

11. Schluss: Definitionen der brasilianischen Bilder der Enge

Das Anliegen dieser Arbeit war es, durch den Begriff der Enge einige ausgewählte brasilianische Filme nicht nur als Einzelfälle, sondern im Rahmen eines größeren ästhetischen wie historischen Zusammenhangs zu begreifen. Anhand ihrer abgeschlossenen Interpretationen sollte deutlich werden, inwiefern sie Gemeinsamkeiten aufweisen, die sich jeweils als spezifische Reflexion der Filme über ihre eigenen Universen und Beschaffenheiten beschreiben lassen. In den hier vorgestellten Filmen tauchte eine Vielzahl von Aspekten und Bezügen auf, welche die Vielfältigkeit der filmischen Enge ausbilden. Dispositive der Enge sind in kleinen wie großen, experimentellen wie konventionellen, marginalen wie populären, fiktionalen wie dokumentarischen Produktionsweisen zu finden, mit denen unterschiedliche Stile oder Techniken verbunden sind. Eine grundlegende Behauptung ist, dass sich in brasilianischen Filmen auf einzigartige Weise Bilder der Enge herausbilden. Da mir selbst kein anderes Land und keine andere Filmkultur bekannt sind, in denen sich dieses Phänomen der Enge derart systematisch erfassen lässt, möchte ich abschließend erneut postulieren, dass man sich mit dem brasilianischen Film beschäftigen muss, wenn man filmische Enge verstehen möchte – nicht nur als eine filmische Angelegenheit, sondern zugleich als Reflexion eines sozialen, ökonomischen und auch politischen Zusammenhangs, in dem Wahrnehmungs- und Machtverhältnisse gesellschaftlicher Bereiche sichtbar werden.

Auffallend ist, dass sich in der Abgeschlossenheit der engen Räume Beobachtungsverhältnisse und Blickordnungen beschreiben lassen, die immer auch unter dem Gesichtspunkt des Observierens und der Überwachung gesehen werden können, insofern die Handlungen von privatem Voyeurismus, staatlichen Kontrollarchitekturen, von künstlerischer Dauerbeobachtung und nachbarschaftlichen Sicherheitsvorkehrungen erzählen. Der Begriff der Enge ist dabei ein Vorschlag, diese Beobachtungsverhältnisse nicht nur unter verallgemeinernden Vorstellungen von Disziplin oder Kontrolle zu sehen, sondern die Dispositive mit all ihren Facetten als filmische Gebilde ernst zu nehmen. Erst mittels des Films lassen sich nicht nur durch Architekturen errichtete Blick- und Machtverhältnisse sichtbar machen, sondern auch Auswirkungen auf subtilere Verknüpfungen, wie zu Affekten, zu Gedächtnissen und ihren Bildern. Die Bilder der En-

ge errichten eigene bewegliche und heterogene Dispositive, in denen die menschlichen Körper und Sinne in weitreichendere Relationen eingebunden sind.

Abschließend möchte ich die Verbindungslinien zwischen den besprochenen Filmen, die sich in ihren Genres, Gattungen und Ästhetiken stark unterscheiden, noch etwas schärfen. Denn durch sie kristallisieren sich Kennzeichen heraus, mit denen sich erste Definitionen der brasilianischen Bilder der Enge formulieren lassen. Dazu möchte ich die anfangs genannten, grundlegenden Konzepte des begrenzten Raums und des Stillstands, der begrenzten Wahrnehmungen und Beziehungen erneut aufgreifen, um sie differenzierter zuzuspitzen beziehungsweise um sie mit den Erkenntnissen der einzelnen Filme zu erweitern.

