público: uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a Universidade*, <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/17736/1/R1959-1.pdf>.
- MERTEN, Luis Carlos: „Carlos Diegues quer nova versão de Cinco Vezes Favela”, in: *O Estado de São Paulo*, 02/02/2007, <http://www.estadao.com.br/artelazer/cinema/noticias/2007/fev/02/101.htm>.
- MONCAIO, André: *Cidade de Deus*, [http://www.abcine.org.br/ABC\\_html/textos/andremoncaio/CidadedeDeus/cidadededeus.html](http://www.abcine.org.br/ABC_html/textos/andremoncaio/CidadedeDeus/cidadededeus.html).
- O.V.: *Ästhetik*, <http://lexikon.meyers.de/meyers/%C3%84sthetik>.
- O.V.: *Cidade de Deus*, <http://www.webcine.com.br/notaspro/npcideus.htm>.
- O.V.: *Cidade dos Homens. Segunda Temporada Completa*, [http://www.video21.com.br/padrao.php?page=acervos\\_&res=5667](http://www.video21.com.br/padrao.php?page=acervos_&res=5667).
- O.V.: *Metodologia do IBGE para definir favela causa distorções*, in: *Folha Online*, 15/08/2004, <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u98204.shtml>.
- PERLMAN, Janice E. (2005): *The Myth of Marginality revisited the case of favelas in Rio de Janeiro, 1969-2003*, <http://www.worldbank.org/urban/symposium2005/papers/perlman.pdf>.

- PIERRY, Marcos: „O segredo de Cidade de Deus”, in: *Kino Digital – Revista Eletrônica de Cinema e Audiovisual* Nr. 1, Dezember 2006, <http://www.kinodigital.ufba.br/edicao1/pdf/cidadedededeus.pdf>.
- PIRES, Roberto: *A influência do Neo-Realismo no Cinema Brasileiro*, <http://www.interrogacaofilmes.com/textos.asp?texto=19>.
- ROCHA MELO, Luis Alberto: „Rio Zona Norte”, in: *Contracampo – Revista de Cinema* Nr. 80, <http://www.contracampo.com.br/80/riozonanorte.htm>.
- ROSÁRIO CAETANO, Maria: „Cidade de Deus”, in: *Revista de Cinema* Nr. 29, <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao29/cidadedededeus/index.shtml>.
- SALVO, Fernanda: *Cinema brasileiro da Retomada: da pobreza à violência*, <http://www.fafich.ufmg.br/~espcom/Revista/ArtigoFernandaSalvo.html> (nicht mehr verfügbar, abgerufen am 20/01/2007).
- SANGION, Juliana: *Realismo e Realidade no Cinema Brasileiro – De Rio 40 Graus a Cidade de Deus*, [http://www.eca.usp.br/caligrama/n\\_3/JulianaSangion.pdf](http://www.eca.usp.br/caligrama/n_3/JulianaSangion.pdf).
- SIMONARD, Pedro (2006): *Origens do Cinema Novo: A cultura política dos anos 50 até 1964*, [http://www.achegas.net/numero/nove/pedro\\_simonard\\_09.htm](http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm).
- SOUSA, Ana Paula: „Uma estética para o cinema brasileiro”, in: *Revista de Cinema* Nr. 31, <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao31/estetica/index.shtml>.
- UN-Habitat (2003): *What are slums and why do they exist?*, [http://www.unhabitat.org/documents/media\\_centre/whd/GRHSPR5.pdf](http://www.unhabitat.org/documents/media_centre/whd/GRHSPR5.pdf).
- VALLADARES, Licia (2000): *A gênese da Favela carioca. A produção anterior às ciências sociais*, <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v15n44/4145.pdf>.
- VILLACA, Flavio (2001): *Segregation in the brasilian Metropolis*, [http://www.lincolnst.edu/pubs/dl/620\\_villaca.pdf](http://www.lincolnst.edu/pubs/dl/620_villaca.pdf).
- ZANIN ORICCHIO, Luiz: „Encarte Riofilme”, in: *Revista de Cinema* Nr. 35, <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao35/riofilme/luiz.shtml>.
- <http://cidadedededeus.globo.com/>
- <http://cidadedoshomens.globo.com/>
- <http://www.quasedoisirmaos.com.br/>
- [http://www.quasedoisirmaos.com.br/o\\_filme.html](http://www.quasedoisirmaos.com.br/o_filme.html)
- <http://www.taigafilmes.com/produtora.html>
- <http://www.ibge.gov.br/paisesat/main.php>









