

Emoção, cinema e espaço urbano: *Enjaulado* e a arquitetura do medo no cinema brasileiro contemporâneo

Rodrigo Carreiro¹
Gabriela Alcântara de Siqueira Silva²

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre um tipo específico de representação audiovisual do medo no cinema, relacionada às transformações ocorridas no espaço urbano dos grandes centros brasileiros. A partir da apresentação do conceito de arquitetura do medo, conforme desenvolvido por Nan Ellin (1997), analisaremos o média-metragem *Enjaulado* (1997), de Kleber Mendonça Filho, chamando a atenção para alguns dos artifícios narrativos utilizados pelo filme para discutir o uso estético desse modelo arquitetônico como elemento catalisador da emoção do medo dentro do cinema de horror. A análise busca ainda examinar a relação entre uma possível leitura documentarizante do filme abordado e as transformações urbanas que vêm ocorrendo nos grandes centros, em décadas recentes.

Palavras-chave: Espaço urbano; Cinema brasileiro; Horror; Arquitetura do medo.

Emotion, film and urban space: *Enjaulado* and the architecture of fear in Brazilian contemporary films

Abstract: This essay proposes a reflection on a specific type of audiovisual representation of fear in films, related to transformations in the urban space of Brazilian cities. From the presentation of the concept of architecture of fear, as developed by Nan Ellin (1997), we tend to analyze the medium-length *Enjaulado* (1997), made by Kleber Mendonça Filho. We call attention to some of the narrative devices used by the film to discuss the aesthetic use of this architectural model as a catalyst of the emotion of fear within the horror film. The review also seeks to examine the relationship between a possible documentary reading of the film and the urban transformations that have occurred in large cities in recent decades.

Keywords: Urban space; Brazilian cinema; Horror film; Architecture of fear.

Introdução

Prédios cercados por grandes muros, guaritas de segurança, cercas elétricas, arames farpados, alarmes, cadeados, grades, câmeras de vigilância. Estes e outros dispositivos de segurança urbana têm se tornado elementos arquitetônicos vistos rotineiramente nas paisagens

¹ Rodrigo Carreiro é professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE. Mestre e Doutor em Comunicação pela UFPE. Bolsista de Produtividade do CNPq – Nível 2. E-mail: rodrigo.carreiro@ufpe.br

² Gabriela Alcântara é professora das Faculdades Barros Melo – Aeso e mestre em Comunicação pela UFPE. E-mail: alcantara.gabs@gmail.com

dos grandes centros urbanos. Ao mesmo tempo em que ocorreu a proliferação desses dispositivos, o espaço público tem sido gradualmente substituído por *shoppings centers*; enquanto condomínios fechados tornam-se objetos de desejo da classe média, em muitas regiões do mundo, praças e parques públicos têm se transformado em lugares de passagem ou cenários abandonados, pouco utilizados – e até mesmo temidos – pela sociedade.

A transformação urbana descrita no parágrafo anterior pode ser observada praticamente em qualquer grande centro urbano do planeta, desde metrópoles de primeiro mundo como Chicago e Boston (EUA) a grandes aglomerações urbanas de países em desenvolvimento, a exemplo de Buenos Aires ou Cidade do México. Referindo-se a Los Angeles (EUA) como uma espécie de protótipo pós-moderno desses dispositivos de segurança que têm dominado a arquitetura contemporânea, o professor de urbanismo da universidade da Califórnia (EUA), Mike Davis, afirma que:

Essa obsessão por sistemas de segurança física e, colateralmente, pelo controle arquitetônico das fronteiras sociais, tornou-se o *zeitgeist* da reconstrução urbana, a narrativa mestra do meio construído emergente nos 1990. (DAVIS, 1993, p. 205).

O Brasil não tem escapado da invasão dos dispositivos de segurança da arquitetura das cidades. São Paulo é definida por Teresa Caldeira (apud BAUMAN, 2009, p. 38-39) como “uma cidade feita de muros”, transformada em um espaço tomado pela arquitetura do medo, onde “as barreiras físicas são construídas por todo lado: ao redor das casas, dos condomínios, dos parques, das praças [...]. A nova estética da segurança decide a forma de cada tipo de construção, impondo uma lógica fundada na vigilância e na distância”. Essa nova estética urbana, contudo, não é exclusiva das cidades gigantescas; ela também aparece com destaque em centros menores, como Recife, que ocupa o posto de 21º cidade mais vertical do mundo, no Brasil atrás apenas da capital paulista e do Rio de Janeiro (ALMEIDA; MENDONÇA, 2012).

Neste artigo, tentaremos refletir criticamente sobre alguns usos narrativos de dispositivos estilísticos que representam, sonora e visualmente, a emoção do medo no cinema brasileiro contemporâneo, a partir do conceito de *arquitetura do medo* (ELLIN, 1997). Como estudo de caso, selecionamos um média-metragem pouco conhecido, mas importante para o estabelecimento dos problemas relacionados à violência no espaço urbano como temática crucial de filmes nacionais na atualidade. *Enjaulados* (1997), estreia cinematográfica do elogiado cineasta pernambucano Kleber Mendonça Filho, constitui um dos primeiros exemplos de discussão direta do fenômeno, e propõe uma crítica bastante explícita do modelo arquitetônico baseado na obsessão pela segurança, bem

como dos usos do espaço urbano que advêm dele. Nossa análise do filme tentará, ainda, propor uma relação estreita entre uma possível leitura documentarizante (ODIN, 2012) do referido filme e as transformações urbanas recentes que vêm ocorrendo nas grandes cidades.

Sobre o conceito de arquitetura do medo

Apesar de poder ser notada de maneira quase rotineira nos dias de hoje, em qualquer centro urbano, a transformação das cidades em direção a uma arquitetura do medo – termo grafado por Nan Ellin (1997) que dá conta de todo um conjunto de dispositivos tecnológicos, soluções arquitetônicas e conceituais a fim de proporcionar mais segurança ao indivíduo na cidade grande, mesmo às custas do seu isolamento social e afetivo – parece ser um movimento global que vem ocorrendo há pelo menos dois séculos: Ellin aponta o período da Revolução Francesa (1789), como o momento histórico em que um novo modelo social e de estruturas de poder começou a se consolidar, trazendo junto novas formas de perceber e experimentar o mundo. Essas formas fizeram surgir novas fontes de medo. De fato, Ellin afirma que o medo sempre esteve atrelado à construção do espaço urbano:

O medo nunca esteve ausente da experiência humana, e a construção de cidades sempre lutou pela necessidade de proteção contra o perigo. A proteção contra invasores foi de fato o principal incentivo para a construção de cidades, muitas das quais tiveram suas fronteiras definidas por vastas paredes, desde a Antiguidade até o Renascimento. A cidade era um espaço relativamente seguro. Desde então, porém, a cidade passou a ser associada mais ao perigo do que à segurança. Isso ocorre porque o canhão e as armas atômicas tornaram as muralhas da cidade frágil, e porque perigos como agitação civil, crime e contaminação do ar e da água geralmente são intensificados pela densidade das cidades. [...] Perseveramos em buscar abrigo contra esses perigos que espreitam em nosso meio através de uma gama de soluções arquitetônicas e de planejamento (ELLIN, 1997, p. 13)³

Mas foi com a transição do feudalismo para o capitalismo, e o então crescimento da classe média, que as mudanças se mostraram mais perceptíveis. A burguesia sentia necessidade de se distinguir da classe operária e da aristocracia, assegurando sua posição social, e buscou isso através de uma maior compartimentalização do mundo, que propiciava certo isolamento. Esse

³ No original: "Fear has never been absent from the human experience, and town building has always contended with the need from protection from danger. Protection from invaders was in fact a principal incentive for building cities, many of whose borders were defined by vast walls, from antiquity through the Renaissance. The city was a relatively safe space. Since then, however, the city has become associated more with danger than with safety. This is because the cannon and then atomic arms rendered the city walls feeble protection, and because dangers such as civil unrest, crime, and contaminated air and water are usually intensified by the density of cities. [...] We persevere in seeking for shelter from these dangers lurking in our midst through a range of architectural and planning solutions [...]."

comportamento coincidiu com a ascensão de outros pensamentos capitalistas, como o controle do tempo (CRARY, 2014), que lentamente passou a ser utilizado cada vez mais como ferramenta de busca do lucro, e a importância que se dá não mais à personalidade ou à atitude moral do sujeito, mas sim aos bens que ele possui ou ao emprego que tem. Esses comportamentos também levaram então a mudanças geográficas e sociais, bem como a uma substituição gradual da ênfase no bem coletivo para a importância do individual.

O sociólogo Ovar Lofgren (apud ELLIN, 1997) aponta que, durante o período posterior à Revolução Francesa, a necessidade por autocontrole, combinada com certa ansiedade gerada pela necessidade da aprovação de terceiros, acabou difundindo distúrbios mentais, como a neurose e a histeria. Esses medos teriam, a partir daí, influenciado novas propostas arquitetônicas da época. No mesmo ano em que a Revolução Francesa teve início, por exemplo, o filósofo inglês Jeremy Bentham concebeu o Panóptico⁴.

A natureza do medo continuou a se transformar, com as mudanças trazidas pela industrialização e pela urbanização do início do século XX. As cidades e seus habitantes sofreram mudanças, a fim de acomodar o novo ritmo de trabalho das fábricas, e a relação entre sociedade e espaço (tanto público como privado) também passou por transformações bastante significativas, por conta disso – as pessoas passaram progressivamente a ter menos tempo livre, e também gradualmente começaram a morar mais perto do local de trabalho, por exemplo.

Além disso, o capitalismo industrial trouxe consigo a insegurança econômica, graças às condições de trabalho, às constantes mudanças na produção em massa, que dependia do gosto de seus consumidores, e ao antagonismo entre o número de trabalhadores e a pequena quantidade de pessoas detentoras de poder. Esses fatores levaram a uma mudança arquitetônica drástica nos locais de trabalho, especialmente depois que o arquiteto Albert Kahn produziu para a Ford (em 1910) o modelo de fábrica que é conhecido mundialmente: uma caixa de concreto com pequenas janelas, onde seria possível controlar não só a força de trabalho mas também o tempo e espaço necessários para a produção em massa.

Simultaneamente, o espaço público se alterava de maneira que se tornava cada vez mais singular em suas funções. Desse modo, a função social das ruas e mercados públicos foi suprimida, e esses pontos da cidade passaram a funcionar não mais como possíveis pontos de encontro e lazer, mas apenas como espaços de deslocamento e consumo cada vez mais rápido. As atividades-fim foram lentamente substituídas por atividades-meio. Enquanto isso, as classes mais altas se

⁴ O Panóptico de Bentham consiste de um prédio circular que poderia abrigar criminosos ou trabalhadores em celas distribuídas ao redor de todo o perímetro. No centro haveria uma guarita para o inspetor, que poderia assim observar tudo o que acontecia no prédio, porém sem ser visto pelas pessoas a quem observa.

cercavam de artifícios para garantir segurança (muitas vezes num nível puramente simbólico), transformando gradativamente a função do espaço público e tendo como consequência, consciente ou não, um grau de isolamento e paranoia cada vez maior:

A “segurança” se torna um bem posicional que se define por um nível de renda que permite o acesso a “serviços de proteção” privados, e torna o cliente membro de um enclave residencial rígido ou subúrbio restrito. Como símbolo de prestígio, [...] a “segurança” tem menos a ver com a proteção de cada um do que com o grau de isolamento pessoal, em ambientes residenciais. (DAVIS, 1993, p. 206).

Com as mudanças cada vez mais rápidas no espaço urbano, novos tipos de profissionais especialistas foram surgindo, a fim de estudar essas transformações e guiá-las de algum modo. Assim nasceu o planejamento urbano moderno, que concentrava seus esforços em conter a industrialização dos centros e em “normalizar” a população. Em 1933, surgiu um marco da nova organização do espaço nas cidades, durante o Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM): a Carta de Atenas. Escrito por Le Corbusier com base nas discussões levantadas no CIAM, o documento incluía a organização e separação de funções (habitação, trabalho, recreação etc.) através de zonas. Entre as sugestões da carta estavam, por exemplo, a de que os esportes substituíssem outros tipos de atividades feitos nas ruas, e de que serviços coletivos substituíssem os privados.

Havia, na ocasião, um desejo de arquitetos modernistas no sentido de projetar cidades para um homem ‘ideal’, transformando os hábitos trazidos pela revolução industrial e trazendo novas formas de convivência coletiva e hábitos pessoais. As casas modernas consistiriam, assim, em prédios situados entre espaços abertos, com fachadas transparentes e jardins em seus telhados. Já o design interior traria um aumento nos cômodos, com mais espaços abertos e menos paredes, refletindo assim um desejo social de libertação das barreiras de classes sociais, entre outras.

Entretanto, o desejo por uma arquitetura mais livre esbarrou no capitalismo corporativo pós Segunda Guerra Mundial, quando aumentaram a crença no progresso linear e no planejamento racional. Nesse período, participantes da 8ª CIAM (1945), que teve como tema *O Coração da Cidade*, declararam que o modo industrial de produção havia reduzido a sociedade a um agrupamento de *homos economicus*. Com esse novo modo de ser do homem, veio também um desejo de controlar o futuro, bem como eliminar os riscos que viriam com ele. O medo desses riscos – tanto econômicos quanto sociais – acabou trazendo efeitos colaterais, como explica Frederic Jameson, quando diz que esse período do modernismo “acabou racionalizando o mundo

do objeto de forma mais extensa e feroz do que qualquer coisa que Ford e Taylor pudessem ter feito em seu próprio momento⁵ (apud ELLIN, 1997, p. 25). Agora, mais do que nunca, a forma de planejamento arquitetônico estava seguindo o poder econômico.

A sensação de insegurança e seus reflexos na arquitetura continuaram e se agravaram com o crescimento da globalização, que trouxe consigo o aumento da desigualdade entre ricos e pobres, bem como um detrimento ainda maior dos espaços públicos em função dos privados. O aumento do medo na sociedade pode ser sentido com a popularidade, desde o final dos anos 1960, dos carros com trancas e alarmes, casas com sistemas de segurança e, por fim, da popularidade de comunidades fechadas (as “gated communities”) para todos os grupos e idades, bem como a vigilância de lugares públicos (como as câmeras de vigilância instaladas pelas prefeituras e governos em diversas cidades).

O isolamento da sociedade em seus espaços particulares cresceu, à medida que o mercado começou a oferecer tecnologias que diminuíssem a necessidade de sair de casa (como o videocassete e o computador). Assim, as casas passam a ter quartos com funções separadas, como o lazer, os exercícios etc. Esse comportamento trouxe também uma nova tendência para a relação com o mundo, onde mesmo o ato de sair de casa passou a representar ir a um espaço fechado, resultando no que Kathleen Stewart aponta como uma falta de entendimento entre o “interior” e o “exterior”, entre as esferas públicas e privadas da vida: “[...] Construimos o espaço público como ambiente de fantasia para passear - shoppings, parques temáticos, cada cidade modelada como uma aldeia pós-moderna de nossa imaginação. [...]” (apud ELLIN, 1997, p. 32)⁶. Nesse sentido, Ellin aponta o aparecimento e quase simultâneo crescimento da cultura dos shoppings centers, com sua aparência de fortaleza exterior, cercada por estacionamentos que são o substituto moderno dos fossos dos antigos castelos, e com sua aparência geralmente destoante da comunidade que os rodeia.

A crescente privatização do espaço urbano fica ainda mais latente com a popularização das comunidades fechadas, a exemplo dos condomínios privados. Essas vilas residenciais de classe média e alta, que em sua maioria possuem entradas vigiadas e são claramente separadas da vizinhança que as abriga – seja por cercas ou por seguranças em suas guaritas – trazem uma nova forma de segregação, formando novos tipos de guetos nas cidades e aliando-se aos grandes edifícios para uma crescente desertificação das ruas.

⁵ No original: “[...] ended up rationalizing the object world more extensively and ferociously than anything Ford and Taylor might have done on his own momentum”.

⁶ No original: “[...] We build public space as fantasy environments to roam around in – malls, theme parks, every town modeled as a postmodern village of the imagination. [...]”.

Ao mesmo tempo, o espaço público também passou gradualmente a ser controlado, seja pelas rondas policiais em parques e ruas ou pelos seguranças que ficam no interior e nas calçadas de diversos estabelecimentos, controlando e designando quem deve usar aquele espaço e para que finalidade. Mesmo que algumas praças e pontos das cidades tenham conseguido fugir da lógica de vigilância ligada ao ideal de consumo, sua função social acabou invariavelmente comprometida, posto que “a crescente maré de medo” (ibidem, p. 34) transforma a relação entre eles e a sociedade.

No entanto, apesar de trazer para alguns a sensação de segurança almejada inicialmente, o isolamento cada vez maior da sociedade nessas construções pertencentes ao fenômeno da arquitetura do medo vem acompanhado também de uma acentuação de outras sensações, como a insegurança, paranoia e desconfiança. “Dilacerada por essa tensão, a classe média corre o risco de acabar vítima de um processo que não controla e não conhece, e de perder o bem-estar conquistado no decorrer das últimas décadas” (BAUMAN, 2009, p. 9).

É esse reflexo negativo dos impactos da arquitetura do medo na sociedade que vem sendo retratado por filmes do cinema brasileiro recente, tais como *Trabalhar Cansa* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2011), *Um Lugar ao Sol* (Gabriel Mascaro, 2010), *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Quanto Eu Era Vivo* (Marco Dutra, 2014) e *O Animal Cordial* (Gabriela Amaral Almeida, 2018). Produzido em 1997, não por acaso o mesmo ano da publicação do influente livro de ensaios organizado por Nan Ellin e dedicado a desenvolver e expandir o conceito de arquitetura do medo, o média-metragem *Enjaulado*, produção de estreia de Mendonça Filho, foi um pioneiro dessa série de filmes. Na próxima seção, analisaremos o filme de Kleber, tentando demonstrar como o uso de elementos estilísticos oriundos do cinema de horror marcam presença na obra, assim como em outros filmes brasileiros que trazem a arquitetura do medo em sua direção de arte.

Paranoia de classe média

“Uma história brutal sobre como eu combati a violência”. A frase, dita pelo personagem principal do filme *Enjaulado* (1997), de Kleber Mendonça Filho, logo no início da narrativa, dá o tom do que o espectador pode esperar da obra. Ao colocar o medo da violência urbana e o distanciamento cada vez maior do indivíduo em relação ao espaço público (LACERDA, 2012), o filme se tornou um dos primeiros títulos do audiovisual nacional a dar à arquitetura do medo um protagonismo na narrativa. Utilizando elementos do cinema de horror, onde aparecem referências claras a obras de Roman Polanski, Dario Argento e John Carpenter, Mendonça Filho apresenta a história de um homem que acaba encontrando no suicídio a saída para os delírios causados pela

paranoia da violência que o transformou numa espécie de prisioneiro na própria residência – um apartamento de classe média cercado por grades (filmadas com grande destaque).

Embora não flerte abertamente com clichês do cinema de horror, *Enjaulado* traz o que Noël Carroll (1999) afirma serem os dois elementos fundamentais para o gênero horror. De acordo com Carroll, para pertencer a esta categoria, um filme precisa provocar na plateia a emoção que dá nome ao gênero. “Em outras palavras, as pessoas devem ficar horrorizadas (ou seja, experimentar um sentimento de rejeição ou repugnância em relação a algum ser, fenômeno ou experiência) ao assistir a um filme de horror” (CARREIRO, 2011, p. 45). Cumprido este requisito, um filme de horror deve ainda conter aquilo que Carroll chama de “monstros” (CARROLL, 1999, p. 29). Nesse ponto, embora Carroll considere como monstros apenas seres não naturais, outros autores, a exemplo de Carol Clover (1993), observam que desde os anos 1960 o cinema de horror tem trabalhado com monstros em um sentido simbólico, na pele de personagens humanos com desvios psicológicos ou comportamentais que se transformam em assassinos, capazes de provocar na plateia o afeto do horror, incluindo o sentimento de rejeição ou repugnância. Em *Enjaulado*, o espectador terminará por descobrir que os monstros são criados pelo próprio psicológico do personagem, que passa a ter delírios após o assassinato de sua namorada em um latrocínio que aconteceu em frente ao prédio em que ele mora, enquanto ela estacionava o seu carro.

É então a fim de construir a atmosfera de tensão, claustrofobia e atordoamento que busca passar para o público, que Mendonça Filho faz uso de uma série de elementos comuns ao cinema de horror. Entre os mais evidentes estão a iluminação, ora sombria ora com tons fortes (como o vermelho, muito comum aos filmes de Argento), e principalmente o som, no qual ruídos incômodos e sons dificilmente reconhecidos como musicais – uma característica importante e recorrente na banda de áudio dos filmes do gênero – preenchem com destaque a trilha sonora do filme, composta pelo DJ Dolores.

Esses ruídos incômodos, que se mostram presentes desde a cena de abertura, também funcionam como representações sonoras de elementos compatíveis com a noção de arquitetura do medo: ruídos de bate-estaca, portas batendo, portões rangendo e toda uma miríade de sons urbanos que teimam em invadir de forma indesejada o universo do protagonista do enredo, assinalando fortemente o medo da violência que este sente – e dela tenta se proteger com a ajuda de ferramentas tecnológicas de segregação do espaço geográfico e, em última instância, afetivo.

De fato, a primeira cena é um exemplo da importância do som para a construção da narrativa: não fosse pela sensação de tensão e ameaça sinalizada pelos sons de estaca e ruídos do

tráfego pesado e agressivo, a abertura do filme – que traz uma câmera subjetiva de uma pessoa dentro de um ônibus – poderia ter qualquer outro significado.

Os fortes ruídos sonoros apresentados na trilha funcionam não só para despertar sensações no espectador, mas também trabalham como símbolos para o personagem. Ao ouvi-los, o jovem vê despertadas algumas memórias da noite em que sua namorada foi assassinada. Entre esses sons, os mais marcantes são o alarme dos carros e a campainha da porta (não por coincidência, dois sons pertencentes a dispositivos de segurança que integram o que chamamos de arquitetura do medo), que sempre sobressaltam o protagonista, dando partida a uma série de delírios violentos. A cada vez que a campainha toca, por exemplo, temos uma clara representação do medo de quem bate à porta, mesmo que ela esteja protegida com grades e cadeados – a banda visual, evidentemente claustrofóbica, complementa perfeitamente os sons urbanos, enfatizando a solidão e o horror do protagonista diante da expectativa de violência.

Mendonça Filho constrói a narrativa de tal modo que, inicialmente, o espectador não sabe se algumas das cenas constituem um delírio do personagem. Já a música trabalha muito próxima dos ruídos, cumprindo seu “papel lírico” e “rítmico” (MARTIN, 1990, p. 124-125). A canção mais evidente, da banda recifense Faces do Subúrbio, é apresentada na conclusão do filme e parece representar uma reflexão sobre a temática de *Enjaulado*, quase como uma pequena “lição moral” proposta pelo realizador. Enquanto grades se fecham, ouvimos os versos que falam de uma Recife bela que está sendo gradativamente destruída pelo perigo que se esconde na noite, nos becos e nas ruas da cidade.

A fala também é um elemento sonoro presente no filme, apesar de existir minimamente, apenas pontuando a narrativa. A ausência do diálogo é uma característica forte em *Enjaulado*, acentuando a sensação de solidão e enclausuramento vivida pelo personagem. Desse modo, Mendonça Filho alcança o ideal indicado por Martin, posto que seu filme “significa sem ter que dizer” (MARTIN, 1990, p. 177), ou seja, não se apoia em falas para transmitir seus significados, mas utiliza movimentos de câmera, enquadramentos, ruídos e outros elementos na construção da narrativa.

A ausência de voz traz também outra significativa simbólica em uma das cenas no início do filme. Apontado por Carreiro como “o primeiro padrão recorrente de uso do som no cinema de horror” (CARREIRO, 2011, p. 45), o grito, som logo associado aos filmes do gênero, aparece interrompido para que se abra a fala de apresentação do filme pelo seu personagem principal. Aqui, pode-se observar que o grito contido está ligado ao comportamento do personagem ao longo da narrativa, o que é perceptível no modo como ele lida com seus delírios – tentando

bloqueá-los, até que eles se tornam tão intensos que não podem mais ser ignorados. Quando finalmente surge em cena, o grito está associado ao delírio maior vivenciado pelo personagem, delírio este que, perceberemos em seguida, ocorre no momento de seu suicídio – e trata-se de uma agonia que está estreitamente ligada ao sentimento de claustrofobia que o personagem experimenta, graças aos dispositivos da arquitetura do medo que o cercam.

No que se refere ao campo imagético, é possível observar uma constelação de elementos que buscam ressaltar o terror psicológico vivido pelo personagem, sendo muitos desses elementos visuais representações diretas ou indiretas dos dispositivos e ferramentas de segurança que caracterizam uma sociedade marcada pela arquitetura do medo. Observando o uso desses elementos, podemos apontar o que Martin chama de “procedimentos narrativos subjetivos”, que:

[...] buscam materializar na tela o conteúdo mental de um personagem, e o fazem infringindo a exatidão realista e a verossimilhança representativa da imagem ou do som: em outras palavras, recorrendo a um arsenal de procedimentos expressivos mais ou menos simbólicos da interioridade dos personagens. (MARTIN, 1990, p. 186)

Dentro deste conceito, *Enjaulado* apresenta os dois tipos de comportamento encontrados nos procedimentos subjetivos: a introdução de um plano ou sequência que não pertence diretamente à ação presente, mas representam o conteúdo de pensamento de um personagem; e a modificação do aspecto normal dos seres, das coisas ou do cenário, graças a uma perturbação psicológica ou física vivida pelo personagem.

Majoritariamente escura e granulada, a fotografia do filme apresenta fortes tons de vermelho – não só nas “visões” de poças e jorros de sangue, mas também na luz dos postes e durante a cena de uma festa – lembrando muito o cinema de Dario Argento. Esta influência também é vista na forma como o assassino é representado: um plano-detelhe que destaca uma mão que segura uma faca, momento icônico dos *gialli*⁷ dirigidos por Argento.

Os movimentos de câmera também colaboram com as sensações transmitidas pelo filme. Variando entre planos subjetivos e objetivos, Mendonça Filho utiliza muito o recurso de câmera na mão, e aproveita a sua instabilidade para imprimir à cena sensações como náusea, confusão e ansiedade. Estas sensações são reforçadas pela grande quantidade de planos em que o cineasta pernambucano destaca grades, fechaduras, cadeados e pregos pontiagudos em cima de muros. É importante acrescentar que boa parte dessas imagens, que pontuam todo o filme, reaparecem insistentemente em todo o cinema futuro de Mendonça Filho – um cinema no qual a questão da

⁷ O *gialli* (plural de *giallo*, ou “amarelo” em italiano) é um subgênero do cinema de horror, surgido e desenvolvido na Itália nas décadas de 1960 e 1970, caracterizado pela presença de um assassino em série de identidade desconhecida, quase sempre usando luvas e peças de roupa de couro negro.

segurança e o uso cada vez menor do espaço público pelo indivíduo têm se mostrado temáticas importantes.

Observa-se então que a *mise-en-scène* criada pelo diretor é construída seguindo a ideia apontada por Bordwell de que a *mise-en-scène* “é uma vontade demiúrgica de controlar o espaço inteiro do filme, a busca da imagem perfeitamente justa” (BORDWELL, 2005, p. 36). Seja na composição dos cenários, que trazem a ideia de um personagem saudoso (com fotografias antigas espalhadas pela casa e objetos que lembram sua namorada falecida), na iluminação ou na atuação do ator dentro de quadro, sempre com uma aparência cansada, entediada e/ou à beira de um ataque de nervos, a *mise-en-scène* de *Enjaulado* é uma verdadeira coreografia da ocupação do espaço fílmico – mas não do espaço público, já que este é progressivamente mais e mais evitado pelo protagonista, enclausurado progressiva e definitivamente dentro de casa, e cercado

Essas características são então organizadas através de uma montagem expressiva, que se baseia em justaposições de planos a fim de produzir um efeito de horror através do choque de imagens. Nesse sentido, a montagem auxilia o diretor na expressão de sentimentos ou ideias, fazendo com que o espectador permaneça afetivamente ligado à narrativa, mesmo quando influenciado pelo modo não linear como o diretor justapõe alguns dos planos: imagens fixas de fechaduras ou muros, por exemplo. De certa forma, podemos dizer que Mendonça Filho faz uso da montagem “intelectual ou ideológica – em que a sucessão de planos não é mais ditada apenas pela necessidade de contar uma história, mas também pela vontade de causar um choque psicológico no espectador” (MARTIN, 1990, p. 136).

Um exemplo disso está no ponto de virada mais forte do filme, que acontece a partir do momento em que o personagem se tranca no banheiro para logo em seguida ouvirmos um estampido. A partir daí a narrativa se transforma, tornando-se mais acelerada e confusa, e o personagem passa a ter mais alucinações. Nesse momento, o espectador ainda não sabe que ele cometeu suicídio, mas pequenos indícios tentam levá-lo a esta conclusão, como os cortes para a chaleira ainda no fogo, a aceleração das batidas na trilha sonora, a tentativa infrutífera do personagem de escapar das grades, o momento em que ele tem uma crise de pânico sentado ao chão, quando parece que as paredes ao seu redor encolhem, e, finalmente, quando ele corre para fechar a porta do banheiro, temendo o que acha que existe lá.

