

Anna-Sophie Philippi

## Der Mund im brasilianischen Film. Groteske Transformationen des Melodramatischen

2022

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18236>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Philippi, Anna-Sophie: Der Mund im brasilianischen Film. Groteske Transformationen des Melodramatischen. In: *ffk Journal*, Jg. 6 (2022), Nr. 7, S. 37–54. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18236>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Anna-Sophie Philippi

Potsdam

## Der Mund im brasilianischen Film Groteske Transformationen des Melodramatischen

**Abstract:** Brasilien, 1970er Jahre: eine postkoloniale Gesellschaft zwischen Militärherrschaft und Liberalisierung, Nationalismus und Globalisierung, aktivistischem Kino und Sex-Komödien. Diese spannungsreiche Gemengelage wird von vielzähligen Diskursen durchdrungen. Als politisch-ästhetische Kategorien entfaltetes ‚Hunger‘ und ‚Kannibalismus‘ dabei, insbesondere im Bereich des brasilianischen Films der 1960er Jahre, eine besondere Strahlkraft, wie bereits vielfach beobachtet wurde. Anhand ausgewählter Film- und Videoarbeiten werde ich zeigen, wie in den 1970er Jahren mit dem Motiv des Mundes diesem phagischen Themenkomplex eine weitere Facette hinzugefügt wird. Ausgehend von Bachtins Konzept des ‚Grotesken‘ sind diese audiovisuellen Mundinszenierungen als groteske Gesten zu interpretieren und vor dem Hintergrund melodramatischer Genrekonventionen und postmoderner Verschiebungen als subversive Transformationen zu begreifen.

---

**Anna-Sophie Philippi** (M.A.), wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF. 2011–2018 Studium der Medien- und Kommunikationswissenschaft in Mannheim und Potsdam. Aktuelle Forschungsschwerpunkte sind der brasilianische Film, insbesondere der 1970er Jahre, sowie videografische Methoden. Mitgründerin der Filmproduktionsgesellschaft Contando Films.

## 1. Einleitung

Wer über das brasilianische Kino spricht oder schreibt, gebraucht häufig Vokabeln des Hungerns und Einverleibens.<sup>1</sup> Am berühmtesten ist das Manifest *Estética da Fome* (*Ästhetik des Hungers*, 1965), mit dem Glauber Rocha, zentraler Filmemacher des *Cinema Novo* (dt. Neues Kino), die Vision eines politischen Kinos entwickelte: „Darin besteht die tragische Originalität des *Cinema Novo* gegenüber dem Weltkino: Was uns auszeichnet, ist unser Hunger, und unsere größte Misere ist, dass dieser Hunger lediglich empfunden, nicht aber rational verstanden wird.“<sup>2</sup> Im gleichen Jahrzehnt beschreibt der Filmemacher Joaquim Pedro de Andrade in dem Text *Cannibalism and Self-Cannibalism* (1969) den künstlerischen Überlebenskampf linker Künstler\_innen in Brasilien: „We rediscover cannibalism [...]. The Left, while being devoured by the Right, tries to discipline and purify itself by eating itself – a practice that is simply the cannibalism of the weak.“<sup>3</sup> Kein Zufall scheint es in diesem Zusammenhang, dass auch Vilém Flusser, der von 1940 bis 1972 in Brasilien lebte, in einem Essay ausgerechnet mit dem sprechenden Titel *Da Gula* (*Über die Völlerei*, 1963) über die Verfasstheit der zeitgenössischen westlichen Gesellschaft nachdachte.

Meist im expliziten Rekurs auf Rocha wird im brasilianischen Kontext für das industrielle und Mainstream-Kino wiederum die Bezeichnung ‚verdauliches Kino‘ gebraucht.<sup>4</sup> Eine „Kosmetik des Hungers“ schließlich wirft die Filmwissenschaftlerin Ivana Bentes dem neueren brasilianischen Kino vor.<sup>5</sup> Wie stabil sich diese Diskurstradition auch in zeitgenössischen Kontexten fortsetzt, kann vielfach und regelmäßig anhand von Filmkritiken und Interviews mit Filmschaffenden beobachtet werden.<sup>6</sup> Dass auch Kinofilme diese Motive explizit in ihren Titeln aufgreifen, kommt hingegen kaum vor. Ausnahmen sind *Fome de Amor* (*Hunger for Love*, 1968) oder *Como era Gostoso o meu Francês* (*How Tasty was my Little French Man*, 1971).

Im Zentrum dieses Aufsatzes stehen zwei Filme, die auf den ersten Blick keine Verbindung zu diesem phagischen Themenkomplex verraten: *Mar de Rosas* (*Sea of Roses*, Ana Carolina, 1977) ist ein satirisches Roadmovie; *Copacabana Mon Amour* (Rogério Sganzerla, 1970) erzählt von einer marginalisierten Frau in den Straßen Rio de Janeiros. Im Zuge meiner Filmanalyse werde ich jedoch ästhetische Muster skizzieren, die unmittelbar an das bedeutende brasilianische Diskursfeld anschließen. Bereits in der Annäherung an meine Gegenstände deutet sich als Knotenpunkt der

<sup>1</sup> Exemplarisch hierfür steht ein Essay des Filmkünstlers und -wissenschaftlers Carlos Adriano mit dem einschlägigen Titel *O Específico Brasileiro* (*Brazilian Specificity*, 2008) in dem der Autor mehrfach das ‚Kannibalische‘ ins Feld führt, um eine spezifisch brasilianische Filmästhetik auf den Begriff zu bringen.

<sup>2</sup> Rocha 2021 [1965]: 83.

<sup>3</sup> Andrade 1992 [1969]: 83.

<sup>4</sup> Vgl. z.B. Oliveira/Pavão 2011: 200, Souza 2015: 150, Carvalho 2017: 87.

<sup>5</sup> Vgl. Bentes 2007: 242.

<sup>6</sup> Vgl. z.B. Pitanga 2019; Bragança/Wallenstein (2019)

filmästhetischen Strukturen der *Mund an* – ein Befund, der Michail M. Bachtins Konzept des *Grotesken* aufruft, weshalb ich es dem Hauptteil meiner Analyse voranstellen werde. Inwiefern die vorgefundenen Muster schließlich als groteske Transformationen eines spezifischen filmischen Modus', und zwar des Melodramas, interpretiert werden können, und warum der Mund dabei kein zufälliges Motiv ist, soll zum Textende nachvollziehbar geworden sein.

