



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Brasilianisches Theater und Kino
zwischen Selbstermächtigung und Repression.
Die Verfilmung von *Eles não usam black-tie*.

Verfasserin

Sigrid Tscherkassky

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film-, und Medienwissenschaft

Betreuer:

Prof. Dr. Christian Schulte

VORBEMERKUNG ZUR SCHREIBWEISE	7
1 EINLEITUNG	9
TEIL I	11
2 VON DRAMA UND FILM, VOM DRAMA ZUM FILM	11
3 ZUR FILMANALYSE	15
4 ÜBERBLICK 1950 – 1980	17
4.1 Politik	17
4.1.1 Von den Anfängen als Kolonie bis zum Ende der Monarchie	17
4.1.2 Die Alte Republik (1890 – 1930)	18
4.1.3 Getulismo	20
4.1.4 Populistische Demokratien	25
4.1.4.1 JK und der Fortschritt – „cinquenta anos em cinco“	26
4.1.4.2 Jango und die Reformen	27
4.1.5 Militärdiktatur 1964 - 1985 – „segurança e desenvolvimentismo“	28
4.1.5.1 Wirtschaftliche Entwicklung	29
4.1.5.2 Zensur und Folter	29
4.1.5.3 Abertura und Redemokratisierung	33
4.2 Theater	35
4.2.1 Os Modernistas – „tupi or not tupi...“	35
4.2.2 Teatro Brasileiro de Comédia	37
4.2.3 Teatro de Arena – „o autor nacional ganhou o palco“	39
4.2.4 Centros Populares de Cultura	43
4.2.5 Teatro Oficina	50
4.2.6 Theater nach der Einführung des AI-5	54
4.3 Kino	59
4.3.1 Der Modernismo im brasilianischen Kino	59
4.3.2 Chanchada und Vera Cruz – Versuche <i>hollywoodiano</i>	61
4.3.3 Cinema Novo	62
4.3.3.1 Der Beginn – <i>Rio 40 graus</i>	62

4.3.3.2	Zum Selbstverständnis – Ästhetik des Hungers	65
4.3.3.3	Die drei Phasen des Cinema Novo	66
4.3.3.4	Kritikpunkte	70
4.3.4	Das neue Kino nach dem Cinema Novo: Udigrudi	72
4.3.5	Der Filmmarkt ab den 70ern	74
TEIL II		77
5	<i>ELES NÃO USAM BLACK-TIE, 1958</i>	78
5.1	Der Autor	78
5.2	Das Stück	80
5.2.1	Inhalt	80
5.2.2	Textaufbau und Struktur der Handlung	81
5.2.3	Titel, Sprache und Lied	83
5.2.4	Schauplatz	85
5.2.5	Figuren	85
5.2.6	Zentrale Themen	89
5.2.6.1	Alle für einen oder einer allein? Das Individuum und das Kollektiv	89
5.2.6.2	„Du wirst sehen, dass es besser ist, unter Freunden zu hungern als unter Fremden!“	
	Stadt vs. Favela	93
5.2.7	Die Arbeiterschaft – Darstellung und Realität	96
6	<i>ELES NÃO USAM BLACK-TIE, 1981</i>	99
6.1	Fragestellung der Filmanalyse	100
6.2	Der Regisseur	101
6.3	Der Film	102
6.3.1	Inhaltliche Änderungen und Repräsentation im Film	103
6.3.2	Figuren im Kontext des Streiks	108
6.3.2.1	„Fifteen years of dictatorship leave their marks.“	109
6.3.2.2	„This isn't a personal affair. It's political!“	111
6.3.2.3	„What do you want from life?“	113
6.3.3	Ausgang des Films	115
7	SCHLUSSBETRACHTUNG	117
8	BIBLIOGRAPHIE	120

ANHANG	127
Bildmaterial	127
<i>Eles não usam black-tie, 1958</i>	127
<i>Eles não usam black-tie, 1981</i>	131
Abstract	134
Danksagung	135

Vorbemerkung zur Schreibweise

Dem Lesefluss zuliebe wurde in dieser Arbeit auf eine durchgehend geschlechtsneutrale Formulierung verzichtet. Ich bin mir allerdings der diesbezüglichen Problematik bewusst und daher um eine nicht diskriminierende Ausdrucksweise bemüht.

Die Übersetzungen portugiesischsprachiger Zitate und einzelner Wörter stammen allesamt von mir selbst.

Originaltitel von Filmen und Theaterstücken werden kursiv angeführt, deren Übersetzung wird darauffolgend in Klammer nur dann kursiv geschrieben, wenn es sich um offizielle Übersetzungen handelt, aber nicht, wenn ich sie selbst übersetzt habe.

Übersetzungen von längeren portugiesischen Zitaten sind in den Fußnoten zu finden; einzelne portugiesische Wörter werden bei der Erstnennung unter Anführungszeichen gesetzt und direkt im Fließtext übersetzt. Portugiesische Begriffe und Eigennamen, beispielsweise von Theatergruppen, werden, wenn nicht selbsterklärend, ebenso unmittelbar nach ihrer ersten Nennung im Fließtext übersetzt.

In der von mir verwendeten Literatur werden diskussionswürdige Begriffe wie „Volk“, „Klasse“, „Proletariat“, „Marxismus“ oder „Kommunismus“ ohne nähere Erläuterungen verwendet, da für eine genauere Auseinandersetzung mit ihnen leider der Platz fehlt.

1 Einleitung

Das Theaterstück *Eles não usam black-tie* – „Ohne Schlips und Kragen“ bzw. „Sie tragen keinen Smoking“, so die wortwörtliche Übersetzung – lernte ich bei einer Medienwissenschaftlichen Vorlesung von Frau Prof. Kathrin Sartingen auf der Wiener Romanistik kennen, die das brasilianische Theater zum Thema hatte.¹ Die Geschichte eines Sohnes, der den vom Vater angeführten Fabriksstreik bricht, weil er Angst hat, seine Arbeit zu verlieren und seine eigene junge Familie nicht unterstützen zu können, hat mich berührt. Vielleicht hat mich der Generationenkonflikt angesprochen. Der Versuch des Sohnes, seinen eigenen Weg zu gehen und dazu auch die Ideale und Wertvorstellungen des Vaters zu übergehen. Dabei von Verlust- und Existenzängsten geplagt zu werden. Kein lauter, selbstüberzeugter Held zu sein. Sondern unsicher und still. Zu wissen, dass die Menschen, von denen man umgeben ist, vom Zusammenhalt und der Arbeitersolidarität überzeugt sind. Diesen Glauben aber selbst nicht zu besitzen und sich deshalb wie ein Außenseiter zu fühlen, ein Außenseiter, der meint, es aber besser zu wissen. Und durch dieses Wissen aber nicht gekräftigt, sondern entmutigt zu sein.

Darum geht es im Stück. Um den Streik, den Konflikt zwischen Vater und Sohn, zwischen unterschiedlichen Überzeugungen, um Ängste, um Zusammenhalt.

Eles não usam black-tie wurde 1979 von Leon Hirszman verfilmt. Gianfrancesco Guarnieri, der Autor des Bühnenspiels, schrieb am Drehbuch mit. Das Ergebnis ist ein Film, der sich die Radikalität des Zeitgeschehens einverleibt hat. Die Militärdiktatur, die seit 1964 Brasilien beherrschte, hatte ihren Zenit schon überschritten, war ins Wanken geraten. Die 70er Jahre gingen mit Massenstreiks und Arbeiterdemonstrationen zu Ende und eröffneten letztlich den Weg zur Redemokratisierung. All die Wut und die neugewonnene Hoffnung auf Mitbestimmung, auf demokratische Verhältnisse, sind im Film spürbar. Aber auch die Desillusionierung, die Gebrochenheit nach 15 Jahren Gewalt, Folter und Mord, Jahre, in denen die Bürger- und Menschenrechte missachtet worden waren. Erst 1985 sollte das Militärregime endgültig abdanken und dem ersten zivilen Präsidenten nach 20 Jahren Platz machen.

¹ Kathrin Sartingen betrachtet in ihrer Dissertation zum einen brasilianische Inszenierungen von Brechts Stücken, zum anderen Brechts Einfluss auf Stücke brasilianischer Autoren. „Über Brecht hinaus... Produktive Rezeption von Bertolt Brecht in Brasilien“. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994.

In der Beschäftigung mit Brasiliens Geschichte und der historischen Einbettung von *Eles não usam black-tie* erfuhr ich mehr und mehr von der Film- und Theaterlandschaft Brasiliens zwischen 1950 und 1980, der alternativen, nicht kommerziellen Szene, dem Einfallsreichtum, mit dem die Kunstschaaffenden die Geschichten, die sie erzählten und darstellten, auf ihre eigene Lebenswelt beziehen wollten. Sie waren empört und befremdet über die gängige Orientierung an der europäischen und US-amerikanischen Unterhaltungskultur. Denkt man an die Blase Hollywood an, den schönen Schein, die fehlende Sozialkritik, die selbstgefällige Zufriedenheit mit dem Ist-Zustand, wird deutlich, dass es da keine Berührungspunkte zum Alltag der breiten Masse in den Großstädten Brasilien gab. Diese war ab den 50er Jahren verstärkt um Partizipation bemüht und wollte die sozialen Missstände sichtbar machen und verändern.

Meine Arbeit gliedert sich in zwei Teile. In ersterem gehe ich zunächst auf das Thema Medienwechsel, genauer gesagt, die Dramenverfilmung ein. Es folgt ein Überblick über die gar komplexe politische Entwicklung Brasiliens im 20. Jahrhundert, gefolgt von einer Beschreibung der wichtigsten alternativen Theatergruppen in den Metropolen Rio de Janeiro und São Paulo. Schließlich werden die Tendenzen im Film – besonders das Cinema Novo – erörtert. Meine Arbeit kreist hier um die Geschehnisse der 50er bis 80er Jahre.

Der zweite Teil konzentriert sich auf *Eles não usam black-tie*. Anhand der Stückanalyse soll die Sicht des Autors Gianfrancesco Guarnieri auf die Arbeiterschaft in den 50er Jahren dargelegt werden. Welche Themen stechen hervor, wie gestalten sich die Figuren im Stück? Anschließend wird die Verfilmung durch Leon Hirszman untersucht. Hier interessieren mich besonders die Veränderungen, die vorgenommen wurden, um den Stoff in Beziehung zu den Geschehnissen während des Militärregimes zu setzen, die aber auch auf eine Veränderung in der Gesellschaft hinweisen.

Ziel der Arbeit ist es, ein Bild vom gesellschaftlichen Wandel zu zeichnen, die Bedeutung der Militärregime und der liberalen Regierungen zuvor aufzuzeigen und mit den Themen der alternativen Theater- und Filmszene zu verknüpfen.

TEIL I

2 Von Drama und Film, vom Drama zum Film

Intermedialität wird von Irina Rajewsky wie folgt definiert: „Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren“². Sie führt drei Phänomene als der Intermedialität inbegriffen an: intermediale Bezüge, den Medienwechsel und die Medienkombination.³ Das Thema Medienwechsel ist also nur ein Teilbereich im großen Forschungsfeld der Intermedialität. Literatur- und Filmwissenschaft haben, wenn sie Literaturverfilmungen behandeln, unterschiedliche und fachspezifische Analysemethoden und Schwerpunktsetzungen, die einander ergänzen können. Bevorzugt wurden und werden Romane verfilmt; es findet sich weitaus mehr Literatur zur Roman- als zur Dramenverfilmung. Und das, obwohl die frühe Filmgeschichte eng mit dem Theater verknüpft ist. Sowohl die praktischen Filmschaffenden – vom Maskenbildner bis zum Mimen – als auch die Filmkritiker hatten ihre ersten Erfahrungen im Theater gesammelt. André Bazin meint, die Verfilmung eines Roman erfordere weitaus mehr Kreativität bei der Umsetzung des Geschriebenen in Bilder, „[d]as Theater hingegen ist ein falscher Freund“⁴, denn die vermeintliche Ähnlichkeit des Schauspiels mit dem Film verleite zu bloßer Nachahmung des Bühnengeschehens. Bazin sinniert über Genie und Talent und erkennt „die ungewöhnliche und schnelle ästhetische Vergänglichkeit, die für den Film charakteristisch ist.“⁵ Tatsächlich ist ein bemerkenswerter Unterschied zwischen Theater, aber auch Literatur und Film, dass der Film Bilder einfängt, während es den Worten freisteht, in den Köpfen der Leserschaft immer wieder Bilder aufs Neue entstehen zu lassen. Auch dem Theater ist es möglich, anhand eines Textes immer wieder neue Bilder zu erschaffen, die ihrer Zeit entsprechen und auf diese Bezug nehmen. Leben sich die vorgesetzten Bilder schneller ab als jene, die im eigenen Kopf entstehen?

Fest steht jedenfalls, dass sich Theatertext, gespielter Theater und Film voneinander in der Art der Rezeption unterscheiden. Jedes Medium wirkt auf seine eigene Weise und wird auch eigens wahrgenommen. Alfred Estermann hat sich sowohl ausgiebig mit der

² Irina Rajewsky: Intermedialität. Tübingen/Basel: Francke, 2002. 19.

³ Rajewsky (2002), 19.

⁴ Vgl. André Bazin: Für ein „unreines“ Kino – Plädoyer für die Adaption. In: André Bazin: Was ist Kino? Köln: M. DuMont Schauberg, 1975. S. 45 – 67. 46.

⁵ Bazin (1975), 65.

Rezeption durch Lesen, Hören und Sehen als auch mit der Rezeption von Dramentexten, Theaterstücken und Filmen beschäftigt.⁶

Der zu entziffernde Code von Dramentexten ist die Schrift. Der funktionale Theater text, der einen zur Aufführung bestimmten Stoff ausmacht, verlangt bei der Lektüre, zwischen Sprechtext und Regieanweisungen zu unterscheiden und sich das Bühnengeschehen selbst auszumalen. Beim Lesen besteht prinzipiell immer die Freiheit, die eigene Geschwindigkeit zum Erfassen der Geschichte zu wählen, ebenso gibt es die Möglichkeit, zurückzublättern. Im Theater und im Kino gibt es diese Freiheit nicht, diesen Medien ist eine „Vorwärtsbewegung immanent.“⁷

Genau das, was eine Theateraufführung ausmacht, ist lesend nicht zu erleben; hier sind gleichsam die Mittel des privaten Tempos und der privaten Intensität zu fein, zu sinnvoll; sie erlauben viel zu erfassen, aber Entscheidendes muss ihnen zwangsläufig entgehen, weil es aus anderen Bereichen stammt. [...] Die Freiheit des Lesenden wird nachteilig: der Leser kann mit dem „bloßen“ Text insgesamt machen, was er will – aber das soll er nicht.⁸

Während der Theater text durch Lesen rezipiert wird, geschieht das im Theater und im Kino durch das Sehen. Bei der Lektüre entstehen Bilder erst durch die Aufnahme von Schrift, erst durch die Verarbeitung der Buchstaben durch den Verstand. Das Kinobild muss nicht erst entstehen, es ist schon da und wirkt unmittelbarer als die Schrift auf das Empfinden, es muss nicht erst vom Verstand entschlüsselt werden.⁹ Der Film besteht aus visuellen Zeichen – aus Bild, Gestik, Mimik, Bewegung, Licht, Kamera, Schnitt – und aus auditiven – Sprache, Musik, Geräusch. Bei einer Verfilmung wird also von dem einen Code der literarischen Vorlage, der Schrift, in ein aus mehreren Codes bestehendes Zeichensystem übergewechselt.¹⁰

Das Publikum im Kinosaal hat nicht die Freiheit, sich seine Bilder selbst auszusuchen. Die Kamera gibt den Bildausschnitt vor und lenkt den Blick. Durch Schnitt und Montage wird die Geschwindigkeit der Rezeption vorgegeben.

Nach Bresson lässt sich kein Bild durch sich selbst rechtfertigen; jedes Bild steht in einer exakt spezifizierbaren

⁶ Vgl. Alfred Ester mann: Die Verfilmung literarischer Werke. Bonn: H. Bouvier u. Co., 1965. 313 ff.

⁷ Ute Hermanns: Schreiben als Ausweg, Filmen als Lösung? Zur Problematik von Literatur im Film in Brasilien 1973 – 1985. Frankfurt am Main: Vervuert, 1993. 18.

⁸ Ester mann (1965), 329 f.

⁹ Vgl. Ester mann (1965), 333 f.

¹⁰ Vgl. Klaus Kanzog: Einführung in die Filmphilologie. München: Schaudig & Ledig, 1997. 23.

Beziehung zu den zeitlich benachbarten Bildern, und diese Beziehung macht seine „Bedeutung“ aus.¹¹

Bedeutung und Beziehung der Bilder zueinander werden von Film also schon vorgegeben. „Weil die Schnelligkeit der Vorführung unsteuerbar ist, denkt man bei der Betrachtung eines Filmes lediglich in Gedankenblitzen.“¹² Der Zuseher fühlt sich in die Handlung miteinbezogen, während im traditionellen Theater die Distanz zwischen Bühne und Publikumsbereich meistens aufrechterhalten bleibt. Auch der Blick kann im Theater nicht im selben Ausmaß wie im Kino kontrolliert werden.

Wird nun ein Dramentext verfilmt, wird ein optischer Raum für die verschriftlichte Erzählung geschaffen. In der Fachliteratur finden sich verschiedene Unterscheidungen der Dramenverfilmung. Franz-Josef Albersmeier führt drei Adaptionstypen an:

a) Filme nach einem bestimmten Theaterstück, inspiriert also von der dramatischen Vorlage, mitunter in Personalunion von Theater- und Filmregisseur; b) ein radikalisierte Untertypus von a) stellt das „gefilmte Theater“ dar: eine in der Regel erfolgreiche und publikumswirksame Theaterinszenierung wird mehr oder weniger weitgehend abgefilmt; c) Filme, deren Grundstruktur von der Konzeption her wesentlich dramatischer Natur ist: theatralische Muster, Techniken, Sprechweisen, etc. werden ins filmische Medium transponiert.¹³

Filme, die auf einer Literaturvorlage basieren, stellen eine Form der Rezeption dar; der Rezeption wird durch die visuelle Darstellung und Form gegeben. Gleichzeitig wird durch diese Rezeption das literarische Werk neu interpretiert und ein neues Werk geschaffen.

Grundsätzlich gilt: (1) Literaturverfilmungen sind Analogiebildungen zur literarischen Vorlage. (2) Keine Transformation verläuft ohne Informationsverluste. (3) Bei jeder Transformation ergeben sich Varianten und Invarianten. (4) Adäquatheit ist nur deskriptiv, nicht normativ bestimmbar. Im

¹¹ Susan Sontag: Theater und Film. In: Susan Sontag: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt am Main: Fischer, 2003. 225.

¹² Estermann (1965), 342.

¹³ Franz-Josef Albersmeier: Traditioneller Literaturbegriff oder Literatur im Zeitalter der Medien. Zur Einbeziehung der Medien (des Films) in literaturwissenschaftliche Theorie und Praxis. In: Herbert Grabes (Hg.): Literatur in Film und Fernsehen. Von Shakespeare bis Beckett. Königstein: Scriptor, 1980. S. 1 – 55. 17 f.

weiteren ist eine Literaturverfilmung nicht von der Situation zu lösen, in der sie entstand.¹⁴

Bei meiner Filmanalyse im zweiten Teil der Arbeit beziehe ich mich ebenso auf Kanzogs grundlegende Feststellungen wie auch Karl Prümms Konzept, das sich aus Adaptioniskonstellation, –intention und –konzeption zusammensetzt:

Adaptioniskonstellation wäre eine Art Einleitungskapitel in der Chronologie jenes Prozesses von Übertragung und Aneignung. Hier ist die Ausgangslage zu umreißen, die Position der beiden Pole, des literarischen Textes und des verfilmenden Autors in ihren jeweiligen medialen Kontexten zum Zeitpunkt des Medientransfers, die Rezeptionssituation der Vorlage, die öffentliche Präsenz und Bewertung ihres Autors sowie die Ausrichtung, die ästhetischen Interessen und die Arbeitsweise des Verfilmenden, die eine auf die Adaption zielende Lektüre in Gang setzen. Zu der Aktualität des literarischen Textes und dem Impuls, ihn im optischen Medium neu zu erzählen, muss als dritter, das Adaptionereignis konstituierender Faktor die Bereitschaft des Mediums hinzutreten, seine Ressourcen für ein solches Projekt zur Verfügung zu stellen.¹⁵

André Bazin hat in seinem *Plädoyer für ein unreines Theater* die Verfilmung von ihrem schlechten Ruf, minder als ihre literarische Vorlage zu sein, befreit.¹⁶ Diese geringschätzende Sichtweise ist mit der Frage nach der Werktreue zu erklären. Es wäre kurzsichtig, eine Literaturverfilmung lediglich daraufhin zu untersuchen, ob sie „dem zugrunde liegenden Werk ‚nicht gerecht‘ geworden sei.“¹⁷ Identität mit der literarischen Grundlage ist nicht möglich und auch nicht das Ziel. Gerade die Neuinterpretation, die Umsetzung in Bezug auf die medialen Unterschiede, der zeitliche Kontext der Verfilmung und der Dialog, in den der vorliegende Stoff durch die filmische Bearbeitung mit der Jetztzeit tritt, bringen interessante Fragen auf. In einem vorhandenem Stoff Verknüpfungen mit der Gegenwart zu entdecken, diese aus dem Stoff herauszuarbeiten und diesen Stoff durch die Auseinandersetzung mit aktuellen Themen neues Leben einzuhauchen – das ist so spannend an einer Literaturverfilmung.

¹⁴ Kanzog (1997), 17.

¹⁵ Karl Prümm: Extreme Nähe und radikale Entfernung. In: Franz-Josef Albersmeier / Volker Roloff (Hg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. S 155 – 182.

¹⁶ André Bazin: Für ein „unreines“ Kino. In: André Bazin: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Köln: M. DuMont Schauberg, 1975. S. 45 – 67.

¹⁷ Kanzog (1997), 17.

3 Zur Filmanalyse

Das Massenmedium Film bildet scheinbar Wirklichkeit ab, kann sich tatsächlich aber nicht der Interpretation des beobachtenden Subjekts verwehren. Film an sich ist interpretierte Wirklichkeit, weil dramatisiert und inszeniert. „Es sollte [...] klar sein, dass es bei Spielfilmen nicht um die Wiedergabe von Wirklichkeit geht, sondern um die Repräsentation von Wirklichkeit, die dramaturgisch und ästhetisch gestaltet ist.“¹⁸ Die Weise, wie ein Film das, was er mit Hilfe aller Elemente, die ihn ausmachen, zeigt, hat eine Funktion und ist mit bestimmten Interessen verbunden. Seine Machart gibt schon die gewünschte Lesart vor. Die Filmanalyse kann eben diese zu entschlüsseln versuchen. Lothar Mikos untersucht Film als Medium der Kommunikation, legt sein Hauptaugenmerk also auf die „Strukturen von Filmen [...] im Rahmen der Kommunikationsprozesse [...], in die sie eingebunden sind.“¹⁹ Wie kommuniziert der Film mit dem Publikum? „Dabei spielen inhaltliche, darstellerische, dramaturgische, erzählerische und ästhetisch-gestalterische Mittel ebenso eine Rolle wie die Kontexte, in die filmische Strukturen und Zuschauer eingebunden sind.“²⁰

Die Abfolge von Einzelbildern, die in ihrer chronologischen, linearen Reihung das Wesen von Film und Fernsehen ausmachen, steht im Zentrum der Analyse. Dabei können zwar Einzelbilder eine Rolle spielen, sie sind aber immer im Kontext der Bilder davor und danach zu sehen.²¹

Mikos unterscheidet fünf verschiedene Erkenntnisebenen der Filmanalyse²², die in Hinblick auf eine konkrete Fragestellung einzeln analysiert werden können, aber in Bezug zueinander stehen und einander bedingen.

Auf der Ebene von Inhalt und Repräsentation wird untersucht, „was gesagt und gezeigt wird“²³ und wie dieser Inhalt dargestellt wird. Repräsentation meint, nach Stuart Hall, „die Produktion von Bedeutung durch Sprache.“²⁴ Gesellschaftliche Strukturen werden hier sichtbar gemacht. „Die Analyse des Inhalts und der Repräsentation [...] ist wichtig,

¹⁸ Lothar Mikos: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK, 2003. 71.

¹⁹ Mikos (2003), 10.

²⁰ Mikos (2003), 11.

²¹ Mikos (2003), 38.

²² Vgl. Mikos (2003), 37 f.

²³ Mikos (2003), 40.

²⁴ Mikos (2003), 41.

um die Prozesse des sinnhaften Aufbaus der sozialen Welt zu verstehen, weil sich darüber die Subjekte in der Gesellschaft positionieren.²⁵

Narration und Dramaturgie beeinflussen den Zugang des Publikums zur erzählten Handlung. Die Narration beschreibt die Verknüpfung einzelner Situationen, Handlungen und Darsteller zu einer kausalen Erzählung. Die Dramaturgie strukturiert alle erzählerischen Elemente und steuert somit die Wahrnehmung der Geschichte.

Über die Filmfiguren „verständigt sich die Gesellschaft u.a. über ihre Identitäts- und Rollenkonzepte. In diesem Sinn haben die Figuren und Akteure eine wesentliche Funktion im Rahmen der Repräsentation für die Subjektpositionierung und Identitätsbildung der Zuschauer.“²⁶ Außerdem fungieren sie als Trägerinnen der Handlung und sind somit wesentlicher Bestandteil der Ebene von Narration und Dramaturgie.

Die Ebene von Ästhetik und Gestaltung widmet sich den filmischen Gestaltungsmitteln, also Kameraführung, Montage, Schnitt, Licht, Ton, Ausstattung. „Die Gestaltungsweisen beruhen auf Konventionen der Darstellung“²⁷ und können gezielt Stimmungen und Erwartungshaltungen hervorrufen.

Der gesellschaftliche Kontext schließlich, innerhalb dessen ein Film rezipiert wird, ist die fünfte Erkenntnisebene. Ohne Interaktion mit dem Publikum wird keine Bedeutung produziert. Dabei beeinflussen Aspekte wie Genres, Intertextualität, Diskurs und Lebenswelten, welche Bedeutung das Publikum dem Gesehenen gibt. „Je nach Kontext können Zuschauer mit demselben Film [...] unterschiedliche Bedeutungen produzieren.“²⁸

²⁵ Mikos (2003), 43.

²⁶ Mikos (2003), 46 f.

²⁷ Mikos (2003), 50.

²⁸ Mikos (2003), 53.

4 Überblick 1950 – 1980

Im folgenden Kapitel wird überblicksartig das politische und kulturelle Geschehen in Brasilien beschrieben, wobei das Hauptaugenmerk auf der Kulturlandschaft in den Metropolen Rio de Janeiro und São Paulo liegt.

4.1 Politik

Zu komplex und umfassend ist die brasilianische Geschichte samt ihrer Politik, zu knapp der Raum, den ich ihr in dieser Arbeit einräumen kann. Im Schnelldurchlauf beschreibe ich Brasiliens Anfänge als Kolonie und seinen Weg in das 20. Jahrhundert. Die Geschehnisse ab den 30er Jahren werden einer genaueren Betrachtung unterzogen.

4.1.1 Von den Anfängen als Kolonie bis zum Ende der Monarchie

Offiziell wurde Brasilien im Jahre 1500 vom portugiesischen Seefahrer Pedro Álvares Cabral „entdeckt“. Die indigene Bevölkerung wurde versklavt. Bald wurden auch Menschen aus Afrika als Sklaven verschleppt. Mit dem Fund von Goldminen nahm sowohl die Verschiffung afrikanischer Sklaven als auch die Einwanderung von Europäern im 17. Jahrhundert zu. Auf der Flucht vor den Truppen Napoleons verlagerte der portugiesische Königshof 1807 seinen Sitz nach Rio de Janeiro. Als der portugiesische König João VI. nach Lissabon zurückkehrte, rief sein Sohn Dom Pedro die Unabhängigkeit Brasiliens aus und wurde 1822 zum Kaiser Pedro I. gekrönt. Nach dem Tod seines Vaters übernahm er dessen Amt in Portugal und ließ seinen eigenen Sohn zurück. Pedro II. wurde mit 14 Jahren Brasiliens nächster Kaiser. Zuckerrohr, Kaffee und Kautschuk ließen die Wirtschaft boomen. Um Brasiliens Abhängigkeit als Kolonie zu bewahren, hatte Portugal den Fortschritt hier mit allen Mitteln zurückgehalten. Pedro II. sorgte in seiner über 50 Jahre währenden Regentschaft für den Ausbau der Infrastruktur im Land und den Einzug des industriellen Zeitalters. Dies betraf vor allem den Süden Brasiliens – der Nordosten verarmte hingegen zunehmend. 1888 unterzeichnete Prinzessin Isabel, Tochter von Pedro II., das Gesetz zur Abschaffung der Sklaverei. Brasilien setzte diesen Schritt als letztes der Länder, die sich der Sklaverei schuldig gemacht hatten. Dadurch verlor die Monarchie die Unterstützung der Großgrundbesitzer, die von der Sklaverei profitiert hatten.

4.1.2 Die Alte Republik (1890 – 1930)

Ein Jahr später wurde der Kaiser durch das Militär gestürzt und Brasilien zur Republik ernannt. Die Monarchie galt als nicht mehr als dem modernen Zeitgeist, der aus Europa und den USA herüberwehte, entsprechend. Nachdem Brasilien seinen Kaiser verloren hatte, nahm das Militär mit seiner positivistischen Prägung eine besondere Rolle ein und fühlte sich dafür verantwortlich, wo nötig anstelle des Kaisers als „ausgleichende Macht einzugreifen.“²⁹ Es fühlte sich für die wirtschaftliche wie auch für die soziale Entwicklung des Landes zuständig; damit der Fortschritt Einzug halten konnte, war auch die Unterordnung des Volkes rechens. Der Leitspruch „ordem e progresso“ – „Ordnung und Fortschritt“ – zierte nun die Nationalflagge und war Ausdruck der positivistischen Maxime, die bis in die 1980er hinein die Politik des Landes prägen sollte.

[D]ie Grundlage der Menschheitsreligion sei die Ordnung und ihr Ziel der Fortschritt. [...] Technischer Fortschritt, Modernisierung, Industrialisierung, ökonomischer Interventionismus, eine starke Exekutive sowie der Einfluss der Militärs in die politische Gestaltung des Staates waren zentrale Elemente positivistischer Politik.³⁰

Die Regierungen bis 1930 werden im Nachhinein als „República Velha“, als Alte Republik zusammengefasst. In dieser Zeit war die sogenannte „café com leite“ Politik, die Politik der Gouverneure vorherrschend – denn die Präsidenten waren allesamt Gouverneure aus São Paulo oder Minas Gerais, den wirtschaftlich mächtigsten Bundesstaaten, beide im Südosten des Landes gelegen. In São Paulo saßen die reichen Besitzer der Kaffeeplantagen, in Minas Gerais florierte die Milchwirtschaft. Kaffee und Milch also: café com leite. Die Handlungsmacht blieb somit wie bisher in den Händen des Landadels und des Militärs. Nationale politische Parteien gab es nicht – stattdessen verstand sich das Militär als „nationale Institution“³¹; auf lokaler Ebene ließen die Coroneis, die Oberste der Nationalgarde, Willkür walten. Das Hauptaugenmerk der Regierung lag auf dem Wirtschaftswachstum, dem Vorantreiben der Industrialisierung. Die Bevölkerung wuchs rasant an, Einwanderer (vor allem aus Europa, später auch aus Japan) wurden von der Regierung angeworben. Das Geschäft mit dem Kaffee boomte –

²⁹ Rüdiger Zoller: Präsidenten – Diktatoren – Erlöser: Das lange 20. Jahrhundert. In: Walther Bernecker u.a. (Hg): Eine kleine Geschichte Brasiliens. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. S. 215 – 320. 216.

³⁰ Ursula Prutsch: Brasilien 1889 – 1985. Skriptum zur VO „Brasilien 1500 – 2000. Eine tropische Geschichte in atlantischer Perspektive“ Universität Wien, WS 2002/03. 4.

³¹ Zoller (2000), 239.

Brasiliens Anteil an der Kaffeeproduktion weltweit machte satte drei Viertel aus. Hauptabnehmer der Kaffeeexporte waren die USA. Die Staatsschulden stiegen allerdings, und an den sozialen Missständen, der ungerechten Verteilung von Gütern und Bildung, änderte das neue politische System, das ja doch nur der altbewährten Oligarchie diente, auch nichts. Die Infrastruktur wurde landesweit ausgebaut, und der Rundfunk hielt in den 20er Jahren Einzug. „Die Defizite des Landes wurden so bewusster wahrgenommen, das Unbehagen an der bestehenden politischen Struktur nahm zu.“³² Ein großes Defizit stellte unter anderem die hohe Analphabetenrate dar, die 1920 75,5 % ausmachte – das waren 23,1 Millionen Menschen.³³ Wahlberechtigt waren nur wohlhabende Männer über 21 Jahren, die lesen und schreiben konnten. In Anbetracht dessen werden die politische Bedeutung von Bildung und die Auswirkungen der Verwehrung von Bildung klar. Die Mächtigen waren so mächtig, weil sie die Mehrheit an möglichen Gegenstimmen gar nicht erst zu Wort kommen ließen. Von unterschiedlichen Seiten begann sich allerdings Widerstand zu regen.

In den 1920er Jahren begannen sich in Brasilien zunehmend soziale Gruppen zu artikulieren, die am *Pacto Oligárquico* der Ersten Republik nicht beteiligt waren: Intellektuelle, Vertreter der Mittelschicht, Arbeiter, ja städtische Randgruppen. Über synkretistische religiöse Kulte, Sambaschulen oder Fußballvereine entstanden in den großen Städten neue Ansätze sozialer Organisation, von Gemeinschaftsgefühl und von Identität.³⁴

1922, als Brasilien das 100-Jahr-Jubiläum seiner Unabhängigkeit feierte, war ein bewegtes und bewegendes Jahr: Künstler und Intellektuelle feierten in São Paulo die „semana de arte moderna“, die „Woche der modernen Kunst“, die im nächsten Kapitel thematisiert wird. Außerdem wurde die Weltausstellung eröffnet, die Brasiliens industrielle Leistungen zur Schau stellte. Mit Unterstützung Russlands wurde der Partido Comunista Brasileiro (PCB) gegründet. Außerdem übten junge Offiziere, die „tenentes“, Aufstand gegen die Regierung und die Hierarchie innerhalb des Militärs – dieser Aufstand sollte bis 1930 andauern. Ein Teil der Offiziere, angeführt von Luís Carlos Prestes (der von 1943 bis 1980 Präsident der PCB sein sollte), forderte eine „modernisierende Diktatur“ zur Bekämpfung von Armut und Rückständigkeit des Landes. Ihr Einsatz für die Bevölkerung mag zum Teil durch die eigene Herkunft aus

³² Zoller (2000), 225.

³³ Vgl. Zoller (2000), 237.

³⁴ Zoller (2000), 236.

der Mittelschicht erklärt werden. „Ihre Parolen der ‚Revolution von oben nach unten‘ und der ‚republikanischen Diktatur‘ passten sich andererseits ein in das Muster einer konservativen Modernisierung Brasiliens.“³⁵ Die Bewegung scheiterte letztlich an internen Meinungsverschiedenheiten.

Inzwischen war die Weltwirtschaftskrise mit dem Jahr 1929 auch über Brasilien hereingebrochen. Die Kaffeepreise sanken drastisch, die USA gewährten keine weiteren Kredite, das Exportgeschäft brach zusammen, Fabriken mussten schließen und zwei Millionen Brasilianer wurden arbeitslos. Die Finanzkrise und die Reformunwilligkeit des amtierenden Präsidenten Washington Luís waren Anlass für einen abermaligen Sturz der Regierung. Mithilfe junger Intellektueller, der *tenentes* und einiger „regionaler Oligarchen“³⁶ betrat Getúlio Vargas – Gouverneur von Rio Grande do Sul im Süden Brasiliens – 1930 die nationale Bildfläche. Mit ihm begann die populistische Regierungsphase, die 34 Jahre dauern sollte.

4.1.3 Getulismo

Der *Getulismo* selbst war keine ideologische Bewegung mit einem geschlossenen Konzept. Vargas, der Jurist, agierte in der Politik sehr vorsichtig und berechnend, lächelte viel, sprach aber wenig. Er wechselte die Partner und die Gegner, ja die Verfassungen, wenn es seinem Machterhalt diente. [...] Indem er viele Machtfaktoren gegeneinander ausspielte, sicherte er nicht nur seine persönliche Macht, er konzentrierte auch die Macht in der Regierung, im zentralen Staatsapparat. Der starke Staat wie die stärkere Partizipation der Bevölkerung gingen auf seine Initiativen zurück.³⁷

Die Hoffnungen seitens der Liberalen, die neue Regierung würde eine Demokratisierung einleiten, wurden enttäuscht. Vargas ließ die zuvor bestehenden Parlamente der einzelnen Bundesstaaten und die Gemeindevertretungen auflösen. Die politische und wirtschaftliche Handlungsmacht sollte sich allein auf Rio de Janeiro und Getúlio Vargas konzentrieren. 1934 wurde eine neue Verfassung verabschiedet, die Vargas als Präsidenten bis 1938 bestätigte und über welche sich dieser während seiner Regierungszeit aber größtenteils willkürlich hinwegsetzte.

³⁵ Zoller (2000), 239.

³⁶ Zoller (2000), 242.

³⁷ Zoller (2000), 258.

Im Bundesstaat São Paulo führte der heftige Widerstand gegen den Machtwechsel 1932 zu einem blutigen Bürgerkrieg, der nach drei Monaten und tausenden Toten niedergeschlagen wurde. Durch die Wirtschaftskrise hatten die Kaffeeoligarchen ihren wirtschaftlichen Einfluss verloren; die Regierung Vargas' beschnitt auch ihre politische Mitsprache. Vargas ließ den Kaffeeüberschuss verbrennen – stattliche 78 Millionen Tonnen Kaffee zwischen 1931 und 1944 – um sich von der Kaffeeproduktion als Haupteinnahmequelle zu lösen. Das Exportgeschäft wurde massiv beschränkt, die heimische Industrie stattdessen vom Staat gefördert und ausgebaut: Behörden für die Bereiche Zucker und Alkohol, Außenhandel, Erdöl, Energieversorgung und Bergbau wurden gegründet. Danach wurde die staatliche Schwerindustrie (Stahl, Erzbergbau, Stromerzeugung und Chemie) aufgebaut. 1942 wurde schließlich die „Fábrica Nacional de Motores“, 1953, in Vargas' zweiter Präsidentschaft, die „Petrobrás“ mit Monopol auf Öl und Gas gegründet. Da Brasilien seine hohen Auslandsschulden nicht mehr begleichen konnte und sowohl Import als auch Export stagnierten, wurde der nationale Markt gefördert und die Selbstversorgung bei Konsumgütern angestrebt. Die Industrieproduktion wuchs dadurch stetig an, die Inlandsschulden allerdings auch.³⁸

Die neue Verfassung verbesserte die Situation der Arbeiterschaft, indem sie deren Rechte festschrieb: der Acht-Stunden-Tag, ein fixer Mindestlohn, Urlaubsanspruch und das Ausmaß von Kinderarbeit wurden geregelt. Aber auch die Struktur der Gewerkschaften wurden vom neu gegründeten Arbeitsministerium neu organisiert, um diese zu kontrollieren und entpolitisieren; dadurch kam es nur zu wenigen Streiks. Die Landarbeiter im Sertão – dem verarmten Nordosten, geprägt von seinen trockenen, halbwüstenartigen Landstrichen – wurden bei den Gesetzesreformen vernachlässigt und reagierten mit zahlreichen Revolten auf dem Land. Vargas' oberstes Ziel war die Modernisierung Brasiliens, und die Industrialisierung war für ihn der Weg dorthin. Sein praktizierter Populismus war stark nationalistisch gefärbt. Seine Macht sicherte er sich durch die Sympathie der Massen. Er sprach vor allem die stetig anwachsende Mittelschicht, die Arbeiterschaft in den Großstädten an und stilisierte sich selbst zum „Vater der Armen“ hoch. Noch wichtiger aber war, dass ihm das Militär den Rücken stärkte. Dieses zählte 1930 48.000 Mann und wuchs innerhalb der folgenden 14 Jahre auf stattliche 163.000 Mann an. Vargas, ein Meister der Selbstinszenierung, vermied es, sich ideologisch festzulegen:

³⁸ Vgl. Zoller (2000), 246 ff.

Vargas verkörperte gewissermaßen in seiner Person den Kompromiß und suchte die divergierenden Interessen auszugleichen, ohne sich einer Gruppe anzuschließen. [...] Vargas [...] konnte sich [...] durch die Bildung immer wieder unterschiedlicher Allianzen an der Macht halten. Unverzichtbar war für ihn allein die Unterstützung des Militärs.³⁹

Klare Gegner der Vargas-Regierung waren zum einen die Kaffeeoligarchen, die Vargas' Umwerbung der Volksmassen ablehnten. Die Kommunisten unter Luís Carlos Prestes wiederum unterstützten „Arbeiter- und Gewerkschaftsführer, Teile der militärischen Führung, liberale Antifaschisten, Sozialisten“⁴⁰ und gründeten mit diesen 1935 die landesweit agierende „Aliança Nacional Libertadora“ (ANL). Gemeinsam forderten sie eine Agrarreform zum Wohle der Kleinbauern, eine Beteiligung des einfachen Volkes an der Regierung und eine Ausweitung der Arbeiterrechte. Sie positionierten sich dezidiert gegen die in ihren Augen faschistische Regierung. Noch im selben Jahr wurde die ANL durch die Regierung verboten. Daraufhin arbeitete sie im Untergrund weiter und organisierte einen Putschversuch, der jedoch fehlschlug. 1936 wurde Prestes zusammen mit zahlreichen anderen Regierungsgegnern – Intellektuellen, linken Militärs, Gewerkschaftern – inhaftiert; seine Frau, eine russische Spionin, wurde, da sie Jüdin war, an Nazi-Deutschland ausgeliefert und kam während des Zweiten Weltkrieges in einem Konzentrationslager um.⁴¹ In weiterer Folge ließ Vargas seine politischen Gegner schärfer als zuvor verfolgen. 1937 schließlich, im letzten Jahr seiner Amtszeit, rief er den Ausnahmezustand aus. Gerechtfertigt wurde sein Handeln durch den „Plan Cohen“, einen gefälschten Umsturzplan der Kommunisten, verfasst von einem Vargas unterstehenden Offizier. Die Angst vor der angeblichen kommunistischen Bedrohung wurde geschürt und löste eine Verhaftungswelle aus; verfolgt wurden alle in irgendeiner Weise verdächtigen, regierungsfeindlichen Personen. Das Parlament wurde geschlossen, seine Mitglieder ebenfalls verhaftet. Getúlio Vargas läutete den „Estado Novo“, den Neuen Staat ein, und Brasilien wurde so bis 1945 von einem Diktator geführt. Der Estado Novo in Brasilien orientierte sich an autoritären Regierungen in Europa zu jener Zeit, beispielsweise an Mussolinis faschistischem Italien und dem Estado Novo in Portugal unter António de Oliveira Salazar.

