

Oliver Fahle

Andere Szenen. Geschichte und Diskurs des zeitgenössischen brasilianischen Dokumentarfilms 2021

<https://doi.org/10.25969/mediarep/22976>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Fahle, Oliver: Andere Szenen. Geschichte und Diskurs des zeitgenössischen brasilianischen Dokumentarfilms. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Brasilien, Jg. 30 (2021), Nr. 1, S. 37–55. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/22976>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://montage-av.de/wp-content/uploads/pdf/2021_30_1_MontageAV/montage_AV_30_1_2021_37-55_Fahle_Andere-Szenen.pdf

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Andere Szenen

Geschichte und Diskurs des zeitgenössischen
brasilianischen Dokumentarfilms

Oliver Fahle

Nach dem Aufschwung des Kinos im so genannten *Cinema da Retomada* ist seit einiger Zeit nun auch der Dokumentarfilm stärker in den Fokus der brasilianischen Filmwissenschaft gerückt. Mit *Cinema da Retomada* wird der durch finanzielle und legislative Initiativen der Regierungen Franco (1992–95) und Cardoso (1995–2002) entstandene rapide Anstieg der Filmproduktionen ab Mitte der 1990er-Jahre bezeichnet, der einen nationalen und internationalen Aufschwung des brasilianischen Films bewirkte (Ferreira Leite 2005; Schlesinger 2008, 20–24). Exemplarisch stehen dafür in den folgenden Jahren die international prämierten Filme *CENTRAL DO BRASIL* (*CENTRAL STATION*, Walter Salles, BR/F 1998), *CIDADE DE DEUS* (*CITY OF GOD*, Fernando Meirelles / Kátia Lund, BR/F/USA 2002) und *TROPA DE ELITE* (*THE ELITE SQUAD*, José Padilha, BR 2007). Das *Cinema da Retomada* ist ebenso wie das *Cinema Novo* der 1960er- und 1970er-Jahre ein Fixpunkt der Auseinandersetzung mit dem jüngeren brasilianischen Film. Beide Phasen lassen sich nicht nur mit internationalen Entwicklungen des modernen und postmodernen Films parallealisieren, sondern lösten Debatten zur ästhetischen Begründung eines brasilianischen Nationalkinos aus. In beiden historischen Phasen dominiert, ungeachtet der seit den 1960er-Jahren gängigen Hybridisierungen von Fiktionalem und Dokumentarischem, die Ausrichtung am Spielfilm. In diesem Zusammenhang ist im filmwissenschaftlichen Diskurs der letzten beiden Dekaden eine Verschiebung zu erkennen, die nunmehr den Dokumentarfilm

stärker in den Blick nimmt. Ziel dieses Textes ist es daher, die Filmlandschaft Brasiliens über den Dokumentarfilm zu erschließen und diesen in verschiedene Diskurse der Filmwissenschaft einzuordnen. Obwohl der Dokumentarfilm seit einigen Jahren im Zentrum der Diskussionen in Universitäten, auf Filmfestivals und Plattformen (z. B. auf *MUBI*) steht, findet er außerhalb Brasiliens noch wenig Aufmerksamkeit. Die folgende Argumentation soll einige zentrale Merkmale von Dokumentarfilmen und ihren theoretischen Debatten nachzeichnen und letztere darüber hinaus auch in Kontinuität zu filmwissenschaftlichen Fragen betrachten, die bereits die Auseinandersetzung mit den anderen Phasen des brasilianischen Films gekennzeichnet haben. Daher ist im ersten Schritt eine ästhetische Bestimmung des *Cinema Novo* und des *Cinema da Retomada* notwendig, bevor im darauffolgenden Abschnitt auf die Weiterführung und Neuorientierung dieser Positionen durch den Dokumentarfilm der letzten Jahre eingegangen werden kann.

Die «andere Szene»: *Cinema Novo* / *Cinema da Retomada*

Eines der wichtigsten Bücher zum modernen brasilianischen Film ist Ismail Xaviers *Allegories of Underdevelopment* (1997). Xavier ist ein inzwischen emeritierter Professor für Filmwissenschaft, der in New York promoviert wurde, danach viele Jahre an der Universidade de São Paulo lehrte und sich seit den 1960er-Jahren mit der Entwicklung des brasilianischen Films beschäftigt. Er gehört nicht nur zu den einflussreichsten Filmwissenschaftler:innen Brasiliens, sondern ist auch an den jüngsten Auseinandersetzungen zum Dokumentarfilm beteiligt, wie später noch zu sehen sein wird. Ich ziehe daher sein Verständnis der Entwicklung des Films in Brasiliens als Grundlage der folgenden Argumentation heran. Xavier geht davon aus, dass der brasilianische Film der 1960/70er-Jahre, dessen wichtigste Ausprägung das *Cinema Novo* darstellte, weder dem Spielfilmformat mit seinen klassischen Narrationen folgte, noch einfach (neo)realistisch oder dokumentarisch war. Es lässt sich eher über einen dritten Weg verstehen, den Xavier mit dem Begriff der *Allegorie* beschreibt. Diese werde charakterisiert durch die Konfrontation zweier Zeitebenen: zum einen die der erzählten Ereignisse, die eine bestimmte historische Situation thematisieren und damit die Positionierung des Films zur Vergangenheit oder zur dargestellten Lage erfordern; zum anderen die des filmischen Diskurses, der sich dazu verhält. In diesem offenen Aufeinandertreffen

würden die Zuschauer:innen adressiert und gleichsam als Beteiligte angesprochen. Ziel sei es, die festgelegten Teleologien, die sowohl die klassische Erzählung des Films als auch das Geschichtsverständnis in Brasilien prägten, aufzubrechen.

Dies gewinnt vor dem Hintergrund der offiziellen Lesart von Modernität in Brasilien eine besondere Bedeutung, besteht doch das politische Ziel herrschender Regierungen seit den Präsidentschaften von Getúlio Vargas (1930–45 und 1950–54) vor allem darin, den vermeintlichen ‹Rückstand› auf andere westliche Gesellschaften aufzuholen und selbst möglichst modern, das heißt fortschrittlich zu werden. Kulminationspunkt dieser Entwicklung war die politische und architektonische Neukonstruktion einer Hauptstadt, die 1960 mit der Gründung Brasília einen für die Geschichte der modernen Welt nahezu einzigartigen Vorgang darstellte, wobei ‹das einfache Volk planerisch nicht vorgesehen war› (Bernecker/Pietschmann/Zoller 2000, 262). Die Angst, als Nation den Anschluss zu verlieren und die damit einhergehenden Überkompensationen, wie sie sich später auch im Bau der so genannten *Transamazônica*¹ und zuletzt in der Missachtung von ökologisch lebenserhaltenden Beständen wie dem Regenwald im Amazonas zu Gunsten der Agrarwirtschaft zeigt, kennzeichnen die brasilianische Gesellschaft ebenso wie die beschämende Nichtbeachtung derjenigen, die auf diesem Pfad der Modernität keinen Platz finden können oder sollen.

