

«Eine Kamera in der Hand, eine Idee im Kopf genügen, einen Film zu machen.» Mit dieser Devise trat das brasilianische Kino Anfang der Sechzigerjahre an, ein neues Kino, ein *cinema novo*, im Land zu etablieren. Das Cinema Novo zählt zu einer der wichtigsten politischen Filmbewegungen seiner Zeit. Es zeichnet sich durch keinen einheitlichen Stil aus, sondern durch die verschiedenen Visionen der beteiligten Regisseure, die mit ihren Filmen einen Beitrag zur gesellschaftlichen Veränderung in Brasilien leisten wollten. Zu den bekanntesten Vertretern gehören Nelson Pereira dos Santos (* 1928), Glauber Rocha (1931–1981), Ruy Guerra (* 1931), Carlos «Cacá» Diegues (* 1940), Leon Hirszman (1937–1987) und Joaquim Pedro de Andrade (1932–1988).¹ Viele Regisseure des Cinema Novo haben den Weg zum Kino über ihre Tätigkeit als Filmkritiker oder über ihr Engagement in einem der vielen Cineclubs Brasiliens gefunden.

Das Cinema Novo wird üblicherweise in eine Vorphase und drei Hauptphasen unterteilt – eine Unterteilung, die weniger auf ästhetischen Grundlagen basiert, als auf der engen Verknüpfung dieses Kinos mit den politischen Verhältnissen im Land (Johnson 1987, 30). Nach einer Vorphase zwischen 1955 und 1960, in der die kulturpolitischen Voraussetzungen der Bewegung geschaffen wurden, markierte der erste Militärputsch 1964 das Ende der ersten Phase. Die zweite Phase, die bis 1968 dauerte, endete erneut mit einem Putsch. Repression und abermals verschärfte Zensur erschwerten die Arbeitssituation für Kulturschaffende derart, dass die dritte und letzte Phase, die mit der Tropikalismus-Bewegung einherging, um 1972 endete.

Die Entstehung und Entwicklung des Cinema Novo war in eine politische und kulturpolitische Erneuerung des Landes eingebunden, ohne deren Kenntnis seine Bedeutung nur unzureichend erklärt werden kann. Das Cinema Novo war inhaltlich gesellschaftskritisch, in seiner Formensprache experimentell und eine Reaktion auf die US-amerikanische Dominanz in den brasilianischen Kinos in den Fünfzigerjahren. Es teilt sich mit anderen neuen Kinos wie dem italienischen Neo-

Brasiliens Cinema Novo

Wolfgang Fuhrmann

realismus und der französischen Nouvelle Vague bestimmte Charakteristika: kleine Produktionsteams, nicht-professionelle Schauspieler, den Verzicht auf Studioaufnahmen oder den Autorenbegriff.² Es wäre jedoch falsch, das Cinema Novo als lateinamerikanische Antwort auf die europäischen Neuen Wellen oder gar als Kopie davon zu verstehen. Dieses Kino war nicht daran interessiert, sich parallel oder alternativ zu einer etablierten Filmindustrie zu entwickeln, sondern wollte selbst eine nationale Filmkultur werden. Damit ist das Cinema Novo weniger durch eine gemeinsame Ästhetik gekennzeichnet als vielmehr durch den gemeinsamen Widerstand gegen die politischen und künstlerischen Verhältnisse zu seiner Zeit.

Die Vorphase des Cinema Novo fällt in eine Ära der politischen Erneuerung in Brasilien. Mit dem selbstbewussten Vorhaben, in nur fünf Jahren fünfzig Jahre Fortschritt zu erreichen, trat Juscelino Kubitschek Mitte der Fünfzigerjahre sein Amt (1956–1961) als brasilianischer Präsident an. *Desenvolvimento* («Entwicklung») wurde zum Schlagwort des politischen Programms. Mit einem avancierten Modernisierungs- und Industrialisierungsschub sollte Brasilien aus der Unterentwicklung herausgeführt werden. Maßgebliche Ideen und Strategien zu gesellschaftlichen und politischen Entwicklungsfragen gingen von dem 1955 gegründeten Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) aus, einem *think tank*, der zwar mit dem Ministerium für Erziehung und Kultur verbunden war, aber autonom arbeitete und einen großen Einfluss auf die Entwicklung des Cinema Novo hatte.

Die wirtschaftliche Hochstimmung im Land und der beispiellose Aufschwung

¹ Der unzureichende Zugang zu Filmen und Texten, insbesondere im deutschsprachigen Raum, und der tiefe Bekanntheitsgrad einiger weniger Regisseure stehen im krassen Missverhältnis zur Bedeutung und zum Reichtum des Cinema Novo.

² Vgl. die Kapitel «Der Neorealismus» und «Die französische Nouvelle Vague» im vorliegenden Band.

fanden im Bau und in der Einweihung der Hauptstadt Brasília im April 1960 ihren Höhepunkt. Der Optimismus in Bezug auf Veränderung und Erneuerung, der sich auch unter den Folgeregerungen unter Jânio Quadros (1961) und João Belchior Marques Goulart (1961–1964) fortsetzte, spiegelte sich auf allen Ebenen der Gesellschaft wider: sei es im wiederholten Gewinn der Fussballweltmeisterschaft (1958 und 1962) oder in der Aufbruchstimmung im Theater, in der Malerei oder der Musik (in der beispielsweise Bossa-Nova-Künstler wie Antônio Carlos Jobim, Vinícius de Moraes und João Gilberto zu Weltruhm gelangten).

Trotz aller Erfolge des brasilianischen Wirtschaftswunders waren der Fortschritt und die rasante Entwicklung teuer erkauft, denn sie basierten in erster Linie auf ausländischem Kapital. Inflation und Auslandsschulden wurden in den folgenden Jahren zur Belastung, denn es waren vor allem multinationale Konzerne, zu denen unter anderem die großen US-amerikanischen Filmproduktionsgesellschaften Hollywoods gehörten, die in Brasilien das Geld verdienten.

Für die Erneuerung des brasilianischen Kinos und die kritische Auseinandersetzung mit der nationalen Filmkultur bedeutete dies, eine unabhängige, eigenständige Filmkultur zu etablieren – mit Filmen, die die wirkliche Lebenswelt der Brasilianer widerspiegeln (im Unterschied zu den gängigen formelhaften Werken, die nach den filmsprachlichen Regeln Hollywoods produziert wurden). Das Selbstverständnis des Cinema Novo als Aufbruchs- oder neues Kino gründete also unter anderem in der Unzufriedenheit junger Kritiker und Filmemacher mit dem zeitgenössischen Kino, das bis in die Sechzigerjahre maßgeblich von zwei Produktionsfirmen geprägt wurde: der Atlântida Cinematográfica in Rio de Janeiro und der Companhia Cinematográfica Vera Cruz in São Paulo.

Die Atlântida, 1941 in Rio de Janeiro gegründet, produzierte bis 1962 eine Art komödiantische Musicals, sogenannte Chanchadas, die in ihrer Machart zwar eine Nähe zu Hollywood aufweisen, aber

durch Musik und Sujet als ureigenes brasilianisches Genre gelten. Schauspieler wie Oscarito, Cyll Farney oder Grande Otelo wurden durch diese Produktionen zu Ikonen des populären brasilianischen Kinos, während einzig Otelo später auch in Filmen des Cinema Novo wie *Rio Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, BR 1957), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, BR 1969) oder *Os Herdeiros* (Cacá Diegues, BR 1970) zu sehen war. In ihrer einfachen Machart erzählten Chanchadas in humoristischer Weise das Leben des kleinen Mannes. Zu einer Zeit, als Tausende vom Land in die Stadt zogen und in den Filmen eine kurze «Verschnaufpause» von den neuen Herausforderungen des modernen Großstadtlebens fanden, waren die Chanchadas den jungen Filmkritikern ein Dorn im Auge, weil sie sich mit den realen Lebensbedingungen der Menschen nicht kritisch auseinandersetzten. Trotz allem, ihre Popularität – Atlântida produzierte zweiundsechzig von etwa dreihundert Filmen dieses Genres – half der brasilianischen Filmindustrie, sich gegenüber der marktbeherrschenden US-Konkurrenz zu behaupten.

Was Atlântida in Rio de Janeiro war, wurde 1949 Vera Cruz in São Paulo. Der Erfolg der Atlântida-Chanchadas zeigte zwar, dass nationale Produktionen ihr Publikum fanden, die Qualität der Filme entsprach jedoch nicht dem, was man unter einem anspruchsvollen Kino verstand. Der Struktur der großen Hollywoodstudios nacheifernd, sollten bei Vera Cruz mit großem Budget sowie importiertem Personal und eingeführter Technik publikumswirksame «Qualitäts-Filme» im amerikanischen Stil produziert werden. Als Leiter der Studios wurde Alberto Cavalcanti berufen, ein gebürtiger Brasilianer, der dank seiner Arbeiten in der europäischen Avantgarde Weltruf genoss. Bis 1953 produzierte Vera Cruz achtzehn Spielfilme, unter denen *O Cangaceiro* (Die Gesetzlosen, BR 1953) von Lima Barreto an den internationalen Filmfestspielen in Cannes als bester Abenteuerfilm ausgezeichnet wurde und an den internationalen Kinokassen erfolgreich war. Auch wenn er nicht zu den Filmen des Cinema Novo gehört, ist er dennoch eine

wichtige Referenz bei der Erneuerung des brasilianischen Kinos. Wie in *O CANGACEIRO* wird der Sertão, das aride Hinterland im Nordosten Brasiliens, zum Schlüsselschauplatz der ersten Phase des Cinema Novo (1960–1964). Ebenso findet sich der Protagonist des Films – ein gesetzloser Banditenanführer, der an die historische Figur des Lampião angelehnt ist und in Brasilien den Status eines Volkshelden genießt – in Glauber Rochas *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* (GOTT UND TEUFEL IM LAND DER SONNE, BR 1963) wieder. In seinem Manifest *Arraial, Cinema Novo e câmera na mão* wird Rocha (1961) *O CANGACEIRO* zu den Filmen zählen, die aufgrund ihres internationalen Erfolgs dem Cinema Novo im Ausland den Weg ebneten.

