

Ivana Bentes

Bilder von *Sertão* und *Favela* im zeitgenössischen brasilianischen Kino¹

Ästhetik und Beschönigung des Hungers

Als Grenzregionen und soziale Brennpunkte, als sagenumwobene Orte, belastet mit Symbolik, waren *Sertão*² und *Favela*³ stets ausgegrenzte Randgebiete im modernen und optimistischen Brasilien: Stätten des Elends, des Wunderglaubens, der vom Leben Enterbten, unwirkliche Orte und zugleich eine Art perverter Postkartenbilder mit ihrem Gehalt an „Authentizität“ und „Folklore“, die durch die Gegensätzlichkeit von Überlieferung und Erfindung geprägt sind.

Der *Sertão*, die *favelas* und die Elendsgürtel waren Schauplätze wichtiger Werke des brasilianischen Films der Sechziger Jahre – unter anderem *Vidas Secas* (1963), *Rio Zona Norte* (1957) und *Rio 40 graus* (1955), alle von Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), *Câncer* (1972) und *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968) von Glauber Rocha; *Cinco Vezes Favela* (1962), *Os Fuzis* (1963) von Ruy Guerra; *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1965) von Roberto Santos; *A Grande Cidade* (1965) von Carlos Diegues.

Es sind Stätten der Wirklichkeit und der Symbolik, welche die Phantasie ansprechen, Gebiete in der Krise, wo ohnmächtige Menschen im Umbruch leben, Zeichen eines kommenden Umsturzes oder einer mißlungenen Modernisierung.

¹ Früher veröffentlicht als „*Sertões e Favelas nel cinema brasileiro contemporaneo. Estetica e Cosmetica da Fome*“, in: *Alle Radici del Cinema Brasileiro*, hrsg. von Gian Luigi De Rosa, Milano 2003, S. 223-234; „The Sertão and the Favela in Contemporary Brazilian Film“, in: *The Brazilian Cinema*. I.B. Tauris/ The Centre for Brazilian Studies, University of Oxford. London/New York: 2003.

² Portug. „das Landesinnere“, gemeint sind hier die dünn besiedelten Gebiete im Nordosten Brasiliens mit extrem trockenem Klima (Anm.d.Hrsg.)

³ Elendsviertel (Slums) in den brasilianischen Großstädten (Anm.d.Hrsg)

Im Zuge der Entwicklung vom ländlichen zum urbanen Brasilien, die das Kino der 1960er Jahre thematisiert, wandeln sich die *sertanejos* zu Bewohnern der *favelas* und der Elendsgürtel, zu „Unwissenden und Entpolitisierten“, aber auch zu Rebellen im ursprünglichen Sinne und zu Revolutionären, befähigt zu radikalen Veränderungen, wie in den Filmen von Glauber Rocha.

Das brasilianische Kino der 1990er Jahre bricht radikal mit dieser Darstellungsweise der Regionen der Armut und ihrer Bewohner mit Filmen, die den *Sertão* oder die *favelas* in „exotische Gärten“ oder historische Museen verwandeln, wie etwa in *Guerra de Canudos* (1996) von Sérgio Resende oder die bloß folkloristische und feuilletonistische Verfilmung *O Cangaceiro* (1995/96) von Massaini. Aber diese Filme erneuern auch das Bild und bringen neue Figuren und Handlungsmuster ein wie in *Baile Perfumado* (1996) von Lirio Ferreira und Paulo Caldas oder in den dokumentarischen Filmen *Santo Forte* (1999) von Eduardo Coutinho und *Notícias de Uma Guerra Particular* (1999) von João Moreira Salles; sie konzentrieren sich auf neue Personentypen (der *favela*-Bewohner, der Polizist, der Drogenhändler). Ein experimenteller Dokumentarfilm, wie etwa *Sonhos e Histórias de Fantasma* (1995) von Arthur Omar, wählt den Rap und seine aggressive Sinnlichkeit und politisch-musikalischen Schlagworte, um einen neuen Zugang zu diesem Bereich zu finden.

Diese Filme sind Beispiele für die Vielfalt an Stilen und Topoi des heutigen brasilianischen Kinos. *Central do Brasil* (1997) von Walter Salles Jr. verbindet den *Sertão* eines Glauber Rocha mit der Tradition des lateinamerikanischen Melodrams; *Sertão de memórias* (1996) von José Araújo greift die mythische und legendenhafte Darstellungsweise auf; *Como nascem os anjos* (1996) von Murilo Salles und *Um céu de estrelas* (1997) von Tata Amaral richten auf die *favelas* und die Elendsgürtel einen mitleidslosen Blick ohne die emphatische Zuwendung, die ihnen früher gegolten hatte; *Orfeu* (1999) von Carlos Diegues streicht die Gestalten des Popstars und des Drogenhändlers heraus.