1. Begrenzter Raum

In den Analysen sollte deutlich geworden sein, inwiefern es sich bei den Bildern der Enge nicht nur um Filme handelt, die an wenigen Schauplätzen spielen, sondern deren Begrenztheit auf spezifische Weise zur zentralen Angelegenheit wird. Die Protagonisten bewohnen Räumlichkeiten, die ihre gesamte Lebenswelt ausmachen und ihre Handlungen rahmen, die sie nicht verlassen wollen oder teilweise auch nicht verlassen können, weil sie in ihnen gefangen sind. Die Architekturen der engen Dispositive bieten den Figuren zum einen nur geringe Bewegungsräume, zum anderen lässt sich beobachten, dass sich ihre Situationen aufgrund der Reduktion von Aktionen, Wahrnehmungen und Affekten durch Bewegungslosigkeit und Stillstand auszeichnen. Über die Akte, Sequenzen und einzelnen Szenen hinweg geht die räumliche Begrenztheit mit narrativen und ästhetischen Verengungen einher, sodass Protagonisten in die Enge getrieben werden und die Frage entsteht, ob es für sie ein Entkommen und einen Raum jenseits der Enge geben kann. In allen Filmen geht es dabei um eine Transformation privater Räume, ihrer Wirklichkeiten und Sichtbarkeiten. Diese werden auf unterschiedliche Weise von äußeren Einflüssen, von Eindringlingen oder Blicken herausgefordert, wodurch die Bedingungen dieser privaten Räume reflektiert werden. Die begrenzten privaten Zimmer stehen immer schon im Spannungsverhältnis zum öffentlichen Raum und werden durch die Sichtbarkeit des Nicht-Privaten bedroht. Mit Fragen der Sichtbarkeit und der Sichtbarmachung dieser Räume ist auch immer ein gewisser Verlust des Privaten verbunden, doch zugleich werden auch Wohnverhältnisse hinterfragt, die für die Enge und für Ausweglosigkeiten verantwortlich sind. Durch die Dispositive der Enge wird die räumliche Begrenztheit einerseits als eine Notwendigkeit für das Private ergründet, andererseits zeigt sich, dass durch ein Aufbrechen räumlicher Markierungen erst neue private Räume denkbar werden.

2. Transformation von Gesellschaft

Mit der Konzentration auf begrenzte Räume geht immer auch die Relation zu einer Außenwelt einher, die in der Enge nur vorausgesetzt und errahnt werden kann. Alle besprochenen Filme zeichnen sich dadurch aus, dass die Gesellschaft außerhalb der sichtbaren Zonen häufig unsichtbar bleibt und verschwindet. Zugleich wirken die Handlungen in den Innenräumen zumeist beispielhaft, wodurch die Gesellschaft gewissermaßen in die Innenräume geholt wird, wenn es im Kleinen um wesentliche Aspekte des sozialen Zu-

sammenlebens, um die Grundlagen von Gemeinschaft geht. Die Mikroebene erscheint exemplarisch für die Zusammenhänge im Großen, für soziale Funktionsweisen, Verhaltensmuster und Regeln, die das menschliche Dasein auszeichnen.

Insbesondere in *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* wird deutlich, wie in der Krise der kollektiven Blindheit durch die Enge erst eine neue Basis für ein soziales Miteinander entsteht. In der Abgeschlossenheit der Quarantänestation muss eine neue Mitmenschlichkeit aufkeimen, damit eine sinnliche Neufiguration von Gesellschaft denkbar wird. Aber auch in *QUE HORAS ELA VOLTA?* geht es darum, dass eine Protagonistin durch ihre Tochter und deren Blick von außen eine neue Selbstwahrnehmung entdeckt, die ihr einen Weg aus der Gefangenschaft sozialer Konventionen aufzeigt und einen eigenen privaten Raum, eine neue familiäre Gemeinsamkeit außerhalb ihres bisherigen Lebens ermöglicht. In den Bildern der Enge wird Gesellschaft somit als eine Organisationsweise von Menschen in geschlossenen Räumen, in einzelnen Zimmern, Wohnungen oder Straßen gedacht, die Wechselbeziehungen zwischen einem Innen und einem Außen hervorbringen. Das besondere Potenzial und, wenn man so will, eine Hoffnung dieser Filme liegt darin, dass die Flucht aus der Enge nicht allein durch eine Zerstörung der Räume gelingt, wie beispielsweise durch den Brand in der Quarantänestation in *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*, sondern dass eine Veränderung gesellschaftlicher Verhältnisse auch durch solche Blicke von außen und durch eine neue Wahrnehmung der eigenen Begrenztheit herbeigeführt werden kann.