### Interviews

- ALVES, Chico/ MELO: „Entre o asfalto e o morro. Cineasta de sucesso e co-diretora do filme Cidade de Deus, Katia Lund é a imagem da contradição do Rio de Janeiro”, in: *ISTOÉ* Nr. 1722, 02/10/2002, <http://www.terra.com.br/istoe/1722/1722vermelhas.htm>.

























- BACCHINI, Sylvia: „Programa Luzes, Câmera N°31. Interview mit Joaquim Pedro de Andrade“, in: *Filmes do Serro*, ausgestrahlt im Kulturkanal am 08/06/1976, [http://www.filmesdoserro.com.br/jpa\\_entr\\_4.asp](http://www.filmesdoserro.com.br/jpa_entr_4.asp).
- EDUARDO, Cléber: „Entrevista com o diretor Nelson Pereira dos Santos“, in: *Época* Nr. 381, 05/09/2005, <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT1027520-1655-1.00.html>.
- FONSECA, Rodrigo: „Idéias na cabeça e câmera na mão“, in: *Revista de Cinema* Nr. 36, <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao36/entrevista/index.shtml>.
- LEAL, Hermes: „Fernando Mereilles“, *Revista de Cinema* Nr. 29, <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao29/entrevista/index.shtml>.
- o.V.: *O Cinema brasileiro reflete o mal-estar contemporâneo*, [http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp\\_hoje/jornalPDF/ju304pg0607.pdf](http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/ju304pg0607.pdf).
- VITA, Luiz: *Fernando Meirelles e Katia Lund: retrato de uma guerra brasileira*, 07/01/2003, [http://www.cineweb.com.br/index\\_textos.php?id\\_texto=9](http://www.cineweb.com.br/index_textos.php?id_texto=9).

## Anhang

	(L) Lebensbedingungen
	(Fa) Charakterisierung der Favela-Bewohner
	(FxA) Beziehungen Favela versus <i>asfalto</i>
	(A) Armut
	(St) Stigmatisierung
	(G) Gewalt
	(P) „Parallelgesellschaft“?
	(E) Favela in der Erinnerung

### Anhang 1: Strukturübersicht *Rio 40 Graus*

	L	Fa	FxA	A	St	G	Zeit
Vorspann - Blick über Rio de Janeiro							07:00
<b>Favela</b> von oben							10:00
Favela "Eingang"							10:14
Unterhaltung Alice mit ihrer Mutter							10:33
Zeitungsnachricht, dass Foguinho statt Daniel Fußball spielt, Erdnussverkäufer wollen einen Fußball für sich kaufen							11:39
Dialog Jorge und seine kranke Mutter							12:56
Erdnussverkäufer beschließen, dass sie sich auf die Stadt verteilen							13:30
Miro sucht Alice							14:09
Den Berg/ <i>morro</i> hinuntergehen							14:35
<b>Markt</b> Schuhstand							14:48
Miro							15:39
Miro am Stand							15:48
Streit							16:45
<b>Park Quinta da Boa Vista</b>							17:00
Paulinho wird aus dem Park gewiesen							21:00
Boulespiel							21:41
Polizisten							22:24
Treffen Pedro - Freundin							22:48
Boulespiel							23:17
Diskussion Pedro will nicht dazu stehen, dass er Vater wird							23:30
Marsch							23:54
Pedro kommt zurück							24:30
Dialog Erdnussverkäufer							25:48
Bus mit Amerikanern kommt							26:11
<b>Copacabana</b> Bebé stößt Büchse von Jorge um							26:37
Frauen und Eduardo, Klatsch und Tratsch							27:00
Jorge bettelt bei Bebé der seine Büchse ins Wasser geschmissen hat							30:26
Dona Elvira und Nachbarin ( <i>morro</i> )							31:07
Mutter von Alice sucht ihren Mann							33:12
Freund von Alice besucht sie in der Favela							35:19
Miro							36:44
Weg zum/ Vorplatz <b>Maracanã</b>							37:21
Auto anschieben Dialog über Fußballer							37:50

