

und führen keine glücklichen Beziehungen. Ihre dunkelhäutigen Hausangestellten, Angehörige der Unterschicht, wirken in einigen Szenen wie Mitglieder einer ökonomisch bedingten Ersatzfamilie. Der Patriarchalismus ist ein einsamer und die Männer konzentrieren sich eher auf ihre Arbeit, das Immobilienwesen. Anco erzählt João nur flüchtig von einer verflochtenen Liebe, die ihm nach vielen Jahren folgenlos bei einer Wohnungsbesichtigung wiederbegegnete. Die Affäre zwischen João und Sofia, die zunächst ernsthafter und intimer zu werden scheint, endet abrupt und emotionslos, ohne dass man etwas über genauere Umstände erfährt. Zwar reden die beiden kurz über Familie und Heirat, doch verlaufen diese Gespräche immer in ökonomischen Fragen nach Lebenszeit – Sofia möchte noch warten – oder über das Geld, das João's Familie besitzt.

Die historisch gewachsene Männerherrschaft wird von einer Naturverbundenheit begleitet, die zugleich nostalgisch erscheint. In einer zusammenhangslosen Szene, in welcher Anco sein Haus verlässt, schaut er die Straße hinunter. Im Gegenschnitt ist diese, offensichtlich in einem subjektiven Erinnerungsbild, in einem vergangenen Zustand zu sehen: niedrige Häuser, Erdboden, alte Autos, viele grüne Bäume; dazu verstummen im Ton der Baustellenlärm und das Schleifen einer Maschine wird durch Vogelgezwitscher und das Rauschen der Blätter im Wind ersetzt. Während Clodoaldo's erster Nachtwache wird das Oberhaupt Francisco dabei beobachtet, wie er allein im Meer schwimmen geht. Als ihn später Sofia und João in seinem Landhaus besuchen, gehen die drei nach einem Nickerchen in der Hängematte unter einem Wasserfall baden. Diese wenigen Augenblicke in der Natur, im Grünen und im Wasser, stehen im Kontrast zu den Bildern der trostlosen, urbanen Betonwüste. Zwischen den stets durch Mauern begrenzten Bildern wirken sie wie das einzige konkrete Glück, wie die letzten lebendigen Momente für die sich das ökonomische Schaffen und Bauen lohnen.

9.4 Filmische Architekturen

Laut Lúcia Nagib liegt das Geheimnis von *O SOM AO REDOR* in einer einfachen, aber schwer realisierbaren Formel: in der perfekten Integration von Form und Inhalt.¹⁶ Über viele Szenen hinweg wird durch Kadrierungen, Kamerabewegungen oder Montage das Bewusstsein von Mendonça Filho für die ästhetischen Zusammenhänge zwischen Architektur und Film sichtbar. Im Zusammenspiel der architektonischen Grenzen und der Begrenzungen der Bilder inszeniert er eine gegenwärtige Gefangenschaft der Mittelschicht, die nicht nur als ein lokales Problem, sondern als universell für ein globales, zeitgenössisches Bauen verstanden werden kann. In dem paternalistischen Setting organisiert Mendonça Filho all die alltäglichen Geschichten seiner Straße zugleich als filmische Begebenheiten, in denen es stets um Verhältnisse von eigentümlichen Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeiten dieser räumlichen Gestaltung und um spezifische Relationen von Bildern und Tönen geht. Es ist der Verdienst des Regisseurs, dass er die Wirklichkeit seiner Lebenswelt mittels des Films nicht in einer realistischen Ästhetik,

16 Vgl. Lúcia Nagib: »Em ›O Som ao Redor‹, todos temem a própria sombra«, *Folha.com*, São Paulo, 17.02.2013, <http://goo.gl/wjrfYS>

sondern als einen filmischen Kosmos wahrgenommen hat, in dem auch das scheinbar Gewöhnliche immer schon Teil eines Bilduniversums ist.

Lorenz Engell hat diese architektonisch-filmische Verkettung einmal folgendermaßen beschrieben:

»Die Häuser, die wir bewohnen und beleben, schreiben uns innerhalb bestimmter (unscharf gezogener) Grenzen vor, wie wir leben sollen, was wir tun und wie wir es tun sollen. Insofern ist ein einigermaßen komplexes Haus auch nichts anderes als ein Film: Auch der Film gibt uns Anweisungen.«¹⁷

In diesem Sinne ergründet Mendonça Filho in den Bruchstücken seiner Einblicke in die Leben der Protagonisten vor allem Bedingungen von Wahrnehmungen und Verhaltensweisen, die in diesem Umfeld unter bestimmten Umständen ermöglicht oder erforderlich werden; zugleich formt der Film durch verschiedenartige Perspektiven diese Wirklichkeit des Wohnens auf eine andersartige Weise und leitet uns durch scharfe wie unscharfe, visuelle und akustische Grenzen. Über seine verschiedenen Episoden und Szenen hinweg entwirft *O SOM AO REDOR* durch unterschiedliche Verfahren eine Ästhetik der Enge, die sich allmählich zuspitzt und welche auf die überraschende Invasion in das Haus von Francisco hinführt. Die allmähliche Verengung der Ereignisse passiert dabei auf mindestens vier Ebenen: erstens in der Narration und ihren unterschiedlichen Geschichten; zweiten durch visuelle Mittel, wie konstante Einstellungsverfahren oder Kamerabewegungen; drittens durch die akustischen Ereignisse und Situationen, in denen Klänge und Geräusche von außen durch die Wände dringen; und viertens durch Stilelemente und Referenzen der Spannung und des Schreckens, die aus dem Horrorfilm bekannt sind, die hier jedoch auf eigenwillige Weise zu Bildern führen, die zunächst als »gespenstisch« beschrieben werden können. All diese Punkte sind miteinander verbunden, bedingen sich auf unterschiedliche Weise und berichten vielschichtig von einem eigentümlichen Wahnsinn des brasilianischen Wohnens.

9.5 Abwesenheit der Geschichten

Die einzelnen Geschichten, die *O SOM AO REDOR* erzählt, können inhaltlich leicht umrissen werden. Die episodische und durch Kapitel unterteilte Erzählstruktur, in denen sich Schicksale mehrerer Protagonisten überkreuzen, ist für Stadtfilme nicht ungewöhnlich.¹⁸ Es ist jedoch von Anfang an auffällig, dass der Film nur schwer einem bestimmten Genre zugeordnet werden kann. Es sind keine fortlaufenden Spannungs- und Handlungsbögen zu erkennen. Erst wenn am Ende in der letzten Szene klar wird, das Clodoaldo und sein Bruder ihr ganzes nächtliches Überwachungsunternehmen aus einem geheimen Grund geplant haben, bemerkt der Zuschauer, dass wir es im Grunde mit einem sonderbaren Rachefilm zu tun haben, in welchem die eigentliche Geschichte

17 Lorenz Engell: »Stanley Kubrick: The Shining«, in: Ders.: *Playtime. Münchener Film-Vorlesungen*, UVK, Konstanz 2010, S. 253-276, hier: S. 261.

18 Siehe hierzu die Analyse von ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA; vgl. auch Laura Frahm: *Jenseits des Raums. Zur Topologie des Urbanen*, Bielefeld: transcript 2010, S. 307ff.