3. Abstrakte ökonomische Beziehungen

Dabei – und dieser Punkt schließt an die Beispielhaftigkeit der Situationen und Geschichten an – nehmen die einzelnen Protagonisten in den räumlichen Anordnungen bestimmte Positionen ein, die ihre sozialen Verbindungen und auch die Beobachtungsverhältnisse untereinander bestimmen. Diese hängen eng mit ihrer Arbeit und ihren ökonomischen Abhängigkeiten zusammen, durch welche sie umso mehr einen exemplarischen, stellvertretenden Charakter bekommen, wenn die Personen, wie beispielsweise in *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*, keine Namen haben, sondern als Vertreter von Berufen oder von Beziehungsverhältnissen auftreten. Aber auch in den anderen Filmen werden dadurch klare Ordnungslinien markiert: In *O CHEIRO DO RALO* ist Lourenço nicht nur ein skrupelloser Geschäftsmann, sondern auch sein Begehren wird zu einem Vertrag mit klar definierten Regeln; in *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG* basiert die Liebe zwischen Gala und Felix auf dem beruflichen Verhältnis zwischen einer Regisseurin und einem Schauspieler; in *O SOM AO REDOR* ist mit der Beziehung des Hausherrn Francisco zu seinen Vermietern ein fundamentales Machtverhältnis verbunden; in *QUE HORAS ELA VOLTA?* bleibt der Haushälterin Val im Anwesen ihrer Arbeitgeber gerade mal ein privater Bereich, der nicht viel größer ist als ihr Bett. Zwischen den Akteuren werden Machtpositionen oder Begehrensstrukturen im Rahmen räumlicher Gebilde erkennbar, als Effekte von Wohnordnungen und Arbeitsbedingungen, die auch Wahrnehmungen organisieren. Wer der Enge entkommen will, der muss sich in den begrenzten Räumen jenseits der durch Arbeitsverhältnisse geschaffenen Abhängigkeiten eigene Räume erobern, der muss sich gegen den ökonomischen Druck behaupten und von diesem unabhängig werden. Dieser Kampf kann zum grundlegenden Konflikt

und zum Auslöser der Bedrängung werden, wie im Falle von *AQUARIUS* und der Witwe Clara, die entschlossen die Avancen und die Millionensumme des Bauunternehmens zurückweist, um ihre Wohnung vor dem Abriss zu retten.

4. Blinde Flecken

In den Beobachtungsverhältnissen zwischen den Protagonisten oder zwischen einem Innen und einem Außen bilden auch Zonen außerhalb von einzelnen Wahrnehmungen wichtige Referenzpunkte; blinde Flecken einzelner Figuren oder nicht sichtbare Bereiche außerhalb der Bilder, in denen manchmal auch Bedrohliches lauert, das für die Figuren zum Verhängnis werden und sie einholen kann. Relationen zwischen sichtbaren und nicht sichtbaren Zonen, die Verknüpfungen zwischen Beobachtern und Beobachteten hervorbringen, sind wesentlich für die Dispositive der Enge und ausschlaggebend für die zunehmenden ästhetischen Verengungen. In allen Filmen spielen sich Dramen ab, in denen es um Spannungen und Kräfte geht, die zwischen solchen Verzweigungen entstehen.

In *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* rückt die Blindheit als kollektives Phänomen auf besondere Weise in den Fokus und wird zu einem Raum, der neue Begegnungen ermöglicht. In *O SOM AO REDOR* bleiben die Motivation und die Geschichte des Wachmanns Clodoaldo und seines Bruders Claudio bis zum Schluss im Verborgenen, sodass diese nicht nur die Zuschauer, sondern auch den ahnungslosen Hausherrn Francisco überraschen, wenn sie diesen am Ende des Films zu Hause aufsuchen, um sich zu rächen. In *AQUARIUS* hat die alleinstehende Clara nicht nur mit den rücksichtslosen Bauherren zu kämpfen, sondern aufgrund deren Aufdringlichkeit auch mit einer unsichtbaren, allgegenwärtigen Bedrohung ihrer Wohnung.

Es ist offensichtlich, dass unbemerkte Beobachter oder Voyeure eine gewisse Macht über diejenigen besitzen, die nicht wissen, dass sie beobachtet werden. In den Bildern der Enge geht es letztlich auch immer darum, sich den Beobachtern zu entziehen, sich gegen diese zu behaupten – oder darum, die Wahrnehmungsvorteile blinder Flecken für sich zu nutzen.

5. Wahrnehmungsverhältnisse und Medien

Die Protagonisten werden folglich mit Krisen konfrontiert und müssen Probleme lösen, die durch die räumliche Begrenztheit, durch die spezifischen Kräftefelder der Dispositive und durch ihre Organisation von Wahrnehmungen und Sichtbarkeiten entstehen. Die Beziehungen zwischen Beobachtern und Beobachteten führen zu Konflikten, teils zu gewalttätigen, sodass es stets auch um die Frage geht, durch welche Strategien bestimmte Machtverhältnisse und Abhängigkeiten aufgebrochen werden können beziehungsweise inwieweit die Dispositive Möglichkeiten zur Flucht oder zur Transformation dieser Verhältnisse bieten.

Nicht nur in *FILM*, sondern auch in den brasilianischen Filmen wurde wiederholt die Rolle des Auges in den engen Konstellationen erkennbar, beispielsweise in Form des Glasauges in *O CHEIRO DO RALO* oder in den Spiegel- und Kamerablicken in *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG*. Die Wahrnehmungsverhältnisse zwischen menschlichen Augen werden jedoch wesentlich von medialen Anordnungen geformt und bedingt. An

der Konfiguration der filmischen Enge sind unterschiedliche visuelle und auditive Medien beteiligt, wie Video, Fernsehen, Kameras oder Überwachungsbildschirme. Durch derartige Medien erfährt man manchmal auch bruchstückhaft etwas über die Welt außerhalb der begrenzten Räume, wie beispielsweise über das Radio in *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*; zudem können sie dramaturgisch ein befreiendes Potenzial entfalten, wenn zum Beispiel die Bilder des künstlerischen Videos am Ende von *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG* die Protagonisten gewissermaßen aus dem Apartment herausführen. Jedes Medium bringt eigene Formen von Grenzen hervor. Der Film ist zum einen das Medium, das diese medienspezifischen Verengungen wahrnehmbar machen kann, zum anderen kann die Enge auch als ein Phänomen betrachtet werden, das durch die filmische Reflexion über die Konkurrenz des Films zu anderen Medien entsteht.

6. Übernatürliches und Übersinnliches

Die Filme verweisen stets auch auf etwas anderes, auf Übernatürliches oder Übersinnliches, das die engen Wirklichkeiten heimsucht beziehungsweise über diese hinausgeht. Diese Kräfte und Sphären sind eher abstrakt und unklar, manchmal nur vage vorstellbar und vielmehr nur denkbar, so wie das von Gilles Deleuze beschriebene ozeanische, reine Bewegungsbild in Schneiders und Becketts *FILM*. Es kann sich um ein rätselhaftes Außen handeln, wie der diabolische Abgrund, der sich in *O CHEIRO DO RALO* in einem Abfluss verbirgt, der angeblich einen Zugang zur Hölle ermöglicht. Das Übernatürliche kann jedoch auch sichtbar werden und traumhafte oder erschreckende Formen annehmen, wie beispielsweise die Angstvorstellungen und die Horrorvisionen in *O SOM AO REDOR*, welche die Bewohner beunruhigen. Mal ist es unwirklich wie die globale Stadt, die nach der Blindheit in *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* erahnbar wird, mal haben wir es mit einem neuartigen visuellen Universum zu tun, wie im Falle des experimentellen Videos in *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG*, das im Anschluss an die Liebesgeschichte folgt.

7. Andere Bilder und filmische Referenzen

Bisweilen kann es nicht nur passieren, dass man in den geschlossenen Zimmern an die Projektionssituation im Kino erinnert wird,¹ sondern die Filme stellen auf unterschiedliche Weise Verbindungen zu anderen Bildern der Filmgeschichte her. Dies geschieht durch Referenzen, durch eine Beschäftigung mit Stilen, mit künstlerischen Praktiken, Genremerkmalen oder konkreten Filmen: das brasilianische *Cinema Marginal* in *O CHEIRO DO RALO*; die globale, urbane Filmästhetik in *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*; der Dokumentarfilm in *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG*; der Horrorfilm und Stanley Kubricks *THE SHINING* in *O SOM AO REDOR*. Durch diese Bezüge wird die Enge nicht nur als ein architektonisches und räumliches, sondern auch als ein filmspezifisches Phänomen sichtbar. Zudem wird deutlich, dass das brasilianische Kino immer schon Bilder eines globalen Kinos aufgenommen hat und sich in den Bildern der Enge eine Auseinandersetzung mit der internationalen Filmgeschichte beschreiben lässt, welche die brasilianischen Werke wiederum mitgestalten.