Auf welche Weise sind diese Gebiete und Gestalten im Kino der 1990er Jahre dargestellt? Oder was hat sich im Vergleich zum Kino der 1960er Jahre verändert?

Bevor man einen Überblick formulieren kann, muß man zurückgehen und untersuchen, wie sich diese Frage im Zusammenhang mit dem *Cinema Novo* und besonders mit dem Werk Glauber Rochas darstellt. Dort sind nämlich die entscheidenden Themen der brasilianischen Filmgeschichte gestaltet, trotz aller politischen und ästhetischen Unterschiede im Kontext der Epochen. Auf den ersten Blick fällt bei diesem Vergleich die mangelnde politische Perspektive und die schwindende Bereitschaft zu ästhetischen Experimente der zeitgenössischen Filme ins Auge.

Der Schlüsseltext, der diese Fragestellungen thematisiert, ist das Manifest „Ästhetik des Hungers“ (*Estética da Fome*), verfaßt von Glauber Rocha im Jahre 1956, ein grundlegender und folgenreicher Text.

Mit ihm hatte Glauber Rocha auf einem Kongreß in Genua, Italien eine radikale Wende vollzogen. Er verwarf die in den 1960er und 1970er Jahren anhaltende politisch-soziologische Diskussion über die „Anprangerung“ oder „Viktimisierung“ der Armut, um die Erscheinungen des Hungers, der Armut und des lateinamerikanischen Elends statt dessen zwar zu gestalten, ihnen aber ein verwandeltes Verständnis entgegenzubringen. Er wollte die „in hohem Grade selbstzerstörerischen Kräfte“, die das Elend auslöste, in einen schöpferischen, mythischen und traumhaften Impuls verwandeln.

Glauber Rocha war einer der wichtigsten Anreger zum Denken und zur Politisierung im modernen brasilianischen Kino. In *Ästhetik des Hungers* thematisiert er eindringlich und engagiert, ja zornig „den Paternalismus der Europäer bezüglich der Dritten Welt“. Er analysiert die „Sprache der Tränen und das stumme Leiden“ des Humanismus als einen politischen Diskurs und eine Ästhetik, die unfähig seien, die Brutalität der Armut auszudrücken. Die Verwandlung des Hungers in „Folklore“ sei wie ein resigniertes Weinen.

Es ist ein mutiger Text gegen einen gewissen frommen Humanismus, gegen Klischeevorstellungen von einem Elend, die bis heute die international kursierenden Informationen prägen. Rocha stellt eine Frage, die sich meines Erachtens nicht erledigt hat und auch nicht beantwortet worden ist, weder durch das brasilianische Kino oder Fernsehen noch durch das internationale Kino.

Es ist eine ethisch-ästhetische Frage, welche direkten Bezug hat zu den Problemen des *Sertão* und der *Favela*, gestern wie heute.

Die ethische Frage ist: Wie kann man das Leiden zeigen, wie die Territorien der Armut, der Verlassenen, der Ausgeschlossenen darstellen, ohne in Folklore, in Paternalismus oder in angepaßten und gefühlslusigen Humanismus zu verfallen?

Die ästhetische Frage ist: Wie soll man eine neue Weise des Ausdrucks, des Verständnisses und der Darstellung dieser Erscheinungen schaffen, welche die Verbundenheit mit den Territorien der Armut, mit dem *Sertão* und der *Favela*, mit deren Menschen und deren erschütterndem Schicksal ausdrückt? Wie kann man, soll man auf ästhetische Weise den Betrachter dazu führen, das Ausmaß des Hungers und der Wirkungen der Armut und des Ausgeschlossenseins „zu verstehen“ und zu erleben, innerhalb oder außerhalb von Lateinamerika? Das sind einander ergänzende Fragestellungen, und Rocha gibt eine – eben die in jenen Augenblick mögliche – politische, ethische und ästhetische Antwort: durch die Ästhetik der Gewalt. So soll die Wahrnehmung, sollen die Gefühle

und das Denken des Betrachters gezielt verletzt werden, um die soziologischen, politischen, verhaltensbezogenen Klischees vom Elend zu zerstören.

Rocha schlägt eine Ästhetik der Gewalt vor, die den Anblick dieser Bilder unerträglich machen soll. Es handelt sich nicht um die ästhetische oder explizite Gewalt des Aktionskinos, sondern um die Last der symbolischen Gewalt, welche die Not und die Krise auf allen Ebenen ausüben.

Mit einem abrupten Sprung von 1964 nach 2001 sind *Sertão* und *Favela* nun in einen anderen Kontext und eine andere Vorstellungswelt versetzt worden, wo das Elend immer weiter relativiert wird als ein „typisches“ oder „natürliches“ Element, angesichts dessen nichts mehr zu tun möglich ist.

