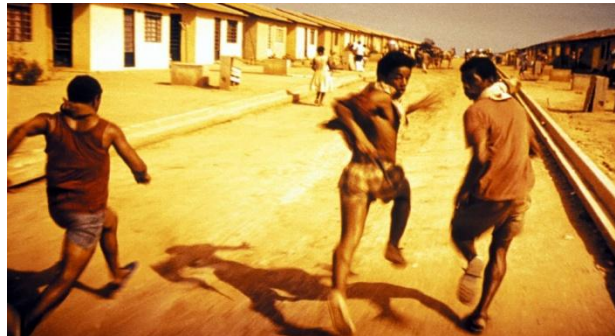


City of God & Something in the Air:
representatie van de *favela* in Braziliaanse cinema



Eindscriptie Taal- en Cultuurstudies
Universiteit van Utrecht, 2012

Inleverdatum 25 juni 2012
Naam: Sandra Apperloo
Studentnummer: 3061345
Hoofdrichting studie: Latijns Amerika Studies

Inhoudsopgave

Inleiding

Theoretisch kader
Vraagstelling
Opbouw

Hoofdstuk 1. De Favelas

1.1 Ontstaan en groei	1
1.2 De <i>favela</i> vanaf de democratisering	2
1.3 Complexe Netwerken	4

Hoofdstuk 2. Geweld en sociale uitsluiting in *City of God* en *Something in the Air*

2.1 Drugsgeweld in <i>City of God</i>	5
2.2 Geweld in <i>Something in the Air</i>	7
2.3 Sociale uitsluiting	8

Hoofdstuk 3. Agency in *City of God* en *Something in the Air*

3.1 Stereotypering en Agency	11
3.2 Agency in <i>City of God</i>	13
3.3 Agency in <i>Something in the Air</i>	14

Hoofdstuk 4. Conclusies

17

Bronnenlijst

19

Inleiding

Tijdens verschillende cursussen die ik in de bachelorfase van mijn studie gevolgd heb, zijn sociale verschijnselen als armoede en geweld aan bod gekomen. Beide factoren spelen vandaag de dag nog steeds een belangrijke rol binnen de sociale problematiek van Latijns Amerika. De Braziliaanse sloppenwijken, beter bekend als de *favelas*, zijn een welbekende locatie waar geweld en armoede zich al decennia lang manifesteren. Deze woongebieden, die de grootste steden van het land omringen, zijn voor lange tijd niet erkend als officiële woonwijken. Desondanks vormen ze vandaag de dag een veelbesproken aandachtspunt in de politiek, wetenschap en de media. In de *favelas* hebben de afgelopen jaren veel ontwikkelingen plaatsgevonden die van grote invloed zijn geweest op de leefbaarheid van de gebieden. Door de opkomst van het drugsverkeer is het geweld er sinds de jaren tachtig dramatisch toegenomen (Huguet, 2008). Er bevinden zich dan ook hiërarchieën die uniek in zijn soort zijn. Ze bestaan uit een complex netwerk waarvan ook criminele drugsbendes een belangrijke onderdeel zijn die, doordat hun rol verder gaat dan het verspreiden van angst, niet onderschat kan worden (Desmond Arias, 2006).

Media hebben een grote rol gespeeld in de portrettering van de *favelacultuur*. Al vanaf de jaren vijftig was de *favela* een setting van klassieke Braziliaanse filmproducties zoals de romantische productie *Orfeu Negro*¹ (Black Orpheus), en *Rio 40 Graus*² (Rio 40 Degrees), die behoort tot de filmbeweging *Cinema Novo*³. Vanaf de jaren negentig nam de wereldwijde bekendheid van de Braziliaanse sloppenwijken in snel tempo toe. Fernando Meirelles' *Cidade de Deus* (City of God, 2002) wordt door velen aangehaald als de oorzaak hiervan (Freire-Medeiros, 2009). Vanaf het succes van deze film, dat zich afspeelt in de echt bestaande wijk Cidade de Deus, en dat gebaseerd is op het gelijknamige boek van Paulo Lins, nam het aantal films waarin de *favela* centraal staat toe. Sommigen daarvan worden eveneens aanschouwd door een groot internationaal publiek (*City of Men*, 2007; *Favela Rising*, 2005), terwijl anderen meer op de achtergrond blijven (*Antonia*, 2006; *Something in the Air*, 2002). Alhoewel verhaallijnen en contexten verschillen, staan kernfactoren als armoede, geweld en drugsproblematiek vaak centraal. Deze nieuwe stereotypen van de Braziliaanse *favelas* manifesteren zich inmiddels al ruim tien jaar over de hele wereld. Ze fascineren het publiek, dat nieuwsgierig raakte, en zo is ook *favela*-toerisme in het afgelopen decennium een welbekend verschijnsel geworden (Williams, 2008). De toenemende belangstelling voor de films betekent dat kennis over de (morele) waarden van de verschillende producties belangrijk is. Ze bieden de kijker

¹ *Orfeu Negro*: Marcel Camus, 1959.

² *Rio 40 Graus*: Nelson Pereira dos Santos, 1955.

³ *Cinema Novo* is een zeer gerespecteerde Braziliaanse filmbeweging uit de jaren zestig, waarin de weergave van ellende omtrent armoede en honger centraal stond. Filmproducenten als Glauber Rocha experimenteerden in deze periode met de representatie van armoede en geweld, en streefden er op deze wijze naar om de werkelijkheid te veranderen (Bentes, 2003:122).

tenslotte een bepaald beeld dat invloedrijk kan zijn wanneer hij of zij beperkte of zelfs geen kennis over de *favelas* heeft. (nog goed nalezen)

Theoretisch kader

Geboeid door deze stereotypen en nieuwsgierig naar de invloed daarvan, richtte ik me in mijn eindonderzoek tijdens de cursus *Brazilian Film* op de film *City of God*⁴. In mijn paper besprak ik de wijze waarop de film het leven in de *favela* weergeeft. Twee soorten analyses, waarvan een gericht op de het gebruik van filmtechniek en de andere op belangrijke sociale problematieken binnen de *favelas*, toonden ons dat *City of God* in verschillende opzichten indrukwekkend is te noemen; zo bevatten de technieken en narratologie die Meirelles gebruikt heeft ‘Westerse’ elementen, die helpen om de context van het verhaal begrijpelijk te maken. Meirelles slaagt er zo in om zijn productie toegankelijk te maken voor een breed internationaal publiek. Wat we in de analyse echter ook zagen, is dat *City of God* aanleiding is geweest voor veel kritiek van zowel wetenschappers als van *favelabewoners*. Eduardo benoemt het ontbreken van een historische achtergrond als een groot gebrek, omdat dit de positie waarin de bewoners zich bevinden onbegrijpelijk maakt (Oliveira, 2008). Bewoners van Cidade de Deus zelf hebben gewezen op de buitenproportionele mate waarin het geweld aanwezig is (De Medeiros Marcato, 2010:84). Deze twee kritiekpunten gaan niet op voor Raton’s filmproductie genaamd *Uma Onda no Ar* (Something in the Air), die in hetzelfde jaar als *City of God* uitkwam en die eveneens de *favela* als setting heeft. In haar essay prijst Oliveira (2008) deze film in voor de subtiel wijze waarop de constructie van de samenleving weergegeven wordt. Zij is dan ook van mening dat de film er beter dan *City of God* in geslaagd is om de werkelijkheid in de *favelas* te portretteren.

Deze scriptie zal zich richten op Fernando Meirelles’ *City of God*, en Helvecio Raton’s *Something in the Air*. In *City of God* wordt de kijker meegenomen naar Cidade de Deus, waar we Rocket vanaf de jaren zestig tot en met de jaren tachtig volgen tot de uiteindelijke verwezenlijking van zijn droom, fotograaf worden. Centraal in *City of God* staat echter de aanwezigheid van de rivaliserende drugsbendes, het daaraan gerelateerde geweld en de uiteindelijke confrontatie tussen de twee bendes aan het einde van de film. Raton heeft zijn film gebaseerd op het ware verhaal achter het radiostation *Radio Favela*, dat werd opgezet in aan het einde van de jaren zeventig en na een lange strijd uiteindelijk in 1996 gelegaliseerd werd. De weg naar de legalisering van het station is waar het verhaal op gericht is, en vanuit hoofdpersoon Jorge en zijn vrienden Brau, Roque en Zequiel zien we hoe de jongeren streven naar het voortbestaan van *Radio Favela* dat steeds door de politie gedwarsboemd wordt.

Vraagstelling

De bevindingen uit mijn paper en de kritieken en discussies zoals hierboven genoemd, vormen mijn motivatie om in mijn scriptie dieper in te gaan op de representatie van de *favelas* in Braziliaanse

⁴ Universiteit van Utrecht, 2011. Inleverdatum: 5 april.

cinema. Conclusies uit mijn eerdere onderzoek zullen daarbij het startpunt zijn, en door *Something in the Air* bij de analyse te betrekken, zal ik mijn onderzoeksveld verbreden. Ratton's film vertoont een aantal interessante vergelijkingen met die van Meirelles, maar tegelijkertijd zijn er grote verschillen zichtbaar in de focus, verhaallijnen en de sociale problematieken die weergegeven worden. Dit is wat een analyse tussen beide films zo interessant maakt; hoe verschillen de verhaallijnen en de problemen die gerepresenteerd worden? De volgende onderzoeksvraag zal daarom in mijn scriptie centraal staan:

In hoeverre verschilt de wijze waarop sociale problematieken in de favelas in de films City of God en Something in the Air gerepresenteerd worden? En welk beeld wordt er door beide films van de problematieken neergezet?

Om een antwoord te kunnen geven op deze vragen, zullen in mijn analyse de volgende subvragen behandeld worden: welke problematieken worden er in de verhaallijnen van beide films centraal gesteld? Op welke wijze gaan de *favelabewoners* om met deze problematieken, en hoe worden ze door de filmmakers geportretteerd? In hoeverre verschillen deze aspecten tussen beide films, en wat voor verschillende beelden zien wij als toeschouwers van de realiteit in de *favelas*? De bevindingen die we aan de hand van deze vragen opdoen zullen steeds weer gekoppeld worden aan wetenschappelijke literatuur, zodat we inzicht kunnen krijgen in de mate waarin de representaties overeenkomen met de werkelijkheid.

