



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

**SUELEN CALDAS DE SOUSA SIMIÃO**

***Medianeras no Cinema e na Cidade: sensibilidades  
contemporâneas em *El hombre de al lado* (2009) e *Medianeras*  
(2011)***

**CAMPINAS  
2018**

**SUELEN CALDAS DE SOUSA SIMIÃO**

***Medianeras no Cinema e na Cidade: sensibilidades contemporâneas em  
El hombre de al lado (2009) e Medianeras (2011)***

Dissertação apresentada ao Instituto de  
Filosofia e Ciências Humanas da  
Universidade Estadual de Campinas  
como parte dos requisitos exigidos para a  
obtenção do título de Mestra em História  
na Área de Política, Memória e Cidade

Orientador: PROFA. DRA. JOSIANNE FRANCIA CERASOLI

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À  
VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO  
DEFENDIDA PELA ALUNA SUELEN  
CALDAS DE SOUSA SIMIÃO, E  
ORIENTADA PELA PROFA. DRA.  
JOSIANNE FRANCIA CERASOLI

---

**CAMPINAS  
2018**

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** FAPESP, 2015/20951-5

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

Si45m Simião, Suelen Caldas de Sousa, 1991-  
*Medianeras* no cinema e na cidade : sensibilidades contemporâneas em *El hombre de al lado* (2009) e *Medianeras* (2011) / Suelen Caldas de Sousa  
Simião. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Josianne França Cerasoli.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Filosofia e Ciências Humanas.

1. Espaço urbano. 2. Sociabilidade. 3. Cinema argentino. I. Cerasoli,  
Josianne França, 1972-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de  
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** *Medianeras* at the movies and in the city : contemporary  
sensibilities in *El hombre de al lado* (2009) and *Medianeras* (2011)

**Palavras-chave em inglês:**

Urban space

Sociability

Argentine cinema

**Área de concentração:** Política, Memória e Cidade

**Titulação:** Mestra em História

**Banca examinadora:**

Josianne França Cerasoli [Orientador]

Silvana Barbosa Runino

Robert Moses Pechman

**Data de defesa:** 23-02-2018

**Programa de Pós-Graduação:** História



**UNICAMP**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 23 de fevereiro de 2018, considerou a candidata Suelen Caldas de Sousa Simião aprovada.

Profa. Dra Josianne Francia Cerasoli

Profa. Dra. Silvana Barbosa Rubino

Prof. Dr. Robert Moses Pechman

*A Ata de Defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no processo de vida acadêmica da aluna*

*À memória de minha mãe,  
Sullivan*

## **Agradecimentos**

Embora a escrita seja feita de maneira solitária, nenhuma pesquisa é feita sozinha. Ao longo do processo de escrita, além da orientação valiosa e da própria disciplina de estudos, existe uma combinação sem a qual nenhum trabalho é possível. Essa combinação é feita pelo acaso e a sorte. Ambos são componentes para que: 1. Você tenha bons amigos para os momentos de pane criativo, para a indicação de bibliografia e para o apoio (quase sempre mútuo); 2. Você encontre, na prateleira de livros da biblioteca (de babel), ou naquela nota de rodapé de um texto, a referência que pode mudar e/ou fundamentar sua pesquisa.

Nesse sentido, não é demais sempre agradecer as pessoas que, em especial, na minha trajetória acadêmica e de escrita dessa dissertação, estiveram presentes em diversos momentos: Gilberto Noronha, por, em mais uma etapa da minha vida, ter se mostrado presente e disposto a frutificar a leitura e ajudar a traçar caminhos; Mônica Campo, pela atenção e o carinho com que ouvia minhas queixas, ajudava com bibliografia e me incentivava a escrever, e por ter aceitado participar da banca de qualificação trazendo contribuições valiosas; Silvana Rubino, por me responder sempre prontamente, por me inspirar e por participar tanto da qualificação quanto da defesa; e Natália Barrenha, sem a qual metade dessa dissertação não poderia ter sido escrita.

Ao Professor Robert Pechman por seu valioso e inspirador trabalho, por ser uma grande referência na minha pesquisa e por ter aceitado participar da banca (eu não conseguiria pensar em outra pessoa). Espero um dia poder escrever tão bem quanto você.

À Paula Goulart, por passar os momentos fáceis e principalmente os difíceis comigo (e também por passar todos os meus resumos para o inglês em tempo recorde). Leonardo Novo, Carol Alves, Thainã Cardinalli, Raquel Jordan e Monique Félix, os melhores companheiros de linha de pesquisa e de viagem que se poderia encontrar; e ao CIEC – Centro Interdisciplinar de Estudos sobre Cidade. Lucas Reis, de quem eu sinto saudade (quase) todos os dias, e por termos passado – mesmo que de longe – pelo processo final de escrita da dissertação sobrevivendo juntos. Anna Cláudia Varani, pelos bons momentos compartilhados ao longo desses três anos (e Ana Célia, Cláudio, Angélica, Anselma, Ana Lúcia e Maria Helena, por terem me proporcionado o aconchego de uma família longe de Minas Gerais). Érick Wutke, pelo carinho de sempre. Priscila Vieira, o melhor presente da conexão Campinas/Uberlândia. Malu Brito, pelo apoio distante. Diego Soares, por ter tornando os últimos dias de escrita mais leves.

Otávio Ariza, Marquinhos Simões, Jonas Oliveria, Jéssica Boscolo (especialmente pelo apoio recíproco nesse último momento da escrita), Heloisa Soares e Vivian Felipe por terem tornando esses três anos na Moradia Estudantil um dos melhores da minha vida.

Aos meus professores da graduação na UFU – Universidade Federal de Uberlândia, ao Nephispo e ao Nada Literal, responsáveis pela minha formação. Ao Alexandre Avelar (Alexandres), por sempre me incentivar e acreditar no meu trabalho (eu não seria metade da historiadora que sou, se não tivesse passado por suas disciplinas ou contado com a sua amizade); Jacy Seixas, por ter me (des)orientado na graduação e acompanhado de longe o processo de escrita desse texto; Ana Paula Spini, pelo incentivo a escrever e pelo afeto; e Carla Miucci pelo apoio e carinho.

À Stella Bresciani, por ter confiado nesse trabalho logo na entrevista de mestrado e por ser a grande referência e inspiração de todos nós do CIEC, e pela afeição; Izabel Marson, pela leitura minuciosa e atenta do projeto; Sabrina Fontenele, pelo incentivo e motivação final; e Karla Bessa, minha musa inspiradora. Ao Grupo História e Linguagens Políticas: Razão, Sentimentos e Sensibilidades, pelos diálogos enriquecedores.

Aos funcionários da Biblioteca Cpau – Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo, de Buenos Aires, pela ajuda valiosa na coleta de documentos; ao Esteban Dipaola, o melhor orientador supervisor que eu tive o privilégio de encontrar e ao Instituto de Investigaciones Gino Germani, por ter aceitado a proposta de Estágio no Exterior financiada pela FAPESP. Aos funcionários da Biblioteca Otavio Ianni, especialmente nos últimos meses, por terem me dado chaves ímpares (as chaves pares são os armários debaixo, o que significa ter que abaixar para guardar a mochila).

Aos meus familiares, especialmente à minha Vó Haydeé, por terem sido compreensivos nas minhas ausências das reuniões familiares e férias, e por terem confiado no meu trabalho. Às minhas irmãs, Eveline e Emanuele, e a meu pai Ézio. À Gilma, melhor professora de história do colégio e motivação inicial de tudo isso.

E finalmente, mas sem dúvida não menos importante, à Josianne Cerasoli por ter sido a MELHOR orientadora possível para esse trabalho, pelas considerações e provocações perfeitas (inclusive quanto a escolha do(s) objeto(s) de pesquisa) e pela troca de e-mails sérios mas/mais legais do meu outlook, por ter orientado e confiado nessa dissertação.

À Fapesp – número de processo 2015/20951-5, por ter financiado e possibilitado essa pesquisa.

*Há cidades acesas na distância  
Magnéticas e fundas como luas,  
Descampados em flor e negras ruas  
Cheias de exaltação e ressonância.*

*Há cidades acesas cujo lume  
Destrói a insegurança dos meus passos,  
E o anjo do real abre meus braços  
Em nardos que me matam de perfume.*

*E eu tenho de partir para saber  
Quem sou, para saber qual é o nome  
Do profundo existir que me consome  
Neste país de névoa e de não-ser.  
Sophia de Mello Breyner Andresen*

## Resumo

Essa dissertação tem como objetivo investigar as relações entre o espaço urbano, a sociabilidade e as sensibilidades, marcadas por uma percepção de (in)adaptação ao espaço urbano na contemporaneidade. O tema foi alvitrado a partir de análises de dois filmes argentinos, *El hombre de al lado*, de Mariano Cohn e Gastón Duprat (2009), e *Medianeras*, de Gustavo Taretto (2011), que ao tematizarem dificuldades dos indivíduos em se relacionar socialmente, problematizam o descompasso entre estes e o meio urbano, sintetizado na abordagem da construção de *ventanas* nas *medianeras* – atitudes consideradas, nas narrativas, como práticas ilegais na cidade. O trabalho, a partir de uma chave simmeliana, parte de uma extensa bibliografia e procura pensar o indivíduo hipermoderno, e a hipermodernidade, assim como textos críticos sobre a Arquitetura Moderna e, sobretudo, Le Corbusier. Analisa também dois conjuntos de fontes: os filmes, discutindo comparativamente a abordagem do tema nas duas obras cinematográficas, atentando para as sensibilidades das personagens em contato com a arquitetura e seus contextos de produção; e os escritos técnicos de planejadores e arquitetos sobre os processos de densificação de Buenos Aires, ao lado da legislação referente às *medianeras*. A hipótese central é de que as linguagens artísticas se colocam criticamente diante das linguagens técnicas a partir do sintoma de inadaptação do indivíduo hipermoderno a projetos modernistas, discutindo-os enquanto efetivas soluções às questões da vida urbana.

**Palavras Chave:** Sensibilidades; Sociabilidades; Espaço urbano; Cinema; Hipermodernidade

## **Abstract**

This dissertation aims to investigate the relationships between urban space, sociability and sensibilities, marked by a perception of (in) adaptation to urban space in contemporary times. The theme was based on analyzes of two Argentine films, *El hombre de al lado*, by Mariano Cohn and Gastón Duprat (2009), and *Medianeras*, by Gustavo Taretto (2011), whose theme is the difficulties of individuals in relating socially and from there they problematize the mismatch between these and the urban environment, synthesized in the approach of the construction of windows in the medianeras - attitudes considered, in the narratives, as illegal practices in the city. The work, starting from a Simmelian key, starts from an extensive bibliography and seeks to think about the hypermodern individual, and hypermodernity, as well as critical texts on Modern Architecture and, above all, Le Corbusier. It also analyzes two sets of sources: the films, discussing comparatively the approach of the theme in the two cinematographic works, paying attention to the sensibilities of the characters in contact with the architecture and their contexts of production; and the technical writings of planners and architects on the processes of densification of Buenos Aires, next to the legislation concerning medianeras. The central hypothesis is that the artistic languages are critically placed before the technical languages from the symptom of maladaptation of the hypermodern individual to modernist projects, discussing them as effective solutions to the questions of urban life.

**Keywords:** Sensibilities; Sociabilities; Urban space; Movie theater; Hypermodernity

## Resumen

Esta disertación tiene como objetivo investigar las relaciones entre el espacio urbano, la sociabilidad y las sensibilidades, marcadas por una percepción de (in)adaptación al espacio urbano en la contemporaneidad. El tema fue propuesto a partir de análisis de dos filmes argentinos, “El hombre de al lado”, de Mariano Cohn y Gastón Duprat (2009), y “Medianeras”, de Gustavo Taretto (2011), que al tematizar las dificultades de los individuos en relacionarse socialmente, problematizan el descompaso entre éstos y el medio urbano, sintetizado en el abordaje de la construcción de ventanas en las medianeras – actitudes consideradas, en las narrativas, como prácticas ilegales en la ciudad. El trabajo, a partir de una clave simmeliana, parte de una extensa bibliografía y busca pensar el individuo hipermoderno, y la hipermodernidad, así como textos críticos sobre la Arquitectura Moderna y, sobre todo, Le Corbusier. Analiza también dos conjuntos de fuentes: los filmes, discutiendo comparativamente el abordaje del tema en las dos obras cinematográficas, fijándose en las sensibilidades de los personajes en contacto con la arquitectura y sus contextos de producción; y los escritos técnicos de planificadores y arquitectos sobre los procesos de densificación de Buenos Aires, al lado de la legislación referente a las medianeras. La hipótesis central es que los lenguajes artísticos se colocan críticamente ante los lenguajes técnicos a partir del síntoma de inadaptación del individuo hipermoderno a proyectos modernistas, discutiéndolos como efectivas soluciones a las cuestiones de la vida urbana.

**Palabras clave:** Sensibilidades; Sociabilidades; Espacio urbano; Cinema; Hipermodernidad.

## Lista de Ilustrações

<b>Figura 1</b> - Vista panorâmica dos prédios 1. <i>Medianeras</i> 00'20" .....	79
<b>Figura 2</b> - Vista panorâmica dos prédios 2. <i>Medianeras</i> 00'57" .....	79
<b>Figura 3</b> - Vista panorâmica dos prédios 3. <i>Medianeras</i> 1'24" .....	80
<b>Figura 4</b> - Leonardo e esposa. <i>El hombre de al lado</i> 2'01" .....	81
<b>Figura 5</b> - Câmera localizada próxima ao ombro de Mariana. <i>Medianeras</i> 10'21" .....	87
<b>Figura 6</b> - Câmera localizada próxima ao ombro de Martín. <i>Medianeras</i> 10'24" .....	87
<b>Figura 7</b> - Câmera posicionada no ombro de Leonardo e Víctor em plano médio. <i>El hombre de al lado</i> 8'35" .....	94
<b>Figura 8</b> - Víctor em <i>close</i> . <i>El hombre de al lado</i> 11'53" .....	94
<b>Figura 9</b> - Câmera posicionada na janela da Casa Curutchet, exemplificando o ponto de vista de Leonardo e Ana. <i>El hombre de al lado</i> 54'58" .....	95
<b>Figura 10</b> - Segundo teatro de bonecos. <i>El hombre de al lado</i> 1h 32'34" .....	96
<b>Figura 11</b> - Leonardo e Ana conversando sobre o alarme. <i>El hombre de al lado</i> 21'41" .....	101
<b>Figura 12</b> - Uma das tomadas do quadro labirinto da sala-escritório de Leonardo. <i>El hombre de al lado</i> 22'25" .....	101
<b>Figura 13</b> - Céu retalhado por cabos. <i>Medianeras</i> 1h13'37" .....	102
<b>Figura 14</b> - Cena do computador de Mariana com as fotos do relacionamento com Pablo. <i>Medianeras</i> 36'12" .....	104
<b>Figura 15</b> - Câmera localizada próxima ao ombro de Leonardo enquanto ele retira o plástico da janela. <i>El hombre de al lado</i> 45'22" .....	108
<b>Figura 16</b> - <i>Close-up</i> no tio de Víctor. <i>El hombre de al lado</i> 45'58" .....	108
<b>Figura 17</b> - Câmera localizada dentro da Casa Curuchet, observamos a “discussão” pela janela. <i>El hombre de al lado</i> 46'28" .....	109
<b>Figura 18</b> - <i>Close-up</i> em Leonardo que aos poucos se esquiva do nosso olhar. <i>El hombre de al lado</i> 47'27" .....	109
<b>Figura 19</b> - Cena em que Leonardo cumprimenta estudantes de arquitetura. <i>El hombre de al lado</i> 06'26" .....	113
<b>Figura 20</b> - Leonardo e Julian <i>El hombre de al lado</i> . 42'22" .....	114
<b>Figura 21</b> - Mariana construindo a janela. <i>Medianeras</i> 1h9'15" .....	118
<b>Figura 22</b> - Martín construindo a janela. <i>Medianeras</i> 1h9'20" .....	118

<b>Figura 23</b> - Martín olhando pela janela sorrindo ao ver a medianera em que Mariana se encontra. <i>Medianeras</i> 1h11'33" .....	120
<b>Figura 24</b> - Medianera de Mariana. <i>Medianeras</i> 1h11'35" .....	120
<b>Figura 25</b> - Mariana na janela em plano fechado. <i>Medianeras</i> 1h11'38" .....	120
<b>Figura 26</b> - Mariana olhando pela janela sorrindo ao ver a medianera em que Martín se encontra. <i>Medianeras</i> 1h11'42" .....	121
<b>Figura 27</b> - Medianera de Martín. <i>Medianeras</i> 1h11'43" .....	121
<b>Figura 28</b> - Martín na janela em plano fechado. <i>Medianeras</i> 1h11'46" .....	121
<b>Figura 29</b> - Vista dos prédios vizinhos. <i>Medianeras</i> 1h11'51" .....	122
<b>Figura 30</b> - Cena final do fechamento da janela, ponto de vista da câmara no interior da casa de Víctor 1. <i>El hombre de al lado</i> 1h37'33" .....	126
<b>Figura 31</b> - Cena final do fechamento da janela 2. <i>El hombre de al lado</i> 1h37'57" ...	126
<b>Figura 32</b> - Cena final do fechamento da janela 3. <i>El hombre de al lado</i> 1h37'57" ...	126
<b>Figura 33</b> - <i>Nighthawks</i> , Hopper (1942).....	128
<b>Figura 34</b> – <i>Cartoon</i> , Paul Noth .....	129
<b>Figura 35</b> - a. Vista 7º C (fundos) da Calle Rodríguez Peña. b. Medianera na Avenida Santa Fé .....	131
<b>Figura 36</b> - Cena na qual é possível notar o início das reformas na janela em limites específicos e estabelecidos pela lei . <i>El hombre de al lado</i> 1h27'46" .....	137
<b>Figura 37</b> - Arquiteto e Leonardo conversando sobre a abertura da janela. <i>El hombre de al lado</i> . 1h 41'49" .....	143
<b>Figura 38</b> - Partidos de Belgrano, Flores e Barracas e antigo município de Buenos Aires. ....	145
<b>Figura 39</b> - Evolução da vivenda plurifamiliar em Buenos Aires .....	155
<b>Figura 40</b> - Fotograma 1 – Edifício Kavanagh Medianeras - cena em que Mariana narra a história sobre Corina Kavanagh e mostra a construção do edifício. <i>Medianeras</i> 37'41" .....	156
<b>Figura 41</b> - Fotograma 2. <i>Medianeras</i> 38'40" .....	157
<b>Figura 42</b> - Fotograma 3. <i>Medianeras</i> 38'44" .....	157
<b>Figura 43</b> - Janelas nas medianeras 1. <i>Medianeras</i> 1h 8'16" .....	162
<b>Figura 44</b> - Janelas nas medianeras 2. <i>Medianeras</i> . 1h 8'18" .....	162
<b>Figura 45</b> - Janelas nas medianeras 3. <i>Medianeras</i> 1h 8'22" .....	162

<b>Figura 46</b> - Fotogramas de Medianeras das cenas em que Mariana ressalta a apropriação das paredes por meios publicitários. Cenas entre 1h 07'41" e 1h 08'08" .....	165
<b>Figura 47</b> - Vista aérea de La Plata em perspectiva sob a diagonal 73 .....	170
<b>Figura 48</b> - Mapa de La Plata com indicação da Casa Curutchet em vermelho.....	171
<b>Figura 49</b> – Casa Curutchet, La Plata.....	180
<b>Figura 50</b> - Casa sendo observada por estudantes de arquitetura. <i>El hombre de al lado</i> 06'36" .....	186
<b>Figura 51</b> - Cena em que uma turista pede para conhecer a casa. <i>El hombre de al lado</i> . 58'07" .....	186
<b>Figura 52</b> - Casa sendo observada pelos assaltantes. <i>El hombre de al lado</i> 1h 32'15".....	186
<b>Figura 53</b> - Elba, a empregada, Lola, filha de Leonardo, e Ana, a esposa, na parte da casa relacionada ao pavimento privado. <i>El hombre de al lado</i> 07'36" .....	188
<b>Figura 54</b> - Fotos da rampa tiradas no interior da Casa Curutchet na parte que liga o espaço privado ao espaço do consultório. ....	188
<b>Figura 55</b> - Casa Curutchet: Corte longitudinal com a rampa.....	189
<b>Figura 56</b> - Víctor sendo atingido durante o assalto. <i>El hombre de al lado</i> 1h34'22" .....	190
<b>Figura 57</b> - Leonardo não é capaz de prestar socorro e observa enquanto Víctor morre. <i>El hombre de al lado</i> 1h 41'49" .....	190

## Sumário

<b>Introdução .....</b>	<b>17</b>
<b>CAPÍTULO 1 (HIPER)MODERNIDADES E CIDADE UMA QUESTÃO SENSÍVEL? .....</b>	<b>24</b>
<b>1.1. Hipermoderno, pós-moderno e moderno .....</b>	<b>25</b>
1.1.2 <i>Sensibilidades na hipermodernidade.....</i>	26
1.1.2 <i>Hipermoderno e consumo: um viés do efêmero?.....</i>	36
1.1.3 <i>Pós-modernidade: breves notas de um conceito .....</i>	39
<b>1.2. A Arquitetura Moderna e Le Corbusier .....</b>	<b>44</b>
1.2.1 <i>Um urbanismo em fim de linha?.....</i>	44
1.2.2 <i>Le Corbusier, urbanismo moderno e A Carta de Atenas.....</i>	50
<b>1.3. Uma chave simmeliana.....</b>	<b>55</b>
1.3.1 <i>Simmel e a cidade .....</i>	57
1.3.2 <i>Simmel, cidade e cinema.....</i>	62
1.3.2.1 <i>A ponte e a porta.....</i>	68
<b>CAPÍTULO 2 MEDIANERAS NO CINEMA .....</b>	<b>70</b>
2.1 <i>Cinema, cidade e Nuevo Cine Argentino.....</i>	71
2.1.1 <i>Imagen-espacio e ferramentas de análise .....</i>	77
<b>2.2. Os filmes: ambientação .....</b>	<b>79</b>
<i>Sequência inicial 1. Medianeras.....</i>	79
<i>Sequência Inicial 2. El hombre de al lado.....</i>	81
2.2.1 <i>Os personagens e os apartamentos .....</i>	82
2.2.2 <i>Os personagens e a Casa Curutchet.....</i>	84
<b>2.3. (In)visibilidade contemporânea: dois blasés, dois voyeurs, o espaço e o labirinto .....</b>	<b>85</b>
2.3.1 <i>Dois blasés.....</i>	85
2.3.2 <i>Dois voyeurs .....</i>	91
2.3.3 <i>O espaço e o labirinto: (in)visibilidade contemporânea .....</i>	97

<b>2.4. Pessoas entre medianeras e o homem ao lado da casa Curutchet .....</b>	<b>102</b>
2.4.1 <i>Isolamento e convívio .....</i>	<i>103</i>
2.4.2 <i>(In)tolerância e norma.....</i>	<i>106</i>
<b>2.5. As janelas.....</b>	<b>116</b>
2.5.1 <i>Medianeras .....</i>	<i>117</i>
2.5.2 <i>El hombre de al lado.....</i>	<i>123</i>
<b>CAPÍTULO 3 MEDIANERAS NA CIDADE .....</b>	<b>131</b>
<b>3.1. Medianeras: terminologia, legislação e usos atuais .....</b>	<b>132</b>
3.1.1 <i>Terminologia.....</i>	<i>132</i>
3.1.2 <i>Legislação e usos atuais .....</i>	<i>134</i>
<b>3.2. Cidades: Buenos Aires e La Plata .....</b>	<b>144</b>
3.2.1 <i>Buenos Aires: expansão e processo de densificação.....</i>	<i>144</i>
3.2.1.2 <i>Inserção dos apartamentos e crise do sistema de manzanas.....</i>	<i>152</i>
3.2.1.3 <i>Diferentes normas de edificação .....</i>	<i>155</i>
3.2.2 <i>La Plata: a cidade ideal para uma casa ideal.....</i>	<i>167</i>
<b>3.3. Arquitetura Moderna, Le Corbusier e a Argentina.....</b>	<b>171</b>
3.3.1 <i>Precisões e a Argentina .....</i>	<i>171</i>
3.3.2 <i>A Casa Curutchet.....</i>	<i>179</i>
<b>Considerações finais .....</b>	<b>192</b>
<b>Referências .....</b>	<b>198</b>
<i>Filmes.....</i>	<i>198</i>
<i>Bibliografia.....</i>	<i>198</i>

## Introdução

*El hombre de al lado* (2009) e *Medianeras* (2011) são dois filmes argentinos contemporâneos que permitem discutir questões significativas, por meio de seus personagens, para se pensar as relações com o espaço urbano. Ambos os filmes, apesar de abordagens distintas, têm um ponto em comum: a abertura de janelas nas *medianeras*.