Ich möchte ein lehrreiches außer-kinematographisches Ereignis erwähnen, das diese neue Vorstellungswelt und ihre Zweideutigkeit illustriert: die Ankunft von Michael Jackson in Brasilien 1998, als er sich entschieden hatte, seinen jüngsten Videoclip in einer *favela* von Rio zu drehen und die *favela*-Bewohner als Statisten in einem visuellen Superspektakel einzusetzen.

Es ist typisch für diesen neuen Kontext, daß ein internationaler Popstar Bilder des Elends als „Zusatzelement“ benutzt, das sein eigenes Image fördern soll, und dazu die Bilder der *favela* „Santa Maria“ als etwas Typisches und Ursprüngliches in den internationalen visuellen Kreislauf einschleust. Der Titel des Clips ist noch ein vager politischer Appell: *They D'ont Care About Us*.

Diese Auseinandersetzung hat etwas höchst Zweideutiges an sich, das sich auf die neuen Vermittler der Kultur und der Politik an den Schauplätzen der Armut bezieht – Sujet eines Films wie *Orfeu* von Carlos Diegues, wie wir gesehen haben. An Michael Jacksons Strategie ist die effiziente Weise interessant, mit der die Armut und die sozialen Probleme von Ländern wie Brasilien vor Augen geführt werden, ohne daß ein politischer Diskurs herkömmlicher Art stattfände. Fragwürdig ist, daß diese mediale Sichtbarmachung keine wirkliche Meinungsäußerung zur Frage der Armut einschließt; sie wird statt dessen zum Ansatzpunkt eines vage humanistischen und mediengemäßen Diskurses, der die Anklage zur Banalität und zum „Sammelsurium“ werden läßt.

Da man nicht *tabula rasa* machen und die Vergangenheit vergessen kann, wie einige Cineasten es wünschen, die jeden Vergleich mit der geschichtlichen Erfahrung – wie dem *Cinema Novo* – verwerfen, halten wir es für produktiv, die Veränderungen von Ästhetik und Ausdrucksweise in einem weiteren Kontext zu verstehen, und zwar vor allem, weil die größten Kassenschlager des aktuellen brasilianischen Kinos (*Central do Brasil*; *Orfeu*; *Eu, Tu, Eles*, 2000 und jüngst *Cidade de Deus*, 2002) sich von Themen nähren, die dem *Cinema Novo* wichtig waren und von daher international Akzeptanz und Verständnis fanden. Aber was hat sich geändert?

Der Sertão als Museum und Geschichte

Kann man sagen, daß Filme wie *Vidas Secas* und *Deus e o Diabo na Terra do Sol* eine Ästhetik und „Beschreibung“ des *Sertão* initiiert haben? Eine Ästhetik der Roheit des *Sertão*, dargestellt durch die Montage, den kurzen Schnitt, die Schärfentiefe der Einstellungen, die Weißblende, die Kontraste und den Gebrauch der Handkamera? Eine cineastische Ästhetik, deren Zweck es ist, die Folklorisierung des Elends zu vermeiden, und die eine grundlegende Frage zu beantworten sucht: Wie läßt sich eine Ethik und eine Ästhetik für diese Bilder des Schmerzes und der Revolte finden?

Die – in den Filmen des *cinema novo* verworfene – Idee, das Leiden und das Unerträgliche inmitten einer schönen Landschaft zu zeigen oder die Armut mit Flitter zu verdecken, ist in einigen zeitgenössischen Filmen wiederauferstanden, in Filmen, in denen durch eine klassische Filmsprache und Bildführung der *Sertão* in einen Garten Eden oder in ein exotisches Museum verwandelt wird, um durch ein großes Spektakel „befreit“ zu werden. Das ist in Filmen der Fall wie *Guerra de Canudos* (1996) von Sérgio Rezende, basierend auf dem Buch *Os Sertões* von Euclides da Cunha oder *O Cangaceiro*, dem von Aníbal Massaini gedrehten Remake des Klassikers von Lima Barreto, das sich mitten in den 1990er Jahren vornimmt, die Wertvorstellungen von *Vera Cruz* wiederaufzunehmen, ohne den Glanz und die Neuheit des Originals. Die neue Ästhetik ist aber auch in qualitätvollen Filmen vorhanden, wie *Eu, Tu, Eles* von Andrucha Waddington über die Beziehungen einer *Sertão*-Bewohnerin zu ihren drei Ehemännern.

Der Übergang von der *Ästhetik des Hungers* zur „Beschönigung des Hungers“, von der Idee im Kopf und der Kamera in der Hand (im *tête à tête* mit der Wirklichkeit) zur *steadicam*⁴, der Kamera, die über die Wirklichkeit hinweghuscht, ist Ausfluß einer Diskussion, die „das Schöne“ und „die Qualität“ des Bildes als maßgebliche Werte herausstellt, das heißt im Grunde die Beherrschung der klassischen Technik und Erzählweise. Ein „international populäres“ oder „globalisiertes“ Kino setzt eine „internationale“ Ästhetik voraus, auch wenn sein Ausgangspunkt ein lokales, geschichtliches oder traditionelles Thema ist. Der *Sertão* wird dann zur Bühne, zum Museum, um als ein historischspektakuläres oder „folkloristisch-weltliches“ Kino „erlöst“ und dem Konsum eines beliebigen Publikums angepaßt zu werden.