Enfim, ao analisar as representações que o autor faz do espaço (tanto o fílmico quanto o urbano), é possível apontar o início de um *modus operandi* no cinema brasileiro contemporâneo, presentes em filmes como *Trabalhar Cansa* e *O Animal Cordial*. No caso de *Enjaulado*, que temática e visualmente já antecipa alguns elementos visuais e sonoros que Kleber Mendonça Filho usaria

depois nos seus longa de ficção – não apenas *O Som ao Redor*, mas também *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019) –, os enquadramentos são pensados de modo que quase não se vê a paisagem urbana, que fica restrita a curtas cenas de prédios, colocados nos créditos de abertura, em uma montagem que as intercala com a instalação de grades, e nas cenas em que o personagem ou sua namorada estão na rua onde moram.

Assim, as referências à cidade não passam de imagens do interior de um ônibus e de ruas desertas e inóspitas com carros estacionados – mas esse isolamento é enfatizado pela abundância de grades e muros com ganchos de ferro ou cacos de vidro, que simbolizam a emoção do medo experimentada quase que continuamente pelo protagonista (medo este que, ao final do filme, o levará à morte). Através da observação desses signos, o espectador percebe a intenção do autor de transmitir a imagem de uma cidade onde os moradores não mais compartilham o espaço público, passando a maior parte do tempo refugiados em suas casas e pouco interagindo com os vizinhos e amigos. O medo aparece, nesses filmes, representado muitas vezes de forma indireta – na escolha de enquadramentos fechados (que geram a sensação de claustrofobia) e principalmente através de elementos do cenário ligados à noção de arquitetura do medo, como grades, muros, porteiros eletrônicos, câmeras de segurança, fechaduras e cadeados.

Conclusão: uma visão documentarizante

Cercado por grades e por medos, os cidadãos representados por Mendonça Filho são cada vez mais esmagados por uma urbanização desenfreada, onde cada prenúncio de interação com o outro – seja pela campainha ou pelo vizinho que nos vê claramente pela janela do prédio ao lado – é acompanhado pelo temor da violência e da invasão de seu espaço privado. Estes medos estão presentes no cotidiano de todos os grandes centros urbanos, e a ligação entre ficção e realidade é feita pelo próprio personagem de *Enjaulado* quando, em sua fala inicial, descreve o cenário principal como “um apartamento de classe média trancado e cercado de grades, como vocês bem conhecem”.

A partir desta identificação do personagem com o seu público, a quem o narrador pressupõe ser um espectador de classe média – que reconhecerá a paisagem e se identificará com os medos de seu interlocutor – vemos a ‘realidade’ apresentada na tela, identificada mesmo que o espectador saiba que está diante de uma obra de ficção. Isso porque, simultaneamente, ele entende que habita em um ambiente real similar.

Apesar do documentário ser primordialmente reconhecido como um gênero⁸ ligado a uma representação fiel da realidade, preferimos pensar que “o documentário não tem o privilégio de referir-se à realidade” (GAUTHIER apud ODIN, 2012, p. 12). Isso porque, como afirma Roger Odin, todo filme traz em si o espaço para o que ele chama de uma “leitura documentarizante – quer dizer, uma leitura capaz de tratar todo filme como documento” (ODIN, 2012, p. 13), seja ele de uma época, de um tipo de comportamento ou de uma paisagem (a exemplo dos *westerns*).

Para caracterizar propriamente a leitura documentarizante, Odin propõe que se analise a imagem que o espectador faz do enunciador do filme. Essa maneira de abordar o problema tem origem na linguística alemã, que estabelecia que, na “leitura fictivizante” o leitor construía um eu-origem fictício, enquanto na “leitura documentarizante” havia a ideia de um eu-origem real. No entanto, Odin se distancia desse pensamento, por achar que o que constitui a leitura fictivizante é, na realidade, a recusa de construir um “eu-origem”, mesmo quando há um narrador presente no filme:

A “falta” enunciativa de que falamos tem, com efeito, a propriedade de poder se manifestar mesmo quando o texto funciona com uma estrutura de enunciação marcada (textos em primeira pessoa), mesmo quando o texto pertence à categoria do discurso. É que aquilo que é visado pela oposição “história” vs “discurso” são as enunciações enunciadas; enquanto a oposição que nós tentamos definir concerne ao próprio fazer enunciativo – um fazer enunciativo que é justamente posto, no quadro da leitura fictivizante, como ausente (ODIN, 2012, p. 15)

Assim, observamos que a oposição leitura fictivizante versus leitura documentarizante pode ser vista como um efeito do posicionamento do leitor em relação ao filme visto, por sua vez encarado como o resultado de uma operação pragmática e externa ao filme.

Para precisar o que seria a base da noção de “eu-origem real”, Odin explica que poderia recorrer à noção de “enunciação indireta”, definida por J. Searle (1978) no artigo *Le statut logique du discours de la fiction*, onde a definição é feita “sobre o ato ilocutório da asserção” (ODIN, 2012, p. 17). No entanto, Odin acredita que as condições impostas por esse raciocínio são restritivas, e critica, por exemplo, a definição de “enunciação indireta” proposta por Searle, pois afirma que esta se estabelece “sobre a pressuposição de uma certa intenção, da parte do autor, de enunciar” (ODIN, 2012, p. 17).