Este trabalho tem os filmes como mote, suas narrativas e as questões suscitadas a partir de suas interpretações, para investigar as relações entre o espaço urbano, a sociabilidade e as sensibilidades, marcadas por uma percepção de (in)adaptação ao espaço urbano na contemporaneidade. O tema, dessa maneira, foi alvitrado com as análises dos dois filmes, *El hombre de al lado*, de Mariano Cohn e Gastón Duprat (2009), e *Medianeras*, de Gustavo Taretto (2011), que ao tematizarem dificuldades dos indivíduos em se relacionar socialmente, problematizam o descompasso entre estes e o meio urbano com a construção de *ventanas* nas *medianeras* – atitudes consideradas, nas narrativas, como práticas ilegais na cidade.

A hipótese central de nossa pesquisa é que as linguagens artísticas, no caso, os filmes, colocam-se criticamente diante de linguagens técnicas a partir do “sintoma” de inadaptação do indivíduo *hipermoderno* a projetos modernistas, discutindo-os enquanto efetivas soluções às questões da vida urbana.

Nossa introdução, nesse sentido, será breve à medida que o objetivo do caminho proposto na dissertação é envolver o leitor em um universo que parte do desconforto contemporâneo, passa pela apreensão e expressão do mesmo e termina (ou se inicia) em seus fundamentos técnicos. O percurso estabelecido aqui lança, aos poucos, um fecho de luz para visualizar melhor o tema proposto.

O trabalho, *grosso modo*, aborda dois conjuntos de fontes: os escritos técnicos de planejadores e arquitetos relacionados à construção das edificações, sobretudo após a década de 1920, assim como a legislação referente às *medianeras* ou “paredes cegas” na Argentina; e os filmes, discutindo comparativamente a abordagem do tema nas duas obras cinematográficas, atentando para as sensibilidades das personagens em contato com a arquitetura.

As *medianeras* são as paredes divisórias de um terreno que podem encontrar as paredes do terreno ao lado, mas não podem interferir, pela legislação, na salubridade deste. São regulamentadas, na Argentina, pelo Código Civil da República Argentina e bastante

evidenciadas contemporaneamente em revistas como a da CPAU – Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo argentino.<sup>1</sup>

Como nosso objetivo nesta dissertação perpassa as questões técnicas e se propõe a pensar a (in)adaptação da vida/sociabilidade, passando pela questão das sensibilidades, nossas análises percorrerão a questão de como os filmes já referenciados tencionam as relações humanas e subjetivas por meio da arquitetura e da legislação. Uma vez que a questão urbana tem suscitado diversos temas nas divisas entre história, literatura/ficção e urbanismo/cidade.<sup>2</sup>

Os filmes citados, enquanto objetos de ficção, ao se apropriarem dos usos técnicos e das legislações para tematizarem as relações humanas, acabam por tratar de maneira crítica a forma moderna de organizar o espaço urbano partindo da questão das *medianeras* ou paredes laterais das edificações urbanas, apresentando-se como fontes importantes, analisadas à luz das interpretações sobre a condição do indivíduo *hipermoderno*, para a discussão da regulação das práticas sociais pela gestão do espaço urbano e das (r)existências das formas de sociabilidades contemporâneas.<sup>3</sup>

As questões colocadas pelos filmes, fazem com que ponderemos como o espaço molda e é moldado pelas (nas) relações sociais. As concepções de planejamento urbano não anulam, portanto, a interferência dos habitantes que criam mecanismos próprios de sobrevivência na selva de concreto. Se, num primeiro momento, a abertura de janelas nas casas parecia estar afiada a preceitos de salubridade defendidos por engenheiros sanitaristas, nos filmes parecemos que as aberturas se ligam também a um processo sensível, de entrada de luz solar, mas também de contato (ou não) com o outro.

Os filmes, sob diversas perspectivas, são a expressão de um longo processo de urbanização das cidades. No caso de Buenos Aires e de *Medianeras*, expressa parte do processo de verticalização da cidade; e de Buenos Aires e La Plata, a tensa relação com a lei que rege

---

<sup>1</sup> A questão das *medianeras*, a discussão jurídica que regulamenta as construções, aparece no Código Civil da República Argentina em 8 artigos, por exemplo, nos artigos 2621., 2745., 3054. O código civil foi aprovado em 1869 e sofreu quatro alterações até 1921, quando passa a incorporar pela primeira vez tópicos diretamente relativos às *medianeras* ou divisórias entre propriedades. Disponível em: <[http://www.oas.org/dil/esp/Codigo\\_Civil\\_de\\_la\\_Republica\\_Argentina.pdf](http://www.oas.org/dil/esp/Codigo_Civil_de_la_Republica_Argentina.pdf)>. Acesso em 16 de mar., 2018.

<sup>2</sup> Isso pode ser evidenciado a partir de textos como BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo, Brasiliense, 2000.; GORELIK, Adrian. **La grilla y el parque: espacio publico y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936**. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.; RAMA, Ángel. **A cidade das letras**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1985.; SARLO, Beatriz. **Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930**. Tradução de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2010.; e SENNETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: BestBolso, 2010., por exemplo.

<sup>3</sup> Se num primeiro momento a abertura de janelas se deu em razão de preceitos de salubridade, o que podemos problematizar com os filmes é que a apreensão do espaço se dá também de outra forma podendo estar ligada a uma questão sensível diante de uma arquitetura/urbanização apresentada como insuficiente.

as paredes *medianeras*, decorrente da densificação das cidades acarretando pouca luminosidade em casas construídas dentro dos limites do terreno.

A abertura de janelas nas *medianeras* da cidade são, assim, uma resposta técnica à questão da pouca luminosidade dos apartamentos e pode ser estudada dentro de chaves de leitura de análise da legislação, expansão e densificação das cidades argentinas. Nesse sentido, não necessariamente a documentação técnica – os escritos de planejadores e arquitetos e a lei – necessita da documentação artística – os filmes citados – para sustentar sua análise, no entanto, os filmes, enquanto expressão sensível da relação com a cidade, colocados lado a lado com a documentação técnica, trazem pontos significativos para compreender os processos de sociabilidade e sensibilidades em relação ao espaço urbano, uma vez que são objetos de significação cultural e de troca de experiências entre os sujeitos.<sup>4</sup>

Seria a criação das *ventanas* nas *medianeras* uma vontade de ligação experimentada como perda na modernidade? A (in)adequação da vida contemporânea se dá em âmbito técnico, social e pessoal? Em que momento, e a sob quais bases, podemos pensar em uma percepção de falência da gestão do espaço e da gestão humana? Em que medida podemos pensar as adaptações e conflitos da vida contemporânea através das apropriações e adaptações do espaço urbano moderno [inadequado]?

\*\*\*

Buenos Aires surge em minha trajetória acadêmica e de leitora como a cidade da literatura labiríntica de Borges.<sup>5</sup> Em 1929 o escritor escreveria “Fundação Mítica de Buenos Aires”, poema que contempla a fundação de uma Buenos Aires de esplendor:

¿Y fue por este río de sueñera y de barro  
que las proas vinieron a fundarme la patria?  
[...]

Una cigarrería sahumó como una rosa  
el desierto. La tarde se había ahondado en ayeres,  
los hombres compartieron un pasado ilusorio.  
Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente.

A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:  
La juzgo tan eterna como el agua y el aire.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> BARROS, J. D. História Política, Discurso e Imaginário: Aspectos de uma interface. **SAECULUM** – Revista de História [12] João Pessoa, Jan./Jun. 2005.

<sup>5</sup> Jorge Luis Borges (1899-1986), escritor argentino.

<sup>6</sup> BORGES, Jorge Luis. **Obras completas I: 1923-1949**. Buenos Aires: Emecé, 2004. p. 89.

O poema, logo de início traz o rio, o mesmo a que se refere as personagens de *Medianeras* em momentos distintos do filme. “*O que se pode esperar de uma cidade que dá as costas ao seu rio?*”, fala dos personagens, busca expressar o descontentamento em relação à Buenos Aires. Borges, anos depois do poema, em sua fase mais madura e já cego, reclamaria de uma cidade que não era mais a mesma. Tanto Borges saudosista como Martín e Mariana, têm como ponto de partida de suas críticas um substrato comum: os percalços da modernização.

É dessa Buenos Aires apresentada com diferentes facetas e em diversos períodos que se trata essa dissertação. Os filmes surgem como mote para se pensar as modificações nessa cidade. Suas *expressões* contemporâneas são sintomas e parte do processo de formação da cidade.

Além da literatura e da filmografia, o percurso na Buenos Aires contemporânea foi possível graças à uma visita de campo realizada à cidade no mês de março de 2016 e à BEPE (Bolsa de Estágio e Pesquisa no Exterior), entre junho e julho de 2017, ambas financiadas pela FAPESP, que permitiu não só a coleta de fontes e materiais indisponíveis no Brasil, para reelaboração dos capítulos 1 e 2 e escrita do capítulo 3, como também a experiência de uma vivência rápida nessa cidade cuja minha aproximação mais imediata era a empatia pelos personagens de *Medianeras*.

Recordo da minha primeira chegada à Buenos Aires. Por avião e à noite é possível perceber uma imensa e quase infinita quantidade de luzes em quadras aparentemente iguais e muito bem definidas – “*Essa é a cidade das quadras perfeitas*” – pensei. Já no chão e no dia seguinte me dispus a caminhar pela Avenida Santa Fé, de *Medianeras*, com seus numerosos prédios e diversos estabelecimentos comerciais. Realizei o percurso anônimo pela multidão de uma cidade que não era a minha (- *E se fosse, não seria igualmente anônimo?*). A impressão no chão não difere da do ar: ao menos no centro, Buenos Aires é a cidade das quadras aparentemente perfeitas, retas e sem declive, onde é possível caminhar por horas a fio sem o medo de se perder.

Em Buenos Aires passei por três tipos de apartamentos, um situado na Calle Junin, mais próximo à Avenida Santa Fé e no bairro Recoleta, outro na Calle Rodriguez Peña, próximo à Corrientes, e por último no bairro Balvanera, próximo à Avenida Córdoba.

Meus primeiros dias em Buenos Aires foram ensolarados e quentes, ao contrário do decorrer da semana quando uma pequena frente fria e dias cinzentos compuseram a paisagem bonoarense. O apartamento dessa primeira estadia, pequeno e bastante organizado, possuía duas janelas – uma na sala e outra no quarto – que davam para um “pulmón sin aire”, como diria

Mariana em *Medianeras*, e o efeito do dia cinza deixava a pequena residência ainda mais escura. O resultado disso em uma habitante de cidade mineira cujo dia acinzentado é o vislumbre de paz em meio a opressão do céu azul, foi aparente cerca de uns dois dias depois, quando percebi de maneira sensível a relação exposta pelos personagens de *Medianeras*, especialmente por estar próxima à Avenida Santa Fé (local de ambientação do filme e caminho que eu percorria todos os dias até o arquivo). – *O cinza em um centro coberto por prédios e cheio de sombras tem um efeito diferente* – pensei.

De volta à Buenos Aires já uma segunda vez e *preparada* para o experimentar-se na cidade de uma forma mais *consciente*, instalei-me no apartamento próximo a *Corrientes*. O apartamento era uma quitinete ou “caixa-de-sapatos” um pouco semelhante aos apartamentos dos personagens de *Medianeras*: cozinha, quarto e sala integrados, um banheiro e uma imensa janela, sétimo andar, C. A janela tinha como vista imediata uma enorme *medianera* exposta – que inclusive pude acompanhar ser reformada ao longo de quase duas semanas em que pintores passavam várias demãos de uma tinta verde meio embaçada –, mas também era possível a partir dela observar diversos prédios de tamanhos e tipos edíficos diferentes. Pela janela podia-se notar a passagem do tempo presente nas fachadas e nas *medianeras* expostas, assim como a imagem em luz de uma *Eva Perón* ao longe, no edifício do *Ministerio de Desarrollo Social de la Nación* (na Av. 9 de Julio) – cujas luzes, descobri posteriormente, não eram acesas desde a entrada do presidente Macri como dirigente do país. A proximidade com a *Corrientes* permitiu uma nova forma de relação com a cidade, a partir de seus numerosos teatros, cinemas e cafés.

A terceira residência foi em um apartamento em um bairro judeu e bastante movimentado, próximo à Avenida Córdoba. Assim como no primeiro, as janelas davam para um pulmão sem ar e com pouca luminosidade. Um bairro familiar e com diversas escolas e sinagogas que permitiu o caminho pela Avenida Córdoba, onde também é possível notar a enorme convivência de apartamentos modernos e antigos.

A viagem à Argentina permitiu a visita à La Plata, cidade planejada, e à Casa Curutchet, cujo efeito imediato me fez pensar como a intensa luminosidade da casa afetaria os sentidos e como a quase indivisão entre interior e exterior transmitiam um sentimento de insegurança.

Outra experiência nova, possível com a estadia na cidade, diz respeito a entender *in loco* como a quadra é a unidade de medida e o referencial da cidade. Lembro-me quando perguntava ao professor Esteban Dipaola a localização de algum lugar, ele sempre pegava um guardanapo da mesa e desenhava com uma caneta a localização a partir do número de quadras

e com a referência do nome de cada uma delas. Processo que me espantava mais pela memória que pelo rabisco. Em Buenos Aires a relação com os quarteirões se dá de maneira distinta.

Todas essas impressões fazem parte de um experimentar(-se) (n)a cidade, por uma viajante estrangeira, mas também por uma pesquisadora cujo primeiro contato com a Argentina se deu pela análise da literatura borgeana e de seus possíveis efeitos para a construção de uma escrita da história mais sensível.<sup>7</sup>

Grande parte dessas experiências e das relações imediatas com o tema da pesquisa não teriam sido possíveis sem a Bolsa BEPE, financiada pela FAPESP, e o valioso contato com o Professor Supervisor Esteban Dipaola que, além do auxílio com a documentação, indisponível no Brasil, e orientação, fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa, apresentou-se como um pesquisador dedicado e um guia (mais que turístico) disposto a auxiliar numa pesquisa cuja motivação primeira era refletir sobre a relação dos habitantes com o espaço urbano.<sup>8</sup>

A impressão da cidade sob a condição de estrangeira guarda afinidade ainda com o pressuposto teórico-metodológico pretendido nessa pesquisa: a possível leitura da cidade sob uma chave simmeliana. Frisby em referência a obra de Simmel escreve:

La ubicación espacial ambigua del extranjero-extraño, a la vez dentro y fuera de la comunidad, incluido el contexto urbano, también posibilita la existencia de una objetividad social distintiva en comparación con quienes están arraigados en sus contextos comunitarios.<sup>9</sup>

\*\*\*

Nosso trabalho se estruturará a partir de uma análise “retrospectiva”, buscando problematizar as formas de (re)significações do espaço e de (r)existências às padronizações das racionalidades de fundo modernista com as linguagens estéticas e técnicas. No capítulo 1, primeiro situamos o desconforto do homem *hipermoderno* (e sua *condição* sensível) e nossa

---

<sup>7</sup> Na monografia para conclusão do curso de História, defendida em 2014 na Universidade Federal de Uberlândia, e orientada pela Professora Doutora Jacy Alves de Seixas, procurei pensar o esquecimento em sua relação com a memória no que concerne à afinidade entre memória e afetividade, e às dimensões positivas do esquecimento, partindo da literatura de Borges, para, com isso, trabalhar a escrita historiográfica. SIMIÃO, Suelen Caldas de Sousa. **Esquecimento e História:** narrativa borgeana e reflexão historiográfica. 2014. Trabalho de conclusão de curso de graduação – Curso de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais, 2014. Disponível em: < <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/18244> >. Acesso em 19 de dez. 2017.

<sup>8</sup> O Professor Esteban Dipaola, vinculado ao Instituto de Investigaciones Gino Germani e membro do CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), possui um extenso currículo na área de sociologia das imagens e da cultura, e teoria social, além de diversos trabalhos que buscam relacionar a produção cinematográfica da Argentina contemporânea, o espaço urbano e as sensibilidades modernas, sendo largamente utilizado por nós como referência nas análises realizadas na dissertação.

<sup>9</sup> FRISBY, David. **Fragments de la modernidad:** teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin. Madrid: Vison, 1992. p. 147.

predileção pelo termo em oposição ao *pós-moderno*, que parece indicar uma ruptura radical em relação à modernidade; na segunda parte, retomamos a modernidade, especialmente com a arquitetura, foco da crítica dos filmes argentinos citados; e por fim, com uma chave simmeliana, a última parte do capítulo pretende aliar desconforto, sensibilidade e cidade.

Após isso, voltamos à questão do desconforto urbano a partir dos personagens dos filmes, buscando um estudo comparativo de ambos, para discutir as abordagens críticas e apropriações do espaço urbano na contemporaneidade e analisar como os filmes abordam as sensibilidades das personagens em contato com a arquitetura à luz das interpretações sobre a condição do indivíduo *hipermoderno* e as formas de sociabilidade contemporâneas, apontadas no capítulo 1.

Só então andentramos propriamente os fundamentos técnicos da arquitetura e racionalização moderna do espaço portenho, objetivo traçado para o capítulo 3. Assim, no capítulo 3, analisamos a documentação técnica, bem como a legislação, referente às construções de *medianeras* na Argentina; os processos de densificação de Buenos Aires e La Plata e os códigos de modificações urbanas, período no qual aparecem as *medianeras* expostas; e questões relativas à construção da Casa Curutchet, de Le Corbusier, em La Plata.

A análise minuciosa da legislação, faz-se importante na primeira parte do capítulo à medida que procura situar o leitor historicamente sobre a existência das *medianeras* na Argentina, assim como salientar as especificidades do uso do termo ao longo do tempo, acompanhando os processos de densificação e verticalização das cidades. Essas questões legislativas, complexas e por vezes conflitantes, fazer parte dos usos na/da cidade e lançam uma nova faceta na interpretação dos filmes estudados. De maneira semelhante, a compreensão da rede de relações, dos planos e projetos para a construção da Casa Curutchet, que tem Le Corbusier como grande arquiteto, auxiliam nas interpretações das formas *expressas* em *El hombre de al lado*, em relação não só à casa, mas à cidade e aos preceitos da arquitetura moderna.

## **CAPÍTULO 1**

### **(HIPER)MODERNIDADES E CIDADE**

### **UMA QUESTÃO SENSÍVEL?**

*Buenos Aires cresce de forma descontrolada e imperfeita, é uma cidade superpovoada num país deserto. Uma cidade onde se ergue milhares e milhares de prédios sem nenhum critério. Ao lado de um muito alto, há um muito baixo. Ao lado de um racionalista, há um irracional. Ao lado de um em estilo francês, há um sem estilo. Provavelmente essas irregularidades nos refletem perfeitamente. Irregularidades estéticas e éticas. Esses prédios que se sucedem sem nenhuma lógica, demonstram total falta de planejamento. Exatamente assim é a nossa vida, que construímos sem saber como queremos que fique. Vivemos como quem está de passagem em Buenos Aires. Somos criadores da cultura do inquilino. [...] É certeza que as separações e os divórcios, a violência familiar, o excesso de canais a cabo, a falta de comunicação, a falta de desejo, a apatia, a depressão, os suicídios, as neuroses, os ataques de pânico, a obesidade, a tensão muscular, a insegurança, a hipocondria, o estresse e o sedentarismo são culpa dos arquitetos e empresários de construção.*

Medianeras (2011)

A epígrafe é a fala das cenas iniciais do filme argentino, de Gustavo Taretto, *Medianeras* (2011). Na sequência vemos preencher a tela uma espécie de composição fotográfica, com tomadas de vista panorâmica dos prédios de Buenos Aires no quase amanhecer. Imagens que demonstram o contraste entre uma construção e outra, a aglomeração aparentemente caótica de casas e prédios, e corroboram a fala em *off* do personagem Martín, que logo nos primeiros minutos afirma de maneira categórica serem os males que assolam o homem contemporâneo culpa dos arquitetos e planejadores. Quer dizer, seriam os males da contemporaneidade falhas da racionalidade moderna? O filme conta a história de dois personagens, Martín e Mariana, que apesar de serem vizinhos em Buenos Aires, não se conhecem.