⁴ Eine technische Vorrichtung, mit der es möglich ist, ruckfreie Fahraufnahmen ohne Wagen oder Schienen im Gehen zu realisieren. Ein System von Gegengewichten gleicht die Schrittbewegungen aus. (Anm. d. Red.)

Der romantisierte Sertão

Das Verkitschen des *Sertão* und seiner Bevölkerung als ein großes cinematographisches Spektakel hat als Gegenstück den *Sertão* der kleinen Leidenschaften und der Wiederbegegnung mit dem Humanismus. Das sehen wir in *Central do Brasil* von Walter Salles Jr. Dieser Film stellt die urbane Welt der rasch verfliegenden Leidenschaften, der Einsamkeit und der Auflösung ethischer Werte einer ländlichen Szenerie dauerhafter Gefühle gegenüber, einer Welt des Austauschs und des Gesprächs, wo das Wort noch etwas zählt, und auch einer Welt der Erinnerung, der sakralen und bekannten Bilder und der Briefe⁵, die alle Versprechungen bewahren.

Central do Brasil setzt sich mit den Topoi des *Cinema Novo* auseinander: Anspielungen sind etwa die Verzückung, mit der die Figur der Dora (Fernanda Montenegro) der Prozession folgt, gedreht in einem umfassenden Schwenk, oder die Drehorte Milagres, welches auch der Drehort von Glauber Rochas *Deus e o Diabo na Terra do Sol* ist, und



Central do Brasil

Vitória da Conquista, der Geburtsort Glauber Rochas. Das ist eine Art cineastischer „Tourismus“ durch den „glauber-rochanischen“ *Sertão* und zugleich das „dokumentarische Gesicht“ der ewig gleichen Bilder eines Alltags, die in der filmischen Wiederholung schon unwirklich geworden waren. *Central do Brasil* unterscheidet sich aber zugleich von den Bildern des *Cinema Novo*, indem ein verspielter, unverbildeter, folglich unschuldiger, „jungfräulicher“ *Sertão* gezeigt wird. Ein Beispiel ist jene Szene, in der der achtjährige Josué aus der Großstadt in den heimischen *Sertão* zurückgebracht wird und seine älteren Brüder trifft, die sich seiner sogleich liebevoll annehmen. Auf diese Weise vermeidet es *Central do Brasil*, den unbarmherzigen, unerträglichen *Sertão* des *Cinema Novo* zu zitieren. Die eintönige, schlichte Armut des *Sertão* und seine heimliche Gewalt, wie *Central do Brasil* sie zeigt, sind erträglicher als das urbane Inferno mit seinen rüden Straßenhändlern und skrupellosen Rabauken in jenem fiktiven Zentralbahnhof, wo *Central do Brasil* spielt: Eben das scheint der Film zu behaupten.

⁵ Das Schreiben von Briefen ist ein bestimmendes Motiv von *Central do Brasil* [Anm. d. Übers.]

Central do Brasil ist der Film eines romantisierten *Sertão*, der idealisierten Rückkehr zur „Ursprünglichkeit“, zu einem ästhetischen Realismus und zugleich zu Elementen und Szenarien des *Cinema Novo*. Wo der Film rückhaltlos eine Utopie behauptet, erzeugt er eine märchenhafte Stimmung. Der *Sertão* taucht hier auf als die Projektion einer verloren gegangenen Würde und als das Gelobte Land eines außergewöhnlichen Exodus von der Küste ins Landesinnere – nicht wie sonst umgekehrt –, und somit als eine Art Rückkehr der Erfolglosen und Verlassenen, die in den großen Städten nicht zu überleben vermochten, keine ersehnte oder geplante, sondern eine impulsive, durch die Umstände verursachte Rückkehr. Der *Sertão* wird zum Ort der sozialen Versöhnung und Befriedung, an den der Knabe zurückkehrt, in die Kleinstadt mit ihren Sozialwohnungen, um in einer Schreinerfamilie zu leben.

Ein multikultureller und volkstümlicher *Sertão* erscheint in Filmen wie *Baile Perfumado* von Lírío Ferreira und Paulo Caldas¹, einer popularisierenden Rückbesinnung auf den „klassischen“ *Sertão*, wo es weniger um die Bandengewalt geht als um deren mythische Darstellung aus der Sicht eines Ausländers, des libanesischen Photographen und Cineasten Benjamin Abraão, der der Bande des – berühmten *cangaçeiros* – Lampião folgt und sie fotografiert und filmt.