Rampe Maracanã							39:24
Junge hilft Blinden		Red	Yellow		Pink		39:50
Diskussion über Foguinho		Red	Yellow				40:57
Daniel beim Arzt							41:54
Team							43:20
Streit, Miro und Freund müssen das Maracanã verlassen		Red	Yellow			Dark Red	43:45
Treffen Paulinho und Miro		Red					44:55
Beim <b>Pão de Açúcar</b> , Pegode lässt niemanden dort was verkaufen		Red	Yellow				45:30
Pão de Açúcar			Yellow			Dark Red	46:47
Unterhaltung in der Seilbahn			Yellow				49:00
Foto			Yellow				50:00
Restaurant, Zutritt für Erdnussverkäufer verboten			Yellow		Pink		50:58
Verfolgungsjagd			Yellow			Dark Red	51:25
<b>Ankunft von Durão</b>							52:08
Fotos und Interview							54:00
<b>Amerikanerinnen in Copacabana</b> , Jorginho lernt, wie man bettelt	Green	Red	Yellow	Cyan	Pink		55:39
Pedro und Freundin besuchen Bruder							57:07
<b>Cristo</b> mit Tochter von Xico							59:10
<b>Maracanã</b> , Miro will neue Tickets kaufen dann kommt die Polizei und sie flüchten		Red					1:02:21
<b>Copacabana</b> , Tonho							1:03:23
Auto							1:04:32
<b>Cristo</b>							1:04:50
<b>Maracanã</b>		Red					1:06:36
<b>Bar Miro</b>		Red					1:10:42
<b>Morro</b> Alberto hält um die Hand von Alice an	Green	Red	Yellow				1:11:23
<b>Maracanã - Fußballer</b>		Red					1:15:18
<b>Copacabana - Abschied Pedro</b>							1:19:42
Jorge bettelt um Geld	Green	Red	Yellow	Cyan		Dark Red	1:21:31
<b>Maracanã</b>							1:22:24
Copacabana - Jorginho flüchtet vor anderen Jungen und wird überfahren		Red				Dark Red	1:22:33
Tor <b>Maracanã</b> durch Foguinho							1:22:58
Tod Jorges	Green						1:24:07
<b>Favela</b> Paulinho kommt ohne Einnahmen zurück	Green	Red		Cyan			1:24:22
Dona Elvira fragt Polizist nach Jorge			Yellow				1:25:20
Miro und Freund in der Bar		Red					1:26:03
Samba	Green	Red					1:26:23
Miro	Green	Red					1:26:50
Bei Alice	Green	Red					1:27:51
Portela	Green	Red					1:27:57
Miro	Green	Red					1:28:55
Wahl des Sambas für die Karnevalssaison <i>Rio Antigo</i>	Green	Red					1:30:00
Stromrechnung bezahlen	Green		Yellow				1:31:28
Miro	Green	Red					1:32:17
Krönung von Alice	Green	Red					1:33:00
Miro-Alberto kennen sich	Green	Red					1:34:15
Alice singt	Green	Red					1:35:45
Dona Elvira am Fenster	Green						1:37:25
Blick vom <i>morro</i> auf die Stadt	Green						1:37:39

Anhang 2: Strukturübersicht *Rio Zona Norte*Fett – Filmische Gegenwart, Normal – *Flash-Back*