A pretensa racionalidade moderna também é tematizada em outro filme, também argentino, de Mariano Cohn e Gastón Duprat, *El hombre de al lado* (2009), quando um dos personagens, morador da famosa Casa Curutchet projetada por Le Corbusier na cidade de La Plata, nos arredores de Buenos Aires, desentende-se com seu vizinho após a abertura de um vão na parede ao lado para instalação de uma janela.

Em ambas narrativas parece estar em discussão uma (in)adaptação entre sociabilidade e espaço urbano contemporâneo com a crítica ao projeto arquitetônico e urbanístico moderno/modernista. Parece-nos que os filmes citados sugerem o tensionamento das relações humanas e subjetivas por meio da arquitetura. Seriam os filmes também sintomas dessa (in)adaptação?

Nesse primeiro capítulo, sob uma chave de leitura sobretudo simmeliana, desenvolveremos uma série de pontos concernentes primeiramente ao ambiente hipermoderno, depois à própria arquitetura moderna, e por fim às mudanças sensíveis pautadas por Simmel. Não se trata de um capítulo teórico, *per se*, mas a própria dissertação é um esforço teórico que busca suas raízes históricas e “técnicas”. A chave simmeliana justifica-se tanto por sua importância histórica quanto por sua atualidade. O autor é um dos primeiros a pensar a materialidade do desconforto enfrentado pelos cidadãos em relação ao espaço urbano na contemporaneidade, e sua narrativa traz aspectos ainda vigentes.

## **1.1. Hipermoderno, pós-moderno e moderno**

Moderno, pós-moderno, hipermoderno, são termos que circulam em um solo movediço e delineiam formas diferentes de análise conforme a perspectiva de distintos autores

que os utilizam. Trata-se de uma discussão aberta, abrangente e assinalada por controvérsias. Precisamente por isso, para se analisar a (in)adaptação da sociabilidade ao espaço contemporâneo, entende-se como incontornável situar as principais discussões em torno desses conceitos.

A primeira parte deste capítulo se estruturará em três momentos: em um primeiro discutiremos a hipermodernidade, conceito largamente utilizado pela socióloga Claudine Haroche para pensar o que denomina a condição sensível; em um segundo, ainda sob o escopo do hipermoderno, traremos à tona a discussão pautada por Lipovetsky e a sua adoção do termo – após a utilização do termo pós-moderno – devido a uma espécie de intensificação do capitalismo; e em menor medida uma discussão da pós-modernidade e da modernidade.

O trabalho nesses três momentos se dará sobretudo com a sociologia e a filosofia, mas com vias a situar historicamente o debate. A despeito de certa configuração aparentemente próxima a um fichamento, os argumentos colocados em pauta nessas três partes são delineados em favor da hipótese desse estudo, do sintoma de inadaptação ao espaço urbano *expresso* pelos filmes contemporâneos e, nesse sentido, essa primeira parte procura situar o debate e a crítica em relação ao desconforto (hiper)moderno em virtude da intensificação do capitalismo, para posteriormente encadeá-la à discussão fílmica.

### 1.1.2 Sensibilidades na hipermodernidade

Claudine Haroche apresenta, em *A condição sensível*, uma análise genealógica do sujeito.<sup>10</sup> O livro organizado em vários ensaios, traz uma temática comum, embora com análises de épocas e questões diferentes: as mudanças nas maneiras de ver e de sentir dos indivíduos, especialmente dos indivíduos na contemporaneidade. Sua perspectiva de pesquisa é sociológica, e ao longo dos ensaios recorre a abordagens interdisciplinares pelo contato com a antropologia, história, filosofia, ciência política e psicologia.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Haroche é doutora em Sociologia pela Universidade de Paris VII e diretora de pesquisas no Centre National de Recherche Scientifique. Autora de: HAROCHE, Claudine. **A condição sensível**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008. Id. **Da palavra ao gesto**. Campinas, SP: Papyrus, 1998., dentre outros.

<sup>11</sup> A autora frisa a importância de pesquisas com caráter interdisciplinar em entrevista dada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PGHIS-UFPR). Para ela, os trabalhos de Elias, Simmel, Kracauer e Adorno, nos quais podemos notar caráter interdisciplinar e transdisciplinar, são bem mais significativos. HAROCHE, Claudine. Pensar a relação indivíduo e sociedade – entrevista com Claudine Haroche. **História, questões de debates**, Curitiba, n.38, Editora Ufpr, 2003. p.226. Além disso, considera que trabalhar com as maneiras de sentir, assim como as de não sentir “é uma questão histórica, antropológica e sociológica”. Ibid., p. 237.

De sua análise reteremos, *a priori*, a seguinte informação: para a autora não se trata hoje de um indivíduo pós-moderno, mas sobretudo hipermoderno, pois o que se tem é um aprofundamento da modernidade e não algo completamente distinto. Haroche desenvolve seus estudos a partir da importância de se pensar a questão das maneiras de se comportar e de sentir, ou seja, sobre o que denomina sensibilidades e o *desengajamento*, isto é, a ideia de que as relações em nosso tempo são marcadas por uma falta de compromisso e de vínculo, de laços sociais entre os indivíduos, época em que os vínculos entre os indivíduos, os pertencimentos a uma determinada identidade, são bastante esparsos e fluídos.<sup>12</sup> Trata-se, portanto, de um aprofundamento da modernidade extremamente radical, com efeitos nos atos de ver, sentir e se perceber no mundo.<sup>13</sup>

A palavra-chave para entender o ponto da autora é fluidez, mas, nos dizeres de Joel Birman, interpretando Claudine Haroche, não se trata da fluidez líquida que remete imediatamente à obra de Zygmunt Bauman, mas “a emergência, no indivíduo, de *maneiras inéditas de sentir*.”<sup>14</sup> Para ela, a fluidez desse indivíduo hipermoderno leva a um movimento sempre contínuo do *eu* que “*entrava* a possibilidade de reflexão, a eventualidade de uma hesitação, a possibilidade de distanciamento, processo de elaboração das percepções baseados nas sensações”<sup>15</sup> e leva ao desengajamento. Por meio dessa interpretação central na reflexão de Haroche, passemos às temáticas trabalhadas pela autora, a fim de elucidar o que seria esse indivíduo hipermoderno e problematizar o terreno no qual ele se movimenta (e se constrói).

Nosso intuito ao trazer os autores trabalhados por Haroche, com os temas de seus textos, não é o de adentrar as especificidades de cada um, mas traçar um grande panorama – feito de escolhas da autora, é claro, mas não único – que nos permite identificar como, sob diferentes prismas, é possível atestar mudanças nas *maneiras de se comportar e sentir* e consequentemente trabalhar o escopo de uma época hiper e não pós-moderna.

Em que consistiria esse indivíduo e sob que tipo de relações e formas de poder ele é submetido? Estaria em jogo a (in)capacidade de sentir em virtude da intensificação das formas de divisão do trabalho, do encolhimento do espaço público e do imediatismo da vida contemporânea? Tais pontos guardam relação com os filmes argentinos elucidados à cima?

O pano de fundo da argumentação de Haroche está nas formas como as sociedades são organizadas contemporaneamente sob impacto constante do capitalismo e da globalização

---

<sup>12</sup> HAROCHE, *Op. Cit.*, 2003.

<sup>13</sup> HAROCHE, *Op. Cit.*, 2008.

<sup>14</sup> BIRMAN, Joel. Uma transformação antropológica do sujeito. In: HAROCHE, Claudine. **A condição sensível**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008. p. 14.

<sup>15</sup> HAROCHE, *Op. Cit.*, 2008, p. 128.

da economia, requerendo sociedades cada vez mais flexíveis e fluidas. Procuraremos trazer aqui temas que aparecem nos trabalhos de Haroche sob esse pano de fundo geral, buscando assinalar aquilo que concerne ao nosso estudo.

Como primeira temática levantada temos a fluidez e o desengajamento que culminam (ou se dão) em um declínio dos sentidos, uma espécie de atrofia sensorial devido à intensificação do capitalismo, que procuraremos evidenciar nas próximas páginas. No texto “Maneiras de ser e sentir do indivíduo hipermoderno”, Haroche inicia com uma epígrafe de Norbert Elias para indicar como, de maneira evidente, as relações entre indivíduo e sociedade não são fixas. Seus referências iniciais nesse texto são Simmel e Durkheim e seu ponto fundamental é:<sup>16</sup>

a existência de um *desengajamento*, fato sublinhado de forma reiterada em relação às sociedades contemporâneas: levanto, assim, a hipótese de que esse desengajamento – esse descompromisso resultante das sensações contínuas exercidas sobre o eu – influencia, de maneira profunda e insidiosa, as relações entre sensação, percepção, consciência, reflexão e sentimentos, levando ao esmaecimento das fronteiras entre objetos materiais reais e imagens virtuais. Além disso, tal desengajamento toca os limites do eu, com efeitos sobre as maneiras de sentir e, sobretudo, sobre a própria capacidade de sentir.<sup>17</sup>

Sob esses aspectos retoma Durkheim, ao salientar a complexidade de observação das sociedades em virtude da cada vez maior fluidez e variação da subjetividade; e Simmel que ao descrever processos presentes na modernidade baliza as relações entre indivíduo e sociedade, e “valendo-se da noção de interação, enfatiza algo de essencial relativo ao vínculo social, e sua permanência ou seu declínio, bem como sobre os modelos de comportamento e a forma como se estruturam e influenciam os sentimentos.”<sup>18</sup>

O ponto chave dessas análises é a *duração*, e nesse sentido nos indagamos com a autora: como os indivíduos se comportam diante da forma cada vez mais acelerada que a vida se dá nas sociedades contemporâneas? Como medir a qualidade das interações se estas são cada vez mais fluidas? Como trabalhar a *duração*, na era da internet, em uma época em que a inscrição no tempo, ou o portar-se e inscrever-se no mundo é medido pelo imediatismo? Mariana, personagem de *Medianeras*, em certo momento indaga: “Tantos quilômetros de cabos servem para nos unir ou para nos manter afastados cada um no seu lugar?”

---

<sup>16</sup> Simmel, sociólogo alemão (1858-1918); Durkheim, sociólogo francês (1848-1917).

<sup>17</sup> HAROCHE, *Op. Cit.*, 2008, p.122.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 124.

Tais questões perpassam uma das características fundamentais da modernidade: a separação entre tempo e espaço. Para Giddens ela é condição principal do processo de *desencaixe*, “ ‘delocamento’ das relações sociais de contextos locais de interação e sua reestruturação através de categorias indefinidas de tempo-espaço”<sup>19</sup>, permitindo a organização racionalizada da vida social.

Haroche, retomando Elias (sociólogo alemão, 1896-1990) com sua “gênese de *uma insegurança psíquica* profunda” e Fromm (psicanalista alemão, 1900-1980) com a gênese dos afetos e declínio da espontaneidade dos vínculos, salienta no primeiro a percepção de como a forma pela qual os indivíduos se veem ou sua auto-reflexividade influi no modo de se portarem diante da sociedade; no segundo, historiciza como, especialmente após a Idade Média, com a “libertação” dos vínculos tradicionais, tornaram-se “visíveis os processos que levam ao *isolamento e à impotência* do indivíduo, à falta de proteção das novas condições que provocam efeitos psicológicos maiores.”<sup>20</sup> A partir disso, o indivíduo desenvolveria dois mecanismos psíquicos de resposta: o autoritarismo ou o “conformismo compulsivo”.

Sob o âmbito do conformismo, Haroche tecerá sua argumentação sobre fluidez e desengajamento, cerne de seu texto, valendo-se de apontamentos de diferentes autores. Dessa maneira enfatiza o texto de 1979 de Lash, *A cultura do narcisismo*, e sua análise sobre a evolução da família e a formação dos filhos diante de uma educação flexível; Turkle em *Life on the screen* de 1995, com a análise da personalidade flexível diante dos efeitos produzidos pelas telas; Sennet em 1998, e sua interpretação sobre a *corrosão do caráter* em virtude da flexibilidade do sistema capitalista; Gauchet em 1998, que esboça um quadro da psicologia contemporânea ao trabalhar a *auto-reflexividade permanente* do indivíduo geradora do não comprometimento; e Bauman também em 1998, com o desengajamento decorrente da desestruturação do que era considerado sólido.<sup>21</sup> Autores que, de diferentes prismas mas sob um mesmo escopo da intensificação das formas de exploração capitalista, debruçaram-se sobre a condição do indivíduo contemporâneo e sustentam a argumentação da autora sobre fluidez e desengajamento.

Christopher Lash, por exemplo, em *O mínimo eu* procura ressaltar como a preocupação com o indivíduo contemporaneamente é na verdade uma preocupação com a

<sup>19</sup> GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo, SP: Editora UNESP, 1991. p. 28.

<sup>20</sup> HAROCHE, *Op. Cit.*, 2008. p. 126.

<sup>21</sup> Christopher Lash, sociólogo e historiador americano (1932-1994), Richard Sennett, sociólogo e historiador norte-americano (1943-), Sherry Turkle, socióloga (1948-) Marcel Gauchet, filósofo francês (1946-), Zygmunt Bauman, sociólogo polonês (1925-2017). Para a referência completa dos livros ver: HAROCHE, *Op. Cit.*, 2008.

sobrevivência psíquica, e como a “individualidade é a dolorosa consciência da tensão entre as nossas aspirações ilimitadas e a nossa compreensão limitada.”<sup>22</sup>

Outros temas surgem, na obra de Haroche, como aprofundamento desse primeiro e sob o pano de fundo das transformações tecnológicas. Tais temas estão ligados às mudanças operadas na modernidade relativas às formas de perceber os objetos e os seus modos de existência. Em “Transformações das maneiras de sentir nos fluxos sensoriais das sociedades contemporâneas”<sup>23</sup>, situando dois autores separados por dois séculos, Hume (filósofo, 1711-1776) e Benjamin (filósofo e sociólogo, 1892-1940), procura demonstrar como, colocados lado a lado, os autores evidenciam mudanças nas maneiras de percepção da realidade e o caráter funcional dessa percepção. O primeiro, escrevendo em 1739, indica as mudanças ao tratar da forma de (in)existência dos objetos, e junto com o empirismo apostar “na ciência futura para explicar o papel decisivo do difuso, do inapreensível e do indiscernível”.<sup>24</sup> O segundo, escrevendo em 1935, preocupa-se com os *modos de existência das comunidades humanas* e as transformações das “*formas de perceber*”. Posto isso, Haroche interroga-se sobre as fronteiras cada vez mais tênues entre interioridade e exterioridade em virtude das formas tecnológicas contemporâneas. Novamente somos colocados diante da questão da *duração*:

Interrogo os efeitos hoje produzidos pelos fluxos sensoriais contínuos sobre os sentidos. Ao afastar o tempo da reflexão e, em decorrência, emperrar o exercício da consciência, as impressões e as sensações contínuas influenciam de maneira silenciosa, difusa e impalpável, porém intensa, a elaboração das percepções, dos conhecimentos e, de modo mais amplo, das faculdades psíquicas. Assim levanto a hipótese de que elas afetam a capacidade de vivenciar sentimentos e, em particular, o sentimento de existência do eu e do outro.<sup>25</sup>

Na interpretação de Haroche, ao tratar as *impressões* e as *ideias* como mecanismos de percepção, Hume aborda a existência dos objetos mesmo diante de sua inexistência material perante nós, estabelecendo uma continuidade entre percepções e ideias. Aponta em Hume uma questão fundamental no que concerne às relações entre pensamento e movimento ao abordar continuidades e descontinuidades:

---

<sup>22</sup> LASCH, Christopher. **O mínimo eu**: sobrevivência psíquica em tempos difíceis. São Paulo, SP: Brasiliense, 1986. p. 13.

<sup>23</sup> HAROCHE, Claudine. Transformação das maneiras de sentir nos fluxos sensoriais das sociedades contemporâneas. In: **A condição sensível**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 201.

Segundo sua concepção, o pensamento depende da possibilidade dessa alternância [entre continuidade e descontinuidade] a fim de que se torne possível perceber o vínculo entre o caráter descontínuo das percepções e o movimento, o papel do movimento para o pensamento.<sup>26</sup>

Impressões e ideias têm relação com os sentidos e é a intensidade que permite diferenciá-las. Ao se perceber uma continuidade onde não existe mais objeto, Hume observa que a percepção dessa continuidade tem caráter funcional. Nesse sentido Claudine Haroche indaga-se: “Seria essa dimensão funcional assegurada pela continuidade das percepções que desapareceu nas sociedades contemporâneas?”<sup>27</sup>.

É dessa maneira que a fluidez das sociedades contemporâneas é pensada também em relação aos impactos na capacidade de perceber os objetos, que ligados aos sentidos, tem influência ainda nas formas das pessoas se relacionarem, especialmente na nossa época marcada pelas relações imediatas proporcionadas pelos meios digitais, como veremos em relação, por exemplo, aos personagens de *Medianeras*, profundamente inseridos no meio virtual (cuja tradução do título do filme para o português do Brasil, inclusive, é “*Medianeras: Buenos Aires na era do amor virtual*”).

Mas voltemos à Haroche que, em continuidade à sua argumentação, passa então à análise do estreitamento da consciência em Pierre Janet (psicólogo e psiquiatra francês, 1859-1947), em sua tese sobre o “automatismo psicológico” e seu estudo que liga fenômenos psicológicos a fenômenos fisiológicos, isto é, a ideia de que os sentimentos e sensações afetam os movimentos, pensados sob o escopo do individualismo contemporâneo. Por fim, retoma que Hume pensa o sentimento como condição do *engajamento* e paradoxalmente percebe que quanto mais os indivíduos se tornam inteligentes mais os sentimentos diminuem e desaparecem. Temos, com essa temática, a relação entre impressões e ideias, ligada aos sentidos, e entre fenômenos psicológicos e fisiológicos, cujos efeitos, pensados contemporaneamente e no escopo de nossa pesquisa, são exacerbados à medida que há a intensificação da tecnologia.

O texto de Haroche busca elucidar igualmente o declínio dos sentimentos com base em Lasch, com o estudo do narcisismo do indivíduo contemporâneo; Bauman, com as sociedades fluidas; e Sennett com a percepção do indivíduo cada vez mais imóvel, partindo, dessa maneira, dos mesmos pressupostos já assinalados em “Maneiras de ser e sentir do indivíduo hipermoderno”.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Ibid., p. 203.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> HAROCHE, Claudine. Maneiras de ser e de sentir do indivíduo hipermoderno. In: **A condição sensível**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

Com base no pano de fundo das mudanças tecnológicas, Haroche analisa o tema das relações humanas frente às mídias e a era computadorizada, assinalando a atrofia sensorial (e fisiológica) em virtude das mutações tecnológicas, temática recuperada também por meio de autores como Simmel, Benjamin e Adorno (autores ainda não inseridos na era computadorizada, mas com percursos de textos capazes de atestar mudanças nas relações humanas em virtude da intensificação de produção das imagens, por exemplo).<sup>29</sup>

Tais mudanças nas formas das relações humanas em relação ao tempo/espaço já eram atestadas por Simmel cuja teoria “se centra de la forma más explicita em la transformación de la experiencia moderna del tiempo (como transitorio), el espacio (como fugaz) y la causalidad (como fortuita e arbitraria)”<sup>30</sup>, temas surgidos, de acordo com Frisby, da “concepción de la discontinuidad de la experiencia moderna del presente inmediato como diferenciada y discontinua.”<sup>31</sup>

Nossa era, computadorizada e cheia de hiper-estímulos, no qual a velocidade e a aceleração está ligada à instantaneidade da tecnologia, pela deslocalização, desterritorialização e ilimitação exacerba essas condições e “induzem um sentimento de instabilidade, de permanente mudança, intensificando a incerteza, às vezes a angústia e atualmente o isolamento e a insegurança”, tendo como consequência também a atrofia da imaginação e da espontaneidade.<sup>32</sup>

A argumentação em todos esses temas trazidos por Haroche, é permeada pela solidez que se desmancha no ar, ou seja, a perceptível mudança, já atestada por Marx e Engels,

---

<sup>29</sup> Theodore Adorno (1903-1969), filósofo e sociólogo. Interessante notar que David Frisby ressalta que as interações entre as esferas estéticas e políticas desenvolvidas em ensaios de Simmel antecipariam algumas das reflexões de Adorno e Horkheimer “sobre la ‘dialéctica de la Ilustración’ y, en líneas más generales, sobre los aspectos ambiguos de la modernidad tal como se manifiestan en las totalizaciones de las ‘relaciones sociales’ (y estructuras construidas) ‘ordenadas racionalmente’, a veces concebidas para la emancipación [o autor nesse caso está falando das utopias socialistas de cidades], y la experiencia de vida fragmentaria, ‘irregular y fluctuante’ que tales totalizaciones pretendían enfrentar.” FRISBY, David. **Paisajes urbanos de la modernidade**: exploraciones críticas. Tradução de Lilia Mosconi. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes: Prometeo, 2007. p. 140-141.

