

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Gabriela Alcântara de Siqueira Silva

**ARQUITETURA DO MEDO:** cinema, espaços urbanos e tensões sociais

Recife  
2016

GABRIELA ALCÂNTARA DE SIQUEIRA SILVA

**ARQUITETURA DO MEDO:** cinema, espaços urbanos e tensões sociais

Dissertação apresentada à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação, sob a orientação da Prof. Dr. Rodrigo Octávio d’Azevedo Carreiro.

Recife  
2016

Catálogo na fonte  
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

S586a Silva, Gabriela Alcântara de Siqueira  
Arquitetura do medo: cinema, espaços urbanos e tensões sociais /  
Gabriela Alcântara de Siqueira Silva. – Recife, 2016.  
183 f.: il., fig.

Orientador: Rodrigo Octávio D'Azevedo Carreiro.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro  
de Artes e Comunicação. Comunicação, 2017.

Inclui referências e filmografia.

1. Arquitetura do medo. 2. Análise fílmica. 3. Espaço urbano. 4.  
Cinema de horror. I. Carreiro, Rodrigo Octávio D'Azevedo (Orientador). II.  
Título.

302.23 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2017-24)

Gabriela Alcântara de Siqueira Silva

TÍTULO DO TRABALHO: ARQUITETURA DO MEDO – CINEMA, ESPAÇOS  
URBANOS E TENSÕES SOCIAIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 27/04/2016

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Rodrigo Octávio D’Azevedo Carreiro  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Profa. Dra. Ângela Freire Prysthon  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Alexandre Figueirôa Ferreira  
Universidade Católica de Pernambuco

---

Prof. Dr. Cláudio Roberto de Araújo Bezerra  
Universidade Católica de Pernambuco

Para Severo, que encheu meu olhar de poesia.

## AGRADECIMENTOS

Nos últimos meses de escrita dessa dissertação, conversando com uma de minhas melhores amigas, a seguinte frase surgiu: “mestrado deveria ser aquele período na vida da pessoa em que nada de ruim acontece, pra não atrapalhar o fluxo de raciocínio”. No meu caso, não foi bem assim. Nesses dois anos cresci tanto que nem consigo mensurar, mas parece que algumas das experiências mais dolorosas da vida adulta resolveram se concentrar justamente ao longo do mestrado. Em compensação, algumas coisas incríveis aconteceram também. Terminei de escrever estas páginas sabendo que perdi a presença física de um amigo querido, e aguardo a chegada de um sobrinho que será babado por tias muito malucas, mas que se amam bastante. É, posso dizer sem titubear que esses foram talvez os dois anos mais turbulentos da minha vida. Mas algumas pessoas me ajudaram a atravessá-los e tentarei agora lembrar de todas elas, seja pela paciência que tiveram comigo ou simplesmente pela companhia prazerosa que me ajudou a ter calma para escrever as páginas que vocês lerão a seguir.

Começo agradecendo (como quem entrega a primeira fatia do bolo de aniversário) ao querido Rodrigo Carreiro, que como orientador me incentivou a andar com as próprias pernas e também esteve presente sempre que precisei. Chego ao final dessa caminhada considerando-o um amigo querido que espero levar para a vida.

À banca, formada também pelos queridos Angela Prysthon, Alexandre Figueirôa e Claudio Bezerra, pelo carinho com que leram as páginas da qualificação e pelas preciosas dicas que tentei incluir aqui.

Aos alunos da disciplina eletiva que levou o nome desta pesquisa (ministrada no curso de Cinema da UFPE em 2015), em especial Alan Campos, Andrea Dias Costa, Jullyana Menezes, Maria Cicília Melo e Pietro Félix.

Ao querido Diego Carreiro, que me incentivou ainda no período de seleção para o mestrado.

Ao Movimento Ocupe Estelita, pelas lutas, vitórias e aprendizados.

Aos companheiros do PPGCOM, pelas conversas em momentos de aperreio e também pelas cervejas compartilhadas sempre que possível, em especial os amigos Cris Quaresma, Janaína Freire Walter, João Cintra, Ludimilla Carvalho Wanderlei, Rafael Dantas, Sthael Luiza Fiabane, Osvaldo Neto e Xenya Bucchioni.

Às musas do cinca, por terem me sequestrado sempre que necessário e também por entenderem as (muitas) ausências.

Ao Gatis, pelos gold soundz.

À minha família, que está presente logo na introdução desse texto, por tudo.

Às irmãs que escolhi ao longo da vida: Lila, Kika e Lilian, pelo amor e a energia que me enviaram, por escutarem meus choros de mestranda em desespero, e dividirem as alegrias de cada conquista.

A Lorena Tabosa, que dividiu comigo os anseios da seleção de mestrado, e acompanhou esse projeto quando ele ainda era só uma inquietação na minha cabeça.

Às amigas e eternas professoras Stella Maris Saldanha e Aline Grego, pelas festas, os ensinamentos e ainda por serem modelos da professora que quero ser.

Ao Thiago, que dividiu comigo não só os momentos de festa e amor ao cinema (especialmente o de horror), mas também os aperreios das últimas noites em claro regadas a café e estudos.

Teremos muros, grades, vidros e portões  
Mais exigência nas especificações  
Mais vigilância, muito menos exceções  
Que lindo acordo de cidadania!

Siba – Marcha Macia

a grande advertência dos portões de bronze  
das mansões senhoriais  
a advertência dos portões das mansões  
a advertência dos portões  
a advertência  
a ânsia

Paulo Leminski

## RESUMO

O objetivo desta pesquisa é realizar uma análise crítica da representação da chamada “arquitetura do medo” em filmes do cinema contemporâneo, a fim de apontar de que modo estes filmes estão relacionados a mudanças no espaço urbano de forma que o representam de maneira crítica e com discurso politizado. Abro a pesquisa com uma contextualização do conceito de “arquitetura do medo” e parto para breve análise de filmes realizados de forma mais espaçada, mas que também tratavam do tema. Em seguida, dou destaque especialmente aos filmes que trazem características dos gêneros horror e suspense, buscando analisar estilisticamente os modos de representação da relação dos personagens com o espaço urbano, seus medos e tensões. Os filmes que fazem parte do corpo principal desta dissertação foram realizados em meados dos anos 2000, em um período onde os centros urbanos atravessavam uma feroz gentrificação e higienização social, e onde o pensamento conservador vem voltando com cada vez mais força. Junto estes fatos às análises fílmicas, propondo uma “leitura documentarizante” indicada por Odin e parto da ideia de Comolli, de que um filme nos diz que é preciso reconhecer a urgência de suas urgências, para lançar sobre essas obras um olhar crítico que busca analisar o contexto sociológico e antropológico em que elas foram produzidas. Por fim, busco indicar que é possível o cinema de horror ser visto como um documento histórico e sociológico de um período específico em que estes filmes foram realizados. Para alcançar o objetivo, tentarei identificar a recorrência de padrões estilísticos, narrativos e ideológicos (no que se trata do discurso) desses filmes, sempre procurando elencar e analisar os contextos socioculturais dos centros urbanos neles representados.

Palavras-chave: Arquitetura do medo. Análise Fílmica. Espaço Urbano. Cinema de horror.

## ABSTRACT

The objective of this research is to conduct a critical analysis of representation of the so-called “architecture of fear” in contemporary cinema films, in order to point out how these movies are related to changes in the urban space so that they represent critically and politicized speech. I open this research with a contextualization of the concept of “architecture of fear” and then go to a brief analysis of movies realized in a more spaced time, but that also treated the theme. We highlight especially the movies that bring characteristics of horror and suspense genres, trying to analyze stylistically the modes of representation of the relationship of the characters with the urban space, their fears and tensions. The principal movies of the body of this research were launched in the middle of the years 2000, in a period where the urban centers went through a fierce gentrification and social higienization, and where the conservative thinking is coming stronger day by day. I put together this facts to the film analysis, proposing a “documentary reading”, indicated by Odin and then going with the idea of Comolli, that a movie tells us that we must recognize the urgency of their urgencies to launch a critical view on these works, that seeks to analyze the sociological and anthropological context in which they were produced. Finally, I’ll try to indicate that it is possible for the horror cinema to be seen as a historical and sociological document of an specific period in which those movies where made. To achieve our goal, we will try to identify the recurrence of stylistic, narrative and ideological patterns (when it comes to speech) of these films, always looking to list and analyze the social and cultural contexts of urban centers in them represented.

Keywords: Architecture of Fear. Film Analysis. Urban Space. Horror Film.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Frame de <i>O Som ao Redor</i>	14
Figura 2: Foto de Thiago Santos	24
Figura 3: Foto de Tuca Vieira	34
Figura 4: Foto de Alan Lima	43
Figuras 5-6: Frames de <i>Metrópolis</i>	47-48
Figura 7: Frame de <i>Metrópolis</i>	49
Figura 8: Frame de <i>Metrópolis</i>	50
Figuras 9-12: Frames de <i>Metrópolis</i>	51-53
Figura 13: Frame de <i>Calafrios</i>	54
Figura 14: Frame de <i>Calafrios</i>	55
Figuras 15-18: Frames de <i>Calafrios</i>	57-58
Figuras 19-22: Frames de <i>O Inquilino</i>	60-61
Figuras 23-24: Frames de <i>O Inquilino</i>	62-63
Figuras 25-27: Frames de <i>Fuga de Nova Iorque</i>	64-65
Figura 28: Frame de <i>Fuga de Nova Iorque</i>	66
Figura 29: Frame de <i>Fuga de Nova Iorque</i>	67
Figuras 30-34: Frames de <i>Fuga de Nova Iorque</i>	68-70
Figuras 35-37: Frames de <i>As Criaturas atrás das paredes</i>	73-74
Figura 38: Frame de <i>As Criaturas atrás das paredes</i>	76
Figuras 39-40: Frames de <i>Invasão de Privacidade</i>	77
Figura 41: Frame de <i>Invasão de Privacidade</i>	79
Figuras 42-43: Frames de <i>Invasão de Privacidade</i>	80
Figura 44: Frame de <i>Invasão de Privacidade</i>	82
Figura 45: Frame de <i>O Quarto do pânico</i>	83
Figura 46: Frame de <i>O Quarto do pânico</i>	84
Figura 47: Frame de <i>O Quarto do pânico</i>	85
Figuras 48-49: Frames de <i>O Quarto do pânico</i>	86-87
Figura 50: Frame de <i>O Quarto do pânico</i>	88
Figura 51: Frame de <i>Enjaulado</i>	91
Figura 52: Frame de <i>Enjaulado</i>	92
Figuras 53-54: Frames de <i>Enjaulado</i>	93-94
Figura 55: Frame de <i>Zona do Crime</i>	98
Figuras 56-57: Frames de <i>Zona do Crime</i>	99-100
Figuras 58-59: Frames de <i>Zona do Crime</i>	101-102
Figuras 60-62: Frames de <i>Zona do Crime</i>	103-104
Tabela 1: Importância nas relações entre os moradores de condomínio fechado e o mundo exterior	107
Figuras 63-64: Frames de <i>Zona do Crime</i>	109-110
Figuras 65-66: Frames de <i>Zona do Crime</i>	111
Figura 67: Frame de <i>O Som ao Redor</i>	114
Figuras 68-70: Frames de <i>O Som ao Redor</i>	116-117
Figuras 71-72: Frames de <i>O Som ao Redor</i>	118
Figuras 73-76: Frames de <i>O Som ao Redor</i>	120-122
Figura 77: Frame de <i>O Som ao Redor</i> .	123
Figuras 78-81: Frames de <i>O Som ao Redor</i>	125-126
Figuras 82-84: Frames de <i>Bem perto de Buenos Aires</i>	131-132
Figura 85: Frame de <i>Bem perto de Buenos Aires</i>	134

Figura 86: Frame de <i>Bem perto de Buenos Aires</i>	135
Figuras 87-88: Frames de <i>Bem perto de Buenos Aires</i>	137
Figuras 89-90: Frames de <i>Bem perto de Buenos Aires</i>	139-140
Figuras 91-92: Frames de <i>Uma noite de crime</i>	142
Figuras 93-94: Frames de <i>Uma noite de crime</i>	143-144
Figura 95: Frame de <i>Uma noite de crime</i>	146
Figuras 96-97: Frames de <i>Uma noite de crime</i>	148-149
Figura 98: Frame de <i>Uma noite de crime</i>	150
Figura 99: Frame de <i>Uma noite de crime</i>	151
Figuras 100-103: Frames de <i>Uma noite de crime</i>	152-154
Figura 104: Frame de <i>Uma noite de crime: Anarquia</i>	156
Figuras 105-106: Frames de <i>Uma noite de crime: Anarquia</i>	158
Figuras 107-109: Frames de <i>Uma noite de crime: Anarquia</i>	160-161
Figuras 110-114: Frames de <i>Uma noite de crime: Anarquia</i>	163-165
Figuras 115-116: Frames de <i>Uma noite de crime: Anarquia</i>	166-167
Figuras 117-118: Frames de <i>Uma noite de crime: Anarquia</i>	168
Figura 119: Frames de <i>Uma noite de crime: Anarquia</i>	171
Figuras 120-123: Frame de <i>Uma noite de crime: Anarquia</i>	172-173
Figura 124: Acervo pessoal	187

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	13
<b>1. CERCADOS POR MUROS E TEMORES</b>	22
1.1. Da busca pela fortificação	22
1.2. De cortiços a enclaves de luxo – O medo à brasileira	30
1.3. O mal-estar, apesar dos muros	40
1.4. Calafrios na metrópole fortificada – Primeiras representações da arquitetura do medo no cinema	44
<b>2. SE FAZ NECESSÁRIA A AÇÃO</b>	72
2.1. Seguros ou enjaulados? – Breve análise das primeiras representações da arquitetura do medo no cinema contemporâneo	72
2.2. História do medo – Representações contemporâneas do espaço urbano dividido entre fortificações e tensões sociais	95
<b>3. CONCLUSÕES</b>	175
<b>REFERÊNCIAS</b>	180
<b>FILMOGRAFIA</b>	185

## INTRODUÇÃO

Duas crianças, uma de patins e outra de bicicleta, andam pelo estacionamento de um prédio. O barulho das rodas dos patins da menina em contato com o piso é acompanhado pelo som angustiante de uma estaca que bate, enquanto a câmera desloca-se com os dois em um plano sequência por um labirinto feito de carros e pilastras cobertas de pastilhas de azulejo. Cercas elétricas estão em cima dos muros ao seu redor. A dupla segue sua brincadeira, enquanto a trilha sonora aumenta nossa angústia, trazendo a sensação de que estamos para nos deparar com uma cena terrível. E nos deparamos: ao invés de darem na rua eles vão ao parquinho do prédio, também cercado de muros e grades que fecham todo o espaço, dando ao lugar a aparência de uma grande gaiola de hamsters. Ali, crianças brancas e de classe média brincam em um ambiente higienizado, seguro e vigiado por suas babás – a maioria negras e trajando seus devidos uniformes.

Enquanto observamos as várias crianças e suas amas, o som de tensão cresce e um plano nos aproxima de três delas, que olham para fora de sua gaiola, com os rostos colados na estrutura de ferro. O horror do plano seguinte é parecido com o anterior: do outro lado da rua mais uma grade e, atrás dela, um homem que serra a grade de uma janela do prédio vizinho (**figura 1**). Presente no início do filme *O Som ao Redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho, essa sequência pode ser vista diariamente em prédios de classe média em todo o mundo. Mas o que há de horror nesse cenário, tão comum ao período de férias escolares da classe média brasileira? O que fez com que Kleber utilizasse em sua trilha sonora elementos que trouxessem ao espectador a angústia e a sensação de que o perigo estava por vir nos próximos planos? Qual seria a mensagem que o diretor quis passar com o desfecho dessa cena e o enquadramento que reforça a quantidade de grades presentes naquele pequeno espaço? Em uma sociedade que vive em fortalezas urbanas, a arquitetura do medo dá o tom para as relações entre os corpos e o espaço urbano, e é natural que o cinema contemporâneo represente alguns desses medos em seus filmes.

Figura 1: As crianças olham o homem que serra uma grade no prédio vizinho, enquanto o plano aberto valoriza as diversas camadas de grades e a trilha sonora traz tensão ao espectador



Fonte: Frame de filme *O Som ao redor*

Aproveito esse momento para abrir um breve parêntese de foro íntimo. Minha curiosidade por essas obras – que retratam criticamente o espaço urbano em que vivemos e a forma como a sociedade convive com esse espaço – surgiu ao mesmo tempo em que comecei a observar criticamente esse cotidiano vivido bem de perto, dentro de minha própria família. Por ter morado durante a infância e a adolescência em um subúrbio próximo à praia, em uma casa vizinha à de meus avós, a relação que tínhamos com o medo sempre me pareceu natural e as medidas de segurança me pareciam ser o mínimo para termos uma vida segura: nossas casas tinham muros altos e em cima deles haviam cacos de vidro (logo substituídos por ganchos de ferro). Entretanto, sempre brincamos na rua e a vizinhança inteira se conhecia.

Ao nos mudarmos para o Recife, começaram os sinais que apontavam para uma vida mais reclusa, e onde a relação com o espaço urbano se transformaria completamente: meus avós, que sempre adoraram morar em uma casa, foram influenciados pelos meus tios (“é perigoso um casal de idosos morando sozinhos em uma casa”, eles diziam) e compraram um apartamento em um prédio de aproximadamente 20 andares, na rua de um famoso parque do Recife, o Parque da Jaqueira. Algum tempo depois de nossa mudança, no período de férias escolares, minha irmã mais nova convidou nossa prima (na época elas eram adolescentes) para ir ao parque tomar um

sorvete e passear um pouco. Lembro sempre dessa experiência em particular, porque minha prima foi ao parque (que fica na esquina do prédio de nossos avós) agarrada ao braço da minha irmã, assustou-se com um ciclista (negro) no caminho, que ela disse ter cara de ladrão, e ficou andando pelo parque (que é cercado por grades, tem seguranças e é frequentado em sua maioria pela classe média branca que mora nos arredores) ainda agarrada à minha irmã e olhando por cima do ombro. Hoje com 18 anos, minha prima nunca andou de ônibus e tem medo até mesmo de andar de táxi (e quando o faz, é às escondidas, pois o meu tio não permite). Por sua vez, eu e meus irmãos, que conhecíamos todos os vizinhos da nossa rua (e das ruas próximas), hoje sequer sabemos os nomes das pessoas que moram em nosso prédio. Minha avó, que sempre caminhava pelo antigo bairro e cuidava de seu jardim, atualmente me pede para pegá-la de carro e ir até a loja da rua de trás para comprar vestidos. O medo da violência e a necessidade por privacidade e isolamento passou a ditar as relações de nossa família com o espaço em que vivemos.

Ao mesmo tempo, essas mudanças acompanharam transformações econômicas em nossas vidas. Os jardins de minha avó agora são em sua casa de praia e de campo, esta última adquirida quando já morávamos no Recife. No caso de minha mãe, nos mudamos no período em que ela alcançou cargos mais altos em seu trabalho. O aumento de nosso poder econômico pareceu acompanhar o desejo pela vida “na cidade” e não nos subúrbios, bem como a mudança para ambientes aparentemente mais seguros, como prédios de apartamentos, onde eventuais perigos – como ladrões ou invasores – teriam que passar por mais barreiras até chegar em nossas casas.

Meu olhar para a cidade – e o meu próprio cotidiano dentro dela – transformou-se ao mesmo tempo em que meu interesse por cinema virou cinefilia, e quando, já na universidade, participando de cineclubes e do projeto *Vurto*, encabeçado por Marcelo Pedroso e Felipe Peres Calheiros, me dei conta da força política que o cinema pode ter. O interesse foi crescendo de tal modo que pautou já a minha monografia de conclusão do curso de Jornalismo, em 2012, onde estudei o olhar do cinema de Kleber Mendonça Filho para o espaço urbano e a classe média. A sensação que tenho diante de alguns filmes – e o que desperta diversas questões, algumas das quais tentarei responder nessa pesquisa – é de que o cinema traz para o espectador uma representação de seu cotidiano de modo que percebemos algumas coisas que antes não víamos. Kleber conversou um pouco sobre isso na entrevista que fiz com ele para a monografia, no dia 28 de novembro de 2012, quando ele fala de como constrói o enquadramento das grades e muros, reforçando minha impressão:

As pessoas na vida real não percebem isso. Por que a grade está lá desde que elas eram crianças. Mas quando se vê em um filme... Até talvez porque o olhar é treinado por um cinema americano onde não há grades [...]. Aí você vê um filme brasileiro: grades. E você: “porra, tem grade aí, que interessante. Mas é mesmo, minha casa tem grades”. Então isso gera uma identificação, que é muito boa, eu acho. (MENDONÇA FILHO in ALCÂNTARA, 2012, p. 51)

Através desse poder que o cinema tem de gerar identificação com o público, concordo com Comolli quando ele coloca que os modos de fazer, as escolhas do diretor, desde o enquadramento à duração de um plano e o ritmo da montagem, passando pela trilha sonora (ou a ausência dela), são em si formas de pensamento. “As opções de escritura acarretam consequências, em última análise, políticas. O que me diz um filme, senão que é preciso reconhecer a urgência de suas urgências?” (COMOLLI, 2008, p. 23). Quando vejo, por exemplo, a cena de *O Som ao Redor* mencionada no início deste texto, percebo nela urgências em torno das grades que cercam aqueles corpos, na negação dada à relação deles com a rua, na relação casa grande e senzala entre empregadas domésticas e seus sinhozinhos e sinhazinhas modernos (que se destrinchará ao longo do filme), na tensão que a trilha sonora de ruídos e um instrumental tenso traz para o espectador.

Estas questões, e outras que estão direta e indiretamente relacionadas a elas, são representadas em diversos filmes contemporâneos, como na sequência americana *Uma noite de crime* (*The Purge*, 2013, James DeMonaco), cujo terceiro filme deverá ser lançado em 2016, e que também será analisada aqui. Com um olhar político para a questão, já no primeiro filme da sequência temos o início do debate que se desdobrará nos próximos: quando o governo dos Estados Unidos institui uma noite do ano em que é permitido cometer todo o tipo de violência, o grande alvo da violência é a população pobre e negra. A medida é conhecida por ter quase que erradicado a pobreza no país, mas não só pelo crescimento na economia – especialmente dentro dos setores de armas e de segurança privada – e sim, principalmente, pela verdadeira higienização que promove. Como veremos na análise, a noite de crime perpetua o ódio entre classes e dá àqueles que possuem dinheiro a oportunidade de “fazerem a justiça com as próprias mãos” e se livrarem do que é considerado por muitos como a escória da sociedade.

Ao longo dessa pesquisa, vou então usar a análise fílmica para observar como uma série de obras trazem a representação do que pesquisadores como Nan Ellin (1997), Teresa Caldeira (2000) e Christian Dunker (2015) caracterizam como uma “arquitetura do medo” ou “arquitetura da segurança”. O que atrai, por exemplo, alguns membros da sociedade a condomínios fechados,

como aqueles representados nos filmes *Calafrios* (Shivers, 1975, David Cronenberg), e *Zona do Crime* (La Zona, 2007, Rodrigo Plá)? Porque, mesmo habitando esses espaços fortificados, seus moradores continuam com medo e evitando todo o contato com o mundo exterior? Como se dá a representação desses fatores no cinema?

Num primeiro momento, farei uma breve contextualização histórica da arquitetura do medo, desde o significado do conceito até os seus desdobramentos na contemporaneidade. Se o medo presente nesses filmes está em grande parte ligado ao espaço urbano e as tensas relações da sociedade nele inserida, uma das primeiras questões que devemos tentar responder aqui é: o que teme a classe média, personagem importante nesses filmes? Como (e quando) ela começou a cercar-se no que Caldeira (2000) caracteriza como “enclaves fortificados” e em que medida estas formas de vida contemporânea trazem os sintomas de mal-estar e sofrimento de que Dunker (2015) fala? Esses apontamentos são aqui importantes porque, com características do cinema de horror, alguns dos filmes a serem analisados nesta pesquisa trazem outros tipos de monstros. Aqui não veremos monstros clássicos como o Frankenstein ou Drácula. O monstro presente nestes filmes é o Outro, aquele que está do lado de fora dos muros, grades e vidros blindados. É o Outro que povoa os pesadelos dos moradores de Alphaville – não o filme de Godard, mas o famoso condomínio de luxo de São Paulo –, pois “os sonhos de condomínio fechado produzem monstros” (SAFATLE apud DUNKER, 2015, p. 10).

Aproveito para esclarecer que a escolha de fechar o objeto de pesquisa em filmes que trazem características dos cinemas de horror e suspense se deu primeiramente pelo fato de que – como tentarei mostrar aqui – estes filmes transmitem, através de diversos elementos, o horror vivenciado diariamente nos grandes centros habitados por esta arquitetura do medo. Além disso, como aponta Luiz Nazário, o horror e outros elementos fantásticos, como a ficção científica, são associados a períodos críticos da história: “cada crise social que modifica a perspectiva do futuro produz uma nova geração de monstros no cinema” (NAZÁRIO, 1998, p. 175). Enquanto a Primeira Guerra Mundial trouxe os monstros do Expressionismo Alemão, a era de ouro no cinema de horror hollywoodiano, por exemplo, surge logo após a Grande Depressão dos Estados Unidos. O período trouxe para as telas os monstros que hoje são clássicos: a múmia, o lobisomem, e o já mencionado Frankenstein, com filmes estrelados por Boris Karloff e Bela Lugosi. Assim, não demora muito para que o cinema traga para as telas uma classe média assustada com alguns dos fatores aqui presentes.

Douglas Kellner relaciona a produção de terror dos anos 1980, em que começam a surgir filmes protagonizados por uma classe média ameaçada por monstros que remetiam às classes trabalhadoras, ora também atravessados por questões raciais, a uma época de crise econômica, péssima distribuição de renda, com fortes tensões entre classes. (SOUTO, 2012, p. 51-52)

Temos então já em *Poltergeist* (1982, Tobe Hoper) e outros filmes da época uma expressão do medo de cair na escala social, além de “alegorias que giram em torno da ansiedade de perder o emprego, a casa e a família” (KELLNER, 2001, p. 163). Presente também em filmes contemporâneos, como *Trabalhar Cansa* (2012, Juliana Rojas e Marco Dutra), esses medos ainda assombram a classe média – e talvez seja por isso que *Poltergeist* foi refilmado e lançado novamente no início de 2015, visto que o filme traz ainda outras questões extremamente atuais, acerca da especulação imobiliária e de uma culpa social com as classes mais baixas.

Dentro disso, encerrarei então o primeiro capítulo com análises e comentários sobre o surgimento da representação da arquitetura do medo no cinema através de filmes produzidos de forma isolada e mais espaçada ao longo dos anos. Para essa análise inicial, me debruçarei sob algumas cenas de *Metropólis* (Metropolis, 1927, Fritz Lang), *Calafrios* (Shivers, 1975, David Cronenberg), *O Inquilino* (Le Locataire, 1976, Roman Polanski), e *Fuga de Nova York* (Escape from New York, 1981, John Carpenter). Por terem sido realizados e lançados de forma mais espaçada, e tratarem do tema de forma mais pontual do que os filmes que entraram no recorte principal da pesquisa, esses filmes serão analisados de modo mais superficial, e terão análise aprofundada em pesquisa futura.

O segundo capítulo traz as análises fílmicas dos objetos de pesquisa, de modo a observar os modos de fazer cinematográficos a fim de perceber de que forma as representações da arquitetura do medo foram realizadas pelos diretores. Ele inicia com a necessidade de apontar o surgimento da tendência a representar a arquitetura do medo e sua relação com a sociedade no cinema contemporâneo. Para isso vou mencionar, fazendo breves análises, filmes dos anos 1990 e início dos anos 2000: *As Criaturas Atrás das Paredes* (The People Under the Stairs, 1991, Wes Craven), *Invasão de Privacidade* (Sliver, 1993, Phillip Noyce), *Enjaulado* (1997, Kleber Mendonça Filho), e *O Quarto do Pânico* (Panic Room, 2002, David Fincher).

Esses filmes diferenciam-se um pouco das obras contemporâneas, e numa análise inicial acredito que eles apontam o início da tendência da fortificação residencial. Em *O Quarto do Pânico*, por exemplo, mãe e filha adquirem uma residência em Nova Iorque com uma suíte que

parece ser menor do que as normais, mas que guarda em suas paredes o quarto que dá nome ao filme, e é descrito pelo corretor como uma espécie de última moda no ramo imobiliário.

Entrarei em seguida no período em que mais foram feitos filmes representando criticamente a arquitetura do medo e as relações da sociedade com o espaço urbano. Neste momento, farei a análise do uso de elementos do cinema de horror e suspense para ressaltar as sensações transmitidas pela arquitetura do medo de modo que elas atinjam o espectador. Para isso, irei destrinchar algumas cenas dos filmes *Zona do Crime* (La Zona, 2007, Rodrigo Plá), *O Som ao Redor* (2012, Kleber Mendonça Filho), *Uma Noite de Crime* (The Purge, 2013) e *Uma Noite de Crime: Anarquia* (The Purge: Anarchy, 2014), ambos de James DeMonaco, e *Bem Perto de Buenos Aires* (Historia del miedo, 2014, Benjamín Naishtat). Aqui, usarei ainda alguns estudos de arquitetura que ajudarão a compreender as características dos empreendimentos que trazem elementos da arquitetura do medo (como casas com equipamentos de segurança, condomínios fechados cercados por altos muros, etc.).

É importante colocar aqui que as análises do corpo principal desta pesquisa serão feitas levando-se em conta o período em que os filmes foram lançados e o contexto do período retratado nos mesmos, no que diz respeito às formas de vida no espaço urbano das grandes cidades.

Por fim, pretendo concluir esse trabalho respondendo à seguinte pergunta: o que nos dizem esses filmes? Para isso, proponho uma “leitura documentarizante” (Odin) a todas as obras, através de uma justificativa do período em que os filmes foram produzidos – baseando os argumentos em textos de urbanismo e sociologia – e de seu olhar político para esse período.

Se existe (eu acredito nisso) um uso político do cinema e, especialmente, do cinema documentário, se é verdade (eu acredito nisso) que com o cinema, arte do corpo, do grupo e do movimento, torna-se finalmente possível tratar a cena política segundo uma estética realista, trazendo-a de volta da esfera do espetáculo para a terra dos homens, como as opções de escritura não diriam algo sobre a atual conjuntura? E o dispositivo filmico, não daria conta do sentido que essa cena política rematerializada e reencarnada ganha ou volta a encontrar? “Filmar politicamente” (o *slogan* não é recente) já seria valer-se do cinema para compreender o momento político em que alguém filma. (COMOLLI, 2008, p. 124)

Com isso, busca-se aqui unir as análises realizadas ao longo desta dissertação para verificar se de fato o cinema de horror pode se utilizar de uma leitura crítica para o momento em que os filmes são feitos a fim de fazer um uso político desta arte. Mas é possível realizar uma

leitura documentarizante do cinema de ficção, especialmente o cinema com elementos de terror e suspense?

Apesar de o documentário ser primordialmente reconhecido como um gênero<sup>1</sup> ligado a uma representação fiel da realidade, prefiro 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 do pensamento alemão, 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 (E = 0). (ODIN, 2012, p. 15)

Assim, observamos que a oposição leitura fictivizante X 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. O que proponho aqui, à luz de Odin, é então a leitura de um filme como reflexo da sociedade na qual ele foi produzido. Acredito que a composição da arquitetura do medo expostas nos filmes, com suas imagens de grades e pessoas que a todo tempo estão divididas por muros, sistemas de segurança, portões e janelas gradeados (e por vezes correm para fechá-los), bem como as ruas vigiadas pelas câmeras de seguranças dos prédios, já trazem em si, sem a necessidade da fala, uma relação com o “mundo real” em que vive o espectador.

---

<sup>1</sup> A discussão sobre o documentário ser ou não um gênero filmico 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 nessa dissertação. Para fins dessa análise, reconheceremos o documentário como gênero.

Analisarei então estas obras de modo a tentar demonstrar que alguns elementos 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 câmara) e de escuta. Entre as várias possibilidades propostas por Odin de se construir, diante de um filme, Enunciadores reais, pretendo demonstrar que os filmes aqui analisados se encaixam 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.

## 1. CERCADOS POR MUROS E TEMORES

### 1.1. Da busca pela fortificação

O vigia na guarita fortificada é novo no serviço, e tem a obrigação de me barrar no condomínio. Pergunta meu nome e destino, observando meus sapatos. Interfona para a casa 16 e diz que há um cidadão dizendo que é irmão da dona da casa. A casa 16 responde alguma coisa que o vigia não gosta e faz “hum”. O portão de grades de ferro verde e argolões dourados abre-se aos pequenos trancos, como que relutando em me dar passagem. O vigia me vê subindo a ladeira, repara nas minhas solas, e acredita que eu seja o primeiro pedestre autorizado a transpor aquele portão. A casa 16, no final do condomínio, tem outro interfone, outro portão eletrônico e dois seguranças armados. Os cães ladram em coro e param de ladrar de estalo. Um rapaz de flanela na mão abre a portinhola lateral e me faz entrar no jardim com um gesto da flanela.

A casa de minha irmã é uma pirâmide de vidro, sem o vértice. [...]

Eu sempre achei que aquela arquitetura premiada preferia habitar outro espaço. [...]

O empregado não sabe que porta da casa eu mereço, pois não vim fazer entrega nem tenho aspecto de visita. Pára, torce a flanela para escoar a dúvida, e decide-se pela porta da garagem, que não é aqui nem lá. Obedecendo a sinais convulsos da flanela, contorno os automóveis na garagem transparente, subo por uma escada em caracol, e dou numa espécie de sala de estar com o pé direito descomunal, piso de granito, parede inclinada de vidro, outras paredes brancas e nuas, muito eco, uma sala de estar onde nunca vi ninguém sentado. [...] (BUARQUE, 1991, p. 14-16)

Presentes na rotina de inúmeras pessoas ao redor do mundo, as barreiras descritas pelo personagem do romance de Chico Buarque são hoje consideradas normais e servem a um ideal de segurança buscado por parte da sociedade – em especial as classes média e alta, que possuem mais condições financeiras para arcar com os custos da fortificação de suas moradias (que vão desde o aumento de muros até a instalação de sofisticados equipamentos de segurança). Apesar dessas características aparentemente estarem presentes em nossas vidas de forma mais ostensiva nos dias atuais, veremos neste capítulo que, historicamente, as cidades foram construídas a fim de abrigar os cidadãos e protegê-los dos perigos, que supostamente ficariam do lado de fora das muralhas das vilas medievais.

Entretanto, o que inicialmente parece um caminho natural para a proteção dos bens materiais e a manutenção do bem-estar da população acabou transformando-se ao longo dos séculos, chegando ao que hoje alguns teóricos – é possível ver o termo em Bauman (2009), Bittencourt (2012), e Lira (2014) apontam como uma “arquitetura do medo”. O termo, grafado primeiramente por Nan Ellin (1997), 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.

O interesse de Ellin acerca da relação entre o medo e o desenho do espaço urbano surgiu em meados dos anos 1980 quando ela estudava, a partir de um olhar etnográfico, o desenho urbano na pequena cidade Jouy-Le-Moutier, na França. Ao perguntar aos moradores sobre o que apreciavam e também o que não apreciavam em sua cidade, a temática do medo e da insegurança (*l'insécurité*) aparecia constantemente nas respostas, apesar da baixa criminalidade na área. “Inicialmente eu prestei pouca atenção e apenas esperei que a conversa voltasse ao assunto da minha tese [...]”<sup>2</sup> (ELLIN, 1997, p. 7). Mas logo a pesquisadora percebeu que o tema estava ligado à sua pesquisa acerca dos princípios do urbanismo neotradicional. Ao voltar para Nova York, Ellin passou a ver o espaço urbano que habitava com outros olhos.

Entre prédios abandonados, casas que abrigavam usuários de crack, projetos de casas fortificadas e dezenas de sem-teto na minha vizinhança do East Harlem, comecei a refletir não só sobre as motivações para o urbanismo defensivo, mas também sobre possibilidades de diminuir o medo através do design. [...] (idem)<sup>3</sup>

Em conversa que tive com a professora por e-mail ela ressaltou ainda que acredita que, ao criar o termo, “estava dando à arquitetura seu significado literal, bem como metafórico”,

[...] como a estrutura de algo, nesse caso o sentimento do medo. E eu estava pensando sobre a forte relação entre ambos, sobre como viver em espaços defensivos nos faz mais temerosos, e também mais propensos a fazer de nossos espaços e nossas vidas algo mais defensivo, e assim o ciclo continua. Para reverter esse ciclo, eu então introduzi a “Arquitetura do Amor”<sup>4</sup> (ELLIN, 2015)<sup>5</sup>.

Ellin passou então a trabalhar no termo, apresentando suas inquietações primeiramente em artigos, como o apresentado no encontro da Sociedade Americana de Estudos em San Diego, em 1994, que cujo tema foi “*Cities on the Edge*”. Ainda segundo Ellin (1997, p. 7), durante esse período havia grande interesse em torno do assunto, especialmente graças ao trabalho de Mike

---

<sup>2</sup> Tradução livre, feita pela autora desta dissertação. Os demais textos traduzidos ao longo da pesquisa tem a mesma origem. No original: “I initially paid little heed and simply waited for the conversation to turn back to the subject of my thesis [...]”.

<sup>3</sup> No original: “Amid abandoned buildings, crack houses, fortified housing projects, and scores of homeless people in my East Harlem neighborhood, I began reflecting not only on the motivations for defensive urbanism, but also on possibilities for diminishing fear through design. [...]”.

<sup>4</sup> O conceito, que não entrará nesta pesquisa, está inserido no livro *Good Urbanism* (2012), ainda não publicado no Brasil.

<sup>5</sup> No original: “I was allowing architecture its literal meaning as well as its metaphorical one, as the structure of something, in this case the feeling of fear. And I was thinking about the strong relationship between them, about how living in defensive places makes us more fearful, and more likely to make our spaces and lives more defensive, and the spiral down continues. To reverse the spiral, i then introduced an “Architecture of Love”.

Davis (1993), que também serviu como fonte para o então livro organizado pela pesquisadora e publicado em 1997.

Como aponta Bauman (2009), em sintonia com Ellin, “a tendência a sentir medo e a obsessão maníaca por segurança fizeram a mais espetacular das carreiras” (p. 9). Tanto que o medo vem se tornando objeto usado para a especulação – incluindo a imobiliária, como veremos aqui. Desse modo, os muros das casas foram se tornando cada vez mais altos. Os ganchos de ferro e cacos de vidro foram gradualmente substituídos por alarmes armados e desarmados com senha ou biometria, câmeras de segurança com e sem sensores de movimento e/ou calor, seguranças particulares – muitas vezes portando armas sem autorização – placas que anunciam a presença de cães treinados para o ataque, cercas elétricas, arames farpados. Estes são apenas alguns dos elementos que podemos encontrar facilmente em nosso dia a dia, caminhando pela cidade.

Figure 2: Cercas elétricas ou arames farpados com avisos de perigo são estratégias comuns na arquitetura do medo (Foto: Thiago Santos)



Fonte: Acervo pessoal

Escrevo esses comentários a partir de um olhar de pedestre que é pouco vivenciado atualmente. A valorização dos carros é outro ponto comum à arquitetura do medo, especialmente quando eles são incrementados com sistemas com trancas e alarmes, vidros fumê e/ou blindados,

que buscam a todo custo evitar a convivência com aquele que está no exterior, especialmente pedintes e vendedores de rua. O simples encontro com vendedores de semáforos pode causar horror em algumas pessoas – e também servir de inspiração para uma genial cena cinematográfica, como pode ser visto no filme *Brasil S/A* (2014, Marcelo Pedroso).

Vemos, assim, que a arquitetura do medo traz uma forma de vivência do espaço urbano baseada na não vivência, no evitar o contato com o desconhecido, na desconfiança e numa certa paranoia alimentada por diversos preconceitos.

Poderíamos dizer que a insegurança moderna, em suas várias manifestações, é caracterizada pelo medo dos crimes e dos criminosos. Suspeitamos dos outros e de suas intenções, nos recusamos a confiar (ou não conseguimos fazê-lo) na constância e na regularidade da solidariedade humana. Castel atribui a culpa por esse estado de coisas ao individualismo moderno. Segundo ele, a sociedade moderna – substituindo as comunidades solidamente unidas e as corporações (que outrora definiam as regras de proteção e controlavam a aplicação dessas regras) pelo dever individual de cuidar de si próprio e de fazer por si mesmo – foi construída sobre a areia movediça da contingência: a insegurança e a ideia de que o perigo está em toda parte são inerentes a essa sociedade. (BAUMAN, 2009, p. 16)

Mas como surgiu essa nova forma de “vivenciar” o espaço urbano? Esse 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 consigo 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 o planejamento urbano sempre esteve ligado com a necessidade de proteção do perigo. Proteção de invasores era de fato o principal incentivo para a construção de cidades, das quais muitas fronteiras eram definidas por grandes muros, da antiguidade até a Renascença. A cidade era um espaço relativamente seguro. Desde então, no entanto, a cidade vem sendo associada mais à ideia de perigo que de segurança. Isso acontece porque os canhões, e depois as armas atômicas, derrubaram a fraca proteção proporcionada pelos muros e também porque perigos como guerras civis, crime e a contaminação do ar e da água são geralmente intensificados pela densidade das cidades. [...] Nós perseveramos na busca por abrigos contra esses perigos, nos escondendo em nosso meio através de uma variedade de soluções de planejamentos e construções arquitetônicas [...]<sup>6</sup> (ELLIN, 1997, p. 13)

---

<sup>6</sup> No original: “Fear has never been absent from the human experience, and town building has always contended with the need for 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 with more danger than safety. This is because the cannon and then atomic arms rendered city walls feeble protection and because dangers such as civil unrest, crime,

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 comportamento coincidiu com a ascensão de outros pensamentos capitalistas, como o controle do tempo, 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 o emprego que tem (o famoso ditado “tempo é dinheiro”). 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.

Lofgren e Frykman (1987) apontam 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 Panóptico<sup>7</sup>, cuja estrutura é extremamente semelhante a empreendimentos atuais, como nossos shoppings centers.

A natureza do medo continuou a se transformar, juntamente às mudanças trazidas pela industrialização e pela urbanização do início do século XX. As cidades e seus habitantes passaram por diversas modificações, 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 foram tendo progressivamente 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

---

and contaminated air and water are usually intensified by the density of cities. [...] We persevere in seeking shelter from these dangers lurking in our midst through a range of architectural and planning solutions, [...]”.

<sup>7</sup> 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.

seus consumidores), e o antagonismo entre o número de trabalhadores e a pequena quantidade de pessoas detentoras de poder.

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. Como coloca Carreiro, citando Mike Davis, “as atividades-fim foram lentamente substituídas por atividades-meio” (ALCÂNTARA; CARREIRO, 2015, p. 4). Enquanto isso, as classes mais altas se 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 (como a casa mencionada no romance de Chico Buarque que abre este capítulo, e que ironicamente está inserida dentro de um condomínio fechado do Rio de Janeiro, algo que, apesar

de ferir os princípios da arquitetura modernista, é bastante comum entre as moradias brasileiras). 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 mazelas.

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 de maneira muito mais extensiva e feroz do que qualquer Ford ou Taylor teriam feito em seus momentos”<sup>8</sup> (1985, p. 80). 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 (que os americanos chamam de “*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, ou ainda a presença ostensiva de policiais nas ruas, especialmente nos subúrbios e favelas, como pode ser visto facilmente em várias cidades brasileiras).

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

---

<sup>8</sup> No original: “ended up rationalizing the object world more extensively and ferociously than anything Ford and Taylor might have done on his own momentum”.

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 clareza acerca da diferença entre o “interior” e o “exterior”, entre as esferas públicas e privadas da vida: “[...] Nós construímos o espaço público como ambientes fantasiosos em que vagamos – shoppings, parques temáticos, cada cidade modelada como uma vila pós-moderna da imaginação [...]”<sup>9</sup> (apud ELLIN, 1997, p. 32). Nesse sentido, Ellin aponta o aparecimento e quase simultâneo crescimento da cultura dos shoppings centers, com seu aspecto 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, muitas vezes negando-a (especialmente porque, na maioria das vezes, esses empreendimentos são construídos em espaços de moradias populares, onde o preço pago pelo terreno é mais barato).

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, muros 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.

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.

As residências particulares também foram se transformando ao longo dos anos. De acordo com Caldeira (2000), o lar sempre foi, através das mais diversas culturas e classes sociais, um elemento cristalizador dos sistemas simbólicos. Assim, status social e moradia estão ligados e “a residência é uma das formas de as pessoas se afirmarem publicamente” (ibidem, p. 264). As casas e prédios, com seus muros altos ou baixos, sistemas de segurança ostensivos ou discretos, fazem

---

<sup>9</sup> 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...”.

declarações tanto públicas quanto pessoais, relacionando a todo momento as esferas públicas e domésticas.

## 1.2. De cortiços a enclaves de luxo – O medo à brasileira<sup>10</sup>

Planta dos pés no chão  
 Queimando cansaço  
 Algumas coisas mudaram  
 Grades, janelas  
 Acho que a casa é aquela  
 Agora é amarela  
 Planto meus pés na cidade  
 Cerca de prédio  
 Cerca de prédio  
 Cerca de prédio  
 Cerca de prédio  
 (Karina Buhr – Cerca de Prédio)

No Brasil, as transformações no espaço urbano e na relação da sociedade com os ambientes públicos e privados acontecem de uma forma extremamente semelhante. Tomando aqui como uma de nossas bases a cidade de São Paulo, uma das maiores capitais do país, definida por Teresa Caldeira (2000) como uma cidade feita muros, observo de que modo a busca não só por segurança, mas também (e talvez principalmente) pela clara diferença entre as classes almejada pela burguesia vem ditando até hoje as transformações urbanas nas cidades brasileiras. Aqui, a segregação – social e espacial – é uma característica importante e facilmente percebida nas cidades.

Variando ao longo da história e de acordo com as culturas, as regras que organizam o espaço urbano brasileiro “revelam os princípios que estruturam a vida pública e indicam como os grupos sociais se inter-relacionam no espaço da cidade” (CALDEIRA, 2000, p. 211). A autora identifica ainda pelo menos três formas diferentes de expressão no espaço urbano brasileiro: a primeira, do início do período industrial no País, apresentava uma cidade concentrada, aonde os diferentes grupos sociais conviviam de modo comprimido numa área urbana pequena, e diferenciavam-se através dos tipos de moradia. A segunda, ainda hoje popular em vários centros urbanos, é a “centro-periferia”, onde diferentes grupos sociais são separados através das grandes distâncias, estando as classes média e alta nos bairros centrais e com boa infraestrutura, e as

---

<sup>10</sup> Este título é uma referência a um dos capítulos do livro de Teresa Caldeira, e também ao livro de Cristian Dunker, ambos os quais citarei aqui.

classes mais baixas nas periferias cada vez mais distantes e por vezes extremamente precárias. A terceira forma – e a mais popular no Brasil contemporâneo – vem mudando gradativamente a cidade e sua região metropolitana, apresentando modos de vida onde muitas vezes os diferentes grupos sociais convivem lado a lado, mas separados por grandes muros e tecnologias de segurança. Além disso, eles “tendem a não circular ou interagir em áreas comuns” (idem). Nesse modelo, temos o que Caldeira classifica como “enclaves fortificados” que são os espaços privatizados, fechados e monitorados 24 horas por dia, seja para residência, consumo (os shoppings centers), lazer (os cinemas e espaços infantis dentro dos próprios shoppings, ou a recente moda dos *food trucks* também nesses espaços) ou trabalho. O medo do crime violento age como uma justificativa, tanto para os empreendedores que vendem essas construções quanto para aqueles que vivem dentro delas, e que decidem abandonar a esfera pública tradicional, a fim de alcançar uma distância máxima das ruas dos pobres, dos “marginais”, dos sem-teto.

Essas mudanças graduais foram transformando não só a paisagem urbana, mas também a vida pública e as formas como a sociedade relaciona-se com o espaço público. Cada vez mais marcadas e fragmentadas pelos enclaves fortificados, as cidades têm enfrentado dificuldades para manter princípios básicos como acessibilidade e livre circulação.

Sem dinheiro para comprar casas próprias, a maioria dos trabalhadores viviam em cortiços ou casas de um cômodo. Como não existiam prédios de apartamentos para alugar, esses tipos de construções precárias acabaram por constituir um bom investimento na época, e alastraram-se pela cidade. Estas habitações eram consideradas ambientes onde doenças poderiam proliferar rapidamente, além de serem vistas como zonas propícias para atividades consideradas imorais (prostituição, por exemplo). Assim como aconteceu em outros países (ELLIN, 1997) preocupações das classes mais altas acerca dessas mazelas transformavam-se em políticas públicas que buscavam controlar e classificar a população pobre, e questões sobre como abrigar estas pessoas e organizar o espaço urbano na sociedade industrial estavam constantemente ligadas ao saneamento. Dentro disso, as desordens sociais da cidade eram diagnosticadas em termos de doença, sujeira e promiscuidade, que eram rapidamente vinculados ao crime. Assim como hoje temem a violência e os assaltos, a elite brasileira dos anos 1930 e 1940 temia contaminar-se por essas máculas, e começou a se mudar para regiões mais afastadas e com empreendimentos imobiliários cada vez mais exclusivos.

Com uma densidade populacional dispersa, onde as classes sociais vivem distantes umas das outras – “as classes média e alta nos bairros centrais, legalizados e bem equipados; os pobres na periferia, precária e quase sempre ilegal” (CALDEIRA, 2000, p. 218), esse padrão caracteriza-se ainda pelo sonho da casa própria entre a maioria da sociedade, e por um sistema de transporte baseado no uso de ônibus<sup>11</sup> para as classes mais baixas e automóveis para as classes média e alta (idem).

Apesar do período ter trazido também o discurso de valorização da casa própria para as classes mais baixas, a urbanização da periferia ficou ao cargo da iniciativa privada, e tinha pouca atenção das autoridades governamentais, pelo menos até a década de 1970. Com isso, o processo de urbanização da periferia foi caótico e pouco fiscalizado pelo poder público, deixando as classes baixas à mercê dos especuladores imobiliários e suas diversas práticas fraudulentas (sendo a grilagem uma das mais conhecidas). A periferia só via melhora em suas infraestruturas urbanas e serviços quando diante da famosa equação “poder público + benfeitorias populistas”<sup>12</sup>. Na realidade é preciso lembrarmos que até hoje as classes mais baixas sofrem de vários males impostos pela especulação, desde os incêndios “acidentais” em favelas até desapropriações extremamente violentas (quando não ilegais).

As transformações nos tipos de moradia das classes média e alta tiveram início nos anos 1940, quando foram construídos os primeiros prédios<sup>13</sup> de apartamentos residenciais<sup>14</sup>. Nesse período os apartamentos ainda eram mal vistos por essas classes, posto que associados a cortiços, à pobreza e falta de privacidade e liberdade. Caldeira aponta que “isso é confirmado por uma pesquisa realizada pelo Ibope (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística) em dezembro de 1945 entre os moradores das classes média e alta da cidade de São Paulo, em que 90,8% dos entrevistados declararam preferir casas [...]” (2000, p. 225). Mas se as classes média e alta

---

<sup>11</sup> Os principais agentes na expansão dos ônibus como principal transporte público foram empresários particulares, em sua maioria ligados também à especulação imobiliária. Por conta disso, o sistema já nasceu irregular e aleatório, servindo sobretudo aos interesses imobiliários. Uma das estratégias desses investidores era deixar áreas vazias no meio das ocupadas para que fossem postas no mercado mais tarde por preços mais altos. (idem, p. 219-220)

<sup>12</sup> Jânio Quadros é usado por Caldeira (idem, p. 221) como exemplo de um político famoso que estabeleceu uma política de trocar infraestrutura urbana por votos, prática exercida até hoje, mas de forma mais maquiada, como quando prefeitos deixam para fazer obras próximo ao período eleitoral.

<sup>13</sup> A construção de edifícios na capital paulista teve início na primeira metade do séc. XX e localizou-se no centro da cidade. Até 1940, 70% dos edifícios localizavam-se no centro e 65% eram não-residenciais. (CALDEIRA, 2000, p. 224)

<sup>14</sup> LEMOS, 1978, p. 54; apud CALDEIRA, 2000, p. 225

rejeitavam tão fortemente esse tipo de moradia, porque elas estão até hoje se mudando para esses espaços?

Este fenômeno pode ser melhor entendido considerando-se a próxima importante intervenção do Estado no mercado imobiliário de apartamentos, dessa vez em âmbito federal: a criação, em 1964, do BNH e do SFH (Sistema Financeiro de Habitação). Este sistema, que começou a operar em larga escala em 1967, foi criado especificamente para promover a construção e financiamento da casa própria para famílias de renda baixa e muito baixa. No entanto, como é sabido, nos anos 70 o BNH tornou-se a principal fonte de financiamento para a classe média, e o que ele mais financiara eram apartamentos em prédios recém-construídos. (CALDEIRA, 2000, p. 226)

Mesmo com as diversas crises financeiras, a construção de prédios de apartamentos continuou ao longo dos anos 1980 e 1990. O “novo” tipo de habitação não só se espalhou, como também apresentou diversos padrões de estilo, desde conjuntos populares construídos por companhias governamentais, até luxuosos empreendimentos. O período viu ainda a popularização cada vez maior dos condomínios fechados, que produziram mudanças significativas nos modos de morar das classes média e alta. Com suas múltiplas residências, sejam um conjunto de casas ou edifícios, os condomínios são facilmente reconhecidos por serem “invariavelmente fortificados, com entradas controladas por sistemas de segurança, normalmente ocupando um grande terreno com áreas verdes e incluindo todo tipo de instalações para uso público” (CALDEIRA, 2000, p. 243). Com essas características de proteção e exclusão, os condomínios fechados rapidamente se tornaram o tipo de residência preferido pelas classes mais altas.

Seguindo o novo padrão buscado pelas classes altas de cada vez mais distanciamento do centro da cidade e de suas mazelas, muitos destes condomínios fechados foram construídos em áreas rurais ou antigas periferias. Isso deu início a um novo padrão de organização espacial, que “mistura” moradores ricos e pobres de um lado – separados por grandes muros – e residências e trabalhos de outro, criando uma nova forma de segregação e desigualdade social.

Figura 3: No Brasil, é comum observarmos cenas claras de segregação, como vemos na famosa foto que retrata um condomínio de edifícios em Paraisópolis, ao lado da comunidade que dá nome ao bairro (Foto: Tuca Vieira)



Fonte: Acervo pessoal

Para além dos muros, outras características marcantes destas construções são a falta de planeamento e do controle por parte do estado, além da massiva transformação da paisagem, que tem se tornado um espaço cada vez mais caótico. Construídos um após o outro em ruas estreitas e com infraestrutura inadequada, os imensos edifícios normalmente são cercados por minúsculas calçadas – ou apenas por vias asfaltadas – a fim de manter distantes os pedestres. No entanto, mesmo para os moradores destes enclaves luxuosos, a dependência dos automóveis é ao mesmo tempo uma forma de isolamento e um estorvo. Mesmo assim, enfrentar horas de tráfego pesado – entre outras inconveniências – parece ser um detalhe comparando-se às ideias de segurança e exclusividade vendida pelos muros.

O resultado disso são cidades com paisagens cada vez mais estéreis e monótonas, como veremos na fala do narrador do curta-metragem *Recife Frio* (2009), de Kleber Mendonça Filho. Perante a falta de planeamento e controle, a paisagem urbana de várias cidades brasileiras modificou-se ao ponto de algumas delas figurarem na lista de cidades mais verticais do mundo. A

capital pernambucana que dá nome ao curta de KMF, por exemplo, é a 21ª cidade mais vertical, e no Brasil está em 3º lugar, atrás apenas de São Paulo e do Rio de Janeiro (ZIRPOLI, 2011). Assim, o comentário que Caldeira tece acerca de São Paulo pode encaixar-se em diversas cidades brasileiras:

“[...] É também uma região metropolitana na qual as distâncias físicas que costumavam separar diferentes grupos sociais podem ter encolhido, mas cujos muros cercando propriedades são mais altos e os sistemas de vigilância, mais ostensivos. É uma cidade de muros em que a qualidade do espaço público está mudando imensamente [...]. De fato, a segregação e o processo de ostensiva separação social cristalizado nas últimas décadas pode ser visto como uma reação à ampliação desse processo de democratização, uma vez que funciona para estigmatizar, controlar e excluir aqueles que acabaram de forçar seu reconhecimento como cidadãos, com plenos direitos de se envolver na construção do futuro e da paisagem da cidade” (CALDEIRA, 2000, p. 255)

Essa paisagem de fortalezas urbanas é garantida graças a uma estética da segurança, com seus condomínios fechados – horizontais e verticais – e arranha-céus. Dificilmente veremos pedestres cercando estes espaços, que buscam controlar o acesso, limitando-o apenas a moradores e visitantes – e, claro, aos empregados, que são logo encaminhados às famosas entradas de serviço. Estes mesmos empregados, tantas vezes discriminados pelos moradores de tais empreendimentos acabam tendo que reproduzir na prática “os códigos de classificação de seus padrões” (idem, p. 257-258), o que resulta no tratamento visto na citação de Chico Buarque, que abre este capítulo.

Mas esse tipo de negação da rua não é uma novidade, encontrando ecos no Brasil dos sobrados e mocambos relatados por Gilberto Freyre. As casas grandes continuam a existir com arquiteturas diferentes e conceitos “atuais”: shopping centers (especialmente os voltados para a elite), boates, e outros ambientes privados que prometem experiências VIPs e exclusivas, longe da possibilidade de encontros indesejados que a rua apresenta. As cidades brasileiras ainda não podem fazer vigorar seus espaços públicos, posto que o país “edificou um ambiente que segrega, que exclui, que separa, com todas as consequências sociourbanísticas decorrentes desse modo de edificar” (LEITÃO, 2009, p. 24-25).

Ela aponta ainda, à luz dos textos de Freyre, a histórica preeminência da casa, do ambiente privado do lar, como um dos pontos que fundaram a negação do espaço público brasileiro. Assim, a paisagem urbana que vemos atualmente e a forma como convivemos com esses espaços ainda relacionam-se em torno de valores da casa-grande patriarcal. Entre os costumes e hábitos comum a este período histórico, o mais importante (especialmente para fins

dessa pesquisa) seria o costume da sociedade de ter se organizado “de portas adentro” (ibidem, p. 40), negando a rua. Negar a rua era, em si, um ato que reforçava o status social

[...] Verdade é que o grande luxo da terra – um dos sinais de fidalguia, de grandeza e de grande distinção – é o sair à rua o menos possível, ser o menos visto possível e se confundir o menos possível com essa parte da população que os *grandes* chamam povo, e que tanto abominam [...] (FREYRE, 1990, p. 39)

Assim, os meninos ricos, habitantes dos sobrados – talvez a primeira versão urbanizada da casa-grande – viviam trancados em suas casas, protegidos dos perigos e vulgaridades das ruas. Estas eram, desde então, o espaço dos moleques “sem eira nem beira”, expressão carregada de preconceito social e que tem suas raízes na arquitetura. Elementos arquitetônicos, a presença ou a ausência da eira e da beira nas casas edificadas anunciavam publicamente qual era o lugar social de cada família (LEITÃO, 2009). Às mulheres e meninas, a sociedade patriarcal reservava o espaço ainda mais recluso das alcovas, posto que a rua era o espaço das escravas (em geral as mais baratas, pois escravas mais caras também não costumavam ir às ruas) e prostitutas.

Se hoje temos em espaços fechados e vigiados – shoppings centers, cinemas de shopping, parques de diversão e supermercados – os pontos principais de lazer compras, podemos encontrar alguns ecos desse comportamento nas múltiplas funções da casa brasileira em tempos de sobrados e mocambos, casas-grandes e senzalas. Leitão aponta que, do nascimento à morte, tudo se passava no interior ou em torno da casa patriarcal, incluindo também tratamentos médicos, partos e outros serviços (idem). O poder econômico, político, etc., passa do patriarcalismo rural ao patriarcalismo urbano, negando constantemente aquilo que era exterior aos muros e paredes das casas destes senhores.

Construído por uma sociedade cuja vida se organizou no abrigo do espaço privado, o espaço público, em sua expressão urbanística, parece anunciar, entre nós, o papel secundário, desprestigiado, que marca o seu nascedouro. Assim, surgido como lugar do escravo, do mascate, do socialmente marginalizado, conseqüentemente, o espaço público no Brasil, a rua, em particular, tornou-se o lugar da circulação de águas servidas, de mercadorias trazidas a casa pelos mascates. Mais recentemente, tornou-se o espaço do carro – ao qual a cidade e a sociedade brasileira deram primazia absoluta nas últimas décadas –, para se mostrar, nos dias que correm, como o espaço do perigo, da insegurança física e psíquica que assola e assombra o País. (LEITÃO, 2009, p. 44)

Os shopping centers e seus seguranças – munidos de rádios e com a ajuda de uma central de câmeras de vigilância – constituem-se, por exemplo, em um dos templos sagrados do consumo, além de ser uma das arquiteturas contemporâneas que mais se aproximam do

panóptico. O tratamento dado pelos seguranças a jovens negros e pobres ao entrarem nesses espaços é totalmente diferente daquele dado aos jovens brancos e de classes mais altas. Nestes espaços higienizados e com luzes claras, qualquer ação que ferir as regras do ambiente – que é privado – pode ser punida com a retirada dos infratores ou com a chamada de forças policiais. Para diminuir encontros entre classes diferentes, alguns desses shoppings investem inclusive na divisão de classes ao pensar a ocupação de seus pisos (a exemplo do shopping RioMar, no Recife, que localiza suas lojas de serviço no piso inferior, e vai organizando as lojas mais caras pelos pisos – estabelecimentos locais ou mais baratos em pisos medianos, e grifes internacionais como Dolce & Gabbana no piso superior, abaixo apenas da praça de alimentação e do cinema). Encontramos em Leitão uma divisão de andares dos sobrados urbanos que lembra esta criada pelo shopping: de acordo com a autora, era comum os andares dos sobrados serem divididos em uma hierarquização, onde os pavimentos térreos, quando não utilizados como loja, serviam à acomodação de escravos e animais, e “não eram utilizados pelas famílias dos proprietários” (ibidem, p. 97).

É importante aqui ressaltar, diante da ênfase que estamos dando aos condomínios fechados e aos shopping centers, que eles não são os únicos tipos de enclaves fortificados presentes nas cidades contemporâneas. Estas construções abarcam outros elementos da vida nas sociedades, desde o trabalho ao lazer e consumo (hoje praticamente aliados em uma coisa só). Dos conjuntos de escritórios aos asilos, o modelo tem encontrado um mercado também nos centros de lazer, escolas e hospitais (onde pode existir uma de suas origens, como veremos adiante).

Em relação aos hospitais, por exemplo, Dunker aponta uma clara semelhança entre a arquitetura e a vivência dos espaços dos condomínios fechados com os dos hospitais psiquiátricos. “Retirem-se a pobreza e os sinais aparentes de loucura, e o que restará é um protocondomínio arborizado, cheio de locais para meditação, centros de cuidado [...], regulamentos e rotas de circulação” (DUNKER, 2015, p. 52). Para ele, estes espaços são simultaneamente produtores de saúde e reprodutores de um modo de vida desaparecido.

Entre as características básicas dos enclaves fortificados estão, além dos muros e grades, o fato de serem propriedade privada para uso coletivo; de estarem voltados para o seu interior e negarem a existência da rua; de possuírem outros recursos de controle, como guardas armados e sistemas de segurança; e de poderem ser construídos basicamente em qualquer lugar, podendo ser

situados ao lado de favelas ou em áreas rurais. Outra particularidade facilmente percebida é que os enclaves são comumente espaços socialmente homogêneos, e as publicidades que os vendem valorizam essa “seleção” dos que são aptos a circular e viver ali. Ao negar a cidade fora de seus muros, os enclaves estimam a distância da imprevisibilidade das ruas e seus perigos. Por sua vez, as interações nas ruas públicas estão cada vez mais marcadas por suspeita e restrição (CALDEIRA, 2000, p. 258-259).

Assim como as casas próprias conferiam status em oposição aos cortiços, atualmente são os enclaves fortificados que conferem status às classes mais altas. Mas para que estes empreendimentos de convivência e moradia coletiva – nisso semelhantes aos cortiços – conquistassem a simpatia de seus atuais moradores, foi preciso que os anúncios imobiliários se utilizassem de artifícios embelezadores e que comumente negam o caráter coletivo destas moradias – ao contrário do que é visto nos Estados Unidos, onde os condomínios são chamados de *gated communities*, reforçando a ideia de comunidade. Além disso, as áreas não urbanizadas e isoladas dos centros tiveram que se transformar em espaços atrativos justamente por conta desta última particularidade.

No sintoma dos enclaves fortificados à brasileira, é interessante observar como alguns dos mais antigos e mais famosos condomínios do país, como o Ilha Sul e Alphaville, ambos em São Paulo, foram construídos em 1973, o ano em que a ditadura militar vivia seu auge. Nesse período, qualquer investigação de identidade era vista como ameaçadora por muitos, o que possivelmente aponta como os procedimentos de segurança – hoje presentes em quase todos os prédios e condomínios – estiveram desde sempre atrelados à defesa das “pessoas de bem”. A segurança é até hoje um dos elementos mais ressaltados na publicidade destes empreendimentos – e uma das principais obsessões de todos os envolvidos, desde os engenheiros até os futuros moradores (idem, p. 263). Essa fixação pode fazer com que os aparatos de segurança alcancem níveis excessivos. No início dos anos 1990, por exemplo, Alphaville contava com mais de 800 homens e 80 veículos em sua equipe de segurança<sup>15</sup>.

[...] o estatuto português e brasileiro do condomínio provém do conceito de defesa, cujo modelo é o forte de ocupação. Não se trata aqui de portões, que restringem e orientem a circulação de pedestres, ou de cercas, que delimitam simbolicamente o pertencimento e a obrigação de cuidado do território, mas de muros de defesa, cujo objetivo militar é impedir a entrada, ocultar a presença de recursos estratégicos e facilitar a observação do inimigo. [...] (DUNKER, 2015, p. 50)

---

<sup>15</sup> CALDEIRA, 2000, p. 263

Como dito anteriormente, estas – e outras – características dos enclaves fortificados estão presentes já nos anúncios imobiliários, que seduzem seu público ao transmitir para ele que aquele empreendimento pode ser seu lar, posto que reúne em si os estilos de vida e valores estimados por ele. Foi então através dos anúncios que as construtoras passaram a vender, nos últimos 20 anos, o que elas chamam até hoje de “um novo conceito de moradia”, transformando-o no tipo mais desejável de residência – e alçando os condomínios fechados à versão ideal desse “novo” conceito. Segundo Caldeira, os edifícios e casas que se inserem nesse conceito possuem cinco elementos básicos: segurança, isolamento, homogeneidade social, equipamentos (especialmente os de lazer, mesmo que quase nunca usados) e serviços. Importante ressaltar aqui que, apesar de estar focando neste momento no Brasil, essas características estão presentes em condomínios fechados em todo o mundo.

Ainda que alguns de seus muros e outros aparatos de segurança deem uma aparência quase prisional aos condomínios fechados, os anúncios evocam um estilo de vida onde o homem estaria livre, visto que agora distante dos perigos da cidade:

Desperte o homem livre que existe em você. Mude para a Chácara Flora. Aqui você vai poder ser gente a semana inteira e não só no sábado e no domingo. Aqui você vai morar cercado de verde, respirando ar puro. [...] Aqui você vai mudar de vida sem sair de S. Paulo. [...] Segurança total com gradis e guarita com interfone. (*O Estado de S. Paulo*, 22 de jan. de 1989; Apud CALDEIRA, 2000, p. 267)

A ligação com a natureza – transformada aqui em propriedade privada e de acesso exclusivo – e as inúmeras possibilidades de lazer, sempre cercados de segurança, continua a ser enfatizada nas publicidades atuais, como podemos observar na página oficial do *Alphaville Francisco Brennand*, no Recife, que ressalta que quase 50% de sua área total é verde – constituída pela flora característica da Zona da Mata pernambucana e pelo Rio Teijipió, que corta o condomínio, em uma clara demonstração da privatização de espaços públicos – e que, além de opções de lazer (como um clube com 92.700m<sup>2</sup>, o equivalente a nove campos de futebol) os moradores terão ainda fácil acesso às lojas e outros tipos de prestação de serviços, tudo dentro da segurança de suas muralhas.

Nos últimos anos, o poder econômico de boa parte dos brasileiros aumentou, especialmente durante o governo do PT, ou mais especificamente durante o governo Lula (2003 – 2010), quando a renda da classe média cresceu 50% (Revista Exame, 2013). Isso aconteceu

diante de um cenário em que a economia cresceu em média 3,5% ao ano, no primeiro mandato de Lula, e 4,5% ao ano no segundo (Revista CartaCapital, 2012). Esse crescimento foi acompanhado pela melhor distribuição de renda, o que leva ao crescimento da classe média, intimamente ligado ao aumento no poder de consumo dos brasileiros. Dentro desse aumento no poder de consumo, cresceram também nesse período as indústrias do setor automobilístico e as empreiteiras.

O sucesso do Brasil é também o sucesso da indústria automobilística. Quando a renda, e a ascensão de milhões de brasileiros ao consumo, a ascensão de milhões de brasileiros ao direito ao trabalho, ao crédito, elas criam perspectivas extraordinárias para o próprio mercado automotivo. Hoje nós somos o quarto maior mercado global de veículos. E os recordes de produção e de venda de automóveis são quebrados ano a ano. Produzir a distribuição de renda nesse país fez a diferença. Tornou este país um grande mercado interno, com consumidores que, inclusive, tem demanda reprimida. Porque muitos deles sonharam ao longo do tempo em ter um automóvel. Nós queremos um país de classe média. [...] (Presidenta Dilma Rousseff – Salão do Automóvel de São Paulo – 2012)

Entretanto, como viemos observando ao longo desta pesquisa, a forma como tem sido conduzida essa política da valorização do consumo de bens como automóveis e de uma propriedade privada cada vez mais focada no sentido “privado”, dando as costas à ideia de “comunidade”, traz diversos problemas para as cidades brasileira, inclusive aqueles ligados à arquitetura do medo, que dá um jeito de penetrar os muros.

### **1.3. O mal-estar, apesar dos muros**

Assim, mesmo diante de todas essas comodidades e promessas de segurança, muitas vezes os sonhos de condomínio fechado se mostram extremamente frágeis. Isso porque, 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).

Para além do medo do que está do outro lado de suas portas com grades e cadeados, alarmes e outros sistemas de segurança, tema comum nos filmes que analisaremos aqui, os moradores dos enclaves fortificados – especialmente os de condomínios fechados – também sofrem com a violência intramuros. Seja pelo contato com vizinhos que podem ser violentos – como veremos em *O Inquilino*, de Roman Polanski, ou como no caso do jovem de 18 anos

assassinado em maio de 2015 por um vizinho, após tentar entrar no apartamento errado dentro de um condomínio de edifícios em Pirituba, Zona Norte de São Paulo.

Caldeira aponta ainda outro problema habitual, especialmente nos condomínios brasileiros, relacionado aos delitos praticados pelos jovens moradores destes espaços, que vão de pequenos furtos e vandalismos a acidentes de carro. O que une essas situações é a recorrente resistência em envolver a polícia, seja nos casos mais simples até os mais graves – a exemplo de *La Zona*, de Rodrigo Plá, que também analisaremos aqui.

Dentro dos condomínios, o desrespeito à lei é quase uma regra. As pessoas sentem-se mais livres para desobedecer à lei porque estão em espaços privados dos quais a polícia é mantida distante, e porque encaram as ruas dos complexos como extensões de seus quintais. Na verdade, quando as pessoas têm noções frágeis de interesse público, responsabilidade pública e respeito pelos direitos de outras pessoas, é improvável que venham a adquirir essas noções dentro dos condomínios. Pelo contrário, a vida dentro dos universos privados só contribui para enfraquecer ainda mais suas noções de responsabilidade pública. (CALDEIRA, 2000, p. 279)

Dunker reúne vários comportamentos da sociedade diante da arquitetura do medo dentro do que ele chama de “lógica do condomínio” (2015). Dentro dessa lógica, a tendência é excluir aquilo que está fora dos muros. Através da psicanálise, ele aponta que é preciso olhar com suspeita estes tipos de produções sociais, cujo espaço abrigado teria em si a concentração da realização do prazer de liberdade. “Aprendemos com a experiência neurótica que a montagem da fantasia possui três tempos, nos quais se distribui o cálculo neurótico do gozo” (ibidem, p. 53)

O primeiro tempo traz a reconciliação de real e ideal em uma imagem onde as oposições estão suspensas. Nele a fantasia do neurótico é vivida como estado de exceção, não há mais divisão clara entre falta e excesso, castração e desejo, apresentando-se uma espécie de sintetização do melhor dos dois mundos possíveis. Já no segundo tempo, aquilo que vinha sendo experimentado como circunstância excepcional acaba tornando-se uma necessidade, de modo que o sujeito vê-se “em estranho sentimento de servidão e esvaziamento” (idem), acorrentado à repetições de uma mesma rotina, afim de realizar a fantasia. Aqui, o desejo apresenta-se ainda como uma inquietação.

Por sua vez, o terceiro tempo traz consigo a fantasia neurótica que busca repor aquilo que falta, como por estabelecimentos de regulamentos insensatos e excessivos. “É o tempo no qual o mal-estar aparece como angústia, no qual proliferam as imagens masoquistas e as exigências sádicas” (idem). Este é o tempo mais facilmente percebido na lógica do condomínio,

personificado na figura de síndicos e gestores (ou ainda naqueles que fazem obedecer tais ordens, como os seguranças privados).

Por trazer consigo sensações como insegurança, indeterminação e estranhamento, a primeira fase da fantasia, que seria a fase da “esquize narcísica”, tem um importante papel na determinação do mal-estar e em seu conseqüente sofrimento. É em nome dessas sensações e seus “conseqüentes juízos de diferença” (ibidem, p. 54) que os muros são erguidos, os espaços protegidos.

Temos então a proposição de uma primeira distinção do que ele chama de “patologias do social”, sendo as primeiras as que decorrem da divisão do sujeito e sua conseqüente esquizoidia narcísica (uma espécie de retraimento social, com o sujeito voltado em um mundo particular). Aqui encontramos, por exemplo, a expropriação do território onde o condomínio está fundado, sendo este transformado em um espaço privado e regido por leis de exceção. Um exemplo desse momento são as narrativas publicitárias que prometem uma nova forma de vida, um “novo tipo de moradia”, isolado do caos urbano.

Outras patologias do social encontradas nessa lógica são aquelas que apresentam um sentimento de perda de unidade, logo resultando no desejo de alcançar novamente essa sensação perdida, sendo o símbolo mais característico dessa falsa unidade o muro. Com sua grandeza que isola e protege aqueles que estão dentro, o muro age como se instituisse uma nova comunidade, que recusa totalmente a anterior e suas formas de vida. Essa nova unidade contrasta com a desordem deixada em seu exterior. Ao se autossegregar, a comunidade fechada entre muros e portões precisa então lidar com efeitos de culpa que comumente retornam sob a forma da intolerância ou do que Freud aponta como “narcisismo das pequenas diferenças”:

Com expressões que diferem pouco da terminologia empregada pela psicanálise, Crawley assinala que cada indivíduo se separa dos demais por um “*taboo of personal isolation*” e que, justamente em suas pequenas diferenças, não obstante sua semelhança em todo o resto, se fundamentam os sentimentos de estranheza e hostilidade entre eles. [...] (FREUD, 1988, p. 195)

Temos ainda as patologias que se organizam como uma “impostura imaginária da autoridade simbólica” (DUNKER, 2015, p. 57). A representação mais fácil é a figura do síndico sádico, com seus regulamentos perversos. Passa a surgir então o mal-estar através da sensação de que há algo errado com a lei, o regulamento, a lógica que nos une.

Por fim, essas patologias acabam por se fundir em sintomas como a fobia, um temor àquilo que aparece como intrusivo na realidade. Outros sintomas são a neurose obsessiva, e a histeria, como defesa contra o intruso.

E o muro? O muro é uma estrutura de defesa, seja em condomínios fechados, shopping centers ou cercando a favela da Maré, no Rio de Janeiro (nesse caso, construído sobre o pretexto de ser “antirruídos”, mas que, através do isolamento da favela e seus moradores, passa as sensações claras de “proteção” e “exclusão”, dependendo de quem o olha). Como conceito psicanalítico, a defesa é gerada por desejos, angústias, traumas e pulsão.

Figura 4: Construído sobre o pretexto de proteger os moradores dos barulhos da via expressa, muro isola Favela da Maré, no RJ (Foto: Alan Lima)



Fonte: Acervo pessoal

Ao refugiar-se nos enclaves fortificados, a sociedade contemporânea encontra o gozo em seu mundo próprio, VIP, protegido e usufruído pelos seus pares. O problema é que o sentimento de ruptura intencional com o mundo exterior, comum, corrompido, pode resultar tanto nos distúrbios já mencionados por Dunker como em outros, advindos da intolerância em relação ao Outro, que penetra neste ambiente sagrado.

[...] “Reféns em sua própria morada”, eis o sintagma que a classe média reterá para exprimir sua vindoura forma de sofrimento. [...] Mal-estar cujo sintoma serão as formações em enclave fortificado ou condomínio. Como todo sintoma, ele contém um fragmento de verdade e de liberdade suprimido ao desejo e ao sujeito. Como todo semblante para o mal-estar, a *violência* deve ser entendida como um nó de *não sentido* em torno de uma significação (*Bedeutung*). Como em toda configuração de mal-estar, *a-violência*<sup>16</sup> é um falso universal erigido em prática discursiva de extração de mais-degozar. (ibidem, p. 89-90)

É esse reflexo negativo dos impactos da arquitetura do medo na sociedade que vem sendo retratado por diversos filmes do cinema contemporâneo. Nesta pesquisa, analisarei o que proponho ser uma safra específica de filmes lançados a partir de meados dos anos 2000, e que tendem a usar artifícios característicos dos cinemas de horror, suspense e ficção científica, a fim de ressaltar para o espectador as sensações que ele sente diariamente. Antes disso, começo a análise a partir de filmes que foram produzidos de modo mais espaçado, mas que já traziam em seus enredos inquietações e questionamentos do tema tratado aqui.

#### **1.4. Calafrios na metrópole fortificada – Primeiras representações da arquitetura do medo no cinema**

Cidade grande, monstro gigante.  
(Rodrigo Ogi – Monstro Gigante)

Posto que, como aponta Comolli, o cinema nasce “terrivelmente urbano” (2008, p. 181), é natural que as cidades tenham papel primordial na maioria dos filmes até hoje. Muito mais do que palco onde acontecerão as histórias, algumas cidades aparecem quase como personagens dos filmes, como pode ser visto em algumas obras desta pesquisa. Mas o que interessa aqui são aqueles filmes que retratam o viver em espaço urbano com uma certa angústia. Filmando as cidades, conhecemos seus mistérios e monstros. Falamos então não de cidades como a Paris dos filmes românticos, mas da violenta e desolada Nova York de *Fuga de Nova York*, ou da suja e labiríntica Veneza de *Inverno de Sangue em Veneza* (Don't Look Now, 1973, Nicolas Roeg). Essas cidades que afetam os personagens e colocam o público junto a eles em um lugar de tensão e, por vezes, atordoamento.

---

<sup>16</sup> Combinação entre a noção lacaniana de “*objeto a*” e “*violência*” (DUNKER, 2015, p. 90).

Mas antes de chegar ao que proponho ser uma representação coesa da arquitetura do medo no cinema contemporâneo, alguns filmes ao longo da história do cinema trouxeram em si críticas que encontraremos nas obras atuais. Importante ressaltar aqui que, por não fazerem parte do corpo principal de objetos desta pesquisa, estes filmes serão analisados de forma mais superficial, e darei atenção apenas às cenas que de alguma forma já pareciam antecipar a temática da arquitetura do medo nestas obras.

Produzidos de forma espaçada ao longo dos anos, cada um deles traz preocupações específicas de sua época de filmagem e lançamento, ao mesmo tempo em que apresenta questões aparentemente universais que atravessaram os anos e ainda perduram na vida em sociedade dentro da polis.

Tendo isso em mente, aponto aqui *Metrópolis* (Metropolis, 1927, Fritz Lang) como sendo possivelmente o primeiro filme que trouxe preocupações relacionadas ao espaço urbano. O leitor perceberá que há um intervalo de quase 50 anos entre a data de lançamento de *Metrópolis* e *Calafrios* (Shivers, 1975, David Cronenberg), próximo filme a ser analisado. Acredito que isso se deve a uma tendência que parece ter surgido nos anos 1960 e se estende até hoje. Nela, denominada por Bordwell (2006, p. 58) como *worldmaking* (algo como “criar mundo”), os filmes buscam representações mais realistas do mundo, com

protagonistas mais falhos, humanos, alienados, solitários, inseguros ou moralmente ambíguos; a tendência ao alusionismo (isto é, às citações a filmes anteriores, às vezes de forma crítica, outras vezes de modo nostálgico e reverente); a caracterização mais densa de personagens, protagonistas ou não, tornando-os seres mais complexos; e a atenção realista aos detalhes e à acuidade histórica. (CARREIRO, 2011, p. 26)

O visual realista se estende também – especialmente nos filmes aqui analisados – para os conceitos arquitetônicos dos espaços fílmicos, especialmente se pensarmos que a crítica ao espaço urbano é uma característica forte (quando não essencial) de suas narrativas. De acordo com Bordwell: “Mais e mais filmes têm se esforçado para oferecer um cenário mais rico, complexo e detalhado, onde a ação dramática pode ser mais desenvolvida” (idem). E se na era dos estúdios (1930-1960) os desenhistas de cenários (a exemplo do de *Metrópolis*) tinham a preocupação de criar ambientes minimamente críveis, no período que em que se dá o surgimento do *worldmaking* (pós-anos 1960) “esses esforços foram ampliados até um novo patamar” (idem).

Dito isso, voltemos agora à análise de *Metrópolis*. Reconhecendo que a crítica principal do filme refere-se ao capitalismo industrial e a sede de poder dos homens poderosos, chamamos

atenção, entretanto, para algumas passagens do filme que, ligadas a essa questão principal, acabam trazendo reflexões acerca do espaço urbano e da relação da sociedade nele inserida.

É importante observar, por exemplo, a forma como a cidade de Metrópolis é construída ao longo do filme. Apresentada logo nas cenas iniciais do longa – um dos mais famosos do Expressionismo Alemão – a cidade de Metrópolis traz uma paisagem onde os prédios aparecem como que construídos um por cima dos outros, apresentando um horizonte sufocante. A sensação de que naquela cidade não há espaço – ou tempo – para respirar é reforçada pela montagem, que logo substitui as imagens dos prédios por planos fechados de engrenagens de uma fábrica, que se movem incessantemente.

A sensação de espaço urbano sufocante continua quando visitamos a chamada “cidade dos trabalhadores”, localizada abaixo da superfície da terra e acessada por eles através de um elevador que em muito se parece com uma espécie de jaula. De modo a ressaltar a distância desta cidade subterrânea da Metrópolis superior, onde habitam os ricos, a iluminação da sequência em que eles vão descendo o elevador vai escurecendo gradativamente, à medida que se aproximam de seu lugar de moradia. Quando o elevador enfim mostra a paisagem da cidade dos trabalhadores, vemos que sua iluminação não é através da luz solar – posto que localizada abaixo da terra – mas de luzes no teto que é quase tocado pelos prédios.

Por sua vez, o conjunto de prédios da cidade é semelhante aos conjuntos habitacionais voltados para as classes mais baixas que vemos hoje em dia, formados por grandes blocos de concreto com pequenas janelas, sem nenhum atrativo visual e nenhuma aparência de qualidade de vida. As luzes desta cena de entrada na cidade são compostas nas diagonais, entre os prédios, que também foram colocados muito próximos. Ao unirmos estes fatores, temos a sensação visual de que ali foram construídos muitos edifícios, com um espaço mínimo de separação entre um e outro. A luz ressalta ainda as linhas rígidas dos prédios.

Observamos ainda, neste momento, que não há espaço de encontro, lazer e convivência entre os moradores dos edifícios. O único ponto de encontro é uma pequena escada, no meio dos prédios – que parecem estar voltados para ela – com um objeto circular, que depois descobriremos ser o alarme da cidade. A retirada de espaços públicos – ou a planejada colocação de poucos espaços públicos –, especialmente em locais habitados pelas classes mais baixas, é uma estratégia comum da sociedade de controle. A praça e as ruas são onde o povo reivindica suas demandas a quem está no poder, e a retirada destes espaços é uma das formas de diminuir as

manifestações. Elin (1997) menciona, por exemplo, a fragmentação da Universidade de Paris, no início das manifestações estudantis em maio de 1968. A universidade foi não só fracionada em vários centros menores, como também alocou alguns dos prédios fora da cidade e incorporou poucos (ou simplesmente não incorporou) espaços públicos onde poderiam ocorrer os encontros estudantis – fossem eles espontâneos ou planejados. O interesse de Joh Fredersen (Alfred Abel), personagem que exerce o maior poder sobre Metrópolis é o mesmo: evitar a todo custo que seus trabalhadores façam alguma manifestação contra sua forma de controlar e organizar a cidade.

Figura 5: A paisagem sufocante da cidade dos trabalhadores.



Fonte: Frame do filme *Metrópolis*

Figura 6: Luzes nas diagonais dão a sensação de volume.



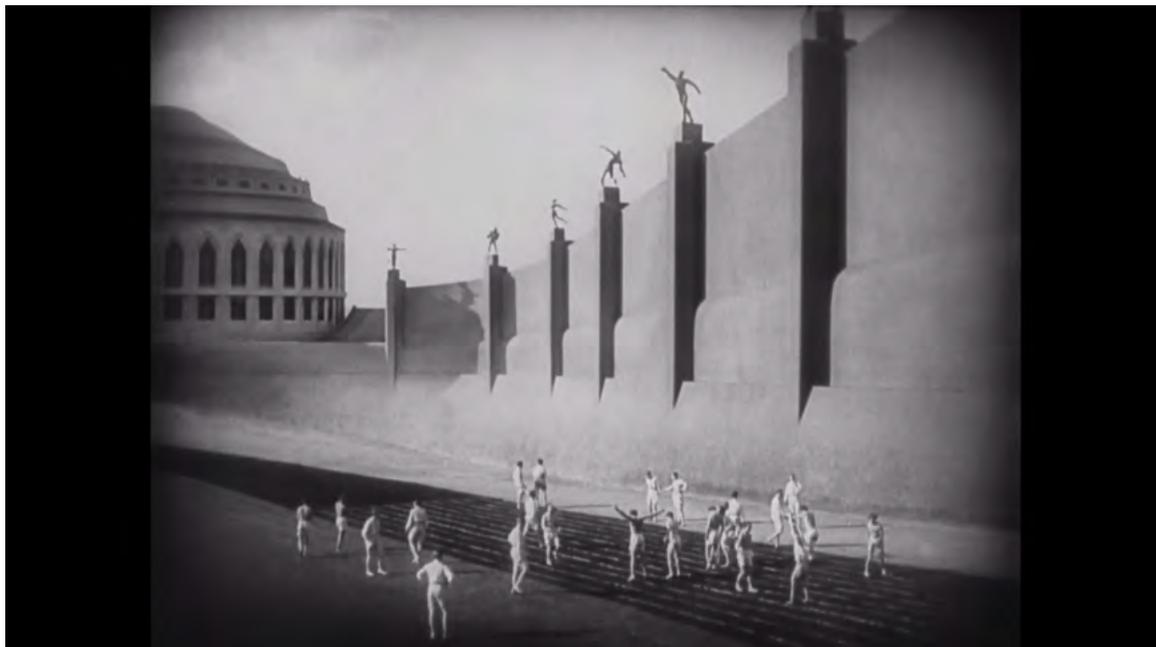
Fonte: frame do filme *Metrópolis*

Comum aos filmes do Expressionismo Alemão, o jogo de luzes claro-escuro é conhecido por exercer uma poderosa influência no imaginário do espectador. Usada já por pintores barrocos e renascentistas, a técnica de contrapor sombra e luz cria imagens esteticamente singulares, como a vista acima, além de despertar diversas sensações no observador.

[...] A luz e a sombra, além de estruturar a cena, demarcar o espaço, conferir relevo à imagem, são modeladas para criar uma atmosfera de forte poder simbólico, inclusive ao deformar a aparência dos objetos e do cenário. [...] (LIRA, 2013, p. 168-169)

Conhecido ainda por trabalhar o embate entre as forças do Bem e do Mal – Freder (Gustav Fröhlich) e Maria (Brigitte Helm), heróis do filme, usam roupas mais claras e tem maquiagem mais sutil, enquanto Rotwang (Rudolf Klein-Rogge) tem roupas escuras e maquiagem que o deixa com ar de louco – o jogo entre claro e escuro de *Metrópolis* também enfatiza as diferenças entre a pobreza da cidade dos trabalhadores e a riqueza do mundo dos ricos. O clube dos filhos, por exemplo, traz uma iluminação substancialmente mais clara que a do espaço dos trabalhadores.

Figura 7: O clube dos filhos, com sua iluminação clara e seus muros gigantes.



Fonte: frame do filme *Metrópolis*

Outra característica do chamado “Clube dos Filhos” - lugar frequentado pelos filhos dos homens poderosos de *Metrópolis* – que nos chama atenção é o fato de que, mesmo sendo este localizado acima da superfície (logo, no extremo oposto da cidade dos trabalhadores), ainda existe uma necessidade de separar os preciosos herdeiros do mundo externo, do perigo das ruas, da vulgaridade das ruas, semelhante ao que vimos anteriormente em *Leitão*, acerca da relação dos sinhozinhos e sinhazinhas com a rua. Assim, um extenso e gigantesco muro cerca e protege os jovens, que dentro de sua fortaleza urbana praticam esportes e se divertem com prostitutas em um exótico jardim.

A trilha sonora aqui também é totalmente diferente: não mais sóbria e quase tristonha, mas composta por instrumentos de sopro que parecem exaltar a vitória dos moradores daquele complexo diante das agruras da vida. Por ser um filme sem diálogos sonoros, a trilha musical é uma característica fundamental em *Metrópolis*, acompanhando o espectador ao longo de toda a narrativa.

Outro tema comum entre *Metrópolis* e a temática do cinema contemporâneo é que a bolha de segurança criada pelas fortalezas urbanas pode se mostrar frágil e penetrável. Isso acontece no

filme quando Maria e um grupo de crianças adentram no jardim do Clube dos Filhos. Também comum aos tempos atuais é a chegada dos seguranças do local, que os retiram de lá, não sem algum constrangimento visível nos gestos dos atores que interpretam estes seguranças. A cena é construída em um plano aberto, o que possibilita ao espectador perceber as diferenças do figurino daqueles que pertencem ao local em relação aos intrusos, e também permite que vejamos como Maria e as crianças são rapidamente cercados. Temos nessa cena a reprodução visual daquilo que Caldeira (2000) colocou como a reprodução dos códigos de classificações dos padrões por parte dos empregados, treinados para fiscalizar qualquer um que parecer estrangeiro àquele ambiente.

Figura 8: Maria e as crianças são rapidamente cercados pelos seguranças e expulsos do clube dos filhos.



Fonte: frame do filme *Metrópolis*

Por fim, é importante observar como as cenas da cidade de *Metrópolis* apresentam aquele espaço urbano ao espectador: diante de planos que colocam em quadro os desenhos de Erich Kettelhut ou as maquetes construídas para o filme, o que vemos é uma cidade onde não é possível enxergar o horizonte no fim dos quadros, apenas prédios e passarelas com carros, aviões sobrevoando e algo que parece ser um metrô elevado. A fim de controlar o espaço urbano que criou, Joh Fredersen estabeleceu seu escritório, sua torre de comando, em um prédio que não por

acaso receba o nome de Torre de Babel – o filme é repleto de referências religiosas. Quase como a torre de observação do panóptico de Bentham, a Torre de Babel fica localizada no centro de Metrópolis, suas grandes janelas dando para a vista da cidade.

Figura 9: O horizonte sufocante de Metrópolis.



Fonte: frame do filme *Metrópolis*

Figura 10: A Torre de Babel, ao centro, funciona como o Panóptico.



Fonte: frame do filme *Metrópolis*

Figura 11: A visão paisagística da Torre de Babel: um mar de prédios.



Fonte: frame do filme *Metrópolis*

Construídos de modo a ressaltar a verticalização do espaço urbano de Metrópolis, temos vários planos que mostram a cidade de cima, e também planos dos desenhos de Kettelhut que trazem os prédios uns por cima dos outros, em um espaço caótico apesar de sua arquitetura moderna e luxuosa. Na primeira situação – dos planos em plongée – podemos observar, além da verticalização, o uso majoritário das ruas por parte dos carros. As avenidas em Metrópolis são largas e voltadas para os veículos, enquanto os poucos pedestres espremem-se nas calçadas laterais.

Figura 12: A cidade futurística de Metrópolis já era dominada por carros.



Fonte: frame do filme *Metropolis*

Retratando um cenário comum aos dias atuais, a cena enfatiza ainda a falta de convivência entre ricos e pobres exposta ao longo do filme. Além de viverem em mundos essencialmente distintos, o espaço urbano que seria comum também é construído para que estas classes sociais não se encontrem. Como coloca Caldeira:

[...] Como as pessoas de classe média e alta circulam em seus próprios carros e os outros andam ou usam transporte público, existe pouco contato público entre pessoas de classes sociais diferentes. Não há espaços comuns que os ponham juntos. (CALDEIRA, 2000, p. 314-315)

O pouco contato público entre classes sociais diferentes é também o atrativo para os moradores do condomínio Starliner, retratado em *Calafrios* (Shivers, 1975, David Cronenberg). O que mais chama atenção no filme, para fins desta pesquisa, é o início, quando vemos uma espécie de propaganda do condomínio Starliner, onde o enredo acontece. Composta por fotografias e narração em off, uma voz tranquila e sedutora nos dá a descrição de um paraíso dentro da cidade de Montreal, no Canadá. O estilo de vida do condomínio promete ser tão luxuoso, que chega a ser comparado a uma eterna viagem a bordo de um cruzeiro. Além de vantagens VIP como uma piscina olímpica aquecida com vista para um rio que segue de encontro ao mar e equipamentos de lazer exclusivos para os moradores, os apartamentos trazem uma série de comodidades, equipados com eletrodomésticos modernos e TV a cabo. A promessa de isolamento do caos urbano também está presente na propaganda, tanto no texto do narrador – que promete que não é preciso sair do condomínio, posto que lá o morador poderá encontrar serviços diversos como um mercadinho, consultórios médicos, butiques, etc. –, quanto nas imagens: na fotografia do campo de golfe, por exemplo, vemos Montreal ao fundo, longe e perto ao mesmo tempo, o horizonte de prédios à distância e o morador jogando solitário e em paz, longe do caos urbano e de interferências indesejadas.

Em suma, o Starliner traz em si os elementos que compõem o “novo conceito de moradia”, descrito por Caldeira, especialmente por ser um condomínio fechado, apontado por ela como o formato “ideal” deste novo conceito. “Supõe-se que condomínios fechados sejam mundos separados. Seus anúncios propõem um 'estilo de vida total', superior ao da cidade, mesmo quando são construídos dentro dela” (CALDEIRA, 2000, p. 265).

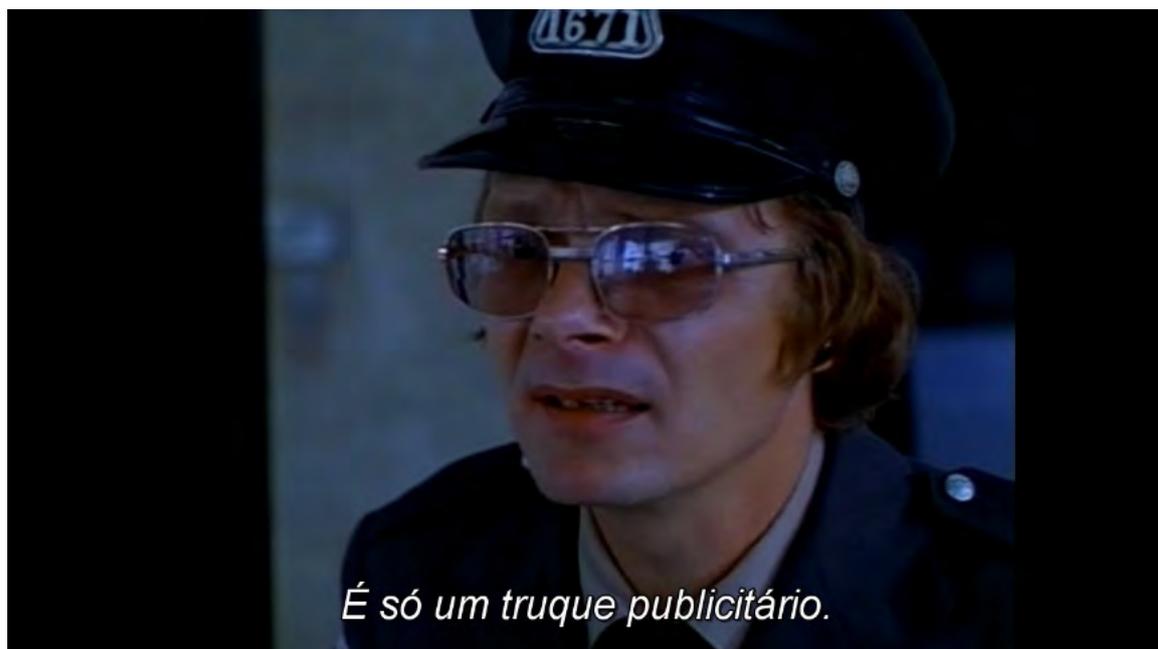
Figura 13: A vida diária dentro do Starliner é comparada a um cruzeiro de luxo.



Fonte: frame do filme Calafrios

Entretanto, logo veremos que a propaganda promete mais do que pode cumprir. A contraposição colocada por Cronenberg entre promessa e “realidade” se dá através de um jogo de montagem e também de caracterização de um dos personagens. Após assistirmos a propaganda, acompanhamos um casal que chega ao condomínio em busca de um apartamento. Eles são recebidos por um segurança armado e claramente despreparado para isso. Cronenberg enfatiza a presença da arma, vista em um plano fechado sendo sacudida pelo segurança dentro do coldre em sua calça. Ao ser questionado pela jovem sobre seu uso, o guarda diz que a tem apenas para competir em pé de igualdade com a companhia rival. “É só um truque publicitário”, ele afirma, seu rosto em primeiro plano demonstrando que é claramente despreparado para o trabalho caso de fato se depare com a necessidade de uma ação: magro, óculos, e um rosto e fisionomia que o tornam mais próximo do estereótipo de um nerd do que de um segurança de condomínio. A cena ajuda a compor a caracterização do personagem: frágil e confiante no bom caráter dos condôminos, não tardará muito dentro da narrativa para que seja atacado. Assim, temos também a impressão de que a segurança do condomínio não é tão forte quanto promete ser.

Figura 14: O segurança privado, claramente despreparado para o serviço



Fonte: frame do filme Calafrios

Mas o jogo entre promessa e realidade fica explícito quando Cronenberg contrapõe, através da montagem, imagens pacíficas do condomínio e seu estilo de vida perfeito com cenas de violência: enquanto a vida corre tranquilamente, um homem ataca uma jovem de aproximadamente 20 anos dentro do condomínio. A cena do ataque é feita com câmera na mão, que sacode de um lado para o outro, como ponto de vista dos participantes da briga. Quase não há trilha sonora musical, apenas os ruídos dos dois se atacando – em certo momento é inserido o som de batidas repetidas em um volume baixo, dando à cena um teor maior de tensão. Entrecortando conversas sobre vista panorâmica entre o casal que vimos no início e o corretor de imóveis, a jovem é assassinada dentro do condomínio e seu algoz comete suicídio. Além de funcionar como um prelúdio do que acontecerá a seguir – a jovem estava contaminada por um verme que fará todos no condomínio agirem como uma espécie de zumbis sexuais – é interessante observar como Cronenberg constrói esses minutos iniciais do filme, opondo a ideia de segurança e vida perfeita vendida pela publicidade, versus a violência real intramuros, expondo a fragilidade de tudo através de cenas que negam uma à outra.

Outro artifício bastante usado aqui por Cronenberg é a ironia. É possível percebê-la na forma como o diretor escolhe corromper o condomínio perfeito e espalhar caos e violência dentro dele: aquelas pessoas, tão elevadas socialmente, serão pervertidas pelo sexo, através de um parasita que os fará ter desejos insaciáveis – e muitas vezes pervertidos, inclusive com uma cena forte no filme, que traz uma garotinha sendo abusada e depois abusando uma vítima sexualmente. Como há humor em meio ao caos sanguinolento? Na forma como os quadros são construídos e como o diretor liga as cenas umas às outras: em dado momento, por exemplo, o personagem Nick (Allan Kolman) está passando mal em seu apartamento. Ele dirige-se ao ambiente paradisíaco que é sua varanda e temos um plano dele vomitando em frente à perfeita vista anunciada na propaganda. Em seguida, vemos em um contra-plongée o verme vomitado por ele caindo em cima do guarda-chuva de uma senhorinha que caminhava despretensiosamente com sua amiga. A construção da cena acontece em um belo dia de sol, ao som do mar e dos passarinhos, e as duas senhoras ficam atordoadas olhando a mancha vermelha no guarda-chuva, uma delas afirmando veementemente que aquele é o sangue de um passarinho morto, pois eles estão sempre batendo contra os arranha-céus. Enquanto as velhinhas seguem sua caminhada lamentando a morte do “pobre passarinho”, temos um plano fechado do verme arrastando-se pelo gramado, a trilha sonora aguda denunciando que está em busca de uma nova vítima.

Figure 15: Nick passa mal em seu cenário paradisíaco particular...



Fonte: frame do filme Calafrios

Figura 16: enquanto as velhinhas caminham inadvertidamente...



Fonte: frame do filme Calafrios

Figura 17: Temos um plongée delas caminhando, como uma subjetiva de Nick...



Fonte: frame do filme Calafrios

Figure 18: E em seguida o verme que cai, atrapalhando o passeio



Fonte: frame do filme Calafrios

A ironia em *Calafrios* está então na forma como Cronenberg contradiz a todo momento a imagem de condomínio fechado perfeito, habitado por pessoas socialmente semelhantes e com modos de vida louvados em sua sociedade, num edifício habitado em sua maioria por famílias heteronormativas ou jovens bonitos e saudáveis. Desse modo, encontramos confirmação quando Linda Hutcheon coloca ironia como “uma estranha forma de discurso onde você diz algo que você, na verdade, não quer dizer e espera que as pessoas entendam não só o que você quer dizer de verdade, como também sua atitude com relação a isso” (HUTCHEON, 2000, p. 16). Apresentada inicialmente a ideia de sociedade irreprovável habitando um espaço igualmente impecável e higienizado, Cronenberg passa a desconstruir isso ao longo do filme, corrompendo os condôminos do Starliner e levando o condomínio aos caos que veio de dentro dele mesmo, como aponta o subtítulo do filme em inglês: “They came from within” (“eles vieram de dentro”, em tradução livre).

Temos então, em *Calafrios*, o temor presente no dia a dia de moradores de condomínios fechados ao redor do mundo: o de que os aparatos de segurança ao seu redor não sejam suficientes para protegê-los, especialmente quando o problema vem de dentro. Ainda dentro dessa problemática, sentimos a necessidade de apontar aqui que, apesar de ficar implícito no filme que o personagem do corretor (que em muitos momentos funciona também como um síndico) parece não chamar a polícia novamente porque também está contaminado pelo verme – logo não tem interesse que interfiram em sua ação predatória – é possível lembrar da tendência a evitar a participação policial em assuntos considerados “internos”.

Em outras palavras, os problemas são domésticos e devem ser resolvidos privadamente. Se o controle interno (doméstico, privado) fosse reforçado, as leis da sociedade não teriam de intervir. Esta noção é tão arraigada que, associada à desconfiança generalizada em relação à polícia, faz com que ninguém pense que ela poderia fazer cumprir a ordem pública dentro do condomínio. [...] (CALDEIRA, 2000, p. 282)

Esta constante busca pela manutenção da reputação do condomínio e de um distanciamento da polícia em assuntos tidos como “internos” é um tema constante também em *O Inquilino* (Le Locataire, 1976, Roman Polanski). A importância da imagem louvável do condomínio está presente especialmente na figura do Sr. Zy (Melvyn Douglas), o síndico, em muito semelhante ao síndico sádico apontado por Dunker, com sua eterna gestão do gozo alheio. Figura mal-humorada e sempre repetindo as regras do condomínio, o síndico do edifício de *O*

*Inquilino* é um personagem tanto peculiar quanto clássico, no que diz respeito à imagem do velho ranzinza que reclama do barulho causado por seus vizinhos. Não importa o que seus inquilinos façam dentro de seus apartamentos, desde que não perturbem a paz alheia.

Trata-se do síndico como estrutura, que, em vez de perguntar “Sabe com quem está falando?”, murmura entre dentes, ou simplesmente faz escutar sem dizer palavra alguma, “Só estou zelando pelo regulamento”. [...] Ele não está interessado em um laço de submissão, cujo modelo longínquo é a relação entre senhor e escravo; ele pensa mais como o crente pascalino que só se interessa pelos procedimentos: *Ajoelha e reza, a fé virá por si mesma*. Uma vez ajoelhado, não importa mais se você está a blasfemar, desrespeitar ou invalidar o próprio procedimento. [...] (DUNKER, 2015, p. 76)

Mas o Sr. Zy e suas regras são apenas parte dos problemas que afetarão o jovem Trelkovsky (interpretado de forma genial pelo próprio Polanski). Em busca de um apartamento, ele acaba encontrando um cuja moradora (anterior e atual ao mesmo tempo) havia tentado suicídio há poucos dias. O que se desenrolará com o jovem será uma paranoia crescente, que tem como um de seus principais gatilhos a convivência dentro do condomínio.

As cenas iniciais já dão o tom da narrativa: enquanto a câmera nos leva por um passeio entre as janelas do prédio – que parecem extremamente próximas umas das outras, proporcionando um voyeurismo mesmo que acidentalmente – a trilha sonora enche a sequência de um ar de tensão, que prepara o espectador para deparar-se com o perigo que parece habitar aquele espaço. Polanski dá ainda outras pistas sobre o enredo nesse momento inicial: nas janelas, vemos figura de um homem (Trelkovsky) e de uma mulher (Simone Choule, interpretada por Dominique Poulange) que se interpõem – por um jogo de câmera ou truque de montagem –, observando atentamente, olhando diretamente para a câmera, para nós, público.

Figure 19: Logo no início do filme temos as figuras de Trelkovsky...



Fonte: frame do filme *O Inquilino*

Figura 20: ...e Simone Choule se interpondo.



Fonte: frame do filme O Inquilino

Figura 21: Eles olham diretamente para a câmera...



Fonte: frame do filme O Inquilino

Figura 22: ...como se nos indicassem o que será revelado ao longo do filme.



Fonte: frame do filme O Inquilino

Apesar da recepção estranha que teve no condomínio (ou talvez por causa dela) – a desconfiança e o tratamento inamistoso do Sr. Zy e sua esposa, a grosseria da porteira – Trelkovsky fica excessivamente curioso em relação à tentativa de suicídio de Simone, e decide visitá-la no hospital. É nesse momento que o espectador passa a ter certeza de que tem algo bem errado ali: enquanto Trelkovsky e a amiga de Simone, Stella (Isabelle Adjani) tentam conversar com a jovem – que está completamente enfaixada, com buracos apenas para a boca e um dos olhos – ela começa a gritar de forma gutural, e a câmera de Polanski aproxima-se de sua boca em um zoom rápido, como se estivéssemos sendo engolidos por sua agonia.

Apesar dos indícios que apontam o perigo, Trelkovsky segue com sua mudança para o apartamento. A partir daqui temos a constante sensação do personagem como intruso, dentro de sua própria casa ou fora da mesma. Dentro de casa porque o apartamento ainda está habitado pela presença de Simone, com os móveis, roupas e demais itens que ficaram para trás, espectros de sua dona falecida. O ambiente muda de clima quando Trelkovsky parece dar-se conta de sua intrusão naquele espaço, ao descobrir vestidos de Simone no guarda-roupa. A sensação aumenta quando, numa sequência mais à frente, Trelkovsky olha-se no espelho e a trilha sonora que ouvimos no início do filme volta a ser escutada. A presença do espelho é constante em *O Inquilino*, especialmente nas sequências em que Trelkovsky está sozinho em seu apartamento, e constantemente aparece duplicado – “uma duplicação que se multiplica em diversas instâncias do filme, inclusive na tentativa de suicídio final, igualmente dobrada” (Ribeiro, 2014, p. 7). Aqui, os espelhos servem ainda como modo de reforçar a aparente instabilidade mental do personagem.

E se ele é um intruso dentro de seu próprio lar, o é ainda mais no exterior, aonde é questionado a todo momento sobre sua origem. Apesar de ter cidadania francesa, Trelkovsky é olhado com desconfiança, como se fosse um polonês invadindo o território que não lhe pertence e não o acolhe. O sentimento de não-pertencimento é uma constante nos filmes de Polanski, como coloca Morrison ao afirmar que, nas obras do autor, tem-se a “sensação de ser curiosamente 'estrangeiro' em *todo*<sup>17</sup> lugar do mundo [...]” (2007, p. 3).

Peça importante para o isolamento cada vez maior de Trelkovsky em seu apartamento é a relação nada amistosa com os demais moradores do condomínio. A figura do vizinho que interrompe o gozo alheio é uma constante ao longo do filme, estando presente não só entre os

---

<sup>17</sup> Grifo do autor

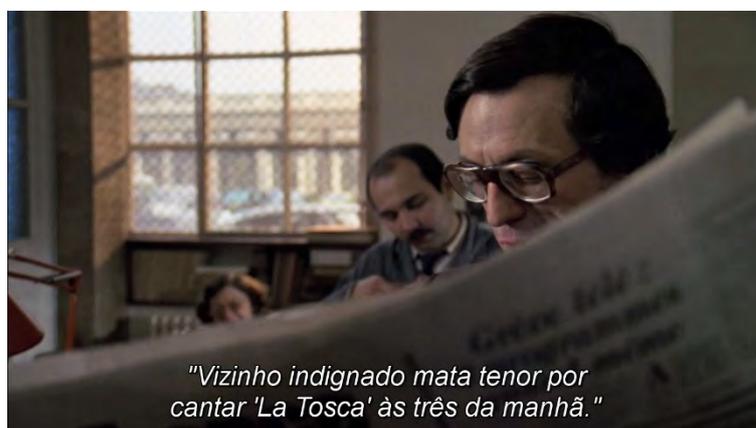
moradores do edifício, como também em uma notícia do jornal – que fala de um vizinho que assassinou o outro, por conta do barulho – e na vida dos amigos de trabalho de Trelkovsky, que reagem agressivamente diante das interferências. A relação permeada por atritos ao longo de todo o filme lembra Dunker quando este diz: “Nosso déficit de felicidade nos leva ao sentimento, mais ou menos invejoso, de que o vizinho raptou um fragmento do nosso gozo” (2015, p. 57).

Figura 23: A presença de vizinhos que reclamam dos barulhos é uma constante no filme



Fonte: frame do filme O Inquilino

Figura 24: O caráter muitas vezes violento da relação também é colocado



Fonte: frame do filme O Inquilino

Mais do que isso, os vizinhos, em Polanski, são aqueles que intrometem-se na vida alheia, muitas vezes destruindo a paz dos personagens e transformando completamente seus mundos. Aqui, como em *O Bebê de Rosemary*, os vizinhos parecem fazer parte de uma seita – a diferença

é que em *O Inquilino* temos indícios visuais de que, apesar de serem egoístas e irritantes, os vizinhos de Trelkovsky são pessoas comuns, e a seita é apenas mais um de seus delírios.

Importante ressaltar que pelo menos a maioria dos delírios de Trelkovsky acontece à noite. Ambientação comum e propícia à violência no cinema de horror, é durante a noite que Trelkovsky tem sua personalidade engolida por sua versão de Simone. A caracterização inicia-se aos poucos, com ele tocando os vestidos deixados por ela, e em seguida usando seu esmalte, até o momento em que enfim o vemos perfeitamente vestido, agindo e falando como mulher. Uma das apreensões universais, como aponta Delumeau (2007), o medo da noite está associado ao que pode esconder-se na escuridão. Aqui, a noite é quando os monstros saem para brincar, quando Simone toma conta do corpo de Trelkovsky, quando seus vizinhos tramam matá-lo e, por fim, quando ele tenta cometer suicídio.

É também à noite que o personagem Snake Plissken (Kurt Russel), de *Fuga de Nova York* (Escape From New York, 1981, John Carpenter), precisa lutar ainda mais por sua sobrevivência e fugir dos perigos que rondam as sombras da ilha de Manhattan, transformada em um presídio de segurança máxima dentro da realidade de um futuro distópico. Isso porque à noite a cidade torna-se império dos “loucos”, que vivem no subsolo e saem para caçar os desavisados quando as ruas da cidade transformam-se em um labirinto escuro.

E é como labirinto escuro e inóspito que vemos a cidade de Nova York durante a maior parte do filme de Carpenter. Logo no início da trama, sintetizadores constroem o clima tenso que será seguido da contextualização de um futuro talvez não tão distópico, em que a cidade americana transforma-se no presídio, em resposta à taxa de crime que crescera a 400% nos Estados Unidos. Um enorme muro de contenção cerca a ilha de Manhattan completamente, e todas as pontes e outros modos de saída estão minados. Ironicamente, a estátua da liberdade serve como panóptico para o espaço habitado apenas por prisioneiros. “As regras são simples: uma vez lá dentro, não se sai mais”, afirma nossa interlocutora de voz robótica, que contextualizara o enredo para o espectador enquanto víamos um gráfico semelhante aos estilos de videogames da época, o que nos conecta ao tom futurista.

Figura 25: Gráficos futuristas...



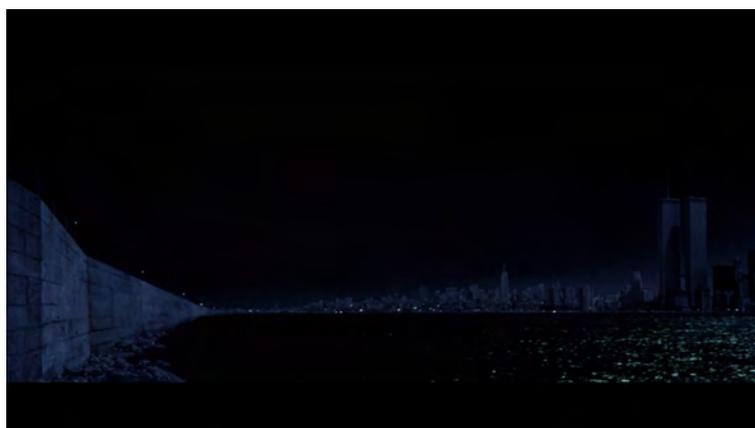
Fonte: frame do filme Fuga de Nova Iorque

Figura 26: ...acompanham a narrativa que nos localiza no futuro distópico



Fonte: frame do filme Fuga de Nova Iorque

Figura 27: E em seguida vemos uma Nova Iorque completamente escura e cercada por um grande muro



Fonte: frame do filme Fuga de Nova Iorque

Temos em seguida um corte para a parte exterior dos muros, onde fica o exército que controla a penitenciária. A câmera de Carpenter acompanha o movimento de chegada de um jipe pilotado por um militar, e outros militares fortemente armados passam pelo cenário no sentido contrário. A sensação é que estamos de fato em um cenário de controle do perigo, ressaltado pela imagem que se desenrolará a seguir: um movimento de câmera em plano-sequência nos leva até o alto do enorme muro, e temos a primeira visão da cidade, quase completamente apagada, com dois guardas no alto, atentos a possíveis fugitivos. A trilha de fundo é tensa, e nos acompanha desde o início da subida no muro.

Como se fôssemos espectadores diante de uma paisagem turística, estamos agora em cima do muro, observando por alguns segundos a visão surreal daquela cidade, assustadoramente apagada, num cenário quase apocalíptico. É um take rápido (9,74 segundos) porém impactante, em que a câmera fica inicialmente parada e depois vira-se lentamente para a direita, como que a mostrar o restante da cidade-presídio.

Assim como em boa parte de sua cinematografia, *Fuga de Nova York* traz não só um clima sombrio, mas também o humor irônico e afiado de Carpenter. Por exemplo: após uma rápida sobrevoada pela ilha e de vermos pela primeira vez Rehme (Tom Atkins), um dos personagens principais, o diretor segue o plano-sequência que acompanhava o personagem e dá atenção especial para a placa que diz “Controle de Segurança Ilha da Liberdade”.

Figura 28: Humor irônico de Carpenter pontua a narrativa



Fonte: frame do filme Fuga de Nova Iorque

O ponto de virada que nos dá o mote para o seguimento da trama é a eventual queda do presidente dos Estados Unidos dentro do presídio, graças a um ataque terrorista. É graças a esse fato que enfim acompanhamos uma equipe do exército, liderada por Hauk (o genial Lee Van Cleef) entrar na cidade-presídio. O cenário assustador das ruas desertas assemelha-se a um labirinto, onde as paredes são os prédios escuros – que podem estar desertos ou não, com suas janelas como pontos de observação dos criminosos que ali habitam. A equipe caminha pelas ruas e constata que o presidente não está em sua cápsula de segurança. Temos então a apresentação das regras daquele condomínio fechado: Hauk está em primeiro plano, virado para nós, do lado direito da tela de um plano aberto em profundidade que nos deixa ver os demais soldados e a paisagem destruída de Nova Iorque, os homens em busca do presidente, quando ouvimos uma risada lunática. Ele então vira-se de costas e sai de foco, para que vejamos ao fundo uma pequena figura, de onde aparentemente veio a risada. O pequeno homem não apresenta demandas além da ordem para que os policiais se retirem do local. Percebe-se nesse momento que, sem nenhum amparo social, a população atual da ilha aparentemente reduziu seu comportamento ao primitivismo social da violência e ao único desejo de sair dali.

Mas nem só de primitivismo vive a atual população-prisioneira de Nova Iorque. Ao longo do filme, é possível observar que sua sociedade acaba por organizar-se de maneira particularmente semelhante ao mundo externo, com divisão de classes e fortificação de moradias. A desertificação das ruas fica clara ao longo de toda a narrativa, especialmente nos momentos em que temos a solidão de Snake em quadro, andando sozinho em meio ao caos. Em uma cena logo no início de sua jornada, ele aparece no meio do quadro, em um plano com profundidade, a figura humana achatada entre os prédios. A trilha sonora, trabalhando com instrumentos de corda, preenche o ambiente, nos trazendo a sensação de que alguma figura pode pular da escuridão a qualquer momento em direção ao nosso herói. Vemos aqui então novamente a ideia “dos perigos da rua, da vulgaridade da rua”, e de que nenhuma pessoa em sã consciência caminharia – especialmente sozinha – pelas ruas da cidade à noite. Assim como nas cidades reais que habitamos, a Nova Iorque de Carpenter tem suas leis de convivência: à noite a rua é espaço para os loucos, especialmente em certas zonas – como a Broadway – onde o território de caça é declarado e a violência é certa para aqueles que resolverem adentrar no espaço. Aliás, cabe pontuar aqui o valor significativo dado por Carpenter a estes personagens que dominam a noite, denominados pelos outros como a casta dos “loucos”, marginalizados, evitados a todo custo.

(...) As pessoas se sentem restringidas em seus movimentos, assustadas e controladas; saem menos à noite; andam menos pelas ruas, e evitam as “zonas proibidas” que só fazem crescer no mapa mental de qualquer morador da cidade, em especial no caso das elites. Os encontros no espaço público se tornam a cada dia mais tensos, até violentos, porque têm como referência os estereótipos e medos das pessoas. Tensão, separação, discriminação e suspeição são as novas marcas da vida pública. (CALDEIRA, 2000, p. 301)

Figura 29: A figura de Snake andando sozinho pela cidade é o retrato do que seria o extremo da desertificação do espaço urbano.

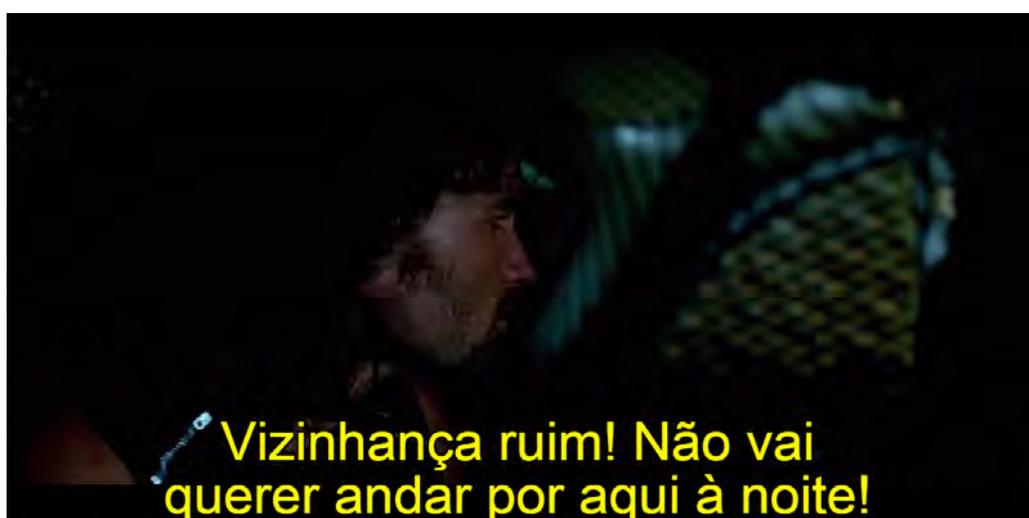


Fonte: frame do filme Fuga de Nova Iorque

O filme nos traz também a naturalização da violência, e o uso de elementos da arquitetura do medo também como consequente adaptação a esse modo de vida dentro do presídio. O táxi de Cabbie (Ernest Borgnine), por exemplo, tem suas janelas equipadas com grades. Essa representação não deixa de ser feita com o humor de Carpenter: em dado momento, o taxista – um velhinho tagarela e bonachão – resgata Snake dos ameaçadores loucos, jogando um coquetel molotov nos marginais como se fosse um ato cotidiano. A sequência se constrói com planos rápidos e fechados do rosto de Snake, apreensivo, enquanto Cabbie comenta que aquela é uma “má vizinhança”, para planos abertos do beco de onde vem os loucos, planos também fechados do rosto de Cabbie, que comenta tudo alegremente enquanto cortamos para um plano detalhe de sua mão pegando o coquetel molotov. Temos então um plano do sorridente velhinho acendendo o explosivo, com Snake levemente desfocado ao fundo, mas olhando para fora do carro, claramente apreensivo. Uma música alegre e dançante sai do toca-fitas do carro, ajudando no tom cômico.

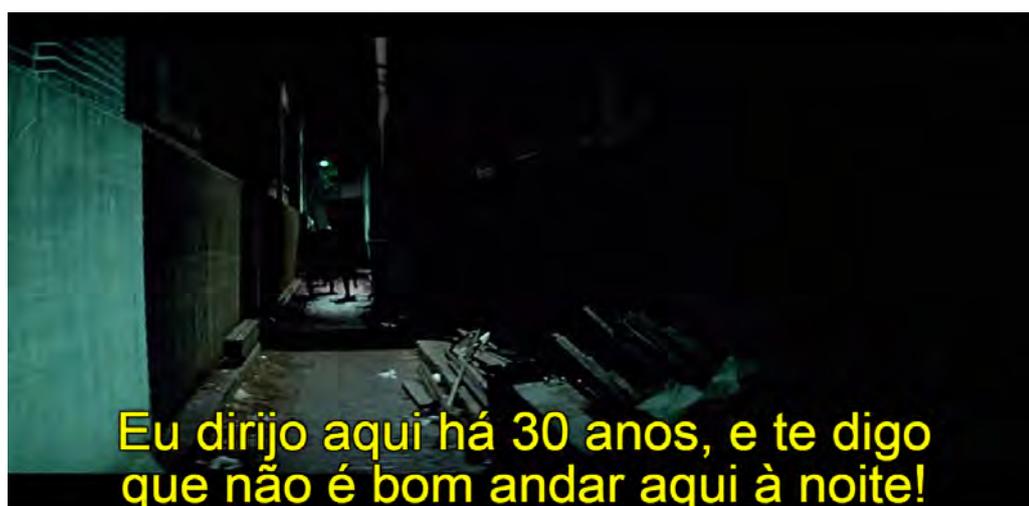
Inicialmente, o personagem de Russel olha atentamente a janela enquanto Cabbie fala – mesmo quando aparece desfocado, no banco de trás do táxi, Snake segue olhando para a janela. Até que vemos Cabbie acender o coquetel molotov, e então Snake aparece olhando para a ação, atento aos movimentos do taxista que antes nos parecia tolo e um tanto quanto ineficaz diante do perigo. Depois de tacar fogo nos marginais, o taxista segue seu caminho como se nada tivesse ocorrido.

Figura 30: Snake olha apreensivo os loucos se aproximando, enquanto Cabbie tranquilamente fala sobre os perigos da vizinhança...



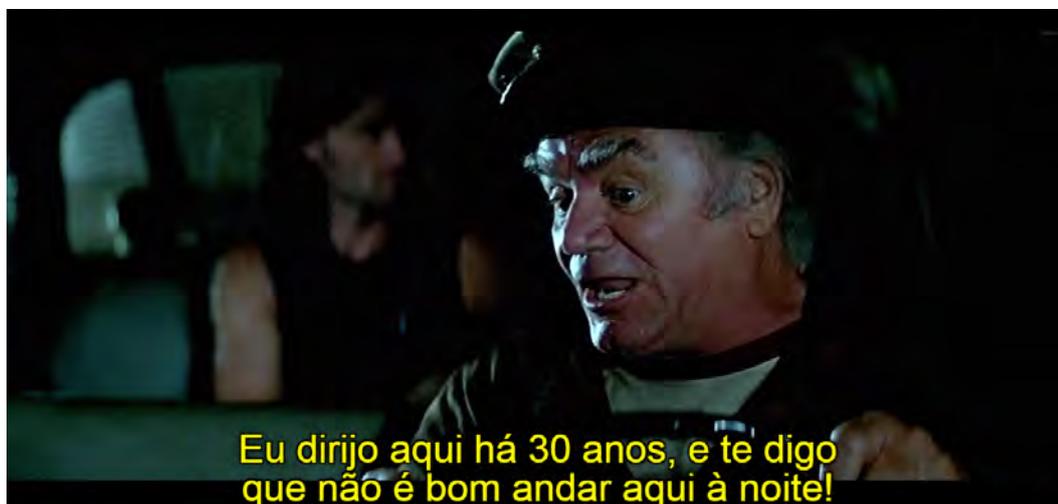
Fonte: frame do filme Fuga de Nova Iorque

Figura 31: ...e os loucos continuam se aproximando



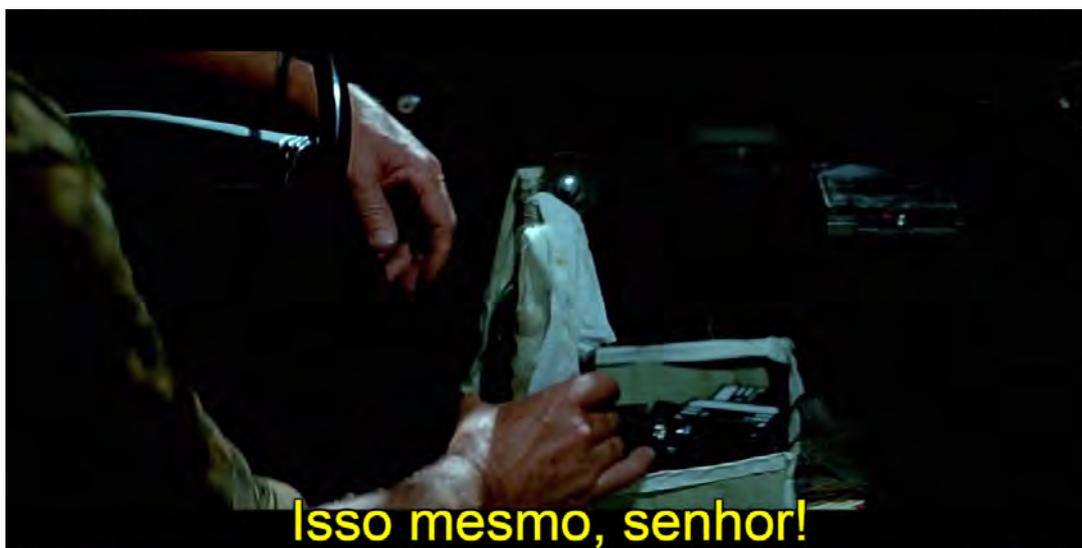
Fonte: frame do filme Fuga de Nova Iorque

Figura 32: O taxista bonachão segue com sua tagarelice, o personagem de Russel colocado à sua esquerda, visível em sua tensão, mesmo que desfocado...



Fonte: frame do filme Fuga de Nova Iorque

Figura 33: ...temos então um plano detalhe de suas mãos pegando o coquetel molotov



Fonte: frame do filme Fuga de Nova Iorque

Figura 34: Mesmo ainda desfocado, vemos agora Snake atento às ações do taxista



Fonte: frame do filme Fuga de Nova Iorque

Assim como retrata a desertificação e a violência das ruas, *Fuga de Nova Iorque* nos traz também a representação da divisão do espaço urbano entre classes sociais. Vemos isso ao chegarmos ao destino de Snake e Cabbie após a fuga dos loucos: a casa de Brain (Harry Dean Stanton), que nada mais é do que a antiga biblioteca pública da cidade, localizada no bairro dos ricos, logo referido como um bairro mais calmo e seguro. O taxista refere-se à casa de Brain ainda como uma “fortaleza”, demonstrando claramente que, com ou sem o poder dos governantes, a escala de poder dentro da prisão acaba imitando a vida exterior, com os mais fortes como os novos ricos daquele espaço, regulando as leis de convivência e isolando os fracos no subsolo e em regiões mais desprotegidas, como visto em Bauman (2009). Isso dentro de um sistema em que a própria prisão é uma periferia, um espaço fantasma, isolado da convivência e mesmo dos olhares dos “cidadãos de bem”.

Os produtos descartados por essa nova extraterritorialidade, por meio de conexões dos espaços urbanos privilegiados, habitados ou utilizados por uma elite que pode se dizer global, são os espaços abandonados e desmembrados – aqueles que Michael Schwarzer chama de “zonas fantasmas”, nas quais “os pesadelos substituem os sonhos, e perigo e violência são mais comuns que em outros lugares”. Para tornar a distância intransponível, e escapar do perigo de perder ou de contaminar sua *pureza* local, pode ser útil reduzir a zero a tolerância e expulsar os sem-teto de lugares nos quais eles poderiam não apenas viver, mas também se fazer notar de modo invasivo e incômodo, empurrando-as para esses espaços marginais, *off-limits*, nos quais não podem viver nem se fazer ver (BAUMAN, 2009, p.26)

Apesar de terem sido produzidos e lançados em períodos diferentes, estes quatro filmes trazem semelhanças entre si. Três deles, evidentemente, se passam em um futuro catastrófico, onde os modos de produção, a ganância e a necessidade por controle ditam as relações cada vez mais frágeis em sociedade. Apesar de não estar dentro desse futurismo, o filme de Polanski também nos traz essa tensão da convivência com o outro, o diferente, eventualmente o inimigo. Em cidades onde a violência e a fuga dela parecem ser os únicos modos de vivência, como então vivenciá-las? Aparentemente aglomerando-se em prédios e no subsolo, enlouquecendo aprisionados em apartamentos de síndicos cruéis ou em condomínios de luxo, e por vezes lutando contra estas barreiras. Se existe entre estes personagens o medo daqueles que eles vigiam, há também a insegurança e desconfiança dos que convivem no mesmo espaço. Atuais e certos em suas críticas, estes filmes apontaram para o que viria nas obras a serem analisadas de modo mais aprofundado no próximo capítulo: o modo como a sociedade organiza-se parece ser uma panela de pressão prestes a explodir, seja de maneira aparentemente inofensiva aos demais, como em *Enjaulado*, seja violentamente, como em *Zona do Crime* e *Uma Noite de Crime*, ou mesmo silenciosamente (mas não de modo menos denso) como em *O Som ao Redor* e *História do Medo*.

## 2. SE FAZ NECESSÁRIA A AÇÃO

### 2.1. Seguros ou enjaulados? – Breve análise das primeiras representações da arquitetura do medo no cinema contemporâneo.

She has given her soul to the devil  
And bought a flat by the sea<sup>18</sup>  
(Caetano Veloso – Maria Bethânia)

Apesar de ser mais reconhecido por características como excessos de sangue e vilões psicóticos, o cinema de horror tem também a tradição de trazer reflexões críticas com alguns de seus monstros, como vimos com Nazário. Já falamos aqui de *Calafrios*, de Cronenberg, que além de outras obras dirigiu os também críticos *Videodrome – A síndrome do vídeo*, e *Scanners – Sua mente pode destruir*. Até mesmo os filmes de zumbi de George A. Romero possuem críticas sociais. Dentro dessa conjuntura, analisarei agora obras que usam do horror e suspense para fazer

---

<sup>18</sup> Em tradução livre: “Ela vendeu sua alma ao diabo/ E comprou um flat à beira mar”

esse tipo de reflexão. As análises aqui serão breves, tendo em vista que comento apenas os momentos em que a arquitetura do medo é apresentada.

Início então com o filme *As criaturas atrás das paredes* (The people under the stairs, 1991, Wes Craven). Com seus dois vilões lunáticos e criaturas assustadoras que na realidade também são vítimas, o filme de Craven usa do horror para fazer uma crítica tanto ao racismo quanto à desumanidade da especulação imobiliária. O casal de irmãos (Everett McGill e Wendy Robie) é dono de boa parte dos imóveis de um gueto americano, e passa a cobrar preços exorbitantes dos inquilinos a fim de desocupar os prédios e vendê-los para construtoras – e assim enriquecer ainda mais.

Os aparatos de segurança da decadente mansão da família de lunáticos serão testados quando Bobo (Brandon Adams), Leroy (Ving Rhames) e Spenser (Jeremy Roberts) a invadem em busca de supostas moedas de ouro que dizem haver lá. Por ser criança e aparentar inocência, Bobo é o primeiro a tentar entrar, a fim de checar os aparatos de segurança da casa. Nesse momento Craven nos apresenta planos que enfatizam os dispositivos. Além de grades há cadeados enferrujados nas janelas, como se só tivessem sido tocados no dia em que foram colocados ali, nunca abertos. Mais adiante, descobriremos também que os vidros das janelas são blindados e a porta da frente tem um sistema elétrico que dá choques em quem tenta abri-la para escapar.

É também nesse momento inicial que a jovem Alice (A.J. Langer) vê Bobo pela primeira vez (ele será seu herói e a libertará de seus sequestradores), quando esta aparece rapidamente na janela olhando para Bobo, e em seguida temos um plano dele levantando a cabeça, sentindo-se observado, e um contraplano em subjetiva, ela já não está mais lá e uma música de suspense surge, em uma cena clássica do cinema de horror. A cena é ainda uma representação da situação de Alice naquela casa: prisioneira, não conhece a vizinhança nem tem lembranças de ter saído daquele espaço.

Figura 35: Bobo e a impenetrável mansão dos irmãos senhoriais de seu apartamento



Fonte: frame do filme As criaturas atrás das paredes

Figura 36: Alice emoldurada, prisioneira



Fonte: frame do filme As criaturas atrás das paredes

Figura 37: Planos fechados enfatizam grades e cadeados enferrujados



Fonte: frame do filme *As criaturas atrás das paredes*

Bobo não consegue penetrar a fortaleza e é a vez de Spenser tentar, vestido como um funcionário da companhia de gás. Ele consegue entrar, mas acaba sendo vítima da personagem de Wendy Robie. Leroy e Bobo então tentam entrar na casa atrás dele, apenas para descobrirem que os aparatos de segurança da casa – trancas, grades nas janelas, a forte porta de aço entre a antiga funerária da família e a cozinha – servem não só para manter os intrusos e curiosos do lado de fora, mas também (e principalmente) suas vítimas dentro. Alice e Roach (Sean Whalen) não são os únicos aprisionados ali: as criaturas atrás das paredes, descobriremos ao final, são meninos que foram sequestrados ao longo dos anos pelo casal, mas descartados quando se mostraram “rebeldes” às regras impostas.

No entanto, antes de descobrirmos a identidade das criaturas, Craven usa da penumbra e de suas feições desfiguradas para aterrorizar o espectador. Assim, para além do medo que temos dos donos da casa e sua crueldade, tememos também que Bobo seja atacado pelos seres que habitam as paredes. Isso porque o diretor é cuidadoso e nos apresenta aos poucos as informações sobre os meninos sequestrados: inicialmente, tudo o que temos de referência deles são os seus gemidos, além de uma imagem da mão comida de Spenser e da aparente tentativa de ataque a Bobo, quando este desce ao porão atrás do amigo.

O convívio dos irmãos com o mundo interno e externo à casa é uma versão cruel e sociopata do ideal de isolamento mencionado por Dunker. É como se eles vivessem em uma sociedade à parte, dentro de seu mundo fechado com regras próprias e uma “pureza” que não deve ser corrompida. Mas dentro da casa pura há incesto (os dois vivem como casal, mas são irmãos), pedofilia (o homem deseja Alice), e sadomasoquismo extremo (o homem veste-se da cabeça aos pés em uma roupa de couro quando vai à caça de Roach, e excita-se com o sofrimento alheio). O ideal psicopático da casa segura é representado pela cena em que a mulher dá a mão de Spenser para o cão de guarda comer e diz: “Prince saudável, casa segura”.

Figura 38: O ideal da casa segura: o cachorro é ensinado a caçar e comer os inimigos



Fonte: frame do filme *As criaturas atrás das paredes*

A entrada de olhos estranhos em território privado é uma questão também em *Invasão de Privacidade* (Sliver, 1993, Phillip Noyce). Um suspense com tons eróticos – a exemplo de outros filmes do período, como *Instinto Selvagem* (Basic Instinct, 1992, Paul Verhoeven) e *Atração Fatal* (Fatal Attraction, 1987, Adrian Lyne) –, o filme já começa com imagens de câmeras de segurança. Vamos em um plano sequência vendo telas que exibem vários pontos filmados, até que paramos em um que mostra nossa vítima em um elevador. Supostamente suicida, saberemos

desde então que Naomi (Allison Mackie), antiga inquilina do apartamento a ser alugado por Carly Norris (Sharon Stone) foi na verdade empurrada da varanda.

O filme também apresenta várias cenas que ressaltam a verticalização do condomínio Sliver. Isso pode ser visto, por exemplo, na sequência em que Carly visita o apartamento, logo após a morte de Naomi, e temos dois planos: um subjetivo dela, olhando para baixo, seguido de um contra-plongée que nos mostra seu rosto em meio aos diversos andares. Nesse momento, percebemos também a pequenez humana, encontrando brechas para viver.

Figura 39: Planos enfatizam a verticalização



Fonte: frame do filme Invasão de Privacidade

Figura 40: E mostram também a pequenez humana



Fonte: frame do filme Invasão de Privacidade

Três vizinhos logo entram na vida de Carly, e serão a peça chave para que ela – e o público – entenda o que aconteceu com a antiga inquilina. Um deles é Gus Hale (Keene Curtis), um senhor de idade amigo de Naomi. A interação inicial entre ele e Carly é um dos momentos em que o filme nos dá pistas dos segredos do edifício Sliver. Acompanhamos a conversa deles voltando de um mercadinho, filmados basicamente em meio primeiro plano e primeiro plano, tanto de frente quanto de costas, no clássico apontado por Bordwell (2008) como “anda-e-fala”. De repente temos um corte, e somos colocados em um ponto de vista acima deles, atrás de uma câmera de segurança do edifício, que parece segui-los. A câmera está do lado direito da tela, e vemos seu movimento acompanhando-os, enquanto a dupla caminha em direção ao extremo oposto. É como se nós participássemos ativamente do ato voyeurístico.

De acordo com Bordwell, a encenação “anda-e-fala” é uma das normas da encenação cinematográfica da cena padrão de conversa. Ela é acompanhada pela norma “levanta-e-fala”, e ambas teriam florescido no cinema clássico de estúdio – mas é importante ressaltar que haviam também coreografias menos clássicas das cenas de conversa. Ainda segundo o autor, atualmente, os diretores desenvolveram métodos de edição e movimentos de câmera que auxiliam no andamento de diálogos parados ou conversações em atividade (2008, p. 45).

“Levanta-e-fala” é a opção mais comum da encenação, mas uma segunda abordagem impõe um movimento mais dinâmico à figura. Na solução “anda-e-fala”, os personagens estão andando pela rua, dentro do escritório ou ao longo de um corredor, no mais das vezes, vindo em direção à câmera, num longo *travelling*. Essa era a assinatura estilística de Max Ophuls e, mais tarde, de Stanley Kubrick, mas é também comum em Hollywood, especialmente na sequência de abertura de um filme (por exemplo, *Scarface, a vergonha de uma nação*, 1932; *Ride in the pink horse*, 1947; *A marca da maldade*, 1958). Nos anos 1980, graças ao desenvolvimento da crítica de filmes de autor, com câmeras cada vez mais leves e suportes manuais, o longo *travelling* que acompanha as figuras tornou-se obrigatório em quase todos os filmes. Tais planos, nos quais ultrapassar complexidades logísticas é um fim em si mesmo, podem corresponder a uma tentativa de contrabalançar a crescente demanda por “levanta-e-fala” com muitos cortes. Fazendo um síntese de montagem e *mise-en-scène*, um estilo híbrido pôde ser alcançado por cineastas cinéfilos” (ibidem, p. 54)

Figura 41: Carly e Gus sob vigilância



Fonte: frame do filme *Invasão de Privacidade*

A presença do fantasma de Naomi no apartamento de Carly e o mistério que cerca sua morte nos lembram remotamente *O Inquilino*. E se em Polanski o horror flutuante já penetrava o suficiente na vida do personagem, a ponto de enlouquecê-lo, em *Sliver* a sensação de estar sendo observada é comprovada pela presença massiva das câmeras. O dono do edifício, o jovem Zeke Hawkins (William Baldwin) é sedutor e envolve-se com Carly, mas logo descobriremos que ele também tem sérios problemas com invasão de privacidade e controla todas as câmeras, completamente viciado na rotina de seus vizinhos.

Logo veremos que as câmeras são muito mais do que aparatos de segurança para os moradores. Acompanhámos Carly a caminho do banho quando, com um corte, somos transportados para o ponto de vista de uma tela onde imagens dela entrando na banheira podem ser vistas. De fundo, temos o som de conversas dela em diversos momentos de seu primeiro dia no prédio, entre elas a conversa com Gus e Hawkins. O corte novamente da tela – na verdade o plano nos mostra a tela emoldurada por vários logos prateados da Sony, o que, unido aos barulhos das conversas, logo nos induz a entender que são diversas TVs – para o banheiro de Carly, numa continuação quase simultânea de suas ações, nos faz entender que há um voyeur ativo naquele momento, e estamos compartilhando seu segredo. Ao mesmo tempo, como ainda

não foi esclarecido o papel das televisões, este momento traz tensão, pois tamanha invasão de privacidade desperta a sensação de perigo.

Figure 42: Carly é filmada no banho...



Fonte: frame do filme Invasão de Privacidade

Figure 43: ...e a transição a cortes secos entre os pontos de vista nos dá a sensação de compartilhar o momento voyeurístico



Fonte: frame do filme Invasão de Privacidade

E então um movimento de câmera nos revela o ponto escondido de filmagem: estávamos nas costas de Carly e somos levados lentamente pelo lado esquerdo do quadro, até o espelho acima da pia do banheiro, onde a câmera se demora por poucos segundos (5,76 seg.), até que há

um corte do ponto de vista da tela para a banheira. Há uma visão sensual e ativa do banho de Carly, que nos dá a percepção de que o voyeur está de fato assistindo naquele momento. Vemos uma seleção de zoom na tela da TV, que vai do plano aberto para um plano detalhe dos pés de Carly na torneira da banheira, e em seguida voltamos para a câmera “normal”, que vai subindo pela sua perna, nos mostra seu mamilo – bem no estilo suspense erótico da época – e seu rosto, as posições de seu corpo nos fazendo entender que ela se masturba. A variação entre os planos de câmera – tela de segurança é bem rápida, nos fazendo lembrar da fala de Bordwell a respeito da “continuidade intensificada”<sup>19</sup>, estilo usado para dinamizar as cenas.

(...) Do começo do cinema sonoro até 1960, a maioria dos filmes de Hollywood continha entre 300 e 700 tomadas, com uma duração média dos planos (doravante, DMP) variando entre 8 e 11 segundos. Desde os anos 1960, o ritmo da montagem vem se acelerando sensivelmente; desse modo, a típica DMP que oscilava entre cinco e nove segundos em 1970 caiu para uma variação de três a oito segundos em 1980. Nos anos 1990, essa tendência continua e a velocidade tornou-se ainda maior; vários filmes têm mais de 2 mil tomadas e a DMP vai de dois a oito segundos. Como era de esperar, os filmes de ação dão o exemplo, mas, no final do século, o filme típico de qualquer gênero, mesmo comédias românticas, como *Shakespeare apaixonado* (1998) e *Noiva em fuga* (1999), apresentam uma DMP entre quatro e seis segundos. (...) (BORDWELL, 2008, p. 47-50)

Figura 44: Além de estar sendo observada ao vivo, a imagem de Carly aparece em outras telas



Fonte: frame do filme *Invasão de Privacidade*

<sup>19</sup> Ver seu “Intensified continuity: Visual style in contemporary american film”. *Film Quarterly* 55, n. 3 (primavera de 2002), pp. 16-28; Kristin Thompson e David Bordwell. *Film history: An introduction*. 2º ed. Nova York: MacGraw-Hill, 2002, pp. 688-689; e Bordwell e Thompson. *Film art, op. cit.*, pp. 327-331

O grande debate do filme gira em torno da invasão de privacidade, e do que pode acontecer quando ferramentas de vigilância são usadas para a diversão de um maníaco rico. Inicialmente, Hawkins parece usar as câmeras para descobrir detalhes sobre a vida das mulheres que persegue, bem como manipulá-las. Em outro momento, ele age como um justiceiro, tomando para as próprias mãos a resolução do abuso sexual de uma menor por parte de seu padastro, ao invés de denunciá-lo para a polícia.

O uso de câmeras de vigilância – entre outros equipamentos – e o que pode acontecer caso eles caiam nas mãos erradas é tema também em *Quarto do pânico* (Panic Room, 2002, David Fincher). O filme, que já destaca a selva de concreto na paisagem de Manhattan nos créditos de abertura, conta a história de mãe e filha que, ao mudar-se após o divórcio dos pais, vão morar em uma casa que traz uma pequena surpresa: um quarto do pânico, equipado para situações de invasão a domicílio.

Figura 45: Já nos créditos de abertura temos uma trilha sonora que dá o tom de suspense, e imagens que enfatizam a paisagem verticalizada de Manhattan



Fonte: frame do filme Quarto do Pânico

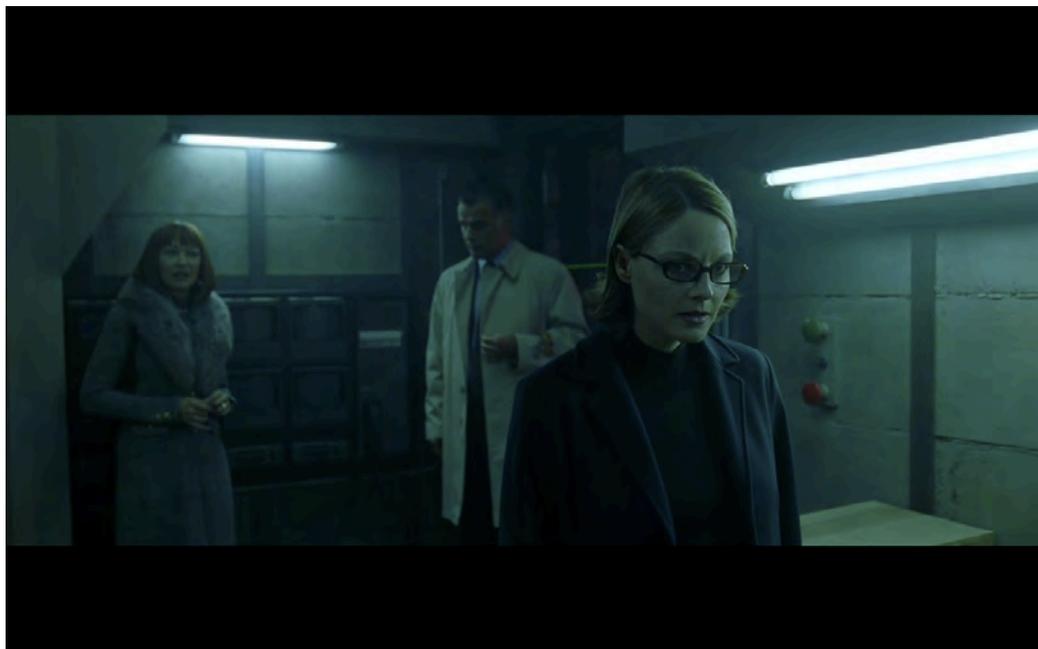
Interessante apontar que, ao contrário do que veremos entre a maioria dos personagens a serem analisados nos próximos filmes, Meg Altman (Jodie Foster) não foi atraída àquela casa por

conta do quarto do pânico e seus demais elementos de segurança. O quarto é descoberto apenas durante a visita que ela e sua filha, Sarah (Kristen Stewart) fazem à casa, e Meg percebe que sua suíte é menor do que deveria ser. O corretor então diz “você é a primeira a notar”, e abre uma porta escondida atrás de um espelho. Pela reação de Meg e sua corretora, esses quartos ainda não eram tão popularizados na Nova Iorque do início dos anos 2000. Enquanto Meg olha cada detalhe do quarto, curiosa, os corretores conversam entre si: “Eles são a última moda entre as construções... Não existe algo como ser “cuidadoso demais” com relação a invasão de domicílio”, afirma o homem.

Entre as características do quarto (teoricamente) impenetrável estão: grossas paredes de concreto, sistema de ventilação e linha telefônica separados da casa (assim elas poderiam chamar a polícia sem que os invasores soubessem), e um equipamento de segurança com pequenas TVs que transmitem imagens de praticamente todos os cômodos da casa. Por fim, uma porta de aço divide o espaço do quarto do pânico da suíte principal.

Jodie afirma que a coisa toda, na verdade, a deixa bem nervosa – e vemos sua própria imagem, assustada, encarando-se no televisor apagado. De fato, o quarto não é nada convidativo, e assemelha-se um pouco a alguns cenários onde assassinos de filmes de horror torturam ou aprisionam suas vítimas. Na cena em que os corretores falam dos benefícios do quarto, por exemplo, temos Meg em primeiro plano, e os corretores atrás dela, o conjunto de atores quase formando um triângulo. Os dois dialogam entre si e com ela, que fica sempre no extremo oposto do quadro, olhando as paredes e caixas com curiosidade e a testa franzida, temerosa. As luzes frias rebatem na parede cinza, dando um tom de pele acinzentado a eles. Não há itens decorativos, apenas caixas com objetos que ajudarão na sobrevivência daquele que ali se abrigar. Para além do nome do filme, temos nesse momento indícios de que algo de ruim acontecerá dentro daquele ambiente nada convidativo.

Figura 46: A apresentação do quarto se dá de modo que, assim como Meg, fiquemos desconfiados com o espaço



Fonte: frame do filme Quarto do Pânico

A construção da chegada dos invasores na casa – e, por fim, a necessidade de uso do quarto – é construída com uma *mise-en-scène* e *mise-en-shot* maravilhosas. Tomamos aqui estes conceitos a partir da ótica de Bordwell (2008), em que o sentido da *mise-en-scène* é voltado muito mais para seu teor técnico (cenário, iluminação, figurino, maquiagem, atuação do elenco); e outros pontos da construção estilística da imagem dentro do plano cabem dentro do conceito de *mise-en-shot* – que seria a *mise-en-cadre* de Eisenstein. O movimento de câmera, por sua vez, fica como variável independente, podendo ser coordenado dentro da *mise-en-shot*.

Nesse aspecto, minha abordagem é semelhante à de Sergei Eisenstein em seus escritos e ensinamentos dos anos 1930. (...) Ele fez a distinção entre *mise-en-scène*, a marcação da cena como se fosse um palco de teatro; *mise-en-cadre* (*mise-en-shot*), a encenação dentro do quadro da imagem cinematográfica; e *montagem*, o encadeamento dos planos. Para Eisenstein, todos esses aspectos se potencializam reciprocamente para manifestar a situação dramática e intensificar o seu impacto expressivo. (...)” (BORDWELL, 2008, p. 40)

Vamos então à sequência: Pouco antes de dormir, Meg aprende a armar o sistema de alarme da casa. Temos então a imagem dela na cama, um plano de baixo pra cima que nos mostra uma taça vazia de vinho no chão e seu corpo deitado, e então há um corte, novamente para um

plano médio dela no quarto vazio e escuro. A câmera move-se num travelling para trás, ao mesmo tempo em que o barulho da chuva passa a ser acompanhado de um ruído grave. O travelling passa as grades do corrimão da escada e desce em um plano-sequência em espiral até a parte térrea da casa de três andares, chegando na sala e parando diante das janelas que dão para a rua. A silhueta emoldurada de uma grande figura masculina aproxima-se, ao centro das três janelas.

Figura 47: O diretor trabalha o enquadramento dos vilões...



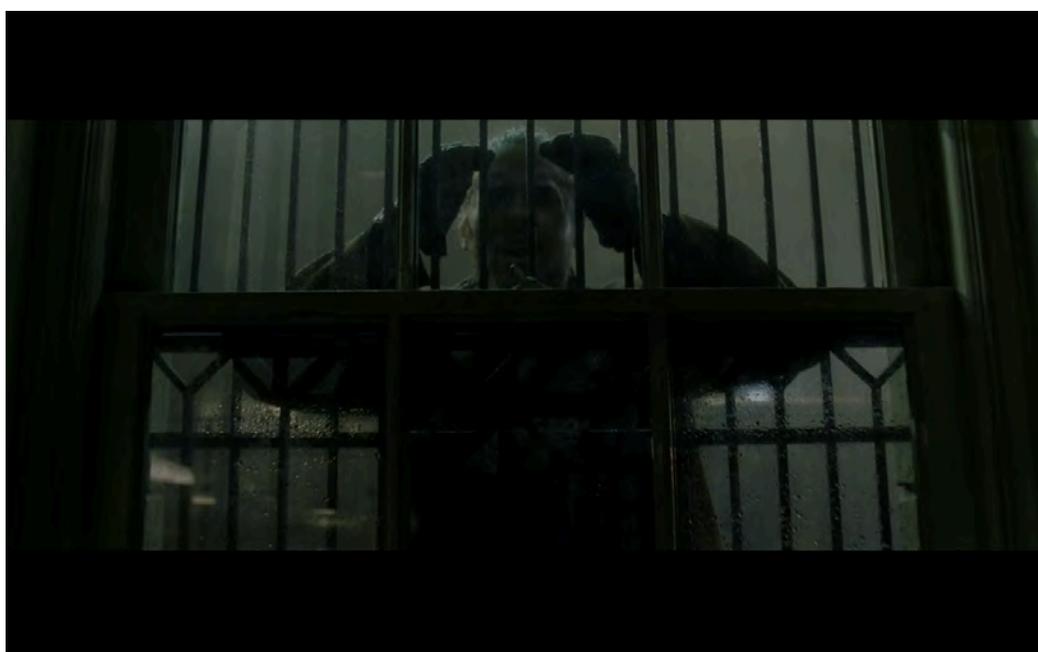
Fonte: frame do filme Quarto do Pânico

Esse tipo de composição do plano é repetida algumas vezes ao longo da sequência de entrada dos invasores – e da descoberta de que há pessoas habitando a casa. Um pouco depois da tentativa frustrada de abrir a porta da frente, estamos de volta à janela, onde temos agora a silhueta mais ou menos nítida de Junior (Jared Leto), espreitando a casa. A imagem dos invasores passa a ficar nítida quando Burnham (Forest Whitaker) está descendo as escadas para abrir a porta para seus comparsas e percebe uma luz acesa do canto de olho. Ele vira-se rapidamente para ver o que é, e temos mais uma vez o ponto de vista dele emoldurado, desta vez pelas grades de proteção do corrimão da escada. Segundo Bordwell (2008), esta composição em molduras

funciona para guiar nosso olhar. Ele cita o cinema de Angelopoulos para exemplificar a composição:

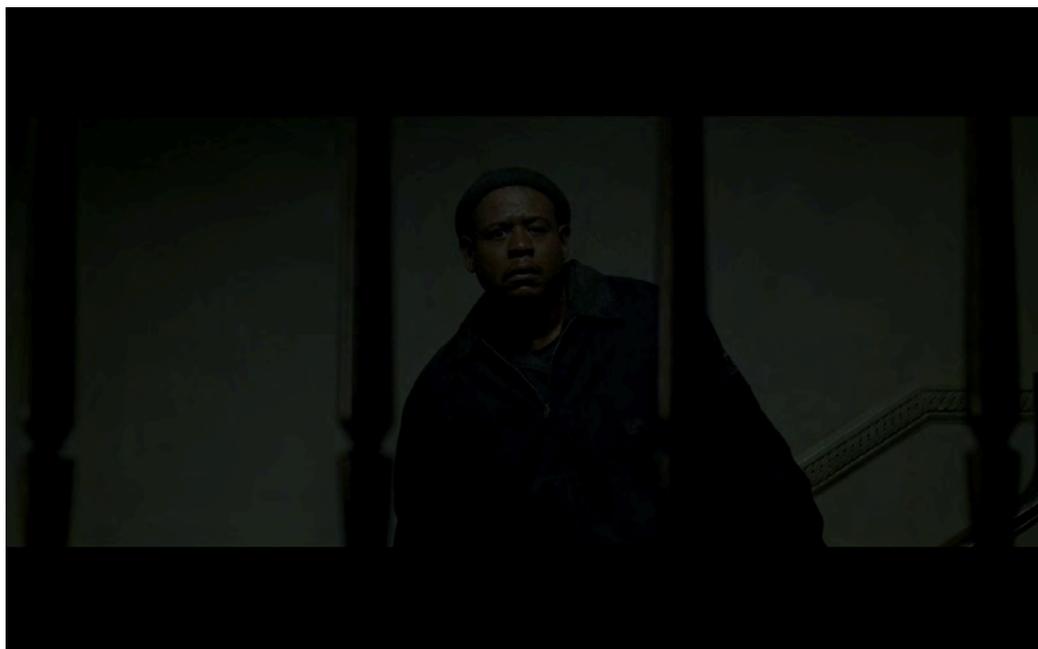
Como outros diretores da *mise-en-scène*, Angelopoulos emprega a composição com moldura para guiar nosso olhar. Certos elementos são realçados pelas formas retangulares no cenário. Quando Alexander e Voula cumprimentam o pai em *Viagem a Citera*, uma “boa *Gestalt*” das três figuras é criada pela centralização, pelo quadro esparsamente mobiliado, pela frontalidade do pai e pela moldura da porta do *hall* da estação. Mais adiante, um plano muito mais denso, cheio de policiais e homens da aldeia reunidos num café, expressa-se por meio de várias linhas e grades. Enquanto dois policiais perto do centro do quadro explicam a deportação de Spyros, a ação-chave é emoldurada pelo vidro da janela, e a chaminé do fogão forma uma moldura secundária, separando um outro grupo de ouvintes. (BORDWELL, 2008, p. 212)

Figura 48: Colocando-os entre as grades da janela, ao mesmo tempo que não nos mostra nitidamente seus rostos



Fonte: frame do filme Quarto do Pânico

Figura 49: Burnham é o primeiro a aparecer nitidamente, ainda enquadrado entre grades



Fonte: frame do filme Quarto do Pânico

A partir daqui, as cenas seguintes construirão a tensão trabalhando tanto com a já popular continuidade intensificada, como também com o contraponto da lentidão – considerada por mim, na verdade, como o tempo necessário para a tensão da cena, como mostrarei a seguir. Há um breve zoom no rosto preocupado de Burnham, e um contraplano subjetivo que nos mostra o que chamou sua atenção: uma pequena luz, dessas que ligam no interruptor, colocada na parede do banheiro. O suspense aumenta à medida em que vemos planos e contraplanos rápidos e que também nos aproximam, ora do rosto do homem, ora da pequena luz. Temos um corte para a imagem de Meg acordando na cama, enquanto Burnham sai percorrendo os cômodos, até que abre a porta do quarto de Sarah e para brevemente, apreensivo.

É aí que cortamos para uma das cenas mais bem trabalhadas no filme, em termos de composição para causar tensão no espectador: Meg vira-se de lado, os olhos ainda abertos como quem busca o sono perdido, e a câmera inclina-se lentamente para a esquerda, até termos uma visão vertical dela em primeiro plano, com profundidade fora de foco para o restante do quarto. E é nessa profundidade de campo, onde aparentemente não aconteceria nada de importante para a trama, que vemos a porta abrir-se lentamente e a figura de Burnham no contraluz, no meio da porta, de modo que não passará despercebido pelo espectador. A trilha acompanha, aumentando

seu volume. Aqui, temos o perigo ao mesmo tempo velado e exposto, como se soubéssemos que uma inquietação mantém Meg acordada mas, assim como ela, não conseguimos apontar o problema.

Figura 50: Composta em diagonal, a cena oculta e mostra o perigo simultaneamente



Fonte: frame do filme Quarto do Pânico

A tensão das cenas seguintes continua sendo construída a partir desse jogo de gato e rato, onde o rato nem sabe que está sendo caçado. Meg vaga sonolenta pela casa, sem a menor noção de que corre perigo, enquanto os três homens caminham lentamente, guiando-se pelos barulhos que ela faz no andar de cima.

O jogo de luz e contraluz ao longo do filme é outro ponto bem trabalhado. Novamente é a luz indireta de outro cômodo, por exemplo, que chama atenção do personagem. Incomodada com a luz branca e fria vinda do quarto do pânico, Meg levanta-se para desligá-la e acaba percebendo o movimento de figuras nas telas do sistema de vigilância. Os cortes tornam-se cada vez mais rápidos – entre ela, a visão subjetiva da tela, os rostos dos criminosos – à medida em que ela percebe a presença deles, e eles percebem que foram descobertos. Começa de fato o jogo de gato e rato.

Desse modo, *O Quarto do pânico* nos mostra as fragilidades dos modernos sistemas de segurança, mesmo aqueles que se dizem perfeitos. O que fazer quando a pessoa que invade sua casa é a mesma que montou seu sistema, e sabe exatamente como minar todas as vantagens do quarto do pânico? Claro que falo de uma situação extrema, mas boa parte dos filmes de horror e suspense que analisarei aqui usam de situações assim para mostrar as falhas, as rachaduras, os excessos desse sistema, desse modo de vida.

O que fazer, por exemplo, quando após vivenciar um ato violento, o medo de sair à rua e conviver com os outros acaba por trazer isolamento crescente e paranoia? Para o personagem de *Enjaulado* (1997, Kleber Mendonça Filho), o suicídio parece ser a única resposta. Dentre os filmes mencionados nesta primeira parte do segundo capítulo, ele é possivelmente o que mais se aproxima do que buscarei observar nas obras a serem analisadas em seguida. Assim, sua análise será um pouco mais detalhada.

“Uma história brutal sobre como eu combati a violência”. A frase, dita pelo personagem principal do filme *Enjaulado*, 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, KMF 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).

*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 sensação 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 KMF 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 (ALCÂNTARA; CARREIRO, 2015).

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 (dois sons pertencentes a dispositivos de segurança da 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.

Figura 51: Planos enfatizam a presença de grades e cadeados entre a rua e a casa do personagem



Fonte: frame do filme Enjaulado

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, KMF 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.

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”:

[...] 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.

Figura 52: Mãos entram pela janela, como se fossem penetrar o apartamento, apesar das grades



Fonte: frame do filme Enjaulado

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*<sup>20</sup> dirigidos por Argento.

Figura 53: O uso de tons de vermelho é constante no filme...



Fonte: frame do filme Enjaulado

---

<sup>20</sup> 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.

Figura 54: ...fazendo inclusive uma referência ao cinema de Dario Argento



Fonte: frame do filme Enjaulado

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 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 evitado pelo protagonista, cada vez mais enclausurado dentro de sua casa.

Enfim, ao analisar as representações que o autor faz do espaço (tanto o fílmico quando o urbano), é possível apontar o início de um *modus operandi* no cinema crítico, não só de Mendonça Filho, como de outros filmes do cinema contemporâneo, como os que veremos nesta pesquisa. Entre essas características estão enquadramentos pensados de modo que quase não se vê a paisagem urbana, mas primordialmente espaços interiores onde habitam e trafegam os personagens. Mesmo quando parecem estar em ambientes externos, a maioria dos quadros apresenta áreas de lazer comuns aos condomínios fechados onde as histórias acontecem. Assim, as referências à cidade ficam restritas a planos em que se destaca a verticalização, ruas desertas e inóspitas com carros estacionados ou tráfego pesado e poucos pedestres –isolamento enfatizado pela abundância de planos que mostram alguns elementos da arquitetura do medo, como grades, muros, e equipamentos de segurança. 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, ficando refugiados em suas casas e pouco interagindo com os vizinhos.

## **2.2. História do medo – Representações contemporâneas do espaço urbano dividido entre fortificações e tensões sociais.**

Ainda vão me matar numa rua.  
Quando descobrirem,  
principalmente,  
que faço parte dessa gente  
que pensa que a rua  
é a parte principal da cidade  
(Paulo Leminski)

Enquanto os filmes analisados anteriormente foram produzidos de modo mais espaçado, é possível encontrar, desde meados dos anos 2000, um grupo de filmes de horror e suspense voltado especificamente para a temática das tensões sociais – e, conseqüentemente, da arquitetura do medo. Agrupo aqui, no corpo principal desta pesquisa, cinco longas metragens (sendo um brasileiro, dois de outros países latino-americanos e dois que integram uma trilogia norte americana). Eles foram colocados em grupo por terem sido lançados com uma média de um a

dois anos de intervalo entre os lançamentos, exceto pelo primeiro, o mexicano *Zona do Crime* (La Zona, Rodrigo Plá), lançado em 2007. Entretanto, decidi por inseri-lo no grupo principal porque seu enredo traz quase uma totalidade dos aspectos que veremos inseridos nos demais filmes.

Por se tratarem de longas, com duração aproximada de 120 minutos cada, não analisarei diretamente cada momento do enredo em que se use a tensão para representação da arquitetura do medo. Selecciono então aquilo que acredito serem cenas-chave de seus enredos, que serão analisadas a partir de conceitos de análise fílmica e também em comparação a estudos do espaço urbano, como dito no início deste trabalho. Passemos então à análise de *Zona do Crime* e sua fiel representação dos impactos da arquitetura do medo em um condomínio fechado da Cidade do México.

Com o crescimento da violência no espaço urbano e a incessante busca por segurança e comodidade, a arquitetura do medo vem acompanhada de outro fenômeno, já mencionado no início desta pesquisa: os condomínios fechados. A fim de garantir sua privacidade e segurança, cada vez mais pessoas estão decidindo viver em espécies de fortalezas modernas, que vão desde as mais simples – onde encontramos pequenas vilas com casas e ruas fechadas apenas para seus moradores – até a mais sofisticadas – que possuem todo o aparato de um pequeno bairro, com escolas, comércios e até mesmo espaços recreativos, como campos de golfe. Estima-se que mais de oito milhões de pessoas – apenas nos Estados Unidos – estão procurando esta nova forma de refúgio dos problemas da urbanização (BLAKELY; SNYDER, 1997).

Esses empreendimentos imobiliários são encontrados principalmente em subúrbios ou em espaços antigamente desvalorizados que são transformados para prover segurança a seus novos moradores. Não tratarei aqui de prédios com seguranças privados e porteiros, mas de locais que, em essência, trazem uma nova forma de moradia fortificada que coloca a segurança e proteção dos seus em primeiro lugar, trazendo assim também um senso de comunidade, uma espécie de gueto para os ricos e a nova classe média.

Enquanto o planejamento urbano e a divisão da cidade por zonas são geralmente elaborados de modo a preservar a posição dos privilegiados socialmente através de variações em construção e códigos de densidade, os condomínios fechados vão além em vários aspectos:

(...) eles criam barreiras físicas ao acesso, e privatizam não só o espaço individual, mas também o espaço comunitário. Muitas dessas comunidades também privatizam as

responsabilidades cívicas, como a proteção policial, e serviços comunitário, como a educação, recreação e entretenimento. Os novos empreendimentos criam um mundo privado que compartilha pouco com seus vizinhos ou mesmo o sistema político maior. Essa fragmentação acaba por diminuir mesmo o próprio conceito de cidadania, de uma vida organizada em comunidade. (ibidem, p. 85)<sup>21</sup>

Com uma narrativa não linear, o filme inicia com uma das cenas de seu final e traz uma breve apresentação visual da vida dentro de La Zona. A primeira visão que temos da vizinhança é através do ponto de vista do motorista de um carro que percorre as ruas do condomínio. Chamam atenção as portas e janelas fechadas, apesar da aparente tranquilidade do lugar. Uma vizinha caminha calmamente pelas ruas, habitadas por casas sem muros e com jardins, praticamente uniformes. Apesar da visão de um ambiente higienizado e pacífico, observamos que as ruas estão quase desertas. Na trilha sonora, ouvimos um instrumental de tom triste, formado por pianos e cordas. Vemos então pela primeira vez um plano fechado do motorista, o adolescente Alejandro (Daniel Tovar), que observa atentamente o movimento das ruas.

A ideia de tranquilidade, beleza e pureza almejadas pelos moradores de La Zona são percebidas quando o movimento de câmera sai do carro e segue uma borboleta, passeando pela vizinhança. Ao fundo, o desenho de som aumenta um pouco o volume do canto dos pássaros, além de incluir sons diegéticos, como o regador de grama, e os latidos de um cachorro. A “tranquilidade” se quebra quando a borboleta voa de encontro a uma cerca viva, que logo mostra esconder um gigantesco muro, com cercas de arame farpado, cerca elétrica, refletores de luz e câmeras de segurança em seu topo. É a junção de diversos elementos da arquitetura do medo em um só local. Logo a câmera mostra que o muro separa o ambiente do condomínio de uma paisagem cinzenta e visualmente suja e desorganizada: a grande favela que cerca La Zona. No momento em que a câmera passa a mostrar o muro e culmina na visão da favela, a trilha sonora passa para um tom ainda mais tenso, e ouvimos também o barulho de buzinas, como uma espécie de signo de um exterior caótico a La Zona. É esse desejo por separação do espaço urbano caótico,

---

<sup>21</sup> No original: “[...] they create physical barriers to access, and they privatize community space, not merely individual space. Many of these communities also privatize civic responsibilities, such as police protection, and communal services, such as education, recreation, and entertainment. The new developments create a private world that shares little with its neighbors or the larger political system. This fragmentation undermines the very concept of civitas, organized community life”.

que está lado a lado com a busca por segurança, que tem causado a popularização dos condomínios fechados:

Há pouca dúvida de que os problemas urbanos são o estímulo para esta onda de comunidades fechadas. O desejo por separação, distinção, exclusão e proteção tem sido alimentado em parte pela dramática mudança demográfica em muitas áreas metropolitanas com grandes números de comunidades fechadas. Altos números de imigrantes estrangeiros, uma classe baixa crescente e uma economia restrita estão mudando a face das áreas metropolitanas (...) em um ritmo muito rápido. (...) (ibidem, p. 88)<sup>22</sup>

Figura 55: Com um movimento de câmera, vamos até o topo do muro que cerca La Zona, e vemos não só os aparelhos de segurança, mas também o contraste com o ambiente externo.



Fonte: frame do filme Zona do Crime

A fotografia do filme traz também imagens captadas através de câmeras de segurança, que fornecem uma visão geral do condomínio e aumentam a sensação de suspense da trama. Além do aspecto cinzento e obscuro dessas imagens, a cada vez que um plano é visto através das câmeras de segurança, o desenho sonoro traz consigo um ruído estático, como de um gerador, aumentando o incômodo do espectador diante do que pode acontecer a seguir.

<sup>22</sup> No original: “There is little doubt that urban problems are the stimuli for this wave of gating. The drive for separation, distinction, exclusion, and protection is fueled in part by the dramatic demographic change in many of the metropolitan areas with large numbers of gated communities. High levels of foreign immigration, a growing underclass, and a restricted economy are changing the face of metropolitan areas (...) at a very rapid pace. (...)”

Plá trabalha também com diversos planos que ressaltam elementos da arquitetura do medo: além da cena que nos apresenta o grande muro do condomínio, temos – logo após as imagens das câmeras de segurança – um plano detalhe para o uniforme dos seguranças privados que trabalham no local. Isso é importante para a construção do suspense no filme, pois como vemos em Bauman (2009, p. 9), o isolamento cada vez maior da sociedade que se faz cercar por seguranças, cercas e muros, traz consigo também o aumento de outras sensações, como a insegurança e a paranoia. É importante ressaltar ainda que o modo de filmar de Plá ao longo do filme seguirá essa tendência de deixar tudo muito claro, estendendo ao espectador os diversos elementos que costuram a trama, e como ela é costurada.

Figura 56: Imagens de câmeras de segurança permeiam o filme, dando uma visão geral (e ao mesmo tempo obscura) do condomínio



Fonte: frame do filme Zona do Crime

Figura 57: A utilização de planos detalhe é comum no filme, como se o diretor não quisesse deixar nada ao acaso



Fonte: frame do filme Zona do Crime

A aparente tranquilidade e perfeição de comercial de margarina da vida no condomínio La Zona será quebrada quando uma chuva de vento forte acaba por quebrar um outdoor, que cai derrubando o muro do condomínio. Miguel (Alan Chávez) e seus amigos aproveitam a oportunidade para entrar em La Zona e assaltar seus ricos moradores. Entretanto, o assalto acaba mal, com uma senhora, um segurança e os amigos de Miguel mortos, enquanto este fica preso no condomínio, fugindo dos moradores que desejam fazer justiça com as próprias mãos.

O desprezo com que a maioria dos moradores de La Zona tratam aqueles que não pertencem a seu mundo é visível ao longo de toda a trama. Na confusão inicial, o segurança é assassinado por um dos moradores, Ricardo (Claudio Obregón). “Estava escuro... estava escuro, eu não podia ver nada”, repete ele incessantemente, um revólver pendendo em suas mãos, o corpo do segurança estendido a seus pés, outro revólver ao seu lado. A cena é vista a partir do ponto de vista de Alejandro, que acompanha o pai até a casa da vizinha assassinada. Ao chegarem à cena do crime, a primeira informação que Alejandro, seu pai Daniel (Daniel Giménez Cacho), e Gerardo (Carlos Baram) recebem de outra vizinha, é de que Mercedes foi assassinada durante uma tentativa de roubo. Achamos interessante observar este momento porque, enquanto

Andrea (Marina de Tavira) explica o ocorrido, o plano muda do frontal de seu rosto para o lado direito, onde ela fica desfocada e vemos em subjetiva a ação em profundidade do campo, dentro de foco: o corpo do segurança e pessoas a seu redor. Alejandro aproxima-se da ação e Andrea segue falando, sua voz diminuindo com o aumento da distância do personagem que nos guia, mas ainda nítida, e percebemos que não há qualquer menção tanto à morte do segurança quanto a dos ladrões.

Figura 58: Ricardo parece ser o único morador a chorar a morte do segurança...



Fonte: frame do filme Zona do Crime

Figura 59: ...cujo corpo caído a seus pés sequer é mencionado pelos demais moradores.



Fonte: frame do filme Zona do Crime

Este é também o momento em que percebemos a possível tendência dos moradores a lidarem com o ocorrido a seu modo, sem envolvimento da polícia. Isso porque, além dos sistemas de segurança do condomínio, nos parece que todos os moradores de La Zona possuem uma arma (a primeira a aparecer armada é Mercedes, depois o pai de Alejandro, seguido de Gerardo, que possui uma espingarda, e então Ricardo).

Esta tendência – bem como a anterior, de tratar diferente os funcionários e outras pessoas de classes mais baixas – está presente ainda de forma emblemática na cena em que a jovem empregada de Mercedes dá seu depoimento, mas não à polícia – que sequer foi chamada até o momento – e sim aos membros do conselho do condomínio. Entre as perguntas deles, vemos um tratamento de diferenciação de classe que a coloca como potencial suspeita. Perguntam-lhe principalmente se conhecia algum dos homens que assassinaram sua patroa. A construção da *mise-en-scène* acentua sua subserviência: ela é colocada ao centro da mesa de jantar, cercada pelos moradores. A câmera levemente inclinada em plongée, sua imagem emoldurada pelas figuras que a cercam, nos dando a percepção de sua fragilidade. Temos também uma interação com Gerardo, que aparece em contra-plongée, suas feições e postura constringendo-a e fazendo com que baixe a cabeça, temerosa e servil.

Figura 60: A empregada de Mercedes aparece cercada e frágil, dando seu depoimento não à polícia, mas ao conselho de moradores



Fonte: frame do filme Zona do Crime

Figura 61: Sua interação com Gerardo, entre contra-plongée...



Fonte: frame do filme Zona do Crime

Figura 62: ...e plongée estabelece para nós visualmente a relação extremamente servil



Fonte: frame do filme Zona do Crime

Como mencionado em Caldeira (2000), ao falar do comportamento dos condomínios de luxo na Grande São Paulo, não há entre os moradores de La Zona a menor intenção em chamar a polícia. Quando Ricardo pede para acompanhar Daniel, Gerardo e Andrea, a fim de falar com os policiais – que foram chamados por um dos moradores, mas estão no portão do condomínio, sem poder entrar – e argumenta que matou o guarda, os vizinhos não o deixam ir. Entretanto, isso não se baseia no cuidado com o próximo ou o desejo de proteger o amigo, mas em última instância o desejo de proteger a si mesmos e seus privilégios. Ou seja, por trás da negativa ao vizinho que iria confessar seu crime, o desejo de manter os “forasteiros” onde eles pertencem: do outro lado dos muros de La Zona. Vemos então o índice de um comportamento comum aos moradores de condomínios fechados: a mudança no entendimento de comunidade e do cumprimento às leis externas à sua pequena fortaleza.

Essa visão “flexível” da lei é vista na tentativa de intimidar e subornar a polícia. Quando o comandante Rigoberto (Mario Zaragoza) afirma que pode entrar no condomínio sem um mandado, posto que “a rua é de todos”, Andrea retruca: “não esta”. A sequência da tensa conversa é construída no modo clássico de plano-contraplano, variando entre o personagem que tem voz. Os moradores-síndicos formam em si uma pequena barreira, enfileirados lado a lado, e

atrás deles temos o grande portão de entrada, fechado. Já os policiais aparecem com as viaturas ao fundo, prontos para fazerem uma vistoria no terreno. Há também um corte para o ponto de vista da câmera de segurança, controlada por Alejandro, que mostra o momento em que Gerardo tenta oferecer dinheiro para “umas cervejinhas”. Usando o menino como justificativa de controle da câmera, temos um zoom que nos leva para um plano detalhe da mão de Gerardo, tentando entregar dinheiro para Rigoberto, que não aceita. A confiança de que estão acima da lei é tanta que Gerardo irrita-se com a negativa de Rigoberto.

Vemos então a representação fílmica de Caldeira (2000) quando ela fala que, dentro da percepção deste perfil de moradores de condomínios de luxo, a polícia tem como único papel o de “manter os traficantes de drogas, estupradores e assassinos longe dos muros (não importante que métodos usasse para isso” (p. 282). De acordo com o depoimento do juiz Mariano Cassavia Neto dado à Folha de São Paulo, por exemplo, os moradores de Alphaville entraram em polvorosa ao imaginar que poderiam ser indiciados pelos crimes de seus filhos:

Parece que há outras leis por aqui. Comecei a dizer que ia prender pais de jovens infratores e os telefonemas não pararam. Um queria anistia porque também era juiz, outro era primo de juiz, outro era prefeito, outro dizia ser primo de desembargador, só faltavam falar que eram irmãos do Romeu Tuma e da ministra Zélia Cardoso de Mello. (*Folha de S. Paulo*, 10 de abril de 1991; apud CALDEIRA, 2000, p. 282)

A abertura da porta de entrada do condomínio é sempre um pequeno acontecimento dentro do filme. Com sua aparência pesada e o som forte, nos fazem lembrar novamente de uma fortaleza. Atentos, os seguranças do condomínio ora abrem prontamente os portões para aqueles que podem atravessá-los (seja para sair ou entrar) ou apenas fingem que não estão ali, ignorando os não autorizados, ao mesmo tempo em que deixam os membros do conselho cientes de que há um intruso à espreita. Ainda segundo Blakely e Snyder (1997, p. 88), os portões tendem a garantir aos moradores que as opções de lazer do empreendimento (como campos de golfe) serão de uso exclusivo daqueles autorizados a passar pelo portão de entrada. Além da noção de segurança, a ideia de exclusividade também mostra-se importante para aqueles que buscam esse tipo de moradia. Claro, a questão da discriminação social (e muitas vezes racial) está extremamente presente nesse tipo de triagem exercida pelos seguranças (geralmente pertencentes à mesma classe social daqueles que são barrados).

(...) Esses sistemas não são apenas uma questão de segurança, mas também de disciplina e discriminação social. A imagem do suspeito é feita de estereótipos e, conseqüentemente, os sistemas de triagem discriminam especialmente os pobres e os

negros. Os porteiros não incomodam as pessoas que têm os sinais de classe certos, mas podem chegar a humilhar os que não têm. (CALDEIRA, 2000, p. 319)

A caça ao jovem passa a virar mais uma tarefa diária dos moradores de *La Zona* após uma reunião entre os membros do conselho do condomínio. Nessa sequência – que se passa com um ar quase clandestino, na quadra do colégio interno do condomínio, com pouca iluminação – o espectador perceberá como alguns daqueles personagens tem noções extremamente deturpadas da vida em sociedade. Para garantir os direitos especiais conferidos por um juiz ao condomínio, os membros do conselho proíbem os demais moradores de terem qualquer contato com a polícia – em dado momento do filme, Ricardo é proibido de sair do local até mesmo para comprar seus remédios, e Daniel os leva à casa dele. Apesar dos protestos de Diego (Andrés Montiel), o vizinho que chamou a polícia secretamente, a mentalidade de “justiceiros” aparece travestida de legítima defesa: instigados por Gerardo, os moradores decidem pegar suas armas e, literalmente, caçarem Miguel.

O condomínio entra rapidamente em estado de vigilância. O gerador de energia está falhando desde a queda do outdoor, a escuridão traz consigo a insegurança e as ruas ficam desertas à noite. Não se sabe ao certo se o medo é causado pela presença Miguel, que ainda está preso dentro de *La Zona*, ou pelos próprios vizinhos e do que eles são capazes de fazer. O comportamento dos personagens varia entre uma busca cada vez maior pelo isolamento em seu núcleo familiar e um senso de comunidade que se estende apenas aos moradores do condomínio. Em dado momento, um dos adolescentes sonha em entrar para o grupo de justiceiros formado apenas pelos adultos, e justifica sua intenção: “é preciso proteger La Zona”.

A noção de senso de comunidade como não-prioridade é uma característica comum aos diversos tipos de condomínios privados. De acordo com Blakely e Snyder existem três tipos básicos de condomínios privados: as comunidades de estilo de vida (formadas principalmente por asilos e clubes com campos de golfe ou piscinas), onde os equipamentos de segurança funcionam mais para estabelecer controle de acesso do que para proteger contra criminosos; as comunidades de elite (os condomínios de luxo, como o do filme), com seus desejos de exclusão e diferenciação social impressos em sua arquitetura; e as zonas de segurança (pequenas vilas encontradas especialmente nos subúrbios das cidades), onde os portões e ruas fechadas são usados especialmente para manter de fora os criminosos da vizinhança. Podemos observar, na tabela abaixo, que grau de importância é dado a elementos característicos na relação dos moradores

desses condomínios fechados com o mundo exterior a seus espaços de convivência:

**Tabela 1:** Importância nas relações entre os moradores de condomínio fechado e o mundo exterior

<b>Tipo de relação</b>	<b>Comunidade de estilo de vida</b>	<b>Comunidade de elite</b>	<b>Zona de segurança</b>
<b>Senso de comunidade</b>	Terciário	Terciário	Secundário
<b>Exclusão</b>	Secundário	Secundário	Primário
<b>Privatização</b>	Primário	Terciário	Terciário
<b>Estabilidade</b>	Secundário	Primário	Secundário

Fonte: BLAKELY; SNYDER, 1997, p. 90

Apesar de Blakely e Snyder dividirem os tipos de comunidade, acredito que essa divisão não pode ser feita de maneira tão fechada. Isto porque, no condomínio retratado em *Zona do Crime*, vemos importância dada a traços encontrados também no comportamento das outras duas comunidades, como a privatização – especialmente dos espaços de lazer, como o grande campo de golfe inserido dentro do condomínio do filme – que tem sua importância maior nas comunidades de estilo de vida, e a necessidade de exclusão, considerada primária na zona de segurança. Essa necessidade pode ser encontrada, por exemplo, em um diálogo que Alejandro tem com o seu pai, onde este tenta justificar ao filho a ação de caçarem o jovem delinquente sem ajuda da polícia. Neste momento, argumentos característicos da arquitetura do medo são vistos: a desconfiança (“a polícia não serve para nada”), e o isolamento (“lá fora tudo é mais complicado”), que levam a crer que o garoto sequer deve sair do condomínio.

A busca pela sobrevivência de Miguel é costurada pelo diretor através da relação entre ele e Alejandro. Ao descer para o porão de sua casa em busca de um arpão – que usará para caçar Miguel – uma câmera subjetiva de Alejandro nos mostra cacos de vidro quebrados no chão, e de repente o espectador tem a sensação de que o cômodo ficou mais escuro e apertado, pois estantes, móveis e quinquilharias presentes no porão cercam o adolescente por todos os lados, e emolduram o seu rosto. Além disso, a música de fundo fica mais rápida e alta, quase como se indicasse que Alejandro passa a ser a presa, e não o caçador. Miguel assusta-se e tenta correr. A cena, filmada com câmera na mão, faz com que não se veja direito quem é quem na briga entre os dois jovens, aumentando a sensação de suspense. Miguel acaba na mira do arpão de Alejandro, mas este desiste de fazer qualquer coisa contra o foragido.

Esta cena é um ótimo exemplo de como Rodrigo Plá trabalha o suspense em seu filme, pois vemos aqui uma cena de suspense no sentido hitchcockiano do termo. Para Hitchcock, o que

diferencia o suspense e o terror é a mesma sensação que distingue um ataque aéreo utilizando uma bomba voadora ou V2:

[...] A primeira faz um “barulho de motor de popa”, de forma que as pessoas sabem que ela estava a caminho; quando o barulho para, a bomba cai e explode, segundos depois. Já a V2 não faz ruído, e explode sem que as pessoas se deem conta disso. No primeiro caso, a sensação experimentada pelas pessoas é o suspense; no segundo caso, terror. (HITCHCOCK, 1998, p. 146-147, apud CARREIRO, 2011, p. 198)

Carreiro explica que o elemento central do suspense é, assim, a expectativa. Ou seja, “para criar o suspense, o cineasta precisa ordenar certos elementos integrantes da narrativa, de forma que o público possa antecipar um resultado e saboreie a expectativa, a ansiedade da espera por esse resultado” (CARREIRO, 2011, p. 198).

Mesmo após resolver não denunciar Miguel e seu paradeiro, Alejandro sai com os amigos em uma caça ao jovem. A empreitada dos adolescentes ganha ares entre o lúdico e o absurdo, com uma música de cordas e o riso dos meninos que dão o tom de brincadeira à cena. Cada um deles, vestido com seus caros uniformes escolares, empunha uma arma – alguns armas brancas, como tacos de beisebol e arpões, outros com armas de fogo roubadas de seus pais – e corre pelo grande campo de golfe do condomínio.

É aqui que temos também o plano mais aberto do filme (os demais planos abertos que mostram o condomínio são, em geral, mostrados através de imagens das câmeras de segurança). Em contraste com as fardas caras do colégio interno dos garotos e a vegetação verde e saudável de La Zona, o pano de fundo é a favela de onde vieram Miguel e seus amigos. Retratada de maneira quase que inteiramente cinzenta, ela parece rodear todo o perímetro do condomínio, como o retrato de uma luta de classes silenciosa e ao mesmo tempo violenta. Observa-se aqui algo que está presente em toda a fotografia do filme: sempre que vemos o lado exterior do condomínio, a favela que o cerca, estamos diante de uma paisagem acinzentada, suja e nublada. Enquanto isso, o mundo dentro de La Zona é majoritariamente higienizado, de cores claras e com vegetação saudável. É nesta sequência que temos também uma noção visual do que Blakely e Snyder definem como as comunidades de elite, e o seu contraste com o mundo exterior.

Os portões protegem não só amenidades voltadas para o lazer e estilos de vida fortificados, mas status econômicos e sociais. As comunidades de elite são talvez o tipo mais tradicional entre as comunidades fechadas (...) tendo suas raízes diretamente nos muros e portões que as classes mais altas sempre tiveram. Agora, entretanto, os meramente afluentes (...) também possuem barreiras entre eles e o resto de nós, e assim também o podem fazer a classe média ascendente. Esses empreendimentos alimentam-

se em aspirações de exclusão e desejo de diferenciar-se. Os serviços dos guardas que ficam no portão e das patrulhas de seguranças adicionam prestígio à exclusividade; residentes valorizam a simples presença de uma equipe de segurança mais do que qualquer serviço que os condomínios possam fornecer. Exceto por alguns dos desenvolvimentos mais antigos, as comunidades de elite tendem a ostentar fachadas e entradas chamativas. (...) (BLAKELY; SNYDER, 1997, p. 92)<sup>23</sup>

Figura 63: Planos abertos dão conta da favela que cerca o condomínio...



Fonte: frame do filme Zona do Crime

---

<sup>23</sup> No original: “Gates not only protect leisure amenities and lifestyle enclaves, but economic and social status. The elite communities are perhaps the most traditional type of gated community [...] having their roots directly in the walls and gates that the very richest have always had. Now, however, the merely affluent [...] also have barriers between themselves and the rest of us, and so can the upwardly mobile middle class. These developments feed on exclusionary aspirations and the desire to differentiate. The services of gate guards and security patrols add to the prestige of exclusivity; residents value the simple presence of a security force more than any service they may actually provide. Except for some of the oldest developments, the elite communities tend toward ostentatious entrances and showy facades. [...]”

Figura 64: ...enfazando o abismo social



Fonte: frame do filme Zona do Crime

A forma como Plá e o diretor de fotografia Emiliano Villanueva trabalham os rostos dos personagens ao longo do filme pode ser extremamente significativa e também ressaltar esses abismos. Isso pode ser visto na sequência em que a Cidade do México é vista pela primeira vez por fora do muro do condomínio – antes ela aparecia apenas como pano de fundo – em um passeio que o comandante Rigoberto dá com Gerardo e Daniel dentro da viatura policial. Enquanto a fala do policial traz uma tentativa de lição de moral para os moradores de *La Zona*, a decisão do diretor de colocar a câmera acoplada ao exterior do carro, com os vidros traseiros fechados, traz o efeito da cidade refletida nos rostos dos homens que a ignoram e buscam viver acima de suas leis. Mesmo estando fora de seus muros, os dois homens continuam distanciando-se da cidade, através dos vidros fechados do carro. O policial, por sua vez, anda com os vidros abertos, nada interfere na visão que temos dele enquanto chama a atenção de Gerardo e Daniel para a pobreza da cidade, argumento que eles respondem com desdém.

Figura 65: Mesmo quando estão fora de La Zona, Gerardo e Daniel distanciam-se da cidade como podem, como vemos na escolha por manter os vidros fechados...



Fonte: frame do filme Zona do Crime

Figura 66: ...enquanto o comandante Rigoberto e seu parceiro mantêm os vidros abertos



Fonte: frame do filme Zona do Crime

Esse desligamento do mundo exterior e o aparente desdém diante dos problemas sociais que não atingem os personagens ricos é uma representação fílmica daquilo que Blakely e Snyder apontam como a “mentalidade de fortaleza”, que atinge não só os moradores de condomínios fechados, mas tem se tornado uma tendência no planejamento urbano como um todo:

Cidades muradas e comunidades fechadas são a manifestação dramática da mentalidade de fortaleza que vem crescendo na América. Portões, cercas e empresas de segurança privada, juntamente com políticas de uso do espaço, regulações para construção e outras ferramentas de planejamento vem sendo usadas (...) para restringir ou limitar o acesso para áreas públicas, comerciais e residenciais. Essas guerras territoriais, apesar de serem manifestadas mais dramaticamente pelas comunidades fechadas, são uma tendência preocupante no planejamento urbano. Enquanto os cidadãos se dividem em células independentes e homogêneas, o seu lugar dentro de esferas maiores como a comunidade política e a sociedade acabam atenuando-se, e cresce a resistência a empreender esforços que resolvam problemas regionais, sem mencionar os municipais. (BLAKELY; SNYDER, 1997, p. 94)<sup>24</sup>

Nos momentos finais do filme, temos uma série de pequenas lições de moral, que terminam por apontar para uma visão pessimista de uma sociedade corrompível e violenta, maquiada pelos jogos de poder e pelas fortalezas arquitetônicas. Em dado momento, os vizinhos Diego (Andrés Montiel) –que fez a primeira denúncia anônima e chamou a polícia – e Lucía (Blanca Guerra) conversam: “Sabe, eu estava pensando... Quando o meu filho crescer e perguntar, como irei explicar para ele porquê vivemos atrás de um muro?”. Os dois foram os únicos membros do conselho de moradores do condomínio a se oporem à caça a Miguel – Lucía acabara cedendo por pressão, fazendo com que Diego fosse voto vencido e também acabasse por ser perseguido pelos vizinhos. Ao final do filme, veremos que a família de Diego é a mesma que aparece no início da narrativa, fazendo uma mudança.

É com a construção desses pequenos diálogos, entrecortados pela perseguição a Miguel – que culmina com o linchamento do jovem até a sua morte nas ruas privadas de La Zona – filmados quase sempre com primeiros planos dos personagens, como se a buscar suas humanidades e monstruosidades, que Plá constrói o retrato de uma sociedade doente, presa à paranoia e aos temores que trouxeram os muros criados para protege-los. Sem o contato social

---

<sup>24</sup> No original: “Walled cities and gated communities are a dramatic manifestation of the fortress mentality growing in America. Gates, fences, and private security forces, along with land-use policies, development regulations, and other planning tools, are being used (...) to restrict or limit access to residential, commercial, and public areas. These turf wars, while most dramatically manifested by the gated community, are a troubling trend for land-use planning. As citizens divide themselves into homogenous, independent cells, their place in the greater polity and society becomes attenuated, increasing resistance to efforts to resolve regional, let alone municipal, problems”.

com o mundo exterior, o contrato social que costura as sociedades acaba danificado (BLAKELY; SNYDER, 1997).

Por sua vez, *O Som ao Redor* (2012, Kleber Mendonça Filho), trabalha esses temas em um volume um pouco mais alto. Com vários núcleos de personagens – que na realidade fazem parte de uma mesma família – o filme de Mendonça Filho passeia por esses lares apresentando retratos tanto diferentes quanto semelhantes da vida de uma família de classe média pernambucana. Ao contrário de *La Zona*, personagens de *O Som ao Redor* não enfrentam diretamente os perigos que cercam a vizinhança, e sim apresentam apatia em relação à violência e às formas de combatê-la: com grades, câmeras de segurança e demais sistemas de vigilância. Ou seja: não tomam a justiça em suas próprias mãos, mas tampouco chamam a polícia, e sim terceirizam o serviço.

Essas reações são comuns à arquitetura do medo que se faz presente atualmente nos grandes centros urbanos, transformadas no que Teresa Caldeira aponta como cidades feitas de muros, espaços onde

essas barreiras já estão totalmente integradas a novos projetos de casas, apartamentos, áreas de comércio e de trabalho. Uma nova estética de segurança modela todos os tipos de construção, impõe sua lógica de vigilância e distância como forma de status e muda o caráter da vida e das interações públicas (CALDEIRA, 1997, p. 159)

Elaborando uma costura entre o banal e o surreal, Mendonça Filho também faz uso dos planos para transformar cenas corriqueiras e ressignificá-las, como podemos observar, por exemplo, no início do filme, quando as crianças brincam no pilotis de um prédio. Apesar de fazer parte do cotidiano de muitas pessoas que moram nos grandes centros, esse momento ganha um novo significado quando o vemos através de uma câmera que segue os meninos por um labirinto de carros e colunas, como se em busca de um lugar livre, mas para na verdade dar em uma quadra de cimento cercada de grades, onde várias crianças e babás estão quase que confinados, como presos em um banho de sol.

Em particular nesta sequência, acredito que seu desfecho – comentado na introdução desta pesquisa – é a representação de um enquadramento extremamente significativo e dramaticamente importante, mesmo que represente uma ação aparentemente banal. Ao enfileirar as três crianças em escadinha de costas para a câmera (figura 1.1), nos voltamos para o que desperta a curiosidade delas: um homem serra as grades de um prédio em frente. Entre as crianças e ele há

duas camadas de grades e, atrás dele, mais uma grade. Um leve zoom nos leva mais adiante, tirando as crianças de quadro e deixando a câmera apenas no homem por alguns segundos. O som da estaca, aliado aos ruídos da máquina com que ele trabalha e outra camada de ruídos inseridos na banda sonora nos dão extrema tensão diante daquele momento tão comum a nossas vidas urbanas. Como aponta o personagem de *Zona do Crime*, a sensação trazida pela cena de *O Som ao Redor* é de que há algo errado em vivermos assim, murados, cercados. São estes pequenos momentos, aparentemente insignificantes, que deixam uma espécie de caminho em migalhas de pão, guiando-nos pelos problemas que permeiam toda a narrativa.

(...) o que é mais significativo chega até nós sem esforço, frequentemente em reenquadramentos mínimos das figuras ou em simples panorâmicas. Que o estudante observe como o que é mais dramaticamente importante pode se encolher ou se esconder – às vezes discretamente, outras bem à mostra. Que o estudante capte como as primeiras fases da trama deixam seus rastros em atalhos e frestas, para serem reativados quando necessário (frequentemente, quando menos se espera). Se o estudante deseja a mobilidade da câmera (todos querem), que observe o ritmo de um simples *travelling* a provocar o alinhamento, o desvio e o reencontro das figuras e do fundo: uma coreografia compacta de oscilações delicadas e sem áreas neutras no quadro. E nada daquela histeria de andanças e falações dos filmes de hoje. E sobretudo, que o estudante considere como quase toda imagem capta nossa atenção pela composição esplêndida (de que se deve esquadrihar cada detalhe), pelo poder de transmitir o conflito dramático (...) e pela tensão emocional que perpassa o campo (...). (BORDWELL, 2008, p. 182)

Figure 67: Um leve zoom tira as crianças de quadro e nos mostra o que é importante (apesar de aparentemente banal)



Fonte: frame do filme O Som ao Redor

Os ruídos inseridos por Mendonça Filho na banda sonora de *O Som ao Redor* são extremamente importantes para a composição da atmosfera de suspense que acompanha as cenas. Um exemplo está nas cenas em que os personagens estão no elevador do prédio de Francisco, o patriarca da família, dono de engenhos e de boa parte das casas na rua que é uma das principais locações do filme. Apesar de parte do público não perceber conscientemente o uso do som nessas cenas, Mendonça Filho manipulou o ruído do elevador para que ele ficasse mais intenso, o que coopera com a tensão vista nos rostos de Clodoaldo (Iranthir Santos) e Fernando (Nivaldo Nascimento) quando vão pedir a benção a Francisco, e novamente quando Clodoaldo e o irmão vão enfrentar o dono de engenho, responsável pela morte do pai deles.

O uso desses e de outros ruídos na narrativa desconstrói assim o banal e adentra no território do cinema de horror, posto que o som é um dos principais elementos do gênero, como vemos com Peter Hutchings, que afirma que “o horror é primordialmente um gênero baseado no som” (apud CARREIRO, 2011, p.44). Assim, percebemos que os ruídos que compõem a trilha – alguns fora de quadro – são características comuns ao cinema de horror, especialmente por contribuírem com a atmosfera de tensão.

Respostas afetivas relacionadas ao horror são alcançadas através de uma variedade de técnicas que incluem a audição de algum ruído inesperado (susto), o deslocamento no espaço de sons cuja origem é, ou pode ser, ameaçadora (tensão), e o retardamento do processo de identificação de um determinado som com o objeto, ser ou fenômeno físico que lhe origina (suspense), entre outras (ibidem, p. 47)

Apesar de não haver nada que aparente ser significativo nos personagens de *O Som ao Redor* – o que há, por exemplo, de extraordinário no cotidiano de uma mãe de família e seus dois filhos, como no núcleo familiar de Bia (Maeve Jinkings)? – a banalidade é quebrada também através dos detalhes de como esses corpos se relacionam com o que está ao seu redor, em especial com o outro. Aqui, as barreiras são impostas a todo momento. Aparentemente todas as casas da rua, por exemplo – seja de moradia ou negócios, como a clínica –, tem pelo menos grades entre seus dispositivos de segurança. Ganchos de ferro também são vistos. O único momento em que a polícia oficial, fornecida pelo Estado, aparece no longa, é de forma corrupta: os policiais passam em uma viatura de patrulha dos bairros e, logo em seguida, temos um plano geral que mostra a dupla comprando CDs piratas em dois ambulantes.

Figura 68: Aparentemente todos os imóveis da rua possuem grades...



Fonte: frame do filme O Som ao Redor

Figura 69: ...em alguns deles, o visitante precisa passar por uma série de grades e etapas de verificação de identidade.



Fonte: frame do filme O Som ao Redor

Figura 70: A necessidade por segurança aparece também na proteção que ícones religiosos conferem às casas.



Fonte: frame do filme O Som ao Redor

O visual nada atrativo das moradias modernas fica especialmente visível na sequência em que João leva uma mãe e sua filha para visitarem um apartamento disponível para aluguel. Logo na entrada do edifício, João destaca que elas tem à disposição vigilância 24h e que a área em que estão é equipada com sensores de movimento – que vão da portaria até o hall do prédio, efetivamente. O corredor de entrada é horroroso e nada convidativo, lembrando uma fábrica com paredes de azulejo brancas e muros também brancos, pequenos espaços com grama e algumas plantas, que parecem resistir bravamente à paisagem que as rodeia. A semelhança é levantada pela mãe, que aponta a “modernidade” do espaço, enquanto eles caminham por um corredor que parece não ter fim, o plano colocando os atores ao centro do quadro claustrofóbico, a figura humana achatada em um espaço onde o pragmatismo toma conta do lugar. O humor de Mendonça Filho também é visto nesse momento, quando João ressalta que a sala do apartamento tem uma “bela vista”. Seguimos a filha que vai até à varanda enquanto ele continua conversando com a mãe sobre as vantagens do imóvel, então temos um corte para a adolescente abrindo as portas de vidro da varanda e vemos que a “bela vista” à nossa frente não passa de um amontoado de prédios e algumas frestas de céu ao fundo.

Figura 71: O corredor "moderno" e claustrofóbico nos dá a representação das construções contemporâneas



Fonte: frame do filme O Som ao Redor

Figura 72: : A "bela vista" não passa de um amontoado de prédios, a figura humana frágil perante tanto aço e concreto



Fonte: frame do filme O Som ao Redor

A única casa na rua sem muro, cercada apenas por grades baixas, tem escondida num canto ao lado da porta da garagem uma câmera de segurança, que transmite as imagens para uma pequena TV na cozinha. É a casa de Anco (Lula Terra), tio de João (Gustavo Jahn). O aparelho é visto pela primeira vez enquanto eles tomam café, numa mesinha atrás de João, quase passando despercebido, não fosse sua posição central no quadro e sua luz azulada chamando nossa atenção. Vemos, assim, que o uso do centro geométrico do quadro ajuda o diretor a destacar um objeto importante para a trama, mas que poderia passar despercebido por conta de seu tamanho.

(...) O diretor pode empurrar a figura mais distante para o centro geométrico do quadro, compensando o tamanho menor pela localização. Em algumas cenas já estudadas, uma figura no fundo ganha relevância simplesmente porque está mais centralizada que a do primeiro plano. (...) (BORDWELL, 2008, p. 90)

É então que um corte nos coloca ele em primeiro plano, e temos pela primeira vez a imagem de Clodoaldo, que aparece parado no portão da casa. A conversa continua enquanto a câmera segue fixando nosso olhar na pequena TV por cerca de 24 segundos, um plano aparentemente longo diante da estética de continuidade intensificada que temos atualmente, denotando a importância do personagem para a trama. A presença dele, entretanto, só é percebida pelos demais quando Clodoaldo usa um dos esquemas mais antigos e populares para chamar a atenção do dono da casa: bate palmas. Há novamente um plano mais aberto em João, olhando para a TV. Ele volta-se para o tio, que também olha a tela, e pede que continue a história. Os dois seguem conversando como se nada os tivesse interrompido. Clodoaldo bate palmas mais uma vez. Os dois olham novamente para a tela, mas primeiro terminam a história antes de saírem ao jardim para ver quem os importuna. Destacamos aqui esta passagem não só por ser a apresentação de um dos personagens principais do filme, mas também porque era comum no Brasil, especialmente nos subúrbios dos anos 1990, pedintes irem de casa em casa batendo palmas atrás de alimentos e outros tipos de ajuda. Em muitas destas casas eles eram simplesmente ignorados pelos moradores, como João e Anco tentaram aqui.

Vemos então que o espaço urbano torna-se cada vez mais murado, as residências transformadas em fortalezas que fazem de tudo para negar o encontro com o perigo do exterior, as pessoas indesejáveis que convivem no exterior. E, para isso, utilizam-se de todos os aparatos de segurança de que seu dinheiro pode dispor.

(...) Andar se tornou desagradável, já que as ruas são agora dominadas por vigilantes particulares instalados em guaritas, cães latindo para os pedestres e dispositivos que

bloqueiam a circulação. Os poucos pedestres se tornam suspeitos. (...) A sensação de estar sob vigilância é inevitável, já que os guardas ficam nas calçadas (...), observam todos que passam e podem se dirigir diretamente às pessoas que acham suspeitas. Nada mais do que o esperado, já que são pagos para suspeitar e manter os estranhos afastados. Esse particular está lá para privatizar o que costumava ser espaços públicos razoáveis. (CALDEIRA, 2000, p. 316)

Figura 73: João toma um café com um tio, a tela no canto direito do quadro, quase despercebida...



Fonte: frame do filme O Som ao Redor

Figura 74: ...até que um corte a deixa em primeiro plano, e vemos Clodoaldo no portão.



Fonte: frame do filme O Som ao Redor

Figura 75: João olha quando Clodoaldo bate palmas...



Fonte: frame do filme O Som ao Redor

Figura 76: ...mas volta-se para o tio e pede que ele continue a história.



Fonte: frame do filme O Som ao Redor

A conversa entre os dois e Clodoaldo se dá em um plano-contraplano dos atores, variando por quem tem a voz, e Clodoaldo nunca ultrapassando o portão de entrada. A barreira (mesmo que pequena) está imposta entre eles como uma linha de separação entre classes sociais que quase não dialogam em situações que não tenham a conotação empregador-empregado. Os dois desdenham de Clodoaldo, Anco visivelmente sem disposição para aquela conversa, olhando mais para os lados do que para o homem que lhe propõe uma equipe de segurança privada em sua rua. Ele aponta então a figura do pai, Francisco (W.J. Solha), quase como forma de livrar-se de Clodoaldo. Questiona se já falaram com ele, ao que Clodoaldo retruca que “um homem importante desse” ele vai conversar em seguida – não sem o espanto de Anco diante do homem estranho que sabe quem ele é e quem é sua família. Aqui temos o apontamento para o público do personagem de Francisco, mesmo que ainda não o tenhamos visto: senhor de engenho, “dono da rua”. Espécie de coronel moderno que precisou acompanhar as mudanças do espaço urbano, encontrar um novo modo de controlar terras.

Figura 77: Uma barreira divide os dois homens de Clodoaldo durante toda a conversa



Fonte: frame do filme *O Som ao Redor*

A relação entre patrões e empregados também é um dos pontos fortes do filme. A indiferença com que a maioria dos personagens trata aqueles que trabalham para eles, e as pequenas transgressões cometidas por estes últimos – como o porteiro que arranha o carro da médica que o trata mal, ou Luciene (empregada de Francisco, interpretada por Clebia Souza) e Clodoaldo, que fazem sexo na casa de um dos moradores da rua – estão em *O Som ao Redor* como pequenos índices de uma batalha maior que se dará ao final do filme, aquela entre os filhos do agricultor e o senhor de engenho, referência apontada desde as fotografias que aparecem no início do filme.

Observamos então a crítica ao passado, que aqui representa com precisão

[...] um estado incrivelmente tenso e duro das relações entre classes, e das distintas pressões modernas exercidas pelo capitalismo em diferentes classes, e em indivíduos que sentem a necessidade de desempenhar papéis específicos. Afinal, existe ainda a lenda de que o Brasil é terra sem conflitos, e o que [...] expõem aqui de maneira tão dolorosamente dura (e doce, ao mesmo tempo) é o tamanho dessa mentira – os conflitos existem e abundam, apenas estão todos sublimados e naturalizados em gestos menores (seja no mercado de trabalho, seja nas relações domésticas, seja na dinâmica entre gerações). (VALENTE, 2011)

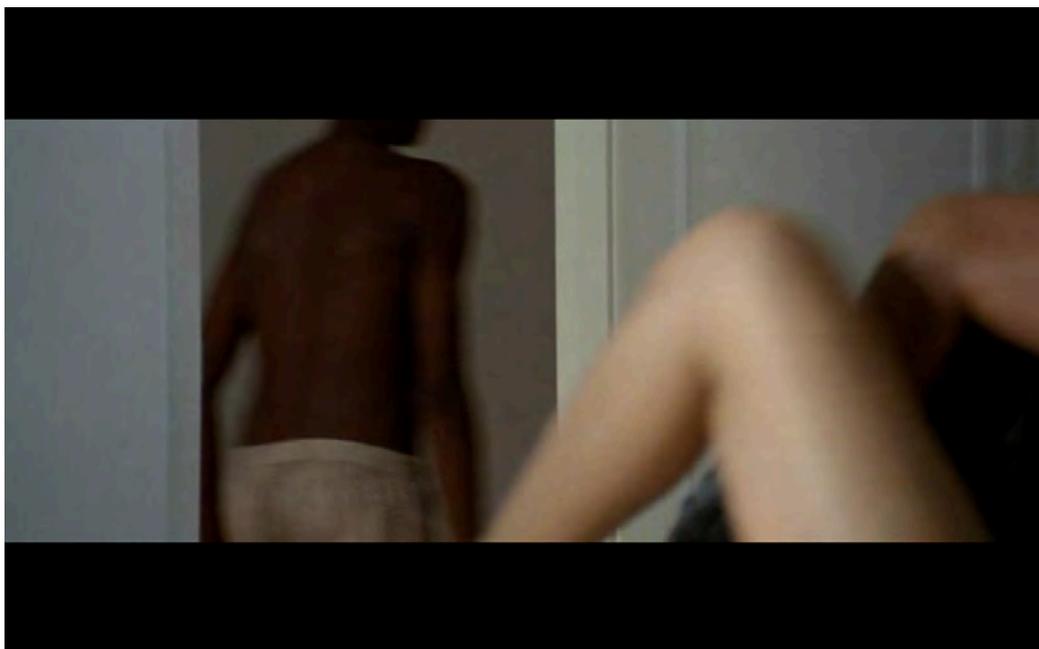
Mendonça Filho então explora o lado obscuro das classes médias e altas em sua relação com a classe mais baixa, chegando a significar os corpos negros e pobres como os monstros que assombram os moradores daquela rua. Isso pode ser observado na referência feita pelo diretor ao “Menino Aranha”<sup>25</sup>, representada aqui por um jovem negro que é visto primeiro por Bia, enquanto ela fuma maconha em sua varanda e, ao olhar para a casa vizinha, o vê no telhado. O menino aparece quase como um fantasma que assombra a classe média: um pouco mais a frente, Clodoaldo e Luciene se despem na cama de um dos moradores da rua – que deixara a chave de casa com o segurança para que ele cuidasse das plantas – e a câmera vai saindo deles para a esquerda do quadro, movimento encarado com naturalidade se lembramos que muitas narrativas audiovisuais não mostram cenas de sexo. Entretanto, somos tomados pelo susto de um corpo negro e seminu que atravessa a porta, junto a uma forte batida sonora – e então há um corte que o mostra sumindo pelo corredor. Não sabemos de onde veio nem para onde vai, como entrou ali, se é real, inofensivo ou perigoso. Em outro momento, a filha de Bia está dormindo e vemos uma grande quantidade de corpos negros que pulam o muro e escalam para o seu apartamento, fazendo com que ela tema por sua própria segurança, pois se vê sozinha em casa (logo depois, no entanto, descobrimos tratar-se de um pesadelo).

Sua última “aparição” se dá quando ele é expulso pelos seguranças da rua. O menino é visto pelo segurança Fernando quando subia uma árvore. Mal conseguimos vê-lo entre as folhagens e galhos, e é quando ele desce da árvore que temos a imagem comum a tantos meninos dos subúrbios brasileiros: magricelo, negro, o rosto de uma criança. Ele é logo imobilizado pelos seguranças, que também foram meninos negros e pobres – Fernando inclusive foi humilhado por uma risada de Francisco, quando disse ser morador da Guabiraba, periferia recifense –, e é assim que vemos seu rosto. Ronaldo (Albert Tenório) acaba por dar um soco no menino, que sai correndo assustado. A cena nos lembra a morte real do jovem em quem o personagem parece ter sido inspirado: o menino Tiago João, o “menino-aranha” que escalava prédios do bairro de Boa Viagem, no Recife, e acabou sendo assassinado em dezembro de 2005, aos 18 anos.

---

<sup>25</sup> Menino Aranha foi o apelido dado para um adolescente infrator do Recife, que conseguia escalar prédios altos, entrar nos apartamentos e fazer pequenos roubos, geralmente sem ser percebido pelos moradores. Dizia-se que ele era descoberto pelas vítimas (que muitas vezes dormiam enquanto ele roubava os apartamentos) quando queria ser preso, para ter um abrigo. A história dele pode ser vista no documentário *Menino Aranha* (2008), de Mariana Lacerda.

Figura 78: O menino aranha aparece representado na figura de um menor de idade negro...



Fonte: frame do filme O Som ao Redor

Figura 79: ...que ora é visto como um vulto,



Fonte: frame do filme O Som ao Redor

Figura 80: ora como personagem de um pesadelo infantil.



Fonte: frame do filme O Som ao Redor

Figura 81: Ele próprio apenas uma criança de periferia.



Fonte: frame do filme O Som ao Redor

O maior problema da vizinhança, na verdade, não parece ser a criança de periferia, mas sim o jovem adulto de classe média-alta Dinho (Yuri Holanda). Mimado pela família, em especial o avô (Francisco), que não deixa que toquem nele. Assim, Dinho segue praticando pequenos furtos, especialmente de sons dos carros estacionados pela rua. A blindagem que Francisco confere ao neto é vista de fato na cena em que Clodoaldo e Fernando chegam à casa dele pela primeira vez, em um gesto semelhante ao de “pedir a benção” para iniciar seus trabalhos de segurança na área. A tensão do encontro acontece logo durante a espera dos dois seguranças, que ficam cerca de 45 segundos em quadro apenas aguardando por Francisco desde que Luciene fora chama-lo. O tempo parece se esticar com o silêncio interrompido pelo ruído do elevador que penetra na cozinha do apartamento, enquanto vemos apenas plano e contra-plano dos dois homens e da cozinha vazia, cenário interrompido apenas pela entrada e saída da doméstica, a fim de avisar que o patrão está a caminho. Francisco enfim chega, aparentemente simpático, mas logo solta a alfinetada e define seu status de superioridade: “Chegou na minha rua sem pedir licença”, afirma enquanto cumprimenta os homens.

Clodoaldo diz reconhecer sua importância e que veio pedir sua benção, ao que Francisco responde com vaidade: é proprietário de mais da metade dos imóveis da área. Quando os pontos de tensão aumentam, há um primeiríssimo plano dos rostos dos atores, ainda no jogo plano-contra plano. Vemos isso, por exemplo, no momento em que ele fala de Dinho. A situação do jovem é claramente amenizada, ele não é tratado como delinquente, apenas como alguém que está “dando muito desgosto” ao pai. É como se os crimes do menino não passassem de travessuras. A ordem é clara: “Dinho não é pra vocês”. Um pouco mais a frente da narrativa, Dinho chega a tentar intimidar os seguranças, usando a velha frase do “você sabe com quem está falando?”. A relação do personagem com sua família e com os personagens de classes mais baixas, que trabalham para eles, nos lembra o que Caldeira comentou a respeito de Alphaville e seus problemas com os adolescentes e jovens do condomínio:

(...) Vários moradores acham que tornar esses problemas públicos vai diminuir o valor de sua propriedade. Além disso, eles veem esses problemas como um assunto privado para ser tratado internamente: uma questão de disciplina, não de lei! (...) (CALDEIRA, 2000, p. 280)

Vemos então que, a cada vez que os seus medos surgem em cena, os personagens do filme correm para sufocá-los, controlá-los. A solução para os moradores da rua central da trama é

cercar-se de grades, seguranças privados (que acabarão por ser vítimas e vilões do sistema de exploração que remete ao engenho de Francisco) e entorpecentes (a maconha, o remédio para dormir), tudo para calar o perigo, esquecê-lo.

Não há assim uma discussão efetiva sobre os problemas da rua, o Menino Aranha que assalta as casas, o jovem Dinho que assalta os carros de todos e passa impune, sob a proteção do avô poderoso. É interessante observar, nesse momento, como os personagens lidam com os seus medos de maneira pragmática, quase como se não fossem afetados por eles. Escolhem assim remediar suas situações com grades, câmeras, consertos, tudo da maneira mais impessoal e eficiente possível, em um reflexo do capitalismo contemporâneo que acaba por enfraquecer as relações e traz a impressão de que pessoas e situações incômodas são facilmente descartáveis (como o foi o pai de Clodoaldo, a quem Francisco mandou matar por um pedaço de terra de seu engenho).

Para além do horror, os temores da classe média são tratados também de forma cômica. *O Som ao Redor* pontua sua narrativa com um humor discreto, que traz pequenos absurdos advindos de temores superficiais – como a clássica cena da condômina que reclama que sua Veja veio fora do plástico, o que seria uma espécie de invasão de privacidade do porteiro do prédio, ou ainda na cena da mulher que tenta pechinchar o preço do apartamento com João, sob o argumento de que uma jovem se suicidara no prédio e isso traria maus agouros.

Ao observar a construção da narrativa de *O Som ao Redor*, podemos apontar então o uso do banal em situações ora fantásticas ora mais próximas do real, a fim de formular um retrato crítico da classe média brasileira. Mesmo quando utiliza de alegorias, Mendonça Filho, traz para os seus filmes valores estéticos e políticos, onde o espectador recebe mensagens simples e ao mesmo tempo densas em cenas que retratam simples crônicas cotidianas. Desse modo, sua narrativa aproxima-se das representações dos filmes aqui analisados, encaixando-se na definição fornecida por Comolli de que “‘representação’ designa tanto *mise-en-scène* quanto sistema político. A história do cinema é (ou deveria ser) inicialmente a desses momentos em que ver e poder se entrelaçam em um balé de catástrofe [...]” (COMOLLI, 2008, p. 16).

Tal movimento é possível graças à construção de características similares nos personagens, a modos específicos de filmar e construir as cenas, que caminham para uma narrativa política, ainda que faça uso de elementos fantasiosos e aparentemente absurdos.

Como aponta Bordwell, “em quase toda a história do cinema, a encenação foi essencial para a construção de um filme” (BORDWELL, 2005, p. 28). Isso porque, todos os demais elementos que compõem a narrativa – figurino, cenários, iluminação, cenografia, montagem, etc. – que vão preparando o espectador para o que vai acontecer em cena na verdade quase não são percebidos. No geral, os espectadores concentram-se

nos rostos, nos diálogos, nos gestos, tentando avaliar sua pertinência para o desenrolar da trama. Entretanto os rostos (e os corpos), as palavras (e seus efeitos) e os gestos (e sua coreografia) são linhas diferentes do mesmo bordado. A cada momento, em grande parte do cinema narrativo, a ficção é orquestrada para nosso olhar pela encenação cinematográfica, que é construída para informar, manifestar ou simplesmente encantar visualmente. Somos afetados, mas não percebemos (ibidem, p. 29)

Ponto então que os paradoxos traçados em *O Som ao Redor* constroem retratos de uma classe média que parece sentir-se incômoda dentro de seu próprio espaço, cercada por grades e câmeras de vigilância, e ao mesmo tempo tão acostumada com a violência do cotidiano que esta se torna mais um item banal de seu dia-a-dia. Simultaneamente, as relações de poder que remontam à exploração presente na história do País mostram-se cada vez mais esgarçadas, como se esse tipo de relação não pudesse mais ser sustentada e fosse explodir a qualquer momento, desde os funcionários que a todo momento exercem pequenos atos de resistência até o confronto final entre Clodoaldo, seu irmão e Francisco.

Através das relações interpessoais aqui expostas e sua mediação por grades, câmeras de vigilância e sistemas de segurança, percebe-se que o filme transmite uma sensação crescente de isolamento das figuras humanas, impossibilitando vínculos e aumentando os sentimentos de paranoia e claustrofobia. Os posicionamentos do diretor e a reincidência destas características encaixam-se no que é dito por Comolli:

[...] é precisamente pelas representações que as sociedades se certificam de suas relações com os sujeitos. Como é por elas que os sujeitos têm uma visão crítica sobre o seu assujeitamento nas sociedades. Os sistemas de representação estão na articulação do poder político e da consciência subjetiva: inscrevem, trabalham a questão da relação de cada um com o outro, do reconhecimento e da ignorância de cada sujeito nas formas artísticas e/ou políticas da inscrição da alteridade. (ibidem, p. 99)

É então nesse confronto entre o banal e o horror, o real e o surreal, que *O Som ao Redor* elabora uma crítica em relação aos modos de vida da classe média contemporânea. Tal como Prysthon e Pedroso apontam nos filmes de Suleiman (PRYSTHON; PEDROSO, 2013), o filme sabota o realismo com o absurdo, com o delírio, equiparando assim forma e conteúdo afim de

criar uma nova visão do mundo (porque não é apenas a sociedade brasileira que é retratada ali, não se tratam de problemas restritos apenas ao nosso país). Assim, a narrativa parece “apontar para a necessidade da resistência, para a sua urgência, a sua importância, ainda que indique também seus limites – porque ela se dá no território simbólico, porque ela é efetuada através da ironia [...]” (ibidem, p. 486), enfim, porque reconhece a força dos mecanismos de poder que constroem as mazelas ali representadas.

Semelhante na construção de uma narrativa entorpecida e ao mesmo tempo tensa no que diz respeito ao possível encontro com o “outro de classe” (SOUTO, 2012, p. 50) é o argentino *Bem Perto de Buenos Aires* (Historia del Miedo, 2014, Benjamín Naishtat). Entretanto, o estado hipnotizante e entorpecente em que parecem estar imergidos os personagens é maior aqui, chegando a lembrar a filmografia de Lucrecia Martel. Não há grandes embates ou um enredo cheio de reviravoltas e momentos de confronto. Pelo contrário: parece que Naishtat nos convida a observar pedaços do cotidiano desses personagens, onde o medo e a tensão flutuam ao nosso redor, mesmo que não saibamos o que tememos.

Assim como em *Zona do Crime*, um dos cenários principais é um condomínio fechado, localizado ao lado de uma comunidade popular na periferia próxima a Buenos Aires. Longe do cenário caótico da capital argentina – mostrado também em outros filmes, como *Medianeras: Buenos Aires na era do amor virtual* (Medianeras, 2011, Gustavo Taretto) – o condomínio de *Bem Perto de Buenos Aires* parece ficar em uma área de preservação ambiental, onde seus moradores estão cercados pela natureza e não por prédios, mas ainda com fácil acesso a pontos de lazer contemporâneos e exclusivos, como piscinas e clubes. A única coisa que perturba seu sossego são os moradores da comunidade vizinha, que insistem em queimar seu lixo no meio da área preservada, fazendo com que um helicóptero do governo sobrevoe a área, anunciando que a prática é proibida e algumas moradias estão sob ordem de evacuação.

Figura 82: Cercados por árvores, os moradores parecem ter um paraíso...



Fonte: frame do filme História do medo

Figura 83: ...onde nada poderia perturbá-los.



Fonte: frame do filme História do medo

Figura 84: Exceto pelos vizinhos e suas queimadas



Fonte: frame do filme História do medo

O apelo ecológico, do retorno à proximidade do meio ambiente e distanciamento do espaço urbano poluído e caótico é um atrativo comum aos enclaves fortificados, como aponta Caldeira (2000):

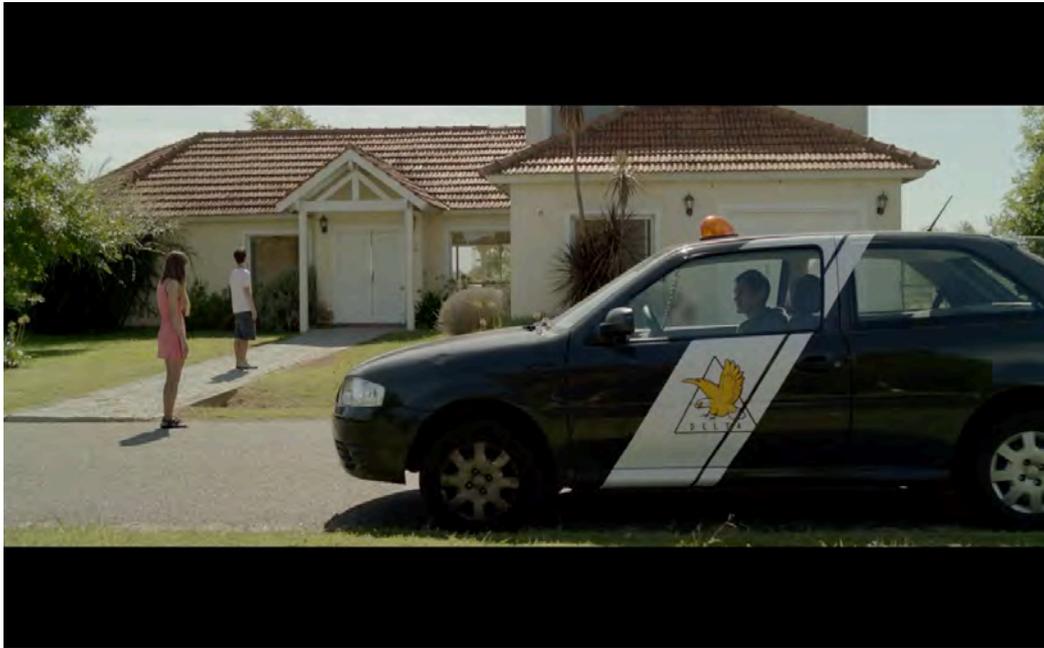
Isolamento e distância do centro da cidade e sua intensa vida urbana são tidos como condições para um estilo de vida melhor. Os anúncios comumente se referem à paisagem natural dos empreendimentos, com áreas verdes, parques e lagos, e usam frases com apelos ecológicos. Os condomínios também são frequentemente representados como ilhas instaladas no meio de arredores nobres (CALDEIRA, 2000, p. 266)

Mesmo quando algo parece prestes a acontecer, o que temos é apenas uma representação do medo pelo medo, do temor que não encontra algo que o concretize ou justifique. A forma de compor essas cenas traz, no geral, uma câmera com pouco ou nenhum movimento, e personagens igualmente quietos em quadro. É como se o calor, mencionado pelos personagens ao longo da trama, trouxesse um estado constante de entorpecimento a seus corpos. Vemos isso, por exemplo, na cena em que um dos seguranças dá carona a Pola (Jonathan da Rosa) e, enquanto conversam amenidades, começamos a ouvir o som distante de um alarme fora de quadro. A dupla se aproxima com calma e dois jovens se aproximam do veículo, afirmando que o alarme soa de nada. O diálogo se dá com os dois ainda dentro do carro, a câmera dando pouca atenção aos

jovens temerosos. O segurança faz pouco caso do ocorrido, mas vai averiguar, a pedido do jovem morador. Ficamos então diante de um quadro quase estático, a câmera parada em um plano aberto por quase um minuto (50 segundos no total), interrompido apenas por um rápido plano-contraplano em que Pola admira a beleza da menina rica, mas desvia o olhar assim que ela percebe. Após a breve não-interação entre aquelas figuras de mundos tão distintos – Pola é o jardineiro do condomínio, sua mãe é diarista de uma das famílias que acompanharemos e a namorada se divide entre um supermercado e a casa do síndico do condomínio – voltamos para o nosso plano estático.

Não há ação visual, os jovens quase não se movem, ficando a uma distância segura da casa e olhando para ela, ansiosos, enquanto Pola segue dentro do carro, olhando para o lado oposto como se estivesse levemente entediado com a situação. Na trilha sonora, Naishtat não utiliza músicas que ajudem a construir o suspense ou qualquer arco dramático à cena, ouvimos apenas o motor do carro e a urgência do alarme que continua disparado, nos deixando também ansiosos para descobrir o que poderia ter acontecido. A dilatação do tempo de cena – ainda ficamos mais 30 segundos com a câmera imóvel e quase nenhuma ação em quadro, até que o segurança reaparece na porta de entrada – é que fica responsável pela construção do suspense para o espectador. No fim das contas, nada acontecera e o alarme disparara sozinho, como o segurança previu antes de entrar na casa. Como aponta Oliveira Jr., “o drama se constrói quase que na sua ausência mesma, diluído na correnteza de situações prosaicas que a narrativa propõe” (2010, p. 95).

Figura 85: Nada acontece em quadro, a tensão formada pela duração da cena e o som estridente do alarme.



Fonte: frame do filme História do medo

Quando costuradas por Naishtat estas sequências, por mais estáticas ou silenciosas que sejam, carregam significados importantes à narrativa, perceptíveis ao espectador atento. O filme nos faz acreditar que pode haver de fato algum perigo na convivência com os vizinhos do condomínio, e também zomba de sua proteção – em especial dos seguranças. Vemos isso, por exemplo, quando uma sequência de três cenas nos traz primeiro as labaredas grandiosas do fogo que parece ser incessantemente tocado no lixo, seguida de um plano aberto mostrando um poste que falha, e então somos levados ao posto do segurança, na entrada do lugar. A energia falha e tudo que o homem faz é tentar ajustar a recepção de seu aparelho televisivo, para em seguida sair da cabine e espreguiçar-se, sua barriga saliente e uma cueca samba canção no lugar de calças nos dando a sensação de que o mesmo é claramente despreparado para qualquer emergência séria que possa vir a acontecer. Em outro momento, quando o síndico liga para a cabine, veremos o posto vazio e a tela de um computador exibindo um site de vídeos pornô.

Figura 86: Ao lado da guarita, o segurança espreguiça-se trajando samba canção



Fonte: frame do filme História do medo

O segurança é feito de piada também pelas crianças do condomínio, que num dia chuvoso jogam bolas de lama no carro de patrulha. Tomado de surpresa pelo estampido da lama de encontro ao vidro, o homem apenas tenta chamar os colegas em busca de ajuda e luta contra o motor do carro até conseguir fugir. Do lado externo, a forte chuva que cobre as janelas não permite que vejamos quem o ataca, fazendo com que o espectador suponha serem as crianças graças aos gritos e risadas que ouvimos. Lembramos aqui de Caldeira (2000), quando ela fala sobre como a manutenção da ordem interna destes condomínios ficam não a cargo de policiais, mas dos seguranças, que muitas vezes são destratados não só pelos adultos, mas também pelos “pequenos chefes”.

(...) Os adolescentes das classes altas tratam esses seguranças como seus empregados e se recusam a obedecê-los: eles ameaçam os seguranças de origem humilde de serem demitidos por seus pais se insistirem em incomodá-los com seus regulamentos. (CALDEIRA, 2000, p. 279)

Mesmo que não exista interação de fato com os moradores da comunidade vizinha – que estão aqui apenas como uma presença constante, cada vez mais próxima e ameaçadora, posto que em dado momento vemos lixo queimado dentro do condomínio, e não mais só do outro lado da

cerca – a interação com o outro de classe é costurada por muros visíveis e invisíveis. Isso é percebido no tratamento dado aos demais empregados, cuja presença não deve ser vista ou sentida em determinados espaços.

A questão fica clara para Pola (e para nós) quando ele pega novamente uma carona com o segurança, e os dois aproximam-se do clube do condomínio. Ao perceber que estão se aproximando do local, o segurança fica tenso e pede que o jovem jardineiro abaixe a cabeça a fim de que não seja visto. Aparentemente a contragosto, Pola abaixa-se um pouco, e acaba tendo a cabeça empurrada pelo segurança, que segue pressionando seu pescoço até que passem do clube. Dois moradores acabam vendo o carro em sua saída do local, e saúdam o segurança, que responde com a outra mão, enquanto segue segurando Pola, a humilhação estampada em um primeiríssimo plano que temos do rapaz. “Vê como fazemos as coisas?”, explica o segurança ao deixá-lo levantar-se, como se justificasse a reprodução das regras dos patrões. Seja através dos elevadores de serviço, dos banheiros separados ou do infame quarto de empregada, o importante é que não aja interação entre as classes, exceto quando estritamente necessário.

A alocação espacial dos empregados e serviços em edifícios sempre foi um problema para a classe média. As soluções variam, mas uma das mais emblemáticas refere-se às áreas de circulação de prédios de apartamentos. Apesar de muitas mudanças recentes, a tradição de separar as entradas e os elevadores em “social” e de “serviço” parece intocada: espera-se que pessoas de diferentes classes sociais não se misturem ou interajam nas áreas públicas dos edifícios, ainda que essa separação seja agora ilegal. A classe média pode renunciar a suas casas, pode abandonar as áreas centrais da cidade, pode mudar-se para espaços menores do que aqueles a que estava acostumada e pode ter menos empregados domésticos, mas não abdica da separação espacial entre suas famílias e as pessoas que lhes prestam serviços. Algumas vezes a distinção parece ridícula, porque os dois elevadores ou portas são colocados lado a lado. À medida que o espaço diminui e as soluções lado-a-lado se difundem, os apartamentos que têm áreas de circulação totalmente independentes capitalizam nesse fato ao anunciar: “hall social independente do hall de serviço” (por exemplo, O Estado de S. Paulo, 24 de janeiro de 1988). A ideia é antiga: separação física como uma forma de prestígio de classe (CALDEIRA, 2000, p. 271)

Mais uma vez, Naishtat não utiliza de grandes ações para nos transmitir a sensação que a cena busca representar. O posicionamento de câmera na parte externa do carro dá conta de nos mostrar a mão do segurança no pescoço de Pola, enquanto um primeiríssimo plano de seu rosto em silêncio exprime dolorosamente a humilhação. No rádio, uma canção calma acompanhada de um violão entoava ironicamente o verso “soy libre”. Logo, não precisamos que Pola emita qualquer frase de indignação para que entendamos o que sente em relação ao ocorrido. Em sua construção

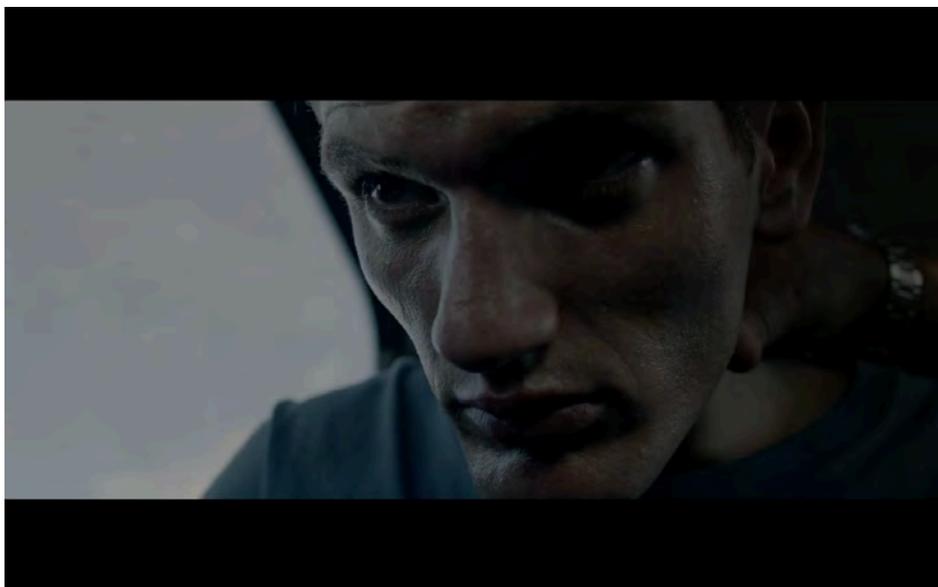
minimalista da *mise-en-scène*, Naishtat consegue dar conta de toda a tensão presente na convivência entre classes sociais diferentes.

Figura 87: Com planos minimalistas e trilha sonora sutil...



Fonte: frame do filme História do medo

Figura 88: ...Naishtat consegue construir a tensão da luta de classes.



Fonte: frame do filme História do medo

Enquanto isso, do outro lado da cerca o lixo parece aumentar, como se fosse um aviso da comunidade aos vizinhos que escolheram dividir o espaço com cercas, arame farpado e seguranças privados. Imagens do lixo em chamas entrecortam a narrativa, trazendo para nós a sensação de que a podridão poderá jorrar e espalhar-se a qualquer momento, invadindo o sagrado ambiente do condomínio. Essa sensação cresce no final do filme, quando falta luz no condomínio e as três famílias decidem ir em busca das crianças que estavam brincando perto da piscina. A primeira reação de Carlos (César Bordón), que parece ser o síndico do lugar, é mandar a família para dentro de casa. Ou seja, mesmo que estejam dentro um ambiente onde a segurança privada deveria protegê-los, estar no quintal da própria casa não parece seguro.

O pânico se instala quando todos vão em busca das crianças, mas mesmo assim ousou dizer que se trata de um pânico tão minimalista quanto o restante da narrativa. A escuridão e o silêncio da noite, cortado por grilos e fogos que explodem à distância são os grandes responsáveis pelo medo sentido aqui. No breu, nossos personagens acreditam estar vendo figuras humanas que nunca conseguiremos ver, os seus rostos assustados na penumbra apontando “para lá”, local que quando iluminado pela lanterna mostra apenas a vegetação do espaço. Mariana (Mara Bestelli) começa a gritar, chamando pelas crianças, mas um plano médio um pouco mais aberto nos mostra seus familiares e amigos correndo a silenciá-la. Não sabemos quem são as figuras na penumbra, e elas podem representar perigo. Já Carlos e Camilo (Francisco Lumerman), que formavam outro grupo de busca, acabam por perder-se um do outro, e a tensão é aqui um pouco maior pela construção de planos mais fechados, que ora nos mostram os dois em primeiro plano, assustados, ora intercalam estas imagens com fogos de artifício que explodem. O som do ambiente em que Camilo está também é mais tenso, com o latido de cachorros que parecem ser agressivos e podem atacá-lo a qualquer momento. A câmera permanece majoritariamente em nossos personagens, o fora de campo inflando em nossa imaginação, enquanto Naishtat segue adiando o momento em que veremos o que há de tão assustador na escuridão.

Enquanto isso, Pola vai em busca da namorada Tati (Tatiana Giménez), que ficara na casa da família cuidando da mãe de Carlos, Amalia (Elsa Bois). Esta última assusta-se com a chegada do jardineiro, que anda lentamente em direção a ela, calado e sério. Temos então um plano de composição de Pola de costas, olhando Amalia assustada e histérica ao lado de Tati, exclamando que “eles estão entrando na casa”. Então entendemos: a senhora acredita que sua casa está sendo

invadida pelos vizinhos da comunidade ao lado. Tati usa da violência para silenciá-la, nos lembrando os embates entre trabalhadores e patrões de *O Som ao Redor*. Amalia sai correndo em busca da família e o jovem casal permanece na cozinha, um silêncio tenso após o ocorrido. Aqui, é interessante observarmos que, mesmo diante de uma ação tensa e onde acontece um breve embate entre os personagens, a movimentação se dá longe da câmera, em segundo plano. O que temos no primeiro plano é um Pola imóvel e de costas para nós, mero observador das ações da namorada.

Figura 89: Amalia assusta-se com Pola, acreditando que a casa está sendo invadida



Fonte: frame do filme História do medo

Figura 90: E Tati usa violência para silenciá-la



Fonte: frame do filme História do medo

A tensão, então, está na não ação, na não realização dos medos daquelas famílias de classe média alta. Quando a luz volta, planos abertos nos mostram o espaço verde, “vazio” e perfeito ao seu redor, nada de assustador apontando no horizonte, exceto seus próprios medos. Uma elipse nos leva até a cozinha, onde as crianças surgem seguras, sujas e cansadas após suas brincadeiras.

Os ruídos que trazem suspense para *Bem Perto de Buenos Aires* são as imagens de violência vistas por Camilo na TV, o helicóptero que sobrevoa a vizinhança, e os vizinhos cujos rostos nunca vemos, mas sabemos que queimam lixo ao nosso lado e o jogam dentro de nosso quintal, como se estivessem nos afrontando. Não há um conflito propriamente dito, ou pontos de virada. Apenas o medo entranhado na sociedade, pairando no ar e contaminando a convivência daquelas famílias com o espaço externo a seus mundos perfeitos.

No lugar do conflito como premissa para a progressão narrativa, instala-se um “fluxo esticado” de imagens, um cinema *en apesanteur*, que pode se livrar ao estágio mais relaxado do “prazer auto-erótico do olho enlaçando uma realidade evanescente” (Pascal Bonitzer). No lugar da densidade psicológica, enxertam-se blocos de afetos, fragmentos de vida sem significados fechados, uma primazia do sensorial e do corpóreo em detrimento da psicologia e do discurso. Filmes sem clímax, sem oscilação dramática, marcando uma certa indiferença do tempo à passagem dos fatos. Mais importante que o encadeamento das ações é a invenção de uma “nova rítmica do olhar”, é criar a sensação mais que o sentido. O drama ora fica encoberto, ora é mantido à distância, ao menos o

drama no sentido forte, ou seja, da confrontação dramática, do heroísmo, da tragédia, da violência glorificada, da construção de um mundo sustentado por alguma gravidade, alguma ênfase. Há uma propensão ao arejamento estético, quiçá ao insólito, à ausência de peso, antítese radical do classicismo, já que no cinema clássico, ou derivado do clássico, o cineasta trabalha sob o (ou através do) olhar de algo maior que o homem: a Lei, o Tempo, a Arte, o Destino, Deus [...]. (OLIVEIRA JR., 2010, p. 94)

Por sua vez, se nos dois filmes anteriores temos a sensação de que uma panela de pressão está prestes a explodir, os dois primeiros filmes da sequência americana *Uma Noite de Crime* (The Purge, 2013, James DeMonaco) e *Uma Noite de Crime: Anarquia* (The Purge: Anarchy, 2014, James DeMonaco) trazem uma panela de pressão que tem data e hora certas para sua explosão. Por se passar em um futuro distópico, apesar de próximo (a história do primeiro filme acontece em 2022), a sensação que temos é que a luta de classes anunciada ao longo destes filmes, e mesmo a luta com o outro que é da mesma classe que nós, mas cujo comportamento nos incomoda, é passível de realidade.

Estamos nos Estados Unidos, no ano 2022. Letreiros iniciais anunciam que a situação econômica do país parece ir bem, posto que a taxa atual de desemprego está em 1% e o crime e violência praticamente não existem, com apenas uma exceção: o Dia do Expurgo. Ao contrário da maioria das trilhas dos filmes analisados até aqui, uma melodia alegre antecede as cenas de abertura, dando ao espectador a sensação de que veremos um travelling por uma vizinhança americana pacífica e cheia de casas sem muro, voltadas para a rua. Mas não é isso que o filme nos mostra: enquanto a alegre melodia toca em nossos ouvidos, acompanhamos os créditos de abertura com imagens de violência explícita em estética de câmeras de segurança, transmitindo o que seriam imagens do novo feriado nas ruas americanas.

Figura 91: Imagens de violência contrastam com a trilha sonora...



Fonte: frame do filme Uma noite de crime

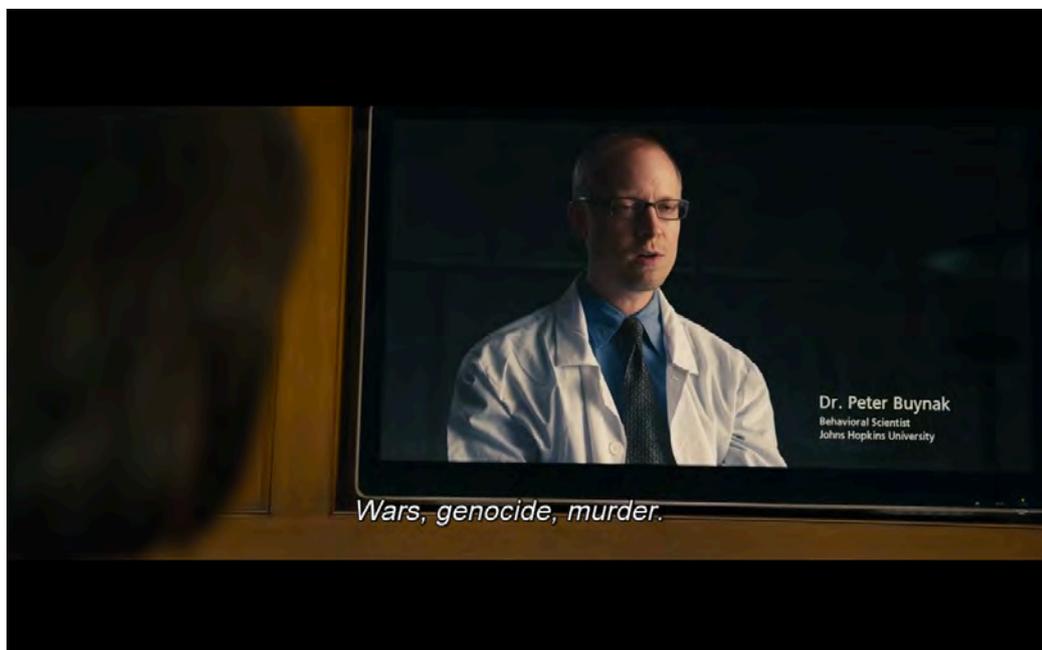
Figura 92: ...oferecendo ao espectador uma ideia visual do Dia do Expurgo.



Fonte: frame do filme Uma noite de crime

Como o expurgo já foi naturalizado pelos personagens (especialmente os adultos), o filme se utiliza da mídia e das crianças para contextualizar o espectador e levantar críticas. Logo na sequência de abertura, por exemplo, James Sandin (Ethan Hawke) ouve o rádio em seu carro e temos uma fala que representa uma das principais críticas feitas pelo filme: “os pobres não tem condições de se proteger, eles são as vítimas hoje”. Quando Sandin chega em casa, ouvimos o som de uma televisão ligada fora de quadro, que permanece em volume baixo enquanto ele conversa com sua esposa Mary (Lena Headey) na cozinha, e aumenta quando ele sai de cena. Na tela, um especialista fala que o ser humano tem uma necessidade histórica de ser violento, e o Dia do Expurgo permite que esse instinto primitivo seja liberado. Não há falas de Mary, mas sua reação contrária às afirmações do especialista é percebida porque vemos sua cabeça no canto esquerdo do quadro, movendo-se discretamente em sinal de negação. Há então um contraplano pra ela, que começa a franzir a testa, como se discordasse do que escuta. Assim, o que poderia ser uma simples subjetiva acaba aproveitando o canto esquerdo do quadro pra discretamente expressar a verdadeira posição da personagem – apesar das flores que ela vai colocar em seu terraço, ela não apoia o expurgo.

**Figura 93:** DeMonaco aproveita as extremidades do quadro, e vemos Mary mover a cabeça negativamente...



Fonte: frame do filme Uma noite de crime

Figura 94: Antes de termos um contraplano com sua expressão de discordância



Fonte: frame do filme Uma noite de crime

Além de contextualizar o conceito do Dia do Expurgo para o espectador, a mídia funciona também como meio transmissor para vozes críticas à iniciativa governamental – implantada após a vitória dos Novos Pais Fundadores nas eleições americanas. Em certo momento do filme, por exemplo, Sandin trabalha e uma TV um pouco atrás dele exibe imagens do expurgo ao redor do País, enquanto um criminologista nos fala sobre o argumento dos opositores, de que a noite na realidade é sobre a eliminação das classes mais pobres, dos doentes e demais necessitados. Aqueles que não impactam positivamente a economia do país, os que ele chama “membros não contribuintes da sociedade” são aos poucos erradicados. O quadro dá destaque à tela da TV, onde há luminosidade e movimento – além disso, a câmera move-se lentamente para a esquerda, até que a TV entre completamente em quadro – enquanto Sandin pouco se move. Uma questão é levantada: Será o expurgo na verdade sobre lucro e higienização da sociedade?

Com esse questionamento em mente, o espectador mais atento observa aos poucos a alarmante semelhança do cenário distópico que levou ao expurgo com o cenário pintado pelos políticos da direita (tanto brasileira quanto americana) na sua realidade atual. O discurso, expresso tanto por Sandin a seu filho quanto pelos meios de comunicação, é de que a noite do

expurgo salvou os Estados Unidos da pobreza e dos altos índices de violência. Para salvar o país de um aparente colapso econômico e uma significativa desvalorização de sua moeda, os Novos Pais Fundadores, apenas meses após serem eleitos – ou seja, provavelmente já planejavam a ação durante a campanha – aprovaram e descriminalização do homicídio e outros crimes por uma noite, como uma forma de contê-los no restante do ano. A economia subiu e o crime diminuiu, apontam os discursos que tentam justificar o expurgo. O que não se diz com tanta intensidade – mas se dirá a partir do segundo filme – é que isso ocorreu às custas do assassinato das classes mais baixas. É como se o filme representasse o que aconteceria se os sonhos violentos das classes mais altas se tornassem realidade: não teríamos mais pobreza, porque os pobres seriam pouco a pouco erradicados.

As declarações lembram, por exemplo, discursos de políticos como o brasileiro Jair Bolsonaro (PP), que apoia a pena de morte e a legalização de posse de armas para “cidadãos de bem”, e chegou a afirmar que a Polícia Militar brasileira deveria matar ainda mais. A fala foi uma resposta à Anistia Internacional, que durante o lançamento de uma exposição em São Paulo equiparou os índices de assassinato por parte dos PMs com a queda de um avião a cada dois dias, essa comparação envolvendo apenas a morte de jovens, 77% deles homens, negros e pobres (Exame, 2015). Além disso, lembramos também da onda de discursos de ódio que vem se espalhando pelo Brasil, como no recente caso do médico que negou atendimento a crianças cujos pais defendiam o atual governo do PT e está sendo apoiado por outros membros da classe ao redor do país (Revista Forum, 2016). Nos Estados Unidos, uma crescente onda de ódio também pode ser vista no cenário das eleições, especialmente ligadas a eleitores de Donald Trump (partido Republicano), que inclusive está sendo processado por supostamente incitar o ataque a seus opositores em um de seus comícios (Reuters, 2016). Na sequência, o cenário político deverá aparecer com destaque no próximo filme: *Uma Noite de Crime: Ano de Eleição*, que deve estreiar em julho deste ano.

Entretanto, antes que a violência e os crimes de ódio cheguem até nossos protagonistas, o que temos é um cenário onde aparentemente nenhum mal poderia atingir seus moradores. O lugar parece ser o ideal de uma comunidade fechada americana: casas aparentemente homogêneas, residentes saudáveis e felizes, a maioria deles brancos, mas todos de classe média-alta. Há uma convivência entre iguais ali, e apesar de todas as casas estarem equipadas com caríssimos

sistemas de segurança – vendidos por Sandin – é difícil imaginar que os perigos do expurgo irão atingir aquelas pessoas. A própria aparência exterior da casa dos Sandin, com suas paredes de tijolos aparentes e portão de entrada com grossas barras de ferro nos lembra os castelos medievais. Ali, o “novo conceito de moradia” exemplificado por Caldeira e vendido por imobiliárias ao redor do mundo é fielmente representado.

Apenas com “segurança total” o novo conceito de moradia está completo. Segurança significa cercas e muros, guardas privados 24 horas por dia e uma série infindável de instalações e tecnologias – guaritas com banheiro e telefone, portas duplas na garagem, monitoramento por circuito fechado de vídeo etc. Segurança e controle são as condições para manter os outros de fora, para assegurar não só exclusão mas também “felicidade”, “harmonia” e até mesmo “liberdade”. Relacionar a segurança exclusivamente ao crime é ignorar todos seus outros significados. Os novos sistemas de segurança não só oferecem proteção contra o crime, mas também criam espaços segregados nos quais a exclusão é cuidadosa e rigorosamente praticada. Eles asseguram “o direito de não ser incomodado”, provavelmente uma alusão à vida na cidade e aos encontros nas ruas com pessoas de outros grupos sociais, mendigos e sem-teto (CALDEIRA, 2000, p. 267)

Figura 95: Os moradores do condomínio seguem um padrão de "sociedade ideal".



Fonte: frame do filme Uma noite de crime

A fragilidade deste ideal de sociedade e dos sistemas de segurança em que ela se baseia são expostos justamente através dos Sandins, não sem alguma ironia, posto que James foi o funcionário que mais vendeu equipamentos de segurança em sua empresa. O caríssimo sistema

vendido por ele e implantado em todas as casas de seu condomínio é colocado à prova e falha: não foi feito para cenários de grandes perigos, que não são esperados para vizinhanças ricas como a sua. Sua função, assim, é muito mais de assustar possíveis intrusos do que efetivamente manter do lado de fora invasores que teriam meios de botar abaixo as placas de aço, barras de ferro e vidros blindados.

O primeiro sinal de virada na trama – e na vida dos Sandins – é dado através do som: Mary está no banheiro se arrumando, quando ouve o barulho de tiros e vai até a sala onde pode-se ver a transmissão das câmeras de segurança. Não parece haver nada de anormal, até que ela e o marido saem do cômodo e continuamos observando a tela de uma das TVs: no canto esquerdo, um homem aparece correndo no meio da vizinhança. Ao mesmo tempo em que ele aparece, uma música de suspense se inicia. Aqui, como em diversos momentos, a música tem um papel importante na construção da atmosfera fílmica. Para isso, *Uma Noite de Crime* segue o modelo clássico do uso da música no cinema como apontado por Claudia Gorbman (apud CARREIRO, p. 195), onde está quase sempre subordinada a imagens e diálogos.

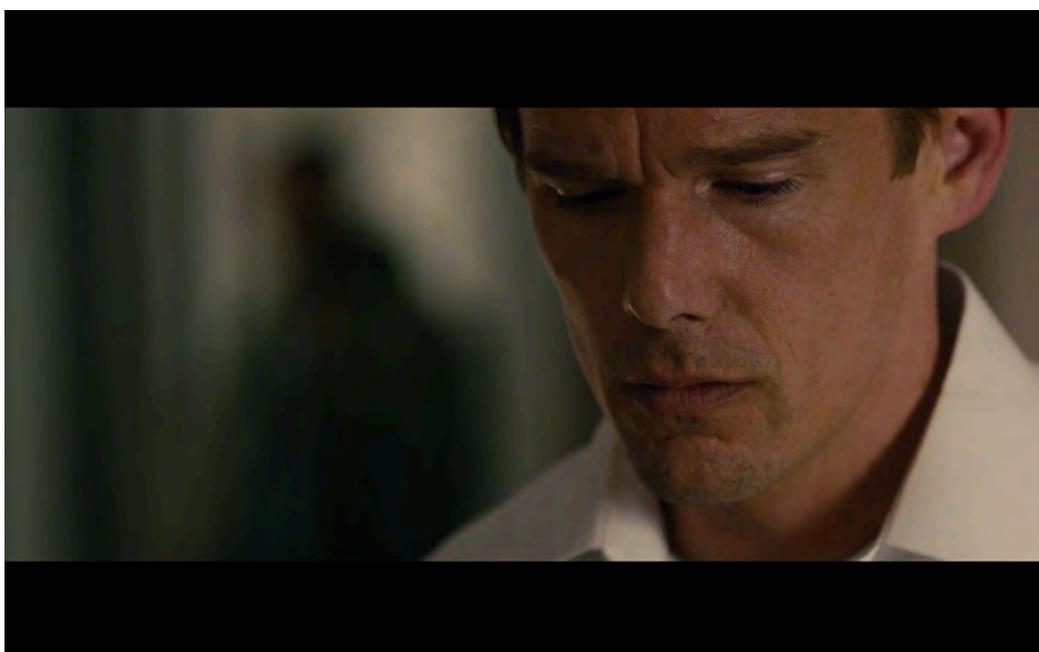
(...) Até os anos 1960, os diretores usavam composições musicais para cumprir três funções narrativas principais: pontuar a ação física (muitas vezes substituindo os efeitos sonoros), expressar e conduzir as emoções da plateia, e dar um senso de continuidade às imagens. A música estava subordinada não apenas à trilha de imagens, mas também aos diálogos. Desse modo, o espectador a percebia num registro inconsciente, sem “ouvi-la” realmente – sem prestar atenção nela; essa inconsciência sobre a presença da música seria o elemento fundamental para reforçar a atenção dirigida pelo espectador à progressão dramática da narrativa. (...) (CARREIRO, 2011, p. 195-196)

É o filho dos Sandins, Charlie (Max Burkholder), quem desarma o sistema de segurança e abre a porta a fim de abrigar o estranho que vaga pela sua vizinhança pedindo socorro. Duas situações acontecem em paralelo: enquanto o estranho (Edwin Hodge) entra na casa, o namorado de Zoe Sandin (Adelaide Kane) decide enfrentar o sogro. Diante da confusão que se arma quando as duas situações se chocam, o estranho aproveita para fugir e esconder-se. O clima ameno que parecia habitar a casa dispersa rapidamente: não se sabe quem é o homem que entrou na casa, onde ele está ou do que ele é capaz. Começa então um jogo de gato e rato, onde a figura do homem estranho – não à toa um morador de rua negro – parece espreitar em cada canto da casa.

Assim como em *O Quarto do Pânico* e *O Som ao Redor*, uma técnica comum no cinema de horror é usada aqui: a figura ameaçadora que nos espreita na penumbra. Sandin vai até o

quarto de Zoe procurá-la, mas só encontra o namorado dela morto no chão (foi atingido por um tiro durante a confusão mencionada anteriormente). Ele abaixa-se pra tocar o menino e quando se levanta vemos atrás dele, fora de foco, a figura do homem que entrara na sua casa. A câmera fica parada nesse enquadramento por alguns segundos, há um corte para uma subjetiva de Sandin olhando o corpo e, quando voltamos, o vulto sai de quadro exatamente pouco antes de Sandin virar para trás, sentindo-se observado.

Figura 96: A figura que espreita: a presença do estranho é percebida observando Sandin fora de foco...



Fonte: frame do filme Uma noite de crime

Figura 97: ...saindo de quadro antes que seja visto



Fonte: frame do filme Uma noite de crime

É novamente Charlie, olhando para a transmissão das câmeras de segurança, que percebe o perigo aproximar-se. Ele corre pra chamar a mãe – que está tentando acalmar Zoe – mas quando ela enfim volta para o quarto do sistema de segurança, não é a imagem das câmeras que temos e sim um corte, que nos leva pra um plano aberto da casa do lado de fora. Os sons dos grilos que cortam o silêncio noturno são interrompidos por uma batida e um som grave de suspense, enquanto figuras armadas entram em quadro pelos dois lados do quadro, e andam em direção a casa. De onde está a câmera vemos eles em contra-plongée, quase da altura do imóvel, que está um pouco mais distante, ao centro do quadro. A superioridade e o senso ameaçador das figuras estabelecido não só por sua caracterização e pela trilha sonora, mas também pela posição de câmera.

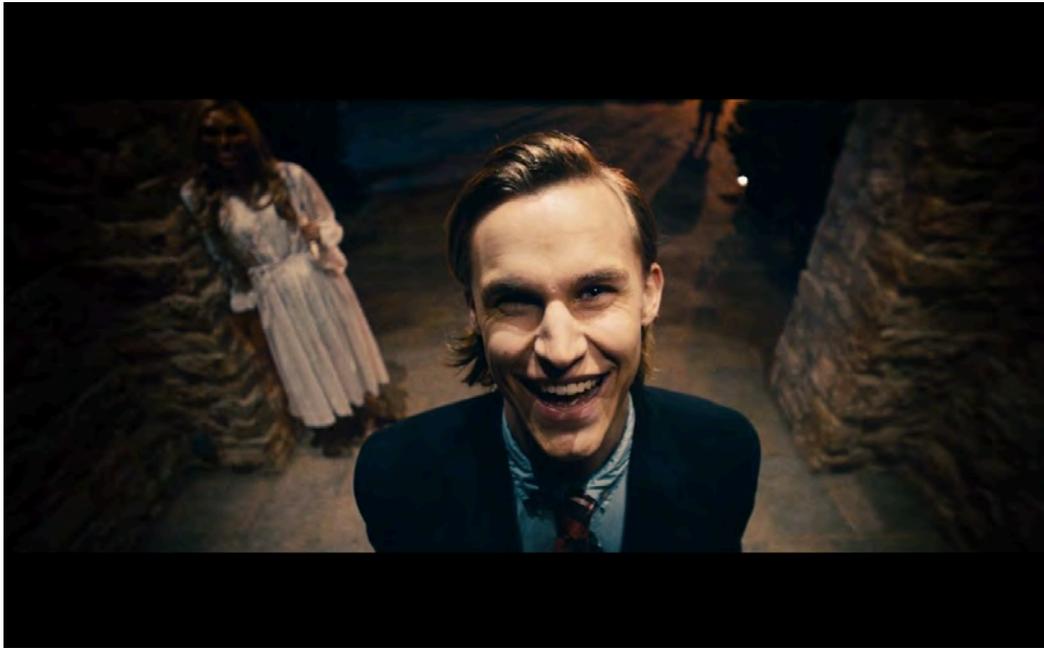
Figura 98: Filmadas em contra-plogée, as figuras parecem ter o tamanho da casa, o que demonstra a fragilidade dos equipamentos de segurança.



Fonte: frame do filme Uma noite de crime

Quando enfim chegam à porta de casa, os jovens mascarados tocam a campainha e os vemos pela visão subjetiva dos três Sandins, que olham assustados as imagens da câmera de segurança. Com máscaras bizarras e sorridentes, os jovens aparecem em todos os quadros da tela, aparentando estarem em grande número e cobrirem todo o perímetro externo da residência. O líder deles tira a máscara e passa a dirigir-se ao pai em voz cordial, sendo colocado em tela cheia por este. É um jovem branco de classe alta, a construção do quadro atrás dele com jovens em cada ponta, preenchendo a profundidade do plano e nos dando a sensação de que de fato eles são muitos. O discurso é de puro preconceito social: ele equipara-se aos Sandins através da aparência da casa, que demonstra que são “pessoas de posse” e refere-se ao estranho como um porco sem teto, que não sabe seu papel na sociedade – ser assassinado ou torturado pelos ricos durante o expurgo. O discurso passa então a ser ameaçador, apesar do tom de voz do personagem não mudar. Caso os Sandins não entreguem o homem até que “as provisões” dos jovens ricos cheguem, eles também serão vítimas. Ao despedir-se da família ele corta a energia da casa, numa clara demonstração de poder, aumentando a tensão do jogo entre gato e rato.

Figura 99: Branco, loiro e rico, o líder do grupo traz um discurso carregado de preconceito social e sociopatia



Fonte: frame do filme Uma noite de crime

Inicia-se a partir daí um embate entre os discursos de sobrevivência e o humanitário dentro do núcleo familiar dos Sandins: James quer encontrar o estranho e jogá-lo aos leões, enquanto Charlie tenta apontar ao pai o absurdo de tal atitude. Enquanto isso, o perigo representado pelos jovens parece tornar-se cada vez mais iminente: um plano nos leva aos monitores de segurança, que exibem os mascarados ora encarando a câmera (e nós) e fazendo gestos ameaçadores, ora divertindo-se entre si. As imagens que se seguem são nada mais do que planos da casa no escuro, a música tensa e os cômodos vazios expõem sua fragilidade, como se ela pudesse ser invadida a qualquer momento, apesar de todo o equipamento de segurança.

Pouco depois os jovens entram na casa e temos planos que acentuam a sensação de triunfo por parte deles, como a caminhada de seu líder em direção à câmera, culminando em um contraplongé em primeiro plano. Em maior número e com muitas armas, aquilo para eles é uma caçada, agora com mais presas. Vemos que assassinar aquela família não passa de um jogo, por exemplo, no plano em que uma moça loira mascarada e de vestido branco pueril – porém manchado de sangue – saltita alegremente pelo corredor. A primeira coisa que vemos são seus pés e os dois facões que leva em cada mão, então um corte para sua figura inteira, aproximando-

se cada vez mais da câmera, a escuridão da casa fazendo com que vejamos pouca coisa além do branco e macabro sorriso de sua máscara e do vestido branco manchado. O resto é silhueta. A música é tensa e logo em seguida temos Mary surgindo também em um corredor, vindo do lado direito do quadro. A figura macabra veio do esquerdo e temos a sensação de que as duas vão se esbarrar em breve – uma delas claramente despreparada para o confronto brutal. No canto esquerdo do quadro em que vemos Mary, uma janela está aberta e segundos depois, quando ela já está quase saindo do quadro, uma cabeça surge. Estamos agora num suspense maior, diante da possibilidade dela ser atacada dos dois lados.

Figura 100: A jovem saltita em câmera lenta, como se tudo não passasse de um jogo...



Fonte: frame do filme Uma noite de crime

Figura 101: ...macabro, a escuridão permitindo que vejamos pouco além de sua silhueta



Fonte: frame do filme Uma noite de crime

Figura 102: A tensão aumenta quando parece que Mary caminha em direção a ela...



Fonte: frame do filme Uma noite de crime

Figura 103: ...e uma figura ameaçadora surge em segundo plano pouco antes de sua saída do quadro.



Fonte: frame do filme Uma noite de crime

O jogo de gato e rato entre os jovens psicopatas e a família Sandin usa muitos truques comuns ao cinema de horror, como o aumento da tensão que antecipa o ataque para o espectador (especialmente o que já está acostumado a esse tipo de narrativa). Vemos isso por exemplo quando Charlie está na lavanderia e o quadro diante de nós está imerso na penumbra, iluminado apenas pela luz da lanterna do garoto. A construção se dá entre planos de Charlie, escondido e apreensivo, e contraplanos subjetivos dele observando o espaço à espera de ataques. O silêncio é quebrado por ruídos externos e já sabemos que há alguém do lado de fora da lavanderia. Charlie então volta sua lanterna para a porta do cômodo, que agora está aberta. Ele esconde-se e o silêncio é quebrado apenas pelo som de sua respiração e de alguns passos. A tensão é total, e o espectador, assim como o menino, atento a qualquer barulho ou movimentação visual. Há alguém ali. Charlie resolve então espreitar de novo o cômodo com a lanterna, ouvimos apenas sua respiração até o momento do susto, a derrubada da bomba apontada por Hitchcock: um grande barulho e uma máscara em primeiríssimo plano, olhando para nós/Charlie com seu sorriso macabro. Há uma breve luta em que claro que a criança perde, e vemos Charlie ao chão em plongée, levando as mãos ao rosto como a tentar proteger-se, a câmera subindo num contra-

plongée demonstrando a superioridade de seu assassino, mas nem chega a ficar parada antes que tiros venham de trás dele: a figura cai ao chão e vemos que James chegou para salvar o filho.

A preocupação do diretor James DeMonaco com os detalhes que são colocados na trilha sonora (em sua maioria ruídos naturais amplificados) mostra a sua busca por criar “uma atmosfera que transmita ao mesmo tempo a verossimilhança do ambiente e da situação dramática vivida pelos personagens” (CARREIRO, 2011, p. 189). Aqui o trabalho sonoro se utiliza de dois grupos de sons com importâncias narrativas diferentes, que afetam a percepção da cena pelo espectador de maneiras distintas. Quando temos sons cuja fonte de origem está visível (como o ruído do toque de James nas teclas do sistema de segurança), “eles providenciam ‘pontos de síncrese’ entre a trilha de áudio e as imagens” (CHION, apud CARREIRO, 2011, p. 190). Esses pontos de síncrese dão ao espectador a certeza de que a sincronia entre as informações visuais e auditivas está sendo respeitada. “Nesse caso, os sons não contêm em si nenhuma informação narrativa relevante. Eles apenas reforçam a impressão de realismo para o público” (CARREIRO, 2011, p. 190).

Por sua vez, os ruídos fora de quadro tem importância maior, do ponto de vista expressivo e emocional. Apesar de serem menos percebidos conscientemente pela audiência – isso porque, por não ver sua origem, uma questão fisiológica de seleção feita pelo aparelho auditivo da espécie humana acaba por relegar automaticamente tais ruídos a um plano secundário de percepção sonora (ibidem, p. 190) – eles acabam por atingir o espectador em uma dimensão sensorial, produzindo, por exemplo, sensações como o temor ou angústia. Além dessa finalidade, sons fora de quadro como o canto dos pássaros ou o barulho da chuva têm a função de proporcionar uma noção tridimensional do espaço fílmico onde a cena se desenrola.

O roubo do gozo pelo vizinho descrito por Dunker também é visto aqui. Nos momentos finais da trama, os vizinhos dos Sandins aparecem e passam a assassinar os jovens, mas logo revelam sua real intenção: o direito de matar a família pertence a eles, e não a estranhos. Quando tudo parece perdido: os Sandins ao chão e os vizinhos rodeando-os em círculo prontos pra atacá-los, ouvimos uma música estranha fora de quadro. A música surge enquanto temos um primeiríssimo plano do rosto de Charlie, e logo lembramos de um momento aparentemente não importante do início do filme: ele programara Timmy (um brinquedo de aparência tosca acoplado com uma câmera de segurança) pra tocar músicas antigas em suas “missões” pela casa. Temos um contraplano do boneco deslizando pelo chão e sumindo rapidamente atrás das pernas dos

vizinhos, Charlie chama atenção para a sua presença e todos se viram tentando entender. Timmy atravessa a sala e temos o corte para o plano de um pé estranho chegando à situação, junto a uma música de suspense. Novo corte e já temos o homem estranho, que estava sumido desde a entrada dos jovens na casa, reaparecendo atrás de uma das vizinhas, rendendo rapidamente o grupo, cuja vida Mary decide preservar.

Mas se o debate social apenas permeava o primeiro filme, ganhando peso ao longo da narrativa e culminando com a lição moral do homem negro, pobre e aparentemente ameaçador salvando a família branca de classe média-alta de seus próprios vizinhos, sua importância ganha destaque no segundo longa da sequência. O caráter socioeconômico por trás do expurgo fica explícito já no primeiro plano de *Uma Noite de Crime: Anarquia* (2014), quando vemos um plano detalhe de notas de dólar jogadas por uma mão. Uma elipse nos leva para um plano aberto do restaurante onde Eva (Carmen Ejogo), uma de nossas personagens principais, trabalha. Desta vez teremos a representação do expurgo através do ponto de vista das classes mais baixas.

Figura 104: A primeira cena do filme deixa claro: é o dinheiro que move o expurgo.



Fonte: frame do filme Uma noite de crime - Anarquia

Uma série de fatores contribuem para que a tensão nesse segundo filme seja maior que no primeiro: temos um aumento não só no número de protagonistas (que formam três núcleos, cujas histórias são contadas em paralelo até que se cruzam), mas também no número de ameaças e no espaço. O labirinto aqui é maior, e representa o centro urbano de uma cidade americana, com suas periferias e espaços mais valorizados, todos imersos na escuridão inóspita ao longo das 12 horas do expurgo.

Novamente a mídia e outros meios de comunicação aparecem como ponto forte, fazendo a cobertura do feriado e apresentando críticos e defensores. “Esse novo regime se aproveitou do medo das pessoas”, é uma das citações ouvidas por Liz (Kiele Sanchez) e Shane (Zach Gilford) em seu carro. Interessante observar que temos aqui, assim como ao longo do filme, a presença maior de vizinhanças de classes baixas. Ainda em comparação do primeiro, é perceptível como as formas de defesa das pessoas são muito mais frágeis. Por exemplo, vemos pela janela do carro, em uma subjetiva de Shane, dois homens colocando uma fina tábua de madeira em frente à porta de entrada de sua casa. Mais a frente veremos a frágil proteção de Cali e Eva, que também consiste em algumas tábuas de madeira (fortes e grossas, mas nem de longe tão fortes quanto a proteção dos Sandins) na porta de entrada do apartamento, e uma única arma (comparada ao arsenal dos personagens do primeiro filme) colocada em cima da mesa. A metáfora das portas e janelas fechadas e bloqueadas por uma barreira – no primeiro filme com placas de aço, no segundo com pedaços de madeira – é um forte representativo dos medos dos nossos personagens.

Uma das imagens mais comuns usadas para descrever sentimentos de insegurança e formas de lidar com eles foi a das portas fechadas. Essa imagem exprime não só o medo das pessoas, mas também a realidade das restrições causadas tanto pela crise econômica quanto pelo medo do crime. Moradores em todos os bairros acham que precisam de cercas, muros, grades, barras nas janelas, luzes especiais e campainhas com interfones, mas muitos não apreciam suas casas mais seguras como apreciavam aquelas abertas e o social que criavam. Em muitos casos, as fachadas agora estão escondidas; Visitar um vizinho significa passar por chaves, travas e interfones, mesmo nas áreas mais pobres da cidade. Em bairros mais antigos – ou seja, com pelo menos 15 anos – os sinais da transformação são óbvios: as cercas e muros modificaram o desenho original das casas e apartamentos. Muitas casas são menos confortáveis e aconchegantes do que eram (CALDEIRA, 2000, p. 292)

Figura 105: Planos abertos expõem a fragilidade da proteção das casas mais simples...



Fonte: frame do filme Uma noite de crime - Anarquia

Figura 106: ...que consistem basicamente em pedaços de madeira.

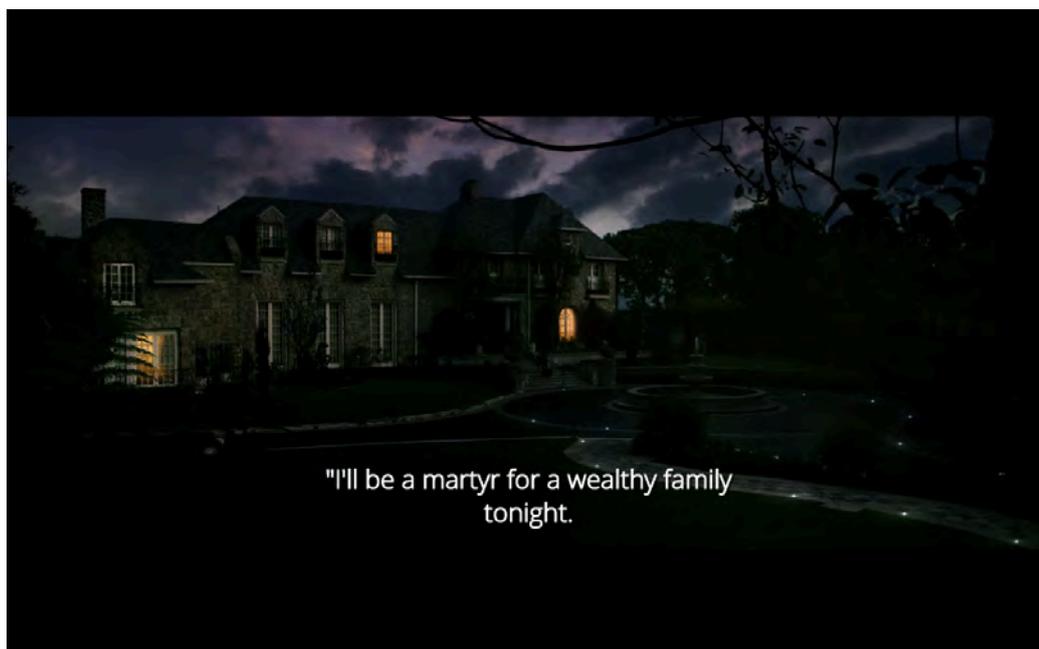


Fonte: frame do filme Uma noite de crime - Anarquia

A voz das minorias também é mais forte aqui, não só através de discursos indiretos entregues ao longo da narrativa pelas mídias, mas pela voz deles mesmos, especialmente na figura do líder Carmelo Johns (Michael Kenneth Williams). Vemos Carmelo pela primeira vez graças a Cali (Zoë Soul), que assiste o seu manifesto no computador. Um homem negro de meia idade com vestes de guerrilheiro, Carmelo aparece na tela e temos contraplano de Cali assistindo, atenta, até que aparece seu avô, Papa (John Beasley), insinuando que aquilo tudo não passa de uma grande mentira. Os dois estão sentados lado a lado e temos planos deles em perfil entrecortados por planos da tela do computador, com Carmelo falando sobre como o expurgo é sobre dinheiro, e quem morre são os pobres. Papa o acusa de só falar e nada fazer, e aparenta estar aborrecido com a neta dando atenção ao guerrilheiro. Apesar disso, ele tem o olhar tristonho, e mais a frente veremos que vendeu-se para uma família rica, que irá matá-lo no conforto de sua casa.

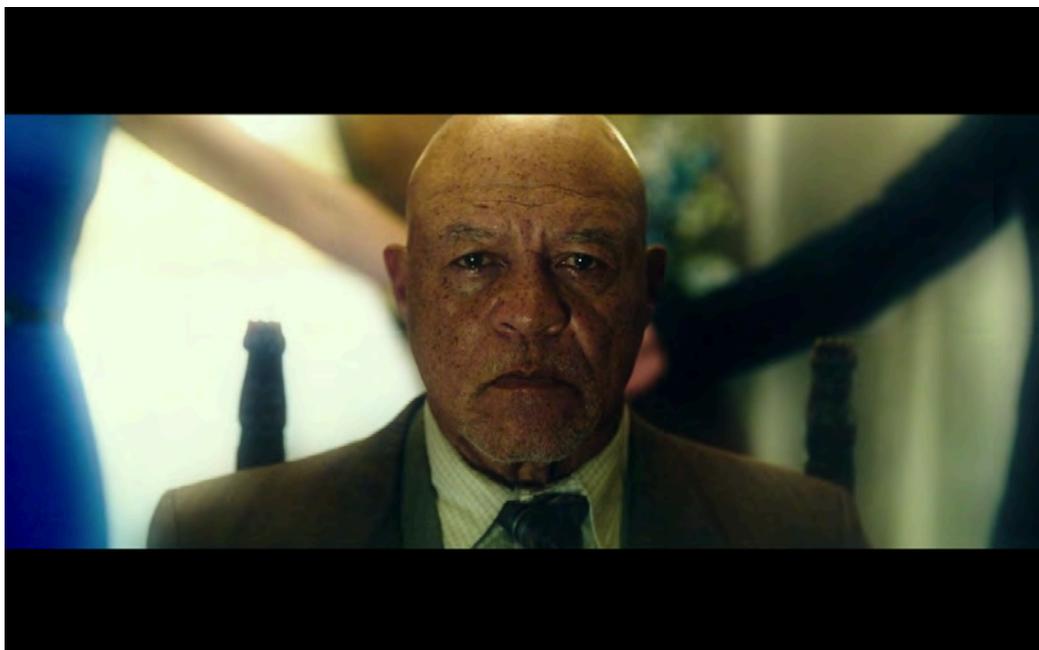
E quanto vale uma vida na noite do expurgo? Se você for um idoso negro, pobre e doente, ela pode valer cerca de \$ 100 mil, como vemos na carta deixada por Papa a Cali e Eva. A carta é mostrada nas mãos delas e lida em off pela voz de Papa, temos um plano das duas entendendo a situação, e uma elipse nos transporta à casa gigante da família que o comprou. Papa aparece em primeiríssimo plano, olhando a câmera fixamente, depois damos um giro pela família branca e rica que o rodeia enquanto faz a “oração” do expurgo de mãos dadas, para em seguida pegar seus facões, e então um plano aberto que mostra Papa ao centro, a família ao seu redor satisfeita, a sala toda envolta em plástico, para não estragar os caros móveis e pinturas, deixando a iluminação da cena levemente borrada e com um ar surreal.

Figura 107: Um plano aberto nos localiza na rica residência onde Papa foi levado...



Fonte: frame do filme Uma noite de crime - Anarquia

Figura 108: ...e um corte nos mostra ele sentado ao centro da família,



Fonte: frame do filme Uma noite de crime - Anarquia

Figura 109: que prepara-se para cometer o expurgo quase num ato de comunhão religioso.



Fonte: frame do filme Uma noite de crime - Anarquia

Cabe agora voltarmos nosso olhar para o caráter religioso presente durante a noite do expurgo. Desde o primeiro filme percebemos que, assim como na cena de preparação do assassinato de Papa, as pessoas se reúnem em círculo e rezam um tipo de oração aos Novos Pais Fundadores antes de “soltarem a besta”. O ideal de purificação de almas através da violência e o endeusamento dos políticos que proporcionaram a legalização destes atos trazem para nós a representação de uma versão doentia de um país governado por um ideal de Marcha da Família com Deus pela Liberdade. “Abençoados sejam os Novos Pais Fundadores, por nos deixarem Expurgar e limpar nossas almas. Abençoada seja a América, uma nação renascida”, dizem os americanos ao redor do país antes de cometerem assassinatos, estupros e outros crimes.

Vemos assim que o monstro, especialmente nos dois filmes de *Uma Noite de Crime*, encaixa-se no que Nazário (1998) define como os “monstros antropomorfos”, aqueles que são moral ou fisicamente alterados. No nosso caso, a moral dos monstros humanos está completamente corrompida, e eles passam a ansiar o ano inteiro pelo momento em que poderão devorar almas dos outros a fim de purificar as suas próprias. Ainda como vemos em Nazário, o ódio dissemina-se aos poucos: “Mais inquietantes são os monstros morais que proliferam nas

pequenas cidades do interior americano, encarnando o Mal em estado puro. Eles irradiam um intenso poder corruptor, disseminando o ódio e incitando ao linchamento. (...)” (p. 49).

Não só os ricos são corrompidos pelo dinheiro e a sensação de poder que ele traz. No mercado relâmpago de compra e venda de vítimas para atender ao desejo de expurgo das classes mais altas, alguns membros das camadas pobres da sociedade acabam caçando pessoas apenas para vendê-las. Isso será representado pelo grupo de jovens que segue Liz e Shane desde o início do filme, e continua cercando nossos personagens em cada esquina, até que finalmente consegue capturá-los. A primeira aparição do grupo já deixa claro sua ameaça para o espectador.

Liz e Shane saem do supermercado, discutindo. Os dois estão em frente ao carro, sem conseguir destravar a porta do motorista, quando um jovem com uma pintura facial assustadora esbarra em Shane. A música em suspense inicia junto com o som da pancada dos corpos – e do corpo do jovem no carro – os três se encaram e o jovem sai, seguimos ele em um travelling em câmera lenta, até o grupo de amigos igualmente assustadores. Eles estão em contraluz, o pôr-do-sol ao mesmo tempo indicando a aproximação do horário do expurgo e deixando suas feições mais escuras e ameaçadoras. O líder se destaca, aparecendo primeiro em meio aos outros e depois separado em plano médio, a câmera dando um zoom out enquanto ele olha para Shane/nós, cortando para um contraplano de primeiríssimo plano de Shane, seguido de primeiríssimo plano do rapaz com sua máscara macabra, onde vemos “DEUS” em sua testa, acenando de forma sombria. São eles que sabotarão o carro do casal, fazendo com que fiquem presos no centro da cidade.

Figura 110: Um dos membros da gangue de jovens aparece, esbarrando em Shane...



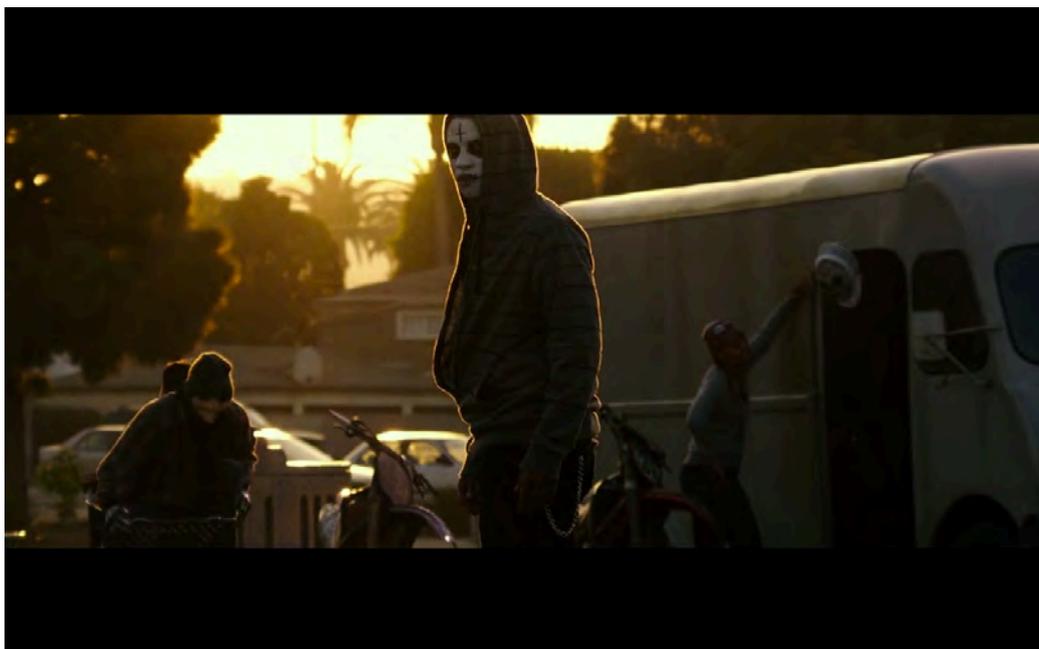
Fonte: frame do filme Uma noite de crime - Anarquia

Figura 111: contraplanos mostram o casal assustado e paralisado...



Fonte: frame do filme Uma noite de crime - Anarquia

Figura 112: enquanto ele se distancia num travelling para perto do grupo...



Fonte: frame do filme Uma noite de crime - Anarquia

Figura 113: que vemos divertindo-se em câmera lenta, até que surge o líder...



Fonte: frame do filme Uma noite de crime - Anarquia

Figura 114: olhando fixamente para o casal e acenando de forma macabra.



Fonte: frame do filme Uma noite de crime - Anarquia

A fragilidade de nossos personagens em meio às ruas dos Estados Unidos é sentida na composição dos planos, que em sua maioria são abertos e buscam enfatizar o caráter vazio e sombrio do espaço urbano à noite. No início do “feriado”, outdoors transmitem o anúncio que determina as regras do expurgo, e então um travelling de cima para baixo mostra o casal totalmente frágil e só, correndo em meio à uma larga avenida. A sirene soa e é dada a largada, as ruas da cidade aparecendo logo em seguida, primeiro desertas enquanto a sirene ainda toca, mas aos poucos sendo ocupadas pelos matadores, uns mais sinistros que os outros, o som estridente do alarme substituído por um rock com sintetizadores e guitarras pesadas. Os assassinos parecem surgir de todos os lados: estão a pé, em cima de prédios, dentro de ônibus escolares. A sensação que temos é de que não há para onde fugir ou onde se esconder. Estar nas ruas é então sinônimo de estar sujeito a qualquer perigo ou a representar perigo para outros. Estar nas ruas confere, aos personagens do filme, a possibilidade de matar e ser morto, posto que a rua transforma-se em campo de batalha onde tudo é permitido e apenas as construções fortificadas são supostamente seguras.

Um dos vilões parece ser o mais poderoso (financeiramente falando) até então: uma grande carreta preta surge em uma rua e para no meio do caminho, de sua traseira surgindo um homem de óculos escuros e boné, atirando em um casal com uma metralhadora. Depois que ele mata o casal, a porta do caminhão se fecha e eles seguem. Pode parecer só mais um assassino, mas logo teremos vários caminhões pretos surgindo, e descobriremos que são membros do próprio governo, encarregando-se de manter os índices de assassinato em alta, a fim de motivar a população a continuar expurgando.

São eles que tiram Cali e Eva da segurança de seu apartamento – assim como tirarão vários moradores de conjuntos habitacionais localizados nas periferias – e as levam para a rua, proporcionando o encontro entre elas, Sargeant (Frank Grillo) e o casal. A cena de retirada delas do apartamento é filmada com câmera na mão, o que aumenta nossa tensão diante da instabilidade das imagens, enquanto vemos as duas sendo arrastadas pelos corredores do prédio, e outros homens arrombam os apartamentos dos vizinhos, vários corpos ao chão. O momento, bem como as demais ações do exército ao longo do filme, chega a lembrar as ações “pacificadoras” da Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) brasileira em comunidades de baixa renda no Brasil, especialmente nos morros do Rio de Janeiro. Um dos casos mais conhecidos é o desaparecimento do ajudante de pedreiro Amarildo de Souza, em julho de 2013, o que suscitou na divulgação de uma série de relatos de abuso cometidos pelos policiais (G1, 2013).

Figura 115: A cena é filmada com câmera na mão, o que aumenta a angústia do espectador...



Fonte: frame do filme Uma noite de crime – Anarquia

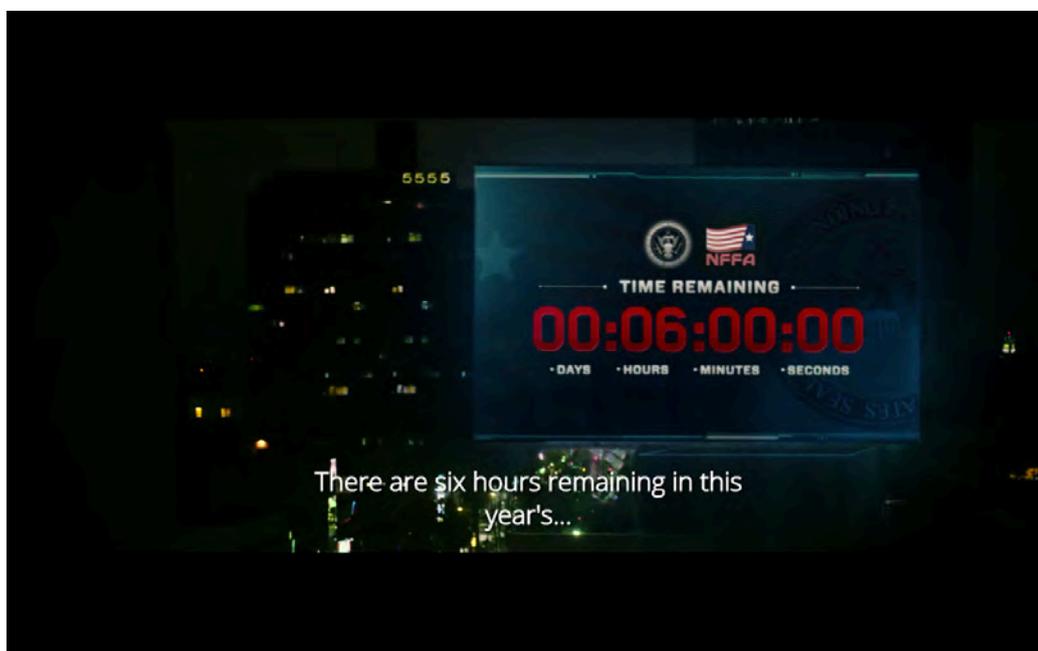
Figura 116: que vê o exército invadindo vários apartamentos no conjunto habitacional



Fonte: frame do filme Uma noite de crime - Anarquia

Mas dessa vez a violência exercida pelo governo e pelas camadas mais altas da sociedade não passarão sem consequências. A força de Carmelo e seu grupo cresce ao longo do filme, e percebemos isso à medida em que personagens descobrem grafites de seu símbolo próximo a pontos de ataque aos caminhões do exército, além de uma intervenção do próprio Carmelo durante um anúncio do governo em um outdoor. O sinal oficial é corrompido e o líder guerrilheiro surge com uma mensagem extremamente atual: “O lucro não é a essência da democracia. Acordem, pessoas, acordem! É hora de tomar uma posição. Hoje nós escrevemos nossa mensagem em sangue. O sangue deles!”, o final de sua mensagem ecoando pelas ruas quase desertas.

Figura 117: Outdoors transmitem avisos sobre o expurgo pela cidade...



Fonte: frame do filme Uma noite de crime - Anarquia

Figura 118: mas o sinal é corrompido por Carmelo, demonstrando ganho de poder à medida em que a noite corre.



Fonte: frame do filme Uma noite de crime - Anarquia

O momento aparentemente mais absurdo e surreal dessa luta de classes se dá quando nossos protagonistas – capturados e vendidos pela jovem gangue – são levados até um local escuro e colocados de joelhos, em fileira. Um piano baixinho entra quase imperceptivelmente na cena, até que ouvimos a voz de uma mulher vindo fora de quadro, a sonoridade de uma caixa de som: “Senhoras e senhores, o próximo lote acaba de chegar”. Entendemos tudo: eles estão pra ser leiloados. Um plano atrás de Liz nos mostra cortinas que se abrem, e vemos um salão aparentemente lotado de pessoas ricamente vestidas. A composição do salão traz mesas bem próximas umas das outras e luzes indiretas – pequenas luzes circulares em cada mesa, e holofotes que se dirigem para o palco. Não conseguimos ver o fim do espaço. Planos e contraplanos em breves travelings nos apresentam os ricos compradores e nossas vítimas, a bizarra situação com um homem ao piano, pessoas aplaudindo e brindando. O preço para participação é \$ 200 mil, anuncia a leiloeira, uma senhora rica vestida em azul cetim, uma luz também azulada incidindo sobre ela, o sorriso demente, nos lembrando muito os personagens dos delírios fílmicos de Lynch.

O uso do travelling dá conta de todos os personagens a cada corte, em um momento de bizarrice e delírio extremo, que parece atingir um auge freudiano quando, ao som do piano, a

leiloeira começa a descrever sua arma preferida, o semblante de quem está em um momento completamente sexual, e vemos também uma mulher na audiência visivelmente excitada, tocando seu colar e mordendo os lábios. Em meio à descrição da arma, a leiloeira ousa dizer que “é como se o próprio Deus a tivesse feito”, e temos um plano dos nossos enfileirados, Cali e Eva em destaque, incrédulas. A iluminação difusa nos participantes do leilão nos dando a sensação de que aquilo surgiu de um pesadelo.

Ao final do leilão, o grupo é levado a um labirinto iluminado por luz negra que simula uma praça. Ou seja, se no primeiro filme vimos uma classe alta e aparentemente sofisticada caçando, aqui temos a elite da elite caçando os mais pobres, terceirizando os serviços para que não tenham o trabalho sequer de ir às ruas. O serviço conta inclusive com plateia, animada e protegida atrás de um vidro blindado e com tecnologia futurista, transmitindo informações do labirinto. A caçada é composta por vários pontos de virada, em que Sargeant chega a assassinar alguns dos caçadores, para logo depois ver-se refém de um exército terceirizado de seguranças privados do evento. Identificados com Sargeant, o suspense é construído não só pela iluminação escura e a música tensa, mas também por momentaneamente convertermo-nos e adentrarmos aquela situação, experimentando junto ao personagem o medo de sofrer ataques e mortes. Dentro desse pensamento, Nazário aponta que tudo pode acontecer a nosso representante durante a trama, desde que ele sobreviva no final. Isso porque

a morte do herói significaria o rompimento da ponte entre o nosso universo pacato e aquele universo delirante que só podemos conhecer através dele. Torcemos por quem representa, naquele outro mundo, a nossa meta cotidiana, sublimada e elevada a dimensões cósmicas. E o final feliz da aventura reconcilia-nos com a vida, como se o retorno do filho pródigo à normalidade coincidissem com nossa posição no mundo. (...) Os heróis do suspense e seu público estão se desvencilhando do mundo lúdico da infância para se integrarem no mundo utilitário dos adultos. Encontram-se numa situação em que são obrigados a fazer o que não querem fazer, o que não sabem fazer, o que não podem fazer (...). Empurrados para o abismo, estão em perigo de morte. A aventura é seu ritual de iniciação” (NAZÁRIO, 1998, p. 140-141)

Quando atingimos o ápice deste suspense, do temor de que nossos personagens sucumbirão, surge em quadro o travelling de uma bomba jogada na direção dos seguranças que vigiavam a porta de entrada para o labirinto. Ela explode e vemos agora uma figura misteriosa se aproximando da cena, que atira nos seguranças. Há um corte para um plano aberto e frontal dele atirando nos seguranças e um novo corte para um plano fechado nos mostra sua identidade: o homem estranho do primeiro filme, que escondera-se na casa dos Sandins. Ele dá abertura para

que o resto do grupo entre, e por fim Carmelo, que faz sua entrada triunfal em um plano aberto, mostrando o corredor com os corpos dos seguranças ao chão. Um travelling nos leva até um primeiríssimo plano dele, quando termina de entrar no espaço – onde entrara atirando pro alto, fazendo uma declaração de sua posição de superioridade e ameaça.

Figura 119: Carmelo faz uma entrada triunfal no labirinto, seguranças mortos ao longo da profundidade do quadro



Fonte: frame do filme Uma noite de crime - Anarquia

Carmelo e seu grupo são a representação total da luta de classes anunciada silenciosamente nos filmes aqui analisados anteriormente. “A mudança só vem quando o sangue deles é derramado”, diz ele em primeiríssimo plano, o rosto sereno e certo do que faz. A batalha entre eles e os seguranças dos ricos, que se dá depois que nosso grupo foge do local – ficando apenas Liz, que deseja vingar a morte do namorado – é um belo balé de revolução. Carmelo grita ordens de guerra em primeiríssimo plano: “Se preparem para sangrar, cadelas ricas! Agora é a nossa vez!”. O som de sintetizadores – muito similar a *Fuga de Nova Iorque* – se inicia, e ele e o estranho se levantam simultaneamente, armas em punho, um corte para um plano aberto e de cima nos mostrando seu exército mexendo-se sincronizado e atirando, planos americanos e

fechados em diagonal mostrando-os enfileirados, e contraplanos dos homens ricos sendo assassinados um por um – na verdade os seguranças, morrendo por seus patrões.

Figura 120: Carmelo aparece em contra-plongée numa clara demonstração de superioridade, dando seu grito de guerra



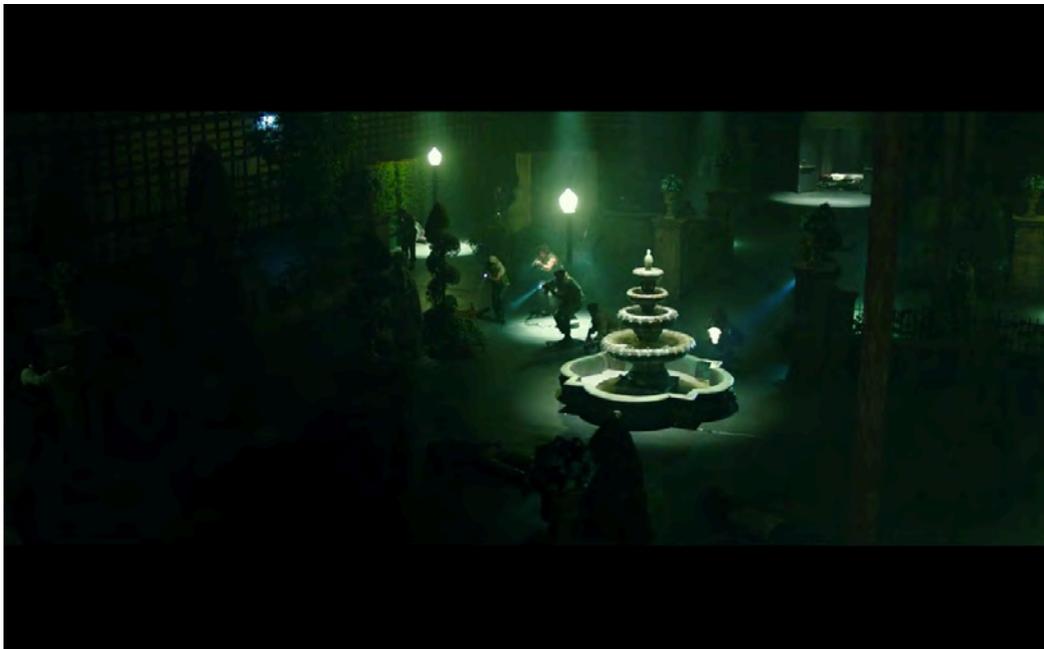
Fonte: frame do filme Uma noite de crime - Anarquia

Figura 121: E em sequência temos planos mais abertos...



Fonte: frame do filme Uma noite de crime – Anarquia

Figura 122: mostrando a forma sincronizada como ele e sua equipe agem,



Fonte: frame do filme Uma noite de crime - Anarquia

Figura 123: enquanto os seguranças são alvejados em contraplano.



Fonte: frame do filme Uma noite de crime - Anarquia

Com esse desfecho, temos o que Nazário aponta como uma das principais características do cinema de horror: a progressividade de suas histórias. “Toda história de terror com suspense evolui num *crescendo*, multiplicando as forças do Mal e reduzindo as chances do Bem, para que o confronto derradeiro represente uma redenção. (...)” (ibidem, p. 37). Em um cenário onde o medo toma conta dos espaços urbanos de forma que molda as relações da sociedade, trazendo um caráter especialmente tenso – e de certa forma agressivo – nada mais natural que o cinema retrate estas tensões e seu estopim através do horror e do suspense, com direito a exageros e previsões de um futuro nada animador. Ao mesmo tempo, estas ficções aproximam-se de uma realidade em que falar sobre “barril de pólvora”, “explosões de panela de pressão” e outras alusões soa normal, posto que vivemos em um momento de conflagração, de crise de modelo (BOULOS, 2015). Essa crise é então usada pelo cinema como fio condutor destas narrativas aqui analisadas.

### 3. CONCLUSÕES

Tire as construções da minha praia  
 Não consigo respirar  
 [...]
   
 Especulação imobiliária  
 E o petróleo em alto mar  
 Subiu um prédio, eu ouço vaia  
 [...]
   
 Lucro, máquina de louco  
 Você pra mim é lucro  
 Máquina de louco  
 (Baiana System – Lucro: Descomprimindo)

Presente nos centros urbanos de todo o mundo contemporâneo, a arquitetura do medo traz consigo um modo de vida que reflete diversos anseios das sociedades: levantar barreiras que separam classes sociais, definir e expor estilos de vida e, por fim, dar segurança àqueles que ela abriga. Os muros trazem então não só proteção, mas também representam silenciosamente as tensões sociais que permeiam os espaços urbanos. Nos últimos anos, alguns filmes passaram a representar estas tensões.

Tendo isto em mente, esta dissertação buscou comprovar que é possível realizar uma leitura documentarizante de filmes que possuam elementos do cinema de horror, mesmo aqueles em que são vistos exageros de representação – como os monstros sexuais de *Calafrios* ou a narrativa futurista de *Fuga de Nova Iorque* e *Uma Noite de Crime*. Para isso, usei Odin e sua contrapartida de que “a leitura documentarizante pode dizer respeito a um segmento mais ou menos importante do filme considerado” (ODIN, 2012, p. 21), e procurei analisar especificamente as cenas em que poderiam ser vistas representações da arquitetura do medo dentro de uma estética de *worldmaking*, ou seja, o mais próxima do real possível.

Assim, nem todo aspecto de filmes como *Enjaulado* ou *O Som ao Redor* deve ser lido como real, no sentido literal da palavra. A leitura documentarizante que proponho aqui é dentro de um caráter de representação histórica e social de uma sociedade à beira do caos. Por isso, aponto nesses filmes e em outros do cinema contemporâneo uma tendência: 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.

Para que a leitura documentarizante fosse encaixada dentro do olhar “histórico” ou “sociológico” proposto por Odin, procurei comparar as situações analisadas nos filmes com teorias de estudos do espaço urbano, de modo que percebe-se uma forte relação também entre os filmes e o momento político e econômico em que eles foram realizados. O que temos aqui são assim obras políticas, que anunciam uma crise social que vem aumentando, tanto no Brasil quanto em outros países.

Para representar com mais veracidade os temores – especialmente das classes média e alta – que surgem durante esses embates sociais, vimos que mesmo os filmes que não trafegam totalmente pelo gênero horror acabam por utilizar algumas de suas ferramentas. Seja pela iluminação em quadro ou pela trilha sonora, passamos a um local de desconforto, tensão e ansiedade, enquanto acompanhamos nossos personagens em vidas que muitas vezes tem muito em comum com as nossas.

Elemento central para que essas representações se aproximem do real, os personagens são construídos em cima de particularidades, assim como as pessoas “reais”. “O grande lance da representação é acreditar nela” (COMOLLI, 2008, p. 58), e é nisso que os filmes aqui analisados se apoiam, em personagens reais, palpáveis, que poderiam estar presentes no universo pessoal do espectador.

Percebemos ainda que as inquietações cinematográficas com relação ao espaço urbano não são novidade: desde *Metrópolis*, Fritz Lang parecia prever os desmandos de uma pólis desumana que acompanharia a modernidade da Revolução Industrial. Já nos anos 1970 e 1980, diretores como Carpenter, Polanski e Cronenberg mostraram não só a fragilidade do “novo conceito de moradia” que começava a ser vendido, mas também as tensões de um espaço urbano caótico e da convivência com o outro.

Nos anos 1990 e início dos anos 2000, a classe média ascendente parece temer principalmente a invasão de privacidade e do ambiente sagrado do lar, seja por conta dos dispositivos de segurança e dos olhares voyeurísticos, ou dos delinquentes e malfeitores que desejam roubar nossos bens enquanto dormimos. Esses temores evoluem para um sentido de invasão de propriedade privada e de um outro que insiste em adentrar o espaço onde não é bem vindo, suscitando em violências ou na revolução da luta de classes.

Essa revolução parece apresentar-se – silenciosamente ou não – a cada quadro dos filmes contemporâneos, de meados dos anos 2000 para cá. Em meio a crises socioeconômicas que explodem ao redor do mundo, indico que não há nada mais natural que o cinema se ocupe desta temática, usando o horror como narrativa que demonstrará fielmente estes temores na tela. Enquanto as classes mais altas se trancam em suas casas, personagens das classes mais baixas começam uma revolta gradativa, que vai crescendo da ainda vitória dos moradores de condomínio em *Zona do Crime*, passando pelas pequenas quebras de contrato em *Bem Perto de Buenos Aires*, até chegar ao momento do ataque em *O Som ao Redor* e, por fim, da revolução futurista de *Uma Noite de Crime e Uma Noite de Crime: Anarquia*.

O que menciono ao analisar *Enjaulado* de KMF, por exemplo, pode ser aplicado a todos os filmes mencionados acima, que constituem o corpo central desta pesquisa. Os monstros estão presentes, especificamente dentro do sentido simbólico proposto por Clover (1993), seja dentro ou fora dos muros. Os filmes gritam aquilo que a sociedade contemporânea parece não querer ouvir: a capitalização do nosso medo tem nos levado à paranoia, cultivando uma cultura de intolerância e violência com o Outro, principalmente o outro de classe e de pele negra. Somos nós os monstros antropomorfos, em uma guerra sem fim com o que ameaça nossas fortalezas urbanas.

O som é um grande elemento destes filmes, sendo trabalhado a todo momento para causar tensão. Seja ela permeada por ruídos, “silêncios” ou utilizando a música no modelo clássico do cinema – ou mesmo um equilíbrio entre todas essas opções – a banda sonora destes filmes é completamente voltada para a condução das sensações do espectador, seja com ruídos que aproximam-no do real ou com o uso da música que dá o tom à narrativa. Até mesmo o silêncio (ou principalmente ele) é importante nesse sentido, deixando o espectador em estado de alerta junto das personagens.

Mas é nas imagens que percebemos com destaque o quão doentia pode ser a sociedade fortificada. A imensa quantidade de grades, cadeados, câmeras de segurança, vigilantes armados, e outros dispositivos trazem para o cinema o retrato hostil de uma sociedade não só marcada pela arquitetura do medo, mas também presa em suas próprias armadilhas. A sensação constante é de enclausuramento, claustrofobia e insegurança.

Emaranhadas na mente dos personagens – e da sociedade que eles representam – essas sensações transformam-se na mentalidade fortificada proposta por Dunker, Blakely e Snyder. Há então uma completa transformação no entendimento do que deveria ser uma comunidade e da própria noção de sociedade como um todo. A necessidade não é mais apenas por segurança, mas por exclusão e negação de outros modos de viver. Os portões e muros espalham-se pelas cidades como barreiras entre a população e a rua, eliminando quase por completo o contato social com o mundo exterior, e danificando o contrato social que deveria ser a base das sociedades.

A tendência urbana mundial das cidades muradas transforma então os espaços urbanos – a rua, as praças, as edificações históricas – em locais cada vez mais degradados e propensos à criminalidade, de modo que a capitalização pareça ser a única salvação. Os filmes praticamente não mostram a cidade em que suas histórias são ambientadas, e quando as mostram é através de ruas desertas e escuras ou sujas e desorganizadas, e nisso trazem um retrato fiel da realidade. Para as classes média e alta de várias cidades ao redor do mundo, o trajeto entre moradia e trabalho/lazer acontece majoritariamente dentro de seus carros ou com o mínimo de contato possível com o mundo ao redor.

Essas representações chegam com extrema naturalidade, “sem esforço”, como aponta Bordwell. A histeria vem apenas nos últimos filmes – da franquia *Uma Noite de Crime* –, posto que propõem o embate entre classes. Para os demais, o retrato “realista” de nossa sociedade já é horror suficiente, acrescido apenas de algumas técnicas do gênero ou de composições de quadro que, com naturalidade, apontam nosso olhar para o caminho certo.

A documentarização dessas narrativas está, acredito, no uso do horror enquanto ferramenta para a representação proposta por Comolli tanto como *mise-en-scène* como sistema político. O “balé de catástrofe” (2008, p. 16) que vemos em cena traz para o espectador uma visão extremamente crítica de si mesmo e da sociedade que o cerca – e de seu lugar nessa sociedade. O reconhecimento de si na arte sendo aqui elemento extremamente importante para que o discurso destes filmes ganhe sentido.

Por tudo isso, acredito que é possível observar estes filmes 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. Em última instância, os filmes parecem anunciar que sim, os sonhos dos condomínios fechados produzem monstros, mas que não estamos sonhando, e é preciso ouvir os ruídos do outro lado do muro, antes que se transformem em gritos como os de Carmelo Johns.

## REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Gabriela. **O Olhar para o espaço urbano e a classe média no cinema de Kleber Mendonça Filho**. 2012. 65 f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Comunicação Social) – Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2012.

ALCÂNTARA, Gabriela; CARREIRO, Rodrigo. **A arquitetura do medo no cinema brasileiro contemporâneo: o caso de *Enjaulado***. Recife, 2015, 15 p.

ARAÚJO, Thiago de. Revista Exame. **Bolsonaro defende que a PM mate mais no Brasil**. 2015. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/brasil/noticias/bolsonaro-defende-que-a-pm-mate-mais-no-brasil>> Acesso em 29 mar. 2016.

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

BLAKELY, E. J.; SNYDER, M.G. Divided We Fall. In: ELLIN, N. (Ed.). **Architecture of Fear**. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1997.

BITTENCOURT, Renato N. O sistema panóptico da topologia do Shopping Center, a assepsia humana e a exclusão sócia da pobreza. **Revista Espaço Acadêmico**, nº 139, p. 92-102, 2012.

BITTENBENDER, Steve. Reuters. **Trump sued in Kentucky by three who say he incited crowd to violence**. 2016. Disponível em: <<http://www.reuters.com/article/us-usa-election-trump-protesters-idUSKCN0WY5N5>> Acesso em 2 abr. 2016.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. Califórnia: Univeristy of California Press, 2005.

\_\_\_\_\_. **The way Hollywood tells it: Story and style in modern movies**. Los Angeles: University of California Press, 2006.

\_\_\_\_\_. **Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema**. Campinas: Papirus, 2008.

BOULOS, Guilherme. **De que lado você está? Reflexões sobre a conjuntura política e urbana no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2015.

BUARQUE, Chico. **Estorvo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BULLA, Beatriz. Revista Exame. **Renda da classe média cresce 50% em 10 anos, diz SAE.** Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/economia/renda-da-classe-media-cresce-50-em-10-anos-diz-sae/>>. Acesso em 9 de março de 2016.

CALDEIRA, Teresa P. do Rio. **Enclaves fortificados: A nova segregação urbana.** Revista Novos Estudos, Rio de Janeiro, nº 47, p. 155 – 176, Mar. 1997. Disponível em: <[http://reverbe.net/cidades/wp-content/uploads/2011/08/Enclaves-fortificados\\\_segregacao-urbana.pdf](http://reverbe.net/cidades/wp-content/uploads/2011/08/Enclaves-fortificados\_segregacao-urbana.pdf)>. Acesso em 10 mar. 2016.

\_\_\_\_\_. **Cidade de Muros: Crime, segregação e cidadania em São Paulo.** São Paulo: Edusp, 2000.

CARREIRO, R. O. d’Azevedo. **Era uma Vez no Spaghetti Western: estilo e narrativa na obra de Sergio Leone.** Tese (Doutorado) — Universidade Federal de Pernambuco, 2011.

\_\_\_\_\_. **Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo.** Revista Ciberlegenda,, v. 1, n. 24, p. 43 – 53, 2011.

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

CHAUVIN, I. D. **Voice, music, and the experience of the neutral in Martín Rejtman’s fictions.** 2012. Disponível em: <[http://hispanicissues.umn.edu/assets/doc/13\\\_DEPETRIS.pdf](http://hispanicissues.umn.edu/assets/doc/13\_DEPETRIS.pdf)>. Acesso em 28 Set. 2014.

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

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

DELUMEAU, Jean. Medos de ontem e de hoje. In: NOVAES, Adauto. **Ensaio sobre o medo.** São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2007.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. **Mal-estar, sofrimento e sintoma.** Uma psicopatologia do Brasil entre muros. São Paulo: Boitempo, 2015.

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.

FANTÁSTICO. **Moradores se dizem vítimas de violência de policiais em UPP do Rio.** Disponível em <<http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2013/09/moradores-se-dizem-vitimas-de-violencia-de-policiais-em-upp-do-rio.html>>. Setembro de 2013. Acesso em 2 abr. 2016.

FREUD, Sigmund. El tabú de la virginidad. In: **Obras completas**. v. XI. Buenos Aires: Amorrortu. 1988.

FREYRE, G. **Sobrados e Mucambos**: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990.

FRYKMAN, Jonas; LOFGREN, Ovar. **The Culture of Builders**. Tradução: GILLS, John. Nova Brunswick, Nova Jersey: Rutgers University Press, 1987.

G1 São Paulo. **Vizinho mata a tiros jovem que errou andar de apartamento em SP.** 2015. Disponível em <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/05/vizinho-mata-tiros-jovem-que-errou-andar-de-apartamento-em-sp.html>>. Acesso em 27 ago. 2015.

GORBMAN, C. Film Music. In: GIBSON, J. H. P. C. (Ed.). **The Oxford Guide to Film Studies**. Londres: Oxford University Press, 1998. p. 43 – 49.

HITCHCOCK, A. O Prazer do Medo. In: GOTTLIEB, S. (Ed.). **Hitchcock por Hitchcock**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1998

HUTCHEON, Linda. **Teoria e Política da ironia**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

JACOBS, Jane. **Morte e vida nas grandes cidades**. 3º ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

JAMESON, Frederic. **Architecture and the Critique of Ideology**. In: Architecture, Criticism, Ideology. Ed. Joan Ockman. Princeton, Nova Jersey: Princeton Architectural Press, 1985.

JR., L. C. G. de O. **O cinema de fluxo e a mise en scène**. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão / Escola de Comunicações e Artes/USP., São Paulo, 2010.

KELLNER, Douglas; BENEDETTI, Ivone Castilho. **A cultura da mídia**: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

LACERDA, Chico. **Vídeo-ativismo sobre as questões urbanas do Recife: mapeamento**

**inicial**. 2012. Disponível em: <<http://www.janeladecinema.com.br/2012/programacao/>>. Acesso em 9 Nov. 2012.

LEITÃO, Lúcia. **Quando o ambiente é hostil**: uma leitura urbanística da violência à luz de Sobrados e Mucambos e outros ensaios gilbertianos. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

LIRA, Bertrand. **Luz e sombra**: significações imaginárias na fotografia do cinema expressionista alemão. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

LIRA, Pablo Silva. **Geografia do Crime e Arquitetura do Medo**: uma análise dialética da criminalidade violenta e das instâncias urbanas. 1. ed. Vitória: GSA, 2014, v. 1000, 186 p.

MARTIN, M. **A Linguagem cinematográfica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

MORRISON, James. **Roman Polanski**. Chicago: University of Illinois Press, 2007.

NAZÁRIO, Luiz. **Da natureza dos monstros**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Revista Significação**, nº 37, p. 10-30, 2012.

PRYSTHON, A. Martín Rejtman: paradoxos da banalidade. In: **La Escena y la pantalla. Cine contemporáneo argentino y brasileño entre la teatralidad y la inscripción de lo real**, 2010, Buenos Aires. La escena y la Pantalla. Buenos Aires: New York University at Buenos Aires, 2010.

PRYSTHON, A.; PEDROSO, M. Elia Suleiman e as crônicas contra a desapareição. **Revista Contemporânea – Comunicação e cultura**, v. 11, n. 3, p. 471 – 488, 2013.

REVISTA FÓRUM. **Presidente da Unimed de Bauru defende pediatra que negou atendimento a filho de petista**. 2016. Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/2016/04/01/presidente-da-unimed-bauru-defende-pediatra-que-negou-atendimento-a-filho-de-petista/>> Acesso em 2 abr. 2016.

RIBEIRO, Douglas Deó. Os Sujeitos no Mundo: O Cinema de Roman Polanski e a Modernidade. In: XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2014, Foz do Iguaçu. **Anais do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2014, v. único. p. 1.

ROUSSEFF, Dilma. Discurso de abertura do 27º Salão Internacional do Automóvel. 2012. Disponível em: <<http://www2.planalto.gov.br/acompanhe-o-planalto/discursos/discursos-da->

[presidenta/discurso-da-presidenta-da-republica-dilma-rousseff-durante-cerimonia-de-abertura-do-27o-salao-internacional-do-automovel](#)>. Acesso em 2 mar. 2016

SICSÚ, João. Carta Capital. **Lula, Dilma e o PIB brasileiro**. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/economia/lula-dilma-e-o-pib-brasileiro>>. 2012. Acesso em 9 de março de 2016.

SOUTO, Mariana. O que teme a classe média brasileira? Trabalhar Cansa e o horror no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Contracampo**, n. 25, p. 43-60, 2012.

VALENTE, E. Dia 4: movimentos e paralisia. 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cannes11dia4.htm>>. Acesso em 30 Ago. 2014.

ZIRPOLI, Cassio. Uma cidade verticalizada. **Diario de Pernambuco**, Recife, 6 de fev. de 2011.

Oliveira Jr., Luiz Carlos Gonçalves de. O cinema de fluxo e a mise en scène São Paulo : L. C. G. Oliveira Jr., 2010. 161 p. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão / Escola de Comunicações e Artes/USP.

## FILMOGRAFIA

**As criaturas atrás das paredes.** Título original: The People under the stairs. País: Estados Unidos. Direção: Wes Craven. Ano de lançamento: 1991.

**Bem perto de Buenos Aires.** Título original: Historia del Miedo. País: Argentina. Direção: Benjamín Naishtat. Ano de lançamento: 2014.

**Calafrios.** Título original: Shivers. País: Canadá. Direção: David Cronenberg. Ano de lançamento: 1975.

**Enjaulado.** País: Brasil. Direção: Kleber Mendonça Filho. Ano de lançamento: 1997.

**Fuga de Nova Iorque.** Título original: Escape From New York. País: Estados Unidos. Direção: John Carpenter. Ano de lançamento: 1981.

**Inverno de sangue em Veneza.** Título original: Don't look now. País: Itália/Inglaterra. Direção: Nicolas Roeg. Ano de lançamento: 1973.

**Invasão de privacidade.** Título original: Sliver. País: Estados Unidos. Direção: Phillip Noyce. Ano de lançamento: 1993.

**Medianeras: Buenos Aires na era do amor virtual.** Título original: Medianeras. País: Argentina. Direção: Gustavo Taretto. Ano de lançamento: 2011.

**Metrópolis.** Título original: Metropolis. País: Alemanha. Direção: Fritz Lang. Ano de lançamento: 1927.

**O Bebê de Rosemary.** Título original: Rosemary's baby. País: Estados Unidos. Direção: Roman Polanski. Ano de lançamento: 1968.

**O Inquilino.** Título original: Le Locataire. País: França. Direção: Roman Polanski. Ano de lançamento: 1976.

**O Menino Aranha.** País: Brasil. Direção: Mariana Lacerda. Ano de lançamento: 2008.

**O Quarto do pânico.** Título original: Panic Room. País: Estados Unidos. Direção: David Fincher. Ano de lançamento: 2002.

**O Som ao Redor.** País: Brasil. Direção: Kleber Mendonça Filho. Ano de lançamento: 2012

**Poltergeist: O fenômeno.** Título original: Poltergeist. País: Estados Unidos. Direção: Tobe Hooper. Ano de lançamento: 1982.

**Trabalhar Cansa.** País: Brasil. Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra. Ano de lançamento: 2011.

**Uma noite de crime.** Título original: The Purge. País: Estados Unidos. Direção: James DeMonaco. Ano de lançamento: 2013.

**Uma noite de crime: Anarquia.** Título original: The Purge: Anarchy. País: Estados Unidos. Direção: James DeMonaco. Ano de lançamento: 2014.

**Zona do crime.** Título original: La Zona. País: México. Direção: Rodrigo Plá. Ano de lançamento: 2007.