Diese schwierige Konstellation von Modernitätsdruck, utopischen Ansätzen und Ausschlussmechanismen, ebenso wie der Einbezug bislang nicht thematisierter Aspekte der brasilianischen Geschichte kann durch die Allegorie an die Zuschauer:innen zurück vermittelt werden, indem ein notwendigerweise fiktionales Brasilien zur Diskussion gestellt wird:

In allegory, the narrative texture places the spectator in an analytical posture while he or she is facing a coded message that is referred to an ‹other scene› and not directly given on the diegetic level. (Xavier 1997, 16)

Das allegorische Sprechen stellt also eine Verschiebung dar, die sich nicht an offizielle Lesarten der brasilianischen Geschichte hält, sondern andere

1 Die *Transamazônica* heißt eigentlich ‹Rodoviara Transamazônica› und ist ein gigantisches Straßenprojekt, das zu Zeiten der Militärdiktatur die Pazifik- und Atlantikküste Südamerikas miteinander verbinden sollte. Trotz der Fertigstellung einiger Abschnitte ist das Projekt, das die Rechte der indigenen Bevölkerung missachtete, weitgehend gescheitert.

Erzählweisen, Mythen und Erfahrungen thematisiert. Dahinter steht der Versuch, ein nationales Kino neu zu begründen, wie Glauber Rocha in seinem berühmten Manifest zur «Ästhetik des Hungers» forderte.² Rocha begriff den brasilianischen Nordosten, ausbuchstabiert in Euclides da Cunha berühmter Erzählung *Krieg im Sertão* (Cunha 1994 [1902]) als grundlegende Erzählung einer anderen Nationalkultur Brasiliens. Cunhas Buch kann als journalistisch-literarischer Bericht des so genannten «Kampfes von Canudos» gelesen werden, einer Gemeinde, die sich Ende des 19. Jahrhunderts eigene Regeln gab und zahlreiche Landlose und ehemalige Sklav:innen aufnahm. Die Gemeinde wurde durch den Aufmarsch von Soldaten nach erbittertem Widerstand 1897 zerstört, wobei es zu Massakern an der Bevölkerung kam. Cunhas Aufzeichnungen liefern neben den Berichten über die Kämpfe auch eine quasi-ethnografische Beschreibung des kulturell geprägten Menschentypus des brasilianischen Nordostens, gerade auch in Abgrenzung zum europäisch geprägten und wohlhabenderen Süden Brasiliens. Dabei ist für die politische Ästhetik von Glauber Rocha weniger die historische Exaktheit entscheidend, sondern der Verweis auf die ab- oder unterbrochenen, nur untergründig existierenden Teile brasilianischer Kultur, die sich der scheinbar rationalen, tatsächlich ihrerseits mythisch fehlbeladenen Erzählung einer sich anpassenden Modernität Brasiliens entziehen. Peter W. Schulze (2005, 27) weist darauf hin, dass es Rocha dabei auch um die ästhetische Durchdringung mit dem Irrationalen gehe, insofern Rationalismus das Mittel der kolonialisatorischen Strukturen Brasiliens sei. Tatsächlich ist der vermeintlich ökonomische Fortschritt, den die Militärdiktatur gebracht haben soll, bis in die Gegenwart ein Argument, die Bedeutung Brasiliens zu messen. Jair Bolsonaros gegenwärtige Kulturpolitik, die den rein wirtschaftlichen Erfolg nicht nur unter Vernachlässigung der kulturellen Vielfalt, sondern auch der Umwelt und der Gesundheit hervorhebt, ist eine besonders rohe Form dieser beschränkten Nationalkultur elitärer Schichten.

Den Vertretern des *Cinema Novo* war also bewusst, dass es nicht reichen würde, die Misere weiter Teile Brasiliens zu zeigen, sondern dass

2 Der Text basiert auf einem 1965 in Genua gehaltenen Vortrag. Er ist mehrfach auf Englisch erschienen (Rocha 1982) und von dort auch ins Deutsche übertragen worden. Gemeinsam mit Martin Schlesinger habe ich anlässlich einer Retrospektive der Filme Glauber Rochas und der Aufführungen von Werken seines Sohnes Eryk Rocha im Jahr 2011 im Filmmuseum Düsseldorf eine Übersetzung direkt aus dem Portugiesischen vorgenommen (Rocha 2011), die wiederum als Vorlage für die überarbeitete Fassung diente, die in diesem Heft abgedruckt ist (Rocha 2021).

die Frage, was Brasilien als Nation überhaupt kennzeichne, auf dem Spiel stünde. Rocha hat diese Frage mit dem Begriff des Hungers beschrieben, der einerseits als existenzielle Dimension die reale Unterernährung bezeichnet,³ andererseits aber auch den politischen Antrieb, die «Kultur des Hungers, die ihre eigenen Strukturen untergräbt» (Rocha 2011 [1965], 36), als filmisches Projekt definiert. Dabei gilt es jedoch, nicht in die Falle zu tappen, eine vermeintlich eigentliche oder archaische «Brasilianität» ausgraben zu wollen, «sondern den archaischen Mythos auf die Triebverfassung einer heutigen Gesellschaft zu beziehen, nämlich auf den Hunger, den Durst, die Sexualität, die Macht, den Tod und die Vergötterung», wie es Gilles Deleuze (1991, 282) formuliert hat. In den Worten von Ismail Xavier geht es darum, die oft verschütteten Imaginationen kultureller Existenzen, die er als «andere Szene» bezeichnet, mittels Film und durch dessen Zuschauer:innen an einen anderen Ort zu versetzen. Im Sinne des *Cinema Novo* und des Allegorieverständnisses Xaviers leisten Filme einen Transfer, in dem historische Ereignisse mit der Gegenwart gekoppelt und so neue Ausdrucks- und Sprechenebenen eröffnet werden, um andere oder alternative Szenen entstehen zu lassen. Und diese manifestieren sich in Brasilien anhand bestimmter Orte.

