

durch die einzelnen Einstellungen entsteht, nicht vielmehr von Lourenço, von seiner Bewegung und seinen Gedanken abhängt. Auffällig dabei ist, dass er in den sonstigen Szenen hauptsächlich sitzt, auch mal liegt, aber überwiegend aktionsarm ist. Während im Wartezimmer und im Imbiss, die sich durch ihre gekachelten Wände ähneln, teils einige Statisten anzutreffen sind, begegnen ihm auf der Straße keine Passanten, was den Eindruck verstärkt, er gehe auf dem Weg zwischen Büro und Imbiss durch eine verlassene Stadt, die allein um ihn herum existiert und die durch seine Bewegung hervorgebracht wird.

6.3 *Cinema Marginal, Boca do Lixo und die Pornochanchada*

Diese räumliche Leere existiert auch in Lourenços über großem Büro, wo sich die Dinge um ihn herum, wie durch Zentrifugalkraft verteilt, hauptsächlich an den Wänden befinden. Die Ausstattung der Zimmer wirkt insgesamt sehr theatral, die Einrichtung wie beliebige Requisiten, die für das Geschehen und den Protagonisten keine weitere Funktion besitzen. Eine historische Einordnung der Räume und der Ausstattung ist zum Verständnis der Handlung sicherlich nicht zwingend, doch der *look* der Bilder und vor allem die Kleidung erinnern gewiss nicht zufällig an die 1960er- und 1970er-Jahre,⁹ sondern können als bewusste Anspielung und Hommage an eine Zeit verstanden werden, in der in Brasilien Filme aufkamen, deren Ästhetik, Motive und Figuren Dhalia beeinflusst haben könnten.

Ane Carolina Sarmento Pacola und Paulo Biscaia Filho haben in einem Vergleich auf grundlegende Gemeinsamkeiten zwischen der Inszenierung von *O CHEIRO DO RALO* und den Filmen des sogenannten *Cinema Marginal* beziehungsweise der *Boca do Lixo*-Bewegung hingewiesen.¹⁰ Neben der international bekannteren Bewegung des *Cinema Novo*, das ab Ende der 1950er- aufkam und bis Anfang der 1970er- andauerte,¹¹ entwickelte sich das *Cinema Marginal* ab Ende der 1960er-Jahre in der Metropole São Paulo als eine Art freie, antiintellektuelle, unpolitische Gegenbewegung.¹² Während das *Cinema Novo* zu seiner Zeit über Brasilien hinaus den Diskurs dominierte und auf internationa- len Festivals Erfolge feierte, suchten Autorenfilmer, wie unter anderen Ozualdo Ribeiro

9 Wäre die Handlung in den 1960er-Jahren angesiedelt, würden allerdings anachronistische Dinge auftauchen, wie z.B. der Computer im Wartezimmer.

10 Vgl. Ane Carolina Sarmento Pacola/Paulo Biscaia Filho: »Da Boca do Lixo ao Cheiro do Ralo: Traços do filme de Heitor Dhalia que passem pelo Cinema Marginal«, in: *O Mosaico* nº 10, Juli/Dezember 2013, S. 35-49, <http://goo.gl/EfqAZ>

11 Zum *Cinema Novo* und seinem prominentesten Vertreter Glauber Rocha siehe Martin Schlesinger: *Brasilien der Bilder* (= Serie moderner Film, Bd. 7), Weimar: VDG 2009, S. 11ff.

12 Siehe hierzu meinen Vortrag über *O BANDIDO DA LUZ VERMELHA/ THE RED LIGHT BANDIT* (BRA 1968, R: Rogério Sganzerla), der als der erste Film des *Cinema Marginal* betrachtet werden kann; hierbei gehe ich genauer auf die Entstehung dieser Bewegung ein. Martin Schlesinger: »The Red Light Bandit (1968) – Der Angriff des Marginalen auf das übrige Kino«, Vortrag gehalten im Rahmen der Veranstaltungsreihe *Tropical Underground, Deutsches Filmmuseum Frankfurt*, 30.11.2017, veröffentlicht am 04.12.2017, <http://yzu.be/oYi4lLhkBYE>