É esse tipo de leitura – a de um filme como reflexo da sociedade na qual ele foi produzido – que se propõe aqui em relação a *Enjaulado*. A composição da arquitetura do medo exposta no

⁸ A discussão sobre o documentário ser ou não um gênero fílmico é extensa e abarca argumentos de que o documentário abriga diversos gêneros em si (o filme etnográfico, o filme científico, entre outros), e não será tratada nesse artigo. Para fins dessa análise, reconheceremos o documentário como gênero.

filme, com suas imagens de grades e pessoas que a todo tempo estão divididas por portões e janelas gradeados (e por vezes correm para fechá-los), bem como as ruas vigiadas pelas câmeras de segurança dos prédios, já trazem em si, sem a necessidade da fala, uma relação com o “mundo real” em que vive o espectador. Para além disso, a fala final do personagem também busca identificação com o público, no momento em que, ao explicar sua morte, ele afirma que passará um tempo vigiando a vizinhança, e ironicamente aconselha o espectador a continuar seguindo a cultura da arquitetura do medo: “pessoalmente, recomendo que vocês tranquem as portas, cubram os muros com cacos de vidro e, especialmente, tenham medo, né?”.

São estes elementos usados em *Enjaulado* que levam o seu espectador a fazer a leitura do filme a partir do que Odin passa a chamar de um “Enunciador pressuposto real” (ODIN, 2012, p. 18), no qual o Enunciador não é um personagem do filme ou um ser existente na diegese, mas uma entidade que atua numa dimensão puramente narrativa, visível apenas pelos pontos de vista (da câmera) e de escuta. Entre as várias possibilidades propostas por Odin de se construir, diante de um filme, Enunciadores reais, *Enjaulado* se encaixa de forma mais clara nas leituras histórica e sociológica, modalidades nas quais Odin assegura que o leitor pode entender a própria sociedade como o Enunciador dos filmes.

Nesse sentido, diante do possível argumento de que não se poderia encontrar um Enunciador real em um filme de horror – especialmente um no qual são vistos exageros de representação, especialmente em momentos de representação de delírio – Odin fornece ainda a contrapartida de que “a leitura documentarizante pode dizer respeito a um segmento mais ou menos importante do filme considerado” (ODIN, 2012, p. 21). Assim, nem todo aspecto de filmes como *Enjaulado* ou *Trabalhar Cansa* – nesse caso, um exemplo estaria no monstro encontrado na parede do supermercado que pertence ao casal de protagonistas – deve ser lido como real. No entanto, observa-se nesses filmes e em outros do cinema brasileiro contemporâneo uma tendência que tem em *Enjaulado* um pioneiro: o uso de técnicas narrativas oriundas do cinema de horror para acentuar, à guisa de metáforas, sensações impostas pelos males da sociedade moderna, entre eles a arquitetura do medo.

Por tudo isso, podemos observar *Enjaulado* como um retrato, por vezes irônico e fantasioso, da vida nas cidades definidas por Bauman como “depósitos de problemas causados pela globalização” (BAUMAN, 2009, p. 32). O medo é usado, nesses filmes, como forma de intensificar as sensações ficcionais que simulam o real vivenciado diariamente pelo espectador, o que garante um tratamento político dado ao tema da violência urbana e da solidão nas grandes cidades: “os modos de fazer são formas de pensamento. As opções de escritura acarretam consequências, em

última análise, políticas. O que me diz um filme, se não que é preciso reconhecer a urgência de suas urgências?" (COMOLLI, 2008, p. 23).

Referências

ALMEIDA, Rodrigo; MENDONÇA, Fernando. O cinema pernambucano entre gerações. In: IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani (Org.). **Cinema de garagem**: panorama da produção brasileira independente do novo século. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012, pp. 129-153.

BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. Campinas: Editora Papirus, 2009.

CARREIRO, Rodrigo. Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo. **Revista Ciberlegenda** (UFF), Rio de Janeiro, v. 1, n. 24, 2011, pp. 43-53.

CARROLL, Noël. **A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração**. Campinas: Editora Papirus, 1999.

COMOLLI, Jean.-Louis. **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

CRARY, Jonathan. **24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

80

DAVIS, Mike. **Cidade de quartzo**: escavando o futuro em Los Angeles. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.

ELLIN, Nan. Shelter from the storm or form follows fear and vice versa. In: ELLIN, Nan (Org.). **Architecture of fear**. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1997.

JANCOVICH, Mark (Org.). *Horror, the Film Reader*. Londres: Routledge, 2002.

LACERDA, Chico. Vídeo-ativismo sobre as questões urbanas do Recife: mapeamento inicial. **Janela de Cinema**, 2012. Disponível em: <<http://www.janeladecinema.com.br/2012/programacao/>>. Acesso em 25 jun. 2015.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Revista Significação** (USP), São Paulo, v. 39, n. 37, São Paulo, 2012, pp. 10-30.

SOUTO, Mariana. O que teme a classe média brasileira? *Trabalhar Cansa* e o horror no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Contracampo** (UFF), Rio de Janeiro, n. 25, 2012, pp. 43-60.