1 Vgl. Raymond Bellour: »Das Zimmer«, in: Gertrud Koch (Hg.): *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*, Berlin: Vorwerk 8 2005, S. 176-210.

8. Fluchtpunkte und Affekte

Mit ihren Enden laufen alle Filme auf unterschiedliche Weise auf eine Art Beckett'sches ›Schaukelstuhlmoment‹ zu, das heißt auf eine Szene, in der ein oder mehrere Protagonisten eine entscheidende affektive Erfahrung machen: wenn in *O CHEIRO DO RALO* Lourenço an seinem Schreibtisch sitzend dem begehrten weiblichen Hintern begegnet; wenn in *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* mit der ersten Person, die wieder ihre Sehkraft zurückerlangt, zugleich das offensichtliche Ende der Blindheit beginnt; wenn sich in *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG* der Schauspieler Felix mit der Videokünstlerin Gala über seine Gefühle zu ihr und über eine angebliche künstlerische Verachtung ausspricht und beide danach das experimentelle Video schauen; und wenn in *O SOM AO REDOR* die Wachmänner den Großgrundbesitzer Francisco mit seiner kriminellen Vergangenheit konfrontieren. Zwar kommt es nicht wie in *FILM* zu gespenstischen Spiegelsituationen einzelner Personen, doch geht es auch hier – zumeist im Sitzen – um Gegenüberstellungen, um ein affektives Überrumpeln, ein Erstarren einzelner Personen, um das Zulaufen der Filme auf Affektbilder. Einerseits sind diese Situationen mit Wahrnehmungsveränderungen verbunden, die einen Wandel der filmischen Wirklichkeit andeuten, andererseits aber auch mit unklaren Konstellationen, die beispielsweise in *O CHEIRO DO RALO* zu einer visuellen Pattsituation führen.² Gemeinsam haben die Bilder der Enge, dass sie am Ende zu einem Staunen von Protagonisten führen, als eine Art affektiver Startpunkt eines möglichen Wahrnehmungswandels – oder aber eines Finales mit Todesfolge.

9. Intimität und Liebe

Dabei geht es nicht nur am Ende, sondern im gesamten Verlauf der Filme, bei der Koordination, dem Entstehen und plötzlichen Auftauchen von Affekten, zentral um die Möglichkeiten von Intimität und Liebe. Jeder Film erzählt von zärtlichen, aber auch lieblosen Beziehungen zwischen Frauen und Männern, die durch Blickstrukturen, Formen der Kommunikation und des Körperkontakts etabliert werden; die durch die räumlichen Umstände und bestimmte Architekturen begünstigt werden, aber zugleich in den Dispositiven auch erst ausgehandelt werden müssen. Der filmische Raum kann dabei selbst zu einem affektiven werden, beispielsweise in der beliebigen, fragmentarischen Anordnung der Szenen in *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG* oder wenn in *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* die Protagonisten beim Geschlechtsakt in ein milchiges Weiß, in einen spezifischen Raum der Blinden eintauchen. Es geht hierbei jedoch nicht um eine Flucht aus der Enge durch romantische Liebesbeziehungen, sondern vielmehr um Affektbilder, die einen Wandel der (Liebes-)Beziehungen sowie der einengenden Verhältnisse gestatten.

2 Wie bereits erwähnt: Zur Idee einer filmischen Pattsituation im Rahmen der geschlossenen Form siehe Mirjam Schaub's Besprechung von *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD/LETZTES JAHR IN MARIENBAD* (FRA/ITA 1961, R: Alain Resnais), in: Mirjam Schaub: *Bilder aus dem Off: Zum philosophischen Stand der Kintotheorie* (= *Serie Moderner Film*, Bd. 4), Weimar: VDG 2005, S. 96-109, hier: S. 97ff.