Candeias, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Carlos Reichenbach, Walter Hugo Khouri oder José Mojica Marins, nach weniger politischen und akademischen Ansätzen für ein neues brasilianisches Kino.¹³ Die Grenzziehung zwischen den Regisseuren des *Cinema Novo* und des *Cinema Marginal* fällt dabei im Falle einiger Filme gar nicht so leicht, denn beide Bewegungen zeichneten sich auf ihre eigene Weise durch ein marginales Dasein aus, was die Produktion oder auch die Distribution anging. Beide Bewegungen produzierten kein industrielles Kino, sondern relativ günstige Filme, die mit wenigen technischen Möglichkeiten gedreht wurden; beiden ging es um die Erschaffung eines originären brasilianischen Kinos, das sich programmatisch gegen das ausländische Importkino, vor allem gegen Hollywood richtete; in beiden Strömungen versuchten Autorenfilmer aus spärlichen technischen Mitteln eigene Ästhetiken zu entwickeln; und in einigen Filmen lässt sich feststellen, dass beide Bewegungen ähnliche Motive verfolgten und gerne Geschichten von Außenseitern erzählten, beziehungsweise von Bevölkerungsgruppen und Milieus am Rande der Gesellschaft oder in ihrem Untergrund.

Auch der kreative Schmelzriegel, die Stätte der Konspiration und der Produktion der neuen Filmemacher aus São Paulo, zeichnete sich durch eine lokale Marginalität aus, denn diese versammelten sich in einem Stadtteil, der inoffiziell als *Boca do Lixo*, als Müll-Mund, bezeichnet wurde.¹⁴ Dieser Müll-Mund war eine Region im Viertel Luz, in der Nähe des Bahnhofs *Estação da Luz*, zwischen der Rua do Triunfo und der Rua Vitória, eine etwas gefährlichere und weniger wohlhabende Gegend. Hier waren vor allem Nachtclubs, Prostitution und die organisierte Kriminalität ansässig, aber es gab eine Bar mit dem Namen *Soberano* (Herrscher, Souverän), in der sich Regisseure, Produzenten, technisches Filmpersonal, Journalisten und Studenten der nahegelegenen Filmschule *Escola Superior de Cinema São Luiz* trafen.¹⁵

Ende der 1940er- und Anfang der 1950er-Jahre hatte es in São Paulo einige Versuche gegeben, industrielle Filmstudios zu errichten, wie die Studios *Vera Cruz*, *Maristela* oder *Multifilmes*.¹⁶ Teils waren diese Produktionsfirmen in Bahnhofsnähe, um eine schnellere Distribution zu ermöglichen, doch alle Versuche nachhaltige Strukturen aufzubauen, scheiterten und so mussten die Studios nach nur wenigen Jahren aufgrund finanzieller Misserfolge schließen. Durch diese Produktionen gab es jedoch neben den Filmneulinigen auch unterschiedliche professionelle, arbeitssuchende Filmschaffende in der Stadt. Ab 1964 mussten sich die Filmemacher aus São Paulo zum einen mit der Militärdiktatur (1964–1985) arrangieren, zum anderen suchten sie nach Wegen, wie sie der dominanten amerikanischen Popkultur und der ausländischen Kulturindustrie eigene Produktionen

13 Auch wenn ein Teil dieses Kinos *Cinema Marginal* getauft wurde, so muss man betonen, dass die Regisseure sich selbst nicht als einheitliche Gruppierung wahrnahmen und sich auch nicht absichtlich als marginal bezeichneten oder bewusst marginalisierten; auch sie wollten ihre Filme in Kinosälen zeigen und bestenfalls kommerzielle Erfolge erzielen. Ich kann hier nicht ausführlicher auf die gesamte Entwicklung des Kinos der *Boca do Lixo*-Bewegung eingehen, die ab Ende der 1960er-Jahre aufkam, in den 1970ern eine kommerzielle Blütezeit erlebte und 1982 endete. Für eine umfassende Einführung siehe Nuno César Pereira de Abreu: *Boca do Lixo. Cinema e classes populares*, Campinas/São Paulo: Editora da UNICAMP 2006.

14 Vgl. ebd., S. 21ff.

15 Vgl. ebd., S. 27.

16 Vgl. ebd., S. 22ff.

entgegensezten und vor allem ein junges brasilianisches Publikum erreichen konnten. Dabei war den neuen Regisseuren das autoritäre und zensierende Militärregime teilweise behilflich, da es 1966 das *Instituto Nacional de Cinema (INC)* gründete, eine Institution, die in den Filmmarkt intervenierte und protektionistisch die Produktion sowie Distribution von brasilianischen Filmen im In- und Ausland förderte. Ab 1970 wurde dieses Institut dann mit den gleichen Zielen vom staatlichen Unternehmen *Embrafilme* abgelöst, wobei die Hauptinteressen des Staates primär in der filmischen Dokumentation der Modernisierung des Landes, in Propaganda und Bildung lagen.¹⁷

Während einige politische Autorenfilmer des *Cinema Novo*, wie beispielsweise Glau-
ber Rocha, ins Exil gehen mussten, weil sie sich in der Öffentlichkeit und auf interna-
tionalen Festivals zu sehr gegen die Diktatur positionierten, so fanden die Filmemacher
aus São Paulo eine filmische Nische, die ihnen der Staat gewährte und in der es zugleich
keine Konkurrenz auf dem brasilianischen Markt gab;¹⁸ und diese lukrative Nische wa-
ren erotische Filme, beziehungsweise erotische Komödien unterschiedlicher Genres.¹⁹
Nach Nuno Cesar Abreu lässt sich der Großteil des Kinos des *Boca do Lixo* auf eine simple
Formel reduzieren: »billige Produktion + Erotismus + reizvoller Filmtitel«.²⁰ Viele der
Regisseure aus São Paulo konnten mit diesem einfachen Rezept den Geschmack ei-
ner größeren Masse treffen und ein populäres brasilianisches Kino schaffen, das von
der Zensur aufgrund der weniger regimekritischen Geschichten großzügiger behan-
delt wurde und das zudem an den Kinokassen Gewinne erzielen konnte. Dies gelang
hauptsächlich durch ein kommerzielles Kino der Imitation, das heißt, man orientierte
sich an erfolgreichen internationalen Produktionen und an Genres, die mit einfacheren
Mitteln brasilianisiert, adaptiert und ästhetisch kannibalisiert wurden.²¹ Beliebt wa-
ren beispielsweise der italienische Spaghetti-Western, Krimis, Horror-, Kung Fu- oder
Action-Filme, wobei Gewalt eine wichtige Rolle spielte, wenn es um marginale Schur-
ken und Anti-Helden ging; jedoch nicht um eine politisch motivierte, widerständige
Brutalität, sondern um eine schlichte Provokation durch genrespezifische Gewaltex-
zesse. Ein wichtiges Merkmal war dabei jedoch die Parodie, eine humorvolle und iro-
nische Brechung von Genreelementen, die in einen brasilianischen Kosmos übertragen
wurden; und zusammen mit dem verlockenden Erotismus entwickelte sich daraus das
kommerziell erfolgreichste Phänomen der brasilianischen Filmgeschichte: die *Porno-*

17 Vgl. ebd., S. 38.

18 Im Dezember 1968 verschärfte das Militärregime die Kontrolle und Zensur durch das Dekret *Ato Institucional Número Cinco (AI-5)*, durch welches die Presse, das Fernsehen, Musik, Kino und Theater schon aufgrund kleinsten Grundes und mit vagem Verdacht censiert werden konnten, wenn eine Subversion der Moral oder der guten Sitten festgestellt wurde.

19 Vgl. N. C. Pereira de Abreu: *Boca do Lixo. Cinema e classes populares*, S. 37ff. sowie S. 139ff.

20 Vgl. ebd., S. 38. Übersetzung M. S.: »produção de baixo custo + erotismo + título apelativo«.

21 Hier nur ein kurzer Hinweis auf die Idee eines kulturellen Kannibalismus, der die brasilianische Moderne, tropikalistische Künstler und Musiker sowie einige Filmemacher des *Cinema Novo* wie des *Cinema Marginal* inspirierte. Siehe hierzu das grundlegende Manifest von Oswald de Andrade: »Anthropophagisches Manifest«, in: ARCH+ 190: *Stadtarchitektur São Paulo. Ausblick auf ein soziales Raumkonzept*, Aachen: Arch+ Verlag GmbH 2008, S. 30-33. Siehe auch: Peter W. Schulze: *Strategien ›kultureller Kannibalisierung. Postkoloniale Repräsentationen vom brasilianischen Modernismo zum Cinema Novo*, Bielefeld: transcript 2015.

chanchada.²² Unter diesem Begriff wurden ab Anfang der 1970er-Jahre unterschiedliche Genres mit erotischen und komischen Elementen zusammengefasst. In ihrem Aufbau war die *Pornochanchada* zum einen von italienischen Episodenkomödien beeinflusst – meistens drei Episoden –, zum anderen von der *Chanchada*, den populären, billig produzierten brasilianischen Komödien der 1940/50er-Jahre.

Obwohl hier der Begriff Porno auftaucht, handelt es sich nicht um pornografische Werke, sondern vielmehr um Geschichten, die erotische Situationen, Verführung, Voyeurismus und Sinnlichkeit zur Schau stellen – und die vor allem den weiblichen Körper zum Zentrum des Spektakels machen, um einen doch eher männlichen Blick zu befriedigen. Die Kritik sah in der *Pornochanchada* einen unpolitischen Eskapismus, der kulturell wertlos und zudem misogyn, sadistisch, konservativ und patriarchal war. Wohlwollendere Stimmen meinten, dass es sich dabei um eine verspiegelte Auseinandersetzung mit der Gesellschaft und ihren sexuellen Erfahrungen handle. Diese erfolgreichen Komödien wurden jedoch als erotischer verkauft als sie es letztlich waren und so wurde die tatsächliche, explizite Pornografie schließlich auch zum Problem für die *Pornochanchada*, da in den 1980er-Jahren günstige amerikanische Hardcore-Produktionen den Markt überschwemmten, die brasilianischen Filmemacher qualitativ nicht mithalten konnten und auch narrativ keine Antworten auf diese fanden. Aber auch die internationale Finanzkrise, die sogenannte ›Lateinamerikanische Schuldenkrise‹ oder auch ›Lateinamerikakrise‹, und ihre Auswirkungen auf den Filmmarkt trugen dazu bei, dass die Zeit der *Pornochanchada* um 1982 endete.²³

Zwar wurde das Etikett *Pornochanchada* von Kritik und Presse überwiegend abwertend, oberflächlich und verallgemeinernd für alle möglichen Filme unterschiedlicher Genres verwendet, doch bildeten sich narrative und ästhetische Kennzeichen heraus, von denen ich hier nur einige nennen möchte: Das wäre, erstens, die Etablierung von Klischees und Stereotypen, wie Figuren, die immer wieder auftauchten: der männliche Eroberer, Schurke und Scheißkerl – der sogenannte *cafajeste* –, die begehrte Jungfrau, die unbefriedigte Hausfrau, der affektierte Homosexuelle oder die Prostituierte. Zweitens gelang es dem *Cinema Marginal* und dem *Boca do Lixo*-Kino ein Starsystem zu etablieren, insofern einige Darstellerinnen als Sexsymbole eine Popularität erreichten, die mit der von Stars aus höher budgetierten Filmen und aus dem Fernsehen vergleichbar war. Drittens war bei all den Genrereferenzen, den Stereotypen und den schönen Frauen die Kohärenz der Geschichten oftmals nicht so wichtig. Die Filme zeichneten sich nicht selten durch fragmentarische, episodenhafte Erzählweisen aus, bei denen auch die Dialoge teils nebensächlich wurden. Und viertens wurden die Filme oft nachverton, das heißt, es wurden Dialoge nachsynchronisiert, oftmals auch Voiceover-Erzähler eingesetzt sowie bei erotischen Szenen durch das Hinzufügen von Geräuschen – wie beispielsweise von Stöhnen in Sexszenen – akustisch eine erotische Nähe geschaffen, welche die Bilder selbst nicht besaßen.

Diese Charakteristiken der *Pornochanchada* verdichten sich in O CHEIRO DO RALO auf eine erkennbare wie außergewöhnliche Weise. Da es sich nicht um ein eigenes Genre handelt, sondern viele verschiedene mit erotischen und komischen Elementen

22 Vgl. N. C. Pereira de Abreu: *Boca do Lixo. Cinema e classes populares*, S. 139ff.

23 Vgl. ebd., S. 122.

unter diesem Begriff subsumiert wurden, kann man nicht direkt davon sprechen, dass Dhalia mit seinem Film einen Beitrag zur Wiederauferstehung eines Genres leistet; vielmehr handelt es sich um eine Zuspitzung und Verengung von Merkmalen, Motiven und Figuren, die in den Episoden auf engstem Raum zusammengeführt, reflektiert und teils auch wiederum parodiert werden – wie im Folgenden anhand verschiedener Aspekte sichtbar werden soll. Es scheint, als wollte Dhalia in seiner Geschichte um das Begehrten eines unausstehlichen Geschäftsmanns die erotisch-komische Erfolgsformel des *Boca do Lixo* auf ihren kleinsten Nenner bringen und diese gewissermaßen selbst verfilmen. Die Handlung mit ihrer episodischen Struktur weist nicht nur Kennzeichen der *Pornochanchada* auf, sondern das gesamte Universum des Films ist die eigentümliche Wirklichkeit einer *Pornochanchada*. Es ist eine filmische Wirklichkeit, in welcher der männliche Protagonist nicht mit einem größeren Konflikt konfrontiert wird, sondern sich alle Dinge und Personen um ihn herum und um seine Wünsche bewegen, wobei seine Sexualität, sein absonderliches Begehrten und die pornografischen Perspektiven als bildspezifische Fragen verhandelt werden.²⁴ Dabei werden die Referenzen des marginalen Undergroundfilms nicht nur thematisch aufgerufen, wenn Lourenço beispielsweise über die Dinge als den Müll der Menschheit spricht – dazu gleich mehr –, sondern Arsch und Abfluss werden zu den Hauptkoordinaten eines Dispositivs, in das der egozentrische Lourenço mit all seinen Sinnen eingespannt wird.

6.4 Die Menschen, die Dinge, ihre Geschichten

Die Geschichte des partialen, spezifischen Begehrens eines einzelnen weiblichen Hinterteils ist eingebettet in eine patriarchale (Un-)Ökonomie und in eine selbstentworfe-ne, egozentrische Machtordnung. Lourenço ist kein reicher, aber offensichtlich ein so unabhängiger und gut gestellter Mann, dass er sich seinen selbstgewählten Lebensstil in seinem kleinen, privaten beruflichen Reich leisten kann. Seine Mitmenschen und die Dinge, die ihn umgeben, spielen jedoch für ihn keine große Rolle. Die anderen Figuren besitzen keine Vornamen, sondern werden im Abspann als Bedienung, Bedie-nung Zwei, Klempner, Sicherheitsmann, oder entsprechend der angebotenen Dinge als Revolver-Mann, Grammophon-Mann oder Uhr-Mann aufgeführt.

Lourenços Verhältnis zu Frauen ist kein besonders liebevolles und so wundert es auch nicht, dass er sich nicht ihre Namen einprägen kann. Bei seiner ersten Begegnung fragt er zweimal nach dem Namen der Bedienung, aber seine Erzählstimme erklärt wiederholt, dass er nicht in der Lage sei, ihren Namen auszusprechen und es sich dabei um eine Mischung aus Vater, Mutter und Filmstar handeln müsse. Allein den Namen seiner Hausangestellten kann er sich offensichtlich merken: Luzinete. Mit ihr hat er den nachdenklichsten Dialog des Films. Er erzählt ihr, dass er anfangs Mitleid für seine Kunden empfand und erst lernen musste, kühl und abweisend zu sein, weil er nur so

24 Auf diese eigene kinematografische Wirklichkeit verweist der Film auch durch filmische Referenzen wie Pornos, Filmplakate oder Zeitschriften. Dieser Selbstbezug erinnert zusammen mit Lourenços Voiceover an die Erzählweise und die Referenzialität von Rogério Sganzerlas *O BANDIDO DA LUZ VERMELHA*.