Der Film, durch den Fotografen arabisch mit Untertiteln erzählt, gestaltet den Augenblick, in dem die Bande mit der beginnenden Massenkultur und der Lichtbildkunst zusammentrifft, die in der Lage ist, sie zu verewigen und zu einem Mythos werden zu lassen – ein Zusammentreffen einer archaischen mit einer modernen Welt, in einem grünen, stilisierten, anständigen *Sertão*, eingebettet in die aus Recife stammende Popmusik des *mangue-beat* von dem [aus Recife stammenden Pop-Star] *Chico Science*. Der Film sucht die Stilisierung in den Kameranähen, in der Fotografie, in der Musik, in der Spielweise der Schauspieler und zeigt die Bande wie eine Stilisierung der Gewalt und Ästhetik des Daseins (Lampiãos Eitelkeit; seine Besorgnis um sein Bild; seine Selbstmystifizierung durch das Kino) – eine Darstellung des *Sertão*, welche nicht die geringste Spur einer Suche nach Identität oder brasilianischer Lebensart ausdrückt, sondern sich statt dessen unterschiedlichen Sicht- und Konstruktionsweisen eines *Sertão* unter ausländischem Blickwinkel öffnet. Der *Sertão* ist da schon in einer Bildsprache und Darstellungsweise gestaltet, welche die urbane brasilianische Popkultur zu entwickeln im Begriff ist.

¹ Vgl. das Interview mit Paulo Caldas und Lírío Ferreira, „A modernidade, o sertão e a vaidade de Lampião“, in: *Cinemas* Nr. 4, März/April 1997.

Favelas: Folklore, Gewalt und Popästhetik

Der Faszination, die von der Beschaffenheit und Landschaft des *Sertão* ausgeht, steht als urbanes Gegenstück die Faszination durch die städtischen Elendsgürtel und die *favelas* gegenüber, eine mit Elementen des Horrors und des Schauderns durchsetzte Faszination, widersprüchliche Gefühle, die zu vermitteln das Kino stets prädestiniert war.

Grob gesagt können wir von jener Faszination ausgehen, das die Elend romantisiert, und ihrem Gegenstück, der „Pädagogik der Gewalt“, die einige Filme des *Cinema Novo* kennzeichnet, und wir gelangen zum zeitgenössischen Film, in dem die Gewalt und das Elend Ausgangspunkte sind für Situationen der Macht- und Ratlosigkeit, in denen das Bild der *favelas* im Zusammenhang mit der Globalisierung und der Massenkultur gesehen wird.

Die Romantisierung hat zur Grundlage die Samba-Kultur der Elendshügel in Filmen wie *Orfeu Negro*, *Favela dos meus Amores* (1935) und *Rio, Zona Norte* (1957). Das Verhältnis der Ausplünderung zwischen den Küstenbewohnern und den Bewohnern des *Sertão*, zwischen den Menschen des Asphalt und der *favela* wird in einen lyrischen und romantischen Elendsdiskurs eingebunden, der auch Raum gibt für Kunst und Volkskultur, für den Karneval und für die Samba.

Die beiden Orfeu-Filme – 1959 und 1999

Orfeu Negro von Marcel Camus (1959), entstanden vor *Rio, Zona Norte* von Nelson Pereira dos Santos, der sich schon den Elendshügel der *favelas* zugewendet hatte, vernachlässigt völlig jeglichen historischen oder geschichtlichen Zusammenhang. Daher rührt die Fremdartigkeit des Films und erklärt sich die zornige Reaktion der Cineasten des beginnenden *Cinema Novo* gegenüber diesem „mythischen“ und touristischen Rio de Janeiro in Camus' Film. Dieser arbeitet mit einem Elendsbegriff, der bereits ins „Archaische“, in die Einfachheit abgedriftet ist. Die Leute leben in einer urtümlichen, aber nicht in einer elenden Welt. Das Elend verschwindet unter dem Mantel einer „Andersartigkeit“ und einer pittoresken Armut ohne Probleme.

Orfeu von Carlos Diegues (1999) folgt den gleichen Ideen wie Camus' Film, selbst wenn Diegues ihn und auch *Rio, Zona Norte* von Nelson Pereira dos Santos (1957) ablehnt. Obwohl der Film eine deutlich mythologisierende Narrativik aufweist, wendet er sich der Gegenwart und Aktualität zu: Das Mythische bildet gleichsam nur den Anlaß, soziologische, politische und ästhetische



Orfeu Negro, Marcel Camus, 1959

sche Fragen zu stellen und zu gestalten.

Der Film bietet einen Diskurs über die volkstümliche, dionysische, überaus positiv gezeichnete Zentralfigur des Orpheus, und tut dies zum einen mit einer realistischen Erzählweise, die das Magische akzentuiert, und zum anderen mittels einer filmischen Ästhetik, die mit der spektakulären Inszenierung von Rio de Janeiro im Postkarten-Stil arbeitet und damit erneut die Rolle bestätigt, die diese Stadt als nationaler Mikrokosmos und Allegorie der Nation spielt.