	L	F	FxA	A	St	G	P	Zeit
<b>Beginn</b>								4:21
<b>Uhr</b>								4:44
<b>Central do Brasil</b>								4:48
<b>Zug Perspektive</b>								5:05
<b>Zug fährt</b>								5:40
<b>Finden Espírito</b>								6:05
<b>Wieder Zug - Ende Vorspann</b>								7:20
<b>3 Männer diskutieren die ihn gefunden haben</b>								7:36
Erinnerung von Espírito - <i>Escola de Samba Unidas do Cabuçu</i>								7:56
Esprito singt <i>Mexi com ela</i>								9:20
Ex-Freund von Adelaide								11:24
Escola singt <i>Dona de Ouro</i>								11:52
Esprito bestellt Guarana für Adeleide								12:26
Esprito stellt sich Leuten von dem Tonstudio vor								13:14
Unterhaltung mit Moacir und Maurício								14:15
Frau von Moacir will gehen, Moacir soll mit seinem "Theater" aufhören								18:39
Weg nach Hause								19:35
Treffen auf Schwager, Unterhaltung über die Möglichkeit Sambas aufzunehmen								20:40
Zuhause mit Adelaide								22:18
<b>Aufwachen</b>								22:38
<b>Andere finden Sambatexte</b>								23:22
<b>Polizei kommt</b>								23:50
<b>Krankenwagen rufen</b>								24:50
<b>Krankenwagen kommt</b>								25:00
<b>Polizeipatrouille</b>								25:33
<b>Frau mit Kerze</b>								26:10
<b>Texte in die Tasche von Espírito gesteckt</b>								26:52
Aufwachen in der Erinnerung, Schön zurecht machen für Besuch beim Sender								27:18
Adelaide kommt mit Claudio, Espírito erzählt von Norival								29:20
Gehen den <i>morro</i> runter								32:20
Abschied Adelaide								33:05
Figueiredo borgt Espírito Geld								33:40
Esprito holt seinen Sohn Norival ab, dieser will nach São Paulo								34:50
Abschied von Norival								36:45
Esprito geht ins Studio								37:36
Trifft Moacir								40:21
Moacir muss weg, will aber ein andermal mit ihm reden								41:16
Maurício fragt ob Espírito Geld braucht, will mit ihm Samba aufnehmen								42:09
Esprito singt <i>Mexi com ela</i>								43:25
<b>Krankenwagen kommt</b>								43:37
<b>Krankenwagen fährt</b>								44:41
<b>Im Krankenwagen</b>								45:08
Familientreffen, Adelaide will Radio hören								45:37

<i>Mexi com ela</i> ist im Radio zu hören, ohne dass Espíritos Name erwähnt wird									46:58
Nichte singt									49:05
Schuss									49:35
Suche									49:50
Norival hat Geld von Senhor Figueiredo geklaut									51:01
Norival kommt nach Hause									51:51
Adelaide, will, dass er verschwindet									52:43
<b>Im Krankenhaus, seine Identität ist unbekannt</b>									54:17
Espírito sucht nach Norival									56:19
"Freunde" von Norival fragen, wo Espírito wohnt									58:08
Streit mit Adelaide									58:20
Diskussion Maurício Espirito									59:39
Espírito will einen Vertrag unterschreiben									1:01:14
Angebot: soll darauf verzichten, dass sein Name erscheint für 1000 <i>Cruzeiros</i>									1:02:17
Muss Zettel unterschreiben, dass er keine Rechte mehr an dem Samba besitzt									1:03:24
Adelaide hat ihn verlassen									1:04:12
"Freunde" von Norival überfallen Espírito, Norival verteidigt seinen Vater, wird erstochen									1:05:04
Norival stirbt									1:05:45
<b>Hospital Operation</b>									1:06:37
<b>Anruf bei Moacir, dass Espírito verunglückt ist</b>									1:07:26
<b>Jemand fragt nach Sambatexten von Espírito</b>									1:08:21
<b>Operation</b>									1:08:35
Zeitungsartikel über Tod von Norival									1:08:46
Maurício will anderen Samba mit Espírito aufnehmen, Espírito verliert die Geduld, da er das falsche Spiel durchschaut hat									1:09:27
Espírito spricht mit Dona Ângela									1:10:48
Singt Samba <i>Malvadeza Durão</i> für sie									1:11:24
Angela bietet ihm an, den Samba aufzunehmen, benötigt aber eine Klavierpartitur									1:13:15
Besuch bei Moacir									1:14:31
Freunde von Moacir kommen, seine Partitur wird vergessen									1:16:51
Espírito geht in Richtung Bahnhof Central do Brasil									1:18:14
Hört einem Gespräch zu und entwickelt daraus einen neuen Samba, singt									1:20:02
<b>Espírito wird von drei Männern auf den Schienen gefunden</b>									1:23:30
<b>Moacir und der Schwager von Espírito besuchen ihn im Krankenhaus</b>									1:23:43
<b>Espírito öffnet kurz die Augen und stirbt</b>									1:24:00
<b>Die zwei Besucher verlassen das Krankenhaus</b>									1:25:21
<b>Moacir fragt Schwager von Espírito, ob er dessen Sambas kennt</b>									1:26:40
<b>Ende mit der Uhr von der Station Central do Brasil im Hintergrund</b>									1:26:51