Der Sertão, der bei Cunha begründet wird und bei Rocha wiederkehrt, steht auch in vielen Filmen der jüngeren Vergangenheit als eine Art Neugründung und mythisch aufgeladene *terra*, als utopischer oder umkämpfter Ort, etwa in Walter Salles CENTRAL DO BRASIL, in Andrucha Waddingtons CASA DE AREIA (DAS HAUS AUS SAND, BR 2005) oder auch in Kleber Mendonça Filhos letztem Film BACURAU (BR/F 2019). Ein weiterer wichtiger Ort ist der Amazonas. Eine mit Projektionen und Imaginationen überladene Allegorie erkennt Xavier in der bereits erwähnten *Transamazônica*, dem unvollendeten Großprojekt der Militärdiktatur, die den Fortschritt der brasilianischen Gesellschaft durch eine Straße quer durch den Regenwald dokumentieren sollte. Einer der Schlüsselfilme der 1970er-Jahre, auf dem Höhepunkt der brasilianischen Militärdiktatur, IRACEMA: UMA TRANSA AMAZÔNICA (IRACEMA, Jorge Bodanzky / Orlando Senna, BR 1974), nimmt darauf Bezug. Ein zynischer Lastwagenfahrer (Tião), der

3 Allerdings gab es gerade unter den Regierungen von Vargas auch Bestrebungen, die Armut durch Sozialprogramme zu überwinden. Erfolge verzeichnete auch die «Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra» (MST), die brasilianische Bewegung der Landlosen, auch wenn es nie wirklich zu einer Landreform in Brasilien kam, nicht einmal unter den Regierungen der PT von 2002–2016.

für die Ausbeutung des Amazonas steht, und Iracema, ein indigenes Mädchen, das ihn zunächst bewundert, bevor es von ihm verlassen wird und in der Prostitution landet, sind die Protagonist:innen. In IRACEMA wird die Kolonialgeschichte Brasiliens reinszeniert.⁴ Die Begegnung zwischen einer Indigenen und dem Weißen, die Assoziationen der Eroberung, der Jungfräulichkeit und unberührten Natur sowie die in Iracema sich ausdrückende idealisierte Bewunderung und Liebe für den Weißen, enden als Allegorie der Unterdrückung, in der Iracema (ein Anagramm für America, aber der Name entstammt auch der Sprache der Tupis) enturzelt, verarmt und ausgebeutet zurückbleibt. Migration wird damit als allegorische Reise verstanden, um die Idee der nationalen Identität zu dekonstruieren:

IRACEMA builds the national allegory in terms of Galeano's formula – the «open veins of Latin America» – focusing its attention on the economic enterprise of exploitation. Iracema's identity is developed in those aspects that define her vulnerability: poverty, loneliness, lack of experience, ethnic background evidenced by her features, and fascination with the «big world» represented by the driver. Her values and worldview are relevant not in their own right but only to the extent they help us understand why she is available and must concede to Tião's command. (Xavier 1997, 241)

Die Favela ist schließlich der dritte große allegorische Ort, der in der Folge des *Cinema da Retomada*, vor allem durch CIDADE DE DEUS, aber auch durch TROPA DE ELITE, neue Aufmerksamkeit gewonnen und breite internationale Diskussionen über die Repräsentation der Armut und der Polizei nach sich gezogen hat. Der Film von Meirelles und Lund wie auch CENTRAL DO BRASIL wurden kritisiert, etwa mit Ivana Bentes' berühmt gewordener Formulierung von der «cosmética da fome», die in Abwandlung von Rochas «estética da fome» die postmoderne Abkehr von den Ideen des *Cinema Novo* bezeichnen sollte. Die «Kosmetik des Hungers» verleihe, so Bentes, ohne allerdings direkt CIDADE DE DEUS zu meinen, den Filmen ein videoclipartiges, glanzvoll-grausames Gewand im Genre des Actionfilms oder inszeniere rührselige Beziehungen im Sinne einer Medienfolklore, die den Hunger als Chiffre für das Elend eines Teils der brasilianischen Bevölkerung zu Gunsten internationaler Sichtbarkeit eher ausbeute, statt die Missstände kritisch zu entfalten oder dem Volk tatsächlich eine Stim-

4 Der Film ist inspiriert vom Roman José de Alencars: *Iracema* (1865).

me zu geben (Bentes 2003, 123). Bentes bestätigte mir am Rande einer Tagung allerdings,⁵ dass ihr Ausspruch selbst ein gewisses Labeling sei und nicht als generelle Kritik an diesen Filmen verstanden werden solle. Die zugespitzte Formulierung fasst aber dennoch das Unbehagen zusammen, das auch andere Filmwissenschaftler:innen formulieren. Der Spielfilm des *Cinema da Retomada* ist umstritten und steht im Verdacht, sich an narrative Konventionen und den internationalen Markt anzupassen und aus den realen sozialen Umständen ein Spektakel zu machen.

Diese Situation wird in Lúcia Nagibs Sammelband *The New Brazilian Cinema* (2003) ausführlich analysiert. Ismail Xavier nimmt dabei eine eher sympathisierende Haltung gegenüber den neuen Produktionen ein. Mit Verweis auf die nationalen Kinoerfolge der späten 1990er-Jahre, O QUARTILHO (THE QUARTET, Fábio Barreto, BR 1995), CARLOTA JOAQUINHA, PRINCESA DO BRASIL (CARLOTA JOAQUINA, PRINCESS OF BRAZIL, Carla Camurati, BR 1995) und GUERRA DE CANUDOS (THE BATTLE OF CANUDOS, Sérgio Rezende, BR 1997), weist er jedoch darauf hin, dass diese Filme den ästhetischen Konventionen des epischen Melodrams und der Telenovela folgen: «Such forms of spectacle suppose the transparency of the past and are not engaged in raising questions of representations» (Xavier 2003, 42). Zugleich erkennt er an, dass die Ideen des *Cinema Novo* nicht mehr greifen können. So war es Glauber Rochas Idee, etwa in TERRA EM TRANSE (LAND IN TRANCE, Glauber Rocha, BR 1967) und besonders in DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (GOTT UND DER TEUFEL IM LANDE DER SONNE, Glauber Rocha, BR 1964), allegorische Figuren des Sertão als Gründerfiguren eines anderen Brasiliens zu entwerfen und der oben genannten Suche nach dem Volk eine kinematografische Begründung zu geben: «Glauber Rocha isolated the *sertão* as an autonomous world; that was a condition for turning it into an allegorical space capable of representing nation and its history» (Xavier 2003, 48). Neuere Filme jedoch wie etwa BAILE PERFUMADO (PERFUMED BALL, Lírío Ferreira / Paulo Caldas, BR 1997), der ähnlich wie DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL Figuren des Sertão aufleben lässt, zeigen nicht mehr diese «encapsulated world. Everything circulates, and exchange values connect *sertão* and sea» (ibid., vgl. auch Nagib 2007). Während also das *Cinema Novo* noch innerhalb eines allegorischen Verständnisses auf der Suche nach versteckten und verhinderten

5 Auf der Tagung «Glauber Rocha e as culturas na América Latina» im Oktober 2008, die von Peter W. Schulze und Peter B. Schumann organisiert wurde und der eine Publikation folgte (Schulze/Schumann 2011).