Trotz der hohen Qualität der Vera-Cruz-Produktionen, die stilistisch Hollywoodstandard erreichten, steht *O CANGACEIRO* beispielhaft sowohl für den Niedergang dieses Studios als auch für die Kritik der jungen Cinema-Novo-Regisseure am damaligen Kino. Vera Cruz zielte mit seinen Filmen auf den internationalen Markt und übersah dabei, dass die Basis für eine finanzielle Stabilität des nationalen Kinos der heimische Markt sein muss und dass das Ausland erst in zweiter Linie eine Rolle spielt. In Anbetracht der hohen Produktionskosten waren die nationalen Einspielergebnisse zu gering, um die Aufwendungen auch nur annähernd zu decken. Aufgrund fehlender internationaler Vertriebsstrukturen musste man sich zudem an ausländische Firmen wenden, die jedoch ihre eigenen Interessen verfolgten. *O CANGACEIRO* war eine nationale Produktion, deren Verleihrechte bei Columbia Pictures in Hollywood lagen, womit der finanzielle Erfolg des Films nicht abgeschöpft werden konnte bzw. in die Taschen von Columbia floss, die wiederum mit dem Verleih ihre Marktposition in Brasilien mit eigenen Produktionen stärken konnte. Vera Cruz musste 1954 Konkurs anmelden.

Brasilianische Filme, die den eigenen Markt vernachlässigten, den Stil Hollywoods nachahmten und zudem nur den US-amerikanischen Verleihern Gewinne verschafften, riefen Kritiker und junge Filmmacher auf den Plan, über die Zukunft

des brasilianischen Kinos nachzudenken. Wie Regina Aggio (2005) in ihrer Untersuchung zum Cinema Novo hervorhebt, boten insbesondere die feuilletonistischen Beilagen der brasilianischen Tageszeitungen, die *suplementos literários*, den Kritikern eine Plattform, Kunst, Kultur und staatliche Kulturpolitik zur Diskussion zu stellen. Zwei Kinokongresse (1952 und 1953), die Etablierung von Cineclubs und die Eröffnung von Kinematheken 1952 in São Paulo und 1957 in Rio de Janeiro boten weitere Möglichkeiten zur öffentlichen Debatte über den Zustand des brasilianischen Kinos. Wie in anderen Bereichen der Kunst forderten Künstler und Intellektuelle die Stärkung der *brasileidade*, der «Brasilianität» in der nationalen Kultur. Damit einher ging der Aufruf, sich nicht länger über ausländische Werte und Produkte zu identifizieren.

So schrieb der brasilianische Journalist und Filmkritiker Francisco Silva Nobre in einer der ersten kritischen Geschichten des brasilianischen Films, *Pequena história do cinema brasileiro*, im Jahr 1955:

Das brasilianische Kino hat wie alles, was uns umgibt, bis heute zu keiner eigenen und definitiven Handlung gefunden. Wir sind uns bis heute noch nicht des großen kulturellen Wertes und der besonderen Bedeutung der Filmwirtschaft bewusst geworden. Die Wahrheit ist, dass wir immer noch kein Volk sind, das seine Persönlichkeit gestaltet hat. Wir haben kein Vertrauen in das, was uns eigen ist. [...] Die heimischen Produkte, so überlegen sie häufig den Produkten anderer Nationalitäten sein mögen, werden von uns nicht angenommen; wir bevorzugen die ausländische Ware, nicht etwa weil sie besser ist, sondern nur aus einem einzigen Grund – weil sie aus dem Ausland kommt.

(Aggio 2005, 228)

Auf staatlicher Seite war man sich des Einflusses und der Abhängigkeit nordamerikanischer Kultur durchaus bewusst. Es gab immer wieder Bemühungen, die heimischen Filmproduktionen zu fördern, etwa durch Quoten, die den Kinobesitzern vorschrieben, brasilianische Filme mit in das

Programm aufzunehmen. Der Effekt blieb jedoch bescheiden, denn oft spielte man nationale Produktionen an publikumsschwachen Tagen und reservierte die lukrativen Wochenenden für Hollywood. In der Kritik an der US-amerikanischen Dominanz machte Alex Viany, der Herausgeber der Filmzeitschrift *Journal do Cinema* und späterer Filmemacher, Folgendes deutlich:

Das nationale Kino wurde vom ausländischen, besonders vom amerikanischen Kino erstickt und boykottiert. Wir waren mit einer typischen Situation imperialistischer Herrschaft konfrontiert: die Amerikaner waren die Herren unseres Marktes, sie bauten etwas auf und ab, sie organisierten sich und unterwarfen die Kinobesitzer, sie förderten die Bildung von Trusts und bestimmten völlig den Verleihsektor.

(Ebd., 229)

Vor dem Hintergrund ihrer Erfahrungen und Kritik begannen junge Filmkritiker selbst Filme zu produzieren. Einen ersten Versuch unternahm Viany mit *AGULHO DO PALHEIRO* im Jahr 1953: Der Film war eine leichtherzige Komödie im Stil einer Chanchada mit sozialkritischen Anleihen. *AGULHO DO PALHEIRO* fand nur wenig Beachtung zu seiner Zeit, doch erkennt Randal Johnson in Vianys Film zum ersten Mal die Ästhetik des italienischen Neorealismus in einem brasilianischen Film umgesetzt (Johnson/Stam 1995, 32). Den größeren Einfluss für kommende Filmmacher des Cinema Novo hatte jedoch zwei Jahre später Nelson Pereira dos Santos' *Rio 40 GRAUS* (*RIO, 100 DEGREES*, BR 1955), der der erste Teil einer Rio-de-Janeiro-Trilogie sein sollte, die aber nach dem Folgefilm *Rio ZONA NORTE* (*RIO NORTHERN ZONE*, BR 1957) bis heute nicht vollendet wurde.³

Dos Santos war von Haus aus studierter Jurist, drehte aber bereits während des Studiums den ersten dokumentarischen Kurzfilm *JUVENTUDE* (BR 1949) über die Situation der Jugendlichen in São Paulo. Als Teilnehmer an den Filmkongressen von

1952 und 1953 beteiligte er sich aktiv an der Diskussion zum brasilianischen Film, indem er forderte, man solle sich konkret mit der eigenen Kultur auseinandersetzen, anstatt sich, wie viele populäre Filme der Zeit es taten, sich von der brasilianischen Lebenswelt loszulösen (Johnson 1987, 74). Dos Santos trug nicht nur mit seinen Werken zum Weltruhm des Cinema Novo bei, sondern entwickelte sich für viele Regisseure auch zum Vorreiter des neuen Kinos, zum Vermittler zwischen den Gegnern und zum Gewissen der Cinema-Novo-Gruppe, wie es Glauber Rocha (1981, 80) formulierte. Dos Santos' besondere Bedeutung rührt jedoch auch von seinem Engagement für andere Kollegen her: Er war unter anderem für den Schnitt von wichtigen Filmen wie Glauber Rochas *BARRAVENTO* (*THE TURNING WIND*, BR 1962), Leon Hirszmans *PEDREIRA DE SÃO DIEGO* (eine Episode von *CINCO VEZES FAVELA*, BR 1962) und Sérgio Ricardos *MENINO DA CALÇA BRANCA* (BR 1961) verantwortlich.

Rio 40 GRAUS (*RIO, 100 DEGREES*) folgt fünf Erdnussverkäufern auf dem Weg von ihrem Wohnort in den Favelas zu den zentralen Orten Rio de Janeiro: Zuckerhut, Corcovado, Fußballstadion, Copacabana und Quinta da Boa Vista (Garten der ehemaligen Residenz des portugiesischen Königshauses). Auch wenn seine Struktur keine tiefe psychologische Charakterzeichnung erlaubt, war *Rio 40 GRAUS* ein Film, wie ihn das brasilianische Publikum bis dahin noch nie zuvor gesehen hatte: einer, der anschaulich schilderte, wie die Protagonisten aufgrund ökonomischen Zwänge «systematisch und physisch» von jeglicher für die Gesellschaft sinnvollen Beteiligung ausgeschlossen werden (Johnson 1984, 167). Obwohl der Film einen romantischen oder gar melodramatischen Blick auf Rio de Janeiro wiedergibt, zeigt er die Marginalisierung der einkommensschwachen, unteren Schichten und den darunterliegenden Klassenkonflikt (ebd., 168).

Rio 40 GRAUS löste bei seinem Erscheinen einen Skandal aus und wurde kurz darauf mit der höchst polemischen Begründung, in Rio würde es nie 40 Grad werden und der Film entspräche somit nicht den Tatsachen, verboten (Aggio 2005, 70 f.).

3 Hudson Moura zufolge produzierte Dos Santos Roberto Santos' *O GRANDE MOMENTO* (BR 1958), um die Trilogie abzuschließen. <http://sensesofcinema.com/2011/great-directors/nelson-pereira-dos-santos/>, Fussnote 2.