Anhang 3: Strukturübersicht *Cinco Vezes Favela*

	L	F	FxA	A	St	G	P	Zeit
<b>Um Favelado</b>								
Vorspann für alle Filme Samba								
Auftrag, Eintreiben von Mietschulden								1:52
Favela								2:15
Drei Geldeintreiber gehen in die Favela								2:28
Man hat sie gesehen								3:00
Schlagen João zusammen, soll Mietschulden bis zum nächsten Tag begleichen								3:20
Vorspann <i>Um Favelado</i>								3:42
Familie sitzt am Tisch, wenig Essen								
Gehen den <i>morro</i> runter								4:44
João bittet um einen Job auf einer Baustelle								4:56
Müllhalde - Pfeife								7:05
Straßen der Stadt und Essensstände								9:04
Überlegung einen Zeitungskiosk zu überfallen								10:31
Wäsche waschen im Fluss								11:31
Haus von Pernambucano								13:00
Auto - Plan für Überfall								14:54
Warten								15:41
Bus anhalten								17:40
Verfolgung								18:05
Mauer								19:19
Auf ihn einschlagen								19:28
João wird abgeführt								20:00
<b>Zé da Cachorra</b>								
Stimme: Text								20:4
Raimundo kommt mit seiner Familie in der Favela an								21:11
Favela - Bewohner - Kommentar zu Neuen								22:09
Gespräch, ob er bleiben darf								22:37
Telefonklingeln bei Bruno - Ferreira wird eingeladen								24:00
Vater und Sohn								25:00
Ferreira kommt								25:20
Gespräch: Ferreira soll Bruno helfen, dass Raimundo friedlich wieder geht, erhält dafür finanzielle Unterstützung für die Wahlkampagne								25:40
Ferreira vs Zé								27:07
Ferreira spricht mit Favela-Bewohnern								28:18
Raimundo soll zur Verhandlung mit Bruno mitkommen								29:40
Eintritt in das Haus von Bruno - durch einen Vorhang								31:01
Zé wird gerufen, kommt runter								34:49
Zé - Raimundo soll die Favela verlassen - Stimmengewirr								36:00
Ausruf: <i>chega!</i>								37:33
Zé geht								39:02
Raimundo und seine Familie verlassen die Favela								39:10
<b>Couro de Gato</b>								
Vorspann								39:20
Weg in die Favela mit Wasserkanister								39:49
Zeitungsverkäufer								40:23
Schuhputzer								40:31
Zuhause								40:43