Ein erster grundlegender Unterschied ist, daß sein volkstümlicher Held – im Gegensatz zu Espírito da Luz (dargestellt von dem Schauspieler Grande Otelo in *Rio, Zona Norte*) und dem *Orfeu Negro* – bei Carlos Diegues gesellschaftlich integriert erscheint. Diegues' Orpheus ist ein nationaler Heros, der sein eigenes Bild verkauft wie eine symbolische und reale Ware. Er ist ein Mythos der Massenkultur, seines Wertes bewußt und eifer-

süchtig auf sein Selbstbildnis. Er tritt wie ein Modell auf, wie eine mögliche Alternative zu Lucinhos Figur eines Drogenhändlers [in *Orfeu*].

Er ist sich der Rolle bewußt, die er im örtlichen und nationalen Rahmen bei der Entstehung einer neuen Erscheinungsform des Populären spielt. Orpheus weiß, daß er von der Polizei respektiert und von den Leuten der Elendshügel nur verehrt wird, weil er ein „Medium“ besitzt: Seine Kunst ist allerorten anerkannt. Orpheus ist eine mythische und eine mediale Gestalt.

In diesem Film erscheint die *favela* als Ort des Mythos und der sozialen Konflikte, der Spannungen und der Gewalt, aber eben auch als einer, wo Musikstile wie der *samba*, der *pagode*⁶, der *funk*, der *rap* entstehen. Rio de Janeiro und die Elendshügel werden in dem Film wie eine Art Mikrokosmos gezeigt, wo Fragen nationalen Ranges in den Konflikten von zweitrangigen Personen ausgetragen werden. Die Geschichte der Liebe zwischen Orpheus und Eurydike ist kaum mehr interessant und nur noch eine unter anderen zweitrangigen dramatischen Verwicklungen.

Die Fixierung und Faszination, welche die Kinder [der *favelas*] in diesem Film für Waffen und für Gewaltausübung zeigen, entspringt dem angenehmen Gefühl, stark zu sein, gefürchtet zu sein, respektiert zu werden – und wenn schon nicht als Bürger, dann als mythische Gestalt, als Künstler oder als Krimineller.

Zwar unterläßt der Film es nicht, das Elend zu verklären durch die Aussicht auf ein Medientraumbild des Ruhmes und der Popularität, weicht aber dann doch dem Problem der Gewalt und der Spannungen in diesen Gebieten nicht aus; er zeigt auch die dort wirksamen treibenden und sie verstärkenden Kräfte: Polizei, Medien, die Geldeintreiber, die Drogenhändler, die Stars. Wenn es eine Erlösung gibt, dann über die Medien. Das Fernsehen ist in dem Film allgegenwärtig. Die Erlösung von der Armut durch den Medien-Ruhm ist ein Symbol unseres Zeitgeistes.

Die zeitgenössischen brasilianischen Filme, welche von den *favelas* handeln, spiegeln eine gewisse Faszination durch diesen sozialen Randbereich, in dem Außenseiter sich artikulieren und das Bild beflecken: dies geschieht vor allem in der Literatur und in der Musik (*funk*; *hip-hop*) durch Diskurse, die den Alltag der *favela*-Bewohner spiegeln. Die Arbeitslosen; die Strafgefangenen; die Unterbeschäftigten; die Drogenabhängigen bilden eine diffuse Marginalität, die in die Medien drängt und dort in Erscheinung tritt, eben in dieser mehrdeutigen Weise. Die Armut tritt als eine Kraft auf, die ebenso einen Platz auf dem Medienmarkt beansprucht wie die anderen derzeit drängenden Themen.

⁶ *Pagode* ist wie *funk* oder *hip-hop* eine Modewelle im Tanz, von der *Samba* abgeleitet und typisch für Rio de Janeiro [Anm. d. Übers.].

Die „ethischen“ Dokumentarfilme eines Eduardo Coutinho (*Santo Forte; Babilonia* 2000) zeigen einen anderen Weg, indem sie Leute ins Fernsehen bringen, sie dort über ihre eigene Existenz erzählen lassen, ohne die Menschen und die Gebiete des Elends zu dämonisieren oder zu verklären. Filme wie *Céu de Estrelas*, *Como Nascem dos Anjos*, *O Invasor*, setzen die Linie fort, sie zeigen diese Brutalität auf wirklich beunruhigende Art; ein anderer Dokumentarfilm (*Notícias de Uma Guerra Particular*) schafft es sogar, eine gänzlich neue Art des Einblicks in diese Menschen und Probleme zu vermitteln. Aber da plagen wir uns mit einem schwierigen und bodenlosen Thema.

Konsumtive Armut

Neben der Mediendarstellung diffuser Angst und dem Ruf nach ihrer Bekämpfung gibt es noch weitere Formen, die Armut „konsumierbar zu machen“, die mit dem Tourismus und dem kulturellen Austausch verbunden sind.

Die *favela* ist die Bildpostkarte der Schattenseite, eine Art Museum des Elends, eine unerledigte historische Etappe der Dialektik zwischen Kapitalismus und Armut – denn diese sollte doch angesichts der immensen Produktion an Reichtum auf dieser Welt ausgelöscht sein, und nicht als ein fremdartiges „Schutzgebiet“ weiter existieren, das in jedem Augenblick der Kontrolle des Staates entkommen und explodieren kann, um die ganze Stadt zu bedrohen.

Wir analysieren die diesen Themen zugewandten zeitgenössischen brasilianischen Filme aus der Perspektive einer Kultur, die voll Stolz, Faszination und Schrecken mit dem Elend und der Gewalt in Beziehung tritt. Es sind Filme, die sozusagen niemals vorgeben, in irgendeinem Zusammenhang Erklärungen zu versuchen, die keine Gefahr laufen, ein Urteil zu fällen. Sie sind geprägt durch einen Erzählstil der Ratlosigkeit, durch die Ästhetik von Post-MTV und Videoclip, wir haben es mit einer Art lateinamerikanischem „Neorealismus“ zu tun, der Filme umfaßt, die von *Amores Perros* bis zu *O Invasor* (2001) reichen, und die, in den genannten beiden Fällen, mit Ironie und Schwarzem Humor vor den Ruinen der Slum-Metropolen spielen. Ein ätzender Filmstil, der sich vom schieren, spektakulären Vergnügen an der Gewalt, wie es in *Cidade de Deus* häufig vorkommt, unterscheidet.

In Wahrheit stehen wir vor ganz unterschiedlichen Entwürfen und Erzählweisen, die in ihrer Einzigartigkeit analysiert werden müssen. Filme, von denen jeder einen eigenen Bereich erschließt, wie *Como Nascem os Anjos* von Murilo Salles, *O Matador* und *O Invasor* von Beto Brant, *Um Céu de Estrelas* (1997) von Tata Amaral – Filme, welche einen zerstörten gesellschaftlichen Zusam-

menhang beschreiben, wo die Gewalt häufig verbunden ist mit ganz spezifischen sozialen Gruppen: Arme, unterer Mittelstand; Elende.

Mit Ausnahme von *O Invasor* und *O Matador* erzählt die Mehrzahl dieser Filme weder von der Gewalt noch von der Armseligkeit im Verhältnis zu den Eliten, zur Unternehmenskultur, den Bankiers, den Wirtschaftsleuten, dem Mittelstand, sondern weist auf ein retrospektives Thema: auf das mörderische Schauspiel der einander selbst umbringenden Armen.

Die Gewalt taucht da wie eine neue, urbane Folklore auf, in Geschichten von Verbrechen, von Massakern, von schrecklichen Begebenheiten. Bei dieser neuen Brutalität können wir bemerken, daß keiner dieser Filme mit der Idee einer Komplizenschaft oder des Mitleids arbeitet. Es geht vielmehr um pure Konfrontation.

Diese zufällige, jeden Gefühls entkleidete Gewalt, wird zum bloßen Spektakel und kennzeichnet die zeitgenössische audiovisuelle Produktion. Während die Spielfilme der 1990er Jahre seltene Momente der Versöhnung oder der Integration zwischen den *favelas* und der übrigen Stadt enthielten, ist der Kontext jetzt die Konfrontation oder die Komplizenschaft im Verbrechen allein. Erneut fehlt jede politische Ableitung, welche die Misere und die Gewalt erklären könnte, wie in den Filmen über die *favela* der 1960er Jahre. In den gewalterfüllten Bildern beleidigen und vergewaltigen heute die neuen Außenseiter die Welt, die sie zurückgestoßen hat, in diesen Bildern werden sie durch die Medien dämonisiert, aber gerade auch durch diese Bilder nehmen sie von den Medien und deren Hilfsmitteln – Verführung, Erzeugen falschen Glanzes, Auftretungsweise, Spektakel – Besitz, um gesellschaftlich existieren zu können.

Der Mangel an Ethik und Moral hat die Auflösung des Sozialvertrags zur Folge, das sagen Leute wie Vitor und Dalva in *Um Céu de Estrelas* von Tata Amaral, das wird deutlich im anarchisch-triebhaften Verhalten der Kinder in *Como Nascem os Anjos* von Murilo Salles oder im richtungslosen Handeln des jungen Titelhelden in *O Matador* von Beto Brant. Das ist ein Kino, das den Paternalismus und das Lyrische, worin sich bei den Randgruppen die Träume der Mittelklasse entfalten konnten, ebenso zerstört wie die Vorstellungen einer toleranten und gegen die alltägliche Gewalt resistenten Mittelklasse, die zudem bereit wäre, die Misere zu verstehen.