Eine breit angelegte Pressekampagne sorgte schließlich dafür, dass er wieder freigegeben wurde. Columbia Pictures machte sich die vorangegangene Polemik zunutze und bewarb ihn mit dem Slogan: «Hier ist der Film, der das Land schockierte» (Johnson 1984, 166). Die Debatte um die Freigabe von *Rio 40 GRAUS* ist für die politische Bedeutung des Cinema Novo aufschlussreich, denn die Zensur bezog sich in erster Linie auf außerfilmische Gründe. Sie präsentierte die «Sichtweise der brasilianischen Elite, die ihre eigene gesellschaftliche, von Armut und Misere dominierte Realität verdrängte und deren Darstellung kritisierte oder sogar als erfunden abstempelte» (Aggio 2005, 74).

Rio 40 GRAUS war vom italienischen Neorealismus beeinflusst, der für Dos Santos wie für seine Kollegen eine gelungene Synthese von Produktionsmodus und Behandlung der brasilianischen sozialen Realität darstellte. Für Dos Santos selbst war der Neorealismus weniger eine Lektion in Sachen Stil als darin, wie man mit wenig Geld einen Film drehen konnte.⁴ Der Neo-

realismus war für das Cinema Novo keine Schule oder Ideologie, sondern ein Produktionssystem, das zeigte, dass man Filme auf der Straße drehen konnte und keine Studios benötigte. Auch professionelle Schauspieler waren nicht erforderlich, sondern es reichten «gewöhnliche Leute». Obschon die Filmtechnik nicht dem neuesten Standard genügte, zählte in erster Linie, dass die Filme ein Ausdruck nationaler Kultur waren (Johnson/Stam 1995, 122).

Sérgio Ricardos Kurzfilm *MENINO DA CALÇA BRANCA* («Der Junge mit der weißen Hose») zeigt beispielhaft, wie mit einfachsten technischen Mitteln beeindruckende Filme über Brasilien entstehen konnten. Der Traum von einer weißen Hose, wie sie von den Männern in der Stadt getragen wird, erfüllt sich zu Weihnachten für einen kleinen, in einer Favela wohnenden Jungen. Mit dem neuen Kleidungsstück erkundet er die Stadt und kehrt mit verschmutzter Hose zurück in die Favela. Der in ruhigen Bildern und ohne direkten Ton

1–4 *MENINO DA CALÇA BRANCA*: Kein Ausweg aus der Armut?

4 <http://sensesofcinema.com/2011/great-directors/nelson-pereira-dos-santos/#b2>.

erzählte Film endet verstörend: Ein eingefrorenes Bild zeigt, wie der Junge und ein Freund mit Spielzeugpistolen aufeinander schießen, während auf der Tonspur Pistolenschüsse zu hören sind.

Mit der Einweihung Brasília im Sommer 1960 und unter der Führung der neuen Präsidenten Jânio Quadros (1961), der bereits nach acht Monaten von seinem Amt zurücktrat, und João Goulart (1961–1964) begann die eigentliche Zeit des Cinema Novo. Die erste Phase dauerte von 1960 bis März 1964, als nach einem Putsch das Militär die Kontrolle im Land übernahm. Kennzeichnend für viele Cinema-Novo-Filme, die in dieser Phase entstanden, war ein gewisser politischer Optimismus, der mit der Entwicklungsidee seiner Zeit einherging und darauf hoffte, dass die Darstellung der wirtschaftlichen und sozialen Situation bereits ein Schritt zur Veränderung sei (ebd., 34). Geschichten über das Aufeinandertreffen der unteren Schichten, der städtischen und ländlichen Bevölkerung, über Hunger, Gewalt, religiöse Entfremdung und ökonomische Ausbeutung finden sich in vielen Filmen. Paulo César Saracenis Filme *ARRAIAL DO CABO* (BR 1960) und *PORTO DAS CAIXAS* (1962) stellen die gesellschaftliche Situation in Brasilien vor dem Hintergrund der Entwicklungsproblematik dar und versuchen die Konsequenzen für die einfache Bevölkerung zu thematisieren. *ARRAIAL DO CABO* schildert das friedliche, idyllische Leben in einem Fischerdorf im Bundesstaat Rio de Janeiro und den Einzug der Industrie in Form einer neuen Fabrik.

Die Diskussion über die Aufgabe der nationalen Kultur und des Films wurde auch in der ersten Phase des Cinema Novo von wichtigen kulturpolitischen Projekten und Entscheidungen begleitet und weitergeführt. Noch während der Amtszeit von Jânio Quadros wurde im Februar 1961 die GEICINE (Grupo Executivo de Incentivo da Indústria Cinematográfica) gegründet, deren Aufgabe u. a. darin bestand, die nationale Filmproduktion durch Importer-

leichterungen für das Filmequipment zu fördern und verbindliche Quoten für nationale Filmproduktionen festzulegen. Doch die GEICINE stieß bei manchen Regisseuren, z. B. bei Glauber Rocha, auf Skepsis, da sie nichts an den hohen Importzahlen ausländischer Filme änderte. Im gleichen Jahr wurde das CPC (Centro Popular da Cultura) in Rio de Janeiro eröffnet, das der staatlich bezuschussten nationalen Studentenorganisation UNE (União Nacional dos Estudantes) angeschlossen war, was dem CPC ein gewissen Grad an finanzieller Sicherheit gab. Hier trafen sich Vertreter aus Wissenschaft, Politik und Kultur, darunter Filmemacher des Cinema Novo wie Leon Hirszman, Cacá Diegues und Eduardo Coutinho, und diskutierten darüber, wie man «über die Kunst den bestehenden »ideologischen Kampf« in der Gesellschaft» stärken könnte, um die Kunst dem Volk zugänglich zu machen und die Bewusstseinsbildung gegenüber der eigenen sozialen Realität zu fördern (Aggio 2005, 139). Der Episodenfilm *CINCO FEZES FAVELA* (Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, BR 1962) wurde von dem CPC und der UNE produziert und folgte inhaltlich De Santos' Favela-Film *RIO 40 GRAUS*.⁵

Der Ansatz des CPC einer *cultura popular*, d. h. die Bevölkerung an Kunst heranzuführen und über die Kunst gesellschaftliche Veränderungen herbeizuführen, wurde von allen Kulturschaffenden geteilt, auch wenn sich nicht alle Regisseure des Cinema Novo dem CPC anschlossen. Für Glauber Rocha bedeutete die Unterordnung in ein kulturpolitisches Programm eine zu starke Einschränkung der individuellen künstlerischen Freiheit und damit der politischen Stellungnahme. Wie andere Filmemacher sprach er sich für die Unabhängigkeit des (Film-)Autors im Sinne einer *politique des auteurs* aus, allerdings ohne thematisch und ästhetisch der Nouvelle Vague zu folgen. Cacá Diegues' viel zitierte Polemik »Wir machten bereits politische Filme, als die Nouvelle Vague sich in ihren Filmen noch mit der unerwiderten Liebe beschäftigte« lässt kaum Zweifel daran, dass die Regisseure des Cinema Novo das Filmemachen als eine politische Praxis ver-

5 In Anlehnung an *CINCO VEZES FAVELA* entstand 2010 der Episodenfilm *5x FAVELA – AGORA POR NÓS MESMOS* (etwa: »Fünfmal Favela, jetzt von uns selbst«), in dem junge, in Favelas wohnende Regisseure in fünf Episoden Geschichten rund um die Favela erzählen. Der Film wurde von Cacá Diegues produziert.

standen wissen wollten. Filme waren als individueller Beitrag zur Schaffung einer genuin brasilianischen Kultur im Kampf gegen den westlichen Neokolonialismus gedacht. Ihre Unabhängigkeit garantierte eine andere Sicht auf die Realität, die so in den kommerziellen Filmen nicht zum Ausdruck kam.

Sind Spielfilme wie CINCO VEZES FAVELA oder OS CAFAJESTES (THE UNSCRUPULOUS ONES, BR 1962) von Ruy Guerra in der Großstadt angelegt, ist die erste Phase des Cinema Novo durch eine Verlagerung des Schauplatzes – weg von der Metropole Rio, hin zu den ländlichen Gebieten, wo soziale Konflikte unmittelbar zum Vorschein treten – gekennzeichnet. Ähnlich wie Saraceni in ARRAIAL DO CABO siedelt auch Glauber Rocha seinen ersten Film BARRAVENTO (THE TURNING WIND) in einem Fischerdorf an, allerdings wählt er seinen Heimatstaat Bahia im Nordosten des Landes dafür aus. Gemeinsam mit A GRANDE FEIRA (Roberto Pires, BR 1961), der erneut die Auswirkung der Industrialisierung am Beispiel eines Markts in Salvador schildert, und BAHIA DE TODOS OS SANTOS (BAHIA OF ALL SAINTS, Trigueirinho Neto, BR 1961) bildet BARRAVENTO die Bahia-Trilogie in der ersten Phase des Cinema Novo. Noch stärker auf die sozialen Missstände verweisen die Filme, die im ariden Hinterland im Nordosten, dem Sertão spielen. Nelson Pereira dos Santos drehte hier VIDAS SECAS (BR 1963), der in der Literatur nicht selten als inoffizielle Geburtsstunde des Cinema Novo gilt, Glauber Rocha DEUS E DIABO NA TERRA DO SOL (GOTT UND TEUFEL IM LAND DER SONNE, BR 1964) und Ruy Guerra, nach OS CAFAJESTES, OS FUZIS (DIE GEWEHRE, BR/AR 1964).