## Anhang 4: Strukturübersicht *Cidade de Deus*

*Kursiv* entspricht den Szenen in der Rückblende

**Rot** sind die Titel der einzelnen Geschichten

	L	Fa	FxA	A	St	G	P	E	Zeit
Messer wetzen, Samba,									00:36
Huhn befreit sich									01:44
Jagd nach dem Huhn									01:45
Buscapé kommt ins Geschehen									02:16
Buscapé soll Huhn fangen									02:03
Buscapé Großaufnahme									03:02
In Zeitlupe erscheint Zé Pequeno									03:01
Buscapé steht zwischen den Fronten 180° Drehung in die Vergangenheit									03:36
<i>Anos 60</i>									03:05
<i>Buscapé im Tor</i>									04:21
<i>Cabeleira</i>									04:36
<i>Vorstellung Trio Tenoura</i>									04:55
<i>Überfall Gaswagen</i>									05:33
<i>Polizei</i>									06:39
<i>Umsiedlung in die Cidade de Deus</i>									07:55
<i>Sümpfe Pläne für die Zukunft</i>									08:37
<i>Trio Tenoura</i>									09:23
<i>Motel</i>									10:13
<i>Tote</i>									13:12
<i>Im Imbiss</i>									13:45
<i>Paraíba</i>									14:25
<i>Nacht im Urwald</i>									14:34
<i>Polizei kommt</i>									14:53
<i>Angst enteckt zu werden</i>									15:26
<i>Berenica und Maracanã - Cabeleira</i>									16:33
<i>Alicate betet, Polizist erschießt den Falschen</i>									17:22
<i>Polizist vertuscht seinen Fehler</i>									18:34
<i>Dialog Marreco Buscapé</i>									19:04
<i>Diálogo Malandro</i>									20:30
<i>Blick über Cidade de Deus, Ständig Polizei präsent</i>									22:03
<i>3 Monate später</i>									22:47
<i>Marreco und Buscapé helfen ihrem Vater</i>									24:50
<i>Unterhaltung zwischen der Frau vom Paraíba mit ihrer Freundin</i>									25:20
<i>Paraíba erwischt Cabeleira in flagranti mit seiner Frau</i>									26:06
<i>Polizei verfolgt Marreco</i>									27:39
<i>Dieser trifft auf Bené und Dadinho</i>									28:05
<i>Paraíba begräbt seine Frau bei lebendigem Leibe</i>									28:28
<i>Polizei entdeckt Frau nach Anruf der Nachbarin</i>									28:48
<i>Cabeleira will mit Berenice fortgehen, wird jedoch verraten</i>									30:25
<i>Kamera</i>									31:38
<i>Anos 70 erste eigene Kamera</i>									32:03
<i>Buscapé kauft Joint für Angélica</i>									34:36
<i>Zé Pequeno klopft an</i>									35:11
<i>História da Boca dos Apés</i>									35:52



3 Überfälle										1:30:00
Buscapé trägt Zeitungen aus										1:30:52
Krieg in der Favela seit einem Jahr										1:31:58
Mané im Krankenhaus, Interview										1:34:24
Zé sucht Foto von ihm										1:35:49
Buscapé fotografiert Zé und seine Anhänger										1:37:00
Fotos werden im Verlag entwickelt										1:39:34
Fotos erscheinen auf dem Titelblatt										1:40:00
Reaktion von Zé										1:42:10
Marina - Buscapé										1:43:06
Mané flieht aus dem Krankenhaus										1:44:48
Polizist erschießt Waffenlieferant										1:46:07
Jungen der Caixa Baixa bekommen Waffen von Zé - Ausgangssituation, Buscapé - zwischen den Fronten										1:47:48
Buscapé drückt bei seiner Kamera ab, Mané erscheint										1:49:36
Otto tötet Mané und stirbt selbst										1:52:30
Polizei nimmt Cenoura und Zé mit - Zé wird freigelassen										1:53:16
Jungen der Caixa Baixa töten Zé - Buscapé muss entscheiden, welches Fotos er veröffentlicht										1:56:02
Caixa Baixa beginnen das "Spiel" von vorne, Buscapé heißt jetzt Wilson Rodrigues und ist Fotograf										1:58:42

### Anhang 5: Strukturübersicht Quase Dois Irmãos

*Kursiv*: Erinnerung an die sechziger Jahre

*Kursiv*: Erinnerung an die siebziger Jahre im Gefängnis auf der Ilha Grande

**Fett**: Gegenwart

	L	Fa	Fa-xA	A	St	G	P	E	Zeit
<i>Schrift</i>									00:50
<i>Puzzle</i>									01:00
<i>Sambaschritte</i>									01:10
<i>Puzzle/Mutter liest Geschichte</i>									01:12
<b>Portabandeiras</b>									01:25
<i>Mutter</i>									01:31
<b>Portabandeiras</b>									01:36
<i>Mutter</i>									01:40
<b>Avenida – Miguel informiert</b>									01:50
<b>Weggehen, Frau informieren</b>									02:46
Quase dois irmãos - Lied									02:58
<b>Tunnel (temos todos duas vidas, ...)</b>									03:03
<i>Favela Santa Marta/Samba</i>									03:16
<b>Autofahrt</b>									04:02
<i>Kindheit</i>									04:14
<i>Mutter Miguel</i>									04:38
<i>Mutter Jorginho</i>									04:53
<i>Mutter Miguel</i>									05:11
<i>Mutter Jorginho</i>									05:23
<i>Mutter Miguel</i>									05:31
<i>Mutter Jorginho</i>									05:38
<i>Mutter Miguel</i>									05:48
<b>Treffen Gefängnis heute</b>									06:06