## 2. Versuch einer Korpus-Bildung

*Das im geöffneten, zubeißenden, kauenden Mund vollzogene Treffen von Welt und Mensch ist eines der ältesten und wichtigsten Sujets des menschlichen Denkens, eines der ältesten Motive überhaupt.<sup>7</sup>*

Eine phagische Bild- und Begriffswelt ist im Kontext des Audiovisuellen nicht brasilien-spezifisch. Vielmehr begleitet sie das Medium Film seit dessen Anfängen. Etwa wirft der Kurzfilm *Big Swallow* (1901) auf nachdrückliche Weise die Frage nach dem Verhältnis zwischen Auge und Mund, Sehen und Schlucken auf; oder bildet in *Metropolis* (1927) die menschenverschlingende Moloch-Maschine in Gestalt eines Schlundes eine zentrale Drohkulisse. Besondere Resonanz finden Bilder des Verschlingens und des Kannibalischen schließlich auch in einem eigenen Genre, dem Horrorfilm.<sup>8</sup>

Es wäre jedoch verkürzt, die diskursiven Traditionen des brasilianischen Kontextes mit dieser filmhistorisch genuinen Verzahnung von ‚Film‘ und ‚Verschlingen‘ zu erklären. Nicht zuletzt würde dies die ganz wesentliche (post)koloniale Prägung der Diskurse um ‚Kannibalismus‘ und ‚Hunger‘ in Brasilien ausblenden, die auf die dortige Filmkultur einwirken und die diese verhandelt. So wird der Kannibalismus im brasilianischen Kulturkontext als europäische Fremdzuschreibung, die seinerzeit die Kolonisierung ‚barbarischer Völker‘ in Amerika legitimierte, spätestens seit den 1920er Jahren affirmativ aufgegriffen. Wegweisend hierfür war das *Anthropophage Manifest* des modernistischen Dichters Oswald de Andrade.<sup>9</sup> Als Konzeptmetapher, die einerseits die Nachahmung zur Methode erklärt und andererseits gegen neokoloniale Dominanz- und Einflussverhältnisse gerichtet ist, wohnt ihr in Andrades Sinne ein mimikrischer Impuls inne.<sup>10</sup> Der Hunger wiederum wird als Symptom gesellschaftlicher und globaler Ungerechtigkeit und als koloniales Erbe diskutiert und damit sozioökonomisch und politisch aufgeladen. Mit dem Aufblühen einer aktivistischen Filmkultur in Brasilien in den 1960er Jahren eigneten sich Filmschaffende

<sup>7</sup> Bachtin 1987: 323.

<sup>8</sup> Vgl. Brown 2013.

<sup>9</sup> Andrade 2016 [1924].

<sup>10</sup> Vgl. zum Verhältnis von Mimesis, Mimicry und Kolonialismus: Ladwig/Roque 2018.

diese beiden Konzepte in einem produktiven Sinne an. ‚Kannibalismus‘ und ‚Hunger‘ wurden so zu antikolonialistischen, ästhetischen Strategien des Widerstandes weiterentwickelt, die im affirmativen Verschlingen westlicher Einflüsse (wie z.B. hollywoodianischer Genrekonventionen) und der selbstbewussten Artikulation des Hungers mögliche Auswege aus der Unterdrückung und Unterentwicklung skizzierten.

*Mar de Rosas* und *Copacabana Mon Amour* entstanden in den 1970er Jahren. Gerade die Jahre 1969–1974 gelten als besonders repressive Phase der Militärdiktatur, von der insbesondere Studierende, Intellektuelle, Journalist\_innen und Geistliche betroffen waren.<sup>11</sup> Ende der 1960er Jahre hatte das Regime, das 1964 gegen den linken Präsidenten João Goulart geputscht hatte, per Dekret die Zensurmaßnahmen verschärft.<sup>12</sup> Anfang der 1970er Jahre können wir nun mit Blick auf die Filmkultur zwei wesentliche Entwicklungen beobachten: Einerseits versandet das *Cinema Novo*, Brasiliens bis dato bedeutendste Filmbewegung, andererseits beginnt eine äußerst proliferative und sich diversifizierende Phase der brasilianischen Filmproduktion:<sup>13</sup> Die *Pornochanchada*, eine Form der Sexkomödie, entsteht und blüht. Daneben treten weibliche sowie schwarze Filmschaffende auf den Plan und in den urbanen Zentren bilden sich Underground-Filmbewegungen. Während *Mar de Rosas* beispielhaft für die weibliche Emanzipationsbewegung im brasilianischen Film steht, ist *Copacabana Mon Amour* dem *Cinema Marginal* Rio de Janeiros, das die Programmatik des *Cinema Novo* kritisierte wie radikalisierte, zuzuordnen.

In einer ersten Annäherung an mein Untersuchungsfeld möchte ich zunächst einige brasilianische audiovisuelle Werke anführen, die wesentliche Merkmale mit meinen beiden späteren Fallbeispielen teilen. Dafür greife ich den Faden des *Cinema Marginal* wieder auf. Denn: In den Filmen dieser heterogenen Bewegung taucht der Mund als wiederkehrendes Motiv auf.<sup>14</sup> Besonders eindrücklich setzt die Schauspielerin Helena Ignez ihren Mund ein: Sie spuckt, leckt, erbricht in vielen der Filme.<sup>15</sup> Exemplarisch untersucht dies Albert Elduque in einer markanten Einstellung am Ende des Films *A Família do Barulho* (1970/1979).<sup>16</sup> Es handelt sich um eine statische Einstellung, die Helena Ignez in einer Nahaufnahme frontal zeigt (Abb. 1). Plötzlich jedoch quillt der Protagonistin eine schwarze Flüssigkeit – vermutlich Blut – aus dem Mund. Elduque interpretiert den Mund hier als Ort der Subversion, als jenen Ort im Bild, an dem die Aufnahme gegen die fotografische Statik rebelliert.<sup>17</sup> In gewisser Hinsicht diametral dazu, dabei aber nicht weniger widerständig, verhält sich eine Szene in *Feminino Plural* (1976). Als Reaktion auf ihr Gefangensein in einem

<sup>11</sup> Vgl. Pereira 2005: 20.

<sup>12</sup> Vgl. ebd.; König 2014: 301.

<sup>13</sup> Vgl. Ramos 2018: 170; Gamo/Melo 2018: 327–331.

<sup>14</sup> Vgl. Ramos 1987: 117.

<sup>15</sup> Vgl. Elduque 2019: 157.

<sup>16</sup> Der Film wurde 1970 produziert, aber aufgrund von Zensur erst 1979 vor Publikum aufgeführt; vgl. Elduque 2019: 150.

<sup>17</sup> Vgl. Elduque 2019: 157–158.

konservativen Frauenbild übergibt sich eine der Protagonistinnen auf die Kamera- linse (Abb. 2). In dem Moment, in dem das Erbrochene auf die Linse trifft, friert das Bild ein.