Zum bekanntesten Sprecher des Cinema Novo wurde Glauber Rocha. Bereits im Alter von sechzehn Jahren begann er erste Filmkritiken zu schreiben und wurde mit zwanzig Leiter des Feuilletons der Tageszeitung *Jornal da Bahia*. Nach einem abgebrochenen Jurastudium und den zwei Kurzfilmen O PATIO (BR 1959) und CRUZ NA PRAÇA (unvollendet, BR 1959) legte er mit BARRAVENTO sein erstes abendfüllendes Werk vor. Er etablierte sich schnell als einer der führenden Köpfe des Cinema

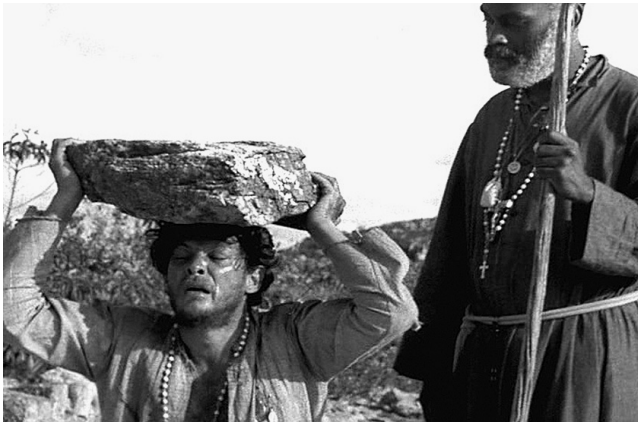
Novo, nicht nur aufgrund seiner international preisgekrönten Filme, sondern auch durch eine Vielzahl von filmpolitischen Schriften.

Rochas Filme sind von Widersprüchen gekennzeichnet, die es – von BARRAVENTO bis A IDADE DA TERRA (DAS ALTER DER ERDE, BR 1980), der zeitlich außerhalb des Cinema Novo liegt – dem Zuschauer fast unmöglich machen, der Narration zu folgen. Die Komplexität seiner Werke basiert, wie Peter Schulze bemerkt, im Oszillieren zwischen Transformation und Trance:

Transformation bezieht sich dabei besonders auf die Klarheit des Ausdrucks (die teils bis in das Didaktische reicht) sowie auf rationale und geschichtsbezogene Aspekte, Trance bezeichnet die enigmatischen Darstellungsweisen (die bis hin zur völligen Unverständlichkeit gehen) sowie die mystischen und mythischen Ebenen der Filme Rochas. (Schulze 2005, 131)

Bereits in BARRAVENTO lässt sich Rochas eigenwillige Ästhetik und filmpolitisches Engagement erkennen. Grob skizziert, erzählt der Film von Firmino (Antônio Pitanga), der aus der Stadt in sein Dorf zurückkehrt und die Bevölkerung mit ihrem religiösen Fatalismus und ihrer selbstgewählten Abhängigkeit gegenüber den weißen Händlern konfrontiert. Er fordert sie auf, ihr Schicksal selbst in die Hand zu nehmen. Kritisiert der Film einerseits die Vereinnahmung des Menschen durch dessen unreflektierte Gläubigkeit, zeichnet er sich andererseits durch die Faszination und den Respekt vor der afrobrasilianischen Religion aus. Widersprüchlich ist der Film auch auf formaler Ebene: BARRAVENTO ist Film und Theater zugleich, Kamera und Montage verweisen auf den Einfluss Eisensteins, während die didaktischen Momente, zum Beispiel Firminos Adressierung des Zuschauers, auf Brecht verweisen. Die Figuren sind ebenso widersprüchlich angelegt und fordern den Zuschauer auf, ihr Handeln kritisch zu reflektieren.

Bereits während der Produktion von BARRAVENTO wurde Rocha bewusst, dass in den armen Bevölkerungsschichten selbst die einfachsten Grundbedürfnisse uner-



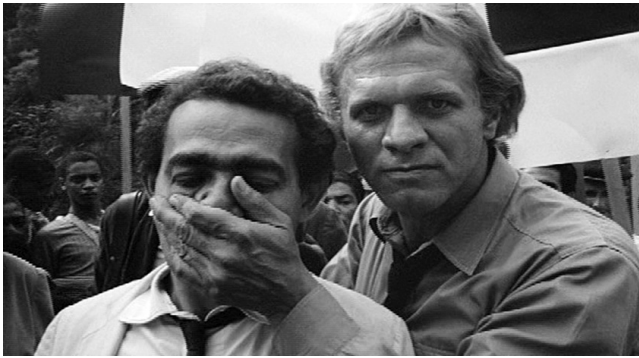
5–8 Falsche Heilige
und Führer auf der Suche
nach menschlicher
Selbstbestimmung
in DEUS E DIABO NA
TERRA DO SOL (GOTT UND
TEUFEL IM LAND DER
SONNE).

füllt sind. Es war für ihn naheliegend, dass das Kino nur dann aufrichtig akzeptiert werden kann, wenn es dem Menschen zu dem dient, was er am dringendsten zum Leben braucht: Brot (Rocha 1961a). Rocha übertrug seine Erfahrungen und den Aspekt des Hungers auf das Filmschaffen: Die Cinema-Novo-Regisseure hätten mit ihren «traurigen, schmutzigen, diesen schreienden und verzweifelten Filmen» erkannt, dass der Hunger nicht durch staatliche Reformen gestillt werden kann und dass der Mantel von Technicolor die Zustände im Land nicht zu verdecken vermag. Drei Jahre nach BARRAVENTO erschien Rochas Manifest *Estética da fome* («Ästhetik des Hungers»), das entscheidend zur politischen Profilbildung des Cinema Novo beitrug und zu einer der wichtigsten filmpolitischen Stellungnahmen werden sollte:

Deshalb ist der Hunger des Lateinamerikaners nicht nur ein alarmierendes Symptom der sozialen Armut: er ist das Wesentliche unserer Gesellschaft. [...] Immerhin begreifen, wissen wir, dass seine Beseitigung

nicht von technisch ausgearbeiteten Programmen abhängt, sondern von einer Kultur des Hungers, die, indem sie die Strukturen untergräbt, sie qualitativ übersteigt. Der authentische kulturelle Ausdruck des Hungers ist die Gewalt. [...] Die Ästhetik der Gewalt ist revolutionär, bevor sie primitiv ist. In dieser Phase wird auch der Kolonialherr auf den Kolonisierten aufmerksam. (Rocha 1968, 28)

Drei Jahre nach BARRAVENTO erschien DEUS E DIABO NA TERRA DO SOL (GOTT UND TEUFEL IM LAND DER SONNE), in dem Rocha erneut die Ausbeutung und Verführbarkeit der einfachen Bevölkerung thematisiert. Der Film endet mit der Hoffnung auf soziale Veränderung und Wohlstand für die arme Bevölkerung des Sertão: «Der Sertão wird zum Meer, das Meer wird zum Sertão». Die beiden Protagonisten des Films, der arme Viehbauer Manoel (Geraldo Del Rey) und seine Frau Rosa (Yoná Magalhães), erreichen, nachdem sie falschen Führern vertrauten, das Meer, Sinnbild des Wohlstands und sozialer Veränderung.



Mit dem Militärputsch vom März 1964 endete die erste Phase des Cinema Novo. Mit seiner Reformpolitik hatte Präsident Goulart zwar die Sympathien der Linken gewonnen, aber auch zunehmend das brasilianische Militär gegen sich aufgebracht. Im April wurden per Dekret kurzerhand die Rechte der Verfassung außer Kraft gesetzt und die Befugnisse des neuen Präsidenten gestärkt. Nach außen hin gelang es, den Schein einer Demokratie zu wahren, während das Militär im Hintergrund die Fäden in der Hand hielt. Die Arbeit des ISEB wurde eingestellt, die UNE erlebte eine Zeit der Einschüchterung, und erste Intellektuelle verließen das Land. Aber die Erfahrung der vorangegangenen zwanzig Jahre Demokratie im Land brachte erstaunlicherweise weiterhin kritische Stimmen hervor:

In den Buchhandlungen gab es jede Menge marxistischer Literatur, die Theaterproduktionen – hin und wieder durch Polizeirazzien gestört – waren aufregend und festlich, die Studentenbewegung existierte nach wie vor und radikale Geistliche gaben maßgebliche Stellungnahmen ab. Auch das Cinema Novo blühte weiterhin. Nach dem Putsch konnten die Intellektu-

ellen einige wichtige Punktsiege gegen die Folter, den US-Imperialismus und die Beschränktheit der Zensoren verbuchen. (King 1990, 112)⁶

Im Gegensatz zu den Filmen der ersten Phase, die sich am Neorealismus orientierten, waren jene der zweiten Phase von Selbstreferenzialität und Antilillusionismus gekennzeichnet. Der vorsichtige Optimismus war abgeklungen, stattdessen waren die Filme jetzt «Schmerzschreie der Ratlosigkeit», wie es Randall Johnson nennt, «Analysen des Scheiterns – des Populismus, der Entwicklung und der linken Intellektuellen». Es überrascht daher nicht, dass sich Filme wie Paulo César Saracenis *O DESAFIO* (THE DARE, BR 1966), *TERRA EM TRANSE* (LAND IN TRANCE, Glauber Rocha, BR 1967) und *O BRAVO GUERREIRO* (THE BRAVE WARRIOR, BR 1968) von Gustavo Dahl ähneln. In ihrem Zentrum stehen von Selbstzweifeln befallene Intellektuelle, die nicht nur im privaten, sondern auch im be-

9–12 *TERRA EM TRANSE* (LAND IN TRANCE) – zwischen den Fronten, die sich ähnlicher sind als es scheint.

⁶ «Bookshops were full of Marxist literature, theatre productions – occasionally raided by the police – were exciting and festive, the student movement continued and radical clergy made significant pronouncements. *Cinema Novo* also continued to flourish. After the coup, the intellectuals could score a number of effective propaganda points against torture, US imperialism and the stupidity of the censors.»