<i>Fußball Kinheit</i>										07:28
<i>Fußball Ilha – Zeitung</i>										07:32
<b>Gefängnis heute</b>										10:08
<i>Laster mit Gefangenen</i>										10:39
<b>Gefängnis heute Sozialprojekt</b>										11:09
<b>Tochter abholen</b>										11:40
<i>Boot Mutter/ Freundin</i>										12:23
<i>Jorginho in Zelle</i>										12:51
<i>Ausstieg Boot Besucher</i>										14:14
<i>Besuch Schmuggel</i>										15:26
<i>Zelle</i>										20:14
<i>Samba Erinnerung</i>										21:40
<i>Vorbereitung Jorginho Ilha</i>										23:23
<i>Beim Direktor</i>										23:38
<i>Aufs Boot</i>										24:26
<i>Hungerstreik</i>										24:53
<i>Zustände auf dem Boot</i>										26:25
<i>Ankunft Regeln</i>										27:06
<i>Behandlung Jorginho wegen Hungerstreik</i>										30:12
<b>Gefängnis heute Vergleich</b>										31:43
<b>Vater Tochter Auto</b>										32:16
<i>Tod von Seu Jorge</i>										32:51
<i>Erinnerung</i>										33:28
<b>Auto Vater/Tochter</b>										34:36
<i>Gegenüberstellung J&amp;M Zelle</i>										34:46
<i>Direktor</i>										35:00
<b>Ankunft Tochter daheim</b>										35:33
<b>Baile Funk</b>										36:07
<b>Waffenschmuggel, Telefonat</b>										38:54
<i>Musik – Katze – Dusche</i>										40:54
<b>Morro Waffen, Polizei</b>										45:03
<i>Besuch Mutter, Freundin beendet Beziehg.</i>										45:54
<b>Juliana besucht Deley</b>										49:35
<i>Zelle Jorge &amp; Miguel</i>										50:29
<i>Abschied Musik</i>										54:00
<i>Zelle</i>										55:41
<b>Gefängnis heute</b>										56:50
<b>Duda Paraíba</b>										57:23
<b>Gefängnis heute</b>										58:36
<i>Ankunft der "normalen" Gefangenen</i>										58:56
<i>1.Begegnung Korredor</i>										59:31
<b>Junge informiert Deley</b>										1:01:00
<i>Essen im Gefängnis</i>										1:03:37
<i>Hof</i>										1:04:29
<b>Streit der Mädchen</b>										1:05:53
<i>Brief, Essenschlange</i>										1:07:02
<i>Korredor 2. Streit</i>										1:08:07
<i>Jorge versus Miguel</i>										1:08:52
<b>Juliana mit ihrer Oma</b>										1:09:35
<b>Gefängnis heute</b>										1:10:42
<i>Einer wird tot aufgefunden</i>										1:11:33