<sup>30</sup> FRISBY, *Op. Cit.* 1992, p. 189.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> O filme estadunidense *Her* (2013), de Spike Jonze, nos traz um interessante paralelo. Situado em uma era completamente computadorizada, o filme, que se passa em Los Angeles, conta a história de Theodore, um escritor de cartas (que trabalha em uma empresa que escreve cartas pessoais por encomenda) que se apaixona por um novo sistema operacional (OS) desenvolvido para interagir com as pessoas. O longa-metragem traz à tona a incapacidade dos humanos em se relacionarem e a mudança das formas de experimentação dos sentimentos na era digital. Para maior desenvolvimento do tema relativo à imaginação e espontaneidade ver: HAROCHE, Claudine. A vida mental nas grandes cidades contemporâneas diante da aceleração e do ilimitado. In: PECHMAN, Robert Moses. (Org.) **A pretexto de Simmel**: cultura e subjetividade na metrópole contemporânea. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014a.

dos efeitos do capitalismo nas sociedades contemporâneas, e ainda dos tipos de estímulos e sentimentos novos, para lembrar novamente Simmel.<sup>33</sup>

Importante ressaltar em relação à Simmel, as colocações feitas por Frisby a respeito das análises do autor. Para Frisby, Simmel de maneira pioneira procura demonstrar o impacto dos inúmeros estímulos e de diversas produções culturais nas sensibilidades. Assim, nas respostas contemporâneas coexistiriam tendências contraditórias: uma diz respeito ao embotamento das sensações frente aos novos estímulos e outra advém da necessidade de experimentar grandes emoções. Escreve:

Cada una de estas dos respuestas modernas al mundo se acentúa en su propia esfera, y ambas son, además, dos aspectos de un solo proceso. Y no afectan solamente nuestras percepciones, sino también nuestro cuerpo como totalidad, incluso hasta el punto de generar manifestaciones patológicas.<sup>34</sup>

Procurando declarar os efeitos perceptíveis, inclusive fisicamente, decorrentes das diferentes formas de reagir aos estímulos na cidade. Para Haroche, esse processo atestado por Simmel, têm seus efeitos intensificados contemporaneamente. Marx aparece como ponto central de análise quando a autora procura refletir sobre o empobrecimento do espaço interior com os *Manuscritos* de 1844 e *O capital*.<sup>35</sup>

A precarização do trabalho e a instrumentalização do homem, já denunciados por Marx, atingem contemporaneamente patamares mais altos. As formas de humilhação do indivíduo nas sociedades de mercado sem limites, geram uma insegurança psíquica inseparável de uma insegurança social: “um eu massificado, cada vez mais isolado; um eu, a um só tempo, privado de referências, de contato, dependente e perdido; um eu impotente, profundamente

---

<sup>33</sup> O “tudo que é sólido desmancha no ar” traz uma imagem das mudanças da modernidade que, de acordo com Berman, não pode deixar de fazer de Marx também um grande intérprete do período moderno, embora esse papel não seja dado a ele: “Tomemos uma imagem como esta ‘Tudo que é sólido desmancha no ar’. A ambição cósmica e grandeza visionária da imagem. Sua força altamente concentrada e dramática, seus subtons vagamente apocalípticos, a ambiguidade de seu ponto de vista – o calor que destrói e também energia superabundante, um transbordamento de vida-, todas essas qualidades são em princípio traços característicos da imaginação modernista. Representam com exatidão a espécie de coisas que estamos preparados para encontrar em Rimbaud ou Nietzsche, Rilke ou Yeats – ‘As coisas se desintegram, o centro nada retém’. De fato, essa imagem vem de Marx; não de qualquer esotérico manuscrito juvenil, por muito tempo inédito, mas direto do *Manifesto Comunista*” BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo, SP: Companhia das Letras: Companhia de Bolso, 2007. p. 111. Harvey reitera a importância da análise de Berman sobre Marx para o estudo da modernidade e o referencia no capítulo “Modernidade e modernismo” In: HARVEY, David. **A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo, SP: Loyola, 1993.

<sup>34</sup> FRISBY, *Op. Cit.*, 1992, p. 129.

<sup>35</sup> HAROCHE, Claudine. Processos psicológicos e sociais de humilhação: o empobrecimento do espaço interior. In: **A condição sensível**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

desorientado e, por isso, incapaz psiquicamente de se associar aos outros”.<sup>36</sup> Tais “formas de humilhação, difusas, insidiosas e frequentemente sem autoria discernível”<sup>37</sup> são o âmago para o entendimento das sociedades atuais e por isso a abordagem transdisciplinar se faz importante, uma vez que para realizar tais pesquisas é importante partir de diferentes referenciais teóricos.

Simmel também estuda o impacto da economia nos indivíduos a partir de uma série de temas:

Entre ellos se incluye la brecha cada vez más ancha que separa la cultura objetiva de la cultura subjetiva; el incremento de los procesos mentales de abstracción y la calculabilidad y funcionalización de las relaciones sociales; la metrópoli como centro de la economía monetaria; el consumo diferenciado y la moda; las posibilidades de libertad individual; la transformación de la personalidad individual en las interacciones metropolitanas y monetarias; la metrópoli como centro de las relaciones materiales y la lucha por la ganancia; la mediación de las relaciones materiales a través del dinero, y la centralidad que adquieren las esferas de circulación, intercambio y consumo tanto en la economía monetaria madura (capitalista) como en la metrópoli moderna.<sup>38</sup>

Atividades repetitivas, automáticas e compulsivas são termos utilizados para nomear o trabalho exercido pelo operário do século XIX e os efeitos da divisão do trabalho como a pobreza interior, a instrumentalização do homem e a alienação, são pontos analisados por Marx, e de certa maneira evidenciados por Simmel com pressupostos diferentes. Para Claudine Haroche, no entanto, o ser desprovido de necessidades, assinalado por Marx como resultado dessas condições, não é o mesmo contemporaneamente, pois hoje o indivíduo é invadido cada vez mais por “necessidades de consumo contínuas e ilimitadas”<sup>39</sup>, hipermodernas. Escreve:

Há, atualmente, formas de alienação e de humilhação difusas, indiscerníveis, indistintas e ilimitadas, que acarretam a pobreza interior de cada um não apenas no trabalho, como também fora dele. Tal pobreza interior é provocada pelas formas contemporâneas de trabalho nas sociedades de consumo, que implicam a psicologização das relações profissionais e destruição da fronteira entre interior e exterior, em razão principalmente da redução do espaço público ao espaço privado, íntimo, à relação consigo mesmo.<sup>40</sup>

---

<sup>36</sup> Ibid., p. 169.

<sup>37</sup> Ibid., p. 168.

<sup>38</sup> FRISBY, *Op. Cit.*, 1992, p. 165.

<sup>39</sup> HAROCHE, *Op. Cit.*, 2008, p.171.

<sup>40</sup> Ibid.

A autora pretende salientar com isso como hoje as condições de trabalho se somam às condições de existência de um individualismo contemporâneo mais humilhante, mais precário, no qual o indivíduo parece estar mais impotente. Por isso fala de um indivíduo hipermoderno, cujas condições da modernidade continuam impostas, embora intensificadas e com novas colocações, sendo uma delas a questão da visibilidade – aspecto central para as análises que faremos dos filmes posteriormente. A visibilidade pode ser pensada de um ponto tanto positivo, no que se refere às condições que garantem legitimidade, utilidade e qualidade, quanto negativo a partir do momento que pode igualmente significar inutilidade, insignificância e inexistência, ou seja, pode valorizar tanto quanto desvalorizar o indivíduo conforme o meio de inserção dele.<sup>41</sup> É pela (in)visibilidade que se criam “novas formas de poder, de dominação econômica, social e política, ao mesmo tempo que contribui para a alienação psíquica.”<sup>42</sup>

De acordo com Claudine Haroche, a pobreza interior denunciada por Marx, devido às condições de trabalho humilhantes, continha o diferencial de tais indivíduos pertencerem a uma classe, embora nem todos tivessem consciência de classe, ao contrário do momento atual em que a pobreza interior é dada pela somatória das condições de trabalho e da sociedade (ligadas à flexibilidade e fluidez), tornando o indivíduo isolado (condição do desengajamento). No âmago disso tem-se que, para a autora, a humilhação das sociedades de consumo difere da humilhação das sociedades de produção. Fundamentalmente com a análise das sociedades de consumo se sustenta a argumentação de Lipovetsky.

Seria sob esse escopo, de aceleração do tempo, fluidez e flexibilidade, declínio dos vínculos, mudanças nas formas de percepção e nas maneiras de se comportar e sentir, que se movimentam os personagens de *Medianeras* e *El hombre de al lado*? As dificuldades de sociabilidade expressas nos filmes são os resultados dessa “era hipermoderna”?

---

<sup>41</sup> No capítulo dois discorreremos melhor sobre a temática da visibilidade, e o ver e ser visto, sobretudo com o texto “Formas de ver, maneiras de olhar nas sociedades contemporâneas.” HAROCHE, Claudine. *Op. Cit.*, 2008. A questão da visibilidade que se liga, a ver e ser visto, também aparece em seu texto “O outro e o eu na fluidez e desmedida das sociedades contemporâneas.”, no livro *Figurações do outro*, no qual a autora retoma reflexões iniciadas em outros textos e já trazidas aqui, como a capacidade de perceber e representar o outro, as transformações técnicas operadas sobretudo a depois dos anos 30, os estudos contemporâneos que pretendem demonstrar como a técnica e a mecânica na era computacional afetam os sentidos, e o narcisismo contemporâneo. HAROCHE, Claudine. O outro e o eu na fluidez e desmedida das sociedades contemporâneas. In: NAXARA, Márcia Regina Capelari; MARSON, Isabel Andrade; MAGALHÃES, Marion Brepohl. **Figurações do outro**. Uberlândia: EDUFU, 2009.

<sup>42</sup> HAROCHE, Claudine. Processos psicológicos e sociais de humilhação: o empobrecimento do espaço interior. In: **A condição sensível**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008. p. 173. Buscando corroborar a sua tese, a autora evidencia os mesmos pressupostos teóricos já trabalhados ao longo de outros de seus textos, levantando como referências os trabalhos realizados por Sherry Turcle, Richard Sennett e Zygmunt Bauman ao trabalharem os efeitos da intensificação do capitalismo na personalidade contemporânea.

### 1.1.2 Hipermoderno e consumo: um viés do efêmero?

Lipovetsky em *Os tempos hipermodernos* (2004) data a noção de pós-modernidade em fins dos anos 1970: “confundindo-se com a derrocada das construções voluntaristas do futuro e o concomitante triunfo das normas consumistas centradas na vida presente, o período pós-moderno indicava o advento de uma temporalidade social inédita, marcada pela primazia do aqui-agora.”<sup>43</sup> Para o autor o *pós* prefigurava, embora de maneira ambígua, a anunciação de uma nova “era” mas ao mesmo tempo trazia em si os germes do seu fim ao ser gestada no momento do *hiper*: hipercapitalismo, hiperconsumo, hipermodernização.

Sobre o tema da pós-modernidade e seus múltiplos desdobramentos, é redigido *A era do vazio* publicado na França em 1983, livro anterior ao *Império do efêmero. A moda e seus destinos na sociedade moderna*, de 1987.<sup>44</sup> Em *A era do vazio* o autor salienta o processo de personalização nascido dentro da modernidade democrática individualista<sup>45</sup>. Frisa ainda algo que procura sempre elucidar em seus ensaios: a presença nesse universo pós-moderno (ou *hiper*, posteriormente) é de um vazio sem tragédia ou apocalipse.

A idade pós-moderna, para ele, é uma idade obcecada pela expressão, comunicação e informação. O narcisismo é o cerne dessa comunicação e não necessariamente destina-se a um público e precisa levar a mensagem, gerando uma espécie que se movimenta no vazio.

O hiper, posteriormente tratado em *Os tempos hipermodernos*, age em decorrência de uma “segunda modernidade”, na qual “nem todos os elementos pós-modernos se volatizaram, mas mesmo eles funcionam segundo uma lógica moderna, desinstitucionalizada, sem regulamentação.”<sup>46</sup> Segundo afirma, “até as classes e as culturas de classe se todam em benefício do princípio da individualidade autônoma”<sup>47</sup>, e o hipercapitalismo caminha lado a lado com o hiperindividualismo: “a era hipermoderna produz num só movimento a ordem e a desordem, a independência e dependência subjetiva, a moderação e a imoderação”<sup>48</sup>.

Para o autor, a era hipermoderna substitui a era *pós*, considerada apenas um período de transição. O hiper substitui a necessidade de destruição do passado e se move dentro de um processo pós-tradicional no qual um novo regime de tempo surge. Mais uma vez entramos na

<sup>43</sup> LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sebastien (Coaut. de). **Os tempos hipermodernos**. São Paulo, SP: Barcarolla, 2004. p. 51.

<sup>44</sup> LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. 1a reimpr. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1991.

<sup>45</sup> LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo**. Barueri, SP: Manole, 2005.

<sup>46</sup> LIPOVETSKY, *Op. Cit.* 2004, p. 54.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 56.

questão da *duração*, como nos textos ressaltados por Haroche, como condição para se entender as mudanças operadas na contemporaneidade.

Um novo regime presentista se consubstancia e Lipovetsky lembra Lyotard, um dos primeiros a notar as relações entre pós-modernidade e valorização excessiva do presente. Gilles Lipovetsky nesse ponto desenvolve análise interessante ao afirmar que as grandes catástrofes e o declínio da ideia de positividade do progresso por si só não foram capazes de acabar sozinhos com as meta-narrativas, mas o processo se deu concomitante à aceitação de novas análises e referências sobre o tempo, o aqui-agora e sobre as permanentes revoluções do cotidiano.

O ponto fulcral de sua análise está em tratar a sociedade atual como uma “*sociedade-moda*”<sup>49</sup>:

No cerne do novo arranjo do regime do tempo social, temos: (i) a passagem do capitalismo de produção para uma economia do consumo e de comunicação em massa; e (2) a substituição de uma sociedade rigorístico-disciplinar por uma “*sociedade-moda*” completamente reestruturada pelas técnicas do efêmero, da renovação e da sedução permanentes.<sup>50</sup>

Nesse sentido, o novo imperativo elencado pelo autor, o “Tudo que é novo apraz”, estaria distante, oposto ou em paralelo, ao “Tudo que é sólido desmancha no ar” de Marx? O presente consumista é o novo ditador de regras das sociedades nessa segunda modernidade, algo que ele prefigurava já em *A era do vazio*, e, para Lipovetsky, o excesso e a valorização do presente se deram antes da ruína das explicações capazes de “prever” o futuro. Porém, não se trata de uma pura e simples valorização do *carpe diem*, ao contrário, o autor nota a crescente valorização de realizações a longo prazo, como a luta por aposentadorias e o prevenir antes do remediar, ligado aos cuidados médicos.

A engrenagem do funcionamento do sistema capitalista baseada na economia do tempo, como demonstrou Marx, sofre uma alteração. Lipovetsky assinala como não apenas o tempo do trabalho é regulado, mas todo o tempo que rege o homem hipermoderno. Escreve: “É preciso representar a hipermodernidade como uma meta-modernidade à qual subjaz uma crono-reflexividade.”<sup>51</sup> Ou seja, não uma hiperintensificação sem rastros, mas um cronotopo vivenciado e gerador de questões para os indivíduos. “Desfrutar os prazeres tão qual se

<sup>49</sup> Ver também: LIPOVETSKY, *Op. Cit.*, 1991.

<sup>50</sup> LIPOVETSKY; CHARLES, *Op. Cit.*, 2004, p. 60.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 77.

apresentam? Ou assegurar a vitalidade dos anos vindouros (saúde, boa-forma, beleza)? Tempo para os filhos? Ou tempo para a carreira?”<sup>52</sup>

Para o autor, há uma era de sensualização e estetização dos prazeres, que poderíamos pensar também em relação à *visibilidade* de que fala Haroche. Ao contrário da autora, porém, acredita que o ritmo hipermoderno não aboliu a sensibilidade em relação ao outro, e refuta toda a análise aqui exposta quanto ao declínio dos sentimentos, pois para ele vive-se uma “desordem organizadora”, embora acompanhada da fragilização das personalidades com o excessivo número de doenças como a depressão, ataques de ansiedade etc., frutos dos processos de individualização (questões trazidas a partir da epígrafe com *Medianeras*).

Nesse ponto a análise do autor parece apresentar limites. Acredita na predileção das pessoas por encontros ao vivo e pela troca de experiências com os amigos ainda que expostas constantemente, por exemplo, às relações no ciberespaço. Ao mesmo tempo afirma estar o indivíduo exposto aos males da cidade justamente por estar desinserido de uma lógica coletiva na sociedade hipermoderna: “a época ultramoderna vê desenvolver-se o domínio técnico sobre o espaço-tempo, mas declinarem as forças interiores dos indivíduos”.<sup>53</sup>

Devemos apreender de sua análise que a questão central da era hipermoderna é a coabitação, como nas palavras de Sebastien Charles:<sup>54</sup>

Os indivíduos hipermodernos são ao mesmo tempo mais informados e mais desestruturados, mais adultos e mais instáveis, menos ideológicos e mais tributários das modas, mais abertos e mais influenciáveis, mais críticos e mais superficiais, mais céticos e menos profundos.<sup>55</sup>

As oposições nas quais estão imersos os indivíduos hipermodernos também são ressaltadas por Haroche ao tratar da visibilidade, destacando o caráter fragmentário e a fluidez da era imposta pela sociedade de consumo:

---

<sup>52</sup> Ibid., p. 76.

<sup>53</sup> Ibid., p. 84.

<sup>54</sup> Charles, ao contrário de Lipovestky, não acredita que houve uma época pós-moderna. Em seu livro *Cartas sobre a hipermodernidade*: ou O hipermoderno explicado às crianças, título que faz referência a obra de Lyotard *O pós-moderno explicado às crianças*, há uma reunião de diversas correspondências do autor no qual ele se debruça sobre a questão. Escreve: “A pós-modernidade não é diferente da modernidade, ela é simplesmente a modernidade livre dos freios institucionais que bloqueavam os grandes princípios estruturantes que a constituem (o individualismo, a ciência tecnológica, o mercado, a democracia) de se manifestar plenamente. CHARLES, Sebastien. **Cartas sobre a hipermodernidade**, ou, O hipermoderno explicado às crianças. Tradução de Xerxes Gusmão. São Paulo, SP: Barcarolla, 2009. p.26. Data então o pós-moderno apenas como um período entre 1960 e 1980.

<sup>55</sup> CHARLES, Sebastien. O individualismo paradoxal: Introdução ao pensamento de Gilles Lipovetsky. In: LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sebastien (Coaut. de). **Os tempos hipermodernos**. São Paulo, SP: Barcarolla, 2004. p. 27-28.

Tal fragmentação pela visibilidade reforça uma série de oposições entre o útil e o inútil, a existência e a inexistência, o legítimo e o ilegítimo, o significativo e o insignificante, o importante e o acessório, o essencial e o supérfluo, o estável e o instável, o contínuo e o descontínuo, e o incluído e o excluído, outro modo de dizer que a exibição contínua de si acarreta efeitos psíquicos de divisão dos indivíduos, conduzindo-os as formas de concorrência exacerbadas.<sup>56</sup>

Questões também levantadas em certa medida por Simmel quando o autor discute as mudanças referentes a inclusão da economia monetária como balizadora das relações e a miríade de sentimentos decorrente dessas novas relações.

Para Lipovetsky, a definição de Lyotard da pós-modernidade como “a crise dos fundamentos e o declínio dos grandes sistemas de legitimação”<sup>57</sup> era insuficiente pois “havia não apenas ceticismo, incredulidade, perda de fé, mas também novas balizas, novos referenciais e modos de vida.”<sup>58</sup> E nesse sentido a era hipermoderna não seria uma era niilista e nem anti ou menos democrática “A hipermodernidade democrática e mercantil ainda não deu seu canto do cisne – ela está apenas no começo de sua aventura histórica.”<sup>59</sup>

Não se trata, portanto, de uma oposição entre modernidade e hiper ou pós-modernidade, como veremos a seguir, mas de debates em torno de mudanças operadas nas formas como os indivíduos se relacionam, conseqüentemente na maneira como a sociedade é encarada, fundamentalmente em virtude da sua relação com o tempo, em razão da época hipermoderna na qual esses indivíduos estão inseridos, como veremos a seguir em relação aos filmes e aos *problemas* causados pelas aberturas de janelas nas *medianeras*.

### 1.1.3 Pós-modernidade: breves notas de um conceito

Autor incontornável na discussão conceitual sobre a (pós)modernidade, Jameson, na introdução de 1990 de *Pós-Modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*, afirma ao distinguir os conceitos:

O pós-moderno, entretanto, busca rupturas, busca eventos em vez de novos mundos, busca o instante revelador depois do qual nada foi o mesmo, busca um ‘quando-tudo-mudou’, como propõe Gibson, ou melhor, busca os

<sup>56</sup> HAROCHE, Claudine. *Op. Cit.*, 2008, p.173.

<sup>57</sup> LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sebastien. Marcos de uma trajetória individual, entrevista à Sebastien Charles. In: LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sebastien (Coaut. de). **Os tempos hipermodernos**. São Paulo, SP: Barcarolla, 2004, p.113.

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 100.

deslocamentos e mudanças irrevogáveis na representação dos objetos e do modo como eles mudam.<sup>60</sup>

De acordo com ele, a ruptura em relação ao moderno se dá pois no pós-modernismo o processo de modernização está completo, apresentando-se de maneira mais evidente quando observado do ponto de vista da cultura, por se tratar de mais uma modificação sistêmica capitalista – sua terceira fase, ou sistema capitalista mundial – tornando a própria cultura mercadoria.

Em Jameson, a terceira fase do capitalismo, teorizada como iniciada, sobretudo nos anos 1960, representaria um período diferente do anterior ao empregar em escala mundial o sistema capitalista de maneira distinta do antigo imperialismo e agregar tanto o cultural quanto o econômico.

Seguindo da enunciação do autor a respeito do que seria o pós-modernismo, nosso diálogo com Jameson e David Harvey, dar-se-á no sentido de demonstrar quais seriam, de maneira sintética, os empregos e oposições entre modernos e pós-modernos de acordo com os autores, buscando elucidar melhor nossa predileção pelo termo hipermoderno.

Assim como veremos com Harvey, Jameson situa o âmbito da discussão sobretudo com a arquitetura, uma vez que dela parece emergir de maneira mais clara uma crítica concisa à fase do alto modernismo, às obras de Frank Lloyd Wright e ao universalismo corbusieriano:

Nessa ótica, atribui-se ao alto modernismo a responsabilidade pela destruição da teia urbana da cidade tradicional e de sua antiga cultura da vizinhança (por meio da disjunção radical de seu contexto ambiental do novo edifício utópico do alto modernismo), ao mesmo tempo que o elitismo e o autoritarismo proféticos do movimento moderno são implacavelmente identificados no gesto imperioso do Mestre carismático.<sup>61</sup>

Harvey analisa que “o pós-modernismo mostra ser um campo minado de reflexões conflitantes”, além de estar ligado às mudanças políticas e econômicas vividas anteriormente, resultantes em uma experiência nova de relação com o espaço e o tempo.<sup>62</sup> A partir de *Soft City* de Jonathan Raban, livro publicado em 1974, aponta a ênfase do autor no entendimento da cidade como um lugar complexo demais para ser disciplinado e registra uma tensão com o movimento moderno (especialmente com Le Corbusier). Harvey acrescenta: “*Soft city*, escrito naquele momento, é um texto presciente que não deve ser lido como antimodernista, e sim

<sup>60</sup> JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo, SP: Ática, 1996. p.13.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>62</sup> HARVEY, *Op. Cit.*, 1993, p. 9.

como afirmação vital de que soara o movimento pós-moderno.”<sup>63</sup> Mas, para entender do que se trata o pós-modernismo é preciso primeiramente evidenciar a que tipo de movimento moderno o *pós* buscava se opor.