13–16 Von der Unfähigkeit, Beziehungen zu führen: SÃO PAULO, SOCIEDADE ANÔNIMA.

ruflichen Umfeld zum Scheitern verurteilt sind. Im fiktiven Land Eldorado spielend, analysiert *TERRA EM TRANSE* vor dem Hintergrund des Schicksals des sterbenden Journalisten und Filmemachers Paulo Martins (Jardel Filho) das Scheitern der linken Utopie sowie den politischen und ästhetischen Populismus in Lateinamerika. Hin und hergerissen zwischen dem Populisten Felipe Vieira und dem konservativen Technokraten Porfírio Diaz, wird Martins selbst zum Handlager politischer Interessen. *TERRA EM TRANSE* ist eine visuelle und auditive Tour de Force für den Zuschauer, in der Rocha russische Montagetechnik, unterschiedliche Tonebenen und Asynchronität von Bild und Ton meisterhaft zu einem Spiegelbild der brasilianischen Gesellschaft der Sechzigerjahre vereint.

In der zweiten Phase des Cinema Novo ändert auch der Schauplatz der Handlung. Die Erzählungen des Scheiterns sind nicht mehr im Sertão angesiedelt, sondern in der Großstadt. Doch zeigt beispielsweise *SÃO PAULO, SOCIEDADE ANÔNIMA* (BR 1965) von Luiz Sérgio das Leben in der Großstadt nicht als Erlösung, sondern als Vereinsamung des Einzelnen in der Metropole. Cacá Diegues' *A GRANDE CIDADE* (BR 1966)

verweist zwar indirekt noch auf die erste Phase der Cinema Novo, indem er das Schicksal von vier Personen nachzeichnet, die aus dem Sertão nach Rio de Janeiro kommen. Die Stadt bringt aber nicht die erhoffte Erfüllung, sondern führt Jasão (Leonardo Villar) in die Kriminalität, die in die Ermordung eines Senators mündet. Für Luzia (Anecy Rocha) wird die Stadt zum Ort einer verzweiferten Suche nach ihrem Geliebten, die in den Tod führt. Für Inácio (Joel Barcellos) bedeutet sie Enttäuschung und Demütigung, was ihn zu einer falschen Glorifizierung von Kirche und Staat veranlasst. Einzig Calunga (Antonio Pitanga), der das verbindende Glied zwischen den Protagonisten ist, scheint gegen die Gefahren der Großstadt gewappnet zu sein. Er kann ihr aber nichts entgegensetzen und muss hilflos mitansehen, wie er das Schicksal der anderen mitbestimmt und den Tod von Jasão und Luzia mitverantwortet. Formal ist *A GRANDE CIDADE* ein Mix verschiedener Genres: Western, Liebesfilm und Kriminalfilm. Er wechselt zwischen Spiel- und Dokumentarfilm und beinhaltet realistische wie surreale Momente.

Die Anzahl der in den ersten beiden Phasen des Cinema Novo produzierten

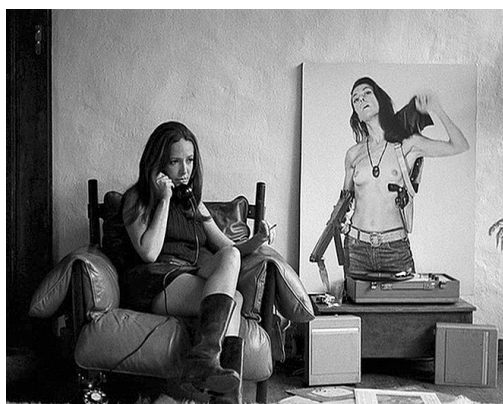
Werke täuschte die Regisseure nicht darüber hinweg, dass ihre intellektuell (zu) anspruchsvollen Filme beim angestrebten Zielpublikum auf wenig Zuspruch stießen. In der Hoffnung, ein stärkeres Gewicht und größeren Einfluss in der brasilianischen Filmlandschaft zu bekommen, gründete man 1965 gemeinsam die Produktionsfirma Difilm unter der Leitung von Luis Carlos Barreto, um sich mit populären Stoffen einem breiteren Publikum gegenüber zu öffnen. Neben Verfilmungen bekannter literarischer Stoffe wie *De Andrades O PA-DRE E A MOÇA* (DORF DER VERFOLGTEN, BR 1965) oder *CAPITU* (Paulo César Saraceni, BR 1967) gehörte *GAROTA DE IPANEMA* (THE GIRL FROM IPANEMA, Leon Hirszman, BR 1968), der erste Farbfilm des Cinema Novo, zu den erfolgreichen Filmen des populären Trends. Der Film basiert auf dem gleichnamigen weltberühmten Song von Vinícius de Moraes und Antônio Carlos Jobim und erzählt die Geschichte eines typischen Mädchens der brasilianischen Mittelklasse, das neben Partys und diversen Liebschaften unsicher und unzufrieden mit seinem Leben ist und seinen Lebensweg unabhängig von äußeren Umständen sucht. Trotz des populären Stoffes enthielt der Film mit der Forderung nach Unabhängigkeit und Freiheit für die junge Generation eine politische Aussage, die vor dem Hintergrund der Diktatur verstanden werden muss.

Die letzte Phase des Cinema Novo, die auch als die tropikalistische Phase bezeichnet wird, läutete zugleich das Ende ein. Sie begann 1968 mit dem «Putsch im Putsch» und dauerte bis ungefähr 1972. Hatte bereits der erste Staatsstreich Filmachern und Intellektuellen deutlich gemacht, dass ihre «soziale Revolution» gescheitert war, wurde die Hoffnung auf einen gesellschaftlichen Umbruch mit der dritten Phase gänzlich zunichte gemacht. Die zunehmende Repression – das CPC wurde geschlossen, «Säuberungsaktionen» im Parlament und in der Verwaltung, Verhaftungen und Folterung nahmen zu – beantworteten linke Guerilla-Gruppen mit Anschlägen und Entführungen. Die brasilianische Regierung, deren wechselnde Präsidenten nur noch Marionetten des Militärs waren,

erklärte 1969, dass sich das Land im Zustand eines internen revolutionären Krieges befand (Bernecker et al. 2000, 283). Vor diesem Hintergrund war der Tropicismo eine kulturelle Bewegung, die nicht nur im Film, sondern auch in der Musik, der Literatur und dem Theater ihren Ausdruck fand. Sie lässt sich am treffendsten als eine Art Aufnahme, Aufsaugen und Mischung verschiedenster Stile beschreiben, als Spiel mit Konventionen und Erwartungen, als «widersprüchliche Ästhetik, die eine Überlagerung von kulturellen Bedeutungen umfasste», in der es vermieden werden sollte, aus oder mit *einer* Person, *einem* Protagonisten oder *einer* Stimme zu sprechen (Dennison/Shaw 2004, 136). Der Tropikalismus war konzeptuell mit der Anthropophagie-(Kannibalismus-)Bewegung der brasilianischen Moderne in den Zwanzigerjahren verbunden, die in der kulturellen Einverleibung, dem Verschlingen europäischer Einflüsse die Voraussetzung für die Produktion einer eigenen, brasilianischen Identität sah.

Mit grotesken, kitschigen Elementen, einer grellen Farbdramaturgie und einem zum allegorischen Erzählen tendierenden Kino entzogen sich die Filme nicht einer politischen Kritik, sie machten es der Zensur jedoch nahezu unmöglich, diese Kritik zu erkennen. Werke wie *MACUNAÍMA*, *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO* (ANTÔNIO DAS MORTES, Glauber Rocha, BR/FR/BRD 1969), *Cacá Diegues' Os HERDEIROS* (THE HEIRS) oder *COMO ERA GOSTOSO MEU FRANCÊS* (MEIN KLEINER FRANZOSE WAR SEHR LECKER, Nelson Pereira dos Santos, BR 1971) sind visuell wie narrativ vielschichtig gestaltete Filme, die als Ausdruck einer politischen Situation verstanden werden müssen, in der jede offene kritische Äußerung lebensbedrohlich werden konnte.

Joaquim Pedro de Andrades *MACUNAÍMA* zeigt am anschaulichsten das Wesen des Tropikalismus. Der Film basiert auf dem gleichnamigen Roman von Mário de Andrade aus dem Jahr 1928 und erzählt vom Schwarzen Macunaíma (Grande Otelo), der als Sohn einer weißen Mutter im brasilianischen Dschungel geboren wird und durch eine Zauberquelle weiß



17–20 Das schwarze Kind wird zum weißen Prinzen. Popkultur und Guerilla in MACUNAÍMA.

wird. Gemeinsam mit seinen Brüdern geht er in die Stadt, wo er einen Talisman, einen magischen Stein, der Glück bringen soll, sucht. Auf seinen Wegen im Dschungel und in der Stadt trifft er auf Waldgötter, Hexen, einen Industriellen, der in Besitz des Talisman ist, und eine Guerillakämpferin, die sich mit ihrem gemeinsamen Kind bei einem Attentat aus Versehen in die Luft sprengt. Der Film basiert auf einer Mischung aus Folklore, Populärkultur, indigenen Erzählungen und ethnografischen Beobachtungen, die sich in poppigen Farben präsentiert und – komisch, grotesk, ekelig, zuweilen unverständlich, aber dennoch kurzweilig – an ein breites Publikum richtet. Trotz unzähliger versteckter regimekritischer Anspielungen und Seitenhiebe auf die brasilianische Gesellschaft wurde der Film mit über 200 000 Zuschauern zu einem der größten Erfolge des Cinema Novo und bewies, dass diese Filmbewegung sehr wohl das Potenzial hatte, den kleinen Kreis des intellektuellen Publikums zu durchbrechen.