10. Das Potenzial der Weiblichkeit

Mit *QUE HORAS ELA VOLTA?* und *AQUARIUS* lässt sich schließlich aufzeigen, dass im brasilianischen Kino der Gegenwart derartige Affektbilder, die solch einen Wandel der engen filmischen Wirklichkeiten bewirken und Auswege eröffnen können, auch jenseits von romantischen Liebesvorstellungen auftauchen. Die Haushälterin Val und auch die alleinstehende Clara brauchen keine Männer an ihrer Seite, um sich gegen soziale Normen und männliche Machenschaften zu wehren.³ Dabei fällt auf, dass beide eine besondere Beziehung zum Medium Wasser haben – bei Val ist es ein Swimmingpool bei Clara das Meer –, dessen Affektbilder eine Qualität entfalten, welche die vorhandenen patriarchalen Strukturen gewissermaßen ›liquidiert‹ und die Emanzipation der Frauen ermöglicht.⁴

Auch in den anderen Filmen ist die Rolle der weiblichen Protagonistinnen unübersehbar zentral und wichtig: die Frau des Arztes in *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* und die Videokünstlerin Gala in *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG* sind Figuren, die mit ihrem eigenen Blick auf sinnliche Sphären nach neuen Gemeinschaften, Wahrnehmungen und Affekten suchen. Dort hingegen, wo Frauen fehlen und überwiegend einsame Männer regieren, wie in *O CHEIRO DO RALO* und *O SOM AO REDOR*, herrschen ein Vergessen von Geschichte und eine sichtbare Verarmung des sozialen Miteinanders. Im Kontrast zu den Frauen enden die Filme für die maskulinen Hauptfiguren, für den getriebenen Lourenço und das Oberhaupt Francisco, letztlich mit überraschenden Wendungen und mit Entsetzen in tödlichen Sackgassen. Insofern ist es anhand der analysierten Filme nicht abwegig, den Frauen ein gewisses zukunftsweisendes Potenzial im Rahmen der Bilder der Enge zu unterstellen; Weiblichkeit und ein femininer Blick scheinen für ein harmonisches Leben und Wohnen unerlässlich, jedoch machen die Bilder der Enge sichtbar, dass die neuen Rollen der Frauen jenseits klassischer, patriarchaler Vorstellungen von Familie und Häuslichkeit zu finden sind. Dies wird bei Kleber Mendonça Filho und in *AQUARIUS* auch in der Frage nach dem Umgang mit privaten Erinnerungen deutlich, mit dem kulturellen Gedächtnis und seinen Architekturen. In der noch nicht so lange existierenden brasilianischen Demokratie mit ihren verhältnismäßig jungen und sich ständig wandelnden Städten besitzt die Bewahrung der eigenen Kultur aufgrund aktueller politischer Entwicklungen eine besondere Dringlichkeit, und das auf eine andere Weise als in Nordamerika oder Europa. Hierbei zeigt sich bei Mendonça Filho, dass Enge und Entengung auch mit einem Verteidigen von Affekten, von bestimmten Medien und Lebensräumen verbunden sind, was zugleich auch für die Filme selbst und für den

3 Ein weiteres Beispiel wäre *MORMAÇO/SULTRY* (BRA 2018) von Marina Meliande, in dem sich die junge Anwältin Ana kurz vor den Olympischen Spielen 2016 für einige ärmere Einwohner Rio de Janeiros einsetzt, deren Häuser aufgrund der umfassenden Baumaßnahmen in der Nähe der Stadien unrechtmäßig abgerissen werden sollen. Zugleich steht Ana selbst das Schicksal der Vertreibung bevor, da sie im Stadtzentrum in einem ehemaligen Luxusgebäude wohnt, das die Hausverwaltung verkaufen möchte und das diese deshalb verwahrlosen lässt, um die Bewohner zu verschrecken. Zusammen mit einer älteren Bewohnerin hält Ana die Stellung und versucht die Heimat der Armen wie ihre eigene Wohnung vor dem Abriss zu retten.

4 Zum utopischen Potenzial des Meeres im brasilianischen Kino siehe Lúcia Nagib: »Images of the sea«, in: Dies.: *Brazil on Screen: Cinema Novo, New Cinema, Utopia*, London/New York: I. B. Tauris 2007, S. 3–30.

Erhalt einer bestimmten Filmkultur gilt. Schließlich sind es allein solche Filme, wie die hier besprochenen, die mit ihren Bildern von der Entwicklung der Enge in Brasilien berichten werden können.