

sich für wenige Sekunden nur für den Zuschauer bewegungslos und splitternackt präsentiert.

6.2 Planimetrische Egozentrik

Die Geschichte um Arsch und Abfluss spielt sich zwischen wenigen Orten ab: Lourenços Wohnung mit ihrem engen Hauseingang; sein Büro mit der informationslosen Fassade, Wartezimmer und Toilette; der Imbiss; dazwischen wenige Einstellungen auf einem Parkplatz und in einem Auto. Alle Orte haben gemeinsam, dass sie, auch wenn sie sich außerhalb von Gebäuden befinden, keinen Blick auf ein Außen, auf die Stadt São Paulo ermöglichen. Flache, karge Wände schließen die Bilder und Räume ab und die Verengung dieser egozentrischen Wirklichkeit wird durch Lourenços Erzählstimme verstärkt.

Wiederholt werden zwischen den Orten auch Lourenços Wege vom Büro zum Imbiss und auch zurück gezeigt. Hierbei steht die Kamera frontal vor Mauern oder Hauswänden und Lourenço läuft stets in weiten Aufnahmen von rechts nach links, oder umgekehrt. Dabei lassen vereinzelt allein typisch brasilianische Graffiti-Zeichen auf einen kulturellen Kontext schließen.⁶ Durch diese Einstellungen wird der Außenraum als eine Aneinanderreihung von Flächen dargestellt, über denen höchstens blauer Himmel zu sehen ist. Die Straßenszenen bestehen aus zwei Ebenen: Lourenço im Vordergrund, der vor einem Hintergrund vorbeiläuft. Mit David Bordwell kann man diese Einstellungen als »planimetrische« Bilder bezeichnen und als einen prägnanten *look*, der die Flächigkeit und Künstlichkeit der Einstellungen hervorhebt.⁷ Bordwell hat dabei auf die Tradition dieses Stils und Aufnahmeverfahrens im europäischen Kino seit den 1960er-Jahren aufmerksam gemacht.⁸ Lourenço läuft dadurch nicht einfach entlang der Straßen São Paulos, sondern durch streng kadrierte Ausschnitte, die aneinandergereiht keine Ahnung von Entfernung und Raum geben, sondern beliebig fortsetzbare Scharniere zwischen den Orten bilden. Durch die klaren Rahmungen entstehen eine visuelle Einheitlichkeit und eine formale Abgeschlossenheit der filmischen Wirklichkeit. Diese Homogenität erweckt einerseits den Eindruck, dass die einzelnen Einstellungen zusammengehören, andererseits fehlt ein Zusammenhang, der sie fest miteinander verbindet. Die Straßenbilder geben keine genaue Auskunft über die räumlichen Verhältnisse. Allein Lourenço stellt durch seine Bewegung, von rechts nach links beziehungsweise links nach rechts und parallel zu den Mauern, eine Verbindung zwischen den Fragmenten her und erzeugt den Eindruck, dass er diese nacheinander durchschreitet. Es bleibt dabei unklar, wie weit die Orte voneinander entfernt sind, ob ihr Abstand, der

6 Zu sehen ist *pichação*, das vom Verb *pichar* kommt, was Graffitisprühen oder »über jemanden herziehen« meint; eine Graffiti-Form und -Kommunikation mit der Banden ihre Reviere und teils komplette Straßen und Gebäude überziehen.

7 David Bordwell: »Modelle der Raumin szenierung im zeitgenössischen europäischen Kino«, in: Andreas Rost (Hg.): *Zeit, Schnitt, Raum* (= *Reden über Film*, Bd. 4), Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1997, S. 17–42.

8 Vgl. ebd. Hier sind vor allem Jean-Luc Godard, Rainer Werner Fassbinder und Wim Wenders zu nennen.

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 hervorgerufen wird.

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

Diese räumliche Leere existiert auch in Lourenços übergroßem 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 internationalen 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 passeiam pelo Cinema Marginal«, in: *O Mosaico* n° 10, Juli/Dezember 2013, S. 35-49, <http://goo.gl/EfqfAZ>

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://y2u.be/oYi4ILHkBYE>