Joaquim Pedro de Andrade zufolge ist MACUNAÍMA «die Geschichte eines Brasilianers, der von Brasilien gefressen wird». Kannibalismus findet im Film auf den verschiedensten Ebenen statt: Macunaíma trifft auf einen Waldgott, der ihm ein Stück seines Beines anbietet und so in Macunaímas Körper gelangt. Der Industriemagnat Venceslau Pietro Pietra (Jardel Filho) verspeist beruflich die Ressourcen des Landes, während er privat eine Vorliebe für echtes Menschenfleisch hat, das er in seinem privaten Swimmingpool zu einer Feijoada, dem brasilianischen Nationalgericht, zubereitet. Macunaíma gelingt es, Pietra zu besiegen, indem er ihn in den Pool-Kochtopf wirft, was Pietra mit den Worten «es fehlt Salz» kommentiert.

Die Geschichte der dritten Phase des Cinema Novo wäre unvollständig ohne eine Erwähnung des Cinema Marginal bzw. des «Kinos des Udigrudi» (eine phonetische Verballhornung des englischen Wortes «underground»). Filme wie Rogério Sganzerlas O BANDIDO DA LUZ VERMELHA (THE RED LIGHT BANDIT, BR 1968), Júlio Bressanes MATOU A FAMÍLIA E FOI AO CINEMA (KILLED HIS FAMILY AND WENT TO THE MO-

VIES, BR 1969), Andrea Tonaccis BANGUE BANGUE (BANG BANG, BR 1971) oder José Mojica Marins' Horrorfilme setzten sich bewusst vom Cinema Novo ab, das sich in Ästhetik und Produktionsweise zunehmend einem breiten Publikum zuwendete.⁷ Die ästhetische Abgrenzung bestand jedoch nicht in einem Bruch, sondern in der Radikalisierung der ursprünglichen Idee, den Ausgegrenzten der brasilianischen Gesellschaft eine Stimme zu verleihen. Der «Ästhetik des Hungers» setzte Sganzerla in O BANDIDO DA LUZ VERMELHA eine «Ästhetik des Mülls» entgegen. Kriminalität, Drogenmissbrauch, Gewalt, Rassismus, Prostitution oder die Verhöhnung traditioneller Werte und Lebensstile wurden zu Kennzeichen des Cinema Marginal.⁸

Das Cinema Novo endete 1972. Die bedrohliche politische Situation im Land veranlasste viele Intellektuelle, ins Exil zu gehen. Musiker wie Chico Buarque, Caetano Veloso und Gilberto Gil, Begründer des musikalischen Tropicallismus, wurden aufgefordert, das Land zu verlassen. Cacá Diegues zog 1969 nach Italien, später folgte ihm Glauber Rocha, der 1971 zunächst nach Kuba gegangen war. Ruy Guerra verließ 1976 das Land, und Nelson Dos Santos zog sich in ein inneres Exil zurück, indem er seine weiteren Filme in dem kleinen Dorf Parati, zwischen Rio und São Paulo gelegen, produzierte.

Alle Regisseure kehrten noch in den Siebzigerjahren zurück, ohne dass es zu einer Neubelebung des Cinema Novo kam. Die starre Haltung der Militärregierung schlug ins Gegenteil um, sie isolierte die Führung zunehmend und stärkte den demokratischen Widerstand. Die Zensur wurde gelockert und mit der staatlichen Gründung von Embrafilme, einer Organisation, die fortan die Interessen des brasilianischen Films vertrat, erfüllte sich eine Forderung, die die Regisseure des Cinema Novo noch vergeblich gestellt hatten.

So bedeutsam das Cinema Novo für die nationale und internationale Filmgeschichte ist, als Volkskino scheiterte es. Den Grund dafür sieht der brasilianische Filmkritiker Jean Claude Bernardet (1976) in verschiedenen Widersprüchen, die unaufgelöst blieben: Auch wenn sich die Filmemacher bewusst waren, dass zur Sicherung ihres revolutionären Kinos ein stabiles heimisches Publikum gehörte, sprachen ihre Filme nur intellektuelle Zuschauer an. Mit ihrer Absicht, ihr neues Kino über etablierte Kinostrukturen zu verbreiten, vernachlässigten sie die Möglichkeit, eigene Distributions- und Exhibitionskanäle zu erschließen. Und mit dem Militärputsch 1964 entfernten sie sich von ihrem eigentlichen Interesse – die Lebensumstände des Volkes kritisch zu hinterfragen –, um sich fortan auf sich selbst und die eigene Klasse zu konzentrieren.

Mit dem «neuen brasilianischen Kino», wie es Lúcia Nagib in Anlehnung an das Cinema Novo nennt, genießt das brasilianische Filmschaffen seit den Neunzigerjahren wieder Weltruf. Werke wie CENTRAL DO BRASIL (CENTRAL STATION, Walter Salles, BR/FR 1998), CIDADE DE DEUS (CITY OF GOD, Fernando Meirelles, BR/FR 2002), CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS (Marcelo Gomes, BR 2005) oder TROPA DE ELITE (José Padilha, BR 2007) sind kongeniale Produktionen, die nicht zufällig auf die Handlungsorte Sertão und Favela verweisen, Schauplätze, die bis heute nichts von ihrer sozialen Bedeutung und politischen Sprengkraft eingebüßt haben. Das brasilianische Kino einst und jetzt gilt zu Recht als das wichtigste nationale Kino Südamerikas.

7 José Mojica Marins, bekannt als Zé do Caixão «Coffin Joe», spezialisierte sich auf Horrorfilme (*filmes de terror*). Werke wie À MEIA NOITE EU LEVAREI SUA ALMA (AT MIDNIGHT I'LL TAKE YOUR SOUL, BR 1963), ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER (THIS NIGHT I'LL POSSESS YOUR CORPSE, BR 1967) oder O ESTRANHO MUNDO DO ZÉ DO CAIXÃO (THE STRANGE WORLD OF COFFIN JOE, BR 1968) genießen weltweiten Kultstatus.

8 Eine ausführliche Analyse von O BANDIDO DA LUZ VERMELHA bietet Didaco (2004).

VIDAS SECAS

KARGES LEBEN /

BARREN LIVES

BR 1963

R: Nelson Pereira dos Santos, **B:** Nelson Pereira dos Santos, Graciliano Ramos (Roman), **K:** Luiz Carlos Barreto, **M:** Leonardo Alencar, **P:** Luiz Carlos Barreto, Herbert Rickers, Danilo Trelles, **D:** Átila Iório, Maria Ribeiro, Orlando Macedo, Joffre Soares, Gilvan Lima, Genivaldo Lima

DVD: (New Yorker Video) US-Ausgabe (RC 1) mit engl. UT

Nelson Pereira dos Santos' Meisterwerk *VIDAS SECAS* gilt vielen als die inoffizielle Geburtsstunde des Cinema Novo, denn es nimmt auf eindruckliche Weise vorweg, was Glauber Rocha zwei Jahre später in seinem Manifest *Estética da Fome* («Ästhetik des Hungers») fordern wird. Die Einfachheit von Story und Plot trägt sowohl thematisch wie ästhetisch zur Intensität des Films beiträgt und widerspiegelt das Ziel des Cinema Novo: Unterentwicklung und Ausbeutung mit den Mitteln des Films zu bekämpfen.

Dos Santos' Film basiert auf dem gleichnamigen Roman von Graciliano Ramos aus dem Jahr 1938. Buch wie Film erzählen die Geschichte des Viehtreibers Fabiano, der mit seiner Frau Vitória, den zwei Söhnen und dem kleinen Hund Baleia im Sertão umherzieht, stets auf der Suche nach Arbeit, um das Überleben der Familie zu sichern. Als sie auf ein verlassenes Haus auf dem Grundstück eines Viehbesizers

stoßen, bei dem Fabiano auch Arbeit findet, steigt ihre Hoffnung auf eine bessere Zukunft. Vitória träumt von einem Bett mit Ledermatratze, Fabiano von seinem eigenen Vieh. Hunger, Ausbeutung durch Fabianos Arbeitgeber, Streit mit dem Steuereintreiber und die Willkür eines Dorfpolizisten zählen zu den Demütigungen, die die Familie erleiden muss. Alle Hoffnungen werden zunichte gemacht, als Fabiano seine Arbeit verliert, eine neue Dürre ins Land zieht und die Familie weiterziehen muss.

VIDAS SECAS spielt zu Beginn der Vierzigerjahre, doch mit der Verfilmung der Literaturvorlage nahm Dos Santos Teil an der damals aktuellen politischen Diskussion über eine Landreform in Brasilien. Dass es für die Landbevölkerung im Sertão oft ums blanke Überleben geht, wird bereits am Anfang des Films auf drastische Weise deutlich. Begleitet wird die Familie von einem Papageien, dem, als der Hunger zu stark wird, kurzerhand der Hals umgedreht wird und der als Braten endet.

Randal Johnson und Robert Stam weisen in ihrer Analyse des Films darauf hin,



dass das Motiv des Hungers nicht nur das Schicksal der Familie beschreibt, sondern sich auch auf den Produktionsmodus übertragen lässt. Die Produktionskosten von VIDAS SECAS betrugen lediglich 25 000 Dollar, was den Einsatz filmtechnischer Mittel begrenzte, aber zugleich wesentlich dazu beitrug, eine spezifische Ästhetik zu schaffen, die auf allen Ebenen die prekäre Situation der Familie erfahrbar macht. Eindrücklich beginnt der Film auch auf der Tonebene, auf der ein enervierender durchgehender Ton die Kargheit der Landschaft unterstreicht. Den Ursprung des Geräuschs offenbart Dos Santos erst später im Film als einen Ochsenkarren. Der spärliche Einsatz diegetischer Musik, die wenigen und einfachen Dialoge zwischen Fabiano und Vitória verdeutlichen die Eintönigkeit des Lebens und die Einfachheit der Personen.

VIDAS SECAS wurde von Luiz Carlos Barreto produziert, der gleichzeitig auch die Kamera führte (wie später auch in Glauber

Rochas TERRA EM TRANSE, BR 1967). Dank dieser Kameraarbeit wird Barreto als Erfinder einer Lichtdramaturgie bezeichnet, die charakteristisch für das brasilianische Kino ist (*luz nacional* = nationales Licht). Im Film übersetzt er in kongenialer Weise die literarische Vorlage, indem er mit Blende und Überbelichtung die Intensität des Lichts des Sertão wiedergibt, ein Licht das blendet, ermüdet und zur Ohnmacht führen kann. Handkamera-Aufnahmen suggerieren den Eindruck, man wandere selbst durch den Sertão. Die Subjektivität wird im Film dadurch verstärkt, dass Dos Santos und Barreto aus verschiedenen Kamerahöhen filmen, womit der Zuschauer das Leben im Sertão auch aus der Perspektive der Kinder und des Hundes erlebt.

Robert Stam zufolge ist VIDAS SECAS ein eindruckliches Beispiel für eine Verfilmung, die ihrer literarischen Vorlage ebenbürtig ist, wenn sie sie nicht sogar übertrifft.

TERRA EM TRANSE



LAND IN TRANSE
BR 1967

R: Glauber Rocha,

B: Glauber Rocha,

K: Luiz Carlos Barreto,

M: Sérgio Ricardo,

P: Mapa Film, **D:** Jardel

Filho (Paulo Martins),

Paulo Autran (Porfírio

Diaz), José Lewgoy (Feli-

pe Vieira), Glaube Rocha

(Sara), Paulo Gracindo

(Julio Fuentes), Hugo

Carvana (Álvaro), Danu-

za Leão (Silvia), **UA:** Mai

1967 Rio de Janeiro und

Filmfestival Cannes,

L: 103 Min.

DVD: (CH) Trigon (RC 2)

mit deutschen UT

Im Zentrum des Films steht der Kampf um die politische Macht zwischen dem rechtsgerichteten Diaz, der mit Kirche und ausländischen Großkapital paktiert, und dem Linkspopulisten Vieira in einem fiktiven südamerikanischen Land namens Eldorado. Glauber Rocha nimmt diese für die Sechzigerjahre typische Konstellation nicht zum Ausgangspunkt für einen realistischen Politthriller, wie es etwa der Grieche Costa-Gavras getan hat. Vielmehr macht Rocha daraus eine ganz eigenartige, sich dem einfachen Zugang widersetzen- de Parabel über die Macht, über den Kampf zwischen Arm und Reich, über politischen Ausgleich und Gerechtigkeit. Zwischen die Fronten gerät der einflussreiche Journalist und Schriftsteller Paulo Martins, der in seiner Vergangenheit Diaz unterstützt hatte, sich nun aber auf die Seite von Vieira schlägt, der zwar ein Populist ist, aber trotzdem für die Sache eines gerechteren Ausgleichs zwischen den Klassen zu kämpfen scheint. Doch der Kampf erscheint aussichtslos. Das macht der Film bereits zu Beginn deutlich, indem er mit dem Ende beginnt und zeigt, wie Martins erschossen wird. Der Film kann als unchronologische Rückblende aus der Perspektive des Sterbenden verstanden werden.

Die Entstehung von *TERRA EM TRANSE* fällt in eine Zeit des politischen Umbruchs, als in Brasilien das Militär putscht und die Bürgerrechte drastisch einschränkt. Der Film kann der zweiten Phase des Cinema Novo zugerechnet werden, in der das zen-

trale Thema der ländlichen Armut zugunsten einer Analyse der politischen Situation in den Städten eingetauscht wird. Dabei verdeutlicht die Figur des Intellektuellen Martins, dass keine klare Aufteilung zwischen gut und böse möglich ist. Selbst der zur Linken zählenden Vieira ist in manchen Situationen eine zwiespältige Figur, ebenso Martins' Verleger und Medienmogul Fuentes, der seine Meinung und Unterstützung wie sein Hemd wechselt.

Stilistisch bricht der Film mit einem realistischen Ansatz: Mit einer beweglichen und immer wieder bizarre Bildwinkel einnehmenden Kamera und einer oft überladenen und realitätsfremden Tonspur nähert er sich eher einer barocken und überladenen Inszenierung an, die an Operntableaux erinnert (an einer Stelle übernimmt die Tonspur auch Passagen einer Verdi-Oper). Letztlich aber ist *TERRA EM TRANSE* auch Ausdruck einer linken politischen Ernüchterung noch vor dem Jahre 1968. Nicht nur gelingt es dem Intellektuellen nicht, sich gewinnbringend in das politische Alltagsgeschäft einzubringen, auch die Vorstellung einer sich um Ausgleich und Gerechtigkeit bemühen- den Linksregierung erweist sich als Illusion. Korruption und Vetternwirtschaft sowie das koloniale Erbe verhindern jeglichen Konsens und drängen nach extremen Lösungen. *TERRA EM TRANSE* erscheint wie das Scheitern einer Vision einer besseren, gerechteren Gesellschaft, die es nicht schafft, sich von den Fesseln der Vergangenheit zu befreien.

Für westliche Zuschauer ist der Zugang zu diesem Film nicht ganz einfach. Überwindet man jedoch die Vorstellung einer realistischen Prägung, dann entwickelt er einen faszinierenden Sog voller visueller Spannungen und präsentiert sich als ein Werk, das eine eigenwillige Bildsprache zu finden vermag, die zwar einen intellektuellen Zugang verlangt, ohne jedoch auf ein emotionalen Vibrieren zu verzichten. Insofern kann *TERRA EM TRANSE* auch als herausragende Suche nach einer Filmsprache jenseits des klassischen Kinos und des europäischen Autorenfilms, aber auch jenseits der vermeintlichen Volksnähe des Sozialistischen Realismus verstanden werden. (TC)

Bibliografie

Es gibt nur wenige aktuelle deutschsprachige Publikationen zum Cinema Novo, was die Lektüre englisch- und französischsprachiger Literatur unverzichtbar macht. Die zahlreichen Publikationen auf portugiesisch sind bis auf die Schriften Glauber Rochas nicht aufgeführt, bieten aber selbstverständlich den besten Zugang zum Cinema Novo.

Basistexte

- Aggio, Regina: *Cinema novo. Ein kulturpolitisches Projekt in Brasilien. Ursprünge des neuen brasilianischen Films im Kontext der Entwicklungspolitik zwischen 1956 und 1964*. Remscheid: Gardez! Verlag, 2005.
- Johnson, Randal: *Cinema Novo X 5: Masters of Contemporary Brazilian Film*. Austin University of Texas Press, 1984.
- Johnson, Randal; Stam, Robert (Eds.): *Brazilian cinema*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1982.
- Schulze, Peter: *Transformation und Trance. Die Filme des Glauber Rocha als Arbeit am postkolonialen Gedächtnis*. Remscheid: Gardez!, 2005.

Weiterführende Literatur und verwendete Werke

- Alberto, Elena; Díaz López, Marina (Eds.): *The cinema of Latin America*. London: Wallflower, 2003.
- Barnard, Timothy; Rist, Peter (Eds.): *South American cinema. A critical filmography 1915–1994*. Texas: University of Texas Press, 1998.
- Bernardet, Jean-Claude: Das brasilianische Cinema Novo und der ungelöste Widerspruch. In: Schumann, Peter B. (Hg.): *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*. München: Hanser, 1976, 95–116.
- : «Junger Film» und Gesellschaft in Brasilien. In: Furtado, Celso (Hg.): *Brasilien heute. Beiträge zur Soziologie und Sozialkunde Lateinamerikas*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, Bd. 10, 1971, 129–140.
- Bernecker, Walther L.; Pietschmann, Horst; Zoller, Rüdiger: *Eine kleine Geschichte Brasiliens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.

- Chanan, Michael: Neue Kinematografien in Lateinamerika. In: Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.): *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart: Metzler, 1998, 703–710.
- Dennison, Stephanie; Shaw, Lisa (Eds.): *Popular cinema in Brazil, 1930–2001*. Manchester: Manchester University Press, 2004.
- : *Brazilian national cinema*. London: Routledge, 2007.
- Didaco, Jorge: Annotations from the edge of an abyss: Rogério Sganzerla's anthropophagic film collages. In: *Senses of cinema*; 31, 2004. http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/rogerio_sganzerla/ (Zugriff 31.01.2016).
- Eckstein, Klaus M.: Über den neuen brasilianischen Film. In: *Der Monat*, 197, 1965, 63–69.
- Ficamos, Bertrand: *Cinéma novo. Avant-garde et révolution*. Paris: Nouveau monde éditions, 2013.
- Hernández-Rodríguez, Rafael: *Splendors of Latin cinema*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, 2010.
- Hollyman, Burnes Saint Patrick: *Glauber Rocha and the cinema novo. A study of his critical writings and films*. New York: Garland, 1983.
- Johnson, Randal: *The Film Industry in Brazil. Culture and the State*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.
- King, John: *Magical reels. A history of cinema in Latin America*. London: Verso, 1990.
- Martin, Michael T. (Ed.): *New Latin American cinema*. Vol. 1: Theory, practices and transcontinental articulations. Vol. 2: Studies of national cinemas. Detroit: Wayne State University Press, 1997.
- Moura, Hudson: *Nelson Pereira dos Santos*. <http://sensesofcinema.com/2011/great-directors/nelson-pereira-dos-santos/#b2>.
- Nagib, Lúcia: *Brazil on screen. Cinema novo, new cinema, utopia*. London: I. B. Tauris, 2007.
- Rinke, Stefan; Schulze, Frederik: *Kleine Geschichte Brasiliens*. München: C. H. Beck Verlag, 2013.
- Rocha, Glauber: O processo cinema. In: *Journal do Brasil*, 6.5.1961 (a).
- : Arraial, Cinema Novo e câmera na mão. In: *Journal do Brasil*, 12.8.1961 (b).
- : Die Ästhetik der Gewalt. In: *Film* (Velber), 11/1968, 28.
- : *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- Schulze, Peter: *Transformation und Tran-*

ce. Die Filme des Glauber Rocha als Arbeit am postkolonialen Gedächtnis. Remscheid: Gardez! Verlag, 2005.