Em Harvey, a modernidade “não apenas envolve uma implacável ruptura com todas e quaisquer condições históricas precedentes. Como é caracterizada por um interminável processo de rupturas e fragmentações internas inerentes”, sendo a efemeridade e a mudança condições de sua própria existência.<sup>64</sup>

Para David Harvey, da mesma maneira que em Jameson, só é possível compreender a lógica geral da reação pós-moderna ao se analisar alguns pontos gerais do modernismo cultural. Esses pontos passam primeiramente pela inovação da linguagem e das formas de representação. No interior do campo estético a associação com o mercado capitalista gera, nos dizeres de Harvey, “muitas vezes uma perspectiva altamente individualista, aristocrática, desdenhosa (particularmente da cultura popular) e até arrogante da parte dos produtores culturais”<sup>65</sup>, crítica também adotada por Otilia Arantes em análise ao movimento moderno.<sup>66</sup> Buscando afetar a estética da vida diária ou impor de cima as mudanças com fins revolucionários, como Gropius e Le Corbusier, assinala Harvey, os modernistas vão incorporar mudanças em torno das inovações maquinistas da fábrica e da velocidade:

É importante ter em mente, portanto, que o modernismo surgido antes da Primeira Guerra Mundial era mais uma reação às novas condições de produção (a máquina, a fábrica, a urbanização), de circulação (os novos sistemas de transporte comunicações) e de consumo (a ascensão dos mercados de massa, da publicidade, da moda de massas) do que um pioneiro na produção dessas mudanças.<sup>67</sup>

Tais mudanças teriam gerado ao fim complexas contradições dentro do próprio movimento modernista, “as tensões entre internacionalismo e nacionalismo, globalismo e etnocentrismo paroquial, universalismo e privilégios de classe nunca estiveram longe da superfície”.<sup>68</sup> Ressalta então seu caráter urbano com grande explosão demográfica e as tentativas de lidar com o crescimento das cidades, formando interpretações e esforços de

<sup>63</sup> Ibid., p.18.

<sup>64</sup> Ibid., p. 22. Referenciando Berman, lembra como o autor “mostra que uma variedade de escritores de diferentes lugares e épocas (Goethe, Marx, Baudelaire, Dostoiévski e Biely, entre outros) enfrentaram e tentaram lidar com essa sensação avassaladora de fragmentação, efemeridade e mudança caótica.” Ibid., 56.

<sup>65</sup> HARVEY, *Op. Cit.*, 1993, p. 31. E como veremos a seguir com ARANTES, Otilia. **Urbanismo em fim de linha:** e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica. 2. ed. rev. São Paulo, SP: USP, 1998.

<sup>66</sup> ARANTES, *Op. Cit.*, 1998., e ARANTES, Otilia. A Ideologia do ‘lugar público’ na arquitetura contemporânea (um roteiro). In: ARANTES, Otilia. **O lugar da arquitetura depois dos modernos.** São Paulo, SP: USP : Studio Nobel, 1993.

<sup>67</sup> HARVEY, *Op. Cit.*, 1993, p.32.

<sup>68</sup> Ibid., p.33.

renovação urbana, cujo *Plan Voisin*, de 1924, de Le Corbusier, e o projeto *Broadacre city* de Frank Lloyd Wright, em 1935, são apenas exemplos.<sup>69</sup>

A ruína do paradigma iluminista da “representação verdadeira”, foi “crescentemente contestada e terminou por ser substituída por uma ênfase em sistemas divergentes de representação”.<sup>70</sup> A inserção da categoria de classe baliza ainda mais a fé iluminista e o capitalismo gera contradições dentro do próprio movimento da Arquitetura Moderna, como veremos a seguir com Arantes.

Com os acontecimentos referentes à Segunda Guerra, segundo Harvey, houve a cada vez maior necessidade de que os artistas explicitassem seus compromissos políticos, processo concomitante à busca de um mito ideal para a modernidade, seja por parte dos escritores, seja dos arquitetos. No que concerne à nossa análise, cabe ressaltar a ala ligada ao movimento modernista por meio da imposição da ordem racional culminando no que seria exposto depois com a *Carta de Atenas*<sup>71</sup> e a aproximação comparativa de máquinas e casas, tendo como grande exemplo a casa como máquina de habitar, de Le Corbusier.

Aos poucos a estetização da política levou, junto com a estetização da arte, ao lado trágico do projeto modernista: “Enquanto o modernismo dos anos entre-guerras era ‘heroico’ mas acossado pelo desastre, o modernismo ‘universal’ ou ‘alto’ que conseguiu hegemonia depois de 1945 exibiu uma relação muito mais confortável com os centros de poder da sociedade”<sup>72</sup> e Harvey, também na linha do que assinala Arantes, e veremos posteriormente, afirma que começavam a ser praticamente acoplados às práticas do *establishment*.<sup>73</sup>

Nas artes, os traumas decorrentes da Segunda Guerra e de Hiroshima e Nagasaki, que dificultavam sua representação realista, de acordo com o autor, levaram à migração para artes mais abstratas como o expressionismo, fortalecendo uma espécie de modernismo internacional estadunidense, ganhando força e sendo forjado com uma “nova estética viável” e “matérias primas distintamente americanas”. Ideia semelhante também exposta por Jameson sobre a importância de “reconhecer a significação dessa absorção de uma espécie particular de estética modernista pela ideologia oficial e estabelecida e o seu uso com relação ao poder corporativo e ao imperialismo cultural”.<sup>74</sup> Do mesmo modo, para Harvey, ao perder

---

<sup>69</sup> Para mais exemplos ver: *Ibid.*, p.34.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>71</sup> LE CORBUSIER. **A Carta de Atenas**. São Paulo, SP: Hucitec: EDUSP, 1989. *A carta de Atenas* de Le Corbusier é apenas uma das versões de um conjunto de discussões elaborados dentro dos CIAM – Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, como veremos a seguir.

<sup>72</sup> HARVEY, *Op.Cit.*, 1993, p. 40.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p.44.

paulatinamente o atrativo revolucionário, o movimento moderno deixa que floresçam uma série de movimentos antimodernos e contraculturais nos anos 1960, abrindo espaço para a eclosão do movimento pós-moderno.<sup>75</sup>

\*\*\*

Jameson trabalha com as percepções debatidas no final do século XX colocando em xeque o papel da arte – e, de maneira mais ampla, da cultura – na discussão sobre a sociedade, identificando o pós-modernismo como um momento de ruptura, ou uma quebra radical, datada no início dos anos 60, ou depois dos anos 70, como assinalam Harvey e Lipovetsky. A nossa predileção, como já foi ressaltado, na linha de Haroche, está em utilizar o termo *hipermoderno*, pois este permitiria uma construção teórica mais abrangente além de apresentar menos contradições internas por se mover por meio da ideia de intensificação do capitalismo gerando novas formas de subjetivação, e não a quebra dos pressupostos modernos.<sup>76</sup>

Recusar os esquematismos conceituais, nesse caso, parece nos permitir melhores condições para observar nuances desse momento que se estende do movimento moderno à contemporaneidade. No entanto, a presença do termo pós-moderno em grande parte de nossa bibliografia, e especialmente na bibliografia sobre o cinema argentino contemporâneo, fez necessário um pequeno recuo buscando situar o debate sobre a utilização da pós-modernidade como campo conceitual.

Mas, voltando ainda mais cronologicamente e especificamente para o campo da arquitetura, agora de maneira mais direcionada, caberia perguntar: o que de fato teria sido essa Arquitetura Moderna à qual à arquitetura pós-modernista se opunha com tamanha veemência?

---

<sup>75</sup> Alguns datam o fim do movimento moderno precisamente em 15 de julho de 1972, “quando o projeto de desenvolvimento da habitação Pruitt-Igoe, de St Louis (uma versão premiada da ‘máquina para a vida moderna’ de Le Corbusier), foi dinamitado como um ambiente inabitável para as pessoas de baixa renda que abrigava.” Ibid., p.45.

<sup>76</sup> Para Jameson a separação entre modernismo e pós-modernismo é muito clara: “mesmo que todos os elementos constitutivos do pós-modernismo fossem idênticos e contínuos aos do modernismo – e a meu ver é possível demonstrar que esse ponto de vista é errôneo, mas somente uma análise ainda mais ampla do próprio modernismo poderia refutá-lo – os dois fenômenos ainda continuariam radicalmente distintos em seu significado e função social, devido ao posicionamento muito diferente do pós-modernismo no sistema econômico do capitalismo tardio e, mais ainda, devido à transformação da própria esfera da cultura na sociedade contemporânea” JAMESON, *Op. Cit.*, p. 31.

## 1.2. A Arquitetura Moderna e Le Corbusier

*Qual é a curva de excitação do sistema nervoso de um cidadão submetido no curso dos últimos dez anos ao fenômeno da cidade? Idem seu sistema respiratório?*  
Urbanismo, Le Corbusier

### 1.2.1 Um urbanismo em fim de linha?

*Urbanismo em fim de linha* (1998), de Otilia Arantes, reúne escritos e conferências cujo tema perpassa o que a autora entende como o colapso do urbanismo proposto pelos modernos. Arantes, como nossa posição aqui já levantada, abstém-se do uso do termo pós-modernidade, mesmo em seu livro anterior *O lugar da arquitetura depois dos modernos* (1993), por acreditar que a pós-modernidade simbolizaria uma ruptura e um momento inteiramente diverso, quando entende tratar-se do próprio esgarçamento do Movimento Moderno justamente por ter cumprido o que prometera.<sup>77</sup> Modernidade e pós-modernidade não seriam alternativas, mas passos de uma mesma via em decorrência das mudanças no capitalismo.

O foco da autora é a crítica às projeções do Movimento Moderno na Arquitetura, e para ela quando tal movimento que continha uma fé inabalável no progresso começou a definhar, as tentativas de salvação da vida pública não deixaram de estar a reboque da exploração capitalista e de uma investida claramente neoconservadora<sup>78</sup>. Escreve:

De fato, tanto a preservação do patrimônio arquitetônico, quanto a necessidade de uma renovação respeitosa do entorno, acabaram se transformando numa espécie de alegação ideológica dos gestores urbanos como formas de recomposição de uma identidade ou de uma vida social inexistentes – uma espécie de panaceia que por vezes não passa de recurso publicitário, quando não, inclusive, de inibição e controle social e cultural. O que acaba ocorrendo é, no mais das vezes, uma espetacularização do urbano, uma espécie de encenação de uma vida pública que há muito deixou de existir.<sup>79</sup>

A autora quer dizer, em ideia correlata, que o chamado pós-modernismo na arquitetura, bem como uma tentativa de salvar a cidade, quando observado mais de perto, não foi mais do mesmo do assinalado por ela em relação aos Modernos: quanto mais cumpria o seu papel enquanto projeto, mais se tornava uma forma de “escamotear conflitos, de excluir populações”<sup>80</sup> e, ademais, juntava-se a tradicional especulação imobiliária, uma estratégia

<sup>77</sup> ARANTES, *Op. Cit.*, 1993.

<sup>78</sup> Como vimos na parte 1.3 com David Harvey.

<sup>79</sup> ARANTES, *Op. Cit.*, 1998, p.13.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p.14.

empresarial “que assumiu a função de estimular ‘identidades locais’, através da criação de imagens enfáticas de um mundo higiênico e livre do fantasma da anomia social”.<sup>81</sup>

Em “O envelhecimento do novo”, Arantes assinala o choque do *novo*, do moderno, neutralizado ao cumprir seu ciclo, devido também “à tendência para uma racionalização absoluta”.<sup>82</sup> Isto é, a arte moderna, dita autônoma, alcançada graças à racionalização capitalista da dimensão cultural, após sua consolidação como instituição positiva gerou a aniquilação da possibilidade de choque e conseqüentemente a dissolução da autonomia.

De acordo com a autora, é dentro das ambivalências e contradições da modernidade “que a realização da visão utópica que ela mesma suscita culmina no seu oposto. ‘Morte à arte por amor ao progresso’, disse uma vez Van Doesburg.”<sup>83</sup> O novo converte-se em *moda* à guisa do que assinala Lipovetsky sobre a coincidência das vanguardas com o fenômeno de desestetização da arte e estetização (frivolidade e hedonismo) da vida das/nas sociedades contemporâneas.

Pensado em relação à Arquitetura Moderna, Arantes escreve:

Desde o início ela foi pensada como a principal aliada na solução dos grandes antagonismos da sociedade capitalista, a que seria capaz de reorganizar através de uma ordenação do espaço – o que, segundo Le Corbusier, haveria de prevenir contra a revolução. Mas a racionalização de um tal espaço (abstrato) estava diretamente vinculada à racionalização capitalista da produção, à serialização, à moradia mínima, ao zoneamento urbano, etc. Como se pode ver, a aposta no poder emancipatório da modernização capitalista, quer dizer, no caráter liberador inerente à evolução das forças produtivas, é marca congênita da cultura modernista e seus desdobramentos iluministas e utópicos que, na busca do sempre novo, fazia tábula rasa do passado. E todavia, como sabido, deu no que deu.<sup>84</sup>

A pretensa universalidade de tal arquitetura, para Arantes, faz hoje saltar aos olhos seu caráter ideológico “quando se observa os resultados de um processo que redundou na mais

---

<sup>81</sup> Ibid.

<sup>82</sup> Ibid., p.22.

<sup>83</sup> Ibid., p.29. Theo Van Doesburg (1884-1931), pintor e arquiteto, foi um artista fundamental ao modernismo. Ao lado de Mondrian, Vantongerloo e Van der Leek empreenderam “uma tentativa de criar um vocabulário visual abstrato que pudesse ser aplicado a objetivos práticos e que comunicaria o desejo do grupo por uma sociedade melhor” DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos:** guia enciclopédico da arte moderna. Tradução de Carlos Eugenio Marcondes de Moura. São Paulo, SP: CosacNaify, 2003. p. 121, reduzindo seus trabalhos posteriormente ao uso das cores primárias, os artistas De Stij acreditavam ter chegado a forma definitiva da arte: “Como afirmou Van Doesburg, esses se dedicavam ‘à absoluta desvalorização da tradição [...] à denúncia do embuste que envolvia o lirismo e o sentimento”. O meio para se alcançar tal objetivo era a redução – a purificação – da arte àquilo que nela era básico (forma, cor e linha). ‘A arte’, escreveu Van Doesburg, ‘desenvolve forças suficientes para influenciar toda cultura’. Uma arte simplificada e ordenada levaria, por sua vez, a uma renovação da sociedade e quando a arte tivesse se integrado totalmente à vida ela já não seria mais necessária.” Ibid., p.122.

<sup>84</sup> ARANTES, *Op. Cit.*, 1998, p.31.

desumana barbárie e segregação social”<sup>85</sup>. Essa utopia reformadora, a reboque justamente do desenvolvimento capitalista das forças produtivas e tecnológicas, era, portanto, inseparável do processo de modernização capitalista, e criou uma espécie de teatralização da vida social, no qual “substituindo-se à política, o estético vai reduzindo os conflitos à dimensão da aparência”.<sup>86</sup>

A posição quanto ao fato do Urbanismo Moderno (Racionalista)<sup>87</sup> “não significar um ideário revolucionário no sentido de investir contra o sistema capitalista” ainda que procurasse a “submissão dos interesses individuais aos coletivos” também é apontada por Rebeca Scherer na apresentação de 1986 do livro *A Carta de Atenas*.<sup>88</sup> A autora, como Arantes, sublinha que a associação dos modernos a uma nova etapa do capitalismo “acentua o caráter interventor do Estado e submete a sociedade civil às suas determinações, legitimando-as pela necessidade de coordenação e pela competência científica e tecnológica amplamente ideologizadas.”<sup>89</sup> Scherer ressalta ainda entre as críticas estabelecidas contra o Urbanismo Racionalista, seu “incentivo à rarefação das relações sociais”, comparação que podemos estabelecer com a diluição do “lugar público” e elevação das relações sociais ao patamar da encenação e da aparência, a “teatralização da vida social” de que fala Arantes.<sup>90</sup>

A crítica de Arantes à Arquitetura Moderna se dá de maneira mais incisiva no texto “Do universalismo moderno ao regionalismo pós-crítico”, no qual traça na primeira parte a indissociável utopia universalista do movimento moderno do seu caráter totalitário, face também apresentada por Harvey.

Para Arantes, a Arquitetura Moderna já apresentava desde o seu início uma contradição ao buscar uma “salvação para todos”, sendo gestada dentro do capitalismo. Outro ponto ressaltado é a aparente tábula rasa do passado apregoada pelos modernos e sua tentativa de, pela reorganização do espaço urbano, reordenar a sociedade, gerando, uma utopia

---

<sup>85</sup> Ibid., p.106.

<sup>86</sup> Ibid., p.37.

<sup>87</sup> O urbanismo racionalista ou progressista surge com a geração dos “arquitetos racionalistas” e Choay escreve que: “O conceito de arquitetura racionalista foi utilizado pelos historiadores da arquitetura (em especial B.Zevi) para designar o movimento que se afirma, depois da guerra de 1914, em favor das formas puras (contra a *Art nouveau* e sob influência do cubismo); ele prescreve qualquer decoração e ornamentação dos edifícios, e preconiza a exploração radical das fontes da técnica e da indústria. Seus principais partidários foram Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Oud e Mendelson.” CHOAY, Françoise. **O urbanismo**. São Paulo. Perspectiva, 1979, p.19, além disso, o Urbanismo Progressista ganha maior visibilidade com os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM).

<sup>88</sup> LE CORBUSIER, *Op. Cit*, 1989.

<sup>89</sup> SCHERER, Rebeca. Apresentação. In: LE CORBUSIER. **A Carta de Atenas**. São Paulo, SP: Hucitec: EDUSP, 1989, s/p.

<sup>90</sup> ARANTES, Otilia B. F. A Ideologia do “lugar público” na arquitetura contemporânea (um roteiro). In: **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo, SP: USP: Studio Nobel, 1993.

geométrica “de absorção integral de todas as manifestações da vida.”<sup>91</sup> que acabava por mascarar contradições explícitas das sociedades profundamente desiguais, por meio de um projeto higienista.

Ou seja, para Arantes, a forma de organização do espaço da cidade defendida pelos modernos, “por estrita fidelidade ao mesmo princípio de racionalização absoluta que define a lógica social da ordem capitalista”<sup>92</sup>, esgotou-se ao cabo de sua realização revelando-se “surpreendentemente afinada com os princípios tayloristas e fordistas da economia capitalista de massa, sem falar no caráter autoritário de que por vezes se revestiu.”<sup>93</sup>

Tais argumentos alinham-se aos de Daniel Pinson em *Arquitectura e Modernidade*, ao analisar a expansão e o alcance das ideias defendidas pelos modernos no contexto de escrita da *Carta de Atenas* e de reuniões do CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna)<sup>94</sup>:

Mas o contexto da época entre as duas guerras contribuiu igualmente para travar essa expansão, nomeadamente na Alemanha, onde o nazismo estigmatiza essa corrente. Do mesmo modo, a vanguarda soviética, que se constituiu relativamente à margem dos CIAM, mas na mesma perspectiva, foram rapidamente colocados no índice pela censura estalinista. Paradoxalmente, esta forma de perseguição totalitária contribuiu para reforçar o prestígio do Movimento Moderno. Mais tarde, a produção de grandes aglomerados fará ainda aparecer os elementos do totalitarismo que ela mesma veiculava.<sup>95</sup>

Além disso, o autor também ressalta a predileção do movimento moderno pela industrialização, bem como, a existência dela como condição de sustentação do próprio movimento, acarretando a utilização da *Carta de Atenas* pelos Estados “como instrumento oportuno para justificar a entrada em massa da industrialização na produção da construção.”<sup>96</sup> Dessa maneira, os Modernos, ao tomarem para si o objetivo de resolver os problemas dos alojamentos da grande classe de trabalhadores, teriam, de acordo com autor, como única desculpa o fato de não controlarem completamente o meio de aplicação de seus preceitos. Porém, ultrapassado isso, e com a notoriedade que o Movimento atingiu, não fizeram mais do

---

<sup>91</sup> ARANTES, *Op. Cit.*, 1998, p.103.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p.107.

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> Os CIAM, Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, foram uma série de congressos realizados depois de 1928, buscando discutir os rumos da Arquitetura Moderna e contaram com representantes não apenas da Europa, mas também dos Estados Unidos, Brasil, Japão, dentre outros países, como assinala Choay. CHOAY, *Op. Cit.*, 1979. O último CIAM aconteceu em 1956.

<sup>95</sup> PINSON, Daniel. **Arquitectura e Modernidade**. Flammarion, 1996. p.34-35.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 43.

que transformar em objetos os habitantes da cidade, atendendo ao Estado, e, portanto, distantes das reais necessidades dos moradores.

Pinson compreende o espaço moderno como uma soma de *performances* individuais e acrescenta:<sup>97</sup>

A coroação desta *performance* consiste sem dúvida, para o demiurgo que habita no arquiteto moderno, o qual vive no tempo em que as utopias se perverteram em sistemas totalitários, em pensar cada um desses objetos para si mesmo, mas também em poder realizar sem reservas a totalidades desses objetos numa cidade que seja integralmente sua obra. No fundo, Chandigarh realiza este projeto, cumpre nesse sentido a obra de Le Corbusier, o maior arquiteto do Movimento Moderno, mostra-a numa realização exaustiva, que parte da habitação para se consumir no parlamento.<sup>98</sup>

Evidenciam-se também as relações dos arquitetos modernos com a máquina burocrática, culminando posteriormente no declínio de sua arquitetura e no surgimento dos movimentos *anti e pós* modernos. Todavia, cabe ressaltar a análise de Harvey quando avalia que embora seja fácil fiar-se a um tipo de crítica que coloca as grandes obras do movimento moderno, especialmente as de habitações populares, como símbolos da “alienação e desumanização” (o autor cita Huysse e Frampton), também é possível:

dizer que, se desejavam encontrar soluções capitalistas para dilemas do desenvolvimento e da desestabilização político-econômica pós-guerra, era necessário algum tipo de planejamento e industrialização em larga escala na indústria da construção, aliados à exploração de técnicas de transporte de alta velocidade e de desenvolvimento de alta densidade. Em muitos desses aspectos o alto modernismo teve bastante sucesso.<sup>99</sup>

Para ele, o aspecto inferior desse processo estaria num desprezo às condições reais em virtude da “celebração subterrânea do poder e da racionalidade burocráticos corporativos, sob o disfarce de um retorno ao culto superficial da máquina eficiente como mito capaz de encarnar todas as aspirações humanas”<sup>100</sup>, em outras palavras, um desprezo da ornamentação, da personalização e um culto à linha reta que chegou ao ponto de:

---

<sup>97</sup> Crítica semelhante à de Janice Theodoro Silva quando escreve, em análise ao filme *El hombre de al lado*: “Contrariamente ao que prometiam, os projetistas acentuaram as já desequilibradas relações de poder, tanto dos homens (entre si), como do Estado com as partes mais desfavorecidas da sociedade. Como resultado deste processo, assistimos a uma reificação da obra arquitetônica, acompanhada de uma inversão perversa dos signos: a obra e seus usos corriqueiros diminuíram de importância frente ao seu produtor. O autor passou a gerir a sua imagem e ela passou a incorporar qualidades e *status* à obra. An-corado no poder da própria imagem o artista, apoiado pelo Estado, pela burocracia e pelo grande capital, impediu o surgimento da crítica”. SILVA, Janice Theodoro. Menos é mais. O homem ao lado. **Revista territórios e fronteiras**, Cuiabá, vol. 6, 2013. p.189.