Abb. 1: Screenshot aus *A Família do Barulho*: 00:57:22



Abb. 2: Screenshot aus *Feminino Plural*: 00:56:01

Jenseits dieser Spielfilme rücken kürzere Videoarbeiten den Mund visuell ins Zentrum. Die Titel der Werke von Lygia Pape, *Eat Me* (1975), und Anna Maria Maiolino, *In-Out (Antropofagia)* (1973), nehmen diesen Topos schon vorweg. Sowohl *In-Out* als auch *Eat Me* zeigen über ihre gesamte Dauer hinweg Münder in Großaufnahme, die verschiedene Gegenstände und Substanzen aufnehmen und ausstoßen. In *In-Out* sind über die gesamte Spiellänge (08:17 Min.) alternierend verschiedene Münder frontal zu sehen. Beginnend beim zugeklebten Mund entfaltet sich eine ‚orale Akrobatik‘, zu der etwa das Einsaugen von Schnüren zählt (Abb. 3). Auf der Audiospur sind Lachgeräusche und akustisch verzerrte Stimmen zu hören. Hiebert Grun stellt *In-Out* (und ich würde *Eat Me* hinzufügen) in einen feministischen sowie politischen Kontext und erkennt mitunter Analogien zwischen dieser Munddarstellung, dem

„Mythos der *Vagina dentata*, der bezahnten Vagina“<sup>18</sup> sowie Oswald de Andrades Kannibalismus-Konzept:

Der Moment des Widerstandes wird durch den dezidierten Verweis auf de Andrades Konzept, insbesondere durch das Zähnefletschen der Münder angezeigt. Es geht gleichermaßen darum, die repressiven Organe der Militärregierung zu fressen wie auch ein Aufbegehren gegen Unterwerfungen des weiblichen Geschlechts zu artikulieren.<sup>19</sup>

Mit der sinnbildlichen Überblendung zweier unterschiedlicher Körperöffnungen, dem Mund und der Vagina, stellt die Autorin eine Verbindung her, die auch Bachtin beschäftigte, und zwar das poetisch-subversive Potential von Körperöffnungen. Die Inszenierung dieser Münder wird folglich als konkrete Reaktion auf die 1968 verschärften Einschränkungen der Redefreiheit lesbar, für die – auch, um eben jene Zensurmaßnahmen zu umgehen – häufig eine körperliche anstelle einer verbalen Ausdrucksform gewählt wurde.<sup>20</sup> Entsprechend ist auch die Videoarbeit *Preparação I* (1975) von Leticia Parente zu verstehen. *Preparação I* zeigt die Künstlerin vor einem Badezimmerspiegel (Abb. 4). Mit Klebeband verklebt sie sich Mund und Augen, nur um diese Sinnesorgane anschließend wieder auf das Klebeband aufzuschminken. Ich werde an diese spezifische Inszenierungsweise weiter unten anknüpfen.

Diese historischen, diskursiven und künstlerischen Kontextualisierungen geben mit Blick auf die brasilianischen Munddarstellungen bereits einige interpretative Stoßrichtungen vor. Bevor jedoch die dahinter liegende Frage nach dem *Warum* adressiert werden kann, möchte ich dem *Wie* noch einige Konzentration widmen: Wie sind die Bilder des Mundes in den unterschiedlichen Fällen konkret gestaltet? Wie sind sie im filmischen Raum angeordnet, wie an dessen Konstitution beteiligt?



Abb. 3: Screenshot aus *In-Out (Antropofagia)*: 00:03:12

<sup>18</sup> Hiebert Grun 2020: 191.

<sup>19</sup> ebd.: 190–191.

<sup>20</sup> Vgl. Benamou/Marsh 2013: 59.



Abb. 4: Screenshot aus *Preparação I*: 00:01:20

### 3. Bachtins „Grotesker Körper“ als Trampolin

*Bakhtinian categories [...] display an intrinsic identification with difference and alterity, a built-in affinity for the oppressed and the marginal, a feature making them especially appropriate for the analysis of opposition and marginal practices, be they Third World, feminist, or avant-garde.*<sup>21</sup>

Der Literaturtheoretiker Michail Bachtin ist bekannt für Konzepte wie Hybridität, Dialogizität und Polyphonie. Einen Begriff, den er dabei entscheidend prägte, war die *Groteske*. In der Konzeption des Grotesken wies Bachtin dem Mund einen bedeutsamen Platz zu – ein Umstand, der seine Überlegungen, neben der grundsätzlichen Anschlussfähigkeit an den brasilianischen Kontext, besonders produktiv für diese Analyse macht, wie Robert Stam unterstreicht.

Der Mund hat als Motiv bereits die unterschiedlichsten Theoretiker\_innen beschäftigt. Wenn hier mit Bachtin argumentiert wird, ist das folglich keine alternativlose, aber eine mit dem komplexen brasilianischen Kontext besonders resonierende Perspektive.<sup>22</sup> Zum einen lädt die subversive Stoßrichtung der eben aufgezählten Werkbeispiele zu einem bachtinischen Zugriff ein. So repräsentieren die Arbeiten feministische, also marginalisierte Stimmen angesichts spezifischer autoritärer Verhältnisse und sind als solche Teil des vielstimmigen, „difusen und widersprüchlichen“<sup>23</sup> kulturellen Widerstandes gegen das Militärregime. Zum anderen ruft auch die spezifische Inszenierung des Mundes Bachtin auf den Plan. *In-Out* und *Eat Me* verdichten, was auch den anderen Fallbeispielen innewohnt, nämlich die Inszenierung des Mundes als Öffnung. Dies korrespondiert nicht nur

<sup>21</sup> Stam 1992: 21.

<sup>22</sup> Vgl. ebd.: 122–125.

<sup>23</sup> Napolitano 2017: 49.



mit Bachtins Verständnis des Mundes in erster Linie als einer Körperöffnung, sondern auch mit dem in seiner Philosophie stark gemachten Prinzip der Unabgeschlossenheit.