Weder kann man das Regime als totalitär noch faschistisch im Sinne des italienischen Faschismus oder des deutschen

³⁹ Zoller (2000), 253 f.

⁴⁰ Gesine Kunst / Joachim Kunst: Brasilien. Licht und Schatten. Gnas: Weishaupt, 2003. 120.

⁴¹ Vgl. Kunst (2003), 120.

Nationalsozialismus bezeichnen, doch sind Gemeinsamkeiten zu katholischen, ständestaatlichen Diktaturen der dreißiger Jahre zu finden: Autoritarismus, Antikapitalismus, Antiparlamentarismus, faschistische Ordnungsvorstellungen, Korporatismus, Versuche der Etablierung einer Massenbewegung, Rassismus.⁴²

Die Gewaltenteilung wurde aufgehoben, die zentralistische Gesinnung und die Machtkonzentration auf Rio de Janeiro und Vargas' Person wurden nochmals verschärft und unterstrichen, als in einem symbolistischen Akt in Rio alle Flaggen der Bundesstaaten verbrannt wurden – deren individuelle Identitäten sollten ausgelöscht und von einer gesamtbrasilianischen ersetzt werden.⁴³

Mit der Begründung, die Sicherheit des Landes wäre durch die „rote Bedrohung“ der Kommunisten gefährdet, wurde der Ausnahmezustand verhängt. Die Grundrechte der Bürger wurden beschnitten. Die Kommunistenhetze mündete in Folter und Mord; tausende als Kommunisten verdächtige Menschen wurden festgenommen. Viele Politiker aus der ersten Amtszeit Vargas' und Intellektuelle exilierten; der Schriftsteller Graciliano Ramos, dessen Romane für die Filmemacher der 60er und 70er Jahre von großer Bedeutung sein sollten, saß als Mitglied des PCB im Gefängnis. Die Todesstrafe für Verbrechen gegen den Staat wurde eingeführt, die „Policia Política“, die Politische Polizei, gegründet. Parteien wurden ebenso wie Streiks, Demonstrationen und freie Gewerkschaften verboten.

Seine Gegner ließ Vargas gnadenlos bekämpfen; ebenso war er aber um sein gutes Image bemüht und wollte unterschiedlichste Gruppierungen für sich gewinnen. Seinen eigenen Geburtstag machte er zum nationalen Feiertag. Das von ihm gegründete „Departamento de Imprensa e Propaganda“ (DIP, Presse- und Propagandaabteilung) schürte den Personenkult und verbreitete im Volk das Bild eines großzügigen, besorgten und väterlichen Führers. Massenmedien wie Radio und Film wurden dazu eingesetzt. Es fungierte außerdem als Zensurbehörde und konnte tageweise über regimekritische Zeitungen ein Druckverbot verhängen, wenn deren Artikel zu provokant erschienen.

Im Zweiten Weltkrieg verhielt sich Brasilien zunächst neutral, u.a. deswegen, weil im Kabinett Vargas' sowohl Anhänger der Alliierten als auch der Achsenmächte saßen. Durch die Lieferung kriegsrelevanter Rohstoffe ab 1941 unterstützte Brasilien

⁴² Prutsch (2002), 59.

⁴³ Vgl. Prutsch (2002), 59.

schließlich die Alliierten; die USA wiederum finanzierten den Ausbau der heimischen Stahlindustrie und verhalfen Brasilien zur Unabhängigkeit vom Stahlimport. Als Deutschland 1942 aus Missgefallen über diesen Austausch brasilianische Schiffe versenkte und 600 Menschen dabei ums Leben kamen, erklärte Brasilien Deutschland den Krieg. 1944 wurden brasilianische Truppen nach Italien entsandt und dort in die US-amerikanische Armee eingegliedert.

Der Widerstand gegen Vargas' Diktatur wuchs. Der Regierung fiel es schwer, zu erklären, weshalb brasilianische Soldaten im Ausland gegen ein faschistisches System kämpfen, in der Heimat aber ähnlich autoritäre Verhältnisse sichern sollten. Schon 1943 hatten sich zahlreiche Oppositionelle in Minas Gerais zusammengeschlossen und in einem gemeinsamen Manifest die Rückkehr zu demokratischen Bürgerrechten gefordert. Kritisiert wurden weiters die Zensurbestimmungen, Korruption und Klientelismus. Das Militär spaltete sich, als sich General Góis Monteiro – der mit der Bewilligung des gefälschten „Plan Cohen“ Jahre zuvor Vargas einen Grund zur Ausrufung des Estado Novo geliefert hatte – für die Interessen der Opposition einzusetzen begann und sein Amt niederlegte. Vargas reagierte auf die Forderungen der anwachsenden Gegnerschaft, indem er Neuwahlen und eine Rückkehr zur Demokratie nach dem Kriegsende versprach und Parteien wieder zuließ. Politischen Gefangenen wurde 1945 die Amnestie gewährt; Luís Carlos Prestes war wieder frei und die Kommunistische Partei legalisiert. Vargas gründete selbst gleich zwei Parteien: den Partido Social Democrático (PSD), die Sozialdemokratische Partei für seine konservativen Anhänger, und den Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), die Arbeiterpartei. Die bürgerlich-konservative Front bildete die União Democrática Nacional (UDN).⁴⁴

Bei den Neuwahlen ging Vargas' Kandidat, sein Kriegsminister Eurico Gaspar Dutra, der für den PTB und den PSD angetreten war, als klarer Sieger vor der UDN hervor. Der PCB verzeichnete einen persönlichen Wahlerfolg mit einer halben Million Wählerstimmen und war damit in Lateinamerika die führende kommunistische Partei jener Zeit. Die vier Parteien bildeten den neugewählten Kongress. Der rücktrittsunwillige Vargas wurde vom Militär abgesetzt, bekam aber – ohne überhaupt eine Wahlkampagne geführt zu haben – als Abgeordneter doch so viele Stimmen, dass er Senator in Rio Grande do Sul wurde.

⁴⁴ Vgl. Zoller (2000), 257 f.

4.1.4 Populistische Demokratien

Als populistisch wurde eine Politik eingestuft, die zwar die Unterstützung des Volkes sucht, indem sie die Wünsche und Vorstellungen des Volkes in ihr politisches Kalkül einbezieht, gleichzeitig aber – unterstützt von einer gezielten Propaganda – die Volksmassen im Sinne ihrer Ideologie zu manipulieren und dirigieren sucht. So gesehen hatte die Regierung Vargas auch schon deutliche populistische Züge, allerdings diktatorische [...]. Gleichzeitig bedeutete diese Epoche für das brasilianische Volk die erste intensive Erfahrung mit der Demokratie – nach Epochen der Kolonisation, der Monarchie, der Oligarchie in der Alten Republik und der Diktatur unter Vargas.⁴⁵

Nachdem Getúlio Vargas 15 Jahre lang regiert hatte, trat nun Eurico Gaspar Dutra 1946 das Präsidentschaftsamt an. Eine neuerstellte liberale demokratische Verfassung stellte die Gewaltenteilung und die Bürgerrechte wieder her, außerdem wurde den einzelnen Bundesstaaten wieder ihre Autonomie eingeräumt. Die Gewerkschaften blieben unter staatlicher Kontrolle, das Streikrecht wurde jedoch wiederhergestellt. Diese Verfassung sollte bis 1967 gelten, in dieser Zeit aber unzählige Male ergänzt und geändert werden. Dutra erstellte einen Fünf-Jahres-Entwicklungsplan für die Bereiche Gesundheit, Ernährung, Energie und Verkehr. Die vier Parteien waren sich uneinig darin, welchen wirtschaftlichen Weg Brasilien – „zwischen Agrar- und Industriestaat“⁴⁶ – einschlagen sollte.⁴⁷ Die USA hatten noch aus den Kriegszeiten einen Überschuss an Gütern und machten sich mit diesen wieder auf dem brasilianischen Markt breit. Die Verbrüderung mit den USA im Kalten Krieg führte dazu, dass Brasilien seine diplomatischen Beziehungen zur Sowjetunion abbrach und die Kommunistische Partei – nach nur zwei Jahren Legalität – wieder verbieten ließ. Der in der Verfassung festgeschriebenen Demokratie zum Trotz kehrte Dutra somit zu einer autoritären Staatsführung zurück. Die fehlenden Importbeschränkungen stürzten Brasilien Ende der 40er Jahre neuerlich in eine Wirtschaftskrise. Die Inflation stieg, die Löhne sanken erneut. Die Gewerkschaften reagierten mit Streik. Daraufhin ließ Dutra das Streikrecht wieder aufheben und Gewerkschaftsführer verhaften. Missmut machte sich im Volk breit. Die nächste Präsidentschaftswahl gewann, unanfechtbar und auf ganz legale Weise, Getúlio Vargas.

⁴⁵ Kunst (2003), 124 f.

⁴⁶ Kunst (2003), 125.

⁴⁷ Brasilien war trotz Vargas' forcierter Industrialisierung agrarisch geprägt – laut Volkszählung von 1950 wohnten von den rund 52 Millionen Einwohnern 33 Millionen auf dem Land, von 17 Millionen Beschäftigten waren über 10 Millionen in der Landwirtschaft tätig. Vgl. Zoller (2000), 260.

Er knüpfte an seine Prioritäten aus der früheren Amtszeit an – Nationalisierung der Wirtschaft, Zurückdrängung des ausländischen Kapitals und Einflusses, Einsatz für die Arbeiterschaft – wahrte aber die demokratischen Richtlinien. 1953 gründete er die Petrobras („Petróleo Brasileiro S.A.“), einen staatlichen Konzern, der das Monopol über die Gewinnung und Verwertung von Erdöl innehatte. Dadurch verstimmte er die USA und das Militär. Als er zudem, auf Anregung seines Arbeitsministers João Goulart, den Mindestlohn der Arbeiterschaft sprunghaft erhöhte, verhärtete sich auch die gegnerische Front der Bürgerlichen und Konservativen. Als dann bei einem versuchten Attentat auf den Journalisten Carlos Lacerda – ein erbitterter Gegner Vargas’ – ein Luftwaffenmajor ums Leben kam und eine Verbindung zwischen dem Attentäter und Vargas’ Leibwache entdeckt wurde, riefen die Luftwaffe, Lacerda und die UDN in einem Manifest den Präsidenten 1954 zum Rücktritt auf. Knapp drei Wochen später nahm sich Vargas mit einem Schuss ins Herz das Leben. Sein Tod erschütterte das ganze Land und ließ seine Gegner verstummen. „Sein Scheitern nahm bereits das Ende des populistischen Paktes vorweg, den nur sein Selbstmord auf Zeit verlängern half.“⁴⁸ Das putschwillige Militär sollte Brasilien erst zehn Jahre später in eine weitere Diktatur führen.

4.1.4.1 JK und der Fortschritt – „cinquenta anos em cinco“

Vargas’ Ableben trug nicht nur zur weiteren Mystifizierung seiner Person bei, sondern führte auch zu einem Umschwung der politischen Lage: Die Präsidentschaftswahl 1955 gewann der gemeinsame Kandidat von PSD und PTB, Juscelino Kubitschek; zum Vizepräsident wurde der bisherige Arbeitsminister João Goulart ernannt.

Ähnlich wie JFK kurze Zeit später die Nordamerikaner, so hatte JK, wie sie ihren Präsidenten nannten, die Brasilianer zu neuen Grenzen aufgerufen, und die meisten folgten ihm enthusiastisch. JK wird als munter, aufgeschlossen, freigiebig, sorglos und gegenwartsorientiert beschrieben. [...] Er hat, wie sich ein Zeitgenosse ausgedrückt hat, das „Lachen in das Präsidentenamt gebracht.“⁴⁹

In seiner Regierungszeit, 1956 bis 1961, war das ganze Land in Aufbruchsstimmung: Brasilien wurde 1958 Fußballweltmeister, bekam 1960 eine neue Hauptstadt, die Wirtschaft boomte und Bossa Nova ging um die Welt.

⁴⁸ Jens Hentschke: Estado Novo. Genesis und Konsolidierung der brasilianischen Diktatur von 1937. Saarbrücken: Verlag für Entwicklungspolitik, 1996. 571.

⁴⁹ Kunst (2003), 129.

Juscelino Kubitschek nahm sich für seine Amtszeit „cinquenta ano em cinco“ („fünfzig Jahre [Fortschritt] in fünf [Jahren]“) vor. Er setzte die Politik der Industrialisierung fort, wusste aber – anders als Vargas –, dass er dafür nicht auf ausländisches Kapital verzichten konnte. Um Arbeit und Einkommen auch für die Landarbeiter zu sichern, gründete er eine Entwicklungsbehörde für den Nordosten des Landes. Neue Industriezweige wie die Automobilindustrie entstanden. Zahlreiche Großprojekte wurden realisiert, Wasserkraftwerke und neue Straßenverbindungen gebaut. Nicht zuletzt wurde die neue Hauptstadt Brasília – entworfen von Oscar Niemeyer – im Landesinneren aus dem Boden gestampft und 1960 eingeweiht. Schon in der Verfassung von 1891 war der Bau einer neuen zentral gelegenen Hauptstadt gefordert worden.

Der PCB blieb weiterhin illegal, allerdings konnte Luis Carlos Prestes aus dem Untergrund auftauchen. Insgesamt verhielt sich Kubitschek allen Parteien gegenüber sehr tolerant und pflegte auch ein gutes Verhältnis zum Militär, das vor seinem Amtsantritt ja feindlich eingestellt gewesen war. Der brutale Antikommunismus aus den Jahren zuvor wurde von der neuen aufgeschlossenen Mittelschicht verurteilt.

Inflation, Staatsschulden und Korruption waren Probleme, mit denen auch die Regierung Kubitschek zu kämpfen hatte. Widersprüche zu JKs erklärten Zielen wurden sichtbar – von seinen Investitionen profitierten in erster Linie die Metropolen, und dort die Mittelschicht und die Unternehmer, nicht aber die Arbeiter, für die sich der PTB eigentlich einsetzen sollte. Die Landflucht nahm daher weiterhin zu, die sozialen Probleme in den Großstädten ebenso.

4.1.4.2 Jango und die Reformen

JKs Nachfolger Jânio de Silva Quadros, Kandidat der UND, trat nach einem siebenmonatigen Zwischenspiel und einer orientierungslosen Regierungspolitik freiwillig zurück. UDN sowie Teile von Presse und Militär sprachen sich gegen die Amtsübernahme durch den – wiedergewählten – Vizepräsidenten João Goulart aus. Dieser hielt sich zu dieser Zeit im sozialistischen China auf. Ein drohender Bürgerkrieg ließ sich abwenden und Goulart, auch „Jango“ genannt, wurde Präsident. Er plante zahlreiche Reformen, die das Land wahrlich nötig hatte. Die Agrarreform sollte den unzähligen landlosen Bauernfamilien im Nordosten endlich eigenen Grundbesitz sichern. Eine Städtereform sollte das soziale Elend in den anwachsenden Favelas der Großstädte in den Griff bekommen. Das Erziehungssystem sollte reformiert werden:

Mehr Schulen und mehr Lehrpersonal sollten dem Analphabetismus entgegenwirken. „Der Analphabetismus betrug 1960 im Landesdurchschnitt immer noch 40%, allerdings war dies immerhin die erste Volkszählung Brasiliens, die keine Mehrheit von Analphabeten ergab.“⁵⁰ Außerdem räumte Jango Analphabeten das Wahlrecht ein und unterstützte die Alphabetisierungskampagne des Pädagogen Paulo Freire.⁵¹ Er war tatsächlich daran interessiert, dem breiten Volk den Weg zu Bildung und politischer Bewusstwerdung zu öffnen. „Goulart, der nie über ein kohärentes Programm verfügte, hatte sich endgültig für die extreme Linke entschieden.“⁵² Er rüttelte gewaltig an den bestehenden Machtverhältnissen und erzürnte mit seinen Reformmaßnahmen mehrere Seiten: konservative Kreise, ausländische Unternehmer, Teile der Kirche und des Militärs (das sich in Goulart-Anhänger und -Gegner gespalten hatte), Großgrundbesitzer, Gouverneure der einzelnen Bundesstaaten und den Botschafter der USA. Protestmärsche gegen die Regierung wurden organisiert; man fürchtete ein Erstarken des Kommunismus. Goulart mobilisierte wiederum vor allem die Arbeiterschaft, um das Volk für sich zu gewinnen. Als er zu Beginn des Jahres 1964 verkündete, die umstrittene Agrarreform per Dekret durchzusetzen, war er zu weit gegangen: Am 31. März 1964 wurde er vom Militär gestützt und ging ohne Widerstand nach Uruguay ins Exil. Der Putsch wurde von den USA unterstützt.

In den nächsten 21 Jahren lösten einander fünf Generäle als Präsidenten ab. Anders als in den Jahren zuvor gab das Militär diesmal die Macht nicht mehr aus der Hand.

4.1.5 Militärdiktatur 1964 - 1985 – „segurança e desenvolvimentismo“

Das Militär hatte zunächst die breite öffentliche Mehrheit hinter sich. Verfassung und Gesetze wurden außer Kraft gesetzt und nach und nach durch autoritäre Dekrete, die „atos institucionais“ (AI) ersetzt. Parlament oder Parteien wurden obsolet und dienten nur als Fassade, um den Anschein einer Demokratie aufrechtzuerhalten. Eine relativ kleine Elite wurde begünstigt und stärkte der Diktatur dafür ebenso den Rücken wie multinationale Konzerne, die an der politischen und wirtschaftlichen Macht beteiligt waren. Das Militär selbst war gespalten: „Die Meinungsunterschiede zwischen den ‚harten‘ und den ‚weichen‘ Militärs bestanden nicht über das ‚Ob‘ der Diktatur, sondern

⁵⁰ Zoller (2000), 268.

⁵¹ Vgl. Paulo Freire: Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1975.

⁵² Zoller (2000), 269.

in der Konsequenz und Härte der Durchsetzung ihrer Politik.“⁵³ Die beiden Pfeiler ihrer Politik waren „segurança“ und „desenvolvimentismo“: die nationale Sicherheit – die zunehmende soziale Unruhe und die angebliche Bedrohung durch den Kommunismus mussten unter Kontrolle gebracht werden – und der wirtschaftliche Fortschritt.

4.1.5.1 Wirtschaftliche Entwicklung

Brasilien sollte kein „Schwellenland“ mehr sein. Um diesen Status zu überwinden, lag die Wirtschafts- und Finanzpolitik während der gesamten Militärdiktatur in den Händen von Wissenschaftlern und Technokraten.⁵⁴ In wirtschaftlicher Hinsicht konnten die Militärs zunächst große Erfolge verzeichnen. Sie bekamen die Inflation in den Griff und schafften es, Brasilien verstärkt in die Weltwirtschaft einzubinden. Das Exportgeschäft florierte; Kaffee verlor an Bedeutung, stattdessen wurde Soja, der schon seit Mitte der 60er Jahre angebaut wurde, ein wichtiges Exportprodukt. Auch die Grenzen für Import und Auslandskapital waren weit geöffnet. „Ab 1968 wurde vom ‚brasilianischen Wunder‘ gesprochen, denn in den Jahren 1968 bis 1973 wuchs die Wirtschaft mit Jahresraten von etwa zehn Prozent. [...] Doch die Einkommensverteilung wurde immer ungleicher.“⁵⁵ Die Ölkrisen von 1973 und 1979 setzten der Wirtschaft dann stark zu. Das Verhältnis zu den USA, die den Putsch begrüßt und die antikommunistische Linie des Regimes voll und ganz unterstützt hatten, kühlte ab, als es ab Mitte der 70er Jahre zu Unstimmigkeiten bezüglich der Nutzung von Nukleartechnologie kam. Als die USA dann auch noch Brasilien wegen seiner zahlreichen Menschenrechtsverletzungen kritisierte, wurde das beidseitige Militärabkommen durch Brasilien sofort gekündigt. Auch die Verschuldung im Ausland wurde immer größer, sodass Brasilien schließlich beim Internationalen Währungsfonds um Unterstützung ansuchen musste. „Als das Regime Wachstum nicht mehr garantieren konnte, verlor es seine Legitimation und schließlich die Macht.“⁵⁶

4.1.5.2 Zensur und Folter

Die Maßnahmen zum Schutz der nationalen Sicherheit waren rigide, schonungslos und vom Militär willkürlich gesetzt. Geschützt wurde damit im Grunde nur die Regierung

⁵³ Zoller (2000), 272.

⁵⁴ Vgl. Zoller (2000), 273.

⁵⁵ Zoller (2000), 275.

⁵⁶ Zoller (2000), 278.

selbst. „Die ‚Revolution‘ von 1964 stellte den Sieg des politischen Soldaten über den liberalen Bürger, aber auch den Sieg des Staates über die zivile Gesellschaft dar.“⁵⁷

Zwischen 1964 und 1969 wurden 17 atos institucionais erlassen, die meisten davon im Jahre 1969. Schon der erste ato institucional (AI-1) erlaubte den Militärs, die Verfassung zu ändern und als regierungsfeindlich eingestufte Personen – beispielsweise die früheren Präsidenten Kubitschek, Quadros und Goulart – ihrer politischen Rechte zu berauben.

Innerhalb nur einer Woche nach dem Putsch wurden in der *Operação Limpeza* („Operation Säuberung“) über 7000 Personen verhaftet: Mitglieder der katholischen Jugend, der verschiedenen kommunistischen Parteien und Grüppchen sowie der Gewerkschafts- und Landarbeiterbewegung. Die neuen Machthaber hatten mit mehr Widerstand gerechnet; sie griffen dennoch hart durch und entließen 1964 über 9000 Staatsbedienstete und Offiziere und 112 Inhaber von Wahlämtern [...].⁵⁸

Die bestehenden Parteien wurden aufgelöst, stattdessen formte die Regierung zwei neue Parteien nach ihren Vorstellungen: die ARENA (Aliança Renovadora Nacional) unterstützte voll und ganz das Regime, während der MDB (Movimento Democrático Brasileiro) die Rolle der Opposition zugeteilt bekam – einer Opposition ohne Einfluss, nur installiert, um die demokratische Form zu wahren. Der Präsident konnte nur noch durch die obersten Generäle gewählt werden. Weitere institutionelle Akte wurden nach und nach verkündet, beispielsweise wenn sich für die Opposition vorteilhafte Gesetzeslücken auftaten und die uneingeschränkte Macht des Regimes bedrohten. Der Präsident konnte nur noch durch den Kongress gewählt werden, und dieser wurde wiederum ermächtigt, den Kongress bei Bedarf aufzulösen und per Dekret zu regieren. Der erste Militärpräsident Humberto Castelo Branco führte die von Jânio Quadros begonnene Amtszeit bis 1967 fort. Nachdem Castelo Branco gegen Ende seiner Präsidentschaft bei einem Flugzeugabsturz überraschend ums Leben kam, wurde Artur da Costa e Silva, zuvor Kriegsminister, konkurrenzlos nächster Präsident. Unter ihm wurde die harte Linie des Militärregimes nochmals verschärft.

1968 wuchs der Widerstand gegen die Militärdiktatur an. Auslöser für die zahlreichen Demonstrationen war der Tod eines jungen Studenten im März desselben Jahres, der bei einem Protest gegen die Preiserhöhung von Lebensmitteln durch die Militärpolizei in

⁵⁷ Zoller (2000), 279.

⁵⁸ Zoller (2000), 280.

Rio de Janeiro erschossen wurde. Weitere Studentenproteste im ganzen Land folgten. Das Militär antwortete mit Gewalt und verhaftete hunderte Studierende. Es gab zahlreiche Tote und Verletzte. Im Juni kam es in Rio de Janeiro zur „passeata dos cem mil“, zum „Marsch der Einhunderttausend“ – dem bis dato wichtigsten Protest gegen das Regime und noch heute eine der größten Demonstrationen des Landes. Neben Studenten nahmen unter anderem auch Künstler, Intellektuelle, Politiker und Arbeiter daran teil. Sie gedachten der bisherigen Todesopfer und forderten das Ende der Diktatur. Diese Demonstration verlief friedlich und ohne Zusammenstöße mit der Polizei.

Als ein Abgeordneter das generelle brutale Vorgehen gegen Demonstranten kritisierte, sollte er gerichtlich belangt werden. Da das Abgeordnetenhaus dem nicht nachkam, rief Costa e Silva im Dezember 1968 den berüchtigten ato institucional No. 5 (AI-5) aus und löste den Kongress auf (erst ein knappes Jahr später sollte er wieder geöffnet werden).⁵⁹ Mit dem AI-5 hatte der Präsident praktisch alle Macht, während die Bürger ohne Rechte dastanden. Er ließ das Parlament, die Verwaltung und das Militär nochmals von scheinbar oder tatsächlich regierungsfeindlichen Personen „säubern“ und Tausende verhaften. Das Regime hatte alle Freiheit, unliebsame politische Gegner zu verfolgen und willkürlich festzunehmen, ohne dafür in irgendeiner Weise gerichtlich belangt zu werden. Zahllose Menschen „verschwanden“ – „das heißt, sie wurden höchstwahrscheinlich ermordet, doch ihre Körper tauchten nicht mehr auf.“⁶⁰ Politische Versammlungen und Demonstrationen wurden verboten. Neben der Zensur wurde nun auch die Vorzensur für Theater, Film, Fernsehen, Literatur, Presse und Musik eingeführt. Die Möglichkeit zur freien Meinungsäußerung im Bereich von Kunst und Kultur wurde damit erstickt. Zahlreiche Kunstschaffende und Kulturtheoretiker waren während der Diktatur zu einer Schaffenspause gezwungen, da sie unter dem Regime verfolgt wurden oder inhaftiert waren. Sie, ihre Mitarbeiter und ihre Verwandten waren wegen ihrer Arbeit von Verfolgung und Gewaltanwendung bedroht. Die politische Polizei verhaftete, wie es schien, willkürlich, ohne Nennung von haltbaren Beschuldigungen, folterte anonym, maskiert; informierte nicht über den Verbleib ihrer Häftlinge und ließ sie – wenn sie denn die grausame Folter überlebten – ebenso willkürlich, ohne Angabe von Gründen, wieder frei.

⁵⁹ Zoller (2000), 282.

⁶⁰ Zoller (2000), 285.

Der Regisseur Carlos Diegues wurde beispielsweise vor Gericht gestellt, weil er „angeklagt [war], durch seine Arbeiten ‚Bedingungen für die Entstehung eines psychologischen Krieges‘ (wörtlich) geschaffen zu haben und mit der Sängerin Nara Leão verheiratet zu sein, die subversive Lieder singe.“⁶¹ Der damalige Direktor der Filmothek an der Universität in Rio de Janeiro, Plinio Sussekind da Rocha, wurde wiederum inhaftiert und auf die Liste der „verbotenen Professoren“ gesetzt, da er Kopien von Eisensteins *Die Mutter* und *Panzerkreuzer Potemkin* besaß. Der Direktor der *Cinemateca do Museu de Arte Moderna* in Rio de Janeiro, Cosme Alves Neto,

wurde mit Elektroschocks, dem ‚pau de arara‘⁶² und Schlägen auf der berüchtigten ‚Insel der Blumen‘ in der Bucht von Rio gefoltert. [Er m]ußte nächtelang in eisigem Wasser sitzen, mit der seine Zelle angefüllt wurde.⁶³

Nachdem Costa e Silva 1969 einen Schlaganfall erlitten hatte, bildeten die Minister eine Militärjunta und regierten in der verbleibenden Amtszeit gemeinsam. Der Vizepräsident wurde übergangen, da er den AI-5 abgelehnt hatte. Die Junta führte die Todesstrafe und Dauerinhaftierung für politische Gegner ein.

Im Herbst 1969 bestimmten die Militärs den General Emílio Garrastazu Médici zum Präsidenten und riefen den neueröffneten Kongress ein, um ihre Wahl bestätigen zu lassen. Unter Medici wurde der AI-5 in der Verfassung verankert und blieb die folgenden zehn Jahre in Kraft. Mit Médici begannen die „anos de chumbo“, die bleiernen Jahre der Diktatur. Bis 1974 litt Brasilien unter der besonderen Härte der Repressionen. Gleichzeitig formierte sich die bewaffnete Stadtguerilla, die als Absplitterung des PCB entstand, aber auch aus Vertretern des Militärs bestand. Ihr Widerstand äußerte sich durch Bombenanschläge, Banküberfälle und Entführungen, mit denen Gefangene aus den eigenen Reihen freigespresst werden sollten. Terrorakte und Repressionspolitik des Regimes wiegelten sich gegenseitig auf. Während das Regime immer grausamer agierte und die Menschenrechte mit Füßen trat, schmückte es sich gleichzeitig mit seinem erzielten Wirtschaftswunder und konnte, wirtschaftlich und politisch, auf die Unterstützung der USA bauen.⁶⁴ Außerdem wurde das Fernsehen als

⁶¹ Jose Wainer: Repressionen gegen das Cinema Novo. In: Peter Schumann (Hg.): Film und Revolution in Lateinamerika. Oberhausen: Laufen, 1971. S. 54 – 55. 55.

⁶² „Pau de arara“, übersetzt „Papageienschaukel“ ist eine Foltermethode, bei der der Gefangene – meist nackt und mit verbundenen Augen – mit den Kniekehlen kopfüber an einer Stange aufgehängt und seine Handgelenke an die Fußgelenke gefesselt werden. Der Druck des Körpergewichts verursacht mit der Zeit starke Schmerzen, die aber keine sichtbaren Spuren hinterlassen. Vgl. Heilige Mission. Spiegel, 51/1969. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45302893.html> Zugriff: 20.8.2010

⁶³ Vgl. Wainer (1971), 54 f.

⁶⁴ Vgl. Kunst (2003), 138.

Propagandamittel genutzt und verbreitete unter den Massen ein allzu positives Image von der Regierung und ihren Erfolgen.

Zum studentischen Widerstand kam nun der von Vertretern der Kirche hinzu, die anlässlich bekanntgewordener Fälle von Folter ihre Stimme erhoben. Um 1972 herum war die Stadtguerilla ausgelöscht worden. „Bei den Rebellen herrschte Resignation. Ihr Ziel war nicht mehr der Sturz des Regimes, sondern nur die Befreiung ihrer Mitkämpfer aus den Gefängnissen und Folterkellern.“⁶⁵

4.1.5.3 Abertura und Redemokratisierung

Médicis Nachfolger, Ernesto Geisel leitete ab 1974 die ersten Schritte zur „abertura“ – zur Öffnung –, also zu einer langsamen, zögerlichen Redemokratisierung ein, kam damit allerdings in Konflikt mit jenen Militärs, die an der „linha dura“, der „harten Linie“ festhalten wollten.

Die Ermordung des Journalisten Wladimir Herzog 1975 löste landesweit Proteste aus. Herzog, zu dieser Zeit Chefredakteur des Fernsehsenders TV Cultura, wurde aufgrund seiner Beziehungen zum PCB festgenommen. Einen Tag später hieß es gegenüber der Presse, Herzog habe sich in seiner Zelle erhängt. Das Foto, das dazu veröffentlicht wurde, ließ am Wahrheitsgehalt dieser Darstellung allerdings starke Zweifel aufkommen. Es besteht ein Konsens darin, dass Herzog zu Tode gefoltert und seine Ermordung als Selbstmord getarnt wurde. Geisel beendete die Folterungen, und im Dezember 1978 setzte er den AI-5 außer Kraft. Auch lockerte er die Wahlgesetze und ermöglichte so ein tatsächliches Erstarken der Oppositionspartei MDB, die nicht länger nur zum Schein Opposition sein durfte. Die Anhänger der „linha dura“ forderten wieder ein härteres Durchgreifen. Aber neben der zunehmenden Handlungsmacht des MDB kamen die wirtschaftlichen Folgen der Ölkrisen hinzu, die das Selbstverständnis des Regimes untergruben.

Mit dem Ende des staatlichen Terrors begannen sich nun die Interessen der Zivilgesellschaft wieder zu artikulieren. Arbeiter und Landarbeiter suchten ihre nach 1964 zerschlagenen Organisationen wieder aufzubauen. [...] Mit Beginn der politischen Öffnung bildete sich wieder eine Bauernbewegung. [...] Landbesetzungen wurden in der Folge ein Mittel, um die Not der Landarbeiter zu lindern oder zumindest durch das Echo darauf in der Öffentlichkeit Druck auf die Politik auszuüben.⁶⁶

⁶⁵ Zoller (2000), 285.

⁶⁶ Zoller (2000), 287 f.

Auch die Arbeiter organisierten sich ebenfalls wieder in Gewerkschaften. Im Mai 1978 wurde Brasilien von einer Streikwelle überrollt. Ausgangspunkt war die ABC-Region, dem Industriegebiet um São Paulo (benannt nach den Städten Santo André, São Bernardo do Campo und São Caetano do Sul).

Dort [...] waren 45% der Industrieproduktion Brasiliens konzentriert, was der lokalen Streikbewegung automatisch eine nationale Dimension verlieh. Die Streiks wurden von den offiziellen Stellen für illegal erklärt, führten jedoch zur Entstehung des *Sindicato dos Metalúrgicos* [Gewerkschaft der Metallarbeiter, Anm.] und zum Aufstieg des Gewerkschaftsführers *Lula*, Luís Inácio da Silva [...]. 1979 setzte sich die Streikwelle fort und machte den Kontrollverlust des Militärregimes deutlich.⁶⁷

1979 wurde João Baptista de Oliveira Figueiredo neuer – und letzter – Militärpräsident. Er unterzeichnete ein Amnestiegesetz, und viele politisch Verfolgte kehrten aus dem Exil zurück. Zahlreiche Politiker, die ihrer politischen Rechte beraubt worden und geflüchtet waren, gingen zurück in die Politik, denn die Regierung Figueiredo erlaubte wieder die Gründung von Parteien. Der PCB blieb nach wie vor verboten, aber das demokratische Mehrparteiensystem wurde zugelassen. Die Staatspartei ARENA benannte sich in „Partido Democrático Social“ (PDS) um, die Oppositionspartei MDB in „Partido do Movimento Democrático Brasileiro“ (PMDB); eine Gruppierung des MDB gründete den „Partido Popular“. Hinzu kamen die linke Arbeiterpartei Partido Democrático Trabalhista – eine Fortführung der früheren Arbeiterpartei PTB – und der „Partido Trabalhista Brasileiro“ – der im Gegensatz zum früheren PTB für eine Politik rechts der Mitte stand – angeführt von Vargas’ Großnichte Ivete Vargas. Eine tatsächliche Innovation stellte lediglich der „Partido dos Trabalhadores“ dar, die Arbeiterpartei aus São Paulo, mitbegründet von Lula (der 2003 zum Präsidenten gewählt werden sollte). Hinter dieser Partei stand die neue Gewerkschaftsbewegung.⁶⁸

In den Jahren 1983 und 1984 kam es zu einer Massenprotestbewegung, die für die nächste Präsidentschaftswahl „diretas já!“ („direkte [Wahlen] jetzt!“) forderte und nicht mehr das Wahlgremium des Militärs bestimmen lassen wollte. Die Bewegung vereinte Vertreter aus den verschiedenen Parteien. 1984 fand mit ca. eineinhalb Millionen

⁶⁷ Zoller (2000), 288.

⁶⁸ Vgl. Zoller (2000), 294.

Teilnehmenden in São Paulo die bisher größte politische Demonstration Brasiliens statt. Eine entsprechende Verfassungsänderung konnte allerdings nicht bewirkt werden. Die Präsidentschaftswahl 1985 gewann mit eindeutiger Mehrheit der populäre Kandidat des PMDB, Tancredo Neves, der schon unter Vargas – vor dem Estado Novo –, Kubitschek und Goulart als Minister bzw. Ministerpräsident in der Regierung gesessen war. Mit ihm wurde die Hoffnung verbunden, einen Weg aus der schweren wirtschaftlichen Krise zu finden und endgültig zur Demokratie zurückzukehren. Neves wäre der erste zivile Präsident Brasiliens nach der Militärdiktatur geworden, doch er verstarb, noch bevor er sein Amt antreten konnte. Der gewählte Vizepräsident José Sarney vom PDS trat Neves' Nachfolge an. Er stand vor der Aufgabe, mit der geschichtlich größten Staatsverschuldung und der höchsten Inflationsrate des Landes fertig zu werden. Unter ihm trat eine neue demokratische Verfassung in Kraft, doch die wirtschaftlichen Probleme Brasiliens konnte er nicht lösen. Die Stabilisierung der Wirtschaft Brasiliens sollte erst in den 90er Jahren gelingen.

4.2 Theater

Drei Theatergruppen, die mit ihren Aufführungen und ihrem Engagement ab den 50er Jahren hervortraten, werde ich im folgenden Kapitel beschreiben: in São Paulo das Teatro de Arena und das Teatro Oficina sowie in Rio de Janeiro das Teatro Opinião. Ihr künstlerisches Schaffen und ihr politisches, linksgerichtetes Wirken vor und während der Diktatur bis zum Zerfall der Gruppen – unter anderem bedingt durch die Exilierung ihrer künstlerischen Leiter Anfang der 70er Jahre – wird anhand der Beschreibung einzelner bedeutsamer Aufführungen veranschaulicht. Dabei werden gewisse Tendenzen sichtbar, die in Hinblick auf die politischen Gegebenheiten ein Gefühl dafür vermitteln, welche Bedürfnisse das alternative brasilianische Theater abdecken sollte. Die Theaterarbeit rund um das Teatro de Arena kann als Fortsetzung des 30 Jahre zuvor aufgekommenen modernistischen Gedankens angesehen werden. Daher gehe ich als erstes auf den brasilianischen Modernismus ein.

4.2.1 Os Modernistas – „tupi or not tupi..“

1922 fand in São Paulo die „Semana de Arte Moderna“, die Woche der Modernen Kunst statt. Anlass war das hundertjährige Jubiläum von Brasiliens

Unabhängigkeitserklärung. Architekten, Musiker, Schriftsteller und bildende Künstler organisierten diese Veranstaltung mit dem Ziel einer ästhetischen Erneuerung.

Die Entschlossenheit, nicht nur zeitgenössisch zu sein, sondern vor allem brasilianisch, zeigte sich in der Suche nach einer möglichst einheimischen, eher tropischen als gemäßigten Kunst. Provinziell in ihrem kosmopolitischen Gehabe, ohne Minderwertigkeitskomplex, stolz auf die eigenen ausdrucksvollen Unzulänglichkeiten, wach und originell nahm sie den Atem des Barocks, eines stilistischen Grundelement Brasiliens, wieder auf. Kurz, eine Kunst am Anfangspunkt eines eigenen Selbstbewusstseins.⁶⁹

Es galt, sich gleichzeitig den Wurzeln im eigenen Land und den aktuellen europäischen Kunstströmungen (neben dem Surrealismus auch Futurismus, Dadaismus und Expressionismus) zuzuwenden und sich diese selbstbewusst „kannibalistisch“ einzuverleiben, um dann daraus etwas Neues, Eigenes zu schaffen. „Der Erste Weltkrieg beeinflusste nicht nur ökonomisch Brasilien, der Zusammenbruch des Vorbildes Europa wirkte sich auch psychologisch aus.“⁷⁰ Die bloße Nachahmung europäischer Modelle wurde nun – da als lächerlich empfunden – abgelehnt. Stattdessen sollten ausländische Einflüsse verwertet und mit der Kultur vor Ort vermengt werden; das Resultat sollte Bedeutung für die eigene Lebenswelt, Bezug zum eigenen Alltag haben. Die traditionelle Entfremdung der brasilianischen Kunst von der eigenen Lebenswelt wollten die Modernisten hinter sich lassen. In seinem 1928 erschienenen *Manifesto antropófago (Kannibalistisches Manifest)* forderte der Dichter Oswald de Andrade mit Vehemenz eine selbstbewusste Haltung gegenüber der eigenen Kultur genauso wie dem Kulturkannibalismus und stellte fest: „Tupi or not tupi, that is the question.“⁷¹

Architektur, Dichtung, Musik, Malerei – auf diese Bereiche konzentrierten sich die Künstler. Das Theater wurde bei diesem neuen künstlerischen Denkansatz nicht bedacht – zu sehr war es zu dieser Zeit vom auf kommerziellen Erfolg ausgerichteten Starsystem beherrscht, zu volksfremd war es, da es als Zielpublikum die Oberschicht erreichen wollte. Zudem gab es in der modernistischen Bewegung viele

⁶⁹ Roberto Pontual: Nation, Welt Modernität. Brasilianische Kunst im 20. Jahrhundert. In: Guido Magnaguagno, (Hg.): Brasilien. Entdeckung und Selbstentdeckung. Bern: Benteli, 1992. S. 320 – 331. 321.

⁷⁰ Prutsch (2003), 27.

⁷¹ Oswald de Andrade: Antropophagisches Manifest. In: Guido Magnaguagno, (Hg.): Brasilien. Entdeckung und Selbstentdeckung. Bern: Benteli, 1992. S. 347 – 349. 347.

unterschiedliche Standpunkte. Die Ausarbeitung eines einheitlichen nationalen Theaterkonzepts im Kollektiv kam nicht zustande.

1933 schrieb Oswald de Andrade *O Rei da Vela (Der Kerzenkönig)*, eine beißende Satire über die sozialen und politischen Unterdrückungsmechanismen im Kapitalismus. Das Stück wurde zwar 1937 veröffentlicht, von der Zensur aber sofort wegen seiner provokativen Sprache verboten – erst in den 60ern sollte es zu einer legendären Uraufführung gelangen. Auch seine anderen beiden Theaterstücke, *O homem e o cavalo (Der Mann und das Pferd, 1934)* – „eine groteske Utopie der Weltrevolution [...] von Majakowski inspiriert“⁷², und *A morta (Die Tote, 1937)* blieben lange Zeit unaufgeführt.

Os Comediantes waren eine Amateurtheatergruppe, aus der mehrere spätere Schauspielgrößen hervorgingen. 1943 führten sie unter der Regie von Zbigniew Ziembinski in Rio de Janeiro *Vestido de Noiva (Brautkleid)* von Nelson Rodrigues auf. Dieser war als Autor und Journalist tätig und bezeichnete seine Stücke selbst als „teatro desagradável“ (unangenehmes Theater), „das dem Zuschauer die Pest und die Cholera auf den Hals schicken wollte.“⁷³ Gerade Tabuthemen wie Homosexualität, Prostitution und Inzest waren es, die er ansprach. Die Inszenierung von *Vestido de Noiva* gilt als Geburtsstunde des Modernen Theaters in Brasilien⁷⁴ und kann sowohl als Pendant zum europäischen Avantgarde-Theater als auch als Anknüpfung an die modernistischen Ideen der 20er Jahre betrachtet werden.⁷⁵ Der unkonventionelle Text und die szenische Umsetzung stellten einen Meilenstein dar.