Referenzen der brasilianischen Kultur gewesen war, verschalten sich im postmodernen Film Zeit- und Referenzebenen auf neue Weise. *CIDADE DE DEUS* integriert den Videoclip, die Fotografie und den ständigen *flow* zwischen den Zeitebenen. Die Stadt wird zu einem dicht verflochtenen, multimedialen Informationsraum (Fahle 2006; Schlesinger 2008, 81), der von Nagib als «Neofavela» (2007, 111) bezeichnet wird, in der die sozialen Kraftfelder, Waffenarsenale und die Bilder gewalttätig und unvermittelt aufeinanderstoßen. Während in *CENTRAL DO BRASIL* eine an das *Cinema Novo* gemahnende Utopie eines Zusammenlebens der Armen aufscheint, können *CIDADE DE DEUS* wie auch der zu Recht gefeierte *O INVASOR* (*THE TRESPASSER*, Beto Brant, BR 2001) als Dystopien bezeichnet werden.

In dieser Phase der Transition und der Diskussion eines «New Brazilian Cinema», die mit der Wahl des ersten sozialistischen Präsidenten Lula da Silva zusammenfällt, gewinnt auch der Dokumentarfilm langsam an Bedeutung. Nicht nur thematisch, sondern auch stilistisch lösen sich die Filme von klassisch-didaktischen oder an großen Ereignissen und bedeutenden Biografien orientierten Sujets und erschließen eine neue audiovisuelle Geografie, die sich für Räume außerhalb des gewöhnlichen Fokus interessiert. Leben und Menschen aus dem Interior und dem Nordosten, aus den Favelas und Armenvierteln oder Bereiche wie Religion, Mythen und Musik erscheinen nicht mehr zuvorderst als Chiffren oder Allegorien für die Suche nach der brasilianischen Kultur, sondern als physische und alltägliche Manifestationen von Lebensweisen. Amir Labaki hält fest, dass das Interesse an den «normalen» Menschen und am alltäglichen Leben zunimmt:

One of the fundamental breaks from the previous cycle, which took place during the lead up to democracy at the end of the 1970s and early 80s has been the virtual abandonment of the political saga as chosen theme. (Labaki 2003, 100)

Didacticism is being abandoned in favour of more complex approaches. Broader subjects have also been inviting broader audiences to understand the Brazilian puzzle. There are fewer certainties, fixed models and definitive explanations. (ibid., 104)

Es geht wohlgermerkt nicht um das Verschwinden des Politischen, sondern um die Absage an die politische Saga, also die großen nationalen Narrative, und an den didaktischen Anspruch, der in aufklärerischer Absicht auch das *Cinema Novo* durchzog. Das Politische verschwindet nicht, son-

dern erscheint im Dokumentarfilm im Sprechen («fala») und im Alltäglichen («cotidiano»), weshalb Cezar Migliorin, Herausgeber des wegweisenden Sammelbandes *Ensaio no Real* (Migliorin 2010), vom «risco do real» spricht. Das Risiko bestehe darin, dass der gegenwärtige Dokumentarfilm das Wagnis des Verfehlens, des Nicht-Wissens, der Ablenkung und des Verkennens eingehe (ibid., 14). Dies gilt es nun genauer zu erfassen.

Andere Szenarien: Begegnen, Sprechen, Medien und der Dokumentarfilm

Eine Reihe zum aktuellen brasilianischen Kino auf der Plattform *Mubi* lässt die Vielfalt des gegenwärtigen Dokumentarfilms erahnen. Dabei stehen Minderheiten, die an den Rand der Gesellschaft gedrängt werden, wie etwa Drogenabhängige (*DIZ A ELA QUE ME VIU CHORAR [LET IT BURN]*, Maíra Bühler, BR 2019), die LGBTQ+-Community (*INDIANARA*, Aude Chevalier-Beaumel / Marcelo Barbosa, BR 2019) oder die Landlosen (*CHÃO [LANDLESS]*, Camila Freitas, BR 2019) im Mittelpunkt. Auch die indigene Bevölkerung wird seit einigen Jahren filmisch stärker in den Blick genommen, wobei sich die dokumentarische Darstellung oftmals über Ebenen der Fiktionalisierung vermittelt, wie zuletzt in *CHUVA É CANTORIA NA ALDEIA DOS MORTOS* ([*THE DEAD AND THE OTHERS*], João Salaviza / Renée Nader Messora, BR/P 2018) und *A FEBRE* ([*THE FEVER*], Maya Da-Rin, BR/F 2019). Die Grundlage für die Bedeutung des aktuellen Dokumentarfilms wurden in der Folge des *Cinema da Retomada* gelegt (Nagib 2003, xxii). Neben Eduardo Coutinho, der mit Filmen wie *BOCA DE LIXO* (BR 1993), *EDIFÍCIO MASTER* (BR 2002), *JOGO DE CENA* (*PLAYING*, BR 2007) und *MOSCOU* (BR 2009) als wichtigster Dokumentarfilmer der vergangenen zwei Dekaden gelten kann, möchte ich zwei Filme exemplarisch hervorheben, die den dokumentarfilmtheoretischen Diskurs geprägt haben. Es handelt sich um *ÔNIBUS 174* (*BUS 174 – GEISELDRAMA IN RIO*, José Padilha / Felipe Lacerda, BR 2002) und *PACIFIC* (Marcelo Pedroso, BR 2009), in denen die Medienvermitteltheit des Dokumentarischen eine wichtige Rolle spielt.