Grundlegend für Bachtins Theorie ist die Unterscheidung zwischen Monologizität und Dialogizität, die er mit einer Unterscheidung zwischen Hegemonial- und Gegenkultur parallelisiert. Das gegenkulturelle Prinzip der Dialogizität sieht er in einer Ästhetik verwirklicht, die er als „Groteske“ oder „grotesken Realismus“ bezeichnet. Diese erkennt Bachtin paradigmatisch in der literarisierten Lachkultur der Renaissance; eine Anti-Ästhetik, die sich laut Sylvia Sasse durch einen spezifischen Motivkomplex auszeichnet:

Die Motive konzentrieren sich vor allem auf die materiell-leibliche Ebene, d. h. auf die Darstellung des Körpers, des Essens, des Trinkens, des Sexuallebens, des Ausscheidens in „exaltierter, hyperbolisierender Form“ [...] sowie auf die mit ihnen verbundenen Austausch- und Transformationsprozesse. Bachtin nennt diese ästhetische Konzeption der Renaissance einen „grotesken Realismus“, wobei er im Grotesken vor allem das Wachsen und Werden, das Unfertige und Unvollendete, den Überfluss, das Ambivalente, Degradierung, Transformation und Zukunftszugewandtheit erkennt.<sup>24</sup>

Bachtins *Groteske* nimmt demnach ihren Ausgang am Körperlichen und unterscheidet sich darin nicht zuletzt grundlegend von anderen Groteske-Konzepten. Explizit grenzt er sich etwa von Wolfgang Kayzers Begriffsfassung ab, die er klar einer modernistischen Theorielinie des Grotesken zuordnet.<sup>25</sup> Kayzers Konzeption jedoch sei historisch verkürzt und einseitig negativ konnotiert.<sup>26</sup> Bachtin hingegen betont die mittelalterlichen Wurzeln der Groteske und unterstreicht ihren auch fröhlichen Charakter. Wesentlich für ihn ist die Vorstellung eines grotesken Leibs, einer spezifischen Körperkonzeption, der er subversive Kraft zuschreibt. Herausragende Bedeutung misst Bachtin dabei – und jetzt wird es interessant für uns – dem Mund zu:

Für die Groteske gewinnen allerlei Auswüchse und Abzweigungen besondere Bedeutung, die den Leib außerhalb des Leibs fortsetzen, die ihn mit anderen Leibern oder mit der nichtleiblichen Welt verbinden. [...] Der wichtigste Gesichtsteil ist in der Groteske der Mund. Er dominiert. Das groteske Gesicht läuft im Grunde auf einen aufgerissenen Mund hinaus.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Sasse 2018: 162.

<sup>25</sup> Bachtin bezieht sich hierbei auf Kayzers Buch *Das Groteske in Malerei und Dichtung* (1957). Bachtins Attribut „modernistisch“ ist dabei gerade nicht deckungsgleich mit der im brasilianischen Kontext geläufigen Charakterisierung von Oswald de Andrades Haltung als modernistisch.

<sup>26</sup> Vgl. Bachtin 1990: 24–25.

<sup>27</sup> ebd.: 16.

In der Sekundärliteratur tritt der Mund jedoch eher in den Hintergrund.<sup>28</sup> Dass Bachtin auch in einem Kompendium wie etwa dem *Lexicon of the Mouth* an keiner Stelle als Referenz genannt wird,<sup>29</sup> korrespondiert mit diesem Eindruck. Diese Auslassungen mögen insofern verwundern, als der Mund in Bachtins Theorie zu einem Generator und gleichzeitig auch einem Sinnbild des grotesken Leibes avanciert, ihm also *die* zentrale Stellung zukommt. Dem Rechnung tragend werde ich hier Bachtins Mund aufgreifen, „deploying [it] as a kind of trampoline for broader cultural exegesis.“<sup>30</sup>

#### 4. Den Mund in den Blick nehmen

Die oben kursorisch aufgezählten brasilianische Werke vereint, dass sie den Mund frontal, nah und zentriert darstellen (ich bezeichne diese Anordnung vorläufig als ‚Mundbildtyp 1‘). Ich möchte nun jedoch auf ein weiteres Muster zu sprechen kommen, das sich bereits in *Preparação I* andeutet und mit der Analyse der Filme *Mar de Rosas* und *Copacabana Mon Amour* verfestigt. Dieses ästhetische Muster betrifft nicht mehr allein den Mund, sondern rückt die Frage nach seinem *Bild* explizit ins Zentrum (‚Mundbildtyp 2‘).

Als satirisches Roadmovie handelt *Mar de Rosas* von der Jugendlichen Betinha (Cristina Pereira), die ihre Mutter (Norma Bengell) bei deren Flucht vor dem Ehemann (bzw. Vater) mehr oder weniger freiwillig begleitet. Eine der ersten Einstellungen des Films zeigt in Nahaufnahme den Urinstrahl von Betinha, die sich während einer kurzen Rast am Straßenrand hockend erleichtert. Es sind die ersten Bilder, die wir von Betinha sehen. Ihr Körper wird, bevor in Gänze sichtbar, über seine Offenheit etabliert. Hinzu kommt, dass Betinhas Mund, bzw. der Mund der Schauspielerin, auffällig groß ist und sich durch Aktivitäten wie Kaugummikauen im Verlauf des Films immer wieder schmatzend in die Tonspur einschreibt. Die Figur Betinha wird somit im Sinne Bachtins als grotesker Körper beschreibbar: als ein Körper, der seine Unabgeschlossenheit betont und sinnbildlich in seine Umwelt hineinfließt.

Auf die Anfangsszene folgt eine Sequenz, die diese Lesart von Betinha als groteske Figur entscheidend bestärkt (TC: 00:07:57–00:08:40). Wir sehen Betinha in einem Hotelzimmer, während ihre Eltern im Badezimmer nebenan streiten. Betinha stört plötzlich etwas im Mund. Um zu schauen, was es ist, tritt sie an einen Wandspiegel

<sup>28</sup> Während in einführenden Werken wie *Michail Bachtin zur Einführung* (Sasse 2018) oder *Introducing Bakhtin* (Vice 1997) dem Mund-Konzept keine gesonderte Diskussion zuteilkommt, war es Claudia Hein, die mich mit ihrer Dissertation *Die Essbarkeit der Welt* (2016) auf Bachtins produktive Mund-Konzeption aufmerksam machte.

<sup>29</sup> Vgl. LaBelle 2014.

<sup>30</sup> Stam 1992: 16.

und stochert mit dem Zeigefinger im geöffneten Mund herum (Abb. 5). Dieser Vorgang hat, im Gegensatz zu der eskalierenden Handlung im nebenanliegenden Badezimmer, keine unmittelbare narrative Bedeutung für die sich entfaltende Filmhandlung.

In einer vergleichbaren Haltung und bildkompositorisch ähnlichen Einstellung sehen wir Sônia (Helena Ignez) in *Copacabana Mon Amour*. Die fragmentarische Erzählung begleitet Sônia, die sich im Stadtteil Copacabana als Prostituierte durchschlägt.<sup>31</sup> In dem für meine Argumentation relevanten Ausschnitt steht Sônia vor einem Spiegel. Diese Szene ist Teil der ersten Minuten des Films, in denen die Alltagswelt als miserabel und verflucht etabliert wird. Im Hintergrund ist ein Stöhnen und Wimmern zu hören, das nicht ganz eindeutig Sônia zugeschrieben werden kann und sich sukzessive in ein zögerliches Singen entwickelt. Sônia beginnt, sich die Lippen rot zu schminken, der Spiegel selbst ist nicht zu sehen (Abb. 6). Dann tritt ihr Bruder Vidimar (Otoniel Serra) in das Bild und hält ihr einen Teller hin. Sônia spuckt zunächst verächtlich auf den Teller, anschließend wiederholt ihrem Bruder ins Gesicht. Daraufhin greift dieser nach ihrem Kopf und zwingt sie zum Kuss, dabei setzt fröhliche Musik ein. Sônia kann sich befreien und verschwindet aus dem Bild. Die Szene schließt damit, dass der zurückgebliebene Vidimar nun nach dem Lippenstift greift und beginnt, sich die Lippen rot zu schminken – eine zirkuläre Choreografie des Mundes.

Das oben zitierte Still aus der Videoarbeit *Preparação I* wirkt in gewisser Hinsicht wie eine zynische Zuspitzung dieser *Copacabana*-Sequenz. *Preparação I* karikiert den Akt des Schminkens vor dem Hintergrund staatlicher Repressionen, indem Augen und Mund gerade nicht angemalt, sondern *über-* bzw. *aufgemalt* werden. Entlarvt wird dadurch der pseudorechtsstaatliche Anstrich des Militärregimes: Während vermeintlich demokratische Strukturen bewahrt werden, sind die Bürger\_innen faktisch unmündig.<sup>32</sup>

Eine dritte Mund-Spiegel-Konstellation, die nicht zuletzt den Akt des Schminkens in exzessiver Geste aufgreift, findet sich in einem späteren Film von Ana Carolina. Die Handlung von *Das Tripas Coração* (1982) ist ausschließlich in einem Mädcheninternat situiert, dem die behördliche Schließung droht. Der dafür bestellte Beamte verliert sich jedoch bei seinem Inspektionsbesuch in eine traumartige Orgie mit den Lehrerinnen, was den Großteil der Filmhandlung ausmacht. Abseits dieser Eskapaden waschen sich auch die Schülerinnen nicht in ‚Unschuld‘. Im Gemeinschaftswaschraum etwa ereignet sich folgende erotisch-parodistische Szene (TC: 00:43:50–00:46:50): Zwei albernde Schülerinnen verlassen lachend eine Toilettenkabine, in der die eine die andere zuvor mit einem roten Lippenstift angemalt hat. Die Geschminkte tritt vor einen Spiegel, während im Hintergrund immer mehr

<sup>31</sup> Es gibt verschiedene Schnitffassungen des Films. Ich beziehe mich hier auf die restaurierte Fassung aus dem Jahr 2013.

<sup>32</sup> Vgl. Pereira 2005: 18–22 & 67–75.

Mädchen hinzukommen. Sie lacht grell, die schon verschmierte Lippenstiftfarbe um ihre Mundpartie verreibt sie dabei noch mehr. Während sich die anwesenden Mädchen lauthals zu ihrer Menstruation austauschen, haben in einer der anderen Toilettenkabinen eine Schülerin und ein Putzmann Oralsex.



Abb. 5: Screenshot aus *Mar de Rosas*: 00:08:33

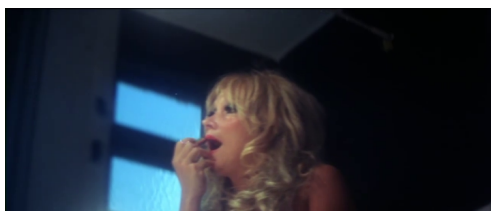


Abb. 6: Screenshot aus *Copacabana Mon Amour*: 00:06:53

Auch wenn die drei Frauenfiguren – Betinha, Sônia und die Schülerin – unterschiedliche Handlungen vollziehen, nehmen sie dabei eine sehr ähnliche Haltung ein: Sie stehen nach vorne gebeugt, mit geöffnetem Mund vor einem Spiegel. Ihre Aufmerksamkeit gilt dem Mund, ihre Hände unterstreichen dies. In allen drei Fällen verharrt die Montage bei einer externen Perspektive und folgt nicht dem Blick der Figuren zum Spiegelbild selbst. Weiterhin befindet sich die weibliche Figur jeweils an einem Ort, der im entsprechenden Handlungskontext nur ein Nebenschauplatz ist und daher als peripher zu betrachten ist.

Als Variation dieses Mund-Spiegel-Musters erscheint schließlich eine weitere Sequenz in *Copacabana Mon Amour* (TC: 00:24:08–00:24:58). Vor Wut, weil ihre Gefährtin sie absichtlich ausgesperrt hat, tobt Sônia auf dem Gehsteig und leckt schließlich protestierend die gläserne Gebäudetür ab, hinter der sich die Freundin befindet (Abb. 7). Die Kamera filmt diese Szene vom Innenraum aus. Wir hören Sônias Schimpfen daher nicht, sehen aber ihre am Glas plattgedrückte Zunge. Damit geht diese Szene tatsächlich über die bloße Variation der Mund-Spiegel-Konstellation hinaus. Vielmehr stellt sie in der unmittelbaren Konfrontation von

Mund und Glasscheibe eine Eskalation eben jener da. Gleichzeitig überführt die attackierte Glastür in ihrer Trennung von Figur (diegetische Welt) und Kamera (Blick) diese Szene in eine selbstreflexive Geste: Das Glas, als manifest gewordene filmische Vierte Wand, ist dabei eine nicht zu durchbrechende Grenze. Hierin unterscheidet sich diese Szene fundamental von anderen, in denen die Vierte Wand von der Figur z. B. durch die direkte Ansprache der Zuschauer\_innen durchbrochen wird. Stattdessen ist die Vierte Wand hier als Glastür in der diegetischen Welt verortet und für die Protagonistin zwar wahrnehmbar, bleibt aber (verbal) unüberwindbar.



Abb. 7: Screenshot aus *Copacabana Mon Amour*: 00:24:38

Gerade der Vergleich mit den eingangs umrissenen frontalen Großaufnahmen des Mundes („Mundbildtyp 1“) ist nun insofern erhellend, als in den beschriebenen Bildern ebenfalls der Mund hervorgehoben wird. Die Art und Weise dieser Hervorhebung ist jedoch von anderer Ordnung. Im Mundbildtyp 1 ist es die Kamera, die durch die Wahl der Einstellungsgröße und die Ausrichtung den Mund zentriert, vergrößert und dadurch hervorhebt. Im zweiten Bildtypus hingegen sind es die Figuren, die den Mund zum Bild machen. Für *sie* ist er Zentrum des Bildes – eines Bildes, das sie sehen, wir als Zuschauer\_innen jedoch nicht.

Dabei ist bedeutsam, dass die visuelle Wahrnehmung des eigenen Mundes ohne Spiegel kaum möglich wäre. Auch wenn Bachtin diesen Zusammenhang nicht explizit macht, so fügt er sich dennoch in seine theoretischen Überlegungen ein, in der er dem Spiegel große Bedeutung für das Dialogische zuspricht.<sup>33</sup> Als Zuschauer\_innen der Filme nehmen wir an der Wahrnehmung des Mundes im Spiegel aber nur indirekt teil. Vielmehr beobachten wir die Gesten des Begutachtens und Schminkens, die aus unserer Perspektive Gesten der Hervorhebung, der Betonung und des Exzesses werden. Mit Bachtin müssen diese Handlungen als groteske Gesten gelesen werden: Sie heben ein Charakteristikum des grotesken Leibes, den Mund, hervor; unterstreichen, ja übermalen ihn zuweilen auf extreme Weise. Die Szene der die Glasscheibe ableckenden und fluchenden Sônia radikalisiert diese Gestik.

<sup>33</sup> Vgl. Stam 1992: 4–6.

## 5. Groteske Bezüge zum Melodramatischen

Damit sind aber noch nicht alle Facetten und Funktionen des Grotesken angesprochen. Bachtin verbindet die *Groteske* eng mit dem Subversiven. Die betonende Inszenierung des Mundes ist folglich als subversives Motiv zu deuten, als Ausdruck einer Gegenkultur. Als Widerstandsgeste ist der Mund – wenngleich naheliegend – nicht alleine vor dem Hintergrund der Zensurpolitik des Militärregimes zu verstehen. Dass in den Fallbeispielen allein weibliche Figuren vor einen Spiegel treten und ihren Mund gestisch ins Zentrum rücken, erfordert, dieses wiederkehrende Inszenierungsmuster auch in den Kontext einer umfassenderen feministischen Emanzipationsbewegung zu stellen.<sup>34</sup>

Das Genre des Melodramas scheint mir eine erkenntnisreiche Hintergrundfolie zu sein, um den grotesken Gestus dahingehend nun im Kontext des brasilianischen Films zu spezifizieren. Das Melodrama gilt als ‚Frauen-Genre‘ schlechthin, das zugleich Ausgangspunkt vieler kritischer, feministischer Ansätze wurde.<sup>35</sup> In der lateinamerikanischen Kultur ist das Melodrama ein weitverbreitetes Film- und Fernsehgenre. Spätestens seit der Ausweitung des Fernsehens in Brasilien Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre prägt das Melodramatische, häufig in Gestalt der populären Telenovelas, den Alltag vieler Rezipient\_innen. Den Erfolg des Melodramas in Lateinamerika erklärt Martín-Barbero mit Parallelen zur postkolonialen Lebenswirklichkeit der Menschen, die von einem „Drama der Anerkennung“ geprägt sei:

Was die Handlung in Gang hält, ist immer eine verkannte Identität und der Kampf gegen das Böse, gegen den Schein, kurz: gegen alles, was diese Identität verbirgt und verschleiert: ein Kampf um Anerkennung. [...] In Form von Tango oder Telenovela, „mexikanischem Kino“ oder Kriminalgeschichten berührt das Melodrama den Nerv der kollektiven Vorstellungswelt; und der Zugang zum historischen Gedächtnis führt durch eben diese Vorstellungswelt.<sup>36</sup>

Eine stereotype Bildkonstellation des Melodramas besteht aus einer weiblichen Figur, die am Fenster steht und durch das Glas ins Ungewisse schaut.<sup>37</sup> In Anlehnung an Schweinitz ist der entsprechende, typisch melodramatische Handlungsablauf schematisch so zusammenzufassen: Eine Frau liegt auf einem Bett. Sie schreckt auf, ist ängstlich. Dann steht sie auf, zieht sich ihren Morgenmantel an, horcht an der Tür und geht zum Fenster. Sie blickt hinaus. Diese Mikrodramaturgie findet schließlich ihren Höhepunkt in einem Gesichtsausdruck des Erschreckens. Prägnant bringt

<sup>34</sup> Die Mund-Spiegel-Konstellation korrespondiert nicht zuletzt auch mit der Agenda zeitgenössischer Frauenbewegungen, in der die weibliche (gynäkologische) Selbstuntersuchung zum politischen Akt avancierte; Sarasin 2021: 160.

<sup>35</sup> Vgl. Weber 2013: 94; Williams 1991: 3–4.

<sup>36</sup> Martín-Barbero 2002: 68–69, Ü. v. ASP.

<sup>37</sup> Vgl. Schweinitz 2006: 77.

Matthias Müller diese Abfolge in seinem Videoessay *Home Stories* (1990), in dem er mit Ausschnitten klassischer Hollywood-Melodramen arbeitet, auf den Punkt.

Die Hotelszene in *Mar De Rosas* korrespondiert in besonderem Maße mit diesem Genremuster. Ähnlichkeiten liegen in der Raumanordnung sowie der Handlungsabfolge. Es gibt jedoch drei wesentliche Unterschiede zu dieser melodramatischen Standardsituation. Erstens kommt der Impuls vom Bett aufzuspringen nicht von außen, sondern aus dem Inneren von Bethinas Körper. Zweitens tritt Betinha nicht an ein Fenster, sondern an einen Spiegel. Und drittens reagiert sie weniger mit Entsetzen, sondern vielmehr mit einem Ausdruck der Unzufriedenheit. Die Frau, die hier erzählt wird, ist keine, die aufgrund äußerer Umstände agiert. Es ist eine kritische, selbstbezogene Figur, die nicht in ein passives Frauenbild passt. Die scheinbar beiläufige Beschäftigung mit dem Mund konkretisiert das subversive Verhältnis dieser Szene zum Melodramatischen. Hierin manifestiert sich die ‚Grotteskisierung‘ des Melodramatischen.<sup>38</sup>

Auch für die Glastür-Sequenz aus *Copacabana Mon Amour* eröffnet der Bezug zum Melodrama eine vertiefende Deutung. Das Bild der wütenden Sônia weist offensichtliche Analogien zum Frau-am-Fenster-Bild auf. Ähnlichkeiten liegen in der ausgestellten emotionalen Entladung der Protagonistin sowie in ihrem Abgetrennt-Sein von den Ereignissen. Im Unterschied zur melodramatischen Standardsituation vollzieht sich die Sequenz jedoch nicht im privaten, sondern im belebten Stadtraum. Zudem wahrt Sônia keine Distanz zur Glasscheibe, sondern attackiert sie mit ihrer Zunge. Sie ist letztendlich keine passive, unscheinbare Beobachterin, sondern adressiert mit ihren Grimassen direkt die Gefährtin auf der anderen Seite der Tür. Sônias Aufbegehren ist mehr als eine Variation des melodramatischen Stereotyps. Es handelt sich um eine Störung dieser konventionellen Bildkonstellation, insofern Sônia hinter der Glasscheibe gegen eben diese protestiert. Dass sie der Glastür ausgerechnet mit ihrem aufgerissenen Mund begegnet (sie hätte ja ebenso gut auch an der Klinke rütteln können), ist auch hier als Grotteskisierung einer melodramatischen Standardsituation aufzufassen.

Die Beschäftigung mit melodramatischen Formen in einer an Bachtin orientierten Lesart hat im brasilianischen Kontext bereits Tradition. Im Zentrum stehen dabei allerdings die bachtinischen Konzepte Außerhalbbefindlichkeit, Autorschaft und Sprechgattungen; die *Groteske* scheint in Bezug auf das Melodramatische bislang wenig Anwendung gefunden zu haben.<sup>39</sup> Dabei bietet die Rede vom „Drama der Anerkennung“ dafür einen produktiven Anhaltspunkt. Insofern Martín-Barbero das Problem des Verkennens von ‚wahrer‘ Identität ins Zentrum des Melodramatischen stellt, konzipiert er es als ein in Bachtins Sinne monologistisches Genre, das gerade nicht von einem dialogischen Prozess der Subjektbildung erzählt. Als

<sup>38</sup> Diese genrebezogene Interpretation gewinnt Nachdruck, berücksichtigt man auch andere Filme der Regisseurin Ana Carolina. Häufig arbeitet sie sich in ihnen kritisch an populären, konventionellen Filmgenres ab; vgl. Benamou/Marsh 2013: 57.

<sup>39</sup> Vgl. Silva 2021: 258.

„Drama der Anerkennung“ ist dem Melodrama folglich die *Groteske* diametral gegenübergestellt. Groteske Transformationen des Melodramatischen sind damit keine trivialen ästhetischen Subversionen dieses Genres. Die Groteskisierung bricht die für das Melodrama wesentliche Identitätskonzeption auf und lässt die Idee vom „Drama der Anerkennung“ implodieren.

## 6. Schlussbemerkungen

Mit der These von der Groteskisierung des Melodramatischen, wie sie sich in ausgewählten brasilianischen Filmen manifestiert, beabsichtigte ich nicht nur der Diskussion zum brasilianischen Kino, sondern auch zum Genre des Melodramas neue Facetten hinzuzufügen. Entscheidend und keinesfalls zufällig erscheint es mir, dass sich in den Bildern des Mundes die phagische Rhetorik des brasilianischen Diskurses fortsetzt. Ergänzend zu den antikolonialistischen Konzepten ‚Kannibalismus‘ und ‚Hunger‘ ermöglicht der Mund als analytische Kategorie einen feministischen, oder zumindest unmittelbar körperlicheren Zugriff auf die vielfältige Filmkultur zur Zeit der Militärdiktatur. Dass der Mund jedoch bislang kaum als Schlüsselbegriff diente, mag mitunter daran liegen, dass ihm kein eigenes prominentes Manifest gewidmet wurde. Gerade in Filmen, die aus dem Scheitern des *Cinema Novo* hervorgegangen sind, war der Mund jedoch als grotesker Moment vielfach angelegt.

Die 1970er Jahren sind global, aber auch in Brasilien, ein Jahrzehnt der Orientierungslosigkeit und Richtungsänderung; ein Jahrzehnt, in dem die „Gewissheiten der Moderne“<sup>40</sup> in eine Krise geraten: Zwei Ölpreiskrisen erschüttern das duale Gefüge des Kalten Krieges und in der westlichen Welt nimmt der *Second Wave Feminism* an Fahrt auf; in Brasilien verschärfen sich zunächst die staatlichen Repressionen, um schließlich in eine demokratische Öffnung umzuschwenken; während die ästhetischen Konzepte des *Cinema Novo* verworfen werden, erreichen neue filmische Formen und Stimmen ein Publikum. Dass gerade in diesem kulturellen Taumel, den wir gemeinhin auch als Beginn der Postmoderne bezeichnen, der Mund als ein wiederkehrendes Motiv hervortritt, kann in LaBelles Worten einen Erklärungsansatz finden:

[The mouth is] a site of negotiation first and foremost, and from which other negotiations follow: between the imperative to speak and the functionality (or not) of the body to perform; a meeting point between depths and surfaces, interiors and exteriors, and through which each overlaps, where eating and kissing, vomiting and breathing, singing and speaking interrupt and support each other, especially

<sup>40</sup> Sarasin 2021: 12.



in relation to the law of the proper. *The mouth might be said to produce such proliferation. It is a means for modulating the structures that surround us.*<sup>41</sup>

Die Rede vom „Wuchern“ (*proliferation*) sowie vom „Verändern der Strukturen“ (*modulating the structures*) korrespondiert unmittelbar mit der Idee der Postmoderne als einer Epoche, in der Gleichzeitigkeiten, Verschiebungen und Diskontinuitäten die Vorstellung ‚großer Erzählungen‘ auflösen. In diesem Sinne scheint der Mund als Organ den postmodernen Geist auf den Begriff zu bringen. Die Häufigkeit sowie Art und Weise der Inszenierung des Mundes in brasilianischen Filmen der 1970er Jahre wäre damit als kulturhistorisch bedingte, brasilienspezifische Ausprägung globaler diskursiver Umwälzungen zu deuten, die auch die Strukturen des Melodramatischen betreffen.