<sup>98</sup> PINSON, *Op. Cit.*, p. 48.

<sup>99</sup> HARVEY *Op. Cit.*, 1993, p.42.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p.43.

os inquilinos das casas públicas não poderem modificar o ambiente para atender as necessidades pessoais e de os alunos que viviam no Pavilhão Suíço de Le Corbusier terem de torrar todos os verões porque o arquiteto se recusava, por razões estéticas, a permitir a instalação de persianas.<sup>101</sup>

Em *Urbanismo em fim de linha*, Arantes amplia suas críticas à escala urbana e coloca os impasses do que entende ser um fim da linha para o urbanismo moderno. Para ela, após o colapso da ideologia do plano, as intervenções urbanísticas vêm se dando de maneira pontual cabendo-se perguntar se essa ideologia não estaria sendo substituída por uma ideologia da diversidade, reduzida a escamotear os conflitos locais e transformar a cidade em um cenário ilusório, reflexo de uma sociabilidade inexistente.

A organização da cidade, pretendida pelos modernos, que avançaria em uma organização da vida dos habitantes, para a autora, é ilusória não apenas porque um desenho moderno – de acordo com ela, a substituição de planejamento por desenho, já parece enunciar sua impossibilidade de realização efetiva – está a cargo dos agentes e promotores urbanos, somados aos limites da profissão do urbanista, mas também, essencialmente, por estar imposta dentro de um sistema capitalista extremamente excludente.

Houve mesmo um momento, para Otilia Arantes, no qual se buscavam intervenções pontuais e orientadas com vistas a diminuir ao máximo possível os impactos das reformas urbanas na tentativa de salvar a cidade e a urbanidade. No entanto, tal programa não teria passado de uma encenação na qual os habitantes realocados, longe de estarem ainda integrados à cidade reformada, não poderiam frequentá-la senão como turistas ocasionais.

Ademais, hoje quem dita as regras de produção do espaço urbano, na opinião de Arantes, é o próprio capital, ao realocar lugares e pessoas de acordo com o fluxo do mercado, sendo “as nossas cidades apenas a fachada mais visível da atual mundialização desintegradora do capitalismo”<sup>102</sup>. Para ela, “em suma, nem cidade inteiramente planejada, nem espontânea”, somente revisando o modelo de modernização capitalista é possível “criar” uma nova cidade.

Embora seja esse o tom geral da análise da autora, não nos convenceremos tão imediatamente de seus argumentos sobre o fim de um urbanismo moderno, especialmente porque Arantes parece considerar indistintamente as proposições desse urbanismo com suas efetivas realizações, como se a segregação social fosse consequência da projeção de algum arquiteto. Na verdade, é importante balizarmos estar a segregação social vinculada a diversos

---

<sup>101</sup> Ibid.

<sup>102</sup> ARANTES, *Op. Cit.*, 1998, p. 139.

fatores, cujo papel do urbanismo é apenas uma de suas faces. Posto isso, passemos às análises de textos do próprio Le Corbusier.

### 1.2.2 Le Corbusier, urbanismo moderno e A Carta de Atenas

Em *Urbanismo*, livro de 1925, Le Corbusier propõe reformas que incluem de maneira radical destruir o centro para fazer frente às exigências do trânsito da era moderna.<sup>103</sup> No livro, um elogio à linha reta, são traçados os princípios básicos para nortear as reformas urbanas propostas como uma espécie de cirurgia, pois a cidade, interpretada com metáforas referentes ao corpo humano, estaria doente. O maior inimigo de tais reformas: o amor ao passado. Em *Urbanismo*, Le Corbusier afirma que “O centro da cidade está moralmente doente, sua periferia está corroída como que por uma virose”<sup>104</sup>, e sendo o centro, o coração da grande cidade, a cura para o resto do corpo urbano só poderia ser alcançada mediante sua total reparação.

Assim se definem para ele as bases do urbanismo moderno:

- 1º descongestionar o centro da cidade para fazer frente às exigências do trânsito.
- 2º aumentar a densidade dos centros das cidades para realizar o contato exigido pelos negócios.
- 3º aumentar os meios de circulação, ou seja, modificar completamente a concepção atual da rua que se acha sem efeito entre o fenômeno novo dos meios de transporte moderno: metrô ou carros, bondes, aviões.
- 4º aumentar as superfícies arborizadas, único meio de assegurar a higiene suficiente e a calma útil ao trabalho atento exigido pelo ritmo novo dos negócios.<sup>105</sup>

Após partir do elogio a linha reta em *Urbanismo*, em: “O caminho das mulas e o caminho dos homens”, Le Corbusier expõe na parte intitulada “A ordem”, a importância da organização da cidade para o estabelecimento das relações humanas:

A casa, a rua, a cidade são pontos de aplicação do trabalho humano; devem estar em ordem, senão contrariam os princípios fundamentais pelos quais nos norteamos; em desordem, elas se opõem a nós, nos entram, como nos entrava a natureza ambiente que combatíamos, que combatemos todos os dias.<sup>106</sup>

<sup>103</sup> LE CORBUSIER. *Urbanismo*. 3. ed. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 2009.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.87.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p.91.

<sup>106</sup> *Ibid.*, s/p.

Os capítulos seguintes detalham essa sistematização de elementos bastante precisos, são esses os capítulos: “O sentimento extravasa” e “Perenidade”, uma exposição, de acordo com o autor, para um coração sensível e encantador, do contato com a cidade, embora não seja sozinha suficiente para alcançar “A ordem” almejada. Para isso, buscando formas racionais de organização, os capítulos seguintes apontam uma direção: “Classificação e escolha (exame)” e “Classificação e escolha (decisões oportunas)”; em seguida: “A grande cidade”, onde são expostos os princípios acima sobre as bases do urbanismo moderno; “Estatística”, no qual se estabelecem as bases matemáticas para os diagnósticos e posteriores mudanças urbanas; “Recortes de Jornais”; “Nossos meios”, “Uma cidade contemporânea”, “Paris, centro da cidade”, “Medicina ou cirurgia”, “Cifras” e “Cacofonia”.

Le Corbusier, parece-nos, pretende nessa forma de exposição demonstrar por meio de bases teóricas e matemáticas, com vistas a um ordenamento entre sensibilidade e técnica – tema que retomaremos com a *Carta de Atenas* –, como seria possível a completa organização da cidade graças ao emprego correto dos preceitos urbanísticos.<sup>107</sup> “Tantos problemas são levantados pelo urbanismo, coisas de interesse, coisas da técnica e coisas do coração”<sup>108</sup>, e por isso sua explanação passa por uma tentativa de expor historicamente a forma como as cidades se dispunham interferindo nos relacionamentos entre seus habitantes e na “eficácia” do urbano.

Após esse preâmbulo são expostos os “exames” e as “decisões oportunas” a serem tomadas para “a cura” da cidade. Essas decisões apoiam-se em bases racionais e no estudo das grandes cidades e das condições estatísticas para sua análise e posterior reforma: “Luta-se contra o acaso, contra a desordem, contra o desleixo, contra a preguiça que traz a morte; aspira-se à ordem, e a ordem é atingida pelo recurso às bases determinantes de nosso espírito: a geometria.”<sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> Colquhoun afirma em análise a obra Le Corbusier como intuição e sentimento não se opõem a razão, escreve: “São sim, a razão sob seus aspectos instintivo, sensorial e emotivo. Como, em primeiro lugar, o sentimento é dependente da razão, ele é algo “merecido”. Não pode ser apreciado ordinariamente, ‘não pode ser roubado’. Esse sentimento merecido nos leva para além das experiências cotidianas, em direção a uma forma ideal, ao estilo, à cultura.” COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e tradição clássica**: ensaios sobre arquitetura 1980-87. Tradução de Christiane Brito; Prefácio de Roberto Conduru. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2004.

<sup>108</sup> LE CORBUSIER, *Op. Cit.*, 2009, p.95.

<sup>109</sup> *Ibid.*, s/p. Os “recortes de jornais” enunciam a importância do urbanismo junto a outras séries de questões econômicas, políticas e históricas do cotidiano, atestadas pela própria imprensa parisiense. Em “Uma cidade contemporânea” e “Paris, centro da cidade” tem-se, de acordo com o próprio autor, uma proposta objetiva de urbanismo moderno de planos precisos e um caso patético, respectivamente. Para a introdução do caso parisiense, denomina assertivamente o capítulo “Medicina ou cirurgia”, no qual propõe de maneira mais categórica as mudanças necessárias ao espaço urbano, mudanças que partem de intervenções semelhantes, por analogia, às da medicina (providência) ou da cirurgia (firmeza), conforme a necessidade da região. Nesse capítulo, para além do elogio às reformas de Haussmann (consideradas uma cirurgia no seio da cidade e a única razão pela qual Paris

Colquhoun afirma que em Le Corbusier intuição e sentimento não se opõem a razão, escreve:

São sim, a razão sob seus aspectos instintivo, sensorial e emotivo. Como, em primeiro lugar, o sentimento é dependente da razão, ele é algo “merecido”. Não pode ser apreciado ordinariamente, ‘não pode ser roubado’. Esse sentimento merecido nos leva para além das experiências cotidianas, em direção a uma forma ideal, ao estilo, à cultura.<sup>110</sup>

Tanto nas análises críticas do chamado pós-modernismo quanto nas exposições paradigmáticas de Corbusier, a centralidade de uma possível “universalidade científica” parece estar em debate. Sob uma chave de leitura política e filosófica, Françoise Choay em *O urbanismo: utopias e realidades, uma antologia*, analisa os projetos de uma série de urbanistas e salienta que a palavra urbanismo seria, de fato, recente, G. Bardet remonta a sua criação a 1910.<sup>111</sup> A partir dos pressupostos levantados por Choay em seus diversos textos sobre *A História e o Método em Urbanismo*<sup>112</sup> é possível percebermos o aparecimento da “pretensão universalidade científica”<sup>113</sup> do urbanismo e sua finalidade prática de intervenção, também exposta em *Urbanismo* de Le Corbusier.

O saber urbanístico se configura como uma *disciplina* que procura planejar e organizar a cidade, ou seja, interferir na configuração do espaço urbano, “cujo objetivo central é a disposição dos locais e dos lugares diversos que devem resguardar o desenvolvimento da vida material, sentimental e espiritual de todas as manifestações individuais e coletivas”<sup>114</sup> e se fundamenta inicialmente ligado ao saber do médico higienista e do engenheiro sanitário.

Para além da intervenção estritamente urbanística, Carmem Portinho – formada em engenharia civil em 1926 pela Escola Politécnica da Universidade do Brasil no Rio de Janeiro e responsável na década de 30 pelo primeiro curso de urbanismo no país – entende a aproximação de outros saberes à engenharia nas questões urbanas como uma relação entre ciência e urbanismo que não exclui a dimensão artística do trabalho. Em 1934, na epígrafe de

---

ainda resistiria), o arquiteto procura demonstrar com a anunciação, pelas metáforas urbanas de uma cidade doente (no caso Paris atestada pelos jornais), como caberia ao urbanista empregar a medicina ou a cirurgia da cidade, à semelhança de um médico que cura seu paciente. Os últimos capítulos servem para apoiar ainda mais o raciocínio para a realização do urbanismo do século XX.

<sup>110</sup> COLQUHOUN, *Op. cit.*, 2004.

<sup>111</sup> CHOAY, *Op. Cit.*, 1979, p.2.

<sup>112</sup> CHOAY, Françoise. **O patrimônio em questão**. Antologia para um combate. Trad. João Gabriel Alves Domingos. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011.

\_\_\_\_\_. **O urbanismo**. São Paulo. Perspectiva, 1979.

<sup>113</sup> CHOAY, *Op. Cit.*, 1979, p.2.

<sup>114</sup> CARPINTÉRO, Marisa Varanda T. **A Construção de um Sonho**. Os engenheiros-arquitetos e a formulação da política habitacional no Brasil. Campinas: Ed. Unicamp, 1997. p.45.

seu texto sobre o ensino do urbanismo, publicado na “Revista da Diretoria de Engenharia”, traz as palavras de Geo. B. Ford: “L’urbanisme est la science et l’art d’appliquer la prevoyance pratique à l’élaboration et au contrôle de tout ce qui entre dans l’organisation matérielle d’une agglomération humaine et de ce qui l’entoure”.<sup>115</sup> Com essa citação, Portinho traz para a argumentação a ideia também defendida por Ford, de que a aproximação com a ciência, e no caso a engenharia pura, não inviabiliza nem deve inviabilizar o efeito estético, sendo por isso de fundamental importância o trabalho do arquiteto, questão largamente discutida por Le Corbusier.<sup>116</sup>

Arquitetura e urbanismo se conjugam, entretantes, como duas formas de intervenção no espaço (também na escala da moradia e da cidade) a partir de preceitos racionalistas.<sup>117</sup> Os CIAM’S, por exemplo, trabalham com as concepções de habitação e a indissociabilidade entre ambos.<sup>118</sup> E é nesse sentido que a *Carta de Atenas*, de Le Corbusier, resultado do CIAM de 1933, torna-se um documento tão importante para o movimento moderno na arquitetura.<sup>119</sup> Nela Le Corbusier define as chaves do urbanismo baseadas em necessidades básicas dos seres humanos, supostamente perceptíveis nas quatro funções associadas à vida urbana: habitar, trabalhar, recrear-se e circular.<sup>120</sup>

Nosso ponto fundamental na observação feita por Le Corbusier a preceitos importantes na construção do espaço urbano diz respeito à presença de luz solar. Ao iniciar o documento com a epígrafe “A jornada solar de 24 horas ritma a atividade dos homens”, e ao expor que “O sol é o senhor da vida” e afirmar que “introduzir o sol [na habitação] é o mais novo e imperioso dever do arquiteto”, o autor aborda a presença de luz solar como qualidade

<sup>115</sup> *Apud* PORTINHO, Carmen. O ensino do Urbanismo. **Revista da Diretoria de Engenharia**, Rio de Janeiro, ano 2, nº11, 1934. p.15.

<sup>116</sup> Questões que fazem parte do universo das minhas pesquisas acadêmicas no início da graduação. SIMIÃO, Suelen Caldas de Sousa. “Os grandes problemas sanitários”: ciência, urbanismo e higiene no plano de remodelação do Rio de Janeiro na década de 1930. **Horizonte Científico**. Uberlândia. v. 8, p. 1-23, 2014. SIMIÃO, Suelen Caldas de Sousa. Higiene das cidades. Discurso médico e remodelação das cidades mineiras no início do século XX. In: 7°. SEMINÁRIO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA HISTORIOGRAFIA - TEORIA DA HISTÓRIA E HISTÓRIA DA HISTORIOGRAFIA: DIÁLOGOS BRASIL-ALEMANHA., 7., 2013, Mariana. **Anais...** . Ouro Preto: Edufop, 2013.

<sup>117</sup> Le Corbusier escreve “A casa coloca novamente o problema da arquitetura ao colocar dos meios de realização totalmente novos, ao colocar o de um plano totalmente novo adaptado a um modo de vida novo, ao colocar o da estética resultante de um estado de espírito novo” LE CORBUSIER, *Op. cit.*, 2009., s/p.

<sup>118</sup> Ver em FELDMAN, Sarah. O primer Congreso Panamericano de La Vivienda Popular (1939) ao Seminário de Habitação e Reforma Urbana (1963): Planejamento e habitação na perspectiva da metrópole latino americana. **Urbana**, v. 6, nº8 – Dossiê Cidade e Habitação na América Latina, jun-2014.

<sup>119</sup> O documento publicado por Le Corbusier não foi a única versão do congresso, sendo outra publicada nos Estados Unidos, e outra versão em holandês, de acordo com Scherer não correspondendo nenhuma delas (a de Le Corbusier de a de José-Luis Sert) exatamente às atas do CIAM. Cf SCHERER. *Op. Cit.*, 1989, s/p.

<sup>120</sup> Scherer assinala que a *Carta* não continha em si nada de extremamente “original”, uma vez que em países como Estados Unidos, Alemanha, Rússia, Suécia e Holanda, que possuíam um sistema industrial mais desenvolvido que o da França, muito do preconizado pelo documento, já era realizado. Cf: SCHERER, *Op. Cit.*, 1989, s/p.

essencial da habitação não apenas do ponto de vista físico, mas também ligado à ordem “psicológica e fisiológica”. Supõe serem esses elementos suficientes para dar conta também dos processos ligados à subjetividade.<sup>121</sup>

A questão da luz solar já havia aparecido em algumas falas das séries de palestras ministradas pelo arquiteto em Buenos Aires em fins de 1929, sobre “um estado presente da arquitetura e do urbanismo”, e compõem o livro *Precisões*, com prefácio do autor 30 anos após a primeira publicação, um prólogo brasileiro e outro americano, além de mais dois ensaios, sobre Paris e Moscou, textos de 1930.<sup>122</sup> Na palestra intitulada “Arquitetura em tudo, urbanismo em tudo”, proferida na Faculdade de Ciências Exatas, em outubro de 1929, por exemplo, após uma explanação sobre a condição sensível que o leva a tratar do tema da arquitetura, como algo que também “coloca a ordem”, o autor traz de maneira eloquente e poética a importância da luz solar e sua influência nos estados de espíritos dos habitantes. Escreve:

Meçam então a importância capital do lugar onde abrirão uma janela. Vigiem o modo pelo qual esta luz é recebida pelas paredes do cômodo. Na verdade desenrola-se aqui uma grande partida arquitetônica, aqui adquirem apoio as impressões arquitetônicas decisivas. Observem que já não se trata mais de estilos ou de decoração. Evoquem aqueles dias de início da primavera, quando o céu está carregado de nuvens trazidas pelas tormentas. Você está em sua casa, uma nuvem esconde o sol. Como você fica triste! O vento expulsou a nuvem, o sol penetra pela janela. Como você fica contente!<sup>123</sup>

E continua afirmando que “Luz sobre formas, intensidade luminosa específica, volumes sucessivos, atuam sobre o nosso ser sensível, provam sensações físicas, fisiológicas, que os sábios registraram, descreveram, classificaram, especificaram.”<sup>124</sup> De maneira ainda mais categórica assegura a importância de elementos subjetivos a partir das projeções arquitetônicas feitas pelo arquiteto ciente da influência sobre o estado de espírito do habitante: “ansiedade ou depressão, aí está o resultado dessas coisas que acabo de desenhar, que afetam nossa sensibilidade por meio de uma sequência de impressões das quais não podemos escapar.”<sup>125</sup>

Mas, embora o arquiteto pensasse ter oferecido um repertório para revolucionar o modo como se concebia a habitação, a abordagem crítica dos filmes contemporâneos, ao tratar

<sup>121</sup> Quando escreve por exemplo, em “Arquitetura em tudo, urbanismo em tudo”: “Do plano da máquina de morar – cidade e casa – a obra arquitetônica passa ao plano da sensibilidade. Ficamos tocados.” LE CORBUSIER. *Arquitetura em tudo, urbanismo em tudo*. In: LE CORBUSIER, **Precisões**: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo. São Paulo, SP: CosacNaify, 2004. p.91.

<sup>122</sup> LE CORBUSIER, *Op. Cit*, 2004.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p.83.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p.83-84.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p.84.

os preceitos modernistas, parece assinalar uma crise no habitar com as constantes metáforas que as personagens mobilizam em relação às “caixas-de-sapato” para designar os apartamentos; ou o contraponto de *El hombre de al lado*, quando a personagem da Casa Curutchet, projetada com o intuito de aproximar o homem da cidade, acaba utilizando-a em sentido oposto (o filme parece estar afinado às críticas estabelecidas por Arantes em relação ao movimento moderno).<sup>126</sup>

Com base nesses aspectos, nosso trabalho busca investigar em que medida o indivíduo *hipermoderno* sinaliza um desconforto acentuado na contemporaneidade em relação ao espaço urbano – desconforto que não poderia ser identificado como apenas contemporâneo, mas ligado a preceitos modernos. Mas antes, façamos um recuo ainda maior no tempo e na modernidade.

### 1.3. Uma chave simmeliana

Ao escrever sobre as sensibilidades dos habitantes submetidas ao ritmo das grandes cidades, em texto bastante precoce, Simmel traz uma chave fundamental de análise que incorpora a leitura do espaço urbano em decorrência do registro dos sujeitos e de sua subjetivação. Para David Frisby, os escritos de Simmel sobre a metrópole moderna são, na verdade, uma interseção de textos nos quais há o desenvolvimento da ideia segundo a qual “las identidades individuales no se desarrollan aisladamente, sino como intersección de círculos sociales”.<sup>127</sup>

Assim, para o autor, dois ensaios de Simmel têm importância fundamental ao longo da sociologia desenvolvida por ele, “La Exposición de Artes y Oficios de Berlín”, de 1896, eclipsado pelo lançamento de “As grandes cidades e a vida do espírito”, de 1903. Embora contenham temas distintos, ambos os textos têm relação com o âmbito geral das investigações de Simmel sobre a metrópole moderna e sua pesquisa geral sobre a modernidade. De acordo com Frisby, a ocasião que deu lugar à ambos os ensaios foi, para o primeiro, a Exposição de Artes e Ofícios de Berlin (1896), e para o segundo, a Primeira Exposição Municipal Alemã

---

<sup>126</sup> “Por meio de tomadas de cena, de cortes, a direção expressa as ambiguidades de uma sociedade onde o tradicional e o moderno se conjugam e se confrontam. A casa, repleta de luz, pensada dentro de um conceito moderno de arquitetura, se transforma em lugar de isolamento, de ruptura com o mundo, de separação rígida entre elite e povo.” SILVA, *Op. Cit.*, 2013, p.190.