ÔNIBUS 174 handelt davon, wie der 21-jährige Sandro, Straßenkind und Überlebender des berühmten wie beschämenden Candelária-Massakers vom 23. Juli 1993,⁶ am 12. Juni 2000 einen Bus der Linie 174 in der Nähe

6 In dieser Nacht erschoss ein Mordkommando der Polizei acht Straßenkinder vor der Candelária-Kirche in Rio de Janeiro.

des Botanischen Gartens in Rio de Janeiro entführt. Die Entführung zog sich stundenlang hin und fand vor den Augen der brasilianischen Fernsehöffentlichkeit statt. Der Film besteht weitgehend aus dem Archivmaterial der Aufnahmen des Ereignisses, das dramatisch endete. Nach Stunden im Bus mit einigen Passagieren und beobachtet von den TV-Sendern wie der umstehenden Menschenmenge, verlässt Sandro mit einer weiblichen Geisel, Geísa, den Bus. Es ist unklar, was er als nächstes vorhat. Ein heranstürzender Scharfschütze will ihn aus der Nähe exekutieren, trifft aber stattdessen Geísa. Diese Kugel tötet die Frau. Sandro stürzt, dabei lösen sich auch Schüsse aus seiner Pistole. Er wird in einen Polizeiwagen verfrachtet und abtransportiert. Im Gefängnis kommt Sandro allerdings nicht an, denn er wird auf der Fahrt von den Polizisten getötet. Padilhas Film versteht sich als gegendokumentarisch operierende massive Anklage gegen die miserablen sozialen Verhältnisse Brasiliens, denen Sandro entstammt, der als Kind die Ermordung seiner Mutter mit ansehen musste.

Die quälenden Fernsehbilder der Entführung bilden nach Darstellung von *ÔNIBUS 174* nur den Kulminationspunkt einer systemischen Unterdrückung ab, die sich in der Tat Sandros entlädt. Sandro selbst wendet sich mehrmals an die Öffentlichkeit, wobei es ihm eher darum zu gehen scheint, dass seine Tat für alle sichtbar wird, konkrete Forderungen an die Polizei stellt er nicht. Der Film etabliert einen Kontrast zwischen der Rohheit der Fernsehbilder und den Vorstellungen eines anderen oder besseren Lebens, die sich in den Aussagen der Menschen ausdrücken, die Sandro zuvor begleitet haben: ehemalige Straßenkinder, eine Sozialarbeiterin und eine Pflegemutter. Archivaufnahmen zeigen Sandro als Jugendlichen in einer Capoeira-Gruppe, die kurzzeitig Integration versprach. Sein gewollter *Auftritt* im Fernsehen kann als Versuch verstanden werden, Aufmerksamkeit und Anerkennung für sich, aber damit auch für die sozial und ökonomisch Unsichtbaren der brasilianischen Gesellschaft einzufordern. So zumindest arrangiert es der Dokumentarfilm von Padilha, wie verschiedentlich kommentiert wurde:

José Padilha gibt Sandro ganz bewusst post mortem die Anerkennung zurück, die dieser während seines ganzen Lebens gesucht hat. Er wählt die Gattung des Dokumentarfilms, durch den er in diversen Stellungnahmen die Polyphonie des seinerzeit versteckten Materials herausstellen kann. Diese verdeutlichen, dass Sandro das Opfer dieses Falles war, Opfer eines Systems, eines perversen Lebenswegs, der ihn auf die Straße brachte, ihn Verbrechen begingen

ließ und im vorzeitigen und grausamen Tod sein Ende fand (Cruz Esteves / Costa Miranda / Feio Igreja 2016, 120; Übers. O. F.).

Der Film lässt also nicht nur Sandros konkrete, verzweifelte und durch die Tat kriminell verzerrte Stimme vernehmbar werden, sondern er zielt auch auf das, was Bill Nichols als «Voice» bezeichnet hat: die Stimme des Dokumentarfilms, die in ihren verschiedenen Äußerungen und Zeigemodi auf Haltung und Positionierung zu tatsächlichen Geschehnissen verweist. In diesem Sinne ist der letzte Kommentar des Films, der Hinweis des im Film auftretenden Soziologen nun als Voice-Over formuliert: Sandro musste getötet werden, weil die Gesellschaft ihre eigene «Produktion der Unsichtbarkeit» («produção da invisibilidade»), für die Sandro steht und aus der heraus er sich selbst sichtbar gemacht hat, nicht sehen möchte. Folglich musste die Polizei auch den noch lebendigen, an die strukturellen Versäumnisse erinnernden Körper beseitigen. Diese letzten Worte, so kann man die Geste verstehen, richten sich direkt an die Filmzuschauer:innen. Mit dem Dokumentarfilm ist das Ereignis nicht abgeschlossen und dokumentiert, sondern im Gegenteil: Es wird jetzt erst zum Gegenstand der Debatte.

PACIFIC ist ein anderer, viel beachteter Dokumentarfilm. Der Film hat eine mehrtägige Kreuzfahrt zur vor Natal im Atlantik gelegenen Inselgruppe Fernando de Noronha zum Thema, eine Touristenattraktion in Brasilien. Die Besonderheit liegt darin, dass der gesamte Film nur aus Amateurvideoaufnahmen und Originalstimmen von der Fahrt und den sich selbst filmenden Tourist:innen besteht. Pedroso hat diese Aufnahmen, die während und nach der Kreuzfahrt entstanden sind, auf Anfrage für seinen Film verwenden dürfen.⁷ Diese Zweckentfremdung touristischer Bilder, die durch die Montage entsteht, bietet ein ambivalentes Bild zwischen Stereotypie und Touristenkitsch auf der einen Seite und Einblick in die Fantasien und Begehren «normaler» Brasilianer:innen auf der anderen Seite. Ambivalent sind sie deshalb, weil die Reise und die dabei erfolgten Aufzeichnungen, die Bildern und Posen der Tourist:innen nicht einfach als Einfluss einer mächtigen Kulturindustrie und damit als entfremdete Erfahrung abzutun sind, sondern im gleichen Maße von den Imaginationen und Fabulationen der Brasilianer:innen zeugen. Damit sind sie als Teil der Suche nach Identitätszuschreibungen des brasilianischen Volkes

7 Pedroso fragte die Tourist:innen direkt nach der Kreuzfahrt, ohne dass diese zuvor von seinem Projekt wussten.

zu verstehen. Die Reise ist dabei ein idealer Zustand, um diese fiktionalisierende Freisetzung von Begehren und Wünschen zu forcieren. Pedrosos Film, der keinerlei eigene Kommentare enthält, geht es also nicht darum, die vermeintlich unrealistische Weise der Weltbetrachtung des Touristen auszustellen, sondern verschiedene, für die Kamera (verwendet wurde in den meisten Fällen eine Betacam) inszenierte Formen der Selbst- und Weltbeobachtung zu exponieren. Diese Verschmelzung des Films mit den von anderen gemachten Aufnahmen zielt auf Erfahrungen, die in der Tourismusforschung bereits analysiert worden sind:

Die fiktionale Seite des touristischen Erlebens ist seit jeher gesehen worden – jedoch fast ausnahmslos als ein zu überwindender Defekt. Die «unrealistische» Sichtweise der Touristen wurde ihnen als moralischer Mangel angerechnet – als ginge es darum, die fremde Wirklichkeit «richtig» zu erkennen, als seien nur Faulheit und Egoismus schuld, wenn es dazu nicht kommt. Dieser Anspruch aber verkennt die Antriebe und Eigenarten des Reisens. Es wird seit jeher durch Fantasien, Wünsche und Projektionen geleitet. Schon immer ging es nur begrenzt um die Erkenntnis der Fremde. Vielmehr suchen Touristen die sinnliche Erfahrung imaginärer Welten, die Realität der Fiktion. Die Reiseerlebnisse werden zu diesem Zweck inszeniert und konstruiert, die Elemente der Wirklichkeit in neuen Verbindungen angeordnet. Das gilt für die bürgerlichen Reisenden früherer Jahrhunderte wie für die heutigen Kulturtouristen, für die Badereisenden des 19. Jahrhunderts und für heutige Mallorca-Urlauber. (Henning 1999, 55)

Diese Beobachtungen zur Erlebniswelt der Tourist:innen lässt sich auf PACIFIC übertragen. Dem Film geht es darum offenzulegen, wie eine für die Einzelnen einzigartige Erfahrung, der Besuch der abgelegenen Inselgruppe, touristisch geformt und dargeboten wird. Ebenso entscheidend ist aber, wie und auf welche Weise die Brasilianer:innen selbst ihre bereits medial geprägten Fiktionen weiterentwickeln und darbieten, denn sie werden auf dieser Fahrt selbst zu fiktionalisierenden Akteur:innen. Dabei entstehen Übergänge vom Individuum zum kollektiven Erleben, und die gemeinsamen Fantasien übersetzen sich in körperliche Handlungsebenen, etwa in Sprechen, Posieren, Tanzen, Singen, Träumen.

ÔNIBUS 174 und PACIFIC können als fragmentiert medial vermittelte Erfahrungen der Brasilianer:innen verstanden werden, die in diesen Filmen

an die Zuschauer:innen als Ebene der (Selbst-)Wahrnehmung zurückgespielt werden. Es zeichnet sich dabei eine neue Ebene der Begegnung ab, die besonders im Dokumentarfilm von Bedeutung ist. Cezar Migliorin sieht in diesem neuen Verhältnis zwischen individuellem und kollektivem Sprechen, welches die Szene der Begegnung zwischen Kamera/Filmteam und Gefilmten voraussetzt, eine wesentliche Dimension des gegenwärtigen Dokumentarfilms. Während die kapitalistische Kultur, nicht zuletzt die Telenovelas, den Menschen nur als Konsument:in oder in festgelegten Typisierungen kennt, legen Dokumentarfilme durch das In-Szene-Setzen von Sprech- und performativen Handlungssituationen eine anders facettierte Kultur Brasiliens frei, die sich in den Menschen verkörpert, oder sie erschaffen sie gar erst im filmischen Dokument. Es geht dabei nicht etwa darum, hinter den vermittelnden Instanzen, etwa der in Brasilien äußerst präsenten audiovisuellen Medienlandschaft, den «authentischen» Menschen zu finden, sondern vielmehr darum, die gegenseitigen Durchdringungen von (Medien-)Gesellschaft und Individuen aufzuzeigen. Migliorin hält fest:

Mit dem anderen sein, eine Lebensweise ins Sichtbare zu kehren, ohne dass diese Annäherung mit der Verwaltung des Lebens des anderen verwechselt wird, ein Modus des Erfassens einer Exzentrizität – das ist die Herausforderung des Dokumentarfilms. Wie mit diesen anderen sein, ohne dass sie bloß Teil eines Einheitlichen sind, die ihre Singularitäten in konformer Weise in Richtung konsensueller Vorgaben, etwa als die Verrückten, die Weisen, das arme Talent etc. eingliedern? In diesem Sinne erkennen wir, wie verschiedene Filme aufmerksam sind für Lebensweisen, die der Funktionalisierung entgehen. Dabei geht es nicht nur um die Wahl der Personen, sondern um einen Ansatz, der sich vom Idealismus und vorgefertigten Diskurs entfernt, um mit den Körpern, Gesten, Reden in ständiger Abweichung zu sein. (Migliorin 2010, 12; Übers. O.F.)

Wenn es um die dokumentarische Inszenierung von Gesprächssituationen geht, fällt in Brasilien fast immer der Name von Eduardo Coutinho, dessen Filme den wissenschaftlichen Diskurs zum Dokumentarfilm entscheidend prägen. So fragt César Guimarães in dem von Migliorin herausgegebenen Band zunächst nach den Möglichkeiten der Darstellung des «gemeinen» Menschen (Guimarães 2013 [2010], 79). Das Gewöhnliche und Alltägliche werde jedoch oft – wie von Migliorin angedeutet – unter allgemeinen Bestimmungen, etwa von Klassenzugehörigkeit oder Elend sub-

sumiert. Daher sieht Guimarães auch einen Film wie ÔNIBUS 174 kritisch, da die Miserabilität der unteren Klassen einem Mittelschichtpublikum in Form des Schocks dargeboten wird und damit direkt Horror, Mitleid, schlechtes Gewissen und Entsetzen hervorruft. Diese Betroffenheitsposen, in die Zuschauer:innen durch Filme über Armut häufig gedrängt werden, verfehlen die Möglichkeit der Begegnung zwischen den Akteur:innen, wie ihn der französische Filmwissenschaftler Jean-Louis Comolli als Ankerpunkt seiner Dokumentarfilmtheorie immer wieder eingefordert hat. Comolli, dessen Sammelschrift *Voir et Pouvoir* (2004) unter dem Titel *Ver e Poder (Sehen und Macht)* unter Leitung von Guimarães ins Portugiesische übersetzt wurde, übt bis heute einen erheblichen Einfluss auf die akademische Auseinandersetzung mit dem Dokumentarfilm in Brasilien aus. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass seine theoretischen Positionen mit Eduardo Coutinho's Filmen eine fast passgenaue Umsetzung erfahren (ohne dass Coutinho, der seit den 1950er-Jahren Filme machte und 2014 tragisch verstarb, auf Comolli explizit Bezug nimmt). Für *BOCA DE LIXO* (1993) filmt Coutinho Menschen in Itaoca (im Staat Rio de Janeiro), die davon leben, Dinge auf einer Müllkippe zu sammeln. Coutinho schafft es hier wie in all seinen Filmen, einfache Menschen durch vorsichtige Gesprächsführung zum Erzählen zu bringen, wobei das Erzählen nicht nur aus Mitteilen besteht, sondern auch aus Expositionen von Sprechen, Gesten und Körpern. Das dokumentarische In-Szene-Setzen, das von der stärker die Fiktion betonenden Inszenierung zu unterscheiden ist, zielt darauf, den Akt des Sprechens überhaupt erst zu ermöglichen, eine Szene der Sichtbarkeit zu eröffnen und daraus eine Begegnung mit dem Imaginären, den Wünschen und Fantasien, die diese Menschen umtreiben, herzustellen. Deshalb sucht Coutinho die Lebensräume seiner Gesprächspartner auf, so auch in seinem vielleicht bekanntesten Film *EDIFÍCIO MASTER* (2002), in dem er um Eintritt in die Wohnungen in einem Hochhaus in Rio de Janeiro bittet, um die persönlichen Geschichten der hier lebenden Menschen zu erfahren. Coutinho ist dabei kein Eindringling wie im Fall des Reality TV, das beim Abfilmen der so genannten «einfachen» Menschen häufig auf spektakuläre Situationen abzielt. Vielmehr entfalten sich diese Begegnungen, in denen die Anwesenheit Coutinho's oder des Filmteams immer erkennbar ist, in der Zeit, in der offensichtlich Vertrauen entsteht. Guimarães beschreibt dieses Vorgehen mit Blick auf *BOCA DE LIXO* wie folgt:

Die Co-Präsenz des Gesichts, des Sprechakts, des Hörens und des Aufzeichnungsapparats macht aus dem Film einen Raum der Auf-

teilung, in dem die Subjekte Zeit und Autonomie gewinnen, um eine *auto-mise en scène* der kleinen Aspirationen zu entwickeln, die aus biografischen Fragmenten, subjektiven Werten, alltäglichen Taktiken besteht, um der Prekarität der materiellen Ressourcen und der Instabilität der Beziehung mit der Müllkippe entgegenzutreten. (Guimarães 2013, 88)

Die Leistung des Dokumentarfilms besteht also darin, zunächst die Befangenheit der Begegnung mit der Kamera aufzuheben, um in einem zweiten Schritt in diesem audiovisuellen, aber auch taktilen und sensiblen Raum eine fragile Identität von Personen zum Ausdruck kommen zu lassen. Fragil ist die Identität, weil nicht der vermeintlich wahre Kern oder ein authentisches Selbst erkannt werden soll, sondern die Dimensionen der Wünsche und Sehnsüchte, die oft in Verbindung mit populärkulturellen Narrativen oder Erlebniswelten stehen. Deshalb rückt in den Filmen nicht selten der Übergang vom Sprechen zum Singen ins Zentrum, wobei damit nicht nur eine mediale Kultur aufgerufen wird, sondern sich der Alltag in eine durch den Dokumentarfilm hergestellte Szenerie verwandelt. In *BOCA DE LIXO* beginnt ein Mädchen im Laufe der Konversation, ein bekanntes Lied zu singen, und erfährt eine filmische Metamorphose zur «Mädchen-Sängerin ohne Bühne, Berühmtheit oder Publikum; das Mädchen-im-Bild, das sich in ihrer [sic!] eigenen Vorstellung bewegt, ohne Spektakel oder Affektiertheit. Ein Anti-Star, der versucht, seinen absurden Wunsch zu fabulieren» (ibid., 89).

Es geht also in allen bislang besprochenen Beispielen darum, etwas zum Erscheinen zu bringen, aber es geht nicht darum, eine verborgene Substanz des Individuums oder seine bloße Abhängigkeit von massenmedialen Bezügen darzustellen. Gewalt, Armut und harte Lebensbedingungen durchdringen die gefilmten Personen, doch sie lassen sich darauf nicht reduzieren, sondern erreichen bei Coutinho eine fragile Sichtbarkeit. Eine realistische Beschreibung oder Abbildung kann ebenso wenig zu ihnen durchdringen wie etwa spektakuläre Gewaltbilder aus der Favela. Denn diese Menschen und mit ihnen weite Teile der Bevölkerung, so beschreibt es Guimarães unter Bezugnahme auf die brasilianische Schriftstellerin Clarice Lispector, leben «in einem unpersönlichen Limbus» [...], von sich selbst abwesend, unsichtbar für alle um sie herum, unterirdisch, jedes Charmes enthoben» (ibid., 82). Die Begegnung mit der dokumentarischen Kamera macht sie daher zu einer Figur der Alterität, die – meines Erachtens nicht zufällig – an das abwesende oder versteckte und unauffällige

Volk erinnert, das einst Glauber Rocha umgetrieben hat. Auch ÔNIBUS 174, PACIFIC und die Filme Coutinhos öffnen eine *andere Szene*, auch wenn diese nicht mehr die gleichen politischen Allegorien einer «Brasilianität» heraufbeschwören kann, wie das im *Cinema Novo* und bei IRACEMA der Fall war. Und dennoch stellen diese Szenen eine Verbindung zu Brasilien her, indem sie populärkulturelle Fantasien, etwa in Gesten des Erzählens oder im Singen bekannter Lieder, verkörpern und damit bis zu einem bestimmten Grad kollektivieren oder vergemeinschaften.

Die Kontinuität zum *Cinema Novo* und *Cinema da Retomada* wird also offensichtlich: Es geht immer noch darum, eine verdeckte, sich entziehende Frage nach dem *povo brasileiro* (*brasilianischen Volk*) im Medium des Films zu inszenieren. Das ist die allegorische Situation, die aber heute und besonders durch den Dokumentarfilm als konkretem Körper und nicht jenseits der Mediensphäre, sondern mit dieser gemeinsam ermittelt werden muss. Consuelo Lins, ehemalige Mitarbeiterin von Coutinho und Professorin für Filmwissenschaft an der Universidade Federal in Rio de Janeiro, stellt heraus, dass Coutinho in ähnlicher Weise an der Realität interessiert war wie André Bazin, aber dessen ontologische Fundierung des Films in der Realität nicht teilte:

Auf seine Weise nähert sich Coutinho dem Begriff der Ambiguität, die André Bazin und der modernen Kunst im Allgemeinen so wichtig war. Bei Bazin jedoch war die Ambiguität bestimmter Filme «ontologisch» mit tieferen Strukturen der Realität verbunden, in präexistierenden Beziehungen, die die Kamera einfängt und wiedergibt. Das könnte von Coutinhos Position nicht weiter entfernt sein. Er weiß, dass die Kamera Alteritäten auslöst, ohne sich um die «tiefer liegenden Strukturen der Realität» zu kümmern, die, wenn sie zufällig existieren sollten, mit Sicherheit nicht filmbar wären. (Lins 2004, 51; Übers. O. F.)