## Literaturverzeichnis

- Andrade, Joaquim Pedro de (1995 [1969]): „Cannibalism and Self-Cannibalism“. In: R. Johnson, Randal/Stam, Robert (Hrsg.): *Brazilian Cinema*. New York: Columbia University Press, S. 81–83.
- Andrade, Oswald de (2016 [1924]): „Anthropophages Manifest“. In: Precht, Oliver (Hrsg.): *Oswald de Andrade. Manifeste*. Wien: Turia + Kant, S. 35–67.
- Bachtin, Michail M. (1987): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bachtin, Michail M. (1990 [1969]): *Literatur und Karneval*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Benamou, Catherine L./Marsh, Leslie L. (2013): „Women filmmakers and citizenship in Brazil, from Bossa Nova to the retomada“. In: Nair, Parivati/ Gutiérrez-Albilla, Julián Daniel (Hrsg.): *Hispanic and Lusophone Women Filmmakers: Theory, Practice and Difference*. Manchester: Manchester University Press, S. 54–71.
- Bentes, Ivana (2007): „Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: Estética e cosmética da fome“. In: *ALCEU* 8.15, S. 242–255.
- Bragança, Felipe/Wallenstein, Catarina (2019): „Tragam me a cabeça de Carmen M = bring me the head of Carmen M. Interview with Catarina Wallenstein and Felipe Bragança“ (Interview von Moncia Macchi). *Vimeo*. <https://vimeo.com/343170503> (19.08.2021).
- Brown, Jennifer (2013): *Cannibalism in Literature and Film*. London: Palgrave Macmillan.
- Carvalho, Danielle Crepaldi (2017): „O cinema silencioso e o som no Brasil (1894–1920)“. In: *Galaxia* 34, S. 85–97.
- Elduque, Albert (2019): „Between film and photography: the bubble of blood in The Family of Disorder“. In: *Screen* 60.1, S. 148–159.
- Flusser, Vilém (1963): „Da Gula“ [„Über die Völlerei“]. In: *Estado de São Paulo* (7.12.1963), S. 3–4 (Feuilleton).
- Gamo, Alessandro/Melo, Luís Alberto Rocha (2018): „Histórias da Boca e do Beco“. In: Ramos, Fernão Pessoa/Schwarzman, Sheila (Hrsg.): *Nova História do Cinema Brasileiro, Volume 2*. São Paulo: Edições Sesc, S. 322–361.

<sup>41</sup> LaBelle 2014: 11.

- Hein, Claudia (2016): *Die Essbarkeit der Welt. Italo Calvino, Marianne Wiggins, Juan José Saer*. Bielefeld: Aisthesis.
- Hiebert Grun, Irina (2020): *Strategien der Einverleibung*. Bielefeld: transcript.
- König, Hans-Joachim (2014): *Geschichte Brasiliens*. Stuttgart: Reclam.
- LaBelle, Brandon (2014): *Lexicon of the Mouth*. New York: Bloomsbury.
- Ladwig, Patrice/Roque, Ricardo (2018): „Introduction: Mimetic Governmentality, Colonialism, and the State“. In: *Social Analysis* 26, S. 1–27.
- Martín-Barbero, Jesús (2002): „La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía“. In: Herlinghaus, Hermann (Hrsg.): *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Cuarto Propio, S. 61–77.
- Napolitano, Marcos (2017): *Coração Civil. A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964–1985)*. São Paulo: Intermeios.
- Oliveira, William Vaz de/Pavão, Eduardo Nunes Álvares (2011): „Arte e política no cinema de Glauber Rocha: uma análise do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*“. In: *Tempos Históricos* 15.1, S. 191–202.
- Pereira, Anthony W. (2005): *Political (in)justice. Authoritarianism and the Rule of Law in Brazil, Chile, and Argentina*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Pitanga, Filippo (2019): „Meu Corpo Elétrico é Queer e Político“ (Filmkritik). *Almanaque Virtual*. <http://almanaquevirtual.com.br/meu-corpo-e-politico/> (19.08.2021).
- Ramos, Fernão Pessoa (1987): *Cinema Marginal (1968/1973)*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Ramos, Fernão Pessoa (2018): „Cinema Novo/Cinema Marginal, Entre Curtição e Exasperação“. In: Ramos, Fernão Pessoa/Schwarzman, Sheila (Hrsg.): *Nova História do Cinema Brasileiro, Volume 2*. São Paulo: Edições Sesc, S. 116–201.
- Rocha, Glauber (2021 [1965]): „Ästhetik des Hungers“. In: *montage AV* 31.1, S. 81–86.
- Sarasin, Philipp (2021): *1977. Eine kurze Geschichte der Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp.
- Sasse, Sylvia (2018): *Michael Bachtin zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Silva, Anderson Lopes da (2021): „La telenovela brasileña y Mijaíl Bajtín: extraposición, autoría y géneros discursivos en análisis“. *Contratexto* 35, S. 255–279.
- Souza, Jefferson (2015): „A estética da fome e a literatura indigesta: produção e recepção de afetos em *Cine privê*, de Antonio Carlos Viana“. In: *Intersemiose* 4.7, S. 102–115.
- Stam, Robert (1992): *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Weber, Nicola Valeska (2013): „Melodrama“. In: Kuhn, Markus/ Scheidgen, Irina/Weber, Nicola Valeska (Hrsg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Berlin: De Gruyter, S. 91–113.
- Williams, Linda (1991): „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess“. In: *Film Quarterly* 44.4, S. 2–13.

## Medienverzeichnis

- Big Swallow*. USA 1901. James Williamson, 1 Min.
- Copacabana Mon Amour*. BRA 1970. Rogério Sganzerla, 85 Min.
- Como era Gostoso o meu Francês* (How Tasty was my Little French Man). BRA 1971. Nelson Pereira dos Santos, 79 Min.
- Das Tripas Coração* (Heart And Guts). BRA 1982. Ana Carolina Teixeira Soares, 108 Min.

*Eat Me*. BRA 1975. Lygia Pape, 9 Min.

*Família do Barulho*. BRA 1970/1979. Julio Bressane, 75 Min.

*Fome de Amor* (Hunger for Love). BRA 1968. Nelson Pereira dos Santos, 73 Min.

*Home Stories*. DEU 1990. Matthias Müller, 6 Min.

*In-Out (Antropofagia)*. BRA 1973. Anna Maria Maiolino, 8 Min.

*Macunaíma*. BRA 1969. Joaquim Pedro de Andrade, 108 Min.

*Mar de Rosas* (Sea of Roses). BRA 1977. Ana Carolina Teixeira Soares, 99 Min.

*Metropolis*. DEU 1927. Fritz Lang, 153 Min.

*Preparação I*. BRA 1975. Leticia Parente, 4 Min.

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Screenshot aus *A Família do Barulho*: 00:57:22.

Abb. 2: Screenshot aus *Feminino Plural*: 00:56:01

Abb. 3: Screenshot aus *In-Out (Antropofagia)*: 00:03:12.

Abb. 4: Screenshot aus *Preparação I*: 00:01:20.

Abb. 5: Screenshot aus *Mar de Rosas*: 00:08:33.

Abb. 6: Screenshot aus *Copacabana Mon Amour*: 00:06:53.

Abb. 7: Screenshot aus *Copacabana Mon Amour*: 00:24:38