4.2.2 Teatro Brasileiro de Comédia

1948 gründete der Industrielle Franco Zampari in São Paulo das Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), mit dem Vorsatz, dort „bestes europäisches Theater“⁷⁶ zu spielen. Die Verdienste des TBC bestehen in der Professionalisierung des Schauspielers-Berufs, in der Organisation des Theaterbetriebes und dem Unternehmensgeist. Erstmals waren die

⁷² Henry Thorau: Einführung. In: Henry Thorau, Sábato Magaldi (Hg.): Theaterstücke aus Brasilien. Berlin: Edition dia, 1996. 7.

⁷³ Thorau (1996), 10.

⁷⁴ Fernando Peixoto zweifelt dies in seinem Interview mit Guarnieri allerdings an und betont, es habe davor schon großartige Theaterautoren gegeben, deren Bedeutsamkeit allgemein verkannt worden sei. Vgl. Fernando Peixoto: Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri. In: Encontros com a civilização brasileira. Nr. 1, 1978. S. 93 – 113. 94.

⁷⁵ Vgl. Gerd Hilger: Aspekte des modernen brasilianischen Theaters. In: Heidrun Adler (Hg.): Theater in Lateinamerika. Berlin: Reimer, 1991. 65 – 88. 72.

⁷⁶ Henry Thorau: Augusto Boal oder Die Probe auf die Zukunft. In: Augusto Boal. Theater der Unterdrückten. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. S. 9 – 16. 9.

Schauspieler fix angestellt und hatten Anrecht auf Krankenversicherung und Pension.⁷⁷ Den Nachwuchs holte sich das TBC aus der Escola de Arte Dramática (EAD), die im selben Jahr gegründet wurde. Zielpublikum war das Großbürgertum, dem neben der wirtschaftlichen auch eine intellektuelle Nähe zu den USA und Europa vermittelt werden sollte. Eröffnet wurde das Theater mit *La voix humaine* von Jean Cocteau, gespielt wurde in französischer Sprache. Stücke von heimischen Autoren wurden bis 1960 kaum aufgeführt, auf dem Programm standen europäische und US-amerikanische Autoren: Goldoni, Jean-Paul Sartre, Anton Čechov, Oscar Wilde, Tennessee Williams und Joseph Kesselring mit *Arsen und Spitzenhäubchen*.

Es gelang, die junge brasilianische Avantgarde einzuschüchtern, und gleichzeitig von der düsteren brasilianischen Realität abzulenken, wie sie europäische Statistiken belegten: 40 Prozent der Kinder im Nordosten sterben, ehe sie das erste Lebensjahr vollendet haben. 95 Prozent der Brasilianer leiden an Infektionskrankheiten. Eine Untersuchung des Ernährungswissenschaftlers Nelson Chaves im Auftrag der Ford-Foundation ergab, dass die Anzahl der Kalorien, die ein brasilianischer Bauer täglich konsumiert, gerade ausreicht, um ihn bei strikter Bettruhe am Leben zu erhalten.⁷⁸

Besagter Bauer aus der Statistik hätte wohl kaum etwas mit dem seiner Lebenswelt fremden Theater anzufangen gewusst. Der Kulturimport, die kulturelle Orientierung am Ausland und die Ignoranz gegenüber den Verhältnissen in Brasilien hatten allerdings auch zur Folge, dass sich junge Dramatiker angeregt fühlten, im eigenen Alltag nach Erzählstoff zu suchen. Einhergehend mit Kubitscheks liberal-demokratischer Politik und seinen Bemühungen, Brasiliens eigene Wirtschaft zu stärken und vom ausländischen Markt unabhängig zu machen, interessierte sich eine junge Generation von Theaterautoren mehr und mehr für das gegenwärtige innenpolitische Geschehen und die Probleme der brasilianischen Gesellschaft. Die traditionelle Orientierung an der Kultur in Europa und den USA wurde zugunsten einer kritischen und doch selbstbewussten Auseinandersetzung mit der eigenen Nation hinter sich gelassen. Man spricht hier von „brasilianidade“ – dem Gefühl von Zugehörigkeit und Identifikation mit dem eigenen vielschichtigen Land.⁷⁹ In Anbetracht der Geschichte Brasiliens als ehemalige Kolonie Portugals und der Zusammensetzung der Bevölkerung aus Indios, afrikanischen Sklaven und Portugiesen sowie späteren Zuwanderern ab der zweiten

⁷⁷ Vgl. Hilger (1991), 73 f.

⁷⁸ Thorau (1989), 9.

⁷⁹ Vgl. Hilger (1991), 77.

Hälfte des 19. Jahrhunderts (vor allem aus Italien und Japan) war die Frage nach einer eigenen brasilianischen Identität eine wahre Herausforderung.

4.2.3 Teatro de Arena – „o autor nacional ganhou o palco“⁸⁰

1951 wird José Renato, ehemaliger Schüler der EAD, von einem seiner Professoren, dem Theaterwissenschaftler Décio de Almeida Prado, angeregt, eine Experimentierbühne in Form einer Arena ins Leben zu rufen. Bei dieser Form ist der Wunsch, Illusion zu erzeugen, obsolet: Die Illusion der vierten Wand fällt weg, das Bühnenbild ist schlicht und alle Theatermittel sind offen gelegt. Es herrscht eine besondere Nähe zwischen Schauspielern und Publikum, und im Mittelpunkt steht das Schauspiel selbst.

Aus dieser Idee heraus entsteht in São Paulo das Teatro de Arena (TDA), das gegen Ende des Jahres 1953 schließlich ein festes Haus in der Rua Teodoro Baima mit rund 180 Sitzplätzen erhält. Gegründet wird es von den ersten Abgängern der EAD, alles junge Leute Anfang bis Mitte 20, die sich dagegen entschließen, an eines der etablierten Theater zu gehen. Aufgrund der günstigen Produktionskosten können die Eintrittspreise niedrig gehalten werden, und so ist es möglich, neue Publikumsschichten anzuziehen. Der Spielplan ähnelt zunächst dem des TBC: Tennessee Williams, Marcel Achard, Luigi Pirandello und Martins Pena (der aufgrund seiner Sittenkomödien als brasilianischer Molière bzw. als „brasilianischer Nestroy“⁸¹ gilt).

1956 fusioniert das TDA mit dem Teatro Paulista dos Estudantes (TPE), dem politischen Studententheater von São Paulo, und so stoßen unter anderem Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho und Milton Gonçalves, alles Schauspieler und/oder Autoren, zum Arena-Ensemble dazu. Im selben Jahr wird der 25jährige Augusto Boal eingeladen, im TDA Stanislawskis Methoden zu unterrichten; außerdem richtet er eine Autorenwerkstatt ein und teilt sich mit José Renato die Theaterleitung. Das TDA wird so zum ersten professionellen Theater Brasiliens, das nicht von einem Impresario, sondern von einem Kollektiv geführt wird. Boal hat zwei Jahre lang neben seinem Chemiestudium Regie und Dramaturgie an der School of Dramatic Arts an der New Yorker Columbia University studiert und bei Aufführungen im Actor's Studio assistiert. Neben neuen Theaterkenntnissen bringt er ebenso wie auch

⁸⁰ „Der heimische Autor eroberte die Bühne.“ Zitat Gianfrancesco Guarnieri in: Peixoto (1978), 104.

⁸¹ Olga Obry: Strömungen des brasilianischen Theaters. In: Bühne. Oktober 1968. Nr. 133. 22.

die ehemaligen Mitglieder des TPE seine politische und sozialkritische Haltung ein. Sein Regiedebüt gibt er mit *Of Mice and Men* von John Steinbeck, wofür er von der Associação Paulista de Críticos de Artes einen Regiepreis verliehen bekommt. Gelobt wird sein „psychologisches Theater“ – etwas, wovon er sich später dezidiert distanzieren wird. Die Aufführung von Sean O’Casey’s *Juno and the Peacock*, das den Irischen Bürgerkrieg behandelt und im Arbeitermilieu spielt, erhält dafür wenig positive Resonanz. „Tivemos que retornar a montagens anteriores, àquelas comédias francesas, inglesas, tudo classe B.“ kommentiert Guarnieri diesen Misserfolg später.⁸²

Bald steckt das Theater finanziell wie auch ideologisch in einer Krise: Es fehlt eine gemeinsame Zielsetzung, bedingt durch unterschiedliche Tendenzen und die Unklarheit darüber, wie man sich gegenüber dem TBC positionieren will. Die Ideen zu einer nationalen Dramaturgie sind vage und die ideologischen und politischen Positionen einzelner Ensemblemitglieder finden keine Entsprechung in der gegenwärtigen Theaterliteratur.⁸³ Was eigentlich als letzte Premiere vor der Schließung gedacht ist, entpuppt sich als voller Erfolg, der das Schicksal des TDA wendet: *Eles não usam black-tie* von Gianfrancesco Guarnieri rettet die Arena vor dem Bankrott und steht ein Jahr lang auf dem Spielplan. Guarnieri schafft es, eine authentische Darstellung der Arbeiterklasse und ihren Problemen zu zeichnen. Arbeiter als Protagonisten – das ist neu auf Brasiliens Bühnen.

Nach dem großen Erfolg von *Eles não usam black-tie* ruft Boal, als Nachfolger der Autorenwerkstatt, das Seminário de Dramaturgia ins Leben, in dem gemeinsam Texte erarbeitet werden. Er beschließt, ab nun nur noch Texte von brasilianischen Autoren auf die Bühne zu bringen, die einen Bezug zum realen Alltag mit all seinen Mühen und Nöten haben. Die Theaterkritikerin Mariângela Alves de Lima spricht von einem „nacionalismo crítico“⁸⁴, einem kritischen Nationalismus, vergleichbar mit den inhaltlichen Tendenzen des Cinema Novo, der filmischen Bewegung, die zeitgleich in Brasilien stattfindet. Fernando Peixoto spricht in Zusammenhang mit dem TDA auch

⁸² „Wir mussten zu den früheren Vorführungen zurückkehren, zu diesen französischen, englischen Komödien, alles Klasse B.“ Guarnieri in Peixoto (1978), 101.

⁸³ Vgl. Fernando Peixoto (1978), 101 f.

⁸⁴ Vgl. Henry Thorau: Theater im Widerstand. In: Dietrich Briesemeister u.a. (Hg.): Brasilianische Literatur der Zeit der Militärdiktatur. Frankfurt am Main: Vervuert, 1992. S. 279 – 307. 282.

von „teatro novo.“⁸⁵ Man ist hier auf der Suche nach einer Sprache, die dem eigenen Alltag und dem eigenen Erleben der brasilianischen Gesellschaft und der politischen Verhältnisse angemessen ist. „Brasilianidade“ ist die Intention.

„Die Darstellung der politischen Realität als Klassenkampf aus marxistischer Sicht wird zur Grundlage der kollektiven Theaterarbeit.“⁸⁶ Durch seine Arbeitsweise überwindet das Theaterkollektiv bestimmte Hierarchien und Vorstellungen von getrennten Arbeitsprozessen. Guarnieri und Vianna Filho stehen neben ihrer Tätigkeit als Autoren weiterhin auf der Bühne. Es ist eine sehr lebendige, allumfassende Herangehensweise. Und sie drückt Selbstbehauptung und Autonomie aus, ist der krasse Gegensatz zu der Verfahrensweise von Theaterhäusern, die durchgehend Stücke aus dem Ausland aufführen.⁸⁷

Es mögen vorher schon auf anderen Bühnen vereinzelt Stücke von Brazilianern wie Nelson Rodrigues aufgeführt worden sein, die ebenso das soziale Elend der benachteiligten Bevölkerungsschichten thematisiert haben. Worum es aber dem TDA geht, führt Vianna Filho aus:

O Arena de São Paulo sustenta sua programação no autor brasileiro. Não qualquer brasileiro; o autor que falasse dos problemas sociais; não todos os problemas sociais, os problemas sociais das classes trabalhadoras. A qualidade artística era importante; mas a temática, a posição, a postura talvez fossem decisivas.⁸⁸

Aus dem Schauspieltraining wird das Laboratório de Interpretação, in dem die Schauspieler die in Schauspielschulen erlernte oft künstliche Sprechweise zurücklassen sollen (im TBC beispielsweise wird gelehrt, mit französischem oder italienischem Akzent zu sprechen), um sich stattdessen mit der Sprache und dem Verhalten der

⁸⁵ Henry Thorau: Augusto Boals Theater der Unterdrückten in Theorie und Praxis. Rheinfelden: Schäuble, 1982. 11.

⁸⁶ Hilger (1991), 77.

⁸⁷ Vgl. Thorau (1992), 283 f.

⁸⁸ „Das Arena Theater von São Paulo stützt sich in seinem Spielplan auf den brasilianischen Autor. Nicht irgendeinen Brazilianer; den Autor, der soziale Probleme bespricht; nicht alle sozialen Probleme, die sozialen Probleme der Arbeiterklasse. Die künstlerische Qualität mag wichtig sein, aber die Thematik, die Haltung, die Einstellung sind vielleicht ausschlaggebend.“ Oduvaldo Vianna Filho: Chapetuba, Futebol Clube. In: Yan Michalski (Hg.): 1 Teatro. Rio de Janeiro: Edições Muro, 1981. 82 f. Zitiert nach Thorau (1992), 284.

einfachen Leute von der Straße zu beschäftigen. Es geht um die Entwicklung eines „ator nacional.“⁸⁹

1959 entsteht im Séminario Vianna Filhos Stück *Chapetuba Futebol Clube (Chapetuba Fußballclub)*. Er stellt eine Verbindung her zwischen dem Nationalsport Fußball, den Aggressionen des einfachen Volkes und den politischen Machtkämpfen. Die Sprache der Figuren im Stück ist die Umgangssprache.

Wie ungewohnt und neu es ist, sich mit Themen im eigenen Land zu beschäftigen, und welchen Kontrast dies darstellt zu der brasilianischen Gewohnheit, lieber Kultur aus dem Ausland zu beziehen, unterstreichen die Worte des Schauspielers Néelson Xavier, der in *Chapetuba...* eine der Hauptrollen gespielt hat:

[...] eu comecei, pela primeira vez como ator, a vivenciar plenamente minhas – eu vou chamar assim – emoções brasileiras: maneiras de sentir e de ser como só nós brasileiros somos e sentimos. Porque, o que havias antes? Na E.A.D. (Escola de Arte Dramática) eu tinha estudado com Tchecov e Maeterlinck, Goldoni ou Shakespeare, e no teatro que se fazia em São Paulo, naquela quadra, os modelos eram europeus. Mesmo textos estrangeiros eram representados como estrangeiros. [...] Ora, foi um deslumbramento poder viver personagens nossas como nós. O prazer de viver a si mesmo; o prazer de se permitir uma fala do jeito que se fala nos subúrbios, debaixo das pontes, diante das máquinas nas fábricas, nas ruas, o prazer de soltar meu corpo do jeito dele, sem ter de aparentar um barão russo ou um juiz alemão.⁹⁰

Es folgen mehrere Inszenierungen von Stücken, die von Ensemble-Mitgliedern im Seminário geschrieben worden sind. 1960 inszeniert José Renato ein Stück von Augusto Boal, das ihn, nachdem er bisher vorwiegend Regie geführt hat, auch als Autor bekannt macht: *Revolução na América do Sul (Revolution auf südamerikanisch)*. Entstanden ist das Stück aus einem kurzen Sketch, in dem die Geschichte von José da Silva erzählt wird, sozusagen dem brasilianischen Jedermann,

⁸⁹ Mariângela Alves de Lima: *Histórica das Ideias*. In: *Dynosos. Especial: Teatro de Arena*. 1978. 43. Zitiert nach Thorau (1992), 286.

⁹⁰ „Ich begann zum ersten Mal als Schauspieler meine – ich werde sie so nennen – brasilianischen Emotionen vollständig zu erleben: eine Weise zu fühlen und zu sein, wie nur wir Brasilianer fühlen und sind. Warum, was hatte es zuvor gegeben? In der E.A.D. hatte ich Tschechov und Maeterlinck, Goldoni oder Shakespeare studiert, und im Theater, das zu dieser Zeit in São Paulo aufgeführt wurde, orientierte man sich am europäischen Vorbild. Selbst fremdsprachige Texte wurden fremdsprachig aufgeführt. [...] So bestand die Faszination darin, unsere Rollen als wir selbst spielen zu können. Die Freude daran, sich selbst zu spielen; die Freude daran, sich eine Bühnensprache zu erlauben, die in den Vorstädten gesprochen wird, unter den Brücken, vor den Maschinen in den Fabriken, auf den Straßen, die Freude daran, meinen Körper im Spiel zu befreien, ohne als russischer Baron oder deutscher Anwalt erscheinen zu müssen.“ Vianna Filho: *Chapetuba Futebol Clube*. Zitiert nach Thorau (1992), 284.

der an amerikanische Firmen Abgaben zahlen muss von dem Augenblick an, da er morgens aufwacht und das Licht einschaltet (Light and Power), sich die Zähne putzt (Colgate, Palmolive) und sich die Hände wäscht (Lever Sunlight), Kaffee trinkt (American Coffee Company), sich in seinen alten Ford setzt oder in Goodyear-Stiefeln zu seinem Arbeitsplatz geht, Bohneneintopf aus der Dose isst (Swift, Armour oder Angelo), bis er sich abends im Air-conditioned-Kino einen Western mit John Wayne ansieht und den Lift benutzt (Otis oder Atlas). Macht er schließlich in seiner Verzweiflung einen Selbstmordversuch, so erscheint ihm in seiner Todesstunde der Schutzengel der kapitalistischen Interessen: ein Engel mit amerikanischem Akzent, der dem armen José das Entgelt für die Smith and Wesson abverlangt.⁹¹

Das Stück besteht aus einzelnen Episoden, die jeweils mit kommentierenden Songs abschließen. Die Mächtigen, mit denen José konfrontiert wird, sind typenhaft und wie Karikaturen angelegt. Boal parodiert die populistischen Wahlkämpfe und das Klima jener Zeit, in der sich Politiker mithilfe des Volks hohe Ämter verschaffen, um dann auf eben dieses Volk zu vergessen.⁹² Er will die Aufmerksamkeit vom Individuum hin zu gesellschaftlichen und politischen Zusammenhängen verlagern. Diese Sozialsatire arbeitet mit populären Elementen aus dem Zirkus und mit Brechtschen Mitteln wie Übertreibung und Verfremdung. Tatsächlich fällt *Revolução na América do Sul* in eine Zeit, zu der Bertolt Brechts Stücke in Brasilien besonders stark rezipiert werden und mehrere Brecht-Inszenierungen auch im TDA aufgeführt werden. Brechts Sichtweise auf die Wirklichkeit als eine veränderbare wird zu dieser Zeit mit den Inhalten, die die Realität in Brasilien bietet, verbunden. Ein Land, dessen Geschichte in unseren Augen mit dessen „Entdeckung“ durch die Portugiesen beginnt und dessen Volk durch jahrhundertelange Abhängigkeit und Unterdrückung geprägt ist, scheint fruchtbarer Boden für Brechts Gedanken über gesellschaftliche Strukturen und die Aktivierung des Publikums zu sein.

4.2.4 Centros Populares de Cultura

Unter Goularts linksliberalen Regierung entsteht Anfang der 60er Jahre, ausgehend von Recife, die Volkskulturbewegung – „movimento de cultura popular“: „popular“ wird hier im Sinne von „mit dem Volk“ und „vom Volk“ unterschieden von „populismo“ als

⁹¹ Boal 1989, 18 f.

⁹² Vgl. Hilger 1991, 79.

„volksfreundlich“, wie die Regierung den Begriff versteht.⁹³ Die União Nacional dos Estudantes (UNE), die von Getúlio Vargas 1937 eigentlich als Kontrollorgan eingerichtet wurde, wird zu diesem Zeitpunkt politisch bedeutsam und setzt sich für den Aufbau von Centros Populares de Cultura (CPC) im ganzen Land ein. Zu dieser Zeit wird die Alphabetisierungskampagne des Pädagogen Paulo Freire staatlich besonders gefördert. Mit dem schärfer werdenden Ton zwischen populistischer Regierung und Militär wird auch das Engagement der UNE gewichtiger:

Für die UNE [...] beschränkten sich Populismus und Nationalismus nicht auf antiimperialistische Politik, sie strebte nicht nur Emanzipation der „Nation“ als abstraktes Ganzes, sondern konkret die Emanzipation des Volkes im eigenen Land an.⁹⁴

Das kulturelle Angebot richtet sich vor allem an benachteiligte Bevölkerungsschichten, die dadurch erreicht werden, indem in Fabriken, Schulen, Nachbarschaftszentren und in den Favelas vor Ort Veranstaltungen organisiert werden. Neben Musik, Film, Theater und Literatur setzen sich die CPCs besonders für die Alphabetisierung ein. „Ohne sie wären sowohl Paulo Freires alfabetização wie auch Augusto Boals teatro de povo Theorie geblieben.“⁹⁵ Kunst dient hier immer einer politischen Bewusstseinsbildung des Volkes, und auch die Alphabetisierungskampagne ist eine hochpolitische Angelegenheit in einer Zeit, da Analphabeten das Wahlrecht verwehrt ist.

Das erste Centro Popular de Cultura wird zu Beginn des Jahres 1961 in Rio de Janeiro gegründet. Um den Soziologen Carlos Estevam Martins, der der erste Präsident des CPC wird, versammeln sich Künstler und Intellektuelle. Auslöser ist ein Gastspiel des TDA in Rio, bei dem *Eles não usam black-tie* und *Chapetuba Futebol Clube* aufgeführt werden. Bei den Diskussionen im Seminário de Dramaturgia sind sowohl die Themen Volkskultur als auch das Zusammenspiel von Politik und Theater angesprochen worden. Vianna Filho ist unzufrieden mit dem Wirkungsfeld des TDA. In seinen Augen befasst sich dieses nicht genug mit der Verbreitung seiner Kunst, kommt nicht in Kontakt mit revolutionären Kreisen und vermag es nicht, tatsächlich in Aktion zu treten, weil es letztlich in der Mittelschicht verharrt.⁹⁶ Vianna Filho und Milton Gonçalves

⁹³ Vgl. Thorau (1982), 15.

⁹⁴ Thorau (1982), 13.

⁹⁵ Thorau (1982), 14.

⁹⁶ Vgl. Thorau (1992), 285 f.

verlassen schließlich die Arena und sind stark am Aufbau des CPC in Rio beteiligt. Im Manifest des CPC wird der Glaube an Kunst als Mittel zur Selbstermächtigung betont sowie die Überzeugung, Volkskultur könne ohne ein Zusammenspiel mit Politik nicht existieren.⁹⁷ Der Filmemacher Leon Hirszman, einer der Hauptakteure von UNE und CPC, beschreibt das CPC als den Versuch seiner Generation, „a tie between the intellectual and the *povo*“⁹⁸ zu etablieren.

Innerhalb von vier Jahren werden im ganzen Land CPCs gegründet. Die einzelnen Kulturzentren sind unterschiedlich ausgestattet, manchen stehen eigene Autos zur Verfügung sowie Fotomaterial, Filmausstattung, etc. Andere müssen mit sehr wenigen Mitteln auskommen. Üblicherweise bringen die Leute, die im CPC ein Programm gestalten, die nötigen Materialien selbst mit.⁹⁹ Anliegen und Angebot stehen im offenen Gegensatz zum Verständnis der „reinen Kunst“ der elitären Kreise. Man greift zu einfacheren Methoden, um Kunst rasch umzusetzen, sie dem Volk näherzubringen und sie mit politischen Inhalten zu füllen, die auf die realen Probleme der einfachen Leute Bezug nehmen. Marionettentheater, Clownerie und bekannte Volkstänze wie „bumba-meu-boi“ („Steh auf, mein Ochse“) werden eingesetzt. João das Neves, der im Jahr des Militärputsches das Teatro Opinião mitbegründet, spricht in diesem Zusammenhang von „teatro de guerrilha.“¹⁰⁰ Die Euphorie und der idealistische Glaube, durch die Kulturarbeit dem Volk zur Macht zu verhelfen, zerbrechen 1964 mit dem Verbot aller Kulturzentren.

Im Rückblick aus den 80er Jahren stellen ehemalige Kombattanten der CPCs fest, dass die Volkskultur-Bewegung mehr Bedeutung für die künstlerische und politische Bewusstwerdung und das Selbstwertgefühl der Künstler denn für die Zielgruppe *povo* gehabt habe.¹⁰¹

Das Kollektiv vom TDA ist ebenfalls an der Entwicklung der Kulturarbeit der CPCs beteiligt. Im Zuge der Zusammenarbeit mit dem CPC werden neue Theaterformen entwickelt. Bis zum Militärputsch spielt sich das kulturelle Geschehen auf öffentlichen Plätzen ab – Straßentheater und Agitproptheater werden praktiziert. Die rasche Arbeitsweise lässt die Arena-Akteure unmittelbar auf politische Ereignisse reagieren:

⁹⁷ Vgl. Centro Popular de Cultura – CPC: <http://www.itaucultural.org.br/> Zugriff: 1.4.2010

⁹⁸ Zitat Hirszman in: John D. French: *They don't wear Black-tie*. Intellectuals and Workers in São Paulo, Brazil, 1958 – 1981. In: *International Labor and Working Class History*. 59/2001. S. 60 – 80. 62.

⁹⁹ Vgl. Thorau (1982), 14.

¹⁰⁰ Vgl. Thorau (1982), 17.

¹⁰¹ Thorau (1992), 287.

gemeinsam analysieren sie das politische Tagesgeschehen, schreiben innerhalb kürzester Zeit Texte, geprobt wird oft nachts, so dass die Stücke schon am folgenden Tag bei Gewerkschaftsversammlungen und Demonstrationen oder in den Favelas aufgeführt werden können. Was die ästhetischen Mittel angeht, muss auf die Bedingungen der jeweiligen Umgebung Rücksicht genommen werden: Straßenlärm, Verkehr, vorbeieilende Fußgänger – für „psychologische Subtilität“ bleibt da kein Platz, die Gestaltungsweise ist oft plakativ, und für Augusto Boal hat diese Vorgehensweise ohne Frage ihre Berechtigung: „Esta estética não é nem mais nem menos, nem melhor nem pior que a outra.“¹⁰²

Die Art, wie Stücke für das CPC, für die Straße erarbeitet werden, wirkt sich auch auf die Stücke für das feste Haus aus. Die Sketches und Stücke weisen keine geschlossene Form mehr auf, sondern sind offen für Improvisationen, die mit Anregungen aus dem Publikum einhergehen. Sie eignen sich auch für Aufführungen im Landesinneren, auf einfachen provisorischen Bühnen vor Arbeitern und Bauern. So entsteht beispielsweise *Revolução na América do Sul* aus einem ursprünglich fünfminütigen Sketch heraus, der öfters vor Wahlreden linker Politiker gezeigt worden ist. Dieses Stück ist der Auftakt für eine Reihe von Musikrevuen, die im TDA aufgeführt werden. Musicals und Farcen werden als geeignete Formen betrachtet, um politischen Inhalt an die einfachere Bevölkerung heranzutragen. So werden auch Zirkuselemente eingebaut und auf Tourneen oftmals Stücke in Zirkuszelten aufgeführt (welche im Übrigen der Bühnenform des TDA entsprechen).

Schon vor dem Militärputsch reagiert das TDA auf das spürbar schärfere Klima in der Politik und die strengeren Zensurbestimmungen, indem es im Spielplan eine neue Linie verfolgt: Klassiker werden inszeniert, wobei ihr ursprünglich subversiver Gehalt herausgearbeitet und auf brasilianische Verhältnisse abgestimmt wird. 1961 spielt das Kollektiv bei einer Tournee in den Nordosten *El mejor alcalde, el Rey* von Lope de Vega und macht dem Publikum, das vorwiegend aus Arbeitern, Bauern und Hausangestellten besteht, die Parallelen zur eigenen Situation verständlich. Das spätere Forumtheater, ein Element von Boals Theater der Unterdrückten, findet hier schon erste Ansätze: In dieser Inszenierung gibt es mehrere Versionen der finalen Gerichtsverhandlung, die unter Beteiligung der Zuschauer zustande gekommen sind.

¹⁰² „Diese Ästhetik ist weder mehr noch weniger, weder besser noch schlechter als eine andere.“ Thorau (1982), 18.

Diese verdeutlichen das divergierende Gerechtigkeitsempfinden von Privilegierten und Unterdrückten. 1962 inszeniert José Renato das erste Stück von Brecht in der Arena, *Die Gewehre der Frau Carrar*. Im September 1963, als ein Putschversuch durch das Militär missglückt, wird Machiavellis im Exil geschriebenes Stück *La Mandragola* aufgeführt, das von den Machtspielen in der italienischen Gesellschaft erzählt – Boal nimmt in verdeckter Weise Bezug zu den aktuellen Machtverhältnissen in Brasilien. In Anbetracht der politischen Situation ist Fingerspitzengefühl für Verschlüsselung gefragt.

Mit dem Militärputsch 1964 werden nicht nur die CPCs geschlossen, sondern auch Gewerkschaften verboten und zahlreiche Kunstschaffende verhaftet. In diesem Jahr spielt das TDA den *Revisor* von Gogol und *Tartuffe* von Molière. Der Rückgriff auf Klassiker zu dieser Zeit ist durchdacht und klug gewählt. Klassikern droht nicht die Gefahr der Zensur. Mit den Worten von berühmten Theaterautoren, die zu zensurieren kein Zensur wagen würde, ist es möglich, die heiklen Themen der Tagespolitik anzusprechen. Unter diesen Bedingungen Theater zu machen stellt für das TDA einen revolutionären Akt dar. „[N]ós podíamos falar da hipocrisia religiosa, da direita brasileira, da burguesia brasileira, sem estarmos sujeito à censura, porque o Tartufo não podia ser censurado.“¹⁰³

Mit ehemaligen Mitgliedern des CPCs in Rio de Janeiro, unter ihnen Oduvaldo Vianna Filho und João das Neves, inszeniert Boal die *Show Opinião*, ein Musical aus einer Collage von Texten und Musik, in der dokumentarisches Material, Statistiken, bekannte Samba-Lieder und Politikerreden vermischt werden. „Vertreter verschiedener sozialer Schichten, keine Theaterfiguren, stellten sich in ‚personality shows‘ selbst dar.“¹⁰⁴ Wenn Nara Leão singt: „Podem me prender, podem me bater / Podem até deixar-me sem comer / Que eu não mudo de opinião [...]“¹⁰⁵, ist das einerseits als Protest zu verstehen, als Beharren auf das Recht auf freie Meinungsäußerung. Zugleich bedeutet es auch ein „selbstkritisches Eingeständnis der Stagnation.“¹⁰⁶

Diese Aufführung ist der Anlass zur Gründung der Theatergruppe Opinião („Meinung“), deren erklärte Aufgabe darin besteht, mit ihren Aufführungen Widerstand gegen die politischen Machthaber zu demonstrieren. Von Anfang an werden Elemente

¹⁰³ „Wir konnten über die religiöse Scheinheiligkeit, den rechten Flügel in Brasilien, die brasilianische Bourgeoisie sprechen, ohne Zielscheibe der Zensur zu werden, denn Tartuffe konnte nicht zensuriert werden.“ Interview von Thorau mit Boal; Tonbandaufzeichnung, 1978. In: Thorau (1982), 21.

¹⁰⁴ Thorau (1992), 289.

¹⁰⁵ „Sie können mich einsperren, sie können mich schlagen, sie können mich sogar hungern lassen, aber meine Meinung ändere ich nicht.“

¹⁰⁶ Thorau (1992), 289.

aus der Volkskultur angewandt: Lieder, Slogans, Samba. In *Liberdade, liberdade* (*Freiheit, Freiheit*), der zweiten Ko-Produktion von Opinião und TDA 1965, werden Texte und Zitate von Aristoteles, Büchner, Brecht, Hitler, Churchill, Vinícius de Moraes und anderen Persönlichkeiten zusammen mit geläufigen Freiheitsliedern vorgetragen. Mit Szenen, die Sokrates' Verurteilung oder die Erfindung der Guillotine darstellen, werden Seitenhiebe gegen die Machthabenden verteilt.

“Não permitirei a apresentação de peças anti-revolucionários como *Opinião* ou *Liberdade, liberdade*. Não tolerarei propaganda subversiva ou comunista em espectáculos.”¹⁰⁷ Mit dem neuen Jahr kommen ein neuer Chef der Zensurbehörde und eine Welle von Aufführungsverboten, von der nicht nur die *Show Opinião* betroffen ist, sondern auch *Tempo de guerra*, ein weiteres Musical von Boal und Guarnieri.

Eine neue Phase wird im TDA eingeleitet: Im Stück *Arena Conta Zumbi*, von Boal und Guarnieri geschrieben, wird erstmals das “sistema coringa” eingesetzt, das später ein wesentliches Element von Boals Theater der Unterdrückten sein wird. Es wird ein Riesenerfolg und bleibt bis zu seinem Verbot zwei Jahre lang auf dem Spielplan. *Zumbi* gilt als das „erste brasilianische Musical.“ Die afro-brasilianische Musik dazu wird von Edu Lobo, Vinícius de Moraes und Ruy Guerra geschrieben.¹⁰⁸ Das Stück erzählt vom Sklaven Zumbi, dem letzten Anführer von Palmares, der unabhängigen Republik entfloherer und in Freiheit geborener Sklaven im 17. Jahrhundert, die nach fast 90jährigem Bestehen von den Portugiesen blutig niedergeschlagen wurde. Die Aufführung stellt einen herausragenden Moment in Brasiliens moderner Theatergeschichte dar. Einmal mehr setzt sie sich aus einer bunten Collage zusammen, in der Mythos und Tatsachen, aktuelle Zeitungsartikel und Politikerreden verbunden werden. Augusto Boal wendet hier erstmals den „coringa“, eine Art Joker, an. Dieser übernimmt eine Reihe an Funktionen: er steht zwischen Schauspielern und Publikum, wobei er weniger in das Stück involviert ist als mit den Zusehern gemeinsam das Geschehen verfolgt. Hierbei kann er allerdings Szenen unterbrechen oder wiederholen lassen und Zuseher nach ihrer Meinung fragen. Außerdem gibt es keine fixe

¹⁰⁷ „Ich werde die Aufführung von anti-revolutionären [!] Stücken wie *Opinião* oder *Liberdade, liberdade* nicht erlauben. Ich werde subversive oder kommunistische Propaganda in Vorstellungen nicht tolerieren.“ Zit. nach Tânia Pacheco: *O Teatro e o Poder*. In: *Anos 70*, 3 – Teatro, Rio de Janeiro: Europa, 1970 – 1980. S. 76 f. Zitiert nach Thorau (1992), 292.

¹⁰⁸ Vgl. Thorau (1992), 290.

Rollenverteilung mehr – jeder Schauspieler kann jede Rolle spielen, vor jeder neuen Szene werden die Rollen aufs Neue verteilt.

Das „Privateigentum an der Rolle“ wird abgeschafft. Die Schranken zwischen Protagonist und Chor fallen. Damit fallen für Augusto Boal die Klassenschranken, er probt sozusagen die Revolution auf dem Theater. [...] Zumbi war der Höhepunkt in der Geschichte des Teatro de Arena, mit dem sich auch schon das Ende ankündigte, das Versagen des Theaters, trotz aller revolutionärer Neuerungen, im Kampf gegen eine immer bedrohlicher werdende Realität.¹⁰⁹

Das sistema coringa ist in mehrfacher Weise von Nutzen: die Zensur kann in Anbetracht des improvisatorischen Charakters dieses Systems umgangen und das jeweilige Stück zur Aufführung gebracht werden. Das Publikum wird aus seiner Passivität geholt. Die mangelnde Größe einer Bühne ist kein Hindernis, um die volle Geschichte zu erzählen. Ebenso spielt es keine Rolle, wie viele oder wenige Schauspieler zur Verfügung stehen, weil die Charaktere ja gewechselt werden. Auf den Punkt gebracht bedeutet das sistema coringa für das Stück

die Gleichberechtigung aller Schauspieler (sie traten in Einheitskostümen auf), die Abschaffung von Haupt- und Nebenrollen, fortwährenden Rollentausch (acht Schauspieler spielten fast hundert Rollen), Einheitsbühnenbild für rund 30 Schauplätze, Ablehnung eines starren Stilprinzips.¹¹⁰

Es sei hier erwähnt, dass das sistema coringa von Anfang an Kontroversen hinsichtlich der Originalität und der ästhetischen Resultate ausgelöst hat.¹¹¹

Es folgen weitere *Arena conta...* Stücke: Im selben Jahr wird *Arena conta Bahia* gezeigt, unter der Regie von Boal und unter Mitwirkung von den bekannten Musikern und späteren Vertretern der Tropicalismo Bewegung Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Maria Bethânia und Gal Costa. Das Stück stellt eine weitere Collage mit Musik und Monologen dar, die aus den Ergebnissen einer Straßenumfrage entstanden ist: Ausgehend von dem populären Lied *Bahia, terra da felicidade morena* (Bahia, Land der dunkelhäutigen Glückseligkeit) wurden Leute gefragt, ob sie Bahia für einen Ort hielten, an dem das Glück zu finden sei. Die Antworten liefern das Material für das Stück.

¹⁰⁹ Thorau (1982), 25 f.

¹¹⁰ Thorau (1992), 291.

¹¹¹ Vgl. Papke (2000), 219 ff. und Thorau (1992), 291 f.

Me lembro de uma resposta que um homem deu: „Acho que sim, que Bahia é a terra da felicidade. (...) É verdade que existe doença em todo o Brasil. Mas aqui o doente é mais feliz. É verdade que aqui tem gente que morre de fome, mas aqui morre de fome com mais felicidade.“¹¹²

Die Schauspieler gehen während des Stücks ins Publikum und versuchen dieses in die Handlung mit einzubeziehen, sie stellen Fragen und wollen so ein Gefühl von Mitbestimmung vermitteln. 1967 folgt *Arena Conta Tiradentes*¹¹³ und 1970 *Arena Conta Bolívar* – beide befassen sich mit der brasilianischen Befreiungsgeschichte, mit tatsächlichen Helden und deren Mythisierung. Wieder wird das *sistema coringa* eingesetzt.

Währenddessen wird Oswald de Andrade vom Teatro Oficina wiederentdeckt und *O Rei da Vela* stimmt in die aufkommende Tropicalismo Bewegung ein.

4.2.5 Teatro Oficina

Das Teatro Oficina („Werkstatt“) beginnt 1958 als Amateurgruppe in São Paulo und will sich von Anfang an sowohl von der bürgerlichen Linie des TBC als auch dem Nationalismus der Arena abgrenzen. José Celso Matinez Corrêa, Fernando Peixoto und Renato Borghi gehören zu den Gründungsmitgliedern, wobei José Celso als der Kopf der Gruppe gilt. Sie begeistern sich für das existentialistische Ideengut von Sartre und Camus und die Schauspielmethoden nach Stanislawski. Ab 1961 gibt es ein festes Ensemble und eine fixe Spielstätte. Es werden Stücke von Gorki, Brecht und Max Frisch gespielt und es gibt Kollaborationen mit dem TDA. Allerdings liegt es nicht im Interesse der Oficina, volksnah zu sein – die Oficina ist bewusst elitär und macht avantgardistisches, aggressives Theater. Dafür kritisiert Boal die Gruppe. 1967 kommt es zur bedeutendsten Inszenierung in der Geschichte des Teatro Oficina: *O Rei da Vela* von Oswaldo de Andrade, 1933 geschrieben, aber erst durch die Oficina uraufgeführt. Die Aufführung – sie ist dem Regisseur Glauber Rocha gewidmet – ist gleichzeitig Manifest für die beginnende Tropicalismo Bewegung. Sie hält sich an Andrades

¹¹² „Ich erinnere mich an die Antwort, die uns ein Mann gab: ‚Ja, ich finde, dass Bahia das Land der Glückseligkeit ist. (...) Es stimmt, dass es in ganz Brasilien Krankheiten gibt. Aber hier ist der Kranke glücklicher. Es stimmt, dass hier Leute verhungern, aber wenn sie hier verhungern, tun sie es mit größerer Zufriedenheit.“ Interview, Thorau (1982), 24.

¹¹³ *Tiradentes* bedeutet der Zahnzieher. Er gilt als Nationalheld da er die erste Unabhängigkeitsbewegung gegen Portugal initiierte. Der Jahrestag seiner Hinrichtung 1792 ist in Brasilien ein Feiertag..

Beschreibungen vom Bühnenbild und setzt sich aus einer anarchischen Mixtur aus Oper, Operette, Revue, Komödie, Tragödie, Zirkuselementen, Techniken nach Brecht und Stierkampf zusammen. Was chaotisch klingen mag, ist tatsächlich „eine disziplinierte, theatralisch genau durchdachte De-Collage, eine Demontage brasilianischer Mythen.“¹¹⁴

In *Rei da Vela* analysiert und karikiert Oswaldo de Andrade Gesellschaft und Politik und verdeutlicht dabei die Rückständigkeit und Abhängigkeit Brasiliens von den USA sowie die Macht von Großgrundbesitzern, Kirche und Bourgeoisie. Das Stück enthält zahlreiche Anspielungen auf die Tagespolitik. Abelardo I, der Kerzenkönig, ist Inhaber einer Kreditanstalt und verdient sich mit seinem Kerzenmonopol eine goldene Nase. Wann immer jemand im Land eine Kerze anzündet, kassiert Abelardo I dafür Geld ab:

Und ich bin stolz darauf! König der elenden Kerze der Sterbenden. König der stinkenden Talgkerze. [...] König der kleinbürgerlichen Kerze, die Hausaltäre und Heimarbeit erhellte... Die Krise zwang die Elektrizitätswerke zu schließen... Keiner konnte den Strom weiter bezahlen... Meine vorsorgende Hand hat die Kerze wieder auf den Markt gebracht. [...] Aber die beste Kerze ist die der Agonie, die kleine Talgkerze, die ich in ganz Brasilien verbreitet habe... Wer in unserem mittelalterlichen Land würde es wagen, ohne Kerze in der Hand ins Schattenreich der Ewigkeit zu schreiten? Und so erbe ich von jeder Leiche in diesem Land einen Zehner.¹¹⁵

Er selbst ist vom reichen Amerikaner Mister Jones finanziell abhängig. Verlobt ist Abelardo I mit Heloísa von Lesbos – sie giert nach seinem Geld, er nach ihrem Titel. Abelardo I wird schließlich von seinem Sekretär Abelardo II um sein Geld gebracht und erschießt sich. Während er im Sterben liegt, verfasst er, in Anwesenheit von Heloísa und Abelardo II, sein Testament. Alles, inklusive Heloísa, vermacht er Abelardo II – und all dieser Besitz gehört doch Mister Jones:

Abelardo I: Das heißt, vorausgesetzt, der Amerikaner verzichtet auf sein Recht...

Abelardo II: Sein Recht?

Abelardo I: Auf die erste Nacht. Die Tradition! Nur keine Aufregung, du einfallsreicher kleiner Sex-Spießbürger! Schließlich leben wir in einem Land, das vom ausländischen Kapital abhängig ist. Zur Hälfte sind wir noch Kolonie!¹¹⁶

¹¹⁴ Thorau (1992), 299.