Coutinho weiß, dass er mit dem Dokumentarfilm nicht die Realität Brasiliens finden kann. Weil es sie nicht gibt und weil sie schon gar nicht in vorgeblichen Repräsentationen des brasilianischen Volkes entdeckt werden kann. Diese Realität offenbart sich aber durch die Konversationen mit den Menschen, indem sie im Gespräch dramatisiert, exponiert und expressiv wird. Diese auch vom *Cinéma vérité* und in dens Gesprächsführungen Claude Lanzmans (Fahle 2020, 153–155) inspirierte Aufwertung von Oralität («valorização de oralidade»), die Ismail Xavier (2010, 77) in

einem Text zu Coutinho festhält, macht die Personen zu Akteur:innen, zu Individuen und zu *dramatis personae* des brasilianischen Volkes zugleich. In *JOGO DE CENA* führt Coutinho die Konversation besonders weit ins Experiment, indem er sich von verschiedenen Frauen aus Rio de Janeiro (die er per Zeitungsannonce gesucht hat) in einem leeren Theater ihre Lebensgeschichten erzählen lässt und dieselben Geschichten am selben Ort von Schauspielerinnen (nach)sprechen lässt. Ohne Vorkenntnisse ist kaum zu erkennen, wer schauspielert und wer die eigene Geschichte vorträgt. Das Rollenspiel ist eine Urfigur der Alterität, aber in Brasilien, das gegenwärtig wieder als eine gespaltene Nation erscheint, lassen sich Identitätsfindungsprozesse nicht verordnen, sondern nur kreativ im Erschaffen anderer Szenen überwinden, und das übernehmen im besten Falle die Menschen selbst. Im Dokumentarfilm finden sie, so kann man die vorliegenden Diskurse verstehen, ein Medium dafür.

Anhand der aufgeführten Beispiele und der über mehrere Jahrzehnte hinweg immer dichter gewordenen Diskurse zum Dokumentarischen konnte gezeigt werden, dass es sich lohnt, die brasilianische Realität, soll sie in ihrer Pluralität erfasst werden, nicht mehr nur über den Spielfilm zu beobachten. Dieser gelangt zwar eher in die europäischen Kinos, repräsentiert aber nur einen Teil der audiovisuellen Produktion Brasiliens. Allerdings ist auch deutlich geworden, dass sich Konzepte wie die «andere Szene», der «gemeine Mensch» und die «Alterität» zwischen dem Dokumentarischen und dem Fiktionalen bewegen und sich, das wäre weiter zu erörtern, gar als alternative Beschreibungen zu diesen beiden dominanten Inszenierungsformen anbieten.

Literatur

- Aggio, Regina (2005) *Cinema Novo. Neues brasilianisches Kino 1954–1964*. Remscheid: Gardez! Verlag.
- Alencar, José de (2015) *Iracema. Legende aus Ceará* [1865]. Fortaleza/Bonn: Tatubola Editora.
- Bentes, Ivana (2003) The *sertão* and the *favela* in contemporary Brazilian film. In: Nagib 2003, S. 121–138.
- Bernecker, Walther L. / Pietschmann, Horst / Zoller, Rüdiger (2000) *Eine kleine Geschichte Brasiliens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Comolli, Jean-Louis (2004) *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Lagrasse: Editions Verdier.

- Cruz Esteves, Lorena / Costa Miranda, Luciana / Feio Igreja, Monique (2016) A teoria do reconhecimento no documentário *ÔNIBUS* 174. In: *ANIMUS. Revista Interamericana de Comunicação Midiática* 15,29, S. 107–123.
- Cunha, Euclides da (1994) *Krieg im Sertão* [bras. 1902]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1991) *Kino 2. Das Zeit-Bild* [frz. 1985]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fahle, Oliver (2007) Die Stadt als Spielfeld. Raumästhetik in Film und Computerspiel. In: *Spielformen im Spielfilm. Zur Medienmorphologie des Kinos nach der Postmoderne*. Hg. v. Rainer Leschke & Jochen Venus. Bielefeld: Transcript, S. 225–238.
- (2011) Televisualidade segundo Glauber. In: *Glauber Rocha e as culturas na América Latina*. Hg. v. Peter W. Schulze & Peter B. Schumann. Frankfurt a. M.: TFM, S. 137–148.
- (2020) *Theorien des Dokumentarfilms zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Guimarães, César (2014) Gemein, gewöhnlich populär. Figuren der Alterität im zeitgenössischen brasilianischen Dokumentarfilm [2010]. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 6,2, S. 79–90.
- Hennig, Christoph (1999) *Reiselust. Touristen, Tourismus und Urlaubskultur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Labaki, Amir (2003) It's all Brazil. In: Nagib 2003, S. 97–104.
- Lins, Consuelo (2004) *O documentário de Eduardo Coutinho. Televisão, cinema e video*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Migliorin, Cezar (Hg.) (2010) *Ensaios no real. O documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco de Azougue.
- Nagib, Lúcia (Hg.) (2003) *The New Brazilian Cinema*. London / New York: I. B. Tauris.
- (2007) *Brazil on Screen. Cinema Novo, New Cinema, Utopia*. London / New York: I. B. Tauris.
- Rocha, Glauber (1982) An Esthetic of Hunger [1965]. Übers. v. Randal Johnson & Burnes Hollyman. In: *Brazilian Cinema*. Hg. v. Randal Johnson & Robert Stam. New York: Columbia University Press, S. 68–71.
- (2011) Äztetyk des Hungers [bras. 1965]. Übers. v. Martin Schlesinger & Oliver Fahle. In: *Rocha². Eryk Rocha und Glauber Rocha*. Hg. v. Film-museum Düsseldorf, S. 32–39.
- (2021) Ästhetik des Hungers [bras. 1965]. In: *Montage AV* 30,2 (in diesem Heft).
- Schlesinger, Martin (2008) *Brasilien der Bilder*. Weimar: VDG.

- Schulze, Peter W. (2005) *Transformation und Trance. Die Filme des Glauber Rocha als Arbeit am postkolonialen Gedächtnis*. Remscheid: Gardez! Verlag.
- / Schumann, Peter B. (Hg.) (2011) *Glauber Rocha e as culturas na América Latina*. Frankfurt a. M.: TFM.
- Xavier, Ismail (1997) *Allegories of Underdevelopment. Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- (2003) Brazilian Cinema in the 1990s: the unexpected encounter and the resentful character. In: Nagib 2003, S. 39–63.
- (2010) Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: *Ensaios no real. O documentário brasileiro hoje*. Hg. v. Cezar Migliorin. Rio de Janeiro: Beco de Azougue, S. 65–79.