- Schumann, Peter B.: Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos. München: Hanser, 1976.
- : *Handbuch des lateinamerikanischen Films*. Frankfurt/Main: Vervuert, 1982.
- Stam, Robert; Xavier, Ismail: Transformation of national allegory. Brazilian cinema from dictatorship to redemocratization. In: Sklar, Robert; Musser, Charles (Eds.): *Resisting images. Essays on cinema and history*. Philadelphia: Temple University Press, 1990, 279–290.
- Vieira, João Luiz (Ed.): *Cinema novo and beyond*. New York: The Museum of Modern Art, 1998.
- Xavier, Ismail: *Allegories of underdevelopment. Aesthetics and politics in modern Brazilian cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Filmografie

Das geringe DVD-Angebot zum Cinema Novo macht es praktisch unmöglich, sich einen soliden Überblick über das Kino zu machen. Für portugiesisch sprechende Interessierte ist das Videoportal *youtube* eine unerschöpfliche Quelle, in der nahezu alle der folgenden aufgeführten Filme des Cinema Novo zu finden sind. Im Portal der nationalen Erinnerung *Armazém Memória* («Warenhaus Erinnerung») unterhält die Cinemateca Brasileira seit 2015 eine eigene Videothek zur Geschichte des brasilianischen Films: <http://armazemmemoria.com.br/cinemateca-popular-brasileira>.

Vorphase des Cinema Novo (chronologisch)

- JUVENTUDE** (Nelson Pereira dos Santos, BR 1949)
- AGULHA NO PALHEIRO** (Alex Viany, BR, 1953)
- O CANGACEIRO** (DIE GESETZLOSEN, Lima Barreto, BR 1953)
- RIO 40 GRAUS** (RIO, 100 DEGREES, Nelson Pereira dos Santos, BR/FR 1955)

RIO ZONA NORTE (RIO NORTHERN ZONE, Nelson Pereira dos Santos, BR 1957)

O GRANDE MOMENTO (Roberto Santos, BR 1958)

CRUZ NA PRAÇA (Glauber Rocha, BR 1959)

O MESTRE DE APIPUCOS (LE MAÎTRE D'APIPUCOS, Joaquim Pedro de Andrade, BR 1959)

O PATIO (Glauber Rocha, BR 1959)

O POETA DO CASTELO (LE POÈTE DE CASTELO, Joaquim Pedro de Andrade, BR 1959)

ARRAIAL DO CABO (Mário Carneiro, Paulo César Saraceni, BR 1960)

Erste Phase des Cinema Novo (chronologisch)

BAHIA DE TODOS OS SANTOS (BAHIA OF ALL SAINTS, José Hipolito Trigueirinho Neto BR 1961)

A GRANDE FEIRA (Roberto Pires, BR 1961)

MENINO DA CALÇA BRANCA (Sérgio Ricardo, BR 1961)

BARRAVENTO (THE TURNING WIND, Glauber Rocha, BR 1962)

OS CAFAJESTES (THE UNSCRUPULOUS ONES, Ruy Guerra, BR 1962)

CINCO VEZES FAVELA (5x FAVELA, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Marcos Farias, Leon Hirszman, BR 1962)

CINCO VEZES FAVELA – PEDREIRA DE SÃO DIOGO (Leon Hirszman, BR 1962)

COURO DE GATO (PEAU DE CHAT, Joaquim Pedro de Andrade, BR 1962)

PORTO DAS CAIXAS (Paulo César Saraceni, BR 1962)

GARRINCHA, ALEGRIA DO POVO (GARRINCHA, HÉROS DU PEUPLE, Joaquim Pedro de Andrade, BR 1963)

VIDAS SECAS (Nelson Pereira dos Santos, BR 1963)

DEUS O DIABO NA TERRA DO SOL (GOTT UND

TEUFEL IM LAND DER SONNE, Glauber Rocha, BR 1964)

ÊSSE MUNDO É MEU (Sérgio Ricardo, BR 1964)

OS FUZIS (DIE GEWEHRE, Ruy Guerra, BR/AR 1964)

Zweite Phase des Cinema Novo (chronologisch)

O PADRE E A MOÇA (DORF DER VERFOLGTEN, Joaquim Pedro de Andrade, BR 1965)

SÃO PAULO, SOCIEDADE ANÔNIMA (Luís Sérgio Person, BR 1965)

O DESAFIO (THE DARE, Paulo César Saraceni, BR 1966)

A GRANDE CIDADE OU AS AVENTURAS E DESAVENTURAS DE LUZIA E SEUS 3 AMIGOS CHEGADOS DE LONGE (Cacá Diegues, BR 1966)

MARANHÃO 66 (Glauber Rocha, BR 1966)

BRASÍLIA, CONTRADIÇÕES DE UMA CIDADE NOVA (BRASÍLIA, CONTRADICTIONS D'UNE VILLE NOUVELLE, Joaquim Pedro de Andrade, BR 1967)

CAPITU (Paulo César Saraceni, BR 1967)

CINEMA NOVO (Joaquim Pedro de Andrade, BR 1967)

GAROTA DE IPANEMA (THE GIRL FROM IPANEMA, Leon Hirszman, BR 1967)

TERRA EM TRANSE (LAND IN TRANCE, Glauber Rocha, BR 1967)

O BRAVO GUERREIRO (THE BRAVE WARRIOR, Gustavo Dahl, BR 1968)

FOME DE AMOR (HUNGER FOR LOVE, Nelson Pereira dos Santos, BR 1968)

MACUNAÍMA (Joaquim Pedro de Andrade, BR 1968)

Dritte Phase des Cinema Novo und Tropikalismus (chronologisch)

O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO (ANTÔNIO DAS MORTES, Glauber Rocha, BR/FR/BRD 1969)

OS DEUSES E OS MORTOS (GODS AND THE DEAD, Ruy Guerra, BR 1970)

OS HERDEIROS (THE HEIRS, Cacá Diegues, BR 1970)

JULIANA DO AMOR PERDIDO (Sérgio Ricardo, BR 1970)

LINGUAGEM DA PERSUAÇÃO (LE LANGAGE DE LA PERSUASION, Joaquim Pedro de Andrade, BR 1970)

PINDORAMA (Arnaldo Jabor, BR 1970)

O PAÍS DE SÃO SARUÊ (Vladimir Carvalho, BR 1971)

OS INCONFIDENTES (LES CONSPIRATEURS, Joaquim Pedro de Andrade, BR/IT 1972)

COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS (MEIN KLEINER FRANZOSE WAR SEHR LECKER / HOW TASTY WAS MY LITTLE FRENCHMAN, Nelson Pereira dos Santos, BR 1973)

Filme des Cinema Marginal (chronologisch)

À MEIA NOITE EU LEVAREI SUA ALMA (AT MIDNIGHT I'LL TAKE YOUR SOUL, José Mojica Marins, BR 1963)

ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER (THIS NIGHT I'LL POSSESS YOUR CORPSE, José Mojica Marins, BR 1967)

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA (THE RED LIGHT BANDIT, Rogério Sganzerla BR 1968)

O ESTRANHO MUNDO DO ZÉ DO CAIXÃO (THE STRANGE WORLD OF COFFIN JOE, José Mojica Marins, BR 1968)

MATOU A FAMÍLIA E FOI AO CINEMA (KILLED HIS FAMILY AND WENT TO THE MOVIES, Júlio Bressane, BR 1969)

BANGUE BANGUE (BANG BANG, Andrea Tonacci, BR 1971)

Brasilianische Filme nach dem Cinema Novo (chronologisch)

A NOITE DO ESPANTALHO (Sérgio Ricardo, BR 1974)

GUERRA CONJUGAL (GUERRE CONJUGALE, Joaquim Pedro de Andrade, BR 1975)

O ALEIJADINHO (L'ALEIJADINHO, Joaquim Pedro de Andrade, BR 1978)

VEREDA TROPICAL (SENTIER TROPICAL, Joaquim Pedro de Andrade, BR 1977)

BYE BYE BRAZIL (Cacá Diegues, BR/FR/AR 1979)

A IDADE DA TERRA (DAS ALTER DER ERDE, Glauber Rocha, BR 1980)

CENTRAL DO BRASIL (CENTRAL STATION, Walter Salles, BR/FR 1998)

CIDADE DE DEUS (CITY OF GOD, Fernando Meirelles, BR/FR 2002)

CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS (MOVIES, ASPIRIN AND VULTURES, Marcelo Gomes, BR 2005)

TROPA DE ELITE (José Padilha, BR 2007)

5X FAVELA, AGORA POR NÓS MESMOS (5x FAVELA, NOW BY OURSELVES, Manaíra Carneiro, Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal, Cadu Barcellos, Luciana Bezerra, BR 2010)