<sup>127</sup> FRISBY, *Op. Cit.*, 1992, p.120.

(1903), com suas *representações* das cidades alemãs e das cidades em geral (com o adendo de serem por um viés positivo).<sup>128</sup>

As exposições, de acordo com Frisby, teriam papel fundamental nas análises feitas por Simmel, especialmente em seus textos do decorrer dos anos 1890 nos quais se pode notar um interesse do autor pelas *representações* da cidade, identificando uma relação recíproca de causa e efeito entre as exposições de arte e a metrópole. As exposições seriam uma espécie de “imagem em miniatura” do tempo presente, ao conjugar tempo e espaços distintos, por meio da junção entre exterior (das ruas) e interior (a própria sala de exposição).

Assim, e nesse contexto,

Simmel elige explorar los aspectos del entretenimiento y el consumo (de las impresiones que causan las cosas), los modos externos (arquitectura) e internos (formas de exponer) de exhibir el mundo de las cosas (mercancías), y la representación de la metrópoli en y mediante sus productos económicos e culturales.<sup>129</sup>

Em virtude dos pressupostos aqui levantados quanto às condições hipermodernas dos indivíduos contemporâneos e a retrospectiva na arquitetura moderna buscando, por meio da completa racionalização do espaço, controlar também as questões subjetivas dos habitantes, dois de seus textos são base de nossa leitura: o de 1903 e outro de 1909, intitulado *A ponte e a porta*. Neles estão evidenciadas formas de leitura que fornecem um relevante aparato para nossa análise realizada no capítulo 2, sobre as condições nervosas dos habitantes submetidos ao ritmo das cidades contemporâneas – no caso os personagens dos filmes – e a metáfora da ponte e da porta, que utilizaremos em relação às janelas abertas pelos personagens.

Além disso, é a cidade (suas expressões e construções) como espaço aberto (em oposição à cidadela) que faz da experiência humana e urbana o objeto de nossa análise e: “A função das cidades grandes é fornecer o lugar para o conflito e para as tentativas de unificação dos dois, na medida em que as suas condições peculiares se nos revelam como oportunidades e estímulos para o desenvolvimento de ambas.”<sup>130</sup>

---

<sup>128</sup> Veremos a seguir que as *expressões* das relações com a metrópole – na literatura e no cinema, por exemplo -, desde sua formação, revestem-se de um caráter tanto positivo quanto negativo.

<sup>129</sup> FRISBY, *Op. Cit.*, 1992, p.123.

<sup>130</sup> SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). *Mana* [online], vol.11, n.2, 2005. p.588.. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132005000200010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132005000200010)>, acesso em 11 de out. 2016.

### 1.3.1 Simmel e a cidade

Em “As grandes cidades e a vida do espírito”<sup>131</sup>, de 1903, Simmel faz uma leitura da sociedade moderna a partir da intensificação da vida nervosa nas grandes cidades.<sup>132</sup> O autor inicia o ensaio enunciando como as colocações do sujeito diante do mundo partem da resistência em ser nivelado e consumido em um mecanismo técnico-social. Situado entre os pioneiros em reflexões que aproximam dimensões espaciais e sensíveis do urbano, dá importância crucial ao fundamento psicológico de análise, às mudanças nas formas das pessoas se relacionarem em virtude das novas exigências modernas da cidade em oposição ao campo e das transformações relativas aos princípios econômicos. Tais pontos levam Simmel a realizar uma sociologia da vida na cidade moderna ao tomar para si no ensaio o objetivo de demonstrar que:

de qualquer ponto na superfície da existência, por mais que ele pareça brotar apenas nessa superfície e a partir dela, se pode sondar a profundidade da alma, que todas as exterioridades, mesmo as mais banais, estão ligadas, por fim, mediante linhas de direção, com as decisões últimas sobre o sentido e o estilo da vida.<sup>133</sup>

Com essa premissa, assume serem as adaptações na personalidade influenciadas por mecanismos tanto exteriores quanto interiores. Assume ainda serem a individualidade exacerbada dos sujeitos das grandes cidades e o caráter *blasé*, respostas à “mudança rápida e ininterrupta de impressões interiores e exteriores”.<sup>134</sup> Mais que isso, afirma serem as mudanças nas sensibilidades passíveis de apreensão, perceptíveis. Isso pode ser exemplificado quando, na primeira parte deste capítulo, com Haroche, trouxemos uma série de referências de autores que, de diversas áreas, estabeleceram formas de abordagem e percepção das transformações das formas de ser e sentir.

---

<sup>131</sup> Ibid.

<sup>132</sup> Em “O trágico na modernidade. Uma leitura da problemática da metrópole em Simmel, nas suas releituras e rupturas”, Joel Birman traça as diversas traduções que sofreu o ensaio conforme o período e o diálogo que se procurava estabelecer com o autor. Além disso, ressalta seu caráter interdisciplinar e escreve que “Não seria possível empreender a leitura da metrópole, como signo maior da civilidade e da sociabilidade no Ocidente, sem que as leituras demográfica, econômica, sociológica e antropológica, fosse efetivamente conjugada com as leituras histórica e simbólica” (BIRMAN, Joel. O trágico na modernidade. Uma leitura da problemática da metrópole em Simmel, nas suas releituras e rupturas. In: PECHMAN, Robert Moses. (Org.) **A pretexto de Simmel: cultura e subjetividade na metrópole contemporânea**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014a., p.12) e que “pelo viés concedido à dimensão ‘simbólica’, Simmel indicou também que não se poderia realizar uma leitura pertinente desta sem que se considerem devidamente os registros do ‘sujeito’ e da ‘subjetivação’”. (Ibid., p. 13), por isso a importância dada no ensaio original a “vida do espírito”, e para Birman o desaparecimento dessas palavras em algumas traduções diminuiria seu caráter interdisciplinar. Ibid.

<sup>133</sup> SIMMEL, Georg. *Op. Cit.*, 2005, p.580.

<sup>134</sup> Ibid., p.578.

Simmel foi um dos primeiros a atestar as mudanças nas formas sensíveis em virtude da aceleração da vida moderna urbana. Colocando uma oposição ao campo, onde o indivíduo estava sujeito a um ritmo mais lento e habitual e, portanto, em relações baseadas no ânimo e no sentimento, as grandes cidades exigiam (exigem) de seus indivíduos, em virtude da rápida guisa de informações e estímulos, uma resposta psíquica diferente, não ligada ao ânimo, mas a um caráter que ele denominou intelectualista.

O autor afirma com isso ser a resposta psíquica do habitante do campo mais sensível, à medida que não está sujeita às mudanças ininterruptas, e do habitante da cidade menos sensível, justamente como um mecanismo de defesa das condições subjetivas da vida, questões que podem ser pensadas em relação aos textos de Haroche e a retomada de Hume para refletir sobre a percepção dos objetos e as possíveis influências nas formas de sociabilidade contemporâneas. Esse é o ponto central da análise de Simmel: a leitura das reações dos indivíduos modernos não como um simples hedonismo, mas como modo de resistência e sobrevivência, pensado também em relação ao que chama de caráter *blasé*.

Embora contemporaneamente o termo comumente – no uso coloquial – venha sendo utilizado como maneira negativa de designar indivíduos indiferentes ao convívio social, em Simmel, este é um fenômeno anímico inerente à vida na cidade. É a partir dele que se expressa o caráter intelectualista do cidadão:

Justamente por isso homens tolos e de antemão espiritualmente sem vida não costumam ser *blasé*. Assim como uma vida desmedida de prazeres torna *blasé*, porque excita os nervos por muito tempo em suas reações mais fortes, até que por fim eles não possuem mais nenhuma reação, também as impressões inofensivas, mediante a rapidez e antagonismo de sua mudança, forçam os nervos a respostas tão violentas, irrompem de modo tão brutal de lá para cá, que extraem dos nervos sua última reserva de forças e, como eles permanecem no mesmo meio, não tem tempo de acumular uma nova.<sup>135</sup>

O caráter *blasé* é a capacidade de responder aos estímulos e situações com um “embotamento frente à distinção das coisas”, não como se elas não fossem percebidas, mas como se os seus significados se apresentassem de maneira nula, em uma tonalidade acinzentada e opaca.<sup>136</sup> Esse mecanismo de resposta é o resultado da economia monetária vigente nas cidades.<sup>137</sup>

---

<sup>135</sup> Ibid., p.581.

<sup>136</sup> Ibid.

<sup>137</sup> Questão que o autor trata melhor em *A Filosofia do dinheiro* (1900).

Para o autor, como o relógio de bolso representou uma alteração significativa das relações com o espaço em virtude do tempo, e conseqüentemente nas próprias relações entre os homens e mulheres, o princípio monetário, ao reduzir as trocas comerciais ao mero “quanto”, tornou o espírito moderno um espírito contábil. Mais uma vez opõem-se as relações de ânimo do habitante do campo às relações de entendimento do habitante da cidade devido a guinada monetária das trocas de mercadorias reduzindo os seres humanos a números e ligando-os a impessoalidade de um sistema de mercado maior que, em grande parte das vezes, destina-se a consumidores desconhecidos e exige maior objetividade, diferentemente da exigida na relação entre produtor e freguês conhecidos. Frisby sobre Simmel escreve:

El masivo incremento de las transacciones monetarias y la diversidad que adquieren en la metrópolis trae aparejada la devaluación de la calidad, la individualidad, la subjetividad y la elevación de una “actitud práctica”, de una “justicia formal”, de la indiferencia, del interés por la “prestación objetivamente sopesable” y el “egoísmo económico intelectualmente calculador”.<sup>138</sup>

Todas essas características têm, na metrópole moderna, sua resolução máxima. Somado a isso, a necessidade de um todo ordenado na cidade por exigências da própria facilitação da vida e com o objetivo de excluir ao máximo os impulsos irracionais, de acordo com Simmel, exige um esquema temporal fixo e supra-subjetivo ligado à pontualidade e exatidão nas trocas comerciais, e ao desenvolvimento do intelecto, cuja resultado imediato é a extrema racionalização não só das esferas econômicas, mas das relações pessoais.

Ao elevar as relações ao máximo da impessoalidade, a economia monetária, faz da cidade grande o locus do indivíduo *blasé*, ascendendo as relações à simples troca de objetos com valores definidos pelo mercado, “com sua ausência de cor e indiferença”<sup>139</sup>, tornando-se um nivelador que mina as peculiaridades e coloca no mesmo patamar homens e coisas. A resposta *blasé* tem assim seu caráter negativo, pois o habitante sujeito a esse sistema comercial e de *coisificação* se acomoda

aos conteúdos e à forma de vida na cidade grande renunciado à reagir a ela – a autoconservação de certas naturezas, sob o preço de desvalorizar todo o mundo objetivo, o que no final das contas degrada irremediavelmente a própria personalidade em um sentimento de igual depreciação.<sup>140</sup>

---

<sup>138</sup> FRISBY, *Op. Cit.*, 1992, p.168.

<sup>139</sup> SIMMEL, *Op. Cit.*, 2005, p.582.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p.582.

Essa acomodação gera ainda, para Simmel, uma atitude negativa de reserva nas formas de socialização na cidade, pois o contato exterior com os inúmeros indivíduos na grande cidade não pode ser respondido com reações interiores sempre positivas sob o risco da completa atomização do sujeito, ao contrário da familiaridade das relações entre os habitantes da cidade pequena. Em razão dessa atitude de reserva e também de certa desconfiança necessária à vida na cidade é que para o habitante do campo às vezes parece estranho que o outro mal conheça seu vizinho. Além desse traço temos outro mais radical, o de completa aversão.

Embora de maneira um pouco romantizada, ao colocar que os habitantes da cidade pequena reagem de maneira positiva por conhecer todas as pessoas, o texto de Simmel é importante por trazer como as relações nas cidades grandes se dão de formas diversas, uma “gradação extremamente multifacetada de simpatias, indiferenças e aversões, das mais efêmeras como das mais duradoras”<sup>141</sup>, e é isso que forma o sujeito da/cidade, como a indiferença às vezes positivamente o protege, pois o indivíduo que respondesse a todos os estímulos poderia ter seu eu completamente consumido.

Waizbort em análise a obra do autor escreve que a intensificação da vida nas cidades:

faz com que o moderno seja nervoso, insatisfeito, nostálgico, ansioso e por isso sempre em movimento. Quando Simmel destaca o tipo das individualidades da cidade grande, ele tem em vista a caracterização de um tipo social determinado, em função com conjunto de experiências a que está sujeito simplesmente pelo fato de viver na cidade grande.<sup>142</sup>

Da mesma forma, devemos ressaltar, por mais que se exclua os indivíduos de um grupo de interação amplo, criam-se grupos menores ligados por pequenas afinidades, como Lipovetsky posteriormente colocaria em relação às sociedades hipermodernas. Essa “liberdade” tem um reverso naquele sentimento compartilhado de quem, mesmo dentro de uma multidão, se vê sozinho. Como escreveria Virginia Woolf, em “O misterioso caso de Miss V.”, “É um lugar-comum que não há solidão que se compare a de quem se vê sozinho numa multidão”.<sup>143</sup>

Pois

a reserva e indiferença mútuas, as condições espirituais de vida dos círculos maiores, nunca foram sentidas tão fortemente, no que diz respeito ao seu resultado para a independência do indivíduo, do que na densa multidão da

<sup>141</sup> Ibid., p.583.

<sup>142</sup> WAIZBORT, Leopoldo. **As aventuras de Georg Simmel**. São Paulo, SP: Editora 34, 2000. p.317.

<sup>143</sup> WOOLF, Virginia. **Contos completos**. Tradução de Leonardo Froes. 2. ed. São Paulo, SP: CosacNaify, 2005. p.31.

cidade grande, porque a estreiteza e proximidade corporal tornam verdadeiramente explícita a distância espiritual.<sup>144</sup>

Como o desenvolvimento financeiro se dá em progressões cada vez maiores, as interações entre as pessoas, troca de informações, fluxo de ideias, trocas comerciais etc. ou seja, as relações espirituais, pessoais e econômicas crescem cada vez mais e geram sempre novas relações além dos limites físicos:

Inicialmente as cidades são o local da mais elevada divisão econômica do trabalho; elas criam assim fenômenos tão extremos como, em Paris, a lucrativa profissão de *quartozième*: pessoas, que se dão a conhecer por letreiros em suas casas, que à hora do jantar estão prontas, com trajes adequados, a serem rapidamente convocadas a participar de jantares e que o número de pessoas à mesa seja treze.<sup>145</sup>

O trecho acima poderia parecer uma parte do já mencionado filme *Her*, ou mesmo alguma nota de Lipovetsky ou Bauman sobre as sociedades fluidas, mas trata-se de Simmel atestando as mudanças ocorridas devido a intensificação da vida nas cidades e a necessidade de diferenciação e especialização frente ao mercado de trabalho.

Como escreve Waizboirt em relação à Simmel, o estilo de vida na cidade grande, dependente de condições objetivas, exatas, calculadas e pontuais, criadas a na relação com o dinheiro, tem como consequência impessoalidade, anonimato, individualismo, não apenas como reações negativas, mas como formas de sobrevivência. A cidade grande surge como um incremento à velocidade da vida, e mais que tudo, o que a define é a relação com o dinheiro, e por isso pensar essa documentação – no caso os nossos objetos de pesquisa - sob o escopo da intensificação do capitalismo se faz tão importante.

Giddens, por exemplo, avalia como o dinheiro é responsável pela quebra cada vez maior das fronteiras espaço/tempo: “O dinheiro não se relaciona ao tempo (ou, mais precisamente, ao tempo-espaço) como um fluxo, mas exatamente como um meio de vincular tempo e espaço associando instantaneidade e adiantamento, presença e ausência.”<sup>146</sup>

Essas relações com a modernidade expostas por Simmel, não muito diferentes das relações contemporâneas, somadas às colocações que fizemos na primeira parte quanto às mudanças nas formas de interação com o outro devido à necessidade de sociedades cada vez

---

<sup>144</sup> SIMMEL, *Op. Cit.*, 2005, p.585.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p.586.

<sup>146</sup> GIDDENS, *Op. cit.*, p.33.

mais flexíveis e fluídas e sob o impacto da era computadorizada, atesta novamente nossa predileção pelo termo *hipermoderno*.

### 1.3.2 Simmel, cidade e cinema

Como observado por Eliana Kuster em “A insuportável indiferença: indo ao cinema em companhia de Georg Simmel”<sup>147</sup>, o sociólogo morreu quando o cinema ainda não havia alcançado um patamar expressivo como documento de leitura da modernidade, como veremos a seguir. No entanto, as reflexões trazidas pelo autor nos oferecem mecanismos para decodificar, como na análise fílmica, meio próprio de leitura da obra cinematográfica, possíveis interpretações da vida nas cidades modernas ao reatualizarmos seu pensamento com vistas às leituras na produção do imaginário do espaço contemporâneo.

Baseando-se prioritariamente na leitura de “A metrópole e a vida mental”<sup>148</sup>, a autora ao afirmar que o texto traz como ponto fundamental a preservação da individualidade, escreve que “tal preservação vai colocar em relevo a intelectualização como forma de abordagem do mundo, de maneira a, através dela, filtrar e relativizar o impacto que essa vivência em meio a estímulos constantes produz na subjetividade”<sup>149</sup>, o que geraria a atitude *blasé* já elencada por nós.

Sob esse escopo, Kuster coloca lado a lado Simmel e o cinema, ambos trazendo leituras do espaço urbano contemporâneo a eles, ambos oferecendo linguagens que procuram interpretar e decifrar a metrópole. A autora apresenta então a leitura de Edgar Morin quando afirma que embora o cinema e o avião tenham surgido juntos, somente o primeiro permitiu a ascensão cada vez maior da imaginação enquanto o segundo apenas adentrou o mundo das máquinas. Por isso, Kuster, ao procurar explorar a transformação do cinema de técnica à linguagem narrativa busca o elo entre cinema e espaço da cidade, cinema e interpretação do espaço da cidade, cinema e Simmel. Escreve:

Em outras palavras, talvez possa ser a confluência desses fatores – a modernidade; o espaço urbano, as suas novas experiências e as profundas transformações advindas destas; e a vontade/necessidade de representa-las,

<sup>147</sup> KUSTER, Eliana. A insuportável indiferença: indo ao cinema na companhia de Georg Simmel. (Org.) PECHMAN, R. **A pretexto de Simmel: cultura e subjetividade na metrópole contemporânea**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014a.

<sup>148</sup> A autora utiliza a tradução intitulada “A metrópole e a vida Mental”, para referir-se ao texto “As grandes cidades e a vida do espírito”, tradução feita por Waizbord e de nossa preferência por advir de uma interpretação do original “Die Grossstädte und das Geistesleben”, e não da tradução inglesa “The Metropolis and Mental Life” Ver: SIMMEL, *Op. Cit.*, 2005, p.581.

<sup>149</sup> KUSTER, *Op. Cit.*, 2014a, p.200.

traduzi-las e compreende-las melhor e através de meios mais adequados a esse momento – que se origine essa mudança de direção que será responsável por tornar o cinema aquilo que ele veio a ser: a principal forma de representação social do século XX em diante.<sup>150</sup>

São questões também presentes nos textos da coletânea *O cinema e a invenção da vida moderna*, organizado por Leo Charney e Vanessa R. Schwartz, que tomam o cinema como paradigma para pensar as imagens, o impacto da máquina de produção do cinema e a modernidade vivida nas cidades e no espaço urbano, percebendo sua incidência no cotidiano de toda sociedade, a circulação do desejo do consumidor, os espetáculos e espectadores, a efemeridade e o instante.<sup>151</sup> Outro sintoma abordado nessa leitura é o surgimento das chamadas “sinfonias urbanas”, no qual “em resumo, a vida nas cidades deveria desenvolver-se como uma metonímia do termo utilizado no título desses filmes: uma sinfonia.”<sup>152</sup>

Como no encontro hipotético proposto por Robert Pechamn em “Quando Hannah Arendt vai à cidade e encontra Rubem Fonseca”<sup>153</sup>, o que a autora faz aqui é vislumbrar o mesmo encontro na cidade. Assim como Hannah Arendt e o contista carioca “encontram-se” na cidade ao fazerem dela uma arena de negociações para a manutenção da vida, Simmel e o Cinema fazem da cidade um local de observação e experimentação.

Posto isso, traça como, apesar do filme ter surgido na França, é de Berlim que saem (além de Simmel) o estilo cinematográfico denominado “filme de Rua de Weimar”, surgidos na década de 20 e retratando a emergência do espaço social moderno com toda carga de leitura inicial que poderia acarretar (rua como local perigoso, espaço dos desejos, do crime etc.), também atestado em textos de Robert Pechman.<sup>154</sup> Soma-se a isso o caráter pedagógico que por vezes se revestiu tais filmes, procurando alertar sobre os perigos da cidade. A sedução pelo

---

<sup>150</sup> Ibid., p.203.

<sup>151</sup> CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2011.

<sup>152</sup> KUSTER, Eliana. O tédio dos olhares sem alma. Algumas considerações sobre a indiferença, o desejo e o papel do cinema no cotidiano das metrópoles. In: PECHMAN, Robert Moses; KUSTER, Eliana. **O chamado da cidade: ensaios sobre urbanidade**. Belo Horizonte Ed.UFMG, 2014b. p. 111. A autora, nesse caso cita filmes como *Berlim, sinfonia da metrópole* (1927), de Walther Ruttmann; *Homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov; *São Paulo, a symphonia da metrópole* (1929) de Adalberto Kemeny e Rodolfo Lustig, dentre outros.

<sup>153</sup> PECHMAN, Robert Moses. Quando Hannah Arendt vai à cidade e encontra Rubem Fonseca: ou da cidade, da violência e da política. In: PECHMAN, Robert Moses; KUSTER, Eliana. **O chamado da cidade: ensaios sobre urbanidade**. Belo Horizonte Ed.UFMG, 2014b.