Opbouw

De analyse zal bestaan uit drie hoofdstukken, waarvan twee zich zullen richten op onderdelen van de verhaallijnen van de films. Steeds weer zal ik hierin tussen representaties uit beide films een vergelijking trekken, en zullen de onderwerpen die besproken worden gekoppeld worden aan onderzoeksliteratuur. Ieder hoofdstuk zal dan ook afsluiten met een korte conclusie waarin de belangrijkste bevindingen genoemd worden.

In het eerste hoofdstuk zullen de geschiedenis en de belangrijkste ontwikkelingen die in de *favelas* hebben plaatsgevonden besproken worden. Aan de hand hiervan zal duidelijk worden wat de belangrijkste factoren zijn omtrent de sociale problematieken in de *favelas*, en dit zal ons helpen bij de analyses van de twee films, omdat bevindingen zo in een context geplaatst kunnen worden. In het tweede hoofdstuk komen de problematieken die in beide films weergegeven worden aan bod. Aan de hand van twee analyses bekijken we hoe (drugs)geweld en sociale uitsluiting in de producties weergegeven worden, en bespreken we welke indrukken deze achterlaten bij het publiek. In het derde hoofdstuk richten we op ons de hoofdpersonen van de films en analyseren we een aantal karakteristieken en handelingen om zo kennis op te doen van de manier waarop de personages omgaan met de weergegeven problematieken. Dit doen we door de kijken naar de manier waarop *agency*, een welbekend begrip binnen de culturele antropologie, zichtbaar is. Alhoewel zich omtrent deze definitie verschillende theorieën ontwikkeld hebben, staat centraal dat *agency* refereert aan de mate waarin een

individu zich onafhankelijk ontwikkelt, en zijn of haar eigen keuzes maakt. Door hiervanuit een theorie van Carl Ratner (2000) te hanteren, die stelt dat agency juist altijd afhankelijk is van de omgeving waarin een individu zich bevindt, zal zichtbaar worden hoe de hoofdpersonages in de films omgaan met de problemen die zich afspelen binnen hun omgeving.

In het laatste hoofdstuk zullen de conclusies uit het onderzoek samengevat worden. Wat kunnen de bevindingen ons vertellen over de wijze waarop beide films het leven in de *favelas* representeren? Welke problematieken worden centraal gesteld, en hoe worden de *favelabewoners* in beide representaties neergezet? Het zijn de vragen die ik in mijn inleiding centraal stelde die hier besproken zullen worden. Door me in mijn analyse te richten op de *favelas* vanuit verschillende invalshoeken, waarin naast de centrale thema's armoede, geweld en drugsproblematiek ook aandacht besteed zal worden aan onder andere rassendiscriminatie en sociale uitsluiting, verwacht ik op de gestelde vragen veelzijdige antwoorden te kunnen bieden die de lezer uitnodigen om hier verdere onderzoeksvragen over te stellen.

Tijdens de analyses zal zichtbaar worden dat dat er aanzienlijke verschillen te herkennen zijn in de manier waarop beide verhalen de *favelas* representeren. De koppeling met bestaande wetenschappelijke literatuur zal ons in staat stellen om zowel plus- als minpunten aan de films te onderscheiden. Ik zal in mijn conclusie echter ook aantonen dat dit niet betekent dat een van de producties er volledig in faalt om een morele representatie neer te zetten. Integendeel; de analyses zullen ons laten zien dat, alhoewel de mate waarin dit gebeurt zal verschillen, beide producties kenmerken vertonen die een zinvolle bijdrage leveren aan de beeldvorming van de *favelas*.

Hoofdstuk 1. De *favelas*

In het eerste hoofdstuk zullen de geschiedenis van de *favelas* en de ontwikkelingen die de woongebieden de afgelopen decennia hebben plaatsgevonden centraal staan. Wat verklaart de enorme omvang van de woongebieden? Welke problemen spelen hierin een rol, en hoe vallen deze te verklaren? Een bespreking van een aantal belangrijke gebeurtenissen en ontwikkelingen zal ons helpen om de context van de te analyseren films begrijpelijker te maken. De filmproducties zelf zullen in dit hoofdstuk buiten beschouwing gelaten worden.

1.1 Ontstaan en groei

De oorsprong van de *favelas* gaat terug naar het einde van de negentiende eeuw, toen in er in het gebergte rond Rio de Janeiro woongemeenschappen ontstonden. Het ontstaan van die gemeenschappen, die toen door de bewoners *favelas*⁵ genoemd werden, was het resultaat van een regering die had gefaald om financiële verplichtingen na te komen. Er vestigden zich soldaten die in de oorlog van Canudos⁶ gevochten hadden, en de gebieden bezetten omdat de regering hen niet betaald had (Desmond Arias, 2006:20). Vanaf het einde van de negentiende eeuw heeft Brazilië, net als veel andere Latijns-Amerikaanse landen, turbulente politieke periodes doorgemaakt. Het ontstaan van de *favelas* vond plaats tijdens de zogenoemde democratische *Oude Republiek* (1889-1930). Al snel namen de gebieden in omvang toe vanwege een grootschalige renovatie in Rio de Janeiro, die onderdak voor veel stadsbewoners onbetaalbaar maakte. In 1920 telde Rio de Janeiro een totaal van 20 *favelas* (Freire, Medeiros, 2009:851).

Ondanks deze groei verkeerde de favelawijken in deze periode in een zeer primitieve staat. De bewoners hadden geen toegang tot stadsfaciliteiten en werden beschouwd als zwervers en criminelen (Desmond Arias, 2006:20). Hier zou tijdens de *Estado Novo*, die hieropvolgende dictatuur van 1930 tot 1945, weinig verandering in komen. De *favelas* bleven gedurende deze dictatuur onerkend; vanwege de groei van de gebieden begon de regering ze steeds meer als een probleem te beschouwen, maar als reactie hierop werd gezocht naar methoden om de groei van de *favelas* te beperken, in plaats van de bewoners te betrekken bij de ontwikkelingen in de stad (Desmons Arias, 2006:21). Vanaf de jaren vijftig groeide het politiek belang van de *favelas*. Dit kwam doordat er weer verkiezingen plaatsvonden, en politici steun zochten bij de bewoners in ruil voor giften of financiële hulp. De *favelas* waren in deze periode wederom gegroeid door de industrialisatie en de werkgelegenheid die hierdoor in de grote steden was ontstaan (Desmond Arias, 2006 & Freire-Medeiros, 2009). Hulp en aandacht, alhoewel beperkt en dus vaak samenhangend met eigenbelangen, werden volledig teruggetrokken gedurende het militaire bewind van 1964 tot 1978. Wederom werd de nadruk gelegd

⁵ De benaming *favela* is afgeleid van een gelijknamige plant die in de omgeving van Bahia groeide (Desmond Arias, 2006).

⁶ Tijdens de oorlog van Canudos tussen 1896 en 1897 onderdrukte de regering een Messiaanse volksoptocht in de noordoostelijke staat Bahia] gevochten hadden, en de gebieden bezetten omdat de regering hen niet betaald had (Desmond Arias, 2006).

op het feit dat *favelas* ongewenst waren, en er werden plannen ontwikkeld om de wijken te verwijderen. Tussen 1968 en 1975 zijn er in totaal zeventig wijken verwijderd, en werd een totaal van 100.000 bewoners naar door de staat gesubsidieerde woningen gestuurd. Zoals Pearlman (2002) beschrijft bracht dit dramatische gevolgen met zich mee, gezien woongemeenschappen en families vaak opgesplitst werden. In haar boek beschrijft ze zo het verhaal van Margarida, die zich herinnert hoe zij en haar familie hardhandig uit hun woonomgeving verwijderd werden door de politie, in containers geplaatst werden terwijl ze niet al hun bezittingen mee konden nemen, en vervoerd werden naar een ander deel van de stad (2002:8).

1.2 De *favela* vanaf de democratisering

Wat de vorige paragraaf ons laat zien, is dat de *favelas* sinds het ontstaan gedurende een lange periode ongewenst en onerkend zijn geweest, met (financiële) steun tijdens verkiezingsperiodes als uitzondering hierop. Hier kwam langzaam verandering in tijdens de democratisering vanaf het einde van de jaren zeventig. Naarmate het democratiseringsproces vorderde, raakten de gebieden steeds meer geïurbaniseerd, en groeide bijvoorbeeld de toegang tot water en elektriciteit (Freire-Medeiros, 2009:581). Langzamerhand kwam er meer aandacht voor nieuwe, sociale rechten van de bewoners. Vanuit de staat werden nu projecten ontwikkeld die er op gericht waren de levenssituaties in de wijken te verbeteren. In 1978 werd de populist Leonel Brizola gouverneur van Rio de Janeiro doordat hij voldoende steun vanuit de *favelas* kon aantrekken. Anders dan eerdere verkiezingscampagnes slaagde Brizola er in om hulp aan te bieden waar de *favelados* direct van konden profiteren, en werd er vanuit de staat gepoogd om onderdrukkingen van de politie op de bewoners te verminderen. Een negatief aspect van zijn gouverneurschap was echter dat Brizola zodanig controle uitvoerde dat dit leidde tot demobilisatie van de *favelas*; faciliteiten als water en elektriciteit werden voorheen bijvoorbeeld binnen de woongebieden zelf aangeboden in ruil voor betalingen. Doordat mogelijkheden als deze hen nu ontnomen werden en politici cliëntelistische netwerken probeerden op te bouwen raakte *favelaleiders* nu nog afhankelijker van de hulp van de staat (Desmons Arias, 2006:22).

Vanaf halverwege de jaren tachtig deed een nieuwe ontwikkeling zijn intrede in Brazilië. Cocaine werd een populaire drug onder middenklassen in Europa, de Verenigde Staten en Brazilië, en omdat de *favelas* vanwege hun geografische posities een ideale locatie bleken te zijn voor de drugshandel, begonnen de wijken vanaf deze periode als doorvoerlocatie te functioneren. Voor deze tijd bestond er een handel in marihuana, maar deze was lang niet zo problematisch als dat de aanwezigheid van cocaine vanaf die periode zou worden (Leeds in Koonings & Kruijt, 2007:25). Drugsgeweld was in de beginfase hiervan nog niet in extreme mate aanwezig; er bestond veelal een respectvolle relatie tussen de drugshandelaren en hun mede-wijkgenoten, gezien beiden dezelfde afkomst hadden en mensen met elkaar opgegroeid waren (Huguet, 2008:98). Naarmate de handel groeide, begonnen drugsbendes onderling echter te rivaliseren. Tussen het einde van de jaren tachtig en het begin van de jaren negentig vonden er verscheidene moorden plaats op bendeleiders van het

Comando Vermelho (Rode Commando), een van de belangrijkste drugsbendes van Rio de Janeiro. Dit zorgde voor fragmentatie binnen de bende, waardoor conflicten en geweld toenamen (Huguet, 2008). Aan manschappen hadden de bendes geen gebrek; vanaf de introductie van cocaïne werden burgers gerekruteerd, en zo onderdeel gemaakt van de groeiende drugsnetwerken. Huguet (2008) benadrukt de logica hiervan door te wijzen op het gebrek aan alternatieven. Bij veel jongeren ontbrak zo de kans op scholing of op goed betaald werk. Dit leverde veelal frustratie op, en zette jongeren er toe aan om voor aan 'carrière' als bendelid te kiezen. Ook op psychologisch vlak valt deze keuze deels te verklaren doordat uitsluiting van de *favelas* ten opzichte van de rest van de stad als gevolg had dat jongeren zochten naar sociale erkenning binnen hun leefomgeving. Huguet haalt hierbij een stelling van Anhut en Heitmeyer aan, die benadrukken dat ieder individu over een fundamentele behoefte bezit om deel uit te maken van een groep. Wanneer dit bij een persoon ontbreekt, is de inzet van geweld een logisch middel om hier naar op zoek te gaan (Anhut & Heitmeyer (2006) in Huguet, 2008:99).

Dit brengt ons langzaam naar de context waarin veel Braziliaanse *favelas* zich vandaag de dag bevinden. De drugsproblematiek staat hierin centraal, en is verbonden aan factoren als geweld, armoede, uitsluiting. De rol die de drugsbendes binnen de wijken spelen is sinds de jaren tachtig drastisch gegroeid, en heeft zich verwickeld in een complex netwerk waarin veel verschillende actoren verwickeld zitten. Kinderen sluiten zich op jongere leeftijd dan voorheen aan bij bendes, en Leeds laat in zijn onderzoek zien dat ook de toegang tot onderwijs is afgenomen, doordat ook scholen een plek zijn geworden waar drugsbendes onderling rivaliseren (Leeds in Koonings & Kruijt, 2007:25). Er wordt ook vaak gewezen naar de afwezigheid van de staat als oorzaak, die zich mede door de financiële crisis aan het begin van de jaren tachtig op veel vlakken heeft moeten terugtrekken. Desmond Arias duidt dit proces aan als het ontstaan van 'gaps': ruimtes binnen het politieke systeem (bijvoorbeeld taken die de staat voorheen uitvoerden) die opgevuld worden door criminelen, wat de sociale hiërarchie binnen de *favelas* dus complexer maakt (2006:11). De toename van geweld zorgt ook voor toenemende onderdrukking vanuit de politie. Politiegeweld wordt gebruikelijker (Freire-Medeiros, 2009:582), en corruptie is een veel voorkomend en problematisch verschijnsel. Sinds de democratisering in de jaren tachtig zijn het aantal mensenrechtenschendingen dan ook drastisch toegenomen (Desmons Arias, 2006:x).

Dit alles neemt niet weg dat, zoals voorafgaande paragrafen ons laten zien, de aandacht en erkenning van *favelas* als een integraal onderdeel van de steden groter is dan voorheen. Maar al zorgen sociale hulpprogramma's zoals *Bolsa Familia*⁷ voor een verbetering op belangrijke vlakken, de besproken probleemfactoren laten zien dat de situatie complex is. Er zullen nog veel studies en debatten moeten volgen om binnen de woongemeenschappen aanzienlijke verbeteringen tot stand te brengen.

⁷ Het *Bolsa Familia* programma (BFP), dat in 2003 onder het presidentschap van Luiz Ignacio Lula da Silva gelanceerd werd, is een financiering die onder bepaalde voorwaarden, zoals de aanwezigheid van kinderen op school, aan vrouwen verstrekt wordt. Inmiddels staat het programma er om bekend succesvol te zijn geweest in het reduceren van ongelijkheid en extreme armoede (Veras Soares, Perez Ribas & Guerreiro Ororio, 2010).

1.3 Complexe Netwerken

Zoals we in de vorige paragraaf zagen, is de drugsproblematiek die vanaf midden jaren tachtig in de *favelas* geïntroduceerd werd een belangrijke kernoorzaak van het toegenomen geweld. Criminele bendeleiders groeiden uit tot centrale actoren binnen de sociale processen van de *favelas*, doordat ze zich verwickelden in netwerken waar ook de politie, NGO's en de staat een rol in speelden (Leeds in Koonings & Kruijt, 2007). Omdat deze situatie dusdanig complex en moeilijk tegen te werken is, is een verdieping hierin in deze laatste paragraaf op zijn plaats. Het is vooral in *City of God* waarin de dominantie van de drugsbendes weergegeven wordt, en het is daarom nuttig om deze vooraf te bespreken.

Desmond Arias geeft in zijn boek *Drugs & Democracy in Rio de Janeiro* (2006) de complexiteit omtrent de netwerken duidelijk weer. De sociale constructies binnen de *favelas* komen hierin uitgebreid aan bod. Met behulp van een aantal case studies toont hij dat de structuur van deze constructies kan verschillen. De hieronder omschreven relaties zijn echter kenmerkend voor veel van de netwerken. Bendeleiders spelen zoals aangegeven een centrale rol in de sociale processen binnen de *favelas*. Voor de criminelen is dit essentieel, omdat de drugshandel anders niet zou kunnen voortbestaan, en zij dus een bepaalde mate van vrede en orde moeten aanhouden binnen de wijk. Door de slechte reputatie van de politie, die vaak ook corrupte banden onderhoudt met de criminelen, is het dan ook vaak zo dat bewoners eerder bij de drugsbendes aankloppen voor hulp dan bij de staat. Lokale *favelaleiders* bemiddelen om deze reden dan ook tussen criminelen, burgers en politici. Hun rol is onder andere om spanningen tussen de verschillende partijen te verzwakken om zo waar mogelijk geweld en conflicten te voorkomen (2006:49). Politici hebben op hun beurt cliëntelistische banden met de criminelen, omdat zij via hun contacten met de bewoners en de *favelaleiders* politieke steun voor een bepaalde partij kunnen stimuleren (2006:13). Wanneer NGO's binnen de *favelas* actief zijn, maken zij dus automatisch ook deel uit van dit netwerk, omdat hun programma's anders geen toegang hebben tot de bewoners. De netwerken zijn vaak fragiel, en kunnen makkelijk tot conflicten leiden. Geweld is dan vaak onvoorkoombaar en een maatregel die door zowel de politie als de criminelen ingezet wordt om hun eigen belangen te beschermen.

Wat dit eerste hoofdstuk ons laat zien, is dat sinds de jaren tachtig, vanaf de democratisering en de invoer van de cocaïne, drughandel en het daaraan gerelateerde geweld de grootste kernproblemen vormen binnen de *favelaproblematiek*. De *favelas* zijn decennialang geïsoleerd geweest van de steden, en mede door de crisis in de jaren tachtig heeft de staat ook hierna niet voldoende kunnen ingegrepen om de problemen aan te pakken. Het geeft er toe geleid dat de sociale problematieken complexer en lastiger te doorgronden zijn, waardoor er nog veel studie en inspanning vereist is om de situatie binnen de woongebieden te optimaliseren.

Hoofdstuk 2. Geweld en sociale uitsluiting in *City of God* en *Something in the Air*

Zoals we in de inleiding kort bespraken, tonen de te analyseren films ondanks de te bespreken verschillen een aantal overeenkomsten. Rocket, de hoofdpersoon van *City of God*, en Jorge, de hoofdpersoon in *Something in the Air*, proberen beiden hun droom te verwezelijken. In hun omgeving worden ze daar echter allebei in belemmerd; Jorge ervaart met zijn vrienden voortdurende onderdrukking van de politie, die het radiostation wilt verwijderen. Rocket droomt er van fotograaf te worden maar zijn woonomgeving, waarin de drugsbendes een dominante positie innemen, biedt weinig hoop om te geloven dat hij die kans zal krijgen. Toch lukt het beide jongens om hun wens in vervulling te laten gaan; na een strijd van 20 jaar wordt *Radio Favela* gelegaliseerd, en door een ‘lucky shot’ dat Rocket schiet tijdens de dood van de meest gevreesde bendeleider van de wijk, Lil’ Zé, krijgt hij een baan bij een persbureau buiten de *favela*.

Zoals we vanaf dit hoofdstuk zullen zien, verschillen de wegen die beide hoofdpersonages afleggen naar het waar maken van hun dromen aanzienlijk. Een opmerkelijk en interessant verschil tussen beide filmproducties is het feit dat ‘bedreigingen’, dat wil zeggen, sociale obstakels die de filmpersonages belemmeren in het behalen van hun doelen, van verschillende kanten komen. In *City of God* staan de drugsbendes en het geweld centraal. In *Something in the Air* is het de politie die continu op de loer ligt, en is rassendiscriminatie een zwaar kritiekpunt. In dit eerste hoofdstuk zal de mate en wijze waarop (drugs)geweld en sociale uitsluiting gerepresenteerd worden in de films bestudeerd worden.

2.1 Drugsgeweld in *City of God*

Het eerste onderwerp dat we in deze analyse zullen behandelen sluit eigenlijk direct aan op waar we in het eerste hoofdstuk mee afsloten: de rol van de drugsbendes die, zoals we zagen, vanaf de jaren tachtig uitgegroeid is tot een centrale factor binnen de *favelas*. De mate waarop geweld in beide films aanwezig is verschilt aanzienlijk: daar waar bedreigingen van de drugsbendes slechts een van meerdere obstakels vormen in de verhaallijn van *Something in the Air*, staat het drugsgeweld in *City of God* centraal. Vanaf de openingsscène, waarin we zien hoe een kip zijn slachting ontvlucht, tot een van de laatste scènes, waarin Lil’Zé, de gewetenloze drugsbaas, op brute wijze wordt vermoord door straatkinderen.

De manier waarop het geweld in *City of God* gerepresenteerd wordt, is bij onderzoekers aanleiding geweest voor veel discussies. Drie kenmerken ervan zal ik in deze paragraaf onderscheiden. Ten eerste is de vanzelfsprekendheid van het getoonde geweld een opvallend aspect. Deze is in twee factoren te herkennen: de overaanwezigheid van geweld gedurende de hele film, en de met humor beladen fragmenten die in een aantal van de gewelddadige scènes zichtbaar zijn. Twee voorbeelden van het laatstgenoemde zijn het shot waarin Lil’Zé een van zijn compagnons, die hem begint te irriteren, zonder enige moeite neerschiet, en het overval in het motel dat zich aan het begin van de film

afspeelt. Gebeurtenissen als deze geven zo een indruk dat het geweld deel uitmaakt van het dagelijks leven van de personages.

Een tweede kenmerk is dat een aantal van de gewelddadige fragmenten niet met humor beladen zijn, maar zich juist afspelen in een zeer tragische context; wellicht het meest voor de hand liggende voorbeeld hierbij is de scene waarin Lil'Zé twee jonge kinderen dwingt te kiezen tussen een kogel in hun hand of voet, en vervolgens een van zijn jonge bewonderaars verplicht om een van de kinderen dood te schieten. Ismael Xavier benoemt in zijn artikel het kind als het enige aspect binnen cinema dat vandaag de dag nog onschuld kan symboliseren: “[...] this kind of moral reservoir that can still generate compassion, embody ideal figures and promises, becoming for this very reason an emblematic figure of a contemporary cinema that seems to say again and again: the child is the only universal left.” (2003: 62). Wanneer het kind inderdaad het enige is dat binnen cinema nog de onschuld kan waarborgen, dan beoefent de hierboven besproken scene daar dus een inbreuk op uit. Het kind dat een van zijn vriendjes vermoordt verliest zijn onschuld, en sluit zich daarmee aan bij een groot aantal personages die er in de film voorbij komen. De onschuld wordt overigens wel behouden door de twee kinderen die de dupe worden van Lil'Zé's onmenselijke misdaad, maar daar worden ze uiteindelijk dus slachtoffer van. Dit proces laat bij de kijker een trieste indruk achter. Doordat de onschuld het verliest van geweten, lijkt alle hoop op dat moment verloren te gaan.

Bendeleider Li'l Zé speelt in alle drie de hierboven genoemde voorbeelden een rol. Los van god, gewetenloos, en sadistisch, zijn voor zijn karakterisering drie passende omschrijvingen. De manier waarop hij geweld uitoefent op zijn omgeving geeft aan de kijker een irrealistische indruk, en deze irrealiteit, die Lil'Zé met zijn extreem gewelddadige gedrag belichaamt, betreft dan ook het derde kenmerk van het geweld in *City of God*. Lil'Zé is een filmschurk die iedereen die hem dwarsboomt uit de weg ruimt. Al vanaf zijn jeugd is de jongen agressief, en alle vormen van sympathie voor zijn slachtoffers lijken te ontbreken. De Medeiros Marcato benoemt zijn karakter als een die volledig losgerukt is van morele, sociale en politieke overtuigingen (2010:86). Met behulp van literatuur van Heredero (1996), die verbanden omschrijft tussen het gangsterfilmgenre en sociaal politieke constructies, verklaart ze het optreden van Lil'Zé als een visualisatie van het kapitalistische systeem: “the banal practices such as boundless competition, the elimination of the weak, ostentation and luxury as symbols of power, the cult of money,” (2010:88). Deze kenmerken tonen een duidelijke overeenkomst met wat de integratie van Latijns-Amerikaanse economieën in het globale kapitalistische systeem, een direct gevolg op de financiële crisis van de jaren tachtig, betekenden voor burgers met een laag inkomen, en dus voor de *favelados*. Staten waren gedwongen om interne sociale uitgaven te drukken, inkomensongelijkheid groeide en het aantal burgers dat leefde onder de armoedegrens nam drastisch toe (Harris, 2003).

De verklaring die De Medeiros Marcato aan de karakterisering van Lil'Zé geeft, biedt dus een aanleiding voor een discussie over de gevolgen van kapitalisering voor de armen. Doordat veel

gebeurtenissen in de film echter fragmenteel, en bovendien niet gebonden zijn aan een achtergrond, is een koppeling hieraan niet direct zichtbaar voor het publiek (2010:91). Door het ontbreken van een dergelijke verklaring zal de kijker daardoor niet veel meer zien dan de levensgevaarlijke schurk die niet goed aan een realiteit gekoppeld kan worden. Een irreeële indruk van zijn gewetenloze gedrag behoudt daarom de boventoon.

De drie hierboven omschreven factoren laten dus variatie zien in de wijze waarop geweld in de film tot uiting komt. Daar waar sommige geweldsfragmenten een bepaalde mate van humor, wordt de kijker op andere momenten geconfronteerd met diepgegronde wanhoop en ellende, zoals we zagen bij het voorbeeld van de kinderen die door Lil' Zé bedreigd worden. De karakterisering van Lil' Zé is daarbij bovendien als irrealistisch te beschrijven. Ondanks dat zijn agressiviteit gekoppeld kan worden aan wetenschappelijke discussies, blijft dit voor de kijker onzichtbaar.

2.2 Geweld in *Something in the Air*

Nu we kenmerken onderscheiden hebben van de wijze waarop geweld in *City of God* weergegeven wordt, vergelijken we deze bevindingen met de mate en wijze waarop er gewelddadige fragmenten gerepresenteerd worden in *Something in the Air*. Dit verhaal speelt zich eveneens af in een bestaande *favela*, namelijk Comunidade de Serrinha in Belo Horizonte, de hoofdstad van de staat Minas Gerais. Ook de jongeren die in deze film centraal staan ondervinden belemmeringen die gerelateerd zijn aan de aanwezigheid van drugsbendes. Zoals we in deze paragraaf echter zullen zien komen zowel drugsbendes als het daaraan gerelateerde geweld minder frequent voor. De verhaallijn van de film richt zich dan ook niet op de sociale hiërarchieën binnen de *favela* en het drugsgeweld, zoals dat bij *City of God* het geval is. Er is bijvoorbeeld geen intern conflict zichtbaar tussen rivaliserende bendes; de aanwezigheid van criminaliteit beperkt zich tot Roque, die als enige van de hoofdpersonen verleid wordt om bendelid te worden. Desondanks speelt geweld wel een rol in een aantal belangrijke fragmenten. Een aantal kenmerken daarvan zullen we in de onderstaande paragrafen bespreken.

Ten eerste zijn er in de film een aantal factoren zichtbaar waarin een duidelijke nadruk ligt op de afkeer voor het drugsgelateerde geweld. Dit zien we niet alleen terug in gewelddadige fragmenten, zoals de korte schietpartij waarbij onder andere Brau om het leven komt, maar wordt ook duidelijk gemaakt doordat Jorge, de hoofdpersoon, activiteiten die gerelateerd zijn aan drugscriminaliteit vermijdt. Hier voert hij bijvoorbeeld dialogen over met Roque, die hij probeert te overtuigen om weg te blijven bij de drugsbendes en een normale baan te zoeken. Wanneer Roque een financiële bijdrage aanbiedt dat voor het radiostation bestemd is, en blijkt dat dit geld van een criminele bende afkomstig is, weigeren de jongens het geld aan te nemen. In diezelfde scene trekt Roque zich terug uit de groep. Wat we verder zien, is dat een aantal gewelddadige handelingen afkomstig zijn van de politie. Zoals we in het volgende hoofdstuk verder zullen bespreken wordt de

politie duidelijk neergezet als centrale vijand van de hoofdpersonen. De politie bedreigt, en slaat bovendien Jorge wanneer hij op het politiebureau ondervraagd wordt, waar Jorge kalm en passief op gereageert. Wat het verhaal hiermee zichtbaar maakt, is dat de *favela* niet als enige oorzaak van de geweldsproblematiek aan te wijzen is. Anders dan in *City of God*, waar alle geweldsactoren *favelabewoners* zijn, gaat dit de stereotypering van de *favelados* als centrale gewelddanstichters tegen. Dit wordt bovendien versterkt door het feit dat Jorge geen geweld inzet wanneer hij zelf het slachtoffer wordt van geweld. Bij de kijker wekt dit de indruk dat hij boven de driftige agenten staat, door verstandiger en slimmer te handelen.

Wat in *Something in the Air* ook zichtbaar wordt, is dat de vrienden die het geweld vermijden successen behalen, terwijl Roque tijdens een schietpartij sterft nadat hij zich aan heeft gesloten bij een drugsbende. Anders dan in *City of God*, waarin zelfs Rocket regelmatig betrokken raakt in de drugswereld, omdat dit blijkbaar onontkoombaar is wanneer je als adolescent een 'normaal' leven wilt leiden, maakt *Something in the Air* duidelijk dat geweld en criminaliteit wel degeelijk vermeden kunnen worden. Het uiteindelijke succes van *Radio Favela* laat bovendien zien dat het beter is om geweld te vermijden, omdat dit een belonend effect heeft. En nog belangrijker: dit is niet een boodschap die afkomstig is van de buitenwereld, maar van de *favelados* zelf. We zien dit als kijker terug in Jorge en in zijn vrienden, die zoals hierboven genoemd niet alleen geweld vermijden maar ook sterk afwijzen. Door het bendeleven de rug toe te keren en zich te wijden aan het voortbestaan van het radiostation, ervaren de jongens uiteindelijk een overwinning wanneer *Radio Favela* gelegaliseerd wordt.

De hierboven genoemde kenmerken van het geweld in *Something in the Air* tonen ons dat er een aanzienlijk verschil zit in het soort geweld waar de kijker in *City of God* mee wordt geconfronteerd. Geweld is in *Something in the Air* veel minder frequent aanwezig, en doordat geweldplegers niet allemaal uit de *favela* afkomstig zijn en veel van de personages geweld bovendien ook afwijzen, wordt het idee dat alle *favelabewoners* op een bepaalde manier te maken hebben met geweld van de hand geworpen. Anders dan in *City of God* heeft geweld bovendien geen vervlieging van hoop tot gevolg. Er zijn wel degerlijk tragische fragmenten te benoemen, zoals de dood van Brau en Roque, maar ondanks deze gebeurtenissen lijkt *geweldloosheid* de overhand te winnen doordat de film laat zien dat het vermijden van geweld successen oplevert.

2.3 Sociale uitsluiting

Voordat we ons in deze paragraaf richten op de wijze en mate waarin sociale uitsluiting in de verhaallijnen *City of God* en *Something in the Air* geportretteerd worden, bespreken we eerst een vorm van uitsluiting die beide films op een ander niveau zichtbaar maken. Dit betreft exotisering: de (wellicht inontentionele) uitsluiting van het kijkerspubliek, en dus een vorm van uitsluiting van buitenaf. Zowel *City of God* als *Something in the Air* spelen zich grotendeels af in binnen *favela*. De Medeiros benoemt hoe dit bijdraagt aan de creatie van een exotische omgeving (2010:91). In deze

context is dus in beide films sprake van distantiëring van de *favelados* ten opzichte van de rest van de wereld. Veel elementen binnen de favela die we als kijker te zien krijgen koppelen we aan een voor ons onbekende wereld, waarin bijvoorbeeld geweld geïnfiltreerd is in de samenleving (*City of God*), drugsbendeleden charismatisch zijn en in de hele wijk in hoog aanzien staan (*City of God*), of waar onderdrukking vanuit de politie continu op de loer ligt (*Something in the Air*).

In *City of God* is Rocket is diegene die het verhaal aan de kijker vertelt, en gedurende het gehele verloop hiervan een zekere afstand van alle gebeurtenissen behoudt. Dit zorgt er voor dat het publiek zich aan Rocket vast kan houden, en dat de voor hen onbekende wereld begrijpelijker wordt gemaakt. Ik beargumenteer echter dat daar ook een negatieve zijde aan zit. Claire Williams beschrijft hoe de afzondering van de hoofdpersoon ook bijdraagt aan een verdere exotisering van de gerepresenteerde omgeving: een *discourse of separatism* (2008:490). Het publiek kan zich identificeren met Rocket, maar omdat ook hij zich onderscheidt van de omgeving versterkt dit de exotische beeldvorming van de *favela*.

Wanneer we vanuit deze theorie de narratie van *City of God* vergelijken met die van *Something in the Air*, waarin geen gebruik wordt gemaakt van een vaste narrateur, maar waarin de verhaallijn grotendeels volgen vanuit Jorge, is een verschil zichtbaar ten opzichte van *City of God* omdat Jorge zich meer dan Rocket kan identificeren met zijn omgeving. De ambitie die Rocket heeft en uiteindelijk weet waar te maken, is van hem alleen. Jorge slaagt er uiteindelijk in om *Radio Favela* te realiseren en te legitimeren met behulp van zijn vrienden en andere *favelabewoners*. Vanuit dit oogpunt kan dus gezegd worden dat de mate van exotisering sterker aanwezig is in *City of God* dan in *Something in the Air*.

Wanneer we ons richten op de representatie van sociale uitsluiting in de verhaallijnen, dus vanuit de films zelf, zijn in beide producties kenmerken te benoemen waarin dit onderwerp zichtbaar wordt. Beide films bevatten bijvoorbeeld fragmenten waarin de hoofdpersonen gediscrimineerd worden vanwege hun afkomst; Rocket wordt ontslagen wanneer zijn leidinggevende ziet dat hij in contact komt met straatkinderen, en Jorge wordt na een conflict met zijn klasgenoten van school gestuurd. Wanneer we echter kijken naar de mate waarin deze onderwerpen verder aandacht krijgen, is de eerder genoemde kritiek van onder andere Oliveira (2008) en De Medeiros Macrato (2010) van toepassing: de auteurs halen aan dat *City of God* weinig diepgang biedt in de oorsprong van de weergeven problemen. Dit gaat ook op voor de manier waarop discriminatie getoond wordt: we zien hoe Rocket ontslagen wordt en dat hij hard moet werken om zichzelf te bewijzen in de perswereld, maar dit alles beperkt zich tot een losse scenes zonder dat hier diepgang in zichtbaar wordt. Jorge is daarentegen zeer kritisch wanneer het gaat om discriminatie en andere vormen van uitsluiting. In twee voorbeeldfragmenten wordt goed duidelijk hoe niet alleen getoond wordt dat Jorge en zijn omgeving discriminatie ervaren, maar ook hoe er enige diepgang zichtbaar wordt de oorsprong ervan.

Ten eerste is dat het fragment waarin Jorge op school een conflict aangaat met een van zijn

klasgenoten, die een presentatie geeft over de afschaffing van slavernij in Brazilië. De jongen beweert hoe Brazilië na deze periode een land werd dat al haar bewoners eerlijk behandelde, en haalt hiermee de welbekende mythe van *racial democracy* aan; een ideologie waarvan uit beweerd wordt dat er in het land geen hiërarchie bestaat die gebaseerd is op ras of huidskleur (Marx, 1998:252). Jorge bekritiseert zijn naïeve standpunt heftig, en zegt dat dit niet klopt. Ook voegt hij daar aan toe dat de zwarte bevolking na de afschaffing van de slavernij naar de *favelas* verbannen werden, waar ze leefden zonder basisbehoeften als eten en kleding. Gezien de belangrijke rol die de mythe van *Racial Democracy* gespeeld heeft in de loop van de Braziliaanse geschiedenis en de onderdrukking van het Afro-Braziliaanse ras, is het interessant dat deze achtergrond bij de film betrokken wordt. De nog steeds bestaande rassendiscriminatie wordt zo met behulp van een onderbouwing bevestigd, en in de film bovendien ook op verschillende momenten gedemonstreerd. Het komt bovendien overeen met de werkelijke situatie binnen veel *favelas*; verschillende wetenschappers hebben aandacht besteed aan het feit dat rassendiscriminatie nog steeds een actueel onderwerp is. Een studie van Pearlman uit 2002 laat zien dat huidskleur nog steeds een van de belangrijkste factoren is op basis waarvan discriminatie plaatsvindt (2002:34).

Het tweede voorbeeld heeft betrekking op hoe de politie in de film geportretteerd wordt. Zoals in het eerste hoofdstuk al benoemd is, wordt de politie in alle fragmenten waarin ze voorkomen neergezet als een vijand van de bewoners. Zij zijn tenslotte diegenen die de totstandkoming van *Radio Favela* tegenwerken. Wederom vanuit kritiek die Jorge heeft, worden er een aantal oorzaken zichtbaar van de slechte relatie die de bewoners met de politie hebben. Wanneer Roque overlijdt, kondigt Jorge dit bericht aan via het radiostation. Vervolgens herinnert hij de luisteraars er aan dat diegenen die tijdens het vuurgevecht omgekomen zijn niet de echte drugshandelaren zijn. Die wonen namelijk buiten de *favelas*. “[...] die hebben een huis, een auto, en zelfs een chauffeur [...] wat er beneden in de stad gebeurt, dat wordt niet gecontroleerd. Ik zou graag willen weten wat er allemaal in het centrum afspeelt [...] iedereen weet wie het zijn die de drugs de *favelas* binnen brengen: de politie.”⁸ (*Something in the Air*, 2002). Dit is wederom een voorbeeld waarin de achtergrond van het uitsluitingsprobleem uitgelegd wordt. Het fragment waarin Jorge de aankondiging maakt zal niet langer dan anderhalve minuut geduurd hebben, maar desondanks biedt het de kijker de gelegenheid om de gebeurtenissen in de film in een nieuwe context te plaatsen. Het betekent niet dat het wantrouwen jegens de politie in de film geheel uitgelegd wordt, maar anders dan in *City of God* wordt een contextuele achtergrond niet volledig weggelaten. Een volledige weglating hiervan schept het beeld dat alle drugs en geweld afkomstig zijn uit de *favelas*, en de woongebieden dus de directe oorzaak zijn van dit kwaad (2010:91). Dit draagt bij aan de beeldvorming die de buitenstaanders van de bewoners hebben, en die onder andere als gevolg hierop contact met de *favelados* vermijden (Huguet, 2003:99).

⁸ Mijn vertaling.

We hebben in dit hoofdstuk gezien dat vanuit zowel vanuit geweld als sociale uitsluiting veel elementen te benoemen vallen waarin *City of God* en *Something in the Air* van elkaar verschillen. De extreme mate waarin geweld voorkomt in *City of God*, en dat bovendien vanuit Lil' Zé's karakterisering irrealistische kenmerken vertoont, lijkt een oppervlakkige interpretatie van geweld binnen de *favelas* niet te kunnen vermijden. Geweld domineert de leefomgeving van de personages, en alhoewel verschillende scènes de tragedie hiervan duidelijk maken, ontbreekt een verklarende achtergrond. Het zelfde geldt voor de weergave van sociale uitsluiting; een onderwerp dat in *Something in the Air* met name via Jorge meer aandacht krijgt. De discriminatieproblematiek wordt door Jorge op verschillende momenten genoemd en deels verklaard, waardoor de context waarin de gebeurtenissen plaatsvinden voor de kijker duidelijk wordt. De rol van geweld ligt bovendien, mede doordat de verhaallijn zich hier niet op richt, meer op de achtergrond. Anders dan in *City of God* is het zelfs zo dat een duidelijke afwijzing door de *favelados* van het geweld zichtbaar is, en dat deze afwijzing hen bovendien ten goede komt. Daarmee doorbreekt de film ten minste een stereotypering die in *City of God* wel gehandhaafd wordt.

Hoofdstuk 3: Agency in *City of God* en *Something in the Air*

Zowel *City of God* als *Something in the Air* stellen in hun verhaal duidelijk een hoofdpersoon centraal. In *City of God* is dat Rocket die zich, zoals ik in mijn het vorige hoofdstuk noemde, enigszins distantieert van de overige personages en ook de verteller is. In *Something in the Air* is Jorge de hoofdpersoon, doordat hij in het gehele verhaal als centraal figuur fungeert en de hoofdoprichter van het radiostation is. In beide karakters zijn duidelijke verschillen zichtbaar; daar waar Rocket grotendeels wordt meegesleept in de avonturen, heeft Jorge de regie over dat wat er in de *favela* gebeurt. Daar waar Jorge bovendien een duidelijke held én leider binnen het verhaal is, is die laatstgenoemde rol in *City of God* voor iemand anders weggelegd, namelijk voor Lil' Zé. Dit verschil in dominantie en aanzien tussen de karakters zal in dit hoofdstuk bestudeerd worden, omdat dit aanleiding biedt voor een discussie over de wijze waarop de personages in beide films omgaan met de problemen waarmee ze geconfronteerd worden. In hoeverre hebben ze de regie over hun eigen handelingen? En welke factoren spelen daarbij een rol?

3.1 Stereotypering en Agency

In haar artikel over de wetenschappelijke bestudering van de *favelas* onderscheidt Valladares (2009) drie dogma's, waarin een aantal karakteristieken verwerkt zitten die steeds weer het middelpunt lijken te vormen wanneer er over de *favelas* geschreven wordt. De eerste betreft het feit dat de *favela* geprojecteerd wordt als een illegale omgeving die zich door zijn gebrekkige constructie onderscheidt van 'normale wijken' en waar daarom de levenskwaliteit van de bewoners per definitie laag is. Het

tweede dogma omschrijft dat de *favela* getypeerd wordt als de omgeving van de armen. Ze voegt daaraan toe hoe de term *favelado*, die ook in deze scriptie al een aantal keer gebruikt is, ontwikkeld is tot een definitie die niet alleen een burger maar ook een persoon aanduidt die lijdt onder sociale problematieken. Ten derde wordt er vaak aangehouden dat de *favela* binnen een enkele categorie valt, waardoor diversiteit tussen de *favelas* vaak over het hoofd gezien wordt (Valladares, 2009 & Williams, 2008). Alhoewel deze dogma's geschriften van wetenschappers betreffen, laat Williams zien dat veel van de kenmerken ook vaak terug te zien zijn in Braziliaanse cinema. Zowel literatuur als films geven veelal een negatief beeld van de woonomgeving waarin individuen gemakkelijk in de drugswereld verstrikt raken en waarin het weinig voor dat de hoofdpersonen successen behalen (2008:748). Wanneer we de verhaallijn van *City of God* in acht nemen is er weinig beargumentering nodig om tot de conclusie te komen dat ten minste een aantal van de bovengenoemde kenmerken ook hierin terug te vinden zijn; bijna alle personages hebben een directe danwel indirecte connectie met de drugsbendes, en veel van hen komen om tijdens het bloedbad aan het einde van de film.

Binnen de culturele antropologie is *agency* welbekend begrip, dat door wetenschappers als Bourdieu en Passeron veelvuldig bestudeerd is. Alhoewel zich omtrent deze definitie verschillende theorieën ontwikkeld hebben, staat centraal dat *agency* refereert aan de mate waarin een individu zich los van een omgeving ontwikkelt, en zijn of haar eigen keuzes maakt (Ratner, 2000). Door met behulp van deze definitie in de onderstaande paragrafen te kijken hoe we *agency* terugzien in *City of God* en *Something in the Air* kunnen we wellicht ook positievere elementen ontdekken die los staan van de hierboven genoemde kenmerken. We houden daarbij de theorie van Carl Ratner aan, die *agency* omschrijft als iets dat functioneert binnen een sociale structuur. Individuen, zo omschrijft hij, zijn altijd verbonden aan de maatschappij, en alle acties die daarom door een individu ondernomen worden zijn gerelateerd aan zijn of haar omgeving. De maatschappij, zo legt Ratner uit, wordt niet gevormd door individuen die onafhankelijk van elkaar hun keuzes maken. Mensen zijn daarom altijd afhankelijk van de maatschappij waarin zij leven en de maatschappij functioneert daarin zowel als een altijd aanwezige set aan criteria die invloed uitoefent op *agency*, als een uitkomst van die *agency* (Ratner, 2000). Ratner onderbouwt zijn definitie onder andere met behulp van Pierre Bourdieu, en het door hem ontwikkelde concept *habitus*: een collectie aan handsgewoontes die een persoon ontwikkelt en beheerst, en die gebaseerd is op dat wat in zijn op haar omgeving beschouwd wordt als adequaat en passend gedrag (Ratner, 2000). In een omgeving waar drugshandel bijvoorbeeld een grote plek inneemt binnen een samenleving, zal het gedrag en handelen van de inwoners hierop aangepast zijn. Mensen zijn dan vrij om te handelen naar keuze in zoverre dat zij de aanwezigheid van drugs en de consequenties daarvan dienen te respecteren om volwaardig deel uit te maken van die samenleving. Dit is dan ook wat Ratner's theorie omtrent *agency* interessant maakt; zoals we in de onderstaande paragrafen zullen zien stelt deze ons in staat om bij een analyse van de hoofdpersonen ook de rol van de omgeving van beiden te betrekken.

3.2 Agency in *City of God*

Zoals we al zagen in het eerste hoofdstuk draait een groot deel van *City of God* om gebeurtenissen die gerelateerd zijn aan drugs, geweld en criminaliteit: de overval aan het begin van de film, de pers die van Rocket foto's van de criminelen overhandigd krijgt en de confrontatie tussen de rivaliserende bendes aan het einde aan de film zijn hier slechts enkele voorbeelden van. Het centrale karakter binnen die wereld is Lil'Zé. De bendeleider zet geweld in om zijn omgeving naar zijn handen te laten dansen, en dit krijgt hij dan ook grotendeels voor elkaar. Kunnen we bij Lil' Zé, die tenslotte zoals we in het vorige hoofdstuk ook zagen een vrij irreeële persoonlijkheid belichaamt, spreken over agency en over een *habitus*? Wanneer de film hem alleen zou tonen als een personage dat simpelweg alles voor elkaar krijgt, zou dit lastig zijn. Zo oppervlakkig is zijn karakter echter niet, want een aantal gebeurtenissen in de film maken aan de kijker duidelijk dat Lil' Zé wel degelijk beperkt is in zijn mogelijkheden. Wanneer Benny hem bijvoorbeeld adviseert om op zoek te gaan naar een vriendinnetje, poogt Lil'Zé een meisje te benaderen tijdens de *soulball*. Zijn benadering is echter agressief en het meisje, dat bovendien ook een vriend heeft, wijst hem direct af. Dit illustreert hoe ook voor Lil'Zé een grens ligt met betrekking tot zijn capaciteiten. Zijn agressieve 'temperament' maakt hem niet geliefd bij de meisjes, en ten opzichte van Benny is hij bovendien ook niet erg aantrekkelijk. Zijn *habitus*, ofwel de wijze waarop Lil' Zé poogt om een vriendin te krijgen, lijkt hier door zijn agressieve benadering dus af te wijken van de bestaande normen binnen zijn omgeving. Wanneer Lil' Zé wordt afgewezen door het meisje, reageert hij hier wederom op gewelddadige wijze op, door haar vriend in het openbaar te vernederen. In een volgende scene bedreigt hij zowel het meisje als haar vriend wanneer hij ze tegenkomt op straat, en verkracht hij het meisje. Hier zou dus gezegd kunnen worden dat, ondanks dat zijn gedrag niet door de samenleving geaccepteerd wordt, hij door geweld te gebruiken toch krijgt wat hij wil. Dit is echter maar deels waar, omdat Lil'Zé van het meisje geen liefde of erkenning krijgt.

Bij Rocket zien we dat hij zich enigszins distantieert van zijn omgeving doordat hij geen deel uitmaakt van de drugsbende, een van de weinige personages is die een baan heeft en doordat hij uiteindelijk poogt een carrière op touw te zetten buiten Cidade de Deus. Tegelijkertijd is het echter zo dat hij zijn omgeving accepteert en respecteert; ook Rocket kent de drugsdealers, de straatkinderen, rookt af en toe een joint met zijn vrienden en gaat naar de *Soul Balls*. Rocket probeert dus wel zijn droom waar te maken, maar geeft de kijker tegelijkertijd een passieve indruk. Dat zien we bijvoorbeeld wanneer Benny er vandoor gaat met zijn vriendin. Had hij dit niet geaccepteerd, dan had hij niet binnen zijn *habitus* gehandeld en was hij wellicht in de problemen gekomen met de bendeleiden. Vanuit de theorie van Ratner is het dus juist deze combinatie in Rocket's gedrag, namelijk binnen zijn *habitus* zijn droom proberen waar te maken, dat hem uiteindelijk succes oplevert. Opvallend hieraan is ook dat Rocket zijn doorbraak beleeft door de dood van Lil' Zé te fotograferen. Anders dan Lil' Zé, slaagt hij er binnen zijn *habitus* dus in om succes te genereren. Zijn dood en Rocket's foto hiervan zijn een centraal hoogtepunt binnen de film, en de foto van de dood van Lil' Zé, kan beschouwd worden als het moment dat hij voor zijn gedrag en inspanningen beloond wordt.

Lil'Zé's dood daarentegen kan gezien worden als een straf voor zijn daden.

Wat voor indruk laat dit bij het publiek achter? Betekent dit wederom dat de omgeving de in *City of God* geportretteerd wordt een negatieve is, waarin we voornamelijk zien hoe bewoners zich aangepast hebben aan de overmatige aanwezigheid van drugs en geweld? Dit kunnen we inderdaad niet ontkennen. Het gedrag van zowel de bendeleiders als Rocket geeft tot een bepaalde hoogte de indruk dat drugs en geweld een centraal onderdeel vormen in de wijk. Dit heeft wederom te maken met de uitgebreide focus op dit onderwerp binnen de film. Zoals De Medeiros Marcato opmerkt, zien we bijvoorbeeld ook niet hoe de personages samenleven met hun families: "The presence of families is completely left out of the film making it seem like the majority materialised out of thin air [...], there is no subject except the world of crime. The characters are devoid of moral, intellectual, spiritual and social content" (2010:91). Alhoewel ik het met De Medeiros Marcato eens ben dat de afwezigheid van familie er aan bijdraagt dat de criminaliteit lijkt te overheersen, beargumenteer ik hier dat Rocket's rol in het verhaal aantoont dat er wel degelijk moraliteit zichtbaar is. Rocket's handelingen en beslissingen tonen dat er, ondanks dat zijn *habitus* hem tot een bepaalde mate beperkt en dwingt om een bijrol te spelen in het criminele circuit, wel degelijk ruimte aanwezig is om beslissingen te nemen op basis van morele correctheid. In de hierboven omschreven sterfscene van Lil' Zé valt een sterke morele boodschap te herkennen die aangeeft dat, ondanks dat Rocket deels aangewezen en afhankelijk is van de gewelddadige omgeving waarin hij leeft, hij desondanks laat zien dat agency hem in staat stelt om op het juiste pad te blijven en succesvol te worden.

3.3 Agency in *Something in the Air*

Anders dan bij de analyse in de vorige paragraaf, zijn vormen van agency die bevorderlijk zijn voor de omgeving duidelijker zichtbaar in *Something in the Air*. De verhaallijn draait ten slotte om het waargebeurde verhaal achter de totstandkoming van *Radio Favela*. Jorge richt het radiostation op om de mensen in de *favela* een stem te geven, en bovendien morele boodschappen over te kunnen dragen aan de bewoners. Het station functioneert als medium en hulpmiddel; het draagt privéberichten over, en we zien bijvoorbeeld een fragment waarin Jorge een oproep doet aan de tandartsen om een man met kiespijn kosteloos te behandelen. De uiteindelijke legalisering van *Radio Favela* volgt echter pas nadat de initiatiefnemers hier al twintig jaar naar gestreefd hadden. De weg naar die uiteindelijke legalisering is dan ook waar de film zich voornamelijk op richt. In deze paragraaf onderscheid ik drie kenmerken waarin we agency terugzien, en waarvan we kunnen zeggen dat ze bijgedragen hebben aan het uiteindelijke succes van het radiostation.

Het eerste kenmerk betreft het karakter en de potentie van Jorge, die het idee om een radiostation te beginnen aan zijn vrienden voorlegt en in de gehele film een leidende positie inneemt omtrent alle ontwikkelingen en gebeurtenissen. Jorge is slim, vriendelijk, charismatisch, ambitieus en kritisch; ingrediënten die er duidelijk aan bijdragen dat de vrienden hun plan kunnen doorzetten. Tevens onderscheidt hij zich in deze zin van zijn omgeving, doordat er in verschillende fragmenten

duidelijk wordt dat hij slimmer, charismatischer of ambitieuzer is dan veel andere personages. Hij gaat bijvoorbeeld naar een eliteschool, stimuleert zijn omgeving om kritisch te zijn naar de buitenwereld en motiveert zijn medegevangenen wanneer hij gearresteerd wordt en zijn verhaal vertelt. We zouden door dit alles de indruk kunnen krijgen dat de totstandkoming van het radiostation niet mogelijk was geweest zonder Jorge. Tegelijkertijd is het echter zo dat Jorge veel hulp ontvangt vanuit zijn omgeving. Niet alleen zijn vrienden, maar ook andere wijkbewoners steunen *Radio Favela* financieel wanneer de politie zijn radioapparatuur vernielt. Dit toont ons een mooi voorbeeld van mobilisering, en van effectieve agency; er vindt een collectieve beweging plaats waarin de wijkbewoners het gezamenlijk voor elkaar krijgen om het radiostation voort te laten bestaan. Deze vorm van agency is absent in *City of God*, waar er eigenlijk geen sprake is van een prestatie die de positie van de bewoners bevordert, en waar succes zich beperkt tot de individuele handelingen van Rocket.

Een tweede kenmerk is de regelmatige aanwezigheid van culturele expressie. Er wordt zowel via het radiostation als in de wijk meerdere malen gezongen, gedanst en gerapt. Brau, medeoprichter van het radiostation, danst en schrijft poëzie en Jorge laat in zijn radioduitzending *favelados* hun eigen muziek zingen. Er vindt dus een proces plaats waarin de bewoners hun eigen cultuur, en daarmee hun identiteit en participatie in de maatschappij, versterken. Doris Sommer verwijst naar dusdanige activiteiten als *cultural agency*. Hiermee definieert ze het proces waarin aan de hand van creatieve activiteiten samenlevingen versterkt kunnen worden. Ze beschrijft cultuur als een element dat agency mogelijk maakt. In een omgeving waarin een stabiele structuur ontbreekt, biedt creativiteit nieuwe openingen voor sociale ontwikkelingen (2005:3). Interessant is ook dat de ontwikkeling van cultuur in de film duidelijk wordt weergegeven als een groeiend proces dat zich langzaam begint te richten tot de buitenwereld; Jorge besluit een dansactiviteit buiten de *favela* te organiseren “zodat ze aan de hele wereld kunnen zien hoe de *favelados* op hun muziek dansen” (*Something in the Air*, 2002). Het lijkt dus ook Jorge’s intentie om aan de hand van culturele expressie de identiteit en aanwezigheid van de bewoners van Comunidade de Serrinha te versterken.

Het derde kenmerk hangt direct samen met deze culturele expressie, en betreft de rol van de pers in de film. De twee journalisten, die erg enthousiast en geïnteresseerd zijn in *Radio Favela*, zijn eigenlijk de enige personen buiten de *favela* die in een positief licht gezet worden. Alhoewel Jorge vanwege de onderdrukking van de politie aan het begin sceptisch is, publiceren de journalisten uiteindelijk een artikel over de *favelados* in hun krant, en schetsen ze daarin een positief beeld van de dansactiviteit die in het centrum plaatsvond. We zien hier dus dat verschillende factoren elkaar versterken: Jorge en zijn vrienden maken de oprichting van *Radio Favela* mogelijk, *Radio Favela* maakt de vergrote culturele participatie mogelijk en de culturele activiteit zorgt vervolgens voor een positieve berichtgeving naar de buitenwereld.

Anders dan de analyse van *City of God* in de eerste paragraaf, zijn de bovengenoemde opsommingen allemaal kenmerken die de sociale positie van de *favelabewoners* versterken. Door de films op deze

manier te bespreken worden er verschillen zichtbaar in de manieren waarop agency in beide films een rol speelt. Speelt de criminaliteit in *Something in the Air*, die minder zichtbaar maar wel aanwezig is, dan geen invloed op het gedrag en de bewegingsruimte van de personages? Deze lijkt zich inderdaad te beperken tot het noodlot van Roque, die als enige verleid wordt het bendeleven in te stappen en sterft. De consequenties die dit met zich meebrengt zijn dat de jongeren een vriend verliezen, en de dat Jorge emotioneel aangeslagen is door de gebeurtenis. Binnen het *habitus* van de bewoners, om wederom Ratner's theorie (2000) bij de analyse te betrekken, lijkt de drugscriminaliteit en bijvoorbeeld angst geen grote invloed uit te oefenen. Het feit dat collectiviteit een grote rol speelt in de film kan hieraan gekoppeld worden. De indruk die de kijker dan ook krijgt is dat de personages vrijer zijn in hun gedrag en handelingen, een sterkere positie in hun woonomgeving innemen, en de onderdrukking die de bendeleden in *City of God* over de wijk uitvoeren veel minder ervaren. Repressie wordt, zoals besproken in het vorige hoofdstuk, dan ook vanuit de rol van de politie zichtbaar. Zij vormen binnen het succes van *Radio Favela* het grootste obstakel, en verschillende handelingen van zowel Jorge als overige bewoners zijn er op gericht om de confrontatie met de politie te vermijden. Anders dan de invloed die de criminelen in de woonomgeving van *City of God* hebben, verzetten de personages zich echter tegen de onderdrukking van de politie. Doordat we uiteindelijk zien dat dit verzet het gewenste resultaat geeft, worden de karakters in een positief licht gezet; ambitie, doorzettingsvermogen en mobilisering maken ze sterk en succesvol, en geeft de bewoners zin aan hun leven.

Alhoewel beide hoofdpersonen tijdens het nastreven van hun dromen door verschillende factoren worden belemmerd, verschilt de mate waarin deze belemmeringen invloed hebben op agency aanzienlijk. Rocket wordt binnen zijn *habitus* beperkt door drugscriminaliteit en accepteert dit, net als de overige personages. Desondanks stelt agency hem in staat om binnen zijn omgeving zijn dromen waar te maken, terwijl Lil' Zé op sterft. Jorge, bij wie de politie de grootste bedreiging is, verzet zich actief tegen de obstakels binnen zijn omgeving, zoals het merendeel van de personages in de film. Ondanks dat beide hoofdpersonen voor hun acties beloond worden, laat de analyse in dit hoofdstuk zien dat de films een zeer verschillende indruk achterlaten wanneer het gaat om agency, bewegingsvrijheid en ook om de algemene potentie van de bewoners. Wanneer we Williams' opmerking (2008) over de veelal negatieve stereotypering van de *favelabewoners* in cinema opnieuw in acht nemen, zien we dat deze niet opgaat voor *Something in the Air*, en dat de film in die zin wellicht baanbrekend te noemen is. Er worden wel degelijk worden successen behaald, en er is sprake van een positieve, vooruitgaande ontwikkeling die tot stand gekomen is door de agency van de favelebewoners zelf. Er belanden wel individuen in de drugswereld, maar dit noodlot betreft de meerderheid niet. Voor het publiek dat eerder kennis nam van films als *City of God* en *Elite Squad*, biedt *Something in the Air* dus een 'frisse kijk' op het leven binnen een *favela*, doordat stereotyperingen die in deze films veelal gehandhaafd worden veel minder zichtbaar zijn, en de

favelados gezamenlijk toewerken naar een ‘happy end’. Ook belangrijk is bovendien dat het door de besproken kenmerken een zeer positieve blik richt op de toekomst; hoop gaat niet verloren, doordat de personages niet gedwongen zijn zich te berusten in een omgeving waarin geweld domineert en beïnvloedt. Ze zijn, ten minste gedeeltelijk, verantwoordelijk voor hun eigen successen en geluk.

Hoofdstuk 4. Conclusies

In deze scriptie hebben we aan de hand van een analyse van de film *City of God* van Fernando Meirelles en *Something in the Air*, geregisseerd door Helvecio Ratton, gekeken naar de wijze waarop beide films sociale problematieken binnen de Braziliaanse *favelas* weergeven. Door ons te richten op geweld, sociale uitsluiting en de manier waarop agency in de personages zichtbaar is, hebben we besproken welke problematieken in de films centraal worden gesteld, in hoeverre deze tussen de twee films verschillen, en hebben we conclusies getrokken met betrekking tot de indruk die deze presentaties achterlaten bij het publiek.

De analyses hebben ons laten zien dat, ondanks dat de films in het eerste opzicht overeenkomsten vertonen, veel van elkaar afwijken op de onderwerpen die we besproken hebben. De aanwezigheid van drugsgerelateerd geweld bijvoorbeeld, staat centraal in *City of God*, terwijl dit in *Something in the Air* slechts op de achtergrond zichtbaar is. Door ons te verdiepen in dit verschil bespraken de we consequenties die dit met zich meedraagt. We konden niet ontkennen dat de overmatige aanwezigheid hiervan in *City of God*, het publiek weinig diepgang biedt en door het extreem gewelddadige karakter van Lil’ Zé een irrealistische indruk achterlaat. Het geweld in de film is wellicht aanleiding voor interessante debatten over geweldsproblematiek en het falen van de staat, maar dit zijn onderwerpen die pas na een verdere analyse van de film aan het licht komen. Tijdens de analyse van Rocket en de mate waarop agency in zijn handelingen zichtbaar wordt, zagen we echter dat hij aantoont dat het behalen van gewenste doelen en het waarmaken van dromen ook binnen zijn omgeving mogelijk is. Hij wordt wellicht beperkt door zijn omgeving, maar dat neemt niet weg dat Rocket diegene is die uiteindelijk een kleurrijke toekomst voor de boeg heeft, terwijl de meest gevreesde bendeleider van de wijk sterft op dezelfde manier als dat hij zelf veel mensen om het leven heeft gebracht.

De analyse van *Something in the Air* toonde ons de dat film een aantal belangrijke stereotyperingen, zoals de dominantie van geweld en de slachtofferrol van de bewoners, heeft vermeden. Voor een groot gedeelte althans; ook in *Something in the Air* is een zekere vorm van exotisering zichtbaar, bijvoorbeeld doordat de film zich grotendeels afspeelt in de *favela*. Tegelijkertijd gaat Ratton deze exotisering echter tegen door de problematieken die er weergegeven worden op een creatieve manier meer diepgang te bieden dan Meirelles dit doet; Jorge levert kritiek, bijvoorbeeld met betrekking tot *racial democracy*, en het idee dat de *favelados* de kernoorzaak van de

drugproblematiek zijn. Onderwerpen als discriminatie en corruptie van de politie spelen hierin dan ook een grotere rol. Een krachtpunt van de film is daarbij dat, zoals we in hoofdstuk drie zagen, *Something in the Air* in de verloop van het verhaal een beeld schetst waarin de *favelados* over potentie, kracht en agency bezitten en bovendien door mobilisering in staat zijn om sociale vooruitgang en verbetering te bewerkstelligen. Door dit onderwerp bovendien centraal te stellen in de film doorbreekt het een paradigma van ellende en wanhoop die niet alleen in *City of God*, maar ook in succesvolle producties als *Elite Squad* en *City of Men* zichtbaar zijn. In vergelijking met *City of God* is de toekomstvisie van de bewoners die *Something in the Air* laat zien dus kleurrijker, alhoewel de uiteindelijke bestemming van Rocket laat zien dat ook in *City of God* elementen te zien zijn die een sprankje hoop met zich meedragen.

Tot slot is het belangrijk te erkennen dat de analyses ons hebben laten zien dat beide films aspecten bevatten die bijdragen aan een positieve beeldvorming van de *favelas*. Wellicht waren deze veelvuldiger te terug te zien in *Something in the Air*, maar dat betekent niet dat bijvoorbeeld het feit dat Rocket zijn droom weet waar te maken een minder belangrijke rol speelt in de *City of God*. Er zullen altijd positieve en negatieve kenmerken te onderscheiden zijn in filmproducties, en de criteria om vast te stellen of iets een positieve of negatieve uitwerking heeft is bovendien ook afhankelijk van de context waarin een film bestudeerd wordt.

Globalisering en de voortdurende ontwikkeling van de media hebben als resultaat dat ook in de toekomst het publiek steeds veeleisender zal zijn, en mensen steeds gemakkelijker toegang krijgen tot mediabronnen. Filmmakers zullen hier rekening mee moeten houden bij hun producties. Dat *Something in the Air* minder bekeken is, hangt hier ook mee samen, gezien in de film minder gebruikt wordt gemaakt van moderne technieken en deze een minder extreme verhaallijn aanhoudt dan *City of God*, waarin duidelijk zichtbaar is dat Meirelles de hierboven genoemde eisen goed in acht heeft genomen. Vanwege de vooruitgaande ontwikkelingen van *cinema* blijft het dus van groot belang om kritisch naar filmproducties te blijven kijken; om krachtpunten en minpunten te blijven onderscheiden. Niet alleen om zo meer wetenschappelijke kennis op te doen van van de ethische waarde van cinema maar vooral ook om deze kennis zichtbaar te maken voor de filmkenners, filmmakers en het allerbelangrijkste: voor het publiek.

Bronnenlijst

Brazilian Cinema. London: I.B. Tauris & Co Ltd. Pp. 121-137.

Bourdieu, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Trans. Gino Raymond and Matthew Adamson. Cambridge: Harvard UP, 1991.

Desmond Arias Bentes, Ivana (2003). 'The Sertão and the favela in contemporary Brazilian Film'. Nagib, Lúcia (ed.). *The New*, Enrique (2006). *Drugs & Democracy in Rio de Janeiro. Trafficking, Social Networks & Public Security*. The University of North Carolina Press.

Desmond Arias, Enrique. "The Dynamics of Criminal Governance: Networks and Social Order in Rio de Janeiro". in *Journal of Latin American Studies*. Vol. 38. Cambridge University Press (2006): pp. 293-325.

Desmond Aries, Enrique & Davis Rodrigues, Corinne (2006). *The Myth of Personal Security: Criminal Gangs, Dispute Resolution and Identity in Rio de Janeiro's Favelas*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press

Harris, Richard (2003) 'Populair Resistance to Globalization and Neoliberalism in Latin America', *Journal of Developing Societies*, Vol. 19. De Sitter Publications. *JDS* 19(2-3):365-426.

Huguet, C. and Szabó de Carvalho, I. (2008). 'Violence in the Brazilian favelas and the role of the police'. *New Directions for Youth Development*, pp. 97-109. Wiley Periodicals.

Koonings, K. & Kruijt, D., 2007. *Fractured Cities – Social Exclusion, Urban Violence & Contested Spaces In Latin America*

Marx, Anthony W. (1998). 'Breaching Brazil's Pact of Silence'. In: *Making Race and Nation. A Comparison of South Africa, The United States, and Brazil*. Cambridge University Press.

Medeiros Marcato, de, Raquel (2010). "Commercial Genre in Evidence: Does the film, *City of God*, Manipulate Reality?" In: *Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 2,80-95.

Oliveira, K. F. (2008). 'An ethic of the Esthetic: Racial Representation in Brazilian Cinema Today.' *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*. Vol. 4

Pearlman, Janice E. (2002). *Marginality: From Myth to Reality in the Favelas of Rio de Janeiro 1969-2002*. Trinity College.

Ratner, Carl (2000). 'Agency and Culture.' *Journal for the theory of Social Behaviour*, vol.30, pp.413-434.

Rocha, Glauber. "An Aesthetic of Hunger." Vertaald door Randal Johnson and Burnes Hollyman. In: *Brazilian Cinema*. Uitgegeven door Randal Johnson & Robert Stam, 68–71. New York: Columbia University Press, 1995.

Sommer, D. (2005). *Cultural Agency in the Americas*. (Doris Sommer, Ed.), Durham, NC: Duke University Press

Valladares, Licia. "Social Science Representations of Favelas in Rio de Janeiro: A Historical Perspective." Utehas. Web: <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/vrp/valladares.pdf> (geraadpleegd op 6-6-2012).

Vieira, Else R.P. (2005). "Is the Camera Mightier than the Word?" Critical, Cultural and Communications Press. *City of god in several voices: Brazilian Social Cinema as Action*. Nottingham: CCCP. pp: v-xviii

Williams, Claire (2008): *Ghettotourism and Voyeurism, or Challenging Stereotypes and Raising Consiousness? Literary and Non-literary Forays into the Favelas of Rio de Janeiro*. UK: University of Liverpool.

Xavier, Ismael (2003). "Brazilian Cinema in the 1990s: the unexpected encounter and the resentful character."
Nagib, Lúcia (ed.) (2003). *The New Brazilian Cinema*. London: I.B. Tauris & Co Ltd. Pp 39-64.