¹¹⁵ Thorau (1996), 39.

¹¹⁶ Thorau (1996), 60.

Was das Stück für das Teatro Oficina attraktiv macht, ist, dass es die Politik des rechten wie auch des linken Lagers in Frage stellt, außerdem die Rolle des Zuschauers und die des Theaters generell. Ein Kritiker nennt die Aufführung „einen intellektuellen, formalen und sexuellen Angriff auf das Publikum.“¹¹⁷ Ein knappes Jahr später wird sie von der Zensur verboten. Der Tropicalismo geht weiter.

Die selbstbewusst-provokative Betonung der Unterentwicklung des eigenen Landes wird Grundlage des künstlerischen Ausdrucks. So erweist sich die neue Ästhetik als zeitgemäße Konsequenz aus den Gedanken der antropophagischen „Kulturverdauung“ von 1928. „Wenn wir schon rückständig sind, wollen wir ohne Einschränkung dazu stehen. Wenn unser historischer Anachronismus ohnehin lächerlich ist, wollen wir die Ersten sein die über uns lachen“, schreibt der Theaterkritiker Décio de Almeida Prado zum Selbstverständnis der Tropikalisten.¹¹⁸

Der Tropicalismo ist eine kulturelle Bewegung, die sich über Musik, Malerei, Film, Installationen und Poesie erstreckt und sich Anfang der 70er Jahre wieder verläuft. Einflüsse sind der von den Modernisten geprägte Kulturkannibalismus, Pop Art und Konkretismus. Nicht durchgehend und von vornherein politisch, zeigt er sich doch kapitalismuskritisch. Die Marke Coca Cola wird beispielsweise gerne in Liedern, Lautgedichten und Aktionen angegriffen: Der Konkretist Décio Pignatari beendet sein Lautgedicht *beba coca cola* („Trink Coca Cola“) mit dem Wort *cloaca* (Kloake), Cildo Meireles schmuggelt Coca Cola Flaschen mit veränderter Beschriftung – „Yankees Go Home“ – zurück in den Verkauf.¹¹⁹ Die begehbare Installation *Tropicália*, des Malers und Performance-Künstlers Hélio Oiticica ist namensgebend. Berühmt ist auch seine Fahne mit dem Bild des ermordeten Verbrechers Cara de Carvalho und dem Spruch „Seja marginal, seja herói“ („Sei ein Außenseiter, sei ein Held“). Im Bereich der Musik wird der Tropicalismo durch oben genannte Musiker und die Band Os Mutantes vertreten, die traditionelle brasilianische Elemente mit Rock und psychedelischen Klängen verbinden. Auf ihrem Album *Tropicália ou Panis et Circensis* verspotten sie „alles, was der brasilianischen Gesellschaft hoch und heilig war, die Familie, den Karneval, das Vaterland – und die Traditionen der brasilianischen Musik selbst.“¹²⁰ Das

¹¹⁷ Anatol Rosenfeld: „O Teatro da Agressão“. Zitiert nach Thorau (1992), 299.

¹¹⁸ Hilger (1991), 81.

¹¹⁹ Vgl. *Tropicália*. Die 60s in Brasilien. Ausstellung der Kunsthalle Wien, 28.1. – 2.5.2010

¹²⁰ A.-R. Thoeming: Mestizen an die Macht. Von der Musik zur Politik: Der lange Marsch der brasilianischen „Tropikalisten“. <http://www.zeit.de/2003/13/M-Tropicalia>. Zugriff: 14.6.2010

Regime fühlt sich durch die kritischen Texte mancher Musiker provoziert: Nach mehrmonatiger Inhaftierung und anschließendem Hausarrest gehen Gilberto Gil und Caetano Veloso Ende 1969 ins europäische Exil.

1968 inszeniert das Teatro Oficina nach einem Text von Chico Buarque *Roda viva*, eine Musikkomödie, die Aufstieg und Fall eines Sängers beschreibt. Das vorrangige Stilmittel der Oficina ist die Provokation. Die Schauspieler essen auf der Bühne rohe Leber und bespritzen die Zuseher mit Blut. José Celso bezieht sich direkt auf das „théâtre de la cruauté“ von Antonin Artaud, Theaterkritiker sprechen von „teatro de agressão“ (Theater der Aggression) und sehen darin eine angemessene Reaktion auf die tatsächlich aggressiven und absurden Zustände in Brasilien. An einem Abend stürmt ein Trupp vom Comando de Caça aos Comunistas (Kommando der Kommunistenjagd) in das Theatergebäude, prügelt auf die Schauspieler ein und zerstört das Bühnenbild. Bei einem Gastspiel in Porto Alegre werden Mitglieder des Ensembles entführt. Aus Sicherheitsgründen wird *Roda viva* daraufhin landesweit verboten.

Brechts *Galileu Galilei* (*Das Leben des Galilei*) und *Na selva das cidades* (*Im Dickicht der Städte*), aufgeführt 1968 bzw. 1969, werden von der Kritik als äußerst gelungene Inszenierungen gelobt; sie seien perfekt auf die brasilianischen Verhältnisse abgestimmt. Die Generalprobe zu *Galileu Galilei* findet am Tag der Verkündung des AI-5 statt – die aggressive Stimmung früherer Inszenierung ist der Bedrückung gewichen. Das Bühnenbild von *Na selva das cidades* besteht aus Müll, die Aufführung ist der Stadt São Paulo gewidmet. Jeder Zuseher bekommt zusammen mit dem Programmheft ein Säckchen voll Müll. Nach jeder Vorstellung zerstören die Schauspieler die Dekoration – als Symbol der eigenen zerstörten Lebenswelt und als Vorbeugung gegen eine mögliche Verwüstung durch das Militär.¹²¹

Durch eine interne Krise zerfällt das Ensemble. José Celso und Borghi, die einzigen verbleibenden Gründungsmitglieder, bilden eine Kommune und werden noch experimentierfreudiger, begeistern sich für Happenings und wollen die Grenze zwischen Kunst und Leben aufheben. 1970 holen sie das Living Theatre aus New York nach Brasilien und begleiten es auf seine Tournee durch das Land. Immer wieder kommt es zu Auseinandersetzungen mit der Staatsgewalt. Nach 20tägiger Haft geht José Celso 1974 ins Exil, aus dem er 1979 zurückkehrt.

¹²¹ Vgl. Thorau (1992), 301 f.

Währenddessen wird im Teatro de Arena 1968 die *Primeira Feira Paulista de Opinião* (*Der Erste Meinungsmarkt von São Paulo*) unter Boals Regie im Teatro Ruth Escobar aufgeführt: eine Collage aus kurzen Stücken, u.a. von Boal, Guarnieri, Jorge Andrade und Plínio Marcos sowie musikalischen Einlagen von Gilberto Gil und Caetano Veloso. Die einzelnen Stücke sind Antworten auf die Frage „Was denkst du über das heutige Brasilien?“ Boal ignoriert jegliche Anmerkungen der Vorzensurbehörde bezüglich Änderungen. Schließlich wird das Stück verboten. Die Aufführung von Brechts *Der kaukasische Kreidekreis* kommt gar nicht erst zustande, da sie von der Zensurbehörde verhindert wird.

4.2.6 Theater nach der Einführung des AI-5

Im Dezember 1968 passiert der Putsch im Putsch. Der AI-5 wird eingeführt und erlaubt den Machthabern jegliche Willkür in der Ausübung der Zensurbestimmungen. Das neue Vorzensurgesetz sieht vor, dass noch vor den Proben die Theatermanuskripte zur Kontrolle vorgelegt werden. Gerade die Autoren, die sich seit den 50ern bemüht haben, brasilianische Charaktere auf die Bühne zu bringen, sind von der Zensur betroffen, selbst wenn die Stücke nicht ausdrücklich politisch sind. Sogar Stücke von Nelson Rodrigues, die schon zu dessen Lebzeiten als Klassiker gelten, werden verboten. Das Theater wird mehr als andere Künste beschnitten: die Vorzensur der Theatertexte wie auch die Aufführungszensur – die Generalprobe findet im Beisein von Zensurbeamten statt – lähmen die künstlerische Freiheit enorm. Stücke und deren Aufführung können in unterschiedlichen Teilen des Landes für bestimmte oder unbestimmte Zeit verboten werden.¹²² Freie Meinungsäußerung wird praktisch unmöglich gemacht. Die strengen Regeln haben einerseits den Effekt, dass die Versuche, eben diese zu umschiffen, immer kreativer werden und sie den kulturellen Widerstand in seiner Vielfalt um so mehr inspirieren. Andererseits führt die Zensur dazu, sich im Schaffensprozess selbst zu zensurieren.¹²³ Zugleich zeigt die starke Beschneidung, die dem Theaterbereich widerfährt, wie viel Einfluss und Wirkungsmacht diesem zugesprochen wird.

Das Ensemble wird 1969 und 1970 zu Gastspielen in die USA, nach Mexiko, Peru, Argentinien und Frankreich eingeladen und kann so für eine Weile den verschärften

¹²² Vgl. Thorau (1992), 295.

¹²³ Vgl. Kathrin Sartingen: *Über Brecht hinaus... Produktive Theaterrezeption in Brasilien am Beispiel von Bertolt Brecht*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994. 46

Zensurbestimmungen in Brasilien ausweichen. Im Ausland hat *Arena Conta Bolívar* Premiere, das in Brasilien wegen der Zensur nicht aufgeführt werden kann. Zudem wird *Arena Conta Zumbi* neu inszeniert und auch vom ausländischen Publikum begeistert angenommen. Zwischen den Auslandstourneen führt die Arena in São Paulo 1969 *A Resistível Ascensão de Arturo Ui* (*Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*) von Brecht auf; das Ergebnis ist allerdings unbefriedigend, da aufgrund der Repressionen durch die Zensur zu viele Kompromisse gemacht werden müssen. Guarnieri verlässt die Arena. 1971 wird Boal auf offener Straße festgenommen. Drei Monate lang wird er festgehalten und gefoltert. Nach seiner Entlassung geht er ins Exil, zunächst nach Argentinien, später nach Europa. Erst dreizehn Jahre später wird er in seine Heimat zurückkehren. 1978 schreibt er im französischen Exil:

Wir riefen von der Bühne hinunter, was draußen verändert werden müsse – draußen, auf der Straße, in den Fabriken, auf den Feldern, im Alltag. Auf der Bühne waren wir nicht zu schlagen: wir hatten die Wahrheit für uns gepachtet. Der Kampf war ein Riesenerfolg – auf der Bühne. Aber draußen warteten die bürgerliche Reaktion und der internationale Imperialismus mit tatsächlich gefährlichen Waffen im Anschlag. Weniger Argumente, aber mehr Kanonen. Sie drückten wirklich ab und hatten eine Runde gewonnen. Sie schossen scharf.¹²⁴

Bald nach Boals Exilierung schließt das TDA. Fernando Peixoto kommentiert: “O Arena foi assassinado, foi estrangulada pouco a pouco, o Oficina se suicidou.”¹²⁵

Die Theaterleute, die sich entschließen, im Land zu bleiben, versuchen trotz der Zensur ihre Arbeit fortzusetzen, Sie benutzen Metaphern, Allegorien und Symbole, versetzen die Handlung in eine ferne Zeit oder in ein erfundenes Land, um so ihre Ansichten äußern zu können. Auch während der strengsten Phase der Diktatur entstehen neue Theatergruppen in der Tradition der CPCs und der Arena.

Absurde Szenen spielen sich ab: 1968 gewinnt *Papa Highirte* von Vianna Filho einen Preis vom Serviço Nacional de Teatro (SNT)¹²⁶ – das Stück wird aber von der Zensur sogleich verboten und schließlich wird der Preis selbst bis 1974 gar nicht erst verliehen. 1975 wird dann *Rasga coração* (*Zerreiß dein Herz*), ebenfalls von Vianna Filho, wieder

¹²⁴ Augusto Boal. Theater der Unterdrückten. Übungen für Schauspieler und Nicht-Schauspieler. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. 7.

¹²⁵ „Die Arena wurde ermordet, langsam erstickt. Die Oficina beging Selbstmord.“ Thorau (1982), 30.

¹²⁶ Das SNT wurde 1937 unter Getúlio Vargas gegründet und untersteht der staatlichen Kulturpolitik. Nach dem Estado Novo agiert es eigenständiger, der damalige Direktor des SNT, Paulo Freire, bedient sich bei seiner Alphabetisierungsbewegung der Mittel des Theaters. Die fortschrittliche und volksnahe Arbeitsweise des SNT wird durch das Militärregime wieder unterbunden. Vgl. Saringen (1994), 45 f.

zuerst ausgezeichnet, dann verboten. Die Auszeichnung von *Patética (Pathetisch)*, das für den Preis 1977 vorgesehene Stück von João Ribeiro Chaves Neto, kann gar nicht erst offiziell verkündet werden. Zensurbeamte haben zuvor das Kuvert mit dem Namen des Siegers verschwinden lassen.¹²⁷ 1979, fünf Jahre nach dem Tod von Oduvaldo Vianna Filho, wird dessen letztes Stück *Rasga coração* unter der Regie von José Renato uraufgeführt. Ein Jahr zuvor hatte *Murro em ponta de faca (Mit der Faust ins offene Messer)* Premiere, ein Stück, das Boal im Exil geschrieben hat. Diese beiden Aufführungen markieren den Beginn der abertura, der Redemokratisierung auf der Bühne. Eine Reihe von Stücken entsteht, die sich mit der unmittelbaren Vergangenheit befassen und die Gräueltaten der Diktatur verarbeiten.

Anhand der Beschreibung des Spielplans der Arena wurde ersichtlich, welche Inhalte die Theaterschaffenden als relevant und angemessen für die politische Situation im eigenen Land erachteten. Gewisse Tendenzen und Haltungen wurden sichtbar: auf der einen Seite soziales Engagement und Bemühen um politische Bewusstseinsbildung – als Versuch eines produktiven Umgangs zu verstehen. Auf der anderen Seite avantgardistisches Theater, experimentell, existenzialistisch, aggressiv: Wut und der Wunsch nach Auflehnung gegen die Politik, die im eigenen Land betrieben wurde, die die eigene Freiheit beschnitt und das eigene Leben bedrohte, wollte man sich nicht einschüchtern lassen und seine Kunst weiter ausführen – und die letztlich dazu zwang, aufzuhören, im Untergrund weiterzumachen oder ins Exil zu gehen.

Das Teatro de Arena stach aus der damaligen Theaterlandschaft zunächst durch seinen kritischen Nationalismus hervor. Bewusst wurden nur Stücke von jungen heimischen Autoren inszeniert, die sich mit der Lebenswelt des eigenen Volkes befassen. In Anbetracht des Kulturprogramms des Teatro Brasileiro da Comédia und der traditionellen Orientierung Brasiliens am Ausland, in Ermangelung eines Selbstbewusstseins bezüglich der eigenen Wurzeln und der brasilianischen Eigenheit, kann die Linie, die das TDA verfolgte, als Pionierleistung angesehen werden.

Von Anfang an bemühte sich das TDA, die Volksmassen und hier speziell die Arbeiter zu erreichen. Dazu wurden Touren ins Landesinnere unternommen. Die Musikkomödien mit subtiler Kritik sollten unterhalten, aber auch zur politischen Bewusstwerdung beitragen. Die Nationalisierung von Klassikern stellte Bezüge zur

¹²⁷ Vgl. Thorau (1992), 304.

politischen Lage im eigenen Land her, ohne Gefahr zu laufen, von der Zensur gebremst zu werden. Die zunehmend offene Theaterform, das stets für Änderungen durch das Publikum offene Wesen der Stücke führte schließlich zum *sistema coringa*. Wiederum zum einen bedingt durch die Zensurbestimmungen und dem Versuch, diesen auszuweichen – die Zensurbehörde führte nur „klassische Theaterformen“ in ihrer Kartei¹²⁸ – zum anderen passend zum didaktischen Interesse des Ensembles, diene diese Form dazu, dem Publikum, ähnlich wie bei Brecht, das Gefühl von Handlungsmacht und Einflussnahme auf ihren Alltag und ihre Situation zu vermitteln. Boal setzte sich intensiv mit Brecht auseinander, vor allem, als er im Exil das Theater der Unterdrückten¹²⁹ entwickelte – dort kam er zum Schluss, dass der Zuschauer bei Brecht zwar zum Denken, nicht aber zum Handeln motiviert wird. In den Anfangszeiten des TDA nahmen die Ensemblemitglieder eine bewusst belehrende Haltung ein – weshalb von zeitgenössischen Kritikern auf die Tendenz zur Schematisierung hingewiesen wurde.¹³⁰ Später, im Exil, vertrat Boal die Meinung, nicht klüger als das Publikum zu sein und die Hierarchie von aktiven Schauspielern und passiven Zuschauern aufheben zu wollen – didaktisches Theater müsse durch pädagogisches ersetzt werden.¹³¹

Boal selbst definierte drei Tendenzen des Theaters nach 1964, die eine Spaltung der politischen Linken widerspiegeln: Zum einen sei da der *Neo-Realismo* mit Guarnieri, Vianna Filho und Jorge Andrade als Hauptvertreter und Plínio Marcos als Nachfolger. Er laufe Gefahr, unwirksam zu bleiben, beschränke er sich auf reine Abbildungen des brasilianischen Alltags. Die *Arena conta...* Stücke seien der „*tendência exortativa*“ (auffordernde Tendenz) zuzuordnen. „Doch auch sie habe wenig bewirkt, da sie sich als Zielpublikum den linksintellektuellen Mittelstand gesucht habe, anstatt sich an die richtige Adresse, das Volk auf der Straße zu wenden.“¹³² Den *Tropicalismo* schließlich feindet Boal an, da er versuche, das Bürgertum zu schockieren, es letztlich aber nur entzücke. Laut der Kulturwissenschaftlerin Heloísa Buarque de Hollanda war der *Tropicalismo* der Ausdruck einer Krise und bot weder Alternativen noch Lösungen an.¹³³ Die Widerstandskultur der jungen Linken wurde also auch in den eigenen Reihen

¹²⁸ Vgl. Thorau (1989), 15.

¹²⁹ Zur weiteren Beschäftigung siehe: Augusto Boal: Theater der Unterdrückten. Übungen für Schauspieler und Nicht-Schauspieler. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

¹³⁰ Vgl. Thorau (1992), 284.

¹³¹ Vgl. Boal (1989), 7 f.

¹³² Thorau (1992), 297.

¹³³ Zitiert nach Thorau (1992), 297.

kritisch beäugt bzw. nicht ernst genommen und von Journalisten als „esquerda festiva“, als die „Party-Linke“ bezeichnet.

Es stimmt nachdenklich, dass die Linke in ihrer Kritik an dem Lebens- und Erfahrungshunger der jungen Generation, an deren Faszination durch die Aufbruchssignale jener Zeit, von den Filmen Godards, der Musik der Beatles und Rolling Stones, den Büchern Jack Kerouacs, der Antipsychoanalyse eines Ronald D. Laing bis hin zu bewusstseinsweiternden Drogen, sich letztlich genauso prude erwies wie die Vertreter von *Tradição, Família e Propriedade*.¹³⁴

Umgekehrt wettete José Celso von der Oficina gegen „[...] mitos das burguesias progressistas e das alianças mágicas e invisíveis entre operários e burgueses.“¹³⁵ Die Oficina gab sich bewusst nicht ideologisch oder volksnah, sie war anarchisch und provokativ. „Lag die Bedeutung des Teatro de Arena in der Begründung einer neuen brasilianischen Dramatik, so wurde und wird dem Teatro de Oficina die Revolutionierung der szenischen Sprache zugeschrieben.“¹³⁶ Die Oficina zeigte sich von Anfang an elitär und war lediglich für einen kleinen Kreis von Intellektuellen offen. Die Arena hingegen war sehr darum bemüht, die Volksmassen zu erreichen, ging auf die Straße, in die Vorstädte und auf Tourneen in den Nordosten des Landes, um dort vor Bauern zu spielen. Die Ausdrucksformen schienen dennoch für Studenten und linke Intellektuelle ansprechender gewesen zu sein.¹³⁷ Ähnlich zur Kulturarbeit des CPC, welche für die Mitwirkenden vermeintlich mehr Bedeutung gehabt haben mag als für das Zielpublikum, schien auch das sistema coringa letztlich weniger etwas beim Bewusstsein der Zuseher als bei dem des Arena-Ensembles bewirkt zu haben: „[I]t [Zumbi] did contribute to sustaining the ideas of resistance among the students and intellectuals of São Paulo and other Brazilian cities where the play was performed.“¹³⁸ Aber selbst wenn das der Fall war, ist es dennoch relevant, dass es überhaupt Gegenstimmen zum Regime gab, dass es Kulturschaffende gab, die die gesellschaftlichen Verhältnisse zum Besseren verändern, ihr Publikum aufrütteln und handlungsfähig machen wollten. Wie viel Wirkungsmacht ihnen zugestanden wurde,

¹³⁴ Thorau (1992), 297. *Tradição, Família e Propriedade* (Tradition, Familie und Eigentum) war eine 1960 gegründete, konservative katholische Organisation.

¹³⁵ „[...] Mythen über das fortschrittliche Bürgertum und wundersame und unsichtbare Bündnisse zwischen Arbeitern und Bürgern.“ Zitiert nach José Arrabal: *Anos 70: momentos decisivos da arrancada*. In: *Anos 70 – 3*. S.21. Zitiert nach Thorau (1992), 298.

¹³⁶ Thorau (1992), 298.

¹³⁷ Vgl. Sartingen (1994), 54 ff.

¹³⁸ Margo Milleret: *Action into Action: Teatro Arena's Zumbi*. In: *LATR 21/1* (Fall, 1987), S. 19 – 27. 26. Zitiert nach Papke (2000), 219.

zeigen die strengen Zensurbestimmungen, zeigt die Gewalt seitens der Militärdiktatur, mit der diese antwortete. Eine ehemalige Kolonie muss sich ihr Nationalgefühl, ihr Selbstbewusstsein, ihre Identität als eigenständiges Volk mühsam erarbeiten. Nach jahrhundertelanger Existenz als Kolonie – und als solche lange Zeit der wirtschaftlichen und politischen Eigenständigkeit beraubt – wollte das Militärregime das traditionelle Machtverhältnis von Herren und Dienern innerhalb des eigenen Landes beibehalten. Die Volkskulturbewegung, Volkstheater, Straßentheater, die Centros Populares da Cultura sind also immens wichtige Bemühungen um Selbstermächtigung – die Aufmerksamkeit soll endlich vom Ausland weggelenkt und auf den eigenen Alltag, die eigenen Ausdrucksmöglichkeiten konzentriert werden.

4.3 Kino

Im Folgenden beschreibe ich die Entwicklung des Films in Brasilien, von den kommerziell ausgerichteten und am Ausland orientierten Anfängen über die Avantgarde in der Moderne bis hin zum Aufbruch in den 50er Jahren. Das Cinema Novo sprach sich, ähnlich dem Verlauf im Theater, für ein Selbstbewusstsein in Bezug auf die eigene Identität, eine Auseinandersetzung mit der eigenen Lebenswelt und neue künstlerische Ausdrucksformen aus. Zur Zeit der Diktatur förderte das Militärregime harmlose Unterhaltungsfilm, während im Untergrund eine jüngere Generation an Filmemachern den erlebten Grausamkeiten und der Desillusionierung Ausdruck verlieh.

4.3.1 Der Modernismo im brasilianischen Kino

Der in Brasilien traditionelle Kulturimport beherrschte auch den Filmmarkt – die allerersten Filme, die ab 1897 gezeigt wurden, waren aus Frankreich. Später zeigten die Kinos vor allem amerikanische Spielfilme. Paulo Emílio Sales Gomes, Begründer der Cinemateca Brasileira, sah die Entwicklung des heimischen Films ganz klar mit der Identitätskrise der ehemaligen Kolonie verknüpft:

We are neither Europeans nor North Americans. Lacking an original culture, nothing is foreign to us because everything is. The painful construction of ourselves develops within the rarified dialectic of not being and being someone else. Brazilian film participates in this mechanism and alters it through our creative incapacity for copying. [...] American cinema [...]

saturated the market and occupied so much space in the collective imagination of colonizer and colonized alike, excluding only the lowest strata of the social pyramid, that it seemed to belong to us. Once again, nothing is foreign because everything is.¹³⁹

Bis zu den 20er Jahren war brasilianisches Kino eine Randerscheinung – dominiert wurde der Filmmarkt von ausländischen Produktionen. Die mit geringen finanziellen Mitteln geschaffenen heimischen Werke waren gegenüber dem Kulturimport aus Hollywood und Europa nicht konkurrenzfähig. Zudem war das städtische Publikum gar nicht sonderlich an Stoffen aus dem eigenen Land interessiert – der Geschmack war durch das Ausland geschult. In den 20er Jahren wuchs mit der Modernismo Bewegung ein neues Selbstbewusstsein für die eigene Identität. Zwei Filme ragen heraus: Mário Peixoto drehte 1929 mit kaum zwanzig Jahren *Limite* (Grenze), der sein einziger Film bleiben sollte. *Ganga bruta* (*Roher Stein*) war der erste Tonfilm von Humberto Mauro, der später eine der Referenzfiguren der Cinema Novo Bewegung werden sollte. *Limite* – ein Stummfilm zur Zeit der ersten Tonfilme in Brasilien – fällt durch den Bilderrausch, der eine durchgehende Handlung ersetzt, sowie die Nähe zur französischen Avantgarde und die Montage Eisensteins auf, und „fällt völlig aus dem Rahmen lateinamerikanischen Kinos.“¹⁴⁰ Inhaltlich zeigt der Film „work, love and marriage [...] to be diverse forms of imprisonment [...]“¹⁴¹ Währenddessen sticht *Ganga bruta* sowohl durch die innovative Machart und den Stilmix – einzelne Szenen nähern sich dem deutschen Expressionismus, dem russischen Kino und dem Western an, dazu kommt freudsche Psychologie – hervor als auch durch das Bemühen um einen authentischen brasilianischen Ausdruck.¹⁴² Diese beiden Filme waren ihrer Zeit weit voraus. Insgesamt drohte die heimische Filmproduktion aber zum Erliegen zu kommen. Zu dieser Zeit begann der Staat mit seiner protektionistischen Filmpolitik – eine Quotenregelung wurde 1939 eingeführt, die vorschrieb, dass pro Jahr eine bestimmte Anzahl an brasilianischen Filmen in den Kinos gezeigt werden musste.¹⁴³

¹³⁹ Paulo Emílio Sales Gomes: Cinema. A Trajectory within Underdevelopment. In: Martin, Michael T. (Hg.): New Latin American Cinema. Volume Two. Studies of National Cinemas. Detroit: Wayne State University Press, 1997. S. 263 – 271. 265.

¹⁴⁰ Peter Schumann: Handbuch des brasilianischen Films. Frankfurt am Main: Vervuert, 1988. 17.

¹⁴¹ Robert Stam: On the Margins: Brazilian Avant-Garde Cinema. In: Randal Johnson, Robert Stam (Hg.): Brazilian Cinema. New York: Columbia University Press, 1995. S. 306 – 327. 308.

¹⁴² Vgl. Schumann (1988), 17.

¹⁴³ 1939 sah diese Regelung einen Film pro Jahr vor, 1959 schon 42 und 1981 schließlich 140 Filme pro Jahr. Vgl. Schumann (1988), 19.

4.3.2 Chanchada und Vera Cruz – Versuche *hollywoodiano*

In den 30er Jahren wurde ein neues Genre begründet – die Chanchada: unterhaltsame Musikkomödien in Anlehnung an Hollywood-Musicals, mit Karnevalelementen und Figuren aus dem Alltag des einfachen Volks. Stars wie Carmen Miranda sangen die aktuellen Schlager, die in eine seichte Handlung eingebettet waren. Die Chanchadas unterhielten die Massen und lenkten besonders nach 1945 von den wirtschaftlichen Folgen der Diktatur und den sozialen Problemen im Land ab. Sie waren das einzige heimische Filmprodukt, das dem Kulturimport entgegengehalten werden konnte und waren immerhin „lokal identitätsreflektierend und identitätsbildend.“¹⁴⁴ Ende der 50er Jahre flaute ihr Erfolg ab. An die 250 Filme wurden bis dahin gedreht – eine enorme Summe für brasilianische Verhältnisse.

1949 gründeten Franco Zampari (der ein Jahr zuvor das Teatro Brasileiro de Comédia ins Leben gerufen hatte) und der Industrielle Francisco Matarazzo Sobrinho in São Bernardo de Campo, nahe São Paulo, die Produktionsfirma Vera Cruz. Ziel war die Etablierung einer heimischen, gewinnbringenden Filmindustrie im Stile Hollywoods. „Mit dem Vera Cruz Projekt sollten die Erfolge des TBC auf der Ebene des Films wiederholt werden.“¹⁴⁵ Unmengen an Geld wurden in Studios und technische Ausstattung gesteckt – das Filmteam wurde dann allerdings vorwiegend aus dem Ausland geholt. Von den knapp 20 Produktionen wurde einzig *O cangaço* (*Die Gesetzlosen*) – ein Westernimitat, das im Sertão spielt, aber nahe São Paulo gedreht wurde, und sich weniger für den historischen Tatbestand des „cangaço“¹⁴⁶ als vielmehr die klassische Liebesgeschichte interessiert – als wirklicher Erfolg wahrgenommen. Dieser zog immerhin weltweit die Aufmerksamkeit auf sich: Erstmals wurde Brasilien als ein Land, das eigene Filme produzierte, wahrgenommen. 1953 gewann der Film in Cannes den Preis für den besten Abenteuerfilm. Aufgrund vernachlässigter Überlegungen zu den Verleihrechten machte die Vera Cruz allerdings keinen Gewinn – die weltweite Vermarktung übernahm Columbia Pictures, und Vera Cruz ging im selben Jahr in Konkurs. Eigenständiges genuin brasilianisches Kino wurde hier nicht produziert – Vera Cruz stellte dafür zu sehr die Gewinnorientierung in den Vordergrund und setzte die kulturelle Entfremdung fort.

¹⁴⁴ Martin Schaub: Das „Cinema novo“ und seine Erben. In: Guido Magnaguagno (Hg.): *Brasilien. Entdeckung und Selbstentdeckung*. Bern: Benteli, 1992. S. 430 – 437. 430.

¹⁴⁵ Hermanns (1993), 31.

¹⁴⁶ Cangaceiros bezeichnen die Mitglieder von cangaços – Räuberbanden im Sertão in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – von denen dem berühmtesten, Virgulino Ferreira da Silva, genannt Lampião (Lampe), mit diesem Film von Lima Barreto ein Denkmal gesetzt wurde. Lampião hat den Status eines Volkshelden und wird mit Robin Hood verglichen (abzüglich der Nächstenliebe).

4.3.3 Cinema Novo

4.3.3.1 Der Beginn – *Rio 40 graus*

1955 dreht Nelson Pereira dos Santos *Rio 40 graus (Rio 40 Grad)* – und inspiriert mit diesem Film jene, die ein paar Jahre später als Vertreter des Cinema Novo gelten werden. Glauber Rocha sagt später über ihn:

Er ist das Gewissen unserer Gruppe. Er war es, der als erster einen vom Standpunkt der Produktion her unabhängigen Film gemacht hat, nämlich *Rio 40 graus*. Da finden wir die ersten politischen Stellungnahmen gegenüber der kolonialen Situation Brasiliens.¹⁴⁷

Und Leon Hirszman, zu der Zeit 17 Jahre alt, erzählt rückblickend, wie allein schon das Verbot von *Rio 40 graus* die Jugend mobilisiert und politisiert hat:

Lia avidamente nos jornais tudo o que se referia àquilo. Mesmo sem ter visto, só pelas motivações que cercavam a proibição do filme, eu achava que ele era tão perto da realidade do Rio que eu convivi, do subúrbio.¹⁴⁸

Der Film zeigt in Episoden das Leben junger Erdnussverkäufer in der Favela in Rio de Janeiro und weist bereits Merkmale der kommenden Cinema Novo Bewegung, ästhetische wie auch politische, auf. Die fiktive Handlung wird im Stile eines Dokumentarfilms gezeigt, die Kamera fängt wie eine zufällige Beobachterin Alltagssituationen ein. Der Titel bezieht sich auf die geographischen Koordinaten von Rio de Janeiro. Diese dokumentarische Darstellungsweise in einem Spielfilm ist in Brasilien etwas ganz Neues.

Dieser erste Spielfilm von Nelson Pereira dos Santos löst einen Skandal aus, sein Verbot und die darauffolgenden Debatten und Pressekampagnen zur Verteidigung von *Rio 40 graus* ziehen weite Kreise.¹⁴⁹ Er zeigt die Armut der Stadt und stellt sie neben die korrupte Elite. Gerade diese dargestellte Realität ist es, welche die Befürworter des

¹⁴⁷ Glauber Rocha in einem Interview mit der Zeitschrift *Positif*, Nr. 91, Paris 1968, zitiert nach seinem Buch *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro, 1981. In: Schumann (1988), 137.

¹⁴⁸ „Begierig las ich in den Zeitungen alles, was sich darauf [auf das Verbot, Anm.] bezog. Noch ohne ihn gesehen zu haben, allein durch die Umstände, die das Verbot des Films umgaben, fand ich, dass er der Realität von dem Rio, das ich erlebte, der Realität der Vorstadt, so dermaßen nahe kam.“ Leon Hirszman in: Helena Salem: *Reportagem especial*. Leon Hirszman – 60 anos. In: *Vozes: Cultura*. Vol. 92, Nr.1, 1998a. S. 129 – 142. 132.

¹⁴⁹ Aggio (2005), 69 ff.

Films anspricht und die Zensurbehörde veranlasst, ihn zu verbieten. Wie auch andere Filmjournalisten kritisiert Pereira dos Santos die Filme von Vera Cruz und spricht sich für ein authentisches Kino aus. Er wirft der Produktionsfirma vor, in ihren Filmen klischeehafte Karikaturen der brasilianischen Gesellschaft gezeigt zu haben. Er selbst will lieber selbstbewusste, heldenhafte Figuren zeigen, mit denen sich das Publikum identifizieren kann, um so im Kino den Widerstand gegen die herrschende Elite zu erproben.

Nach seiner Fertigstellung wird der Film der Zensurbehörde der Polizei übergeben und von dieser für die Kinos zunächst freigegeben. Der Direktor der Abteilung für die öffentliche Sicherheit, Geraldo de Menezes Cortes, hebt aber die Entscheidung der Zensurbehörde auf und lässt die Vorführung verbieten, ohne glaubwürdige Argumente nennen zu können. Er begründet das Verbot mit der Mitgliedschaft des Regisseurs beim illegalen PCB. Außerdem meint er, der Filmtitel sei eine Lüge, die Temperatur in Rio betrüge nie mehr als 39, 5 Grad Celsius.¹⁵⁰ Nelsons Pereira dos Santos räumt ein, sein Film sei auch durch die Werke von Jorge Amado, der schon im Estado Novo verboten worden war, beeinflusst, und wäre auch deswegen verboten worden.¹⁵¹

Die Presse schaltet sich ein und beginnt regelmäßig über das Verbot zu berichten, zusätzlich wird eine Diskussionsrunde zwischen Presse und Menezes Cortes organisiert. Nicht nur Pereira dos Santos' Film ist Thema, sondern auch die Zensur selbst, die in den Händen der Polizei liegt. Verfügt diese überhaupt über die nötigen Kompetenzen, um über künstlerische Belange entscheiden zu können? Die Kampagne ist erfolgreich: *Rio 40 graus* wird für ein Filmfestival und geschlossene Kreise zugelassen. Außerdem geht das Zensurrecht von der Polizei an das Kulturministerium über. Menezes Cortes wird seines Amtes enthoben.

In der Auseinandersetzung der Zeitungen mit *Rio 40 graus* wird vermehrt über die Notwendigkeit eines neuen brasilianischen Kinos diskutiert. Eine Fülle an jungen Filmkritikern beschäftigt sich neben amerikanischen Westernfilmen und Sergej Eisensteins Montagetechnik mit aktuellen filmischen Strömungen in Europa. Einfluss auf die Ästhetik des neuen brasilianischen Kinos hat

die Adaption sowohl des italienischen Neorealismus mit seiner Hinwendung zur äußeren Realität auf der Basis einer

¹⁵⁰ Vgl. Hermanns (1993), 194.

¹⁵¹ Vgl. Hermanns (1993), 67.

handlichen, flexibel einsetzbaren Kameratechnik als auch der französischen *Nouvelle Vague* und ihren Brüchen mit den vorher gängigen filmsprachlichen Konventionen [...].¹⁵²

Kritisch und intensiv ist der Blick – manche Aspekte sollen für das neue Kino Brasiliens übernommen werden, aber gleichzeitig will man sich bewusst von den europäischen Bewegungen abgrenzen.¹⁵³ Auffallend ist die starke theoretische Auseinandersetzung mit dem eigenen filmischen Schaffen, besser gesagt: umgekehrt, die praktische Auseinandersetzung, welche auf die theoretische folgt: Viele der Kritiker greifen Anfang der 60er Jahre selbst zur Kamera, und die Filmemacher wiederum verfassen parallel zu ihren Filmen theoretische Abhandlungen. Die anhaltend prekäre Lage des heimischen Kinos lässt sie eine hohe Verantwortung bezüglich der Entwicklung des brasilianischen Films spüren und lädt ihr Schaffen mit einer politischen Relevanz auf.¹⁵⁴ Neben Nelson Pereira dos Santos wird das Cinema Novo vor allem mit dem Namen Glauber Rocha in Verbindung gebracht. Bevor er selbst beginnt, Filme zu drehen, arbeitet er als Filmkritiker. Sein Ausspruch „uma ideia na cabeça e uma câmera na mão“ – „eine Idee im Kopf und eine Kamera in der Hand“ – wird zum Motto der jungen Regisseure, die den Chanchadas und dem kommerzorientierten Filmimport etwas Neues entgegenhalten wollen: kostengünstige Filme, die von den sozialen Fragen des Landes nicht ablenken, sondern diese hervorheben. Humberto Mauro gilt mit *Ganga bruta* als Wegbereiter. Ein gewisser Einfluss von Brechts epischem Theater macht sich in den Filmen von Glauber Rocha bemerkbar.¹⁵⁵ Die brasilianische Realität wird in folgenden Themenbereichen dargestellt: dem Kontrast von Arm und Reich, Gewalt als Folge von Armut, Rassismus und Sklaverei sowie Religiosität als Heilmittel gegen die Armut.¹⁵⁶ Die Schauplätze sind der Sertão, die Favela der armen Bevölkerung und die Großstadt des Bürgertums. Wichtige Vertreter des Cinema Novo sind neben Nelson Pereira dos Santos und Glauber Rocha Ruy Guerra, Leon Hirszman, Walter Lima Jr., Roberto Santos, Carlos Diegues und Joaquim Pedro de Andrade. Gemeinsam ist allen Regisseuren das Bedürfnis, die ungeschönte brasilianische Realität zu zeigen, soziale Fragen

¹⁵² Hansjörg Prella: Der brasilianische Film – ein Mythos im freien Fall? In: Dietrich Briesemeister (Hg.): *Brasilien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1994. S. 576 – 583. 576.

¹⁵³ Vgl. Aggio (2005), 96.

¹⁵⁴ Vgl. Randal Johnson, Robert Stam (Hg.): *Brazilian Cinema*. New York: Morningside, 1995. 55 f.

¹⁵⁵ Vgl. Saringen (1994), 307 ff.

¹⁵⁶ Vgl. Aggio (2005), 119.

aufzugreifen und eine sozialkritische Haltung zu bewahren. Diese Haltung ist das einende Element des Cinema Novo, das sich selbst als Autorenkino versteht.

4.3.3.2 Zum Selbstverständnis – Ästhetik des Hungers

1965 veröffentlicht Glauber Rocha – theoretischer Kopf des Cinema Novo – in der *Revista Civilização Brasileira*, das in den drei Jahren seines Bestehens (bis zur Erlassung des AI-5) ein bedeutendes regimekritisches Kulturmagazin ist, den Aufsatz *Eine Ästhetik des Hungers*.¹⁵⁷ Laut Rocha versteht man in Europa das Elend in Lateinamerika nicht, sondern nimmt es lediglich als „ästhetisches Phänomen“ wahr, das die „Sehnsucht nach dem Primitiven befriedigt.“ Rocha sieht darin eine weitere Form von Kolonialismus. Die lange Abhängigkeit Brasiliens in wirtschaftlicher und politischer Hinsicht hat den Brasilianern „philosophische Schwäche und Ohnmacht“ beschert. Hunger „ist das Wesen, die Essenz unserer Gesellschaft“. Die Filmemacher des Cinema Novo verstehen den Hunger, verstehen, woher er kommt, im Gegensatz zu den Europäern und den meisten Brasilianern.

We know – since we made these sad, ugly films, these screaming, desperate films where reason does not always prevail – that this hunger will not be cured by moderate governmental reforms and that the cloak of technicolor cannot hide, but only aggravates its tumors.¹⁵⁸

Ausdruck des Hungers ist Gewalt, und diese Gewalt ist notwendig, damit der Kolonist auf die Kultur, die er ausbeutet, aufmerksam wird. Rocha bezeichnet das Cinema Novo nicht als brasilianisch, sondern als etwas, das in allen kolonialisierten Ländern auftritt. Es befreie vom „verdummenden Delirium des Hungers“.

Die mangelhafte Filmausstattung führt zu einer eigenen Filmsprache – die Armut, die Unterentwicklung und der Hunger werden nicht versteckt, sondern fungieren als eigenes Ausdrucksmittel. Da es an Geld fehlt, wird draußen auf der Straße, an Originalschauplätzen gedreht: „impoverished interior, urban slums, lower class suburbs, fishing villages, dance halls, and the soccer stadium [...]“.¹⁵⁹ Hier, wo die Mehrheit der Bevölkerung ihren Alltag lebt, erzählen die Filmemacher ihre Geschichten. Die Wahl der Schauplätze verleiht den Erzählungen die gewünschte Authentizität. Die Nähe zur

¹⁵⁷ Vgl. Glauber Rocha: *An Esthetic of Hunger*. In: Randal Johnson, Robert Stam (Hg.): *Brazilian Cinema*. New York: Morningside, 1995. 69 – 71. Bzw. Glauber Rocha: *Eine Ästhetik des Hungers*. In: Schaub (1992), 430.

¹⁵⁸ Glauber Rocha (1995), 70.

¹⁵⁹ Gomes (1997), 268.

sozialen Realität wird durch die Arbeit mit Laiendarstellern noch gesteigert. Politisch engagierte Regisseure wie Hirszman und Diegues wollen so das Volk direkt einbinden und ein kritisches Bewusstsein wecken. Der Verzicht auf Studios, ursprünglich ja nicht selbst gewählt, sondern durch die knappen finanziellen Mittel bedingt, wird somit Teil vom programmatischen Mangel. Kritik wird am kapitalistischen Charakter der Filmindustrie geübt: „O cinema é uma cultura da super-estrutura capitalista. O autor é inimigo desta cultura, ele prega sua destruição.“¹⁶⁰

4.3.3.3 Die drei Phasen des Cinema Novo

Die Schaffenszeit des Cinema Novo lässt sich in drei Phasen gliedern. Die Filme der ersten Phase bis 1964 befassen sich mit dem Mystizismus und dem Elend der Landbevölkerung im Sertão, die mit Entbehrungen und der Unterdrückung durch die Großgrundbesitzer leben muss. Viele Filme, die 1963 entstehen, spielen im Sertão. *Vidas secas (Nach Eden ist es weit)* ist Nelson Pereira dos Santos' Verfilmung des gleichnamigen Romans von Graciliano Ramos¹⁶¹ aus dem Jahre 1938 und erzählt vom Leben einer Landarbeiterfamilie, die der Dürre des Sertão zu entfliehen versucht.

Os fuzis (Die Gewehre) von Ruy Guerra zeigt das Aufeinandertreffen des Militärs mit dem hungrigen Volk, das in seiner Verzweiflung beginnt, Kaufhäuser zu plündern. Der Film gewinnt 1964 den Silbernen Bären bei der Berlinale. *Deus e o Diabo na Terra do Sol (Gott und Teufel im Land der Sonne)* von Glauber Rocha spielt im Jahr 1939 und erzählt von einem Paar, Rosa und Manuel, das sich auf der Flucht vor dem eigenen Großgrundbesitzer dem Wanderprediger Sebastião anschließt. Dieser verspricht den Armen ein besseres Leben im Jenseits, in dem sich „der Sertão in das Meer und das Meer in den Sertão verwandeln“ werden. Manuel wird zum ergebenen Jünger Sebastiãos. Der Auftragskiller António das Mortes tötet, von Großgrundbesitzern und Kirche bezahlt, die Anhänger Sebastiãos; lediglich Rosa und Manuel werden am Leben gelassen. Sie verbünden sich mit dem cangaceiro Corisco, der einst Mitglied in Lampiões berühmter Bande war. Das karge Leben bei Sebastião verblasst im schönen Schein des Diebesguts, das die Bande auf ihren Raubzügen erbeutet. Im Zweikampf tötet António Corisco. Rosa und Manuel müssen wieder losziehen und weiterhin vom

¹⁶⁰ „Das Kino ist eine Kultur des kapitalistischen Überbaus. Der Autor ist Feind dieser Kultur, er verkündet ihre Zerstörung.“ Zitiert nach Aggio (2005), 113.

¹⁶¹ Der Journalist und Schriftsteller, der Mitglied der Kommunistischen Partei war, behandelt in seinem Werk vorwiegend das Leben im Sertão. Mehrfach wurden Bücher von ihm durch Regisseure des Cinema Novo verfilmt.

Meer, vom besseren Leben träumen. Der Film basiert teilweise auf historischen Ereignissen, zum Beispiel die blutige Verfolgung der religiösen Anhängerschaft, und wird 1964 für die Goldene Palme von Cannes nominiert.

In den Filmen der zweiten Phase, die bis 1968 datiert ist, geht es vor allem um den Putsch und die Machtlosigkeit des Bürgertums wie auch des Künstlers, mit der diese dem Regime gegenüberstehen. Verstärkt findet nun eine Auseinandersetzung mit der eigenen Lebenswelt, der des Künstlers und Intellektuellen statt. Da das Volk als Publikum fernbleibt und sich von den Filminhalten nicht angesprochen fühlt, taucht es nun auch in den Filmen selbst nur am Rande auf, als stumme, machtlose Masse. Im Zentrum steht nun der Künstler – sein Konflikt, sein Scheitern, seine Grenzen werden reflektiert. Diese Entwicklung bedeutet

eine Abwendung vom Volk, die das Unvermögen der Avantgarde der Mittelklasse, sich mit dem Volk zu verbünden, manifestierte. [...] Das Volk hat dem bürgerlichen Künstler als Quelle der Inspiration ausgedient. Die Beziehung zwischen Künstler und Volk war nicht mehr tragfähig, weil nicht organisch entstanden.¹⁶²

In *O desafio (Die Herausforderung)* versucht der Regisseur Paulo Cesar Saraceni anhand der Liebesgeschichte zwischen einem linken Intellektuellen und der Frau eines Industriellen die Geschehnisse von 1964 zu erklären. Glauber Rocha zeigt in *Terra em Transe (Entranced Earth)* den Dichter Paulo im Spannungsfeld zwischen künstlerischer Selbstverwirklichung und politischem Engagement. Damit thematisiert Rocha selbstkritisch das Scheitern der Intellektuellen angesichts des Militärputsches. Der Film gewinnt 1967 in Cannes den Filmkritikerpreis. Ich möchte hier näher auf ihn eingehen, weil er sich inhaltlich sehr präzise mit dem Dilemma des Künstlers, das sich auch im politischen Theater zeigt, auseinandersetzt und er formal durch seine Stilpluralität beeindruckt.

Terra em Transe

Der Film beginnt da, wo *Deus e diabo na terra do sol* endet: mit einer langen Einstellung auf das Meer. Darauf folgt ein Sprung aufs Land, auf „terra em transe“, das Land in Trance. Die Geschichte ist im fiktiven Land Eldorado angesiedelt. Der Sprung

¹⁶² Jean-Claude Bernardet: Das brasilianische Cinema Novo und der ungelöste Widerspruch. In: Peter Schumann (Hg.): Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos. München/Wien: Hanser, 1976. S. 95 – 116. 104.

vom verheißungsvollen Meer – von dem Rosa und Manuel in *Deus e o Diabo na Terra do Sol* noch sehnsüchtigst geträumt haben – zurück zur trockenen Landfläche, steht für die „Abkehr von der sozialrevolutionären Utopie“¹⁶³ nach dem Putsch. Der Film stellt auf allegorische Weise einen rechtskonservativen Staatsstreich in Lateinamerika dar. Aufgezeigt werden der Populismus sowohl linker als auch rechter Politik und die Austauschbarkeit der politischen Inhalte, die im Grunde jeder Substanz entbehren und lediglich zur Machterlangung dienen, ohne wirklich Interesse an den Bedürfnissen des Volkes zu haben. Zusätzlich zeigt Rocha die Eroberung Amerikas und den Werdegang „von den kolonialen Konquistadoren zum neokolonialen Machthaber,“¹⁶⁴ wobei das Volk kontinuierlich unterdrückt wird.

Der Beginn nimmt das Ende schon vorweg: In Eldorado kommt es zum Putsch durch den rechten Politiker Diaz; der linke Populist Vieira kapituliert. Der Dichter Paulo Martins, Protagonist und Erzähler, rast daraufhin aufgewühlt und selbstzerstörerisch durch eine Polizeisperre und wird angeschossen. Im Todesdelirium erinnert er sich an die vergangenen vier Jahre: Die lange Rückblende setzt ein. Man sieht den Anfang von Paulos Werdegang an der Seite des Konservativen Diaz, von dem er sich aber lossagt, um sich ganz der Poesie zu widmen. Bald stellt er sein Schreiben in die Dienste von Vieira und lernt dessen Mitarbeiterin Sara kennen. Bei Vieiras Wahlkampagnen werden dem Volk leere Versprechungen gemacht, ein Mann wird sogar getötet, weil er auf die Umsetzung dieser Versprechungen pocht. Daraufhin distanziert sich Paulo auch von Vieira. Allerdings produziert er für ihn noch eine Fernsehreportage über Diaz, die dessen Image schaden und Vieira zum Wahlsieg verhelfen soll. Diaz verbündet sich mit dem Medienmogul und Industriellen Fuentes, und gemeinsam mit dem internationalen Wirtschaftsunternehmen EXPLINT (eine Abkürzung für „Exploaração Internacional“ – „Internationale Ausbeutung“) gelingt ihnen der Staatsstreich.

Die Figuren sind Personifizierungen sozialer Kräfte und verweisen auf historische Persönlichkeiten. Während Diaz der Prototyp des lateinamerikanischen Diktators darstellt, weist Vieira Züge der brasilianischen Präsidenten vor dem Putsch von 1964 auf. Sara ist die inbrünstige Kommunistin mit dem sozialen Gewissen. Sie ist die reinste und menschlichste Figur in *Terra em Transe*. Das Volk kommt im Film nur peripher vor, man redet darüber, selbst kommt es aber kaum zu Wort. Hunger und Folter sind die bittere Realität in Eldorado, während die Politiker in ihren Kampagnen „permanente

¹⁶³ Peter Schulze: *Trance und Transformation. Die Filme des Glauber Rocha als Arbeit am postkolonialen Gedächtnis*. Remscheid: Gardez!, 2005. 70.

¹⁶⁴ Schulze (2005), 80.

Freude¹⁶⁵ verkünden. *Terra em Transe* weist einen starken Realitätsbezug auf, doch die Darstellung der Realität ist vollkommen grotesk. Die Figuren werden nicht psychologisiert, so werden Identifikation und Einfühlung verhindert. Es gibt keine Helden. Durch tranceartige, übertriebene und mystische Elemente wird der Zuschauer aber gleichzeitig in den Taumel und die übersteigerte Emotionalität von Paulo hineingezogen. Da der Ausgang der Handlung von vornherein bekannt ist, konzentriert sich der Zuseher auf den Verlauf. Rocha versucht verständlich zu machen, wie es zum Putsch von 1964 kommen konnte.

Der Kulturkannibalismus nach Oswald de Andrade zeigt sich im Film ganz deutlich. Rocha zitiert nicht einfach, sondern schafft durch die Verweise und Einverleibungen verschiedener Stile und Werke eine eigene ästhetische Form, neue komplexe Sinnzusammenhänge und eine eigene Handschrift. Einzelne Szenen wirken durch die Figurenkomposition und Ausstattung wie ein Tableau vivant – damit werden politische Zusammenhänge und Konstellationen, beispielsweise zwischen Kirche und Machthabern, verdeutlicht. Theatrale Elemente ziehen sich durch den Film, teilweise wird das Geschehen wie auf einer Bühne abgefilmt, dann wieder sprechen die Schauspieler direkt in die Kamera. Brechts Verfremdungseffekt kommt zur Anwendung, außerdem gibt es Verweise auf *La dolce vita* von Federico Fellini und *Citizen Kane* von Orson Welles.

Zu Beginn des Militärregimes wird das Cinema Novo noch geduldet – durch die positive Resonanz und die zahlreichen Preisverleihungen im Ausland kommt es dem „Prestigebedürfnis“¹⁶⁶ der neuen Machthaber entgegen. Der offene sozialkritische Anspruch muss sich dann nach 1968 hinter Allegorien und Metaphern verstecken und in fiktive Länder und den Urwald ausweichen. Die letzte Phase des Cinema Novo ist vom Tropicalismo geprägt. Die Filme befassen sich mit Sagen und Mythen der indigenen Bevölkerung, Schauplatz ist der Dschungel. In einer kritischen Auseinandersetzung wird Geschichte durch Allegorien mit der Gegenwart verknüpft. Der Film, der in dieser Phase hervorsticht und sogar ein kommerzieller Erfolg wird, ist *Macunaíma* von Joaquim Pedro de Andrade aus dem Jahre 1969, basierend auf dem gleichnamigen Roman *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter* des Modernisten Mário de Andrade

¹⁶⁵ Schulze (2005), 75.

¹⁶⁶ Prella (1994), 577.

von 1928.¹⁶⁷ Er gilt als „Beispiel für Hybridisierungsprozesse in Brasilien“¹⁶⁸ und erzählt die Geschichte von Macunaíma, der auf wundersame Weise als ausgewachsener schwarzer Mann von einer alten Frau im Dschungel geboren wird, sich später ebenso wundersam zu einem Weißen verwandelt und mit seinem Bruder nach Rio de Janeiro zieht. Dort wird er mit dem Großstadtleben konfrontiert und verliebt sich in eine weiße Guerilla-Kämpferin. Am Ende kehrt er zurück in den Dschungel und wird in einem See von einer Amazone verschlungen.¹⁶⁹

Andrade serviert dieses bitter-böse Lehrstück vom Fressen und Gefressenwerden in symbolischer Verkleidung und surrealistischer Aufmachung, wobei die mythologische Vorlage zu einem aktuellen parabelhaften Modell von Macht und Unterdrückung umfunktioniert wurde.¹⁷⁰

Wie die anderen Künste, vor allem wenn sie Kritik am Regime üben und politisch aufgeladen sind, ist auch die alternative Kinoszene durch die Zensur stark in ihrer Schaffensfreiheit eingeschränkt. Durch Repression, Bedrohung durch die Staatsgewalt und Exilierung mancher Künstler – so auch der Glauber Rochas im Jahr 1971 nach Europa – kommt das Cinema Novo zu einem Ende. Die Filminhalte derer, die im Land bleiben und weiterarbeiten, fallen harmloser aus, anschiemiger, und haben somit mehr Potential für kommerziellen Erfolg.

4.3.3.4 Kritikpunkte

Das Ende des Cinema Novo ist möglicherweise weniger auf die strengeren Zensurbestimmungen ab 1968 zurückzuführen, sondern vielmehr auf die Tatsache, dass es nie ein populäres Kino geworden ist. Die zahlreichen Auszeichnungen auf europäischen Filmfestivals standen im krassen Gegensatz zu dem Unverständnis, das den Werken in Brasilien selbst entgegengebracht wurde. „In dem, was die Filmkritik weltweit als authentische filmische Ausdrucksformen brasilianischer Realität und Identität goutierte, erkannten sich die brasilianischen Zuschauer selbst nur selten wieder.“¹⁷¹ Als man nach 1964 dazu überging, die Konflikte des Intellektuellen zu thematisieren, wurde das Volk infolgedessen vernachlässigt. Dem breiten Publikum

¹⁶⁷ Mário de Andrade: Der Held ohne jeden Charakter. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. *Macunaíma* ist ein indianischer Name und bedeutet „das große Übel“. Vgl. Schumann (1988), 103.

¹⁶⁸ Prutsch, 29.

¹⁶⁹ Vgl. Schumann (1988), 101.

¹⁷⁰ WDR-Presstext, zitiert nach Schumann (1988), 101.

¹⁷¹ Prella (1994), 578.

blieb auch das Ausweichmanöver auf Metaphern während der strengsten Phase der Zensur unverständlich. Das Cinema Novo hat zwar ein realistisches Bild vom brasilianischen Volk gezeichnet und reflektiert – das erklärte Zielpublikum wurde trotzdem verfehlt:

They saw themselves as representatives of the colonized, charged with a mediating function in the reaching of social equilibrium. In reality they were speaking and acting primarily for themselves. These limitations were clear in Cinema Novo. The social homogeneity between those responsible for the films and their public was never broken.¹⁷²

Das Cinema Novo brachte keine revolutionäre Utopie, keine politische Alternative und somit auch keine politische Bewegung hervor. Da ein erklärtes Ziel war, in den herrschenden Kinomarkt einzudringen, konnten sich die Filmemacher wahrlich revolutionäre Inhalte gar nicht leisten.¹⁷³ Mit einem antikommerziellen Kino wollten sie den Markt erobern. Erschwert wurde dieses Vorhaben durch die Kinos, die zwar – aufgrund der Quotenregelung – die Filme des Cinema Novo zeigten, dafür aber keine Werbung machten, da sie sich nur von den ausländischen Filmen Gewinn versprachen.¹⁷⁴ Jean-Claude Bernardet, Filmkritiker, Autor und damaliger Professor an der Universidade de Brasília, während der Diktatur auf der Liste der verbotenen Professoren, betont die Spannung zwischen Künstler-Attitüde und dem Wunsch, politisches Kino für das Volk zu produzieren. Das Resultat dieses Spannungsverhältnis sei „eine akademische Verarbeitung von Materialien der Volkskultur.“¹⁷⁵ Seiner Meinung nach traten mehrere Widersprüche im Cinema Novo zutage: Widersprüche in Hinblick auf die Markteroberung, das Verhältnis zum Publikum, die Künstler-Attitüde und die Entfremdung vom Volk.¹⁷⁶ Die Filmemacher machten es sich selbst zur Aufgabe, dem Volk die eigene missliche Lage und Unterdrückung vor Augen zu führen: „We must learn to entertain them with their problems, which is not easy, and make them believe that one day they will find a solution, which is even more difficult.“¹⁷⁷ Sie nahmen hierbei, ähnlich wie Augusto Boal im Teatro de Arena, eine

¹⁷² Gomes (1997), 268.

¹⁷³ Vgl. Peter Schumann: Für ein politisches Kino. In: Ders. (Hg.): Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos. München – Wien: Hanser, 1976. S. 208 – 230. 212.

¹⁷⁴ Aggio (2005), 215.

¹⁷⁵ Bernardet (1976), 102.

¹⁷⁶ Vgl. Bernardet (1976), 96 ff.

¹⁷⁷ Gustavo Dahl, zitiert nach: Randal Johnson: The Rise and Fall of Brazilian cinema, 1960 – 1990. In: Michael T. Martin (Hg.): New Latin American Cinema. Vol. 2. Detroit: Wayne State University Press, 1997. S. 365 – 393. 386.

belehrende Haltung ein, die aber keine Früchte trug. Sie kamen ihrem Zielpublikum nicht auf selber Augenhöhe entgegen und passten ihre Filmästhetik erst spät an dessen Geschmack an, zum Beispiel bei *Macunaíma*.

4.3.4 Das neue Kino nach dem Cinema Novo: Udigrudi

Während sich das Cinema Novo in seiner Tropicalismo Phase befindet und sich der Welt der Mythen und Sagen zuwendet, während dessen Vertreter mehr als zuvor um populäres Kino bemüht sind, kommt eine wütende jüngere Generation an Filmemachern nach, die die Kamera erbarmungslos auf die brutale Alltagsrealität richtet. Sarkasmus, Grausamkeit und Ernüchterung finden in den rund 30 Filmen, die zwischen 1967 und 1972 entstehen, Ausdruck. Dieses neue Cinema Marginal, auch Cinema de Lixo – „Müllkino“ – oder Udigrudi¹⁷⁸ genannt, hat nichts mehr übrig für den bürgerlichen Intellektualismus des Cinema Novo. „Das schmutzige Kino zerstört bewusst alle bürgerlichen Normen und Werte, all das, was das Regime täglich als das Erstrebenswerte propagiert: die ‚schöne heile Welt Brasiliens‘, in der die Sonne nie untergeht.“¹⁷⁹ Der Ekel richtet sich sowohl gegen das Regime, seine Menschenhetze und Foltermethoden, als auch gegen das Bürgertum, das all dies geschehen lässt.

In these films, desperate lumpen anti-heroes embark on a mad search for personal and collective liberation, and sex and drugs become metaphors for freedom. At the same time, the films seem pessimistic about possibilities for real change, leading some critics to condemn the Underground as „suicide-cinema“.¹⁸⁰

Als sich das Cinema Novo während des Tropicalismo von der Ästhetik des Hungers verabschiedet, greift das Cinema de Lixo zu seiner „estetica de lixo“, der Ästhetik des Mülls:

unzulänglich, auf 16 mm, verschrammt, fleckig, unscharf, fehlbelichtet, mit enervierender Tonkulisse, mit verzerrtem Originalton oder ohne jeden Ton, mit scheppernder Musik; Lärm als Ton, mit langen, sich wiederholenden Einstellungen, ekelhaft fotografiert, anödend, einschläfernd [...].¹⁸¹

¹⁷⁸ Eine Verballhornung des Wortes underground, die Glauber Rocha geprägt haben soll. Vgl. António Moreno: *Cinema brasileiro. História e relações com o Estado*. Niterói: EDUFF, 1994. 204.

¹⁷⁹ Peter Schumann: *Das Marginale Kino Brasiliens*. In: Schumann (1971), 57 – 58. 57.

¹⁸⁰ Stam (1995), 315.

¹⁸¹ Schumann (1988), 31.

Das Cinema Marginal ist zugleich Bruch mit dem Cinema Novo und dessen Radikalisierung. Für Glauber Rocha steht fest, dass dieses Kino nur deswegen existieren kann, weil ihm das Cinema Novo den Weg bereitet hat.¹⁸² Für andere ist es „fast ein Abgesang auf das Cinema Novo.“¹⁸³ Zweifelsohne heben sich die Filme des Cinema Marginal durch ihre radikalere Ausdrucksweise ab. Dieses Novo Cinema Novo, wie es auch genannt wird, verachtet ganz offenherzig das alte Cinema Novo, das zu einem Cinema Novo Rico, einem neureichen Kino, verkommen ist.

The underground films reject all utopias – and in this sense they parallel the punk reaction to hippie love-and-peace optimism – in favor of the grotesque and the scatological. But in its aggressive refusal of compromise with the box-office mentality, the „aesthetic of garbage“ can be seen as a radicalization of the „aesthetic of hunger“.¹⁸⁴

Der erste Film, der dem Udigrudi zugeordnet wird und schon 1967 entsteht, ist *A margem (Am Abgrund)* von Ozualdo Candeias. Dieser gilt als der Vater des marginalen Kinos und arbeitet im „Boca de lixo“ („Müllmund“), einem Rotlichtviertel in São Paulo, von dem die Bezeichnung Cinema de Lixo herrührt. *A margem* erzählt zwei tragische Liebesgeschichten am Rande der Gesellschaft, am Rande der Stadt, in den Slums. Candeias prangert das Bild von Prostituierten, Obdachlosen, Müllsammlern als vermeintliche Außenseiter, als Nicht-Zugehörige der Gesellschaft an und zeigt sie im Gegenteil als Produkt und Spiegel dieser Gesellschaft. Er führt andere – João Batista de Andrade, Julio Bressane, Luiz Rosemberg Filho, Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci, João Silvério Trevisan – in seine Arbeitsweise ein, „whereby virtually the only expenses were the film itself, the laboratory work, and the camera“.¹⁸⁵ Die Filme des Udigrudi zeichnen sich durch ihre Stilpluralität aus, gemeinsam sind ihnen aber „[...] their intertextual relation to other films, their character as metacinema, and their aggressive stance toward the spectator.“¹⁸⁶ Sie strotzen vor Gewalt und nehmen mit ihren Folterszenen Bezug zum Militärregime. *Matou a familia e foi ao cinema (Killed the family and went to the movies)* von Julio Bressane zeigt das unverkennbar:

Zwei Mädchen erschlagen in der Küche ihre Mutter. Eine der beiden sitzt teilnahmslos dabei und manikürt ihre Fingernägel.

¹⁸² Vgl. Moreno (1994), 205.

¹⁸³ Schulze (2005), 44.

¹⁸⁴ Robert Stam and Ismail Xavier: Transformaton from National Allegory. In: Martin (1997). S. 295 – 322. 306.

¹⁸⁵ Stam (1995), 313.

¹⁸⁶ Stam (1995), 316.

Später machen die beiden Mädchen Zielübungen mit einer Pistole, wobei sie sich gegenseitig erschießen. Außerdem sieht man einen jungen Mann, der nach Hause kommt, seiner Frau und seinen beiden Kindern, die gerade fernsehen, mit einem Rasiermesser die Kehlen durchschneidet. Dann taucht er noch in einer Szene auf, in der er brutal gefoltert wird, so wie heute täglich Menschen in Brasilien brutal gefoltert werden.¹⁸⁷

Eine lineare Erzählstruktur wird vermieden; der Schnitt, wie unterschiedlich er auch gehandhabt wird, gilt als „anti-academic.“¹⁸⁸ Found footage findet vielerorts Verwendung und oftmals werden Filmgenres persifliert. So beschreibt Ozualdo Candeias einen seiner Filme folgendermaßen: „a western based on *Hamlet* in which dialogue is replaced by the sounds of birds and animals.“¹⁸⁹ Die meisten Underground-Filme kommen nicht ins reguläre Kino – sie werden privat oder in speziellen Filmclubs vorgeführt. Die Filmemacher haben gar kein Interesse daran, sich dem Publikum anzubiedern:

„If the reader-spectator doesn't agree with what we are saying and doing,“ said filmmaker-critic Luiz Rosemberg Filho, „we recommend a strong dose of Tatu insecticide.“ And if the public did not appreciate „the most interesting films on this planet,“ Julio Bressane shouted, „too bad for you, squares!“¹⁹⁰

Zwar kultivieren die Regisseure des Udigrudi teilweise selbst ihre Außenseiterposition, ihre Filme werden aber vor allem Opfer der Zensur oder von den Kinobetreibern boykottiert – diese zeigen lieber die mittlerweile weniger sperrigen Werke des Cinema Novo und die von der Regierung geförderten Porno-Chanchadas. Im Laufe der Zeit schlagen die Filmemacher des Udigrudi unterschiedliche Wege ein – sie bleiben ihrem Stil treu oder gehen über zum Kommerzkino, Julio Bressane entwickelt sein eigenes Autorenkino, andere verschwinden von der Bildfläche.

4.3.5 Der Filmmarkt ab den 70ern

Die USA dominieren das brasilianische Kino und Fernsehen auch in den 70er Jahren. Gewagte, kritische, politische Filme werden vereinzelt, nicht mehr im Zuge einer filmischen Bewegung produziert. Das Fernsehen mit seinen Telenovelas, wie beispielsweise *Escrava Isaura (Die Sklavin Isaura)*, zieht das Publikum in seinen Bann.

¹⁸⁷ Schumann (1971), 57.

¹⁸⁸ Stam (1995), 315.

¹⁸⁹ Stam (1995), 315.

¹⁹⁰ Stam (1995), 311.

1969 wird Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes – gegründet, das staatliche Filmunternehmen, das bis zu seiner Liquidierung 1990 Produktion, Verleih und sonstige Kulturarbeit, wie Publikationen, Restauration und Archivierung von Filmen, fördert. Im Filmsektor mutiert Brasilien in den 70ern zu Lateinamerikas stärkstem Produktionsland. Das einst erfolgreiche Genre der Chanchada wird reaktiviert und mit einem Schuss Erotik aufgepeppt: Die sogenannten Porno-Chanchadas, die von italienischen Softpornos inspiriert sind, bringen viel Geld und Publikum. Auch die Regisseure des Cinema Nova werden gefördert, da sie einen guten Ruf im Ausland genießen und das Regime davon zu profitieren hofft. Filmemacher aus der Opposition zu fördern, soll im Ausland den Kurswechsel Richtung Redemokratisierung glaubwürdig machen. Um das Image der Regierung in Anbetracht der Porno-Chanchadas aufzubessern, verleiht das Erziehungsministerium ab 1972 jährlich ein Preis für die beste Literaturverfilmung.

Mit historischen Filmen und Literaturverfilmungen wollte [die Regierung] das Ansehen des brasilianischen Films im Land und international heben. Obwohl *São Bernardo* die Anforderungen des Förderprogramms erfüllte, wurde er nach seiner Fertigstellung ein Jahr lang verboten. Die Produktionsgesellschaft *Sagafilmes* musste beinahe ihren Konkurs anmelden, aber dann wurde *São Bernardo* als erster Film 1973 in den Verleih von *Embrafilme* aufgenommen. Es kam häufig vor, dass ein Film zunächst verboten wurde, um danach von der Zensur freigegeben und über den staatlichen Distributionsapparat vertrieben zu werden. In erster Linie wurden auf diese Weise Produzent und Regisseur finanziell geschwächt.¹⁹¹

Um gegen das verdrehte Geschichtsverständnis des Regimes anzukämpfen, setzen sich manche früheren Filmemacher des Cinema Novo – Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues und Nelson Pereira dos Santos – in ihren Literaturverfilmungen mit der Geschichte auseinander. In ihr versuchen sie Erklärungen für die Gegenwart zu finden. Wie im Theater ist dies auch für die Filmemacher eine Möglichkeit, der Zensur auszuweichen und doch Bezug auf das aktuelle politische Geschehen zu nehmen. Diegues gelingt dabei 1976 mit *Xica da Silva (Die Mätresse)* – einem Film über die mythische Gestalt einer Sklavin aus dem 18. Jahrhundert, die über Zauberkräfte verfügt haben soll – ein Publikumserfolg. Der Film schafft es, politisch und doch populär zu sein. Sein Roadmovie *Bye bye Brasil* findet im Ausland ebenso Beifall wie *Pixote – A*

¹⁹¹ Hermanns (1993), 81.

lei do mais fraco (*Asphalt-Haie*; *Pixote – Das Gesetz des Schwächeren*) und *O beijo da mulher aranha* (*Der Kuss der Spinnenfrau*), zwei preisgekrönte Filme von Héctor Babenco.¹⁹² Auch der Modernismo wird als Bezugspunkt wieder aktuell. Einstige Regisseure des Udigrudi befassen sich mit ihren Werken mit einem neuen Realismus. Im Vergleich zu den Filmen vor der Diktatur fallen die neuen Filme allerdings weniger radikal aus.

Wenige Filmemacher verzichten auf das Versteckspiel in der Welt der Metaphern. Eine kleine Anzahl an Filmen entsteht, die sich mit der Lebenswelt der Arbeiter befassen. Der Arbeiter ist bisher kaum bedacht worden – im Cinema Novo war entweder der Bewohner des Sertão, der Künstler oder der Großbürger im Mittelpunkt. Ende der 70er, zur Zeit der abertura, entstehen Dokumentarfilme: João Batista de Andrade, der vom Cinema Marginal kommt, dreht *Greve! (Streik!)* und *Trabalhadores: Presente! (Arbeiter: Anwesend!)* sowie den Spielfilm *O homem que virou suco (Der zerquetschte Mann)*. Renato Tapajós dreht nach seiner fünfjährigen Inhaftierung wegen Widerstand gegen das Regime zahlreiche Filme, die die Streikbewegung der Metallarbeiter dokumentieren: *Fim de semana (Wochenende)*, *Acidente de trabalho (Arbeitsunfall)* und *A greve de março (Märzstreik)*. Die Gewerkschaften unterstützen nicht nur diese Dokumentationen, sondern auch Filme, die zur Weiterbildung der Arbeiterschaft dienen.

1981 stirbt Glauber Rocha in Rio de Janeiro, wenige Tage, nachdem er aus seinem freiwilligen Exil aus Europa zurückgekehrt ist. Die Produktion von Porno-Chanchadas boomt dermaßen, dass die Hälfte aller 1985 produzierten Spielfilme aus Pornos besteht und Brasilien der größte Pornoproduzent Lateinamerikas wird.¹⁹³ Insgesamt rutscht die Filmindustrie, parallel zur Wirtschaft, Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre in eine Krise. Die Preise für Eintrittskarten werden höher, während die Löhne sinken, Kinos schließen, es werden immer weniger Filme produziert. Das Fernsehen hingegen muss sich um sein Publikum keine Sorgen machen. „Bis in die 80er Jahre war ein Netz entstanden, an das ca. 18 Millionen Haushalte angeschlossen waren. Das Fernsehen erreichte allabendlich mehr Zuschauer als das Kino im Verlauf eines ganzen Jahres.“¹⁹⁴

¹⁹² Etliche Rollen, so auch die des Protagonisten Pixote, wurden mit Amateuren besetzt, die selbst von der Straße kamen. Die Geschichte wird in einem dokumentarischen Stil erzählt und lehnt auch am italienischen Neorealismus an. Man beachte die Parallele zu den Anfängen des Cinema Novo.

¹⁹³ Vgl. Schumann (1988), 45.

¹⁹⁴ Hermanns (1993), 54 f.

TEIL II

Im folgenden Teil werde ich *Eles não usam black-tie*, das Theaterstück von Gianfrancesco Guarnieri, analysieren und mit der Verfilmung vergleichen, die unter der Regie von Leon Hirszman entstanden ist. Dabei interessiert es mich in erster Linie, die einzelnen thematischen Schwerpunkte von Stück und Film herauszuarbeiten sowie eventuelle, durch die Einflüsse und Ereignisse der Militärdiktatur bedingten Änderungen im Film aufzuzeigen. Sowohl Stück als auch Film spielen in der jeweiligen Jetztzeit und geben einen Einblick in das Leben der Metallarbeiter. Die folgende Analyse dient dazu, einen Eindruck von der brasilianischen Arbeiterklasse zu gewinnen, welche Werte sie vertreten, welche Konflikte die unterschiedlichen Generationen beschäftigt – all dies aus der Sicht von Intellektuellen. Es soll nicht außer Acht gelassen werden, wer uns ein Bild von den Arbeitern vermittelt – nämlich nicht Arbeiter selbst, sondern Künstler mit politischen Intentionen. Augusto Boal sagt über Theater: „Theatre is not a reproduction of reality. It is its representation, and as such, it is made from some point of view.“¹⁹⁵ Wie authentisch ist die Darstellung, wie viel Idealisierung schwingt mit?

Dem Lesefluss zuliebe werde ich vorwiegend die deutsche Übersetzung von Marte Brill aus dem Jahr 1962 zitieren. Da darin aber einige Ungenauigkeiten¹⁹⁶ enthalten sind, werde ich fallweise zu der portugiesischsprachigen Ausgabe, 1986 von Decio de Almeida Prado veröffentlicht, greifen.¹⁹⁷ Im Anhang der vorliegenden Arbeit findet sich – auch zur Veranschaulichung der Spielstätte des Teatro de Arena – Bildmaterial zur Theateraufführung aus dem Jahr 1958.

Der Film wurde im portugiesischen Originalton mit englischen Untertiteln herausgegeben, die ich bei Zitaten heranziehen werde.¹⁹⁸ Im Anhang finden sich auch zum Film einige Szenenbilder.

¹⁹⁵ Augusto Boal: *Hamlet and the baker's son*. London: Routledge, 2001. 256.

¹⁹⁶ Beispielsweise gibt sie einer Figur, die im Original João heißt, den spanischen Namen Juan. Vgl. Gianfrancesco Guarnieri: *Sie tragen keinen Smoking*. Henschel: Berlin, 1962. 5

¹⁹⁷ Gianfrancesco Guarnieri: *Eles não usam black-tie*. In: Decio de Almeida Prado (Hg.): *O melhor teatro*. Gianfrancesco Guarnieri. São Paulo: Global, 1986. S. 19 – 87.

¹⁹⁸ *Eles não usam black-tie*. Regie: Leon Hirszman. Drehbuch: Gianfrancesco Guarnieri, Leon Hirszman. BR: Embrafilme, 1981. Fassung: DVD, Videofilmes. 134'.

5 *Eles não usam black-tie*, 1958

Nachdem das Teatro de Arena in seinen Anfangszeiten eine dem TBC ähnliche Politik verfolgt und vorwiegend ausländische Theatertexte inszeniert hat, schlägt es ab 1958 einen neuen Weg ein. Auslöser für diesen Kurswechsel ist die Premiere von *Eles não usam black-tie*, das Guarnieri 1955 im Alter von 21 Jahren geschrieben hat. Mit diesem Stück zeigt das TDA erstmals einen Arbeiter als Protagonisten und öffnet sich den brasilianischen Autoren.

5.1 Der Autor

Gianfrancesco Sigfrido Benedetto Marinenghi de Guarnieri wird 1934 als Sohn eines Dirigenten und einer Harfenistin in Mailand geboren. Auf der Flucht vor dem italienischen Faschismus immigriert seine Familie 1936 nach Brasilien, wo sie sich in Rio de Janeiro niederlässt. Anfang der 50er Jahre zieht Guarnieri nach São Paulo. Von Jugend an interessiert er sich für Politik. Zusammen mit Oduvaldo Vianna Filho beginnt er in einer Studentengruppe Theater zu spielen. 1955 ist er an der Gründung des Teatro Paulista do Estudante (TPE) beteiligt, das ein Jahr später mit dem von José Renato gegründeten Teatro de Arena zusammengelegt wird.

Guarnieris Erstlingswerk als Dramaturg ist *Eles não usam black-tie*. 1958 wird es im Teatro de Arena uraufgeführt, mit ihm selbst in der Rolle des Sohnes Tião. Die Aufführung wird ein großer Erfolg, und sowohl Stück als auch Autor werden vom Gouverneur von São Paulo ausgezeichnet. Die finanzielle Krise des TDA ist damit beendet. Im selben Jahr kommt Roberto Santos' *O Grande Momento* mit Guarnieri in der Hauptrolle ins Kino. Der Film gilt nach *Rio 40* als weiterer Vorläufer des Cinema Novo. Nach *Eles não usam black-tie* verfasst Guarnieri weitere Theaterstücke, die sich allesamt mit der brasilianischen Gesellschaft beschäftigen. Die bekanntesten neben seinem Debüt sind *Gimba*, *Presidente dos Valentes* (1958), *A Semente* (1961), *Um Grito Parado No Ar* (1973) und *Ponto de Partida* (1976). Stets bringt er sein Interesse für Politik ein, aber im Mittelpunkt seiner Stücke steht der Mensch mit all seinen Schwächen und Zweifeln. Dem einfachen Volk gilt seine Sympathie. So bleiben Guarnieris Figuren stets sehr greifbar und menschlich, verkommen nicht zu Schablonen, bloßen Trägern politischer Ideen. Welche politischen Ideen sind es, die Guarnieri vertritt, und was ist seine Intention beim Schreiben? Er setzt sich mit der marxistischen Ideologie auseinander. Seine Stücke haben einen Auftrag, sie sind für das Proletariat

geschrieben, sollen es ermutigen, wollen einen Beitrag zur Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse leisten.

Para analisarmos com acêrto a realidade, para movimentarmos nossos personagens em um ambiente concreto e não de sonho, o único caminho será o aberto pela análise dialético-marxista dos fenômenos, partindo do materialismo filosófico. Não há caminho de conciliação. [...] Aos que querem servir com sua arte às forças do progresso [...] resta apenas o caminho de, aprofundando-se no estudo do marxismo e vivendo os problemas de seu povo, participar de suas lutas, marchar com o proletariado – única força capaz de dar solução às contradições do regime, causa de nossos problemas [...].¹⁹⁹

Mit Augusto Boal zusammen schreibt er *Arena Conta Zumbi* und *Arena Conta Tiradentes*. Hier entdeckt er das Musical als Inszenierungsform für sich. Die Militärdiktatur zwingt ihn wie auch die anderen regimekritischen Autoren zu einer Sprache voller Metaphern und Allegorien. Er selbst nennt das Theater dieser Zeit „teatro de ocasião: „Quer dizer, um teatro que eu não faria se não fossem as contingências. Que não corresponde, exatamente, ao que eu, como artista, estaria fazendo.“²⁰⁰ Anders als Boal bleibt Guarnieri während der Diktatur in Brasilien.

Neben dem Theater verfolgt er noch andere Leidenschaften. Er schreibt ein Opernlibretto und tritt als musikalischer Partner von Komponisten wie Adoniran Barbosa und Toquinho auf. Ab den 70ern widmet er sich vorrangig seiner Karriere im Fernsehen. Er spielt in zahlreichen Telenovelas mit und gilt als einer der bekanntesten Fernsehdarsteller in Brasilien. Außerdem wirkt er in einigen wenigen Kinofilmen mit. Für seine Darstellung als Streikführer Otávio in der Verfilmung seines Stückes *Eles não usam black-tie* erhält er bei den Filmfestspielen in Venedig den Spezialpreis der Jury. Hat er 1958 noch den Sohn gespielt, übernimmt er nun die Rolle des Vaters.

¹⁹⁹ „Um mit Scharfsinn die Wirklichkeit zu analysieren, um unsere Figuren in eine konkrete, keine träumerische Umgebung zu bewegen, wird der einzige Weg derjenige sein, sich für die marxistisch-dialektische Analyse der Phänomene zu öffnen, herrührend vom philosophischen Materialismus. Es gibt keinen Weg der Versöhnung. [...] Wer mit seiner Kunst den Kräften des Fortschrittes dienen will [...] em bleibt lediglich – indem er sich in die Lehre des Marxismus vertieft und die Probleme seines Volkes lebt – der Weg, an seinen Kämpfen teilzunehmen, mit dem Proletariat mitzumarschieren – der einzigen Kraft, die fähig ist, Lösungen anzubieten – im Gegensatz zum Regime, das unsere Probleme verursacht [...].“ Gianfrancesco Guarnieri: O teatro como expressão da realidade nacional. In: Revista Brasileira, 25/1959. S. 121 – 126. 124 f.

²⁰⁰ „[...] Gelegenheits-theater: „Soll heißen, ein Theater, das ich nicht machen würde, wenn es keinen Anlass dazu gäbe. Das nicht genau dem entspricht, was ich, als Künstler, machen würde.“ Gianfrancesco Guarnieri, zitiert in: Decio de Almeida Prado: Guarnieri revisitado. In: Prado (1986), Vorwort, S. 5 – 16.10.

Seinem politischen Anliegen bleibt er treu. Von 1984 bis 1986 ist er Secretário da Cultura in São Paulo. 2006 stirbt Gianfrancesco Guarnieri in São Paulo.

5.2 Das Stück

Eles não usam black-tie ist der Beginn der „fase nacionalista“ im Teatro de Arena. Guarnieri schrieb es 1955, im Jahr, in dem sich die Medien ausführlich mit dem Verbot von *Rio 40 graus* befassten. Wie ist das Stück entstanden? „Foi acidental. Puramente acidental. Eu escrevia de madrugada por falta de sono, por lazer, sem qualquer pretensão, sem nunca imaginar em montar profissionalmente.“²⁰¹

Im Glauben, es sei aufgrund der maroden Finanzlage des Theaters die letzte Aufführung, wird es am 22. Februar 1958 unter der Regie von José Renato uraufgeführt. Guarnieri selbst spielt die Rolle des Sohnes Tião, Oduvaldo Vianna Filho ist die Zweitbesetzung. Den Samba zum Stück, „*Nois não usa as bleque-tais*“, hat Adoniran Barbosa komponiert, den Liedtext hat Guarnieri geschrieben. Der Erfolg kommt überraschend und das Stück bleibt ein Jahr lang auf dem Spielplan. Das TDA erholt sich finanziell und ist ermutigt, weitere sozialkritische Stücke heimischer Autoren auf die Bühne zu bringen. „To speak of the industrial working-class *povo* as opposed to the poor was to address the future foundations of national progress.“²⁰² Der Erfolg des Stückes hängt also auch damit zusammen, dass es mit seinen zukunftsweisenden Protagonisten ermutigend wirkt und den erhofften Aufschwung des Landes durch die erstarkte Arbeiterklasse verbildlicht. In den Jahren nach seiner Uraufführung wird *Eles não usam black-tie* auch bei einer Tournee ins Landesinnere in anderen Städten aufgeführt. 1968 verbannt die Zensur es von den Theaterbühnen; das Verbot wird fast zehn Jahre lang aufrechterhalten.

5.2.1 Inhalt

Eles não usam black-tie erzählt von einem Klassen- und einem Generationenkonflikt. Tião wohnt mit seinen Eltern Otávio und Romana sowie dem jüngeren Bruder Chiquinho in einer Favela am Stadtrand von Rio de Janeiro. Wie sein Vater arbeitet er als Metallarbeiter in einer Fabrik. Er verlobt sich mit seiner Freundin Maria, die ein

²⁰¹ „Es war zufällig. Ein purer Zufall. Ich schrieb im Morgengrauen, weil ich nicht schlafen konnte, zum Spaß, ohne irgendeinen Anspruch, ohne jemals zu erwarten, dass es professionell aufgeführt werden würde.“ Peixoto (1978), 102.

²⁰² French (2001), 66.

Kind von ihm erwartet. Als er erfährt, dass in der Fabrik ein Streik geplant ist, um eine Lohnerhöhung zu erzielen, hat er Angst, seine Arbeit zu verlieren, sollte er mitstreiken und der Streik fehlschlagen. Sowohl Maria als auch Otávio, der einer der Streikanführer ist, spüren seine Unsicherheit; letzterer macht dafür den Umstand verantwortlich, dass Tião als Kind bei Pflegeeltern in bürgerlichen Milieu von Rio aufgewachsen ist, während Otávio aus politischen Gründen im Gefängnis gesessen ist. Tião hat keine Hemmungen, seine Bedenken über den Streik auszusprechen; aber dass er nicht daran teilnehmen wird, lässt er nur seinen Freund Jesuino wissen, der ebenfalls in der Fabrik arbeitet und wie Tião aufsteigen möchte.

Am Tag des Streiks verlässt Tião frühzeitig das Haus, ohne auf seinen Vater zu warten, und geht in die Fabrik. Ebenso kommt er früher nach Hause und weicht den Fragen von Maria und seiner Mutter aus. Otávio, der verhaftet worden ist, wird von Romana unter Begleitung von Bráulio, einem Arbeitskollegen, von der Polizeistation abgeholt. Es stellt sich heraus, dass der Streik erfolgreich verlaufen ist, was bedeutet, dass Tião zu Unrecht kein Vertrauen in seine Kollegen hatte. Es kommt zur Aussprache zwischen Vater und Sohn. Tião wird als Streikbrecher und Verräter des Hauses verwiesen, mit dem Nachtrag, er könne, wenn einsichtig geworden, zurückkehren. Tião will mit Maria in die Stadt ziehen, aber aus Solidarität mit der Favela und den streikenden Arbeitern bringt sie es nicht übers Herz, ihn zu begleiten. Sie verlässt ihn unter Tränen, nicht ohne ihn ebenfalls wissen zu lassen, dass er bei einem Sinneswandel zurückkommen möge.

5.2.2 Textaufbau und Struktur der Handlung

Das Stück ist in drei Akte zu je zwei Szenen gegliedert. Es werden konkrete Angaben zu den Tageszeiten gemacht, zu denen die einzelnen Szenen spielen. Der Text besteht rein aus Dialogen. Es gibt zahlreiche Regieanweisungen. Außerdem werden Bühnenbild und etliche Requisiten etwas genauer beschrieben.

Die Handlung von *Eles não usam black-tie* spielt sich an drei aufeinanderfolgenden Tagen und einem Abend, der eine unbestimmte Zeit lang davor stattfindet, ab. In der ersten Szene vom Akt I werden die Protagonisten eingeführt. Nachdem Tião und Maria beschlossen haben, zu heiraten, findet bald die Verlobungsfeier statt; der Akt II dient dazu, die unterschiedlichen Standpunkte von Tião und Otávio zu veranschaulichen. Im letzten Akt schließlich kommt es zum Streik und anschließend zu Tiãos Bruch mit den Bewohnern der Favela – die unterschiedlichen Positionen von Vater und Sohn manifestieren sich durch den Streik, hier wird der dramatische Höhepunkt erreicht. Die

einzelnen Szenen sind unterschiedlich lang; auch der Spannungsbogen baut sich sprunghaft auf, da Szenen, die die Handlung vorantreiben, immer wieder von wie beiläufig wirkenden Alltagsdialogen durchbrochen werden. Zum Aufbau der Handlung und was ihm dabei im Kopf herumging, als er das Stück geschrieben hat, sagt Guarnieri: „Na minha cabeça? Tinha o neo-realismo italiano. Transposto para uma realidade nossa. E as cenas são uma espécie de sucessão de *sketches* de teatro.“²⁰³ Guarnieri selbst sieht das Stück also als Aneinanderreihung einzelner „Skizzen“, kurzer Erzählungen über beiläufige Situationen.²⁰⁴ In der Tat wirken die Alltagsgespräche wie spontan im Vorbeigehen festgehalten und geben auf eine sehr atmosphärische Weise Eindrücke vom Leben der einfachen Leute in der Favela wieder. Die Eltern diskutieren beispielsweise mit Chiquinho, der das Geld, mit dem er Sekt für die Verlobungsfeier kaufen hätte sollen, angeblich verloren hat; Terezinha, Chiquinhos Freundin listet auf, welches Diebesgut sie sich als Liebesbeweis wünschen würde; Romana hilft einer schwangeren Nachbarin bei der Entbindung. Inhaltlich springt das Stück also zwischen der harten Realität der Arbeiter, die den Fabrikstreik planen, der Liebe zwischen Tião und Maria sowie beiläufigen, für die Handlung irrelevanten Plaudereien hin und her. Dieses Wechselspiel führt dazu, dass „das Stück in permanenter *vibração* gehalten wird.“²⁰⁵

Die gesamte Geschichte steuert auf den unvermeidbaren Bruch zwischen Tião und der Favela zu. Trotzdem bleibt das Ende in gewisser Weise offen, indem es auf mehrere mögliche Fortsetzungen hinweist. Tião verlässt sein Elternhaus, aber sowohl Otávio als auch Maria bieten ihm an, zurückzukehren, falls er seine Einstellung überdenkt. Der Leser bzw. Zuseher hat die Möglichkeit, sich selbst zu überlegen, wie es mit Tião weitergehen könnte: Wird er sich in späterer Folge doch auf die Werte seines Vaters besinnen und mit Maria und dem gemeinsamen Kind in der Favela leben? Schafft er es, sich in der Stadt durchzuschlagen und sich dort sogar das Leben, das er sich erträumt, aufzubauen? Oder wird er scheitern, verarmen und vereinsamen? Guarnieri macht klar, welche Seite er vertritt, indem er Tião am Ende alleine dastehen lässt, sowohl vom Vater als auch von Maria zurückgewiesen.²⁰⁶ Indem er aber seine Figuren sehr

²⁰³ „In meinem Kopf? Da hatte ich den italienischen Neorealismus. Auf unsere Realität abgestimmt. Und die Szenen sind eine Abfolge von Theatersketches.“ Peixoto (1978), 102.

²⁰⁴ Das englische Wort „sketch“ bezeichnet, nicht nur eine komödiantische Szene, sondern in der Literatur auch eine verschriftlichte flüchtige Situation. Man beachte die Verwandtschaft der Wörter „Sketch“ und „Skizze“, dessen griechisches Ursprungswort „schédios“ „aus freier Hand“ bedeutet.

²⁰⁵ Sartingen (1994), 192.

²⁰⁶ Vgl. French (2001), 70.

menschlich gestaltet und sie alles andere als schablonenhaft sind, bewahrt er das Publikum davor, sich zwischen „Richtig“ und „Falsch“ entscheiden zu müssen.

Der Samba, ein typisch brasilianischer Musikstil, fungiert im Stück zum einen als Begleitmusik und vermag den Zuschauer in eine sanftmütige melancholische Stimmung zu versetzen, die im Gegensatz zur Handlung auf der Bühne steht, die den betriebsamen Alltag und die Sorgen um das Überleben in der Favela zeigt.²⁰⁷ Das Titellied setzt oftmals bei einem Szenenwechsel ein und hat hier die Funktion, das Ende der jeweiligen Szene zu markieren oder von einem eventuellen Bühnenumbau abzulenken. Außerdem kommt es zu Beginn und zum Schluss des Stückes vor und bildet so eine formale Klammer. Auf seine inhaltliche Bedeutung werde ich im Folgenden eingehen.

5.2.3 Titel, Sprache und Lied

Der Titel *Eles não usam black-tie – Sie tragen keinen Smokingschlips* macht, aufgrund der gewählten dritten Person Plural den Anschein einer Beobachtung eines Außenstehenden. Guarnieri zieht hier eine Grenze zwischen sich selbst und den Figuren seines Stückes sowie dem Milieu, in dem die Handlung stattfindet.²⁰⁸ Im Liedtitel des Sambas, der für das Stück geschrieben wurde, ändert sich die Person. Da heißt es nicht mehr „sie“, sondern „wir“: *Nois não usa as bleque-tais*. Was sich noch ändert, ist die korrekte Grammatik des Stücktitels. Lied und Liedtitel sind im Dialekt von São Paulo verfasst. Die Bewohner der Favela betonen jetzt selbst den Klassenunterschied: wir tragen keinen Smoking, wir sind Arbeiter, wir machen uns die Hände schmutzig. Der Stücktitel kann gleichfalls als Seitenhieb auf das TBC und dessen Publikum verstanden werden, auf die reiche Minderheit, die sich in ihrem Kulturkonsum lieber am Ausland orientiert – der verwendete Anglizismus spricht für diese Interpretation. Guarnieri selbst sagt dazu:

Es ist möglich, dass Sie in dem Titel des Stückes eine Stellungnahme sehen. Nun denn: es ist eine Stellungnahme. In einer Zeit, in der die „high-society“ als Milieu überschätzt wird, in der den Kavalieren mit dem „Smokingschlips“ eine übertriebene Wichtigkeit gezollt wird, gestehe ich, dass ich diesem meinem Erstlingsstück den Titel „Sie tragen keinen Smokingschlips“ mit dem Gefühl einer gewissen inneren Erleichterung gebe.²⁰⁹

²⁰⁷ Vgl. Sartingen (1994), 197.

²⁰⁸ Vgl. French (2001), 63.

²⁰⁹ Guarnieri (1962), Klappentext.

Guarnieri verwendet im Stück einen „sprachliche[n] Realismus“²¹⁰, er lässt die Figuren entsprechend ihrer Herkunft reden – die Dialoge sind umgangssprachlich geschrieben und gewinnen so an Authentizität. Grammatikalisch inkorrekte, im Sprachgebrauch aber übliche Redeweisen werden schriftlich festgehalten. „[Der], im Sinne des grammatischen Purismus oft falsche, Stil fängt genau das Bildungsniveau der Armenschicht ein [...].“²¹¹

Die musikalische Zusammenarbeit von Adoniran Barbosa und Guarnieri war sicherlich stimmig – Barbosa, wie Guarnieri Sohn italienischer Einwanderer, hat als erster Sambamusiker mit den Konventionen gebrochen und seine Texte im umgangssprachlichen Portugiesisch geschrieben. Kritik, auch seitens Musikerkollegen, störten ihn wenig – er fand das Portugiesisch, wie es von den einfachen Leuten auf der Straße gesprochen wurde, schlichtweg schöner. Das Lied *Nois não usa as bleque-tais* zieht sich durch das gesamte Stück; der Text ist recht sentimental und stattet jene, die keinen Smoking tragen, mit einem beträchtlichen Selbstwertgefühl aus.

Nosso amor é mais gostoso
 Nossa saudade dura mais
 Nosso abraço mais apertado
 Nós não usa as „bleque-tais“.

Minhas juras são mais juras
 Meus carinhos mais carinhoso
 Tuas mão são mãos mais puras
 Teu jeito é mais jeitoso...
 Nós se gosta muito mais
 Nós não usa as „bleque-tais“.²¹²

Ist unser Hemd auch nicht immer weiß,
 unsre Liebe, die brennt so heiß
 wie die Sonne über der Favela.
 Unsre Sehnsucht ist wie das Meer:
 Tief und weit und von Tränen schwer,
 denn wir tragen, denn wir tragen
 keinen Smokingschlips.

Ist unsre Hand von der Arbeit hart,
 unser Chic auch von anderer Art,
 um so wahrer sind doch unsre Schwüre.
 Unsre Küsse gehör'n der Nacht,
 bis dem Glück einst ein Tag erwacht:
 denn wir tragen, denn wir tragen
 keinen Smokingschlips.²¹³

Der Geigenspieler Juvêncio, der im Stück keinen eigenen Sprechtext hat, spielt diesen Samba immer wieder im Hintergrund. Die Bewohner der Favela kennen ihn schon, singen und summen das Lied vor sich hin und kommentieren so ihr eigenes Leben und

²¹⁰ Sartingen (1994), 192.

²¹¹ Sartingen (1994), 193.

²¹² Ich möchte hier auf die wortwörtliche Übersetzung hindeuten, da bei der Übersetzung von Marte Brill die Schlichtheit des Originaltextes zugunsten der Versreime abhanden kommt. „Unsere Liebe ist süßer / unsere Sehnsucht hält länger an / unsere Umarmung ist fester / wir tragen keinen Smoking. / Meine Schwüre sind größere Schwüre / meine Liebkosung ist zärtlicher / deine Hände sind reinere Hände / deine Gestalt ist hübscher / Wir mögen einander viel mehr / wir tragen keinen Smoking.“ Guarnieri (1986), 25.

²¹³ Guarnieri (1962), 11 f.

Lebensgefühl. Sie tragen zwar keinen Smoking und reden nicht nach der Schrift, aber laut dem Liedtext sind sie mit überragenden inneren Werten ausgestattet, die sie menschlich reich machen.

5.2.4 Schauplatz

Eles não usam black-tie spielt in der Favela, im Armenviertel von Rio de Janeiro am Rande der Stadt. Der Arbeitsplatz der Männer ist die Fabrik. Die einzelnen Szenen spielen allesamt im Haus der Eltern oder in der unmittelbaren Nachbarschaft. Die Stimmung in der Favela ist von Nachbarschaftlichkeit und Solidarität geprägt und wird von Guarnieri zweifelsohne idealisiert. Ernste Themen wie Krankheit oder Kriminalität werden aber nicht vollkommen negiert, es wird auch von jugendlichen Diebesbanden, Spitzeln und Polizeigewalt erzählt.

Die Fabrik ist der Ort, an dem die Männer mit finanzieller Ungerechtigkeit konfrontiert werden und ihren Glauben an Selbstermächtigung und Mitspracherecht behaupten. Die Fabrik steht sowohl für Ausbeutung und finanzielle Ungerechtigkeit als auch für Modernität und Veränderung. Hier stehen sie – in Form der Fabriksleiter – den Smokingträgern, den Besserverdienenden gegenüber, hier scheiden sich die Geister – wollen sie ihrem Milieu treu bleiben und gemeinsam für bessere Löhne kämpfen, oder glauben sie an so etwas wie gesellschaftlichen Aufstieg, für den man vereinzelt, aber nicht im Kollektiv kämpft?

5.2.5 Figuren

Die Figuren in *Eles não usam black-tie* sind kein Produkt von Schwarz-Weiß-Malerei. Sie sind keine Schablonen, reine Träger politischer Ideen, sondern sehr greifbar und menschlich. Ihre jeweiligen Konflikte sind auf nachvollziehbare Weise dargestellt. Der Zuseher hat die Freiheit, Sympathie und Verständnis für beide Seiten zu empfinden.

In *Eles não usam black-tie* gibt es keine romantisch verklärten Helden, [...] die Guten und die Bösen. Eine solch plakative Schilderung ließe sich schwerlich mit der marxistischen Ideologie des Autors vereinen. Guarnieri will im Gegensatz dazu nachweisen, dass die Missstände eben nicht in den Menschen selbst verankert liegen, sondern im System, in der Gesellschaft, in der Umgebung, die sie zu dem macht, was sie sind. [...] Es soll keine individuelle Problematik aufgerollt werden, sondern eine soziale, eine politische und eine

wirtschaftliche. Deshalb bleibt die private Problematik des Tião insofern nicht gleichgültig, als dass sie kollektive Erkenntnisprozesse einleitet.²¹⁴

Die Figuren sind zwar nicht gut betucht, aber auch nicht bettelarm, sondern erwerbstätige Vertreter der Arbeiterklasse. Die Männer sind Metallarbeiter in einer Fabrik, die Frauen kümmern sich um den Haushalt und verdienen sich nebenbei noch etwas, z. B. indem sie die Bügelwäsche anderer Leute erledigen. Sie sind arbeitswillig und fleißig und wissen, harte Arbeit gehört zum Leben, gerade dann, wenn man in der Favela wohnt. Obwohl nicht ausdrücklich erwähnt, ist anzunehmen, dass bis auf Bráulio, Otávios Kollegen aus der Fabrik, und Juvêncio, der Geigenspieler, alle Figuren Weiße sind; Bráulio wird im Stück als „negro“, Juvêncio als „mulato“ bezeichnet.²¹⁵

Tião ist der Protagonist von *Eles não usam black-tie*. Seine Zukunftsängste und sein Konflikt mit dem Arbeiterdasein bestimmen die Handlung und führen zu Konfrontationen mit seinem Umfeld. Tião trägt – wie sein Vater – keinen Smoking. Aber er möchte zu den Smokingträgern gehören. Er sieht darin nichts Verwerfliches. Er möchte die Karriereleiter hochklettern, er möchte gutes Geld verdienen und seiner Familie ein schönes Zuhause bieten können.

Otávio scheint aus seinem festen Glauben an die marxistische Ideologie und die Solidarität unter den Arbeitern Kraft und Energie zu gewinnen. Allerdings hat sich Guarnieri bei dieser Figur etwas verausgabt, so dass Otávio die einzige Figur ist, die oft in die Eindimensionalität abrutscht.²¹⁶ Er stellt die Politik über die Familie, riskiert es, beim Streik, verhaftet zu werden, und schickt seinen Sohn fort, weil dieser sich nicht mit den Idealen der streikenden Arbeiter identifiziert. Hier zeigt er sich als unbarmherziger Vater. Allerdings betrifft die Ablehnung tatsächlich Tiãos (un)politische Einstellung und nicht seine Person.

Romana steht mit beiden Beinen auf dem harten Boden der Realität und begegnet dieser teils trocken und mürrisch, teils mit fast schwarzen Humor und Zynismus, mit „fatalistische[m] Realismus.“²¹⁷

²¹⁴ Sartingen (1994), 191.

²¹⁵ Vgl. dazu auch das Bildmaterial im Anhang.

²¹⁶ French (2001), 67.

²¹⁷ Sartingen (1994), 187.

Romana: [...] Noch einer mehr, der in diese Hungerwelt will!
Die Candida von Nummer 36 liegt in den Wehen!

Otávio: Heut' feiert die Favela ein Fest...

Romana: Was für'n Fest! Die Frau brüllt wie ein Kalb. Für mich
sind das mehr als eins. Das sind mindestens Zwillinge!

Juan: Na und, ist das vielleicht kein Grund zum Feiern, Doña
Romana?

Romana: Für dich vielleicht, du brauchst sie nicht zu ernähren!
Ich bin wie die Juden; wenn eins stirbt, feiern sie, wenn eins
geboren wird, fangen sie an zu heulen!...²¹⁸

Eine eigentümliche Mischung aus Abgeklärtheit und Mutterliebe ist ihr zueigen, wenn sie über ihre Tochter Jandira spricht, die gestorben ist, während Tião bei der Pflegefamilie in Rio gelebt hat:

Romana: [...] Die Kinder sollten überhaupt vor der Mutter
sterben...

Oktavio: Was soll das, Alte!

Romana: Ja, ich bin der Meinung! Die Mutter müßte für die
Kinder sorgen von der Stund' an, wo sie die Augen aufschlagen,
bis zu der Stunde, wo sie „Ade“ sagen. In der Not schreit jeder
Mensch „Mutter“ – und in der Todesstunde ist sie fast nie da.²¹⁹

Sie strahlt mehr noch als Otávio Selbstsicherheit und Gelassenheit aus. Ihre Funktion im Stück ist die der Vermittlerin. Sie ist ständig in Bewegung. Sie schafft Ordnung, hat alles im Griff und verliert nie den Blick für das Wesentliche. Dies ist ihre große Stärke. Und sie ist – im Gegensatz zu Otávio – nicht dogmatisch. Vereinzelt kommen unter der rauhen Schale ihre weiche Seite und ihre wahren Gefühle hervor, beispielsweise ganz am Ende des Stücks: „Romana, sozinha. Chora mansamente. Depois de alguns instantes, vai até a mesa e começa a separar o feijão. Funga e enxuga os olhos ...“²²⁰ Gerade solche Momente sind es, die Romana zu einer komplexen und überzeugenden Figur machen.

Maria wohnt mit ihrer schwer kranken Mutter und ihrem Bruder João zusammen und arbeitet als Näherin. Im Gegensatz zu Romana bleibt Marias Figur während des Stückes relativ blass; der Leser erfährt wenig über sie und erst gegen Ende wird ihr starker Charakter deutlich, als sie ihre Beziehung mit Tião auflöst und sich mit den Arbeitern

²¹⁸ Anmerkung: Juan, im Original João, ist Marias Bruder. Guarnieri (1962), 31.

²¹⁹ Guarnieri (1962), 21 f.

²²⁰ „Romana, allein. Weint leise. Nach einigen Augenblicken geht sie zum Tisch und beginnt Bohnen auszulesen. Schnieft und wischt sich die Augen ...“ Guarnieri (1986), 87.

und Bewohnern der Favela solidarisch erklärt. Stellenweise strotzt sie vor Mut und Selbstüberzeugtheit. Sie macht deutlich, dass sie nicht nur wegen der Schwangerschaft geheiratet werden will und ahnt, dass Tião den Streik brechen wird. Als sie ihn am Ende unter Tränen verlässt, fehlt ihrer Figur aber die Argumentationskraft.

In their final scene, the play largely depends upon Maria's convulsive crying to justify a decision that not only violates the prevailing gender norms but leaves her an unmarried single mother. [...] this unexpected plot twist may lack credibility in terms of „female psychology“, but it originates in Guarneri's need for a *deus ex machina*. [...] the author needs to make his position clear in some fashion, to say in the end on which side he stands.²²¹

An Marias Figur wird eine gewisse Unausgereiftheit des Stücks spürbar. In Guarneris Gedanken mag sie vielleicht das Potential gehabt haben, sich neben Romana in die Riege der starken Frauen einzureihen, aber der Aufbau ihrer Figur ist sprunghaft und überzeugt daher nicht ganz.

Jesuino kontrastiert seinen guten Freund Tião und dessen Aufrichtigkeit. Während Tião sich als Streikbrecher bekennt, ist Jesuino nur auf seinen eigenen Vorteil bedacht und hat keine Hemmungen, den Arbeitern vorzugaukeln, beim Streik mitzumachen, um dann rechtzeitig in die Fabrik zu gehen und vom Fabriksleiter dafür Extrageld zu kassieren. Er ist ein windiger Kerl, hat keine Prinzipien, denen er sich verpflichtet fühlt, und möchte lieber das Leben genießen.

Chiquinho und Terezinha, Tiãos jüngerer Bruder und dessen Freundin, sind Nebenfiguren, die weniger zum Verlauf der Handlung beitragen als zur Veranschaulichung des Alltags in der Favela. „Das noch infantile Universum dieser beiden Figuren hat Guarneri amüsiert, ohne dass er beabsichtigte, in die Tiefe gehender Charaktere zu zeichnen.“²²² Chiquinho, der bei einem Greißler arbeitet, berichtet von einer jugendlichen Diebesbande, mit der er sich nicht anlegen möchte und schwärmt von Filmen mit Charlie Chaplin. Zusammen mit seiner Freundin imitiert er ein wenig das Beziehungsleben der Erwachsenen. Die hellhörige Terezinha lauscht zudem gerne Klatsch und verkündet reißerisch mehr oder weniger wichtige Neuigkeiten, So versorgt

²²¹ French (2001), 70.

²²² Sartingen (1994), 189.

sie den Leser bzw. Zuseher mit kleinen Details, die mehr über die einzelnen Figuren und deren Beziehungen untereinander verraten.

Bráulio, eine weitere Nebenfigur, ist Otávios Kollege und steht ebenso leidenschaftlich hinter der Gewerkschaft und dem Streik. Solidarität geht ihm über alles. Er ist ein integrierter, hilfsbereiter Arbeiter und hilft Freunden finanziell aus, obwohl sein eigenes Geld knapp ist. Seine Funktion im Stück ist es, die Haltung Otávios – bzw. die Guarnieris – zu unterstreichen und ihr mehr Gewicht zu verleihen.

5.2.6 Zentrale Themen

Mehrere ineinander übergehende Themenkomplexe werden in *Eles não usam black-tie* behandelt: der Streik, die Großstadt, der Konflikt des Individuums, die Existenzängste der jüngeren Generation.

5.2.6.1 Alle für einen oder einer allein? Das Individuum und das Kollektiv

Der unmittelbare Anlass, der Tiãos Konflikt sichtbar macht, ist der bevorstehende Streik in der Fabrik. Es wird klar, dass Tião sich weder zur Arbeiterklasse bekennen mag noch mit dem Leben in der Favela, in der seine ganze Familie und seine Freundin wohnen, glücklich ist. Am Ende des Stücks hat er sich von all dem losgelöst, er wird alleine in die Stadt ziehen, und auch wenn er weiterhin in der Fabrik arbeiten wird, werden ihn seine Kollegen als Streikbrecher verachten und verstoßen.

Tião glaubt nicht an den Streik. Er sieht seinen Vater, einen der Streikanführer, und möchte nicht in dessen Fußstapfen treten, weil er es nicht als Fortschritt betrachtet, für eine minimale Lohnerhöhung zu kämpfen und doch nicht vom Fleck weg zu kommen. Streik ist für ihn negativ konnotiert, und Unverständnis herrscht darin zwischen ihm und Otávio, der wegen seiner politischen Aktivitäten im Gefängnis gesessen ist, als Tião noch ein Kind war. Otávio hat sein eigenes Schicksal eng mit der Zugehörigkeit zur Arbeiterklasse verknüpft, geht darin auf, für die Rechte seiner Klasse und somit seine eigenen Rechte zu kämpfen. Während Chiquinho damals noch nicht auf der Welt war und daher nicht die negativen Folgen von politischem Einsatz miterlebt hat – sich also auch darauf freut, wie die anderen Männer in der Fabrik zu arbeiten, wenn er erst groß genug ist – ist Tião durch die Erlebnisse in seiner Kindheit und die Folgen der Streikbeteiligung von Otávio negativ geprägt. „Er ist der erste aus seinem Kreis, der nicht aus Falschheit oder Korruption seine Freunde verrät, sondern für sein

individuelles Privatleben initiativ wird, da ihm die nötige ideologische Überzeugung für Widerstand und Revolte fehlt.²²³ Während sein Umfeld Halt in der marxistischen Ideologie findet, steht er alleine da – die treibende Kraft in seinem Leben ist, wie im Stück immer wieder und wieder erwähnt wird: Angst.

Bastian: [...] Angst!... Ich hab' immer Angst gehabt. [...] Ich will nicht immer hier bleiben, verstehst du mich... Verstehst du mich? Der Streik hat mir Angst eingejagt... Angst vor was ganz anderem... Nicht vor dem Streik... Angst, Arbeiter zu sein... Angst, niemals hier herauszukommen... Streiken... das bedeutet, erst recht Arbeiter zu sein!²²⁴

Tião will nicht solidarisch mit den Arbeitern sein, weil er selbst kein Arbeiter bleiben möchte. Weder Maria noch Otávio haben für Tiãos Existenzängste Verständnis, und sie machen ihm diese sogar zum Vorwurf. Guarnieri erklärt Tiãos Einstellung damit, dass er in einem bürgerlichen Umfeld in der Großstadt aufgewachsen ist. Im Vergleich dazu ist Maria eng verbunden mit der Favela und solidarisch mit den Interessen der Arbeiterschaft. Sie stellt diese Verbundenheit über ihre Gefühle zu Tião und wählt eher den beschwerlichen Weg einer alleinerziehenden Mutter – allerdings in der vertrauten Umgebung, unterstützt vom Gemeinschaftsgeist in der Favela – als ihre Heimat zu verlassen und ihrem Verlobten zu folgen. Aus *Eles não usam black-tie* lassen sich zwei Thesen²²⁵ herauslesen: Tião hat keinen Glauben an den Streik und die Arbeiterklasse, weil er in einem bürgerlichen Umfeld aufgewachsen ist. Otávio sagt dazu: „Wenn ich dich mit festerer Hand erzogen hätte, wenn ich bei dir geblieben wäre, anstatt dich reichen Leuten anzuvertrauen, wenn ich dir besser gezeigt hätte, was das Leben ist, dann wärst du nicht dahin geraten, kein Vertrauen zu den Deinen zu haben...“²²⁶ In diesem Fall gilt:

Das Individuum ist unschuldig, da es keinen Einfluß auf das Geschehen ausüben konnte. Wenn das Individuum dagegen bewußt nicht auf die kollektiven Interessen Rücksicht nimmt, wird es im Dickicht der Großstadt in unabänderliche Einsamkeit und Mißgunst fallen.²²⁷

²²³ Sartingen (1994), 182.

²²⁴ Guarnieri (1962), 91 f.

²²⁵ Vgl. Sartingen (1994), 183.

²²⁶ Guarnieri (1962), 86 f.

²²⁷ Sartingen (1994), 183 f.

Tiãos Krise lässt sich auch als Ausdruck eines Generationenkonflikts deuten. Das rasche Wirtschaftswachstum während der Präsidentschaft von Juscelino Kubitschek, der „fünfzig Jahre Fortschritt in fünf Jahren“ versprochen hat und für dieses Vorhaben auch finanzielle Unterstützung und Einflussnahme durch das Ausland angenommen hat, führt zu einem neuen Selbstbewusstsein der Arbeiter, die verstärkt für ihre Rechte eintreten. Gleichzeitig vermittelt es der jüngeren Generation die Aussicht auf mehr Gewinn in kürzerer Zeit, ohne sich wie die Elterngeneration jahrelang abmühen zu müssen.

Oktavio: Manchmal denk' ich nach über Bastian... Der fühlt sich nicht wohl bei uns. [...] Er hat ein gutes Leben bei seinen Pflegeeltern gehabt. Der Wechsel war hart für ihn. [...] Bastian ist noch heute das typische Bürgersöhnchen, geschaffen um in einer Mietwohnung zu leben.

Romana: Ist auch besser als in so einer Bretterbude!...

Oktavio: Klar! Aber gewöhnlich zieht ein Mensch in ein besseres Haus und ändert seine Ansichten. Wir haben im Schweiß unseres Angesichts geschuftet, bis wir gelernt haben, dass es einen harten Kampf kostet, 'raufzukommen. Bastian nicht. Bastians Problem ist einfach dies: im falschen Haus zu wohnen! Der will nicht 'raufkommen, der will nur, dass es ihm wieder so gut geht wie früher.²²⁸

In den Dialogen zwischen Tião und Jesuíno wird der Zwiespalt, in dem ihre Generation steckt, besonders spürbar. Sollen sie ihrer Herkunft, ihrer Klasse treu bleiben oder ist es legitim, ausbrechen zu wollen, das individuelle Glück zu suchen? In der Gegenüberstellung der beiden Freunde und Arbeitskollegen werden die verschiedenen Haltungen bezüglich Arbeit und Aufstieg verdeutlicht. An die Solidarität der streikenden Arbeiterschaft glauben beide nicht. Tião macht keinen Hehl daraus und steht offen zu seiner Ablehnung. Auch gegenüber seinem Vater, der immerhin einer der Streikanführer ist, steht er zu seiner Meinung. Ihm ist wichtig, in der Fabrik aufzusteigen und später vielleicht sogar eine bessere Arbeit zu bekommen. Er fühlt sich für Maria und das gemeinsamen Kind verantwortlich, möchte seiner eigenen Familie etwas bieten können, möchte gerne in die Stadt ziehen. Jesuíno dagegen bevorzugt es, ein doppeltes Spiel zu spielen, er hat keine Skrupel, sich jeweils auf diejenige Seite zu schlagen, die ihm die meisten Vorteile einbringt – seien es nun die streikenden Arbeiter, die Fabriksleiter oder eine Diebesbande, die ihn einlädt, bei ihren Einbrüchen mitzumachen. Und wieder wird die Angst angesprochen:

²²⁸ Guarnieri (1962), 22 f.

Jesuino: Das Schlimmste ist dieser Zwang, ehrlich zu bleiben...

Bastian: Ehrlich sein muss man...

Jesuino: Ehrlich! Alle Welt stiehlt... Die großen Tiere schwimmen oben, aber nicht, weil sie in die Messe laufen... nein: weil die Großen stehlen! [...] Das Schlimmste ist, dass ich keine Courage hab'... Beim ersten Einbruch käm' ich schon ins Kittchen oder ins Hospital, ich würde vor Angst sterben... Die Frage ist nicht, ob wir ehrlich sind... Nein... wir haben nur Angst... Was wir nicht haben, Bastian, ist 'ne Chance. [...] Es handelt sich nur um die Chance... Das hier wär' eine gewesen... Und ich verlier' sie aus Angst!...

Bastian: Das ist keine Chance, Alter, das ist 'ne Falle... 'ne Chance ist die Fabrik! 'ne Chance ist, wenn du Leute in hoher Stellung kennst... Chance ist Grips haben und Situationen richtig ausnutzen...

Jesuino: Nein Alter. [...] Alle sind überzeugt, dass Leute wie wir so und nicht anders leben müssen... dass wir nie aus dem Dreck 'rauskommen... Und plötzlich kommst du und hast ein Büro... 'ne Sekretärin... Da fragt dich keiner mehr, wie du's geschafft hast! Du kannst geraubt und gemordet haben, keiner fragt... Jeder will bloß dein Freund sein... Und du sagst: „Ich hab' die Chance genutzt.“ Manch einer ist auf die Art sogar Präsident der Republik geworden!²²⁹

Tião ist aufrichtig. Das nimmt ihm sein Vater besonders übel – dass er davon überzeugt ist, im Recht zu sein, wenn er sich offen gegen die Bemühungen der Arbeiter stellt, weil er nicht an sie glaubt.

Oktavio: [...] du hast kein Geheimnis d'raus gemacht, du hast's nicht gemacht wie der Jesuino, der den Streik gebrochen hat und wußte, dass er auf der falschen Seite war. Er findet, dein Vater, dass du ein noch größerer Lump bist. Dass du ein Verräter an deinen Kameraden und an deiner Klasse bist, aber ein Verräter, der sich einbildet, dass er recht hat! Kein Verräter aus Feigheit, ein Verräter aus Überzeugung!²³⁰

Otávio ist schwer enttäuscht, gibt sich aber auch selbst die Schuld, weil er ihn zu wohlhabenden Pflegeeltern geschickt hat und ihm nicht die Werte vermitteln konnte, für die er selbst einsteht. Er glaubt aber an das Gute in seinem Sohn und ist davon überzeugt, dass es nur eine Frage der Zeit ist, bis Tião einsichtig wird: „Wenn er das Leben besser erkennt, dann kommt er zurück!“²³¹ Die Kluft zwischen ihnen bleibt bestehen. Otávio ist nicht fähig, Tiãos Beweggründe wirklich zu verstehen, macht vor

²²⁹ Guarnieri (1962), 52 f.

²³⁰ Guarnieri (1962), 86 f.

²³¹ Guarnieri (1962), 91.

allem dessen Alter und Unerfahrenheit für dessen Ablehnung des Streiks verantwortlich. Tião wiederum weiß für sich, dass er seine Entscheidung aus tiefster Überzeugung getroffen hat und nicht aus jugendlichem Leichtsinn.

Bastian: [...] Ich hatte einen Standpunkt, und dabei bin ich geblieben. Ich hab' den Streik gebrochen, und ich sag's jedem ins Gesicht! [...] Komisch, das ist schon kein Problem mehr, wo ein Mensch gegen einen anderen Menschen steht, das ist ein größeres Problem! Ich hab' gewußt, dass die Kameraden mich verachten, wenn der Streik gut ausgeht, aber ich hab' nicht gedacht, dass es so sein würde. Es ist nicht bloß Verachtung, die ich jetzt spüre, es ist als ob... was weiß ich... 's ist, als ob ich ein Fisch wär' und das Meer verlassen hätte, um auf dem Trockenen zu leben... ein merkwürdiges Gefühl! Man tut was aus Liebe... und zum Schluß ist's, als ob man aufgehört hätte, ein Mensch zu sein!²³²

Tatsächlich erkennt Tião richtig, dass sein persönlicher Konflikt von der ihn umgebenden Gesellschaft auf einer anderen Ebene aufgefasst wird, dass er, der sich der Arbeiterklasse nicht verpflichtet fühlt, von dieser sehr wohl als ihr zugehörig empfunden wird. Gerade diese Tatsache ist Teil des Konflikts.

5.2.6.2 „Du wirst sehen, dass es besser ist, unter Freunden zu hungern als unter Fremden!“ Stadt vs. Favela

Der soziale Konflikt, den Tião mit seinem Umfeld austrägt, ist auch lokal verortet. Tiãos Individualismus wird mit seine Kindheit in der Großstadt erklärt.

Der Schauplatz repräsentiert [...] die gesellschaftliche Einstellung seiner Personen: solange Tião in der *favela* bleibt, gehorcht er der marxistischen Überzeugung seines Autors. Sobald er sie verläßt und auf den Schauplatz der Großstadt wechselt, verläßt er gleichzeitig die ideologische Anschauung des Stücks. Der Schauplatz bildet die optische Untermuerung des ideologischen Kontrastes.²³³

Kriminalität in der Favela wird nicht vollkommen ausgeklammert. Sowohl Chiquinho als auch Jesuíno berichten von ihr. Chiquinho beobachtet, wie eine Jugendbande in dem Lager, in dem er arbeitet, Waren stiehlt. Chiquinho macht nicht mit, verrät sie aber auch nicht, und wird vom Anführer dafür belohnt. Jesuíno hat das Angebot, bei einer

²³² Guarnieri (1962), 82.

²³³ Sartingen (1994), 191.

organisierten Diebesbande einzusteigen. Er fühlt sich geehrt und hätte keine Skrupel mitzumachen, aber er weiss dass er zu feig dafür ist.

Maria, die nie außerhalb der Favela gelebt hat und die selben Werte wie Otávio vertritt, verbindet nichts Gutes mit der Großstadt, denkt dabei an Entfremdung und emotionale Kälte. Die Stadt macht ihr Angst; in der vertrauten Umgebung fühlt sie sich wohl, mehr braucht sie nicht, um glücklich zu sein. Ein erwähnter Mordfall in der Nachbarschaft bringt sie nicht aus der Ruhe.

Bastian: Solches Unglück passiert eben in der Favela...

Maria: In der Stadt ist es noch schlimmer... Nur kennen sich die Leute da nicht... Hier fühlt jeder das Unglück des anderen. [...]

Bastian: Sieh mal Maria... Ein Flugzeug! Möchtest du nicht reisen, and're Menschen sehen...

Maria: Ich möchte' schon... Aber ich bekäm' Heimweh.

[...]

Tiãõ: Ich find' die Favela nicht schön...

Maria: Schön ist sie nicht... Aber die Menschen halten mich hier. Du machst die Favela schön für mich!...²³⁴

Guarnieri malt ein idealistisches Bild von der Favela und ihren Bewohnern. Obwohl sie arm sind, halten sie zusammen, nehmen am Alltag der Nachbarn teil, helfen einander aus, wo Not tut. Romana unterbricht die Verlobungsfeier ihres Sohnes, um ihrer Nachbarin beizustehen, die Zwillinge gebärt.

Die Darstellung der Kameradschaft und Lebensfreude, der einfachen Gefühle und fröhlichen Feste scheint ideologisch in ihr Gegenteil verkehrt zu sein: die Bewohner des *morro* scheinen offensichtlich ihre schlechte Lebenssituation aufrechterhalten zu wollen, um ihr freundschaftliches Zusammenleben nicht durch Veränderungen zu gefährden.²³⁵

Zwar soll mit dem Streik eine Lohnerhöhung erreicht werden, aber Tiaos Streben nach Wohlstand wird nicht unterstützt, weil es nicht von der marxistischen Ideologie, die die Arbeiter vertreten, unterlegt ist. Tiãõ träumt von der großen weiten Welt. Er will reisen, fremde Länder kennenlernen, fantasiert davon, mit dem Flugzeug von einem Kontinent zum nächsten zu fliegen, und von einer Karriere beim Film. Die anderen stehen äußerst misstrauisch der Großstadt gegenüber. Niemand kann sich vorstellen, dass Tiãõ in der Großstadt Fuß fassen und erfolgreich sein wird. Romana gibt ihrem Sohn folgende

²³⁴ Guarnieri (1962), 58 f.

²³⁵ Sartingen (1994), 196 f.

Worte mit auf den Weg: „Du wirst sehen, dass es besser ist, unter Freunden zu hungern als unter Fremden!“²³⁶ Ebenso vehement wettet dieser gegen das Armenviertel. Er fürchtet um seine Beziehung mit Maria, wenn sie hier bleiben: „Das Leben in der Favela macht jede Liebe kaputt.“²³⁷ Obwohl seine Eltern ihm das Gegenteil vorleben, ist er überzeugt: „Auf dieser Welt zählt nur das Geld, Alter... Ohne Geld geht sogar die Liebe kaputt!“²³⁸ Letzten Endes sind gerade Tiãos kapitalistische Einstellung und die Angst, die durch den Glauben an Geld und Karriere entsteht, die Gründe dafür, weswegen die Beziehung zu Maria zerbricht. Maria, die sich im restlichen Stück vor allem durch ihre Emotionalität auszeichnet, beginnt am Streiktag ihre klare Haltung gegenüber dem Streik und den Arbeitern hervorzukehren. Sie verlässt Tião und wird ihren Sohn alleine in der Favela großziehen: „Wenn er hier aufwächst, bekommt er keine Angst.“²³⁹ Großstadt, Kapitalismus und Konkurrenzkampf produzieren laut Guarnieri Angst und eine konstante Unsicherheit, aber nicht Glück und Zufriedenheit. Tião bleibt während des gesamten Stücks der Getriebene und verliert am Ende alles, weil er den Idealen der modernen kapitalistischen Gesellschaft nachjagt.

Die Ablehnung der Großstadt erreicht am Ende noch einen Höhepunkt. Die Figur des Geigenspieler Juvêncio, der den Samba zum Stück spielt, wird zu ihrem unschuldigen Opfer:

Chiquinho: Weißt du, Mutter, der Samba...

Terezinha: Der Samba mit dem Refrain „Wir tragen keinen Smokingschlips“ –

Chiquinho: Wird im Radio gespielt...

Romana: Was?

Terezinha: Der Samba vom Juvêncio, dem lahmen Mulatten, der oben beim Kreuz auf dem Berge wohnt!

Chiquinho: Er ist furchtbar traurig. Der Samba ist mit dem Namen von 'nem andern 'rausgekommen.²⁴⁰

Mit dieser Szene lässt Guarnieri das Stück enden. Jemand hat Juvencios Lied gestohlen und macht damit nun Geld. „Der Raub der Melodie kann als Ausnutzung des kreativen *morro carioca* durch die kapitalistische Großstadt interpretiert werden.“²⁴¹ Tiãos

²³⁶ Guarnieri (1962), 88.

²³⁷ Guarnieri (1962), 51.

²³⁸ Guarnieri (1962), 55.

²³⁹ Guarnieri (1962), 93.

²⁴⁰ Guarnieri (1962), 93.

²⁴¹ Sartingen (1994), 190. „Carioca“ bezeichnet die Einwohner von Rio de Janeiro bzw. „aus Rio de Janeiro kommend“, „morro“ bedeutet „Hügel“ und bezeichnet die außerhalb der Stadt gelegene Favela.

Entscheidung gegen den Streik, sein Verrat an der Arbeiterklasse, an denen, die keinen Smoking tragen, wird noch einmal dadurch unterstrichen, dass er gerade an den Ort zieht, der den Hügel ausbeutet, aus seiner Kreativität Profit schlägt und Erfolg über Authentizität stellt.

5.2.7 Die Arbeiterschaft – Darstellung und Realität

The year 1958 was the high point of the generalized ferment and exuberant optimism associated with the „developmentalist“ boom under President Juscelino Kubitschek. [...] JK [...] presided over a dynamic interlude of political depolarization linked to a fantastic vision of achieving „fifty years of progress in five.“ [...] For the urban population, including an exploding middle class and the young, Brazil was finally escaping from all that was irremediably decrepit, backward, and retrograde. It was a new day in the age of the automobile and Sputnik.²⁴²

John D. French, Historiker an der Duke University in North Carolina, hat sich ausführlich mit der Arbeiterbewegung in Brasilien befasst. Dabei hat er auch die Auseinandersetzung von Intellektuellen mit der Arbeiterbewegung anhand des Stücks *Eles não usam black-tie* und dessen Verfilmung untersucht und mit Erfahrungsberichten von Zeitzeugen, nämlich führenden Kräften der Metallarbeitergewerkschaft, verknüpft.²⁴³ Guarnieris Erstlingswerk wurde im Februar 1958 uraufgeführt. Als vier Monate zuvor 400.000 Arbeiter im Industriegebiet um São Paulo auf die Straße gingen, erlebte Brasilien seinen bis dato größten Massenstreik. Die Ereignisse waren in den Zeitungen überaus präsent, und *Eles não usam black-tie* schien einen Einblick in das Privatleben von Arbeiterfamilien zu gewähren. Guarnieri, der sein Interesse für Politik mit seinem praktischen Theaterkenntnissen verband, wollte keine idealisierte Arbeitermasse, kein Musterbeispiel von streikenden Arbeitern schaffen, sondern individuelle Arbeiterfamilien mit ihren eigenen persönlichen Konflikten, die – indirekt oder direkt – durch die gesellschaftspolitischen Umstände entstanden sind, aber nichtsdestotrotz als Problem innerhalb der Familie behandelt werden, und nicht als Aufhänger für eine Diskussion über das System an sich dienen.

John D. French führte 1982, zwei Jahre vor dessen Tod, mehrere Interviews mit Marcos Andreotti, einem Otávio aus dem wahren Leben. 1910 geboren, wurde er im Alter von

²⁴² French (2001), 64 f.

²⁴³ Vgl. John D. French: They Don't Wear Black-Tie. Intellectuals and Workers in São Paulo, Brazil, 1958 – 1981. In: International Labor and Working Class History. No. 59, Spring 2001. S. 60 – 80.

15 Jahren Mitglied der PCB und aktiv in der Metallarbeitergewerkschaft. In den 30ern war er an der Gründung der Metallarbeitergewerkschaft in der ABC Region beteiligt und wurde zu ihrem ersten Präsidenten. Wegen seiner kommunistischen Gesinnung und der Gewerkschaftsaktivitäten verlor er mehrmals seine Arbeitsstelle und saß im Gefängnis. Wie Romana im Stück stärkte ihm seine Frau Dona Angelina den Rücken und hielt die Familie zusammen.²⁴⁴ Nachdem Tiãos pragmatisches Verhalten für den Leser nachvollziehbar ist, überrascht es nicht, dass auch keines von Andreottis Kindern den kämpferischen Weg des Vaters wählte.²⁴⁵ Guarnieri zeigt ein geschöntes Umfeld: Die Werte von Otávio werden am Ende in ihrer Richtigkeit unterstrichen und obwohl Tião sein Zuhause verlassen muss, wissen alle, dass die gesellschaftlichen Umstände Schuld an seiner Einstellung sind, die ihn wider die in der Favela vorherrschende Solidarität handeln lassen. Die Darstellung der Arbeiterschaft soll das Publikum überzeugen, dass es richtig ist, die Arbeiterklasse zu unterstützen und sich mit ihnen solidarisch zu erklären. Wie erlebte Andreotti die reale Situation der Metaller?

Doubling in number ever two or three years during the 1950s, São Paulo's industrial workers were characterized by neither a deeply entrenched sense of *working-class* identity nor a high degree of political and trade union militancy. As a generalizing observation, Andreotti always emphasized the average workers' *imediatismo*, their overarching concern with their most direct and concrete *personal* needs and grievances [...]. The first academic sociologists to study *paulista* workers tended to conceptualize this disposition as "individualistic" and believed that it contradicted the collectivist orientation they expected to characterize workers' behaviour.²⁴⁶

Andreotti war sich dessen bewusst, dass er, wenn es um die Mobilisierung der Arbeiterschaft ging, die alltäglichen und persönlichen Bedürfnisse, die jeder einzelne hatte, berücksichtigen musste. Jeder Arbeiter war – wie Tião – daran interessiert, in erster Linie seine eigenen Probleme zu lösen. Als Gewerkschaftsführer musste Andreotti also so für den Streik argumentieren, dass die Arbeiter darin eine Möglichkeit zur Verbesserung ihrer ökonomischen Lage sahen – und zwar nicht nur auf Dauer, sondern auch auf die Schnelle. Auch wenn laut John D. French ein dezidiertes Klassenbewusstsein fehlte, herrschte unter den Arbeitern – von denen die meisten nach

²⁴⁴ Über die Rolle von Frauen in der Arbeiterbewegung von São Paulo vgl. Barbara Weinstein: Inventing the „Mulher Paulista“. In: Journal of Women's History – Volume 18, 1/ 2006, S. 22 - 49.

²⁴⁵ Vgl. French (2001), 69.

²⁴⁶ French (2001), 70. „imediatismo“ ist „Unmittelbarkeit“, „Augenblicklichkeit“.

Brasilien immigriert waren – doch eine ausgeprägte Solidarität. Die Gesellschaft nahmen sie als geteilt in Reich und Arm, oder anders gesagt, als „Haie“ und deren „Beute“ wahr.²⁴⁷ Ihr Gemeinschaftssinn führte an manchen Tagen dazu, dass eine Gruppe Arbeiter geschlossen in die Fabrik ging, und an anderen dazu, dass sie eben geschlossen aus der Fabrik auf die Straße gingen, um zu streiken. Oft war es dem Zufall überlassen, ob am Streik teilgenommen wurde: Sah man einen Streikposten vor der Fabrik, blieb man draußen und streikte mit den anderen; am nächsten Tag, wenn kein Streikposten in Sicht war, ging man arbeiten. Mit politischer Überzeugung hatte die Teilnahme am Streik in solchen Fällen also nichts zu tun. Dieser „immediatismo“ mag auch der Grund sein, warum man mit Streikbrechern – anders als im Stück – nicht hart ins Gericht ging. Otávios Meinung, Tião würde seine Haltung ändern, wenn er einmal mehr vom Leben gesehen habe, entspricht auch der Ansicht von alteingesessenen Kommunisten wie Marcos Andreotti. Anstatt ihre politisch weniger bewussten Kollegen moralisch zu verurteilen, zeigten sie Verständnis und Zuversicht in deren Bewusstseinsbildung. Als Schauspieler des TDA Arbeiter, die *Eles não usam black-tie* gesehen hatten, fragten, ob der Vater im Stück den Sohn zurecht des Hauses verwiesen hatte, wurde ihnen entgegnet:

‘No, it was wrong. Because he could have won his son for our fight; for example, he could have taken up a collection so his son could marry’—the women [sic], in the situation, was pregnant.’²⁴⁸

²⁴⁷ Vgl. French (2001), 71.

²⁴⁸ French (2001), 71.

6 *Eles não usam black-tie*, 1981

Im März 1979 erreicht die Arbeiterbewegung in São Paulo einen neuen Höhepunkt: In Folge von innerbetrieblichen Streiks ein Jahr zuvor kommt es zum Generalstreik. 125.000 Menschen legen ihre Arbeit nieder und bringen die Automobilindustrie in der ABC Region um São Paulo zum Stillstand. Die Arbeiter dieses Industriezweiges genießen mit den höchsten Löhnen von allen Arbeitern einen speziellen Status, werden als „privileged aristocracy within the working class“ betrachtet:

The region's foreign auto assembly plants, established during the previous twenty years, were closely associated within a period of intensified economic growth in the 1950s followed by a spectacular boom from 1968 to 1977 (the Brazilian „economic miracle“).²⁴⁹

Mit dem größten Massenstreik seit Beginn der Militärdiktatur ziehen die Metallarbeiter in einer Zeit, als die erstarkenden Widerstandskräfte gegen das Regime schrittweise eine Redemokratisierung erzwingen, alle Aufmerksamkeit auf sich. „[R]estrictions on basic civil liberties and freedom of expression would only be loosened in September 1979.“²⁵⁰ In diesem Jahr beginnen Leon Hirszman und Gianfrancesco Guarnieri gemeinsam das Drehbuch zu *Eles não usam black-tie* zu verfassen und stellen es innerhalb von sechs Monaten fertig. Schon 1974 hatten sie dieses Projekt angedacht. Die Überlegung ist da, den Film *Segunda-feira, Greve Geral* (Montag, Generalstreik) zu nennen, wird aber wieder verworfen. Den Bezug zum Original-Stück zu behalten, bedeutet auch, die politische Theaterarbeit vor dem Militärputsch an ein jüngeres Publikum heranzutragen und damit an die aktuellen politischen Ereignisse anzuknüpfen.²⁵¹ Erst 1977 ist das Verbot des Theaterstückes aufgehoben worden; bei den Streiks 1978 wurde es von einer Amateurtheatergruppe aufgeführt. Guarnieri und Hirszman überlegen, den geplanten Film mit eben diesen Schauspielern zu besetzen. Aus gegebenem Anlass wird das Drehbuch 1979 allerdings einstweilen beiseitegelegt: Hirszman stellt eiligst ein Filmteam zusammen und entschließt sich dazu, den aktuellen Streik in ABC Paulista zu verfolgen. Das Resultat ist der Dokumentarfilm *O ABC da Greve* (Das ABC des Streiks).

²⁴⁹ French (2001), 61.

²⁵⁰ French (2001), 61.

²⁵¹ French (2001), 71.

6.1 Fragestellung der Filmanalyse

Ist der Filmautor bei Glauber Rocha einer Wahrheit verpflichtet: „seine Ästhetik ist eine Ethik, seine Regie ist eine Politik“, so sieht man in Leon Hirszmans Filmen, wie facettenreich „Wahrheit“ sein kann. [...] 1981 macht Hirszman die Tatsache, dass unterschiedliche Perspektiven unterschiedliche Wahrheiten hervorbringen, zum zentralen Thema in *Eles não usam black-tie* [...].²⁵²

Bei meiner Filmanalyse konzentriere ich mich auf die beiden von Lothar Mikos beschriebenen Erkenntnisebenen Inhalt und Repräsentation sowie Filmfiguren. Untersucht wird die Darstellung unterschiedlicher Charaktere – allesamt Vertreter der Arbeiterschaft – in ihrem Umgang mit Widerstand. Der Widerstand im Film drückt sich durch den Streik in der Fabrik aus. Die Fabrik kann, im Hinblick auf den politischen Kontext, als Analogie zum Militärregime gedeutet werden, gleichzeitig aber auch einen Ort darstellen, der zu Mitbestimmung und Mitgestaltung einlädt.

Der Streik der Arbeiter stellt im Film einen Akt der Selbstermächtigung dar. Gleichzeitig ist auch Leon Hirszmans Film an sich – die Tatsache, dass es ihm, als das Militär noch an der Macht war, möglich war, diesen Film zu drehen – Ausdruck von Selbstermächtigung und wiedergewonnener Freiheit. Zudem kann behauptet werden, dass die Rezeption eines solchen Filmes im Publikum die anfangende Redemokratisierung bewusst macht und darin bestärkt, sich gegen ungerechte Behandlung zur Wehr zu setzen. Der gewählte Zeitpunkt dieser Verfilmung ist insofern bemerkenswert, als dass die Militärdiktatur an sich ja noch nicht beendet und das Theaterstück erst kurz zuvor wieder für Aufführungen zugelassen worden war. Darin werden Handlungen thematisiert, die nur wenige Jahre zuvor, während der schärfsten Verfolgung von Regierungsgegnern, das Risiko von Folter und Mord mit sich gebracht hatten, und deren Darstellung selbst ebenso untersagt gewesen war. Hirszmans Wahl des Filmstoffs ist eine klare Positionierung gegen das Regime. Zwischen Filminhalt und Interessen des autoritären Regimes besteht ein klares Spannungsverhältnis. Die Selbstermächtigung der Arbeiter durch den Streik untergräbt die Allmacht der herrschenden konservativen Kräfte, aber auch schon den Glauben an diese – konstruierte – Allmacht. Hirszman, der überzeugte Sozialist, zeigt unterschiedliche, von

²⁵² Prelle (1994), 578.

den Erfahrungen während der Diktatur gezeichnete, Charaktere. Welche Veränderungen haben diese seit dem Militärputsch und der strengen Zensur durchlaufen?

6.2 Der Regisseur

Leon Hirszman wird 1937 in Rio de Janeiro in eine jüdisch-polnische Familie hineingeboren. Die Berichterstattungen rund um das Verbot von *Rio 40 graus* sensibilisieren den damals 17jährigen für die Beziehung zwischen Politik und Kino, den Film selbst nimmt er enthusiastisch auf: „Eu ia ver *Rio 40 graus* quase todos os dias.“²⁵³ Seine eigene Arbeit als Filmemacher ist von Anfang an untrennbar mit seinem Interesse an Politik verknüpft; er ist Mitbegründer des ersten CPC und als überzeugter Kommunist Mitglied des PCB. Hirszman liest die Werke von Spinoza, Heinrich Heine, Marx, Freud und Walter Benjamin, den er besonders verehrt.²⁵⁴

1962 dreht er seinen ersten Kurzfilm *Pedreira de São Diogo* (Steinbruch von São Diogo) über Arbeiter in einem Steinbruch. Dieser wird in den vom CPC finanzierten Episodenfilm *Cinco vezes favela* (Fünf Mal Favela) aufgenommen. Schon in diesem ersten Film wie auch in seinen weiteren, sticht eine starke Frauenfigur hervor. *A Falecida* (Die Tote), Hirszmans erster Spielfilm, ist eine Verfilmung von Nelson Rodrigues' gleichnamigem Theaterstück. Die Hauptrolle spielt Fernanda Montenegro. Danach dreht er vorwiegend Dokumentationen – sein erster Dokumentarfilm mit dem bezeichnenden Titel *Maioria absoluta* (Absolute Mehrheit) handelt vom Analphabetismus in Brasilien. Was Hirszman immer wieder beschäftigt, ist die Frage nach dem Verhältnis zwischen den Intellektuellen und dem Volk, der „absoluten Mehrheit“ – bestehend aus „largely illiterate or barely literate peasants or recent migrants from the impoverished countryside to big cities like São Paulo“²⁵⁵ – und dem nur rund einen Prozent an Leuten mit Universitätsabschluss.

1967 verfilmt er mit *A garota de Ipanema* (*The Girl from Ipanema*) das wohl bekannteste Bossa Nova Lied von Anônio Carlos Jobim und Vinicius de Moraes. Diesen Film bezeichnet er als den einzigen, den er nur gemacht habe, um Geld zu verdienen.²⁵⁶ 1972 entsteht die zweite Literaturverfilmung: *São Bernardo*, die auf dem

²⁵³ „Ich sah mir fast jeden Tag *Rio 40 graus* an.“ Salem (1998a), 132.

²⁵⁴ Vgl. Helena Salem: Leon Hirszman: navegando entre as estrelas e o mundo. In: Cinémas d'Amérique Latine. Nr. 6, 1998b. S. 12 – 28. 14.

²⁵⁵ French (2001), 62.

²⁵⁶ Leon Hirszman, 49, Is Dead; A Top Brazilian Film Director. The New York Times, 18. 9. 1987. www.nytimes.com/1987/09/18/obituaries/leon-hirszman-49-is-dead-a-top-brazilian-film-director.html

gleichnamigen Roman von Gracilio Ramos basiert. „Hirszman porträtiert nicht explizit die Armut, sondern das Abhängigkeitsverhältnis zwischen einem despotischen Großgrundbesitzer und dessen Mitarbeitern und Familienangehörigen.“²⁵⁷ Seine Dokumentation *ABC da greve* bleibt unvollendet, bis sie 1990 durch die Cinemateca Brasileira fertiggestellt und veröffentlicht wird. 1974 geht Leon Hirszman für zwei Jahre ins Exil nach Chile. 1987 stirbt er durch eine verseuchte Bluttransfusion an AIDS.

Era um momento de grande agitação, e o Leon estava na frente, fazendo filme. Acho que foi o único de todos nós que teve essa participação sempre. [...] Ele estava sempre procurando uma produção ligada a um movimento político. E ele tinha uma paixão política fantástico. Paixão e a busca de um pensamento político.²⁵⁸

6.3 Der Film

Eles não usam black-tie, eine Produktion von Embrafilme, wird im Herbst 1981 bei den Filmfestspielen in Venedig uraufgeführt; Leon Hirszman erhält für den Film den Spezialpreis der Jury, weitere internationale Auszeichnungen folgen. In den Hauptrollen sind Fernanda Montenegro (Romana), Gianfrancesco Guarnieri (Otávio), Carlos Alberto Ricceli (Tião), Bete Mendes (Maria), Lélia Abramo (Marias Mutter) und Milton Gonçalves (Bráulio) zu sehen. Guarnieri war 1958 als Tião, Abramo als Romana aufgetreten; Gonçalves übernimmt wiederholt die Rolle des treuen Schwarzen.

„Unlike many of the more allegorical and distanced of the Brazilian films, *Black Tie* captures Brazilian affectivity in a naturalist style. Although hardly innovative in aesthetic terms, the film is moving and efficacious.“²⁵⁹ Hirszman betont einen veränderten Umgang des Intellektuellen mit dem Volk seit der Zeit der CPCs. Damals hätten die Intellektuellen vergeblich versucht, an das Volk anzuknüpfen. „[He] no longer made films ‚by the left for the left, by and for people who already think alike.“²⁶⁰ Hirszman, dessen politisches Engagement sich deutlich im filmischen

²⁵⁷ Hermanns (1993), 80.

²⁵⁸ „Es war ein Moment heftiger politischer Unruhen, und Leon war ganz vorne und machte Filme. Ich denke, er war der einzige von uns allen, bei dem es immer diese Beteiligung gab. [...] Er war immer auf der Suche nach einer Produktion, die an eine politische Bewegung geknüpft war. Und er hatte eine unglaubliche Leidenschaft für Politik. Leidenschaft und die Suche nach politischem Gedankengut.“ Nelson Pereira dos Santos, zitiert nach Salem (1998b), 15.

²⁵⁹ Johnson / Stam (1995), 1723.

²⁶⁰ Hirszman zitiert nach French (2001), 62.

Schaffen zeigt, möchte keine ausgewählte intellektuelle Elite ansprechen. Tatsächlich wird *Eles não usam black-tie* zu einem wahren Publikumsliebbling.

Este filme seria também o grande projeto nacional-popular de Leon Hirszman, em que ele sintetizaria a busca de toda uma vida, no sentido de abordar uma temática popular, com emoção e sofisticação, conquistando o grande público, sem abrir mão de suas concepções estéticas e ideológicas.²⁶¹

6.3.1 Inhaltliche Änderungen und Repräsentation im Film

Der Handlungsverlauf bleibt im Wesentlichen der gleiche wie im Theaterstück. Tião nimmt am Generalstreik nicht teil, wird von Otávio des Hauses verwiesen und von Maria verlassen. Jedoch ist der Film – bedingt durch seine Entstehungszeit – politisch weit brisanter. Er zeichnet nicht nur ein Bild von der Staatsgewalt, sondern auch von der Gewalt und der Unstimmigkeit zwischen den Arbeitern selbst. Der Streik macht unterschiedliche Konflikte, Denkweisen und Lebenskonzepte sichtbar.

Wesentliche Änderungen betreffen die zeitliche Einordnung und werden durch diese wiederum bedingt. Guarnieries Stück entstand zur Zeit der links-populistischen Demokratien, als der Arbeiterschaft durch Vargas zahlreiche Rechte eingeräumt worden waren und sie dadurch auch ein gewisses Selbstbewusstsein und Ansehen genoss. Auch unter JK und Jango wurden die Arbeiter in den Großstädten gefördert und erkämpften sich selbst durch Streikaktionen weitere Rechte. Der Film wird vor einem gänzlich anderen politischen Hintergrund realisiert. Noch ist die Diktatur nicht zu Ende, der AI-5 ist allerdings abgeschafft, Zwangsexilierte kehren zurück und die Rückkehr zur Demokratie scheint in Reichweite zu sein. Die Massenstreiks in der ABC-Region verdeutlichen das wirtschaftliche Versagen des Militärregimes. Diese Situation stellt den wesentlichen Rahmen für Änderungen und Erweiterungen der Handlung dar. Eindeutig ist die Geschichte in die Jetztzeit verlegt worden und spielt um das Jahr 1980. Schauplatz ist nicht mehr Rio de Janeiro, sondern São Paulo. Während das Theaterstück innerhalb einer Nacht geschrieben worden war, haben Guarnieri und Hirszman nun intensive Recherche betrieben und sich für das Drehbuch von Sozialwissenschaftlern und Gewerkschaftsaktivisten beraten lassen. Die Darstellung der Charaktere ist naturalistisch. Diese sind vielschichtig, haben jeweils mehrere soziale Rollen inne. Leon

²⁶¹ „Dieser Film würde auch das große national-populäre Projekt von Leon Hirszman sein, in dem er zusammenfassen würde, was er sein ganzes Leben lang gesucht hat – eine Thematik des Volks so anzusprechen, mit Gefühl und Raffinesse, dass das große Publikum erobert würde, ohne dass er sein ästhetisches und ideologisches Konzept loslassen müsse.“ Salem (1998b), 25.

Hirszman selbst kommentiert seine Fähigkeit, Situationen und auch Figuren in ihrer Komplexität wahrzunehmen und sie vor einer Schematisierung zu bewahren:

Todos os personagens do filme estão em processo, nenhum é acabado ou perfeito. Acho que este é um aspecto muito importante porque não há dramaturgia crítica e popular se não houver respeito ao personagem e às suas contradições.²⁶²

Die Eindrücke der großen Gewerkschaftsstreiks in der ABC Region fließen in den Spielfilm ein. Um den Bezug zu den aktuellen Geschehnissen zu unterstreichen, wird die Handlung von Rio de Janeiro nach São Paulo verlegt.

Hat sich das Theaterstück noch rein um die Kernfamilie gedreht, öffnet sich der Film sowohl den Nebenfiguren der Favela – indem er kleinere Nebenstränge des Stücks ausbaut – als auch der Streikgemeinschaft in der Fabrik. Die wichtigsten Schauplätze, an denen die Handlung vorangetrieben wird, sind das Heim von Romana und Otávio sowie die Fabrik bzw. der Platz vor der Fabrik. Auch Alípios Bar – der soziale Treffpunkt der Favela, der im Theaterstück nur erwähnt wurde – und das Zuhause von Marias Familie sind Orte, an denen die unterschiedlichen sozialen Rollen der Hauptfiguren sichtbar werden.

Marias Familie, die im Stück nur durch den großen Bruder João auftrat, kommt im Film vollständig vor. João hat sich in den kleinen Adoptivbruder Bié verwandelt, die Mutter ist nach wie vor krank und Jurandir, der Vater, alkoholsüchtig und arbeitslos. Als er als Hilfsarbeiter am Bau angestellt wird, fühlt er sich motiviert, mit dem Trinken aufzuhören und Ordnung in sein Leben zu bringen. Es tut ihm gut, sich wieder nützlich zu machen, und sein Vorarbeiter schießt ihm großzügig Lohn vor, damit er seine Schulden bei Alípio zahlen kann. Er signalisiert, dass er ein verantwortungsbewusster Mann sein kann, wenn man ihm die Chance dazu gibt. Nach seinem ersten Arbeitstag wird er auf dem Heimweg von einem Räuber schließlich erschossen, obwohl er nicht einmal Geld bei sich hat. Erschossen wird auch Tuca, ein jugendlicher Krimineller, der sich in Alípios Bar vor der Polizei verstecken möchte. Es ist abends, nur noch Tião, Otávio, Juvencio, der Musiker, und der Barbesitzer sind zugegen. Die Bar bietet keine Versteckmöglichkeit und Alípio rät Tuco zur Flucht durch die Hintertür- Kurz darauf stürmen schwer bewaffnete Polizisten die Bar und folgen Tuca. Als Tuca erschossen

²⁶² „Alle Charaktere dieses Filmes sind im Wandel, keiner ist vollendet oder perfekt. Ich denke, dass dies ein sehr wichtiger Aspekt ist, denn es gibt keine kritische und populäre Dramaturgie ohne Respekt gegenüber den Charakteren und ihren Widersprüchen.“ Zitat Leon Hirszman in: *Eles não usam black-tie* (1981), DVD-Beiheft, 13.

wird, ist es bis auf die Schüsse in der Nacht ganz still. Die Männer in der Bar schweigen betreten und Alípio sperrt schließlich frühzeitig zu. Die Kamera zeigt einzeln ihre betroffenen Gesichter. „Rather than treating violence solely as labor repression (as in the play), the film tackles the more intractable and invisible issues of routine police violence against the *povo* and the impunity of its perpetrators.“²⁶³ Tuca und Jurandir sind Opfer sinnloser, aber anscheinend alltäglicher Gewalt. In dem Augenblick, bevor er erschossen wird, ruft Tuca noch: „You can’t do this to me! I’m a minor!“²⁶⁴ Für die Polizei hat allerdings auch das Leben eines Minderjährigen nicht mehr Wert.

Gewalt wird ungeschönt und offenherzig dargestellt. Im Vergleich zum Theaterstück, dem von Kritikern teilweise vorgeworfen wurde, das Leben in der Favela und der Fabrik zu idealisieren, ist der Film weitaus brutaler und realistischer – dies muss immer auch in Bezug zu seinem zeitlichen Kontext betrachtet werden. Es ist nicht nur die Staatsgewalt, die gezeigt wird. Viel mehr ist es die Unstimmigkeit zwischen den Arbeitern selbst, die zu Gewalt führt. Als der Generalstreik für Montagmorgen angesetzt wird, sind Braúlio und Otávio unglücklich darüber, da ihrer Meinung nach noch nicht genug Einigkeit zwischen den Fabrikarbeitern selbst gibt. Sie plädieren dafür, den rechten Zeitpunkt abzuwarten, da ihnen ein verfrühter Streik mehr Nachteile bringen könnte. Tatsächlich kommt es zu Turbulenzen. Die Polizei überwacht den Fabrikseingang, treibt Arbeiter voran, die stehen bleiben und sich versammeln wollen; viele gehen allerdings ohne weiteres in die Fabrik, fühlen sich von der Ausrufung des Generalstreiks nicht angesprochen. Eine Gruppe streikender Arbeiter versucht, Kollegen aufzuhalten; es kommt zur Rangelei, die Polizei schreitet, mit Schlagstöcken bewaffnet, ein. Besonders bitter ist, dass es die schlechten Arbeitsbedingungen in der Fabrik sind – unter der alle Arbeiter leiden –, die den Streik veranlassen. Es ist auch der Streik, der die Arbeiter gegeneinander aufwiegelt, sowohl die Streikenden und die, die die Fabrik betreten wollen, als auch die Streikenden untereinander. Die schlechte Planung des Streiks, die Bedrohung durch die Polizei, die Versuchung, Kollegen anzuschwärzen und dadurch eine Lohnerhöhung oder eine einmalige Zahlung zu bekommen, all das schwächt die Solidarität unter den Arbeitern enorm, stärkt wiederum die Macht der Fabriksleiter. Angst wird verbreitet und schwächt den Kampfgeist, unter anderem derer, die die Hoch-Zeit der Arbeiterbewegung vor dem Putsch 1964 nicht miterlebt haben. Es wäre aber zu kurz gegriffen, den Streikwillen mit der

²⁶³ French (2001), 74.

²⁶⁴ *Eles não usam black-tie* (1981). 39:31 – 39:35.

Generationenfrage zu erklären, und das tut Hirszman auch nicht, Er zeigt eben die vielen Facetten von Widerstand und Angst. Wovor hat jemand Angst, wo hält er sich zurück, um in anderen Bereichen aufzutumpfen? Wie unterschiedlich reagieren Menschen auf ähnlich traumatisierende Erlebnisse? Wie viel Unrecht tut man anderen damit, sie wegen ihres Verhaltens in einer bestimmten Situation zu verurteilen und blind für ihre Beweggründe zu sein?

Otávio muss dabei zusehen, wie sein Sohn die Fabrik betritt. Es kommt zum Streitgespräch zwischen den beiden. Tião ruft den Arbeitern zu, mit Blick auf seinen Vater, der vor den Toren zur Fabrik steht: „Let anyone who wants to go in, go in. Isn't this democracy? If you want to go in, go in, that's ok. This strike fell flat, before it started.“²⁶⁵ Für Otávio ist dies eine bittere persönliche Niederlage, eine Schmach, wie Tião sich vor ihm und seinen streikenden Kollegen offenherzig als Streikbrecher deklariert und Otávios Werte und Lebensentwurf ganz offen ablehnt. Er wirkt erschüttert, sein Gesichtsausdruck verzweifelt, er spürt die Verblüfftheit seiner Kollegen hinter sich. Er sammelt sich, indem er einen Lautsprecher nimmt und vor den anwesenden Arbeitern, die noch unentschlossen vor der Fabrik stehen, eine Rede hält: „Brothers! The strike is our only weapon! We make those few people wealthy but we produce that wealth and live in poverty. Fuck it. Brothers! The strike is the sacred right of the worker!“²⁶⁶ Die Polizisten greifen ein und zehren Otávio und andere in ihre Wagen. Tião sieht, noch immer beim Fabrikseingang stehend, stillschweigend zu und geht schließlich zur Arbeit.

Die Figur der Maria, die im Stück stellenweise recht unausgereift schien, ist bei Leon Hirszman deutlich runder und stimmiger aufgebaut. Die Verantwortung, die auf ihren Schultern lastet, macht sie zu einer Frau, die mit beiden Beinen fest auf dem Boden der Realität steht. Sie muss für den Unterhalt der Familie aufkommen – ihr Adoptivbruder ist noch ein Kind, die Mutter schwer krank, der Vater arbeitslos. Maria jedoch arbeitet in der Fabrik, genau so wie die Männer. Nach dem Tod von Jurandir sagt Maria kühl und ernüchtert zu ihrem Verlobten Tião, dass sich die Dinge nun geändert hätten; nach der Hochzeit müssten sie bei ihrer Familie wohnen, um sich um Bié und die Mutter zu kümmern, die ohnehin nicht mehr lange leben würde. Ihr Ton und ihr Gesichtsausdruck vermitteln, dass ein Widerspruch seitens Tião zur Trennung führen würde, da der

²⁶⁵ Eles não usam black-tie (1981). 1:25:46 – 1:25:51.

²⁶⁶ Eles não usam black-tie (1981). 1:26:04 – 1:26:12.

Zusammenhalt der Familie indiskutabel ist.²⁶⁷ Maria ist zu Beginn des Films noch sanft und zurückhaltend, fragt vorsichtig nach, ob Tião das gemeinsame Kind wirklich bekommen möchte, spricht mehrmals die Möglichkeit einer Abtreibung an, scheint viel Rücksicht auf Tiãos Befinden und Meinung zu nehmen. Im Laufe des Films ändert sich diese abwartende Haltung vollkommen. Am Vorabend des Generalstreiks kommt es zu einem Streitgespräch, als Tião Mari verbietet, am Streik teilzunehmen.

Tião: I'm not asking you, I'm telling you. You keep out of the strike. I know you're not going to work but I don't want my wife mixed up in trouble. It will get rough.

Maria: You don't go ordering me around! What's this, Tião? I'm going to help, that's it.

Tião: Just do what I say, Maria, or I'll get mad about you.

Maria: No. I'm the one who's getting mad. I'm not going to be ordered around. I'll do what I think is right!²⁶⁸

Tião ist entsetzt, dass er mit Maria auf einmal den selben Konflikt austrägt, den er Stunden zuvor erst mit seinem Vater hatte. Maria bleibt dabei, was sie gesagt hat. Die Prinzipien, die sie vertritt, scheinen ihr den Rücken zu stärken, während Tiãos von seinen eigenen Überzeugungen geschwächt wird. Maria nimmt am Streik teil. Sie opfert ihr Liebesglück ihren politischen Überzeugungen.

Sartini ist eine Figur, die für den Film neu geschaffen wurde. Sartini – etwas jünger als Otávio und Braúlio, die eingefleischten Gewerkschafter – ist ein Hitzkopf und sieht nicht die Gefahr, die der von ihm angezettelte, verfrühte Streik mit sich bringt. Er schätzt den Zusammenhalt unter den Arbeitern falsch ein, erkennt nicht die wahre Macht der Fabriksleiter. Er sieht nicht, dass viele lieber ihre Arbeit machen und in Ruhe gelassen werden wollen, als um ihre Rechte zu kämpfen und ihren Arbeitsplatz zu riskieren. Er geht auf eben solche Arbeiter los, anstatt mit ihnen zu diskutieren.

Braúlio wiederum, der im Stück eine Nebenfigur war, die Otávios politische Haltung verstärkt hat, nimmt im Film die Rolle des Mediators und Märtyrers ein. Otávio und er sind sich darin einig, dass der Zeitpunkt des Streiks nicht ideal ist. Braúlio schreitet ein, als Sartini und Otávio handgreiflich werden, und versucht sie zu beschwichtigen. Als Tião die Fabrik verlässt, weil er erfahren hat, dass Maria zusammengeschlagen wurde,

²⁶⁷ Eles não usam black-tie (1981). 1:04:25 – 1:04:57.

²⁶⁸ Eles não usam black-tie (1981). 1:14:15 – 1:15:05.

wird er von Sartini und anderen aufgehalten, die auf ihn losgehen. Braúlio tritt dazwischen, will vermitteln und Zusammenhänge erklären. Nicht die Streikbrechenden seien die Feinde. „Our enemy is the one who exploits us! Our enemy is the repression that beats us up!“²⁶⁹ Braúlio steht Sartini zur Seite, obwohl er mit ihm, was die Organisation des Streiks betrifft, nicht übereinstimmt.

Nachdem Romana Otávio von der Polizeistation abgeholt hat, bittet dieser Braúlio, nach Sartini zu sehen, der nach seiner Entlassung noch wilder und kopfloser zu sein scheint. Vor der Fabrik kommt es tatsächlich noch einmal zu einer Konfrontation zwischen den Arbeitern, die die Fabrik verlassen, und jenen, die gestreikt haben und zu weiteren Gewerkschaftstreffen aufrufen wollen. Das Polizeiaufgebot hat sich erhöht. Braúlio versucht, seine Gruppe ruhig zu halten, sie auseinanderzutreiben, um die Polizisten nicht zu provozieren. Als ein Schuss fällt, ruft er sie auf, sich zurückzuziehen. Zwei Polizisten in Zivil steigen aus ihrem Auto und ziehen ihre Pistolen. Der eine flüstert dem anderen ins Ohr: „The nigger.... get the nigger!“²⁷⁰ Braúlio wird, als kluger Kopf der Gruppe, gezielt erschossen. Der Mord an ihm wird auch als rassistisch motiviert dargestellt.

Als er am Schluss des Filmes aufgebahrt wird, ist die Kirche vollkommen überfüllt von der Trauergemeinde. Auch Fotografen und Reporter sind anwesend, um die Szenerie zu dokumentieren. Otávio sagt zu seinem jüngeren Sohn: „One day, Chiquinho, your son will study Braúlio in the History of Brazil.“²⁷¹ Braúlios Tod stärkt wiederum die Arbeiterbewegung: Sein Sarg wird von Otávio, Alípio und anderen auf die Straße getragen. Der Trauerzug artet in eine riesige, die Straße füllende Demonstration aus, mit Transparenten und Sprechchören. Braúlios Tod bringt die Leute zusammen, bringt sie auf die Straße, führt zu Einigkeit und Solidarität.

6.3.2 Figuren im Kontext des Streiks

Für die Analyse wurden Szenen ausgewählt, in denen die Figuren unmittelbar mit dem Thema Streik konfrontiert sind. Im Theaterstück wurde der Streik von der Mehrheit begrüßt und gutgeheißen. Tião und Jesuíno standen als Streikbrecher der solidarischen Arbeiterschaft gegenüber. Im Hirszmans Film wird die Arbeiterschaft, die sich am Streik beteiligt, nicht mehr als Einheit gezeigt. Hirszman hat sich gründlich mit der

²⁶⁹ Eles não usam black-tie (1981). 1:29:33 – 1:29:39.

²⁷⁰ Eles não usam black-tie (1981). 1:50:22 – 1:50:26.

²⁷¹ Eles não usam black-tie (1981). 1:52:17 – 1:52:21.

Streikbewegung in der ABC Region auseinandergesetzt. Er spart nicht die innere Spaltung des linken Lagers aus, die in einer der drei ausgewählten Szenen offensichtlich wird. Die anderen beiden Szenen zeigen, wie sich der Streik auf das Privatleben auswirkt.

6.3.2.1 „Fifteen years of dictatorship leave their marks.“

Romana, Otávio, Tião, Chiquinho und dessen Freundin essen zuhause zu Mittag. Otávio erzählt, dass Kollegen – nämlich explizit die möglichen Streikanführer – gekündigt wurden. Als Tião seinen Vater warnt, selbst auf der Hut zu sein, fühlt sich dieser provoziert.

Tião: I just told you to be careful. Especially now. I won't be able to support tow families.

Otávio: Nobody said you have to. I know my job and I'm a good worker. In spite of my position I've always had work except when I was in jail. Everybody knows I'm capable.

Tião: But I'm not talking about that.

Otávio: You're just frightened. I'm not going to ask why you're in such a hurry to get married. It would make you even more nervous. But don't worry. I'm here and you won't have to look after two families. Look after your own, if you're able.

Romana: That's enough, Otávio.

Otávio: I'm not angry. Just pissed off to see a boy with all his life to live frightened off his own shadow and looking down at his feet. Keep your chin up, kid. Times have changed. You grew up in the dictatorship. Ok, just stop and think. [...] Cheer up! The workers are getting organized. It's difficult, I know it is. But this is not the time to worry about losing your job. It's time to fight back! Go and see. Go to a Union meeting and state your case. Get more in touch with your fellow workers and you'll soon lose that worried expression of yours.

Tião: Worried expression? Forget it. I shouldn't have said anything.

Otávio: You spoke because you're afraid I'll end up in jail, lose my job and ruin your wedding. [...] Fifteen years of dictatorship leave their marks. But things change. But you always think as if nothing have changed. For you, there's always stagnant water! You'll have to see that the water flows!

Tião: Stagnant water! That's bullshit talk! I've heard all this since I was a kid and we're in the shit! And I'm the one who can't see? You see what you want to see. The day you see the reality you'll shoot yourself in the head because you'll be honest and will see the harm you've done to us with all this 'got to organize', 'up the working class, with all this 'history' crap! And we are in the shit. In jail, all beaten up, sweating away in the fucking plant with no other future than dying on the lathe!

Otávio: You're upside down, Tião!

Tião: Upside down, my ass! Upside down, my ass! I'm better off than you! I see the shit we're in. And you say that we gotta see that shit flows. [Läuft aus dem Haus und schlägt die Tür hinter sich laut zu.]

Romana: We must reinforce that door or it'll give away.²⁷²

Zu Beginn des Gesprächs belächelt Tião das Selbstbewusstsein seines Vaters noch nachsichtig. Chiquinho und seine Freundin beteiligen sich nicht am Gespräch. Die Kamera ist fortwährend auf Tião und Otávio gerichtet. Wenige Male versucht Romana, die beiden zu beschwichtigen. Otávio ist persönlich beleidigt durch die Worte seines Sohnes und wettet los. Tião hört sich das zunächst mit ausdruckslosem Gesichtsausdruck an. Sein Vater wirft ihm vor, durch das Regime mundtot geworden zu sein. Tatsächlich vermeidet Tião nach Möglichkeit Diskussionen über brisante Themen, hält lieber den Mund und enthält sich seiner Meinung. Ihm kann nun mal nicht die Erfahrung genommen werden, während der Diktatur aufgewachsen zu sein. Schließlich wird aber auch Tião aufbrausend, läuft aus dem Haus und schlägt die Tür laut zu. Später, bei einem Versöhnungsgespräch in Alípio's Bar, wird ihm sein Vater vorwerfen, sich zu verschließen und seine Gedanken und Sorgen für sich zu behalten.

Tião wird als verlorene Jugend der Militärdiktatur dargestellt. Er verbindet Streik nicht mit einer Verbesserung der Situation. Er konnte nicht zuhause bei seinen Eltern aufwachsen, da Otávio im Gefängnis saß – wenn man zurückrechnet, muss seine Verhaftung kurz nach dem Militärputsch passiert sein. Otávio wirft ihm vor, ängstlich zu sein und nicht an ihre gemeinsame Klasse, die Arbeiterklasse, zu glauben, bei den Gewerkschaftstreffen nicht Rat zu suchen. Als Zuseher erlebt man Tião in seinen verschiedenen sozialen Rollen: Für Otávio ist er ein feiger, verängstigter Streikbrecher, Verräter an der Arbeiterklasse. Tião kann aber auch als ein Kind seiner Zeit betrachtet werden, man kann Verständnis für die negative Prägung durch die Abwesenheit des Vaters, bedingt durch dessen politisches Engagement, aufbringen und Tiãos Widerwille, sich politisch zu engagieren, dadurch erklären. Sein kleiner Bruder dagegen wartet nur darauf, alt genug zu sein, um auch endlich in der Fabrik arbeiten zu können.

Tião spürt durch Marias Schwangerschaft und die Verlobung den Druck, wirklich erwachsen zu werden. Er will nicht von seinem Vater als dummer Junge abgestempelt werden, der es einfach nicht besser weiß, weil ihm die Erfahrungswerte fehlen. Er begreift sich als Mann, der nicht nur Sohn ist, sondern bald selbst Vater wird. Er hat

²⁷² Eles não usam black-tie (1981). 46:00 – 51:20.

eine klare Vorstellung davon, was er im Leben erreichen will. Er will seine Ziele erreichen, ohne in politische Auseinandersetzungen verstrickt zu werden. Ironischerweise zerstört gerade sein Versuch, die Politik aus seinem Privatleben herauszuhalten, sein Familienglück. Die Sorgen, die sich Tião um seine eigene zukünftige Familie mit Maria macht, zeigen sein Verantwortungsbewusstsein. Er möchte ein guter Vater sein, ein anwesender Vater, der seine Familie finanziell über Wasser halten kann. Er schreckt auch nicht vor der Aussicht zurück, sich nach dem Tod von Jurandir gemeinsam mit Maria um deren verbleibende Familie zu kümmern. Und auch gegenüber seinem windigen Freund Jesuíno bewahrt er Haltung und offenbart seine Aufrichtigkeit, wenn er sich kopfschüttelnd anhört, wie Jesuíno bereitwillig Arbeitskollegen anfärbt, um selbst bei den Fabriksleitern Sympathiepunkte zu sammeln. Jesuíno ist genau wie im Stück offen für Betrug und Bestechung. Tião lehnt dies vehement ab und ist entsetzt, als dieser ihm empfiehlt, Otávio und Braúlio anzuschwärzen. Aber in der Konfrontation mit Otávio muss er sich für sein fehlendes Engagement in der Gewerkschaft und sein politisches Desinteresse rechtfertigen, weil sein Lebensentwurf und seine Werte so sehr von denen seines Vaters abweichen. Er sucht das private Glück; er will sich nicht solidarisieren, er will sich in keiner Bewegung stark machen, er fühlt sich nicht – wie Otávio – in der Arbeiterklasse zuhause.

6.3.2.2 „This isn’t a personal affair. It’s political!“

Nachdem der Streik für Montagmorgen festgelegt wurde, suchen Otávio und Braúlio am Tag zuvor Sartini auf dem Sportplatz auf, wo dieser mit Arbeitskollegen kegelt. Sartini wurde gekündigt und scheint Otávios Verdacht nach den Generalstreik wegen seines verletzten Stolzes angezettelt zu haben.

Otávio: Sartini, where have you been all day?

Sartini: Don’t look at me. It was the workers’ decision.

Otávio: Workers’ decision, my ass!

Sartini: Too late now Have to prepare everybody for tomorrow.

Braúlio: You think this strike is gonna get us anywhere?

Otávio: They’ll fall on us like a ton of bricks. We aren’t ready. We’ll be wiped out and the boss will be laughing.

Sartini: We gonna spend all our lives in fear of them? We’ll put pickets on the gate.

Otávio: Pickets? You think that your pickets are gonna bring everybody to a standstill? Where do you think we are? São Bernardo? We aren’t organized enough for that. You’ve rushed things, you’ve fucked it all up! You think a half a dozen

brothers from a little plant like this can solve the problems of the workers of 17,000 companies? You're a joke! Just pissed off because you were fired.

Sartini: It's not that! I'm pissed off with all the firings! I won't take their fucking around. You joined the gang who sit on their asses and do fuck all! I hope the rumors that your son informed on me haven't influenced your attitude...

Otávio: You asshole! [Rangelei zwischen Otávio und Sartini.] Brothers! Brothers! We all know the bosses spread these rumors to divide us and bring our moral down! And it won't be because of an asshole like this! [Rangelei zwischen Otávio und Sartini.]

Braúlio: Stop it! Let's keep personal problems out of it! Let's have something to keep us cool, to calm us down. This isn't a personal affair. It's political! It's political!²⁷³

Sartini ist guter Laune, scherzt herum, hört Otávio lächelnd zu. Er ist zufrieden mit sich, dass der Streik endlich stattfindet. Umgeben ist er von seinen Kameraden, die dem folgenden Streitgespräch zuhören, ohne sich einzumischen. Sie äußern selbst keine Meinung. Solche Arbeiter kommen auch in anderen Szenen häufig vor, machen ihren eigenen Standpunkt nicht klar, lassen sich aber leicht mitreißen, wenn jemand die Stimme erhebt und sich als Führungsperson positioniert – ob es nun darum geht, die Fabrik zu betreten oder am Streik teilzunehmen, ist gleich.

Sartini und Otávio feinden einander an, obwohl sie doch beide das selbe wollen – bessere Arbeitsbedingungen für die Arbeiter in der Fabrik. Otávio weiß selbst, dass es im Interesse der Fabrikleitung liegt, Zwietracht und Uneinigkeit unter den Arbeiter zu säen. Doch kann er den eigenen Ärger über Sartini, der seinen wunden Punkt – Tiãos Weigerung, sich zu solidarisieren – getroffen hat, doch nicht hinunterschlucken. Braúlio versucht, die beiden zu beschwichtigen und persönliche Befindlichkeiten aus dem Gespräch auszuklammern. Er macht darauf aufmerksam, dass dies eine politische Angelegenheit sei, keine private. Und hat damit Recht und Unrecht zugleich. Indem Hirszman Braúlio und Otávio, Vertreter einer älteren Generation von Gewerkschaftsführern als Sartini, die Stimme der Vernunft zuordnet, täuscht er in gewisser Weise darüber hinweg, dass die Massenstreiks Ende der 70er Jahre der Verdienst einer jüngeren Generation war, die auch die Gründung der neuen Arbeiterpartei initiierte.

Subtextually, the veteran militant filmmaker „corrects“ the lost generation of the dictatorship, and in this sense distorts history. For in fact the São Paulo strikes were the product of a new

²⁷³ Eles não usam black-tie (1981). 1:10:45 – 1:12:55.

generation typified by Luis Inácio da Silva („Lula“) and this Workers' party, rather than of the traditional left.²⁷⁴

In *Eles não usam black-tie* sind Otávio und Braúlio die eingefleischten Kommunisten, Vertreter des illegalen PCB, sie haben den Überblick über die Situation in der Fabrik und den Zusammenhalt innerhalb der Arbeiterschaft. Der militante Hitzkopf Sartini, der sich ganz dem Streik verschrieben hat, aber wenig Gespür für den passenden Zeitpunkt zum Streiken aufbringt, ist als Mitglied des neu gegründeten Partido dos Trabalhadores (PT) zu betrachten. Diese Spaltung des linken Lagers zeigt sich auch außerhalb der Arbeiterklasse im Filmteam selbst: Hirszman ist nach wie vor überzeugter Kommunist; Bete Mendes und Lélia Abramo sind hingegen an der Gründung von Lulas PT beteiligt. Mendes sollte später Abgeordnete des PT werden. Diese Darstellung im Film empört einige jüngere Mitglieder des PT. „In truth, as even Hirszman recognized, the ‚naive voluntarism‘ of Sartini and of the PT itself was far closer to the unconditional dare-all radicalism of the original Otávio than it was to the film's older Otávio.“²⁷⁵

6.3.2.3 „What do you want from life?“

Maria hat am Streik teilgenommen und die Fabrik nicht betreten. Dafür wurde sie von Polizisten in Zivil zusammengeschlagen. Die Frauen arbeiten in einem gesonderten Teil der Fabrik, fernab der Männer. Als Maria angegriffen wird, setzen sich die anderen Frauen zur Wehr und eilen ihr zu Hilfe. Silene, eine Freundin musste sie ins Spital bringen, wo ihr versichert wurde, dem ungeborenen Kind sei nichts passiert. Im Haus von Romana ruhen sich die beiden Frauen aus. Tião hat die Arbeit in großer Sorge früher verlassen, als er erfahren hat, was passiert ist. Maria und ihre Freundin erwachen, als Tião das Zimmer betritt. Maria sieht ihn feindselig an, Silene lässt die beiden allein, äußert sich abfällig über den Streikbrecher und Tião beschimpft sie wüst. Maria fällt ihm ins Wort und verlangt von ihm, sich bei Silene zu entschuldigen. Halbherzig kommt er der Aufforderung nach, Silene geht nicht darauf ein, verlässt das Zimmer.

Tião: What happened to you, my angel?

Maria: Take your hands off me! Angel, my ass! Fucked up, beaten up with a fist in my belly! I'm no angel!

Tião: What happened to you?

Maria: The same that happened to everyone else, bastard! It was a bloody massacre. They don't give a shit for us and you stayed

²⁷⁴ Johnson / Stam (1995), 171.

²⁷⁵ French (2001), 77.

inside like a sheep watching your dad get hit, not even enough guts to do anything about it! I didn't expect you to be a hero, just a human being! What do you want from life? A nice little wife cooking nice meals for you? A nice son in a nice school? I want a clean wholesome decent life too, but not at that price. They fuck us and you help them! I'm so ashamed. Just go away. The police almost killed your son! The doctor said it's ok. Didn't touch the baby. If he's born he'll be just Otávio's grandson. I'd be ashamed to say he's Tião's son.

Tião: You're just upset. It's your nerves. Out of you mind, like everyone else. None of you can think straight. You give in, do stupid things. If you're clever, you can see what shit you are in and get out.

Maria: Go away, Tião. There's nothing left now. No engagement, no marriage, no fucking anything! I was expecting you to do something stupid but you just hand your head and do nothing! You've become a real shit, you know that?

[Tião schlägt mit der Faust gegen den Kleiderkasten.]

Maria: Go ahead, hit me! Hit me too! Hit your father, your mother and all your friends! You hit us and they tip you. [Tião gibt ihr eine Ohrfeige.] Go on, hit me again. Hit me again! The bastards taught you well. Get more blood!

Tião: Me? Get blood? [Er verlässt das Zimmer.]²⁷⁶

Tião versteht nicht, in welcher Weise seine Weigerung, sich am Streik zu beteiligen, sein Privatleben, seine Beziehung mit Maria betrifft. Plötzlich spricht Maria im selben enttäuschten, vorwurfsvollen Ton zu ihm wie sein Vater. Tião ist sprachlos angesichts Marias Vorwürfe, findet keine Worte, kann nur den Kopf schütteln. Er versucht, die Situation zu entschärfen, indem er sie nicht ernst nimmt, ihre Aufregung auf ihre schwachen Nerven zurückführt. Während der Szene ist die Kamera vorwiegend auf Maria gerichtet. Ihre Wut und ihre Empörung angesichts der Erlebnisse vor der Fabrik, des brutalen Verhaltens der Polizisten kann Tião nicht begreifen. Er begreift nicht, dass es nicht funktioniert, den Kopf in den Sand zu stecken. Die politischen Angelegenheiten dringen sehr wohl in den privaten Bereich, auch wenn er die Augen davor verschließen, keine Stellung beziehen, sich heraushalten möchte. Er begreift nicht, was er damit anrichtet, wenn er keine Stellung bezieht. Zwei Verletzte stehen einander gegenüber – Maria, verletzt durch die repressiven Kräfte, Tião durch die eigene Klasse, der er sich nicht zugehörig fühlen möchte. Schließlich kann er auf Marias Anschuldigungen nicht anders als mit Gewalt reagieren. Zunächst schlägt er mit der Faust gegen den Kleiderkasten und Maria spürt, dass diese Wut gegen sie gerichtet ist. Mit diesem Streitgespräch sind die Würfel gefallen. Nach der Auseinandersetzung mit Maria wird

²⁷⁶ Eles não usam black-tie (1981). 1:35:57 – 1:39:28.

Tião von Otávio, den Romana von der Polizeistation abgeholt hat, des Hauses verwiesen.

Die Beteiligung Marias am Streik zeigt nicht nur politische Bewusstwerdung und ein Verständnis dafür, wie das Verhalten am Arbeitsplatz das Verhalten im Privatleben beeinflusst, sondern auch einen emanzipatorischen Akt gegenüber dem Patriarchat, das durch Tião – der ihr beispielsweise die Teilnahme am Streik verbietet – repräsentiert wird. Maria tritt somit in die Fußstapfen von Romana, der stärkeren Frauenfigur im Theaterstück. Während Otávio die Reden schwingt, ist es Romana, die das eigentliche Sagen hat. Ohne eine Sekunde lang darüber nachzudenken, eilt sie zur Polizeistation, weil sie auf die Beschwichtigung Silenes, ein Anwalt würde sich um alles kümmern, nichts hält. Romanas persönliche Sorge und Einsatz für ihren Mann kontrastieren Tiãos Unverständnis für Marias Wut.

In Hirszmans Filmographie ist die Stellung der Frau in der brasilianischen Gesellschaft ein zentrales Thema. Zu diesem Zweck porträtiert der Regisseur Frauen in den unterschiedlichsten familiären Verhältnissen und zeigt die repressiven Mechanismen auf, gegenüber denen sie sich behaupten müssen. [...] In *Eles não usam black-tie* hat die Frau im Leben einer Arbeiterfamilie eine außergewöhnlich selbständige Rolle inne, sie hält die Familie und die Finanzen beisammen, weil sie die repressiven Mechanismen ihres gesellschaftlichen Umfeldes durchschaut.²⁷⁷

6.3.3 Ausgang des Films

1958 geht das Theaterstück zumindest mit einem positiven Ergebnis für die Arbeiter zu Ende. Der Streik hat ihnen eine Gehaltserhöhung eingebracht. Im Film wird dies offen gelassen. Das Ende verdeutlicht mit Braúlios Tod, welche Opfer Solidarität und selbstloser Einsatz mit sich bringen. Gleichzeitig ist es gerade Braúlios Tod, der die Menschen auf die Straßen treibt und sie zusammen bringt, um für eine gemeinsame Sache zu kämpfen.

Vor der Schlusszene sitzen Romana und Otávio, nach der Andacht für Braúlio, abends zusammen am Esstisch. Ihre Hand liegt auf seiner. Er schenkt sich ein Glas Wein ein, sie starrt ins Leere. Er tätschelt ihre Hand, lässt sie dann los und nimmt einen Schluck von seinem Glas. Sie greift langsam zur Dose mit den Bohnen und schüttet ein paar Handvoll davon auf den Tisch. Sie nehmen einander wieder bei der Hand. Ihr rinnen die

²⁷⁷ Hermanns (1993), 81 f.

Tränen von der Wange. Er trägt noch ein Pflaster auf der Stirn. Sie wechseln keine Worte, tauschen nur lange Blicke aus, traurig und liebevoll. Abwechselnd werden ihre Gesichter in Großaufnahme gezeigt, ebenso ihre Hände mit den Eheringen. Schließlich beginnt Romana, die Bohnen auszusortieren, gießt die brauchbaren Bohnen in eine Schüssel auf ihrem Schoß. Otávio sieht ihr zu. Und sortiert langsam auch aus. Sie wischt sich die Tränen von der Wange, lächelt zögerlich. Sortiert Bohnen aus. Und das Leben geht weiter.

7 Schlussbetrachtung

Ab den 50er Jahren machte das brasilianische Volk verstärkt Erfahrungen mit Partizipation und Selbstermächtigung. Die sich im ganzen Land ausbreitende Volkskulturbewegung, die Centros Populares de Cultura, das Straßentheater vom Teatro de Arena, die Cinema Novo Regisseure, die sich in ihren Filmen der eigenen Lebenswelt annäherten, wirkten identitätsstiftend. Sie alle wollten ein Bewusstsein für die eigene Situation, die Ursachen für soziale Missstände sowie ein Interesse an der Politik wecken. Die populistischen Regierungen von JK und Jango räumten dem Volk nach und nach mehr Mitspracherecht ein. Angesichts der jahrhundertelangen Unterdrückung vieler zugunsten der Machterhaltung weniger war dies ein überaus bedeutsamer Schritt hin zu einem modernen demokratischen Staat. Jahrhundertlang waren die Rollen klar verteilt – wer sind die Mächtigen, wer sind die Unterdrückten? Die Unterdrückten hatten kein Mitspracherecht, hatten nicht die Möglichkeit, sich Gehör zu verschaffen. Die bestehende Ordnung war lange Zeit unerschütterlich gewesen.

Auch das Militärregime stellte eine neue – und eigentlich doch nur die alte – Ordnung wieder her. Erst über 25 Jahre später wurde es entmachteter, stand wieder ein ziviler Präsident an der Spitze der Regierung. Eine Ordnung, die so lange dauert, kann leicht als „natürlich“ hingenommen werden. So eine Ordnung schüchtert ein, lässt Gegenstimmen verstummen, schlägt Widerstand erbarmungslos nieder. Kritik am Regime wurde möglich und wurde lauter, als der schöne Schein des „brasilianischen Wunders“ seine Kehrseite offenbarte, als die Wirtschaft zusammenbrach, als auch das Ausland endlich gegen die Menschenrechtsverletzungen, gegen Folter und Mord protestierte. Die Ordnung wurde aus den Angeln gehoben. Das Tückische an einer lange bestehenden Ordnung ist, dass vergessen und verwischt wird, dass die Verhältnisse so, wie sie sind, etwas Gemachtes sind und dass sie auch anders sein könnten. Die Gemachtheit der Machtverhältnisse wird durch ihre lange Dauer überdeckt. Die Volksaufstände im Nahen Osten seit der Revolution in Tunesien im Dezember 2010 machen eben auf die bestehende Ordnung aufmerksam, drängen zu einem längst fälligen Machtwechsel: Ben Ali hatte über 20 Jahre lang in Tunesien, Hosni Mubarak 30 Jahre lang in Ägypten regiert. Jemens Präsident Ali Abdullah Salih regiert seit über 30 Jahren, Muhammad al-Gaddafi ist seit einem Militärputsch 1969 Machthaber in

Libyen. Zahlreiche arabische Länder protestieren seit der Stürzung Ben Alis gegen ihre autoritär herrschenden Staatsoberhäupter. In mehreren Ländern Südamerikas hatten Militärdiktaturen ab den 60er Jahren die Regierungsmacht inne: Neben Brasilien war dies u.a. auch in Argentinien, Chile, Guatemala, Paraguay, Peru und Uruguay der Fall.

Obwohl Guarnieri, der Kommunist, durch den Ausgang des Stücks zeigt, auf welcher Seite er selbst steht – nämlich auf der Seite der Streikenden –, schafft er es, dass sich der Leser bzw. Zuseher mit Tião, nicht mit Otávio, identifiziert. Seine Vorgangsweise erscheint pragmatisch angesichts seiner Lage als werdender Vater, der sich um seine Familie sorgt und für sie da sein möchte. „*Black-tie* showed an admirable disinterestedness in balancing the two sides of the scale.“²⁷⁸ Erst am Ende bezieht Guarnieri ganz klar Stellung. Trotzdem schafft er es das ganze Stück hindurch, die verschiedenen Positionen von Vater und Sohn so darzustellen, dass sich der Leser frei fühlt, Sympathiepunkte zu verteilen. Er wird nicht bevormundet, sondern im Gegenteil zum Nachdenken angeregt, gerade dadurch, dass Guarnieris erhobener Zeigefinger eben nicht zwischen den Zeilen durchscheint. Es ist auch nicht interessant, aufzuzeigen, wer sich vermeintlich richtig oder falsch verhält. Die Frage, warum jemand diese oder jene Haltung einnimmt, ist essentiell, der Versuch, andere Perspektiven zu verstehen.

Das Theaterstück von 1958 spiegelt im Konflikt zwischen Vater und Sohn den des Teatro de Arena selbst und seines Publikums wider: die Frage lautet – verfolge ich meine eigene Karriere allein, verleugne ich meine eigentlichen Ideale, um in einem etablierten Theaterbetrieb Fuß zu fassen, oder stelle ich etwas auf die Beine, das meiner Überzeugung entspricht, wofür ich aber kämpfen muss und dessen Ausgang ungewiss ist? Denn auch die Idee der Revolution, von der Otávio im Stück gerne spricht, auch der Erfolg des Streiks, der letzten Endes über die Lohnerhöhung hinausreichen soll, ist vage und nicht klar umrissen. Diese Frage richtet sich sowohl an das Publikum des TDA wie an das Ensemble selbst. „To guarantee their subsistence they put their talent at the service of those who can pay,“²⁷⁹ sagte Guarnieri über das Dilemma jener brasilianischen Intellektuellen, deren Wurzeln in der Mittelschicht lagen, also jene, die im Teatro de Arena, Teatro de Oficina und Teatro de Opinião arbeiteten und am Entstehen der Centros Populares da Cultura beteiligt waren. Sie nahmen sich vor, zusammen mit dem Volk gegen die Mächtigen des Landes, gegen soziale

²⁷⁸ French (2001), 67.

²⁷⁹ Luiz Fernando: O Sentido da Arte em Guarnieri. Novos Rumos, 1959. S. 9 – 13. 4. Zitiert nach French (2001), 68.

Ungerechtigkeit einzutreten. *Eles não usam black-tie* tritt für die Arbeiterklasse ein, porträtiert ihre Solidarität – aus den Augen Intellektueller – und appelliert an das Publikum, an diese Werte zu glauben.

„[Their] generational rebellion [...] was to embark on an adventure involving a future to be made jointly with a *povo*, below them, that they barely knew. If they were to opt against the powerful, as increasing numbers would do over the next decade, they would need to believe that there was something solid underneath their feet.²⁸⁰

Die Jahre der Diktatur waren auch für die Kunstschaffenden ernüchternd und erschreckend. Die Euphorie der Volkskulturbewegung, das neue Gefühl von Mitspracherecht und Handlungsfreiheit wichen bald der Angst und Desillusionierung. Die Udigrudi Regisseure, die während ihres Schaffens etwa im selben Alter waren wie zehn bis fünfzehn Jahre zuvor die Filmemacher des Cinema Novo, haben dieses Klima gesellschaftlicher Repression festgehalten. In ihren Werken haben sie den „No future“ Geist der Punk Bewegung schon vorweggenommen.

Die Stärke von *Eles não usam black-tie* liegt darin, dass es nicht mit einer simplen Darstellung von Unterdrückern und Unterdrückten vorlieb nimmt. Die Geschichte stimmt nachdenklich und berührt, weil sie Arbeiter, die gegen ungerechte Behandlung zur Wehr setzen, den Arbeitern gegenüberstellt, die ihre Stimme nicht erheben wollen. Sie regt an, sich mit den unterschiedlichen Beweggründen auseinanderzusetzen, und serviert keine Wahrheit. Sie zeigt weniger die Unterdrückung durch die Mächtigen der Wirtschaft. Sie zeigt viel mehr, wie jene, die unterdrückt werden, gegeneinander ankämpfen und sich entzweien. Die Darstellung des Facettenreichtums von „Wahrheit“ ist ein Zugeständnis an den Individualismus. *Eles não usam black-tie* regt an, Fragen nach der Eigenverantwortung und Gestaltungsfreiheit im eigenen Leben auszuverhandeln. Gesellschaftliche Ordnungen und Machtverhältnisse sind etwas Gemachtes und können verändert werden, und oft gibt der wirtschaftliche Zusammenbruch den Anstoß zur Veränderung. Wann wird meine persönliche Freiheit eingeschränkt, und wann ist es Zeit, mich mit anderen zu solidarisieren? Inwiefern wirkt sich die Unterdrückung und ungerechte Behandlung anderer auf mich und meine Lebenswelt aus? Und wenn ich verstanden habe, wie die Unterdrückung anderer meine eigene Lebensqualität beeinflusst, werde ich mich dann empören?

²⁸⁰ French (2001), 68.

8 Bibliographie

Primärliteratur

Guarnieri, Gianfrancesco: Eles não usam black-tie. In: Prado, Décio de Almeida (Hg.): O melhor teatro. Gianfrancesco Guarnieri. São Paulo: Global, 1986. S. 19 – 87.

Guarnieri, Gianfrancesco: Sie tragen keinen Smokingschlips. Berlin: Henschel, 1962.

Filmographie

Eles não usam black-tie. Regie: Leon Hirszman. Drehbuch: Gianfrancesco Guarnieri, Leon Hirszman. BR: Embrafilme, 1981. Fassung: DVD, Videofilmes. 134’.

Sekundärliteratur

Aggio, Regina: Cinema Novo – ein kulturpolitisches Projekt in Brasilien. Ursprünge des neuen brasilianischen Films im Kontext der Entwicklungspolitik zwischen 1956 und 1964. Remscheid: Gardez!, 2005.

Albersmeier, Franz-Josef / **Roloff**, Volker (Hg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

Albersmeier, Franz-Josef: Traditioneller Literaturbegriff oder Literatur im Zeitalter der Medien. Zur Einbeziehung der Medien (des Films) in literaturwissenschaftliche Theorie und Praxis. In: Grabes, Herbert (Hg.): Literatur in Film und Fernsehen: von Shakespeare bis Beckett. Königstein: Scriptor, 1980. S. 1 – 55.

Andrade, Oswald de: Anthropophagisches Manifest. In: Magnaguagno, Guido (Hg.): Brasilien. Entdeckung und Selbstentdeckung. Katalog zu den Internationalen Junifestwochen Zürich. Bern: Benteli, 1992. S. 347 – 349.

Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt, 2003.

Bazin, André: Für ein „unreines“ Kino. In: Bazin, André.: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Köln: M. DuMont Schauberg, 1975. S. 45 – 67.

Bernardet, Jean Claude: Das brasilianische Kino und der ungelöste Widerspruch. In: Schumann, Peter (Hg.): Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos. München – Wien: Hanser, 1976. S. 95 – 116.

Boal, Augusto: Hamlet and the baker’s son. My life in theatre and politics. London: Routledge, 2001.

Boal, Augusto: Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler. Hg. von Henry Thorau und Marina Spinu. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

Estermann, Alfred: Die Verfilmung literarischer Werke. Bonn: H. Bouvier u. Co., 1965.

Freire, Paulo: Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1975.

Gomes, Paulo Emilio Sales: Cinema. A Trajectory within Underdevelopment. In: Martin, Michael T. (Hg.): New Latin American Cinema. Volume Two. Studies of National Cinemas. Detroit: Wayne State University Press, 1997. S. 263 – 271

Hentschke, Jens: Estado Novo. Genesis und Konsolidierung der brasilianischen Diktatur von 1937. Saarbrücken: Verlag für Entwicklungspolitik, 1996.

Hermanns, Ute: Schreiben als Ausweg, Filmen als Lösung? Zur Problematik von Literatur im Film in Brasilien 1973 – 1985. Frankfurt am Main: Vervuert, 1993.

Hilger, Gerd: Aspekte des modernen brasilianischen Theaters. In: Adler, Heidrun (Hg.): Theater in Lateinamerika. Ein Handbuch. Berlin: Reimer, 1991. S. 65 – 88.

Hirszman, Leon / **Monteiro**, José Carlos: Leon Hirszman. Ficção e confissão. Entrevista a José Carlos Monteiro. In: Cinemas. Nr. 1, 1996. S. 176 – 192.

Johnson, Randal / **Stam**, Robert: Brazilian Cinema. New York: Columbia University Press, 1995.

Johnson, Randal: The Rise and Fall of Brazilian Cinema, 1960 – 1990. In: IRIS, No. 13 (Summer 1991), S. 97 – 124. In: Martin, Michael T. (Hg.): New Latin American Cinema. Volume Two. Studies of National Cinemas. Detroit: Wayne State University Press, 1997. S. 365 – 393.

Kanzog, Klaus: Einführung in die Filmphilologie. München: Schaudig & Ledig, 1997.

Kunst, Gesine / **Kunst**, Joachim: Brasilien. Licht und Schatten. Gnas: Weishaupt, 2003.

Martin, Michael T. (Hg.): New Latin American Cinema. Volume Two. Studies of National Cinemas. Detroit: Wayne State University Press, 1997.

Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK, 2003.

Moreno, António: Cinema brasileiro. História e relações com o Estado. Niterói: EDUFF, 1994.

Papke, Christian: Teatrada. Brasiliens Wege theatraler Kunst, eine Theatergeschichte von 1500 bis zur Gegenwart. Wien: Dissertation, 2000.

Pontual, Roberto: Nation, Welt, Modernität. Brasilianische Kunst im 20. Jahrhundert. In: Magnaguagno, Guido (Hg.): Brasilien. Entdeckung und Selbstentdeckung. Katalog zu den Internationalen Junifestwochen Zürich. Bern: Benteli, 1992. S. 320 – 340.

Prelle, Hans-Jörg: Der brasilianische Film – ein Mythos im freien Fall? In: Briesemeister, Dietrich (Hg.): Brasilien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur. Frankfurt am Main: Vervuert, 1994. S. 576 – 583.

Prümm, Karl: Extreme Nähe und radikale Entfernung. Rainer Werner Fassbinders Fernsehfilm "Bolwieser" (1977) nach dem Roman von Oskar Maria Graf (1931). In: Albersmeier, Franz-Josef / Roloff, Volker (Hg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. S. 155 – 182.

Prutsch, Ursula: Brasilien 1889 – 1985. Skriptum zur VO „Brasilien 1500 – 2000. Eine tropische Geschichte in atlantischer Perspektive.“ Institut für Geschichte an der Universität Wien, WS 2002/03.

Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen/Basel: Francke, 2002.

Rocha, Glauber: An Esthetic of Hunger. In: Randal Johnson / Stam, Robert (Hg.): Brazilian Cinema. New York: Morningside, 1995. S. 69 – 71.

Rocha, Glauber: Eine Ästhetik des Hungers. In: Schaub, Martin: Das „Cinema novo“ und seine Erben. In: Magnaguagno, Guido (Hg.): Brasilien. Entdeckung und Selbstentdeckung. Katalog zu den Internationalen Junifestwochen Zürich. Bern: Benteli, 1992. S. 430 – 437.

Sartingen, Kathrin: Über Brecht hinaus... Produktive Theaterrezeption in Brasilien am Beispiel von Bertolt Brecht. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994.

Sartingen, Kathrin: Zwischen-Spiel. Lateinamerikanisches Theater zwischen Eigen- und Fremdkultur (am Beispiel Brasiliens). Ein Überblick. Wien: Praesens, 2007.

Schaub, Martin: Das „Cinema novo“ und seine Erben. In: Magnaguagno, Guido (Hg.): Brasilien. Entdeckung und Selbstentdeckung. Katalog zu den Internationalen Junifestwochen Zürich. Bern: Benteli, 1992. S. 430 – 437.

Schumann, Peter. Das Marginale Kino Brasiliens. In: Schumann, Peter (Hg.): Film und Revolution in Lateinamerika. Oberhausen: Laufen, 1971. S. 57 – 58.

Schumann, Peter (Hg.): Film und Revolution in Lateinamerika. Oberhausen: Laufen, 1971.

Schumann, Peter: Für ein politisches Kino. In: Schumann, Peter (Hg.): Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos. München – Wien: Hanser, 1976. S. 208 – 230.

Schumann, Peter: Handbuch des brasilianischen Films. Begleitpublikation zur Veranstaltungsreihe vom 2. – 20. März 1988 im Kulturzentrum Gasteig und im Neuen Arena "Lateinamerikanische Filmtage: Brasilien“. Frankfurt am Main: Vervuert, 1988.

Schumann, Peter (Hg.): Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos. München – Wien: Hanser, 1976.

Sontag, Susan: Theater und Film. In: Sontag, Susan: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt am Main: Fischer, 2003.

Stam, Robert: On the Margins: Brazilian Avant-Garde Cinema. In: Johnson, Randal / Stam, Robert (Hg.): Brazilian Cinema. New York: Columbia University Press, 1995. S. 306 – 327.

Stam, Robert / **Xavier**, Ismail: Transformation of National Allegory. Brazilian Cinema from Dictatorship to Redemocratization. In: Martin, Michael T. (Hg.): New Latin American Cinema. Volume Two. Studies of National Cinemas. Detroit: Wayne State University Press, 1997. S. 295 – 322.

Stam, Robert: Tropical Multiculturalism. A comparative history of race in Brazilian cinema and culture. Durham – London: Duke University Press, 1997.

Thorau, Henry: Augusto Boal oder Die Probe auf die Zukunft. In: Boal, Augusto: Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler. Hg. von Henry Thorau und Marina Spinu. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. S. 9 – 16.

Thorau, Henry: Augusto Boals Theater der Unterdrückten in Theorie und Praxis. Rheinfelden: Schäuble, 1982.

Thorau, Henry / **Magaldi**, Sábato (Hg.): Theaterstücke aus Brasilien. Berlin: Edition día, 1996.

Thorau, Henry: Theater im Widerstand. In: Briesemeister, Dietrich u.a. (Hg.): Brasilianische Literatur der Zeit der Militärherrschaft (1964 – 1984). Frankfurt am Main: Vervuert, 1992. S. 279 – 307.

Wainer, Jose: Repression gegen das Cinema Novo. Aus: Marcha Nr. 1488, Montevideo 10.4.1970. In: Schumann, Peter (Hg.): Film und Revolution in Lateinamerika. Oberhausen: Laufen, 1971. S. 54 – 55.

Zoller, Rüdiger: Präsidenten – Diktatoren – Erlöser: Das lange 20. Jahrhundert. In: Bernecker, Walther L. / Pietschmann, Horst / Zoller, Rüdiger: Eine kleine Geschichte Brasiliens. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. S. 215 – 320.

Zeitschriften

Autran, Arthur: Leon Hirszman. O nacional-popular em *Eles não usam black-tie*. In: Cinemais. Revista de cinema e outras questões audiovisuais. Nr. 15, 1999. S. 157 – 169.

French, John D: *They don't wear Black-tie*. Intellectuals and Workers in São Paulo, Brazil, 1958 – 1981. In: International Labor and Working Class History. 59/2001. S. 60 – 80.

Guarnieri, Gianfrancesco: O teatro como expressão da realidade nacional. In: Revista Brasiliense, Nr. 25, 1959. S. 121 – 126.

Obry, Olga: Strömungen des brasilianischen Theaters. In: Die Bühne. Nr. 133, Oktober 1969. S. 21 – 22.

Peixoto, Fernando: Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri. In: Encontros com a civilização brasileira. Nr. 1, 1978. S. 93 – 113.

Salem, Helena: Leon Hirszman: navegando entre as estrelas e o mundo. In: Cinémas d'Amérique Latine. Nr. 6, 1998b. S. 12 – 28.

Salem, Helena: Reportagem especial. Leon Hirszman – 60 anos. In: Vozes: Cultura. Vol. 92, Nr.1., 1998a. S. 129 – 142.

Thorau, Henry: Gegen die Polizei im Kopf. Zum Tod des brasilianischen Theatermakers der Unterdrückten, Augusto Boal. In: Theater heute. 6/2009. S. 58 – 60.

Weinstein, Barbara: Inventing the „Mulher Paulista“. In: Journal of Women's History – Volume 18, 1/ 2006, S. 22-49.

Internetquellen

Brasilien. Cinema Novo und tropische Moderne, 1926 – 2003. Filmreihe im Filmmuseum Wien 25. Mai bis 26. Juni 2005.

http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216720898687&schienen_id=1215680369643

Zugriff: 5.5.2010

Heilige Mission. Der Spiegel, 51/1969. S. 98 – 101.

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45302893.html>

Zugriff: 20.8.2010

Canby, Vincent: Brazil's passionate Cinema Novo delivers a fine movie. The New York Times. 12.6. 1983.

<http://www.nytimes.com/1983/06/12/movies/film-view-brazil-s-passionate-cinema-novo-delivers-a-fine-movie.html>

Zugriff: 3.10.2010

Thoeming, A.-R.: Mestizen an die Macht. Von der Musik zur Politik: Der lange Marsch der brasilianischen „Tropicalisten“.

<http://www.zeit.de/2003/13/M-Tropicalia>. Letzter Zugriff: 14.6.2010

Centro Cultural São Paulo

<http://www.centrocultural.sp.gov.br/>

Itaú Cultural

<http://www.itaucultural.org.br/>

Offizielle Leon Hirszman Seite

<http://www.leonhirszman.com.br/>

Theater- und Mediengesellschaft Lateinamerika e.V.

<http://www.tmg-online.org/>

Tropicália. Bananas ao vento. Projeto de pesquisa a idéia de cultura brasileira.

<http://www.febf.uerj.br/tropicalia/>

Bildmaterial

Centro Cultural São Paulo

http://www.centrocultural.sp.gov.br/blacktie/black_fotos_peca.htm

Zugriff: 16.8.2010

Ausstellung

Tropicália. Die 60s in Brasilien. Ausstellung der Kunsthalle Wien, 28.1. – 2.5.2010.

Kurator: Thomas Mießgang.

ANHANG

Bildmaterial

*Eles não usam black-tie, 1958*²⁸¹



Gianfrancesco Guarnieri (Tião) und Miriam Mehler (Maria)



Eugênio Kusnet (Otávio) und Lélia Abramo (Romana)

²⁸¹ © Centro Cultural São Paulo
http://www.centrocultural.sp.gov.br/blacktie/black_fotos_peca.htm Zugriff: 16.8.2010



Flávio Migliaccio (Chiquinho), Dirce Migliaccio (Terezinha), Lélia Abramo (Romana), Oduvaldo Vianna Filho (Tião), Vera Gerti (Maria), Francisco de Assis (Jesuíno), Riva Nimitz (Dalva), Henrique César (João), Xandó Batista (Otávio)



Gianfrancesco Guarnieri (Tião) und Lélia Abramo (Romana)



Lélia Abramo (Romana), Oduvaldo Vianna Filho (Tião): Flávio Migliaccio (Chiquinho), Miriam Mehler (Maria), Dirce Migliaccio (Terezinha), Francisco de Assis (Jesuino), Xandó Batista (Otávio), Riva Nimitz (Dalva), Henrique César (João)



Miriam Mehler (Maria) und Lélia Abramo (Romana)



Lélia Abramo (Romana), Milton Gonçalves (Bráulio), Vera Gertel (Terezinha), Oduvaldo Vianna Filho (Tião)



Milton Gonçalves (Bráulio) und Gianfrancesco Guarnieri (Tião)

Eles não usam black-tie, 1981



Braúlio (Milton Gonçalves) versucht am Tag des Streiks eine Auseinandersetzung mit der Polizei zu vermeiden.²⁸²



Tião (Carlos Alberto Riccelli) und Maria (Bete Mendes).²⁸³

²⁸² <http://cinemacomrapadura.com.br/filmes/1089/eles-nao-usam-black-tie-1981/> Zugriff: 27.5.2011

²⁸³ http://www.centrocultural.sp.gov.br/blacktie/black_fotos_filme.htm Zugriff: 27.5.2011



Tião betritt am Tag des Streiks die Fabrik.²⁸⁴



„Fifteen years of dictatorship leave their marks.“ Tião, Otávio, Romana, Terezinha und Chiquinho beim Essen.²⁸⁵

²⁸⁴ http://www.centrocultural.sp.gov.br/blacktie/black_fotos_filme.htm Zugriff: 27.5.2011

²⁸⁵ <http://quadro-magico.blogspot.com/2010/01/falecida-restaurada.html> Zugriff: 27.5.2011



Sartini, Braúlio und Otávio diskutieren.²⁸⁶



Romana und Otávio sortieren schweigend Bohnen.²⁸⁷

²⁸⁶ Eles não usam black-tie (1981), 1:12:58.

²⁸⁷ <http://listas.terra.com.br/cinema/257-fernanda-montenegro-filmes.orkut> Zugriff: 27.5.2011

Abstract

Die vorliegende Arbeit gibt einen Überblick über die politischen Geschehnisse in Brasilien ab 1920 bis zum Ende der Militärdiktatur 1985 sowie bedeutende Theatergruppen und filmische Bewegungen und Tendenzen in dieser Zeitspanne. Schauplätze sind die Metropolen Rio de Janeiro und São Paulo. Brasiliens kulturelles Vorbild war lange Zeit Europa. Das fehlende Bewusstsein für die eigene Kultur, die brasilianische Identität, die eigene Herkunft resultiert aus Brasiliens Schicksal als Kolonie. Ab den 20er Jahren waren Kulturschaffende verstärkt darum bemüht, die eigene Lebenswelt zu thematisieren. Das Teatro de Arena, das Teatro Oficina und das Teatro Opinião trugen maßgeblich zu einer kritischen Auseinandersetzung mit Themen wie Macht, Identität und sozialen Rollen bei und wollten eine politische Bewusstseinsbildung fördern. Die Centros Populares da Cultura waren volksnah und gingen aktiv auf ihr Zielpublikum, die Arbeiterschaft, zu. In Gianfrancesco Guarnieris Theaterstück *Eles não usam black-tie (Ohne Schlips und Kragen)* von 1958 war erstmals ein Arbeiter Protagonist. Guarnieri stellt Konflikte zwischen Vater und Sohn, Mann und Frau, Großstadt und Favela dar und stattet seine Figuren mit einem lebendigen Facettenreichtum aus. Die Verfilmung des Stücks 1981 durch Leon Hirszman verarbeitet auch die Ereignisse der Militärdiktatur, thematisiert die Spaltung des linken Flügels und zeigt verstärkt den Konflikt zwischen Individualismus und Solidarität, ohne eine einzelne Wahrheit zu bewerben. Selbstermächtigung und Repression ergeben das Spannungsfeld, in dem sich die Protagonisten bewegen. Die Arbeit zeigt die Entwicklung der Arbeiterbewegung ab den 50er Jahren auf, aber auch, wie Intellektuelle diese wahrgenommen haben.

Danksagung

Ich bedanke mich bei Herrn Univ. Prof. Dr. Christian Schulte für seine Unterstützung und sein Interesse am Thema sowie seinen anregenden Zugang zu Wissenschaft und wissenschaftlichem Schreiben – manches sehe ich jetzt leichtherziger.

Ich danke auch Frau Univ. Prof. Dr. Kathrin Saringen für die Anregung zu meinem Diplomarbeitsthema.

Außerdem bedanke ich mich bei Maria Hirszman für die freundliche Bereitstellung von Interviews mit ihrem Vater.

Danke schön!

Maria und Gernot für die grenzenlose Unterstützung in jedweder Weise.

Meinen FreundInnen, die mich nicht vergessen ließen, dass es ein Leben neben und
nach der Diplomarbeit gibt.

Meinen LeidensgenossInnen, für die gemeinsame Zeit in der Bibliothek, am Telefon
und vor dem Computer.

Jan, für den Anstoß, endlich fertig zu werden. Paroles paroles paroles. Mehr ist mehr.

Jordi, für die Unterstützung und Zerstreuung aus der Ferne. We'll come back for Indian
Summer.

Harry, für den Tapetenwechsel – die Infrastruktur, die Rare Gallery, den Letten und den
Käferberg.

Lola, für den Alltag und die profanen Dinge im Leben.

Philippa, für die Freude am Schreiben.

Roman, für dein offenes Ohr, aufbauende Worte und den anregenden
Gedankenaustausch, der oft zu neuen, Sicht- und Denkweisen führte.

Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Sigrid Tscherkassky
* 7.11.1982 in Wien

Ausbildung

- 9/2006 – 7/2007** Studium der Germanistik an der Universidade Nova de Lisboa, Portugal (ERASMUS)
- Seit 2/2005** Studium der Romanistik (Portugiesisch), Universität Wien
- Seit 10/2003** Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft sowie Cultural Studies, Universität Wien
- 6/2003** Diplom der Sozialpädagogik mit ausgezeichnetem Erfolg. Spezialisierung in Kinder- und Jugendliteratur, Bildnerische Erziehung
- 9/2001 – 6/2003** Studium an der Bildungsanstalt für Sozialpädagogik, Wien
- 6/2001** Matura am Bundesgymnasium Laa an der Thaya, NÖ

Praktika

- 9/2010 – 3/2011** Dschungel Wien Theaterhaus für junges Publikum, Kommunikation- und Marketingassistenz
- 7 – 9/2009** Filmschule Wien (Abschlussprojekt „Der Wandler“, Regie: Robert Passini, Ausstattung: Pia Jaros), Ausstattungsassistenz
- 2/2008** Wienbibliothek im Rathaus, Plakatsammlung