## Anhang 6: Strukturübersicht *Cidade dos Homens*

*Kursiv: Rückblick*

	L	Fa	FxA	A	St	G	P	Zeit
<b>A Coroa do Imperador 1. Staffel, 1. Folge</b>								
Vorspann								
Schule								0:39
Acerola - Einblendung Name								2:13
Laranjinha - Einblendung Name								2:26
Verlassen der Schule								3:26
Auf Arbeit von Acerolas Mutter								4:08
Zuhause bei Laranjinhas Oma								4:16
Acerola beim Arbeitgeber seiner Mutter								4:49
Laranjinha hilft beim Empanadas machen								4:52
Acerola bittet seine Mutter um Geld								4:57
Acerola verlässt die Wohnung								6:08
Laranjinha verlässt die Wohnung seiner Oma								6:12
Acerola im Aufzug								6:45
Laranjinha bringt die Empanadas zum Verkauf								6:53
Türen und Zäune								7:00
Laranjinha								7:04
Acerola begutachtet die Kameras								7:05
Laranjinha gibt Empanadas ab								7:44
Bushaltestelle								8:01
Acerola kommentiert das Leben der Reichen, ihre Beziehung zu Geld, Sicherheit etc.								8:13
Vergleich mit der Favela								8:50
Gegenüberstellung von zwei Welten								9:02
Acerola schläft								10:01
Blick über die Favela								10:02
Acerola wird auf dem Schulweg überfallen								11:12
Lineal ist kaputt - Wut								11:53
Polizei								12:21
Laranjinha legt Acerola das Geld für den Schulausflug aus								12:32
Laranjinha spricht mit den <i>chefes do movimento</i>								14:26
Laranjinha erklärt den Überfall								15:40
Medikament für die Oma von Laranjinha kaufen								18:16
Besser man respektiert die <i>chefes do movimento</i>								19:11
Laranjinha erklärt, wer in der Favela das Sagen hat								19:58
Versuch das Medikament zu überbringen								20:38
Melocoto startet Kontraattacke								21:33
Wäschestelle - kein durchkommen zum Haus von Laranjinhas Oma								24:18
Warten bei Freunden, Nachrichten über Israel-Konflikt, kurzer Dokumentarteil								25:30
Ende des Exkurses								28:52
Schule								29:00
Acerola vergleicht die Kriegsführung Napoleons mit jener der <i>chefes do movimento</i>								30:00



Vorbereitungen der Favela-Bewohner für Strandbesuch									1:24
Nachricht: Zugang zur Favela später gesperrt									1:33
Vorbereitungen Strand - losgehen									2:24
Laranjinha holt Acerola ab									2:44
Unterhaltung zwischen zwei Mädchen der Oberschicht									5:20
Laranjinha und Acerola surfen									6:01
Unterhaltung zwischen Lidiane und Andrés									6:39
die Uhr des Playboys									8:18
Surfen									8:43
Gespräch Laranjinha und Surfboardverleiher, übergibt das Surfboard an João Victor									9:27
Acerola muss anderes Surfboard übergeben									11:30
Musik - Zwischenteil									12:12
Gespräch zwischen Acerola & Lidiana									12:21
Gespräch zwischen Acerola & Laranjinha									13:29
Meinung zu den Mädchen am Strand									13:40
Camila erkundigt sich nach João Vitor und Laranjinha									14:12
Gespräch Acerola & Lidiane									15:44
Laranjinha kommentiert, was er über die Mädchen am Strand denkt									16:10
Gespräch zwischen Andres & Laranjinha über arm und reich									16:55
Acerola & Lidiane gehen									17:42
Camila kommt auf Laranjinha zu									17:52
João Victor surft									18:32
macht ein Foto von seiner Freundin statt vom Tourist									18:45
Arrastão am Strand									19:22
Überlegung ins Wasser zu gehen									20:33
Entscheidung zu Camila nach Hause zu gehen									20:57
Acerola und Lidiane									21:11
Arrastão am Strand									21:59
João Victor und seine Freundin entscheiden zu ihm zu gehen									22:03
Laranjinha "leiht" sich ein Fahrrad									22:41
João Victor und seine Freundin werden von einer Welle erfasst									22:48
Musik - Zwischenteil									23:44
Laranjinha will nicht mit zu Camila, da ihre Eltern da sind									24:22
Laranjinha geht									24:52
Acerola & Lidiane									24:54
João Victor und seine Freundin werden vom Hubschrauber gerettet									25:15
Szene vom Anfang - Laranjinha auf dem Rad									26:40
"leiht" sich ein Handy um Camila anzurufen									27:01
gibt Handy zurück									28:05
Abspann									28:35



## **Eidesstattliche Erklärung**

Hiermit versichere ich, Annektrin Meißner, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Quellen und Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Ausführungen, die wörtlich oder sinngemäß übernommen wurden, sind als solche gekennzeichnet.

Diese Diplomarbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

---

Ort, Datum

---

Unterschrift