In *Como Nascem os Anjos* ist die Kameraführung distanziert und teilnahmslos, quasi kontemplativ. In *Um Céu de Estrelas* geht es darum, den Zuschauer die Perspektive jenes Anderen zu vermitteln, weniger darum, die Möglichkeit einer wirklichen Identifizierung zu schaffen, sondern eher um eine existentielle oder anthropologische Erfahrung dieses radikalen Andersseins. Das bedeutet, sich dem Dargestellten zu nähern und es zu erschließen in straffen Plansequen-

zen, einzudringen in diese Gebiete wie ein Chirurg in einen sterbenden Körper, mit Neugier, ja sogar Leidenschaft, aber ohne Hoffnung auf einen wirklichen heilenden Eingriff.

In *Como Nascem os Anjos* von Murilo Salles oder in *Um Céu de Estrelas* wird eine Art „Sozial-Laboratorium“ aufgebaut, ein gewaltgefüllter abgeschiedener Ort, wo das Unerträgliche einem zerstörten Alltag entspringt. In Salles Film sind sechs aus völlig verschiedenen Lebensbereichen stammende Personen in einer Luxuswohnung miteinander konfrontiert. Auf der einen Seite stehen zwei *favela*-Kinder (Braquinha und Japa) und ein ziemlich ungehobelter, mit dem Drogengeschäft verbundener Erwachsener (Maguila) und auf der anderen ein amerikanischer Unternehmer (Willis), dessen hübsche Tochter und ein treuer Angestellter. Der Film beginnt in dem Augenblick, als diese sechs Menschen jeweils zur Geisel der anderen werden. Der Film thematisiert die Gewalt in der brasilianischen Großstadt als soziale Sackgasse. In die gleiche Richtung geht *Um Céu de Estrelas*. Dalva und ihre Mutter geraten mit Vitor in eine ausweglose Lage; Der Schauplatz ist ein geschlossener Raum, ein Ort ohne Ausgang, Es gibt aus dieser Lage nur scheinbare Auswege (für die im Zentrum der Handlung stehende Friseurin die Abreise und ein völliger Neubeginn in Miami) oder die Ankunft der Polizei Beide sind falsche Lösungen, die entweder gewaltsam eine Entscheidung herbeiführten oder die Tragödie entschärfen würden

Die Zwiespältigkeit der Personen und das Fehlen jeglicher Moralität sind in beiden Filmen der Ausgangspunkt. Die Tatsache, daß zwei *favela*-Kinder vom Erzähler zu Außenseitern werden, zu „Entführern“, und daß sie Anteil an der alltäglichen Gewalt haben, macht sie nicht zu Ungeheuern. Es ist die gleiche Art, wie Vitor in *Um Céu de Estrelas* Dalva gleichzeitig Widerwillen und Verlangen einflößt. In vielen Momenten fragt sich der Zuschauer, ob das Leiden dieser Personen (die reichen, entführten amerikanischen Bürger und die Armen, alle Gefangene der eigenen Lage) ihn zu tangieren vermag. Dem Betrachter ist es nicht gegeben, über irgend jemanden zu urteilen, wenn die Situation einer möglichen Komplizenschaft besteht; Das Ende ist geprägt durch Eskalation und Überspitzung.

Keiner dieser Filme arbeitet mit der Idee von Komplizenschaft oder Mitleid. In *Como Nascem os Anjos* ist die Kameraführung frontal und kühl. Die Fotografie neutralisiert. Sie zeigt keinerlei cineastische Virtuosität. Die Bauten sind theaterhaft. Der Film versteckt nicht seinen künstlichen Charakter und seine rationalistische Handlungskonstruktion. *Como Nascem os Anjos* stellt keine Hypothesen zum Erzählten auf, er bescheidet sich damit, in distanzierter Weise den Konflikt zwischen den Ausgeschlossenen und den Eingeschlossenen zu

schildern. Es ist symptomatisch, daß in diesem Film die Armen sich gegenseitig umbringen. Die Tat erscheint wie ein Unglück. Der Film gerät darüber nicht in Wut, sondern berichtet schlicht und konstatiert aus einer scheinbaren Hilflosigkeit.

In beiden Filmen wird die Gewalt durch mediale Bilder vermittelt, die den sozialen Tatsachen und Dramen Existenz und Sichtbarkeit geben, ohne den Versuch einer Einordnung oder des Aufbaus von Verständnis. Es ist nur das Schauspiel der Ohnmacht und der Ausweglosigkeit, das interessiert – Transformieren und Banalisieren des Tragischen werden vermischt und damit zum Feuilleton.

Es gibt keinen Sinn mehr, nur noch Bilder. Und dank der Bilder wird diesen Menschen und ihrem Milieu der Wunsch nach einer flüchtigen Existenz erfüllt, ohne jedes Versprechen einer Erlösung oder Integration.