<sup>154</sup> Em PECHMAN, Robert Moses; KUSTER, Eliana. **O chamado da cidade: ensaios sobre urbanidade**. Belo Horizonte Ed.UFMG, 2014b.

espaço berlinense aparece de maneira tão evidente nesses filmes que de acordo com a autora, citando Kracauer, às vezes a referência estava colocada no próprio título.<sup>155</sup>

Essa forma de abordagem procurando identificar a cidade de Berlim como local “responsável” por “formar” determinados tipos de interpretação e apreensão do espaço também é recorrente em outros artigos que compõem o livro *A pretexto de Simmel*, e aparecem nos textos de Frisby e Waizbort.<sup>156</sup>

Kuster apresenta os temas compositivos de seu texto: “as representações que concretizam a entrada em cena de uma nova sensibilidade necessária ao sujeito no espaço urbano – em especial o cinema; o sociólogo que tece um pensamento sobre essas questões; e a própria cidade que as suscita.”<sup>157</sup>

As relações com a cidade a partir do olhar da/na cena urbana são relações construídas historicamente. Stella Bresciani em “Metrópoles: as faces do monstro urbano”<sup>158</sup> e também em “As sete portas da cidade”<sup>159</sup>, assinala o surgimento de uma nova sensibilidade que pôde ser percebido nas “mudanças” expressas na produção intelectual – literária e científica –, e como essa produção se adaptou para apreender o novo fenômeno urbano com o uso da linguagem escrita e visual, quando a linguagem técnica e científica parecia não ser mais suficiente.<sup>160</sup>

O romance de fins do século XIX e inícios do XX tenta dar conta desse drama urbano, sua experimentação toma corpo na ficção. Pechman escreve:

E antes do romance, onde poderíamos encontrar um ser humano provável, daqueles que se encontram nas ruas da cidade e que têm de se relacionar com

<sup>155</sup> Filmes citados pela autora como *A rua*, De Grune, 1923; *Rua sem sol*, de Pabst, 1925; *A tragédia da rua* de Rahn, 1927. KUSTER, Eliana. A insuportável indiferença: indo ao cinema na companhia de Georg Simmel. In: PECHMAN, *Op. Cit.*, 2014a, p.294.

<sup>156</sup> Ibid. FRISBY (*Op. cit.*), e Leopoldo Waizbort, também ressaltam as relações entre a escrita de Simmel e a própria cidade berlinense. Waizbort em “As aventuras de Georg Simmel” resalta como a cidade, mais do que Londres ou Paris tornou-se o modelo da cidade moderna. Para o autor, Simmel, tendo nascido e vivido na cidade acompanhou todo processo de transformação da mesma, elemento fundamental de sua sociologia. “Sua teoria sobre o moderno é o seu enfrentamento com a cidade em que vivia, suas próprias experiências formam o material que atíça a sua reflexão e a tentativa de apreender conceitualmente as transformações que ocorrem. O que é específico para Berlim serve como impulso e ponte para analisar o que é genérico”, WAIZBORT, *Op. Cit.*, 2000, p.315.

<sup>157</sup> KUSTER, *Op. Cit.*, 2014a, p. 206. Movimento semelhante de interpretação é construído no texto de Pechamn. PECHMAN, Robert Moses. Na selva das cidades: um *blasé* e três *voyeurs* – Simmel, Hopper, Hitchcock e Vettriano. In: PECHMAN, Robert Moses. (Org.) **A pretexto de Simmel: cultura e subjetividade na metrópole contemporânea**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014a.

<sup>158</sup> BRESCIANI, Maria Stella Martins. Metrópoles, as faces do monstro urbano. In: **Revista Bras. de Hist.** São Paulo, v.5, 1985.

<sup>159</sup> BRESCIANI, Maria Stella Martins. As sete portas da cidade. **Espaço & Debates: Revista de Estudos Regionais e Urbanos**. Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos, São Paulo, p.10-15, 1981.

<sup>160</sup> Utilizaremos aqui por analogia o cinema.

outros iguais a eles? Um ser humano de carne e osso e não apenas um “tipo literário”? Em lugar nenhum! Nunca, nem na literatura. Nem em qualquer outra forma de narrativa imprimiu-se essa dimensão subjetiva e interior, própria ao indivíduo e característica do romance. No entanto, essa incursão à psique do sujeito só foi possível porque a vida urbana levava a que se extrapolassem os valores comunitários na busca de uma subjetividade, só possível na experiência da cidade.<sup>161</sup>

Para o autor o *ver a cidade* consubstancia-se através das imagens feitas da observação dos escritores e pintores. Uma via de mão dupla, pois ao mesmo tempo em que se tematiza o habitante da cidade, forma-se o habitante, pois ele está imerso na rede de relações sociais e trocas culturais. “É como se a busca tanto de si quanto da arte só se fizesse sob as luzes da cidade, expondo-se existencialmente a ela, como no poema ‘Viagem a Berlim’, de Julius Harte, em que a pessoa é violentamente lançada à selva da vida urbana.”<sup>162</sup> Questão semelhante a evidenciada por Simmel quando o autor afirma serem as relações entre as subjetividades e a cidade construções mútuas (por exemplo com as exposições como meio de tematizar a cidade e modificar os processos subjetivos dos indivíduos). Ou a forma como Adrian Gorelik procura salientar como a cidade e suas representações se constroem ao mesmo tempo.

Pechman também trabalha esse exemplo para o caso específico da Alemanha dos anos 1920 com sua urbanização e sua efervescência cultural do qual o cinema, a pintura, a literatura, o teatro, tentaram dar conta, isto é, as formas de leitura e interpretação dessa cidade. É nesse sentido que as análises dos filmes que teceremos posteriormente nos são caras enquanto documentos históricos, enquanto “objeto de significação” e “objeto de troca cultural entre os sujeitos” como escreve Barros, uma vez que é uma das leituras do espaço urbano (no caso, portenho) e da vida na contemporaneidade.<sup>163</sup>

Para Kuster, a insuportável indiferença que encabeça o título é tratada somente após esse preâmbulo de apresentação das leituras da cidade. A autora inicia com o filme de 1927 do diretor alemão Friedrich Murnau “*Sunrise: a song of two womans*” (título em português: Aurora) que de acordo com Kuster “parece metonimizar a imagem da cidade na produção cinematográfica das primeiras décadas do século XX: nesse período ela é tomada, ao mesmo tempo, como uma tentação e um risco”.<sup>164</sup>

<sup>161</sup> PECHMAN, Robert Moses. Na selva das cidades: um *blasé* e três *voyeurs* – Simmel, Hopper, Hitchcock e Vettriano. In: PECHMAN, Robert Moses. (Org.) **A pretexto de Simmel: cultura e subjetividade na metrópole contemporânea**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014, p.90.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p.93.

<sup>163</sup> BARROS, J. D. História Política, Discurso e Imaginário: Aspectos de uma interface. **SAECULUM – Revista de História** [12] João Pessoa, Jan./Jun. 2005.

<sup>164</sup> KUSTER, *Op. Cit.*, 2014a, p. 208. O caráter pedagógico é novamente reforçado, com a citação de Noel Burch em seu trabalho analisando uma série de filmes norte-americanos que tratavam de como viver na cidade, alertando,

O filme conta a história de uma mulher que vai passar as férias no campo e se envolve com um homem casado com uma mulher também do campo. O filme “dividindo-se entre as duas forças: a ingenuidade verdadeira da moça do povoado e a sofisticação traiçoeira daquela que vem da metrópole, que, na tentativa de seduzir o amante, convence-o a matar sua mulher, vender a fazenda e ir para a cidade.”<sup>165</sup>

Não adentraremos aqui nos pormenores analisados por Kuster, mas apenas em seu procedimento metodológico. O movimento da narrativa é mais representativo do que parece *a priori* e a mulher do filme “parece personificar a cidade em seu próprio corpo, a fim de seduzir o homem do vilarejo para o modo de vida urbano.”<sup>166</sup> Nesse sentido, é possível ver um amplo processo de leitura e expressão da cidade. Frisby, por exemplo, salienta como o movimento do expressionismo alemão revelou as ambiguidades das respostas à metrópole moderna da celebração ao rechaço radical.<sup>167</sup>

Kuster utiliza como suporte teórico para examinar a linguagem cinematográfica a percepção de Simmel sobre o campo e a cidade em “As grandes cidades e a vida do espírito”, especialmente com a atitude *blasé*. Escreve ainda como o cinema é capaz de criar um duplo movimento de tematizar e criar o habitante da cidade, pois tão importante quanto se identificar como pertencente a um grupo, pode ocorrer a situação oposta, levando ambos os movimentos a um reconhecimento de si “fundamental para que a vida urbana aconteça.”<sup>168</sup>

Por fim um salto temporal é dado para análise de *Colateral* (2004), do diretor Michal Mann, que traça a narrativa do caminho feito na cidade por um matador de aluguel e um taxista. Kuster salienta como a leitura do filme não pode ser dissociada de uma leitura sobre a cidade, percurso já realizado e melhor explicitado em texto anterior “O tédio dos olhares sem alma.”<sup>169</sup> “*Um sujeito anda de metrô em L.A. e morre. Será que alguém vai reparar?*”, é a questão que inicia e fecha o filme, podendo ser associada à interpretação sobre o caráter *blasé*. No entanto, um ponto fulcral é levantado por Kuster: estaria hoje a atitude *blasé* sendo substituída por um tipo latente de indiferença?

---

por exemplo, sobre os perigos do gás. Outra forma de educar, elencado por Kuster é o riso, e o icônico personagem Vagabundo de Chaplin.

<sup>165</sup> Ibid., p.208.

<sup>166</sup> Ibid.

<sup>167</sup> FRISBY, *Op. Cit.*, 1992, p.148.

<sup>168</sup> KUSTER, *Op. Cit.*, 2014a, p.208.

<sup>169</sup> KUSTER, Eliana. O tédio dos olhares sem alma. Algumas considerações sobre a indiferença, o desejo e o papel do cinema no cotidiano das metrópoles. In: PECHMAN, Robert Moses; KUSTER, Eliana. **O chamado da cidade: ensaios sobre urbanidade**. Belo Horizonte Ed.UFMG, 2014.

Sua argumentação caminha por meio de referências que sobrelevaram a constituição do cinema como um mecanismo para despertar atenção dos moradores urbanos, em virtude da cada vez maior desatenção imposta, por exemplo, pelos ritmos fabris, ao mesmo tempo em que o capitalismo indicava a importância da rápida adaptação a diferentes gostos: “é fato que o cinema caminha no sentido de apresentar uma vasta riqueza de representação que se concentra em um curtíssimo período de tempo.”<sup>170</sup>

Por sua própria característica de local fechado e seguro, escuro, e que exige uma preparação para o seu ambiente, o espectador munido de uma acomodação talvez não possível durante a rotina diária pode deixar ser levado por uma série de sensações, pode deixar de ser *blasé* e por isso, para a autora, “no cinema a indiferença torna-se insuportável.”<sup>171</sup> E, “é contra essa indiferença que, muitas vezes, se lança mão do cinema e da ‘cinematização’ urbana, ou seja, a transformação e o enriquecimento da imagem das cidades por meio de sua representação nas telas.”<sup>172</sup>

Waizbort sobre Simmel escreve:

Os modernos vêem muitas imagens, são bombardeados, ao colocarem os pés para fora de casa, com o fluxo enorme de imagens (cabrerá a televisão trazê-las para o interior). Mas a sua capacidade de atribuir sentido a elas não acompanha a velocidade com que se apresentam à consciência. O modo de experiência da realidade que está em jogo é radicalmente distinto.<sup>173</sup>

O enorme e rápido fluxo de imagens, como consequência da vida nervosa na cidade, faz com que a atribuição de sentidos a elas fique eclipsadas, o que não ocorre no cinema. Questão semelhante à ressaltada por Frisby ao trazer como Simmel observa o papel das exposições na formação dos sentidos de quem às vê: “La absoluta heterogeneidad de las cosas ‘abarrotadas en estrecha proximidad paraliza los sentidos’ y produce ‘una autentica hipnosis’ del espectador, cuyos sentidos más delicados son ‘violados y perturbados por el efecto masivo de la mercadería que se ofrece’.”<sup>174</sup>

Nesse trecho o autor trata especificamente da relação estabelecida com as exposições também no que concerne as obras como objeto de consumo, no entanto, levanta uma questão fundamental, a saber, a noção intensificada de um grande número de sentimentos em um pequeno espaço de tempo. Explico: as exposições de arte, ou o cinema, trazem fatos cotidianos (ainda que ficcionalizados) e esses fatos (vivenciados cotidianamente nas cidades)

<sup>170</sup> KUSTER, *Op. Cit.*, 2014a, p.222.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p.221.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p.228.

<sup>173</sup> WAIZBOIRT, *Op. Cit.*, 2000, p.323.

<sup>174</sup> FRISBY, *Op. Cit.*, 1992, p.125.

despertam uma série de reações subjetivas. Tais reações, como vimos, podem se revestir de um mecanismo de defesa elaborado por nosso corpo como forma de sobrevivência aos inúmeros estímulos. Mas, no caso das exposições e das salas de cinema, existe um ambiente pré-preparado para a vivência dessas excitações, que podem ser vividas de maneira radical pelo expectador. “Se trata de un fenómeno metropolitano cuyas características se reproducen en el espacio restringido de la exposición.”<sup>175</sup>

Entretantes, no âmbito de nossa pesquisa, cabe-nos perguntar: os personagens de *Medianeras* e *El hombre de al lado* personificam esse tipo novo de indiferença ou apenas respondem aos estímulos por meio da atitude *blasé*? O que a expressão da cidade nas telas dos filmes pode dizer para o estudo do espaço urbano portenho? Essas são questões que serão deslindadas no próximo capítulo, mas antes uma pequena viagem a outro texto de Simmel ainda se faz necessária.

### 1.3.2.1 A ponte e a porta

Em “A ponte e a porta”, de 1909, Simmel utiliza as metáforas da ponte e da porta para indicar como só ao homem é dada a capacidade de unir ou separar, associar ou dissociar e “num sentido imediato, assim como simbólico, corporal e espiritual, a cada instante somos nós que separamos o que está ligado ou voltamos a unir o que está separado”<sup>176</sup>, incorporando tanto um sentido físico quanto metafísico.

O arauto dessa percepção é a construção da ponte e “para nós, e só para nós, as margens do rio não são apenas exteriores uma à outra, mas ‘separadas’; e a noção de separação estaria despojada de sentido se não houvéssemos começado por uni-las, nos nossos pensamentos finalizados, nas nossas necessidades, na nossa imaginação.”<sup>177</sup>

A ponte encarnaria um valor estético tanto quanto sensível e,

enquanto na correlação entre divisão e reunião, a ponte acentua o segundo termo e supera o distanciamento das suas extremidades ao mesmo tempo que o torna perceptível e mensurável, a porta ilustra de maneira mais clara até que ponto separação e reaproximação nada mais são do que dois aspectos do mesmo ato.<sup>178</sup>

<sup>175</sup> Ibid.

<sup>176</sup> SIMMEL, Georg. A Ponte e a Porta. *Política & Trabalho*, nº12 - set/1996, p.10. Disponível em <<http://www.oocities.org/collegepark/library/8429/12-simmel-1.html>>. Acesso em 15 de out. 2016.

<sup>177</sup> Ibid., p.11.

<sup>178</sup> Ibid., p.12.

A porta evidencia no homem a capacidade de poder abolir a relação entre exterior e interior e, mais que a parede, cria uma quebra simbólica, de um isolamento ainda mais forte, quase hermético, mas a todo tempo (desde que se tenha a chave) passível de abertura e quebra. “Enquanto a ponte, linha estendida entre dois pontos, prescreve uma segurança, uma direção absolutas, a porta é feita de modo que por ela a vida se expande além dos limites do ser-para-si isolado, até na limitação de todas as orientações.”<sup>179</sup>

O que nos importa reter dessa análise, para além das significações alegóricas atribuídas à ponte e à porta, é a capacidade humana de fazer de um objeto físico uma condição ligada também ao seu sentido subjetivo e embora o autor ao pensar a janela afirme que esta configura apenas uma parte da significação profunda da porta, cabe-nos pensar as fronteiras e a capacidade humana de construir e quebrar esse limite (ou de abrir *ventanas* nas *medianeras*):

Porque o homem é o ser de ligação que deve sempre separar, e que não pode religar sem ter antes separado - precisamos primeiro conceber em espírito como uma separação a existência indiferente de duas margens, para ligá-las por meio de uma ponte. E o homem é de tal maneira um ser-fronteira, que não tem fronteira. O fechamento da sua vida doméstica por meio da porta significa que ele destaca um pedaço da unidade ininterrupta do ser natural. Mas assim como a limitação informe toma figura, o nosso estado limitado encontra sentido e dignidade com o que materializa a mobilidade da porta: quer dizer com a possibilidade de quebrar esse limite a qualquer instante, para ganhar a liberdade.<sup>180</sup>

---

<sup>179</sup> Ibid.

<sup>180</sup> Ibid., p.14.

## CAPÍTULO 2

### MEDIANERAS NO CINEMA

*Uma cidade!*

*É o domínio do homem sobre a natureza.*

*É uma ação humana contra a natureza, um organismo humano de proteção e de trabalho.*

*É uma criação.*

*A poesia é ato humano – relações harmoniosas entre imagens perceptíveis. A poesia da natureza é, exatamente, apenas uma construção do espírito. A cidade é uma imagem poderosa que aciona nosso espírito. Por que a cidade não seria, ainda hoje, fonte de poesia?*

Le Corbusier, Urbanismo

## 2.1 Cinema, cidade e *Nuevo Cine Argentino*<sup>181</sup>

Nossa escrita, neste capítulo, atua no sentido de refletir sobre como as formas do capitalismo intensificado (hipermoderno) operam na consciência dos indivíduos e nas relações com o espaço urbano – um dos grandes lócus dessa intensificação –, sendo largamente *expressa* no *Nuevo Cine Argentino*, como um cinema preocupado em dar ênfase às experiências cotidianas, sob o impacto das políticas neoliberais e pela percepção de “novas” formas de relação na cidade e consequentemente de sua *expressão*.

No aprofundamento da modernidade/contemporaneidade tomam parte tanto os indivíduos inseridos enquanto formadores da cidade, arquitetos e urbanistas, por exemplo, quanto os que dela se apropriam em criações artísticas outras, como o cinema. Rogerio Luz, em *Filme e subjetividade*, livro que traz por meio de uma série de artigos as relações entre imagens e os processos de subjetivação, afirma que “a arte na modernidade aparece não como sonho consolador ou projeto de redenção, e sim como ação atual de um gesto de inscrição – envolvimento ou rasgo, arranhão e esgarçada – no próprio tecido histórico que metamorfoseia”.<sup>182</sup> Dessa forma, pensar as linguagens, sejam elas escritas ou imagéticas, constitui-se em material importante ao ofício do historiador que procura deslindar o imaginário da época que pretende estudar. Luz escreve que “O cinema de ficção se torna coletivamente relevante à medida que, ao exprimir-se por maneiras específicas de dar forma ao real, exterioriza-se em direção a uma realidade compartilhada.”<sup>183</sup>

<sup>181</sup> A estruturação desse capítulo se deu a partir da elaboração de dois artigos, SIMIÃO, Suelen Caldas de Sousa. (In)visibilidade contemporânea na multidão: o olhar e a cena urbana em Medianeras (2011). **Revista Cantareira**, Dossiê História e Cinema, Rio de Janeiro, ed. 23, p.33-46. Jul-Dez, 2015. e SIMIÃO, Suelen Caldas de Sousa. Janela para Curutchet: entre o convívio e a norma em *El hombre de al lado* (2009). **Cordis**. História, Cinema e Política. São Paulo, n.16, p. 294-319, jan/jun 2016; além dos trabalhos apresentados em congressos SIMIÃO, Suelen Caldas de Sousa. (Des)cobrir a cidade: ressignificações do espaço urbano de Buenos Aires em Medianeras (2011). In: VIII Seminário Nacional do Centro de Memória – MEMÓRIA E ACERVOS DOCUMENTAIS. O ARQUIVO COMO ESPAÇO PRODUTOR DE CONHECIMENTO. 2006. **Anais**. VIII. Seminario Nacional do CMU - Memória e acervos documentais, o arquivo como espaço produtor de conhecimento. Campinas: UNICAMP/CMU, 2016. SIMIÃO, Suelen Caldas de Sousa. Entre a cidade e a cidadela: (In)tolerância e isolamento no espaço urbano. In: PRIMER CONGRESO IBEROAMERICANO DE HISTORIA URBANA: ciudades en el tiempo: infraestructuras, territorio, patrimonio, 2016, Santiago de Chile. **Actas** Primer Congreso Iberoamericano de Historia Urbana: : ciudades en el tiempo: infraestructuras, territorio, patrimonio, 2016, v.1. p.651-660. SIMIÃO, Suelen Caldas de Sousa. Construção de masculinidade em *El hombre de al lado* (2009): questões de gênero. In: III SEMINARIO DE HISTORIA E CULTURA: Gênero e Historiografia da Universidade Federal de Uberlândia – Campus Santa Mônica, 2015, Uberlândia. **Anais** III Seminário de História e Cultura: Gênero e Historiografia da Universidade Federal de Uberlândia – Campus Santa Mônica, 2015. p.260-267. As ideias e pontos trabalhados nesses textos escritos desde o início da pesquisa, apresentam-se aqui de maneira mais desenvolvida, ou ainda em relação, já que a estrutura do capítulo busca analisar os filmes comparativamente.

<sup>182</sup> LUZ, Rogério. **Filme e subjetividade**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos: Contra Capa, 2002, p.20.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p.84.

Nosso trabalho aponta para uma vertente historiográfica, como salienta Campo, a partir de uma relação da História *com* o Cinema: “de que sendo as obras filmicas *representações* que as sociedades realizam de si mesmas, indagamos como podemos pensá-las a partir do ponto de vista do historiador.”<sup>184</sup> ou seja, “questioná-las a partir da percepção que esses artefatos são partes integrantes de nossa percepção enquanto ser-no-mundo”<sup>185</sup> e para além disso são sintomas, como salientado no capítulo 1, dessa espécie de cidade desencontrada.

Discordamos da autora apenas quanto à utilização do termo *representação*. Em nosso trabalho, ao encontro dos escritos de Esteban Dipaola, utilizaremos o termo *expressão*, por acreditar, como o autor, que:

A noción de Expresión abre las posibilidades de un pensamiento plural y activo del arte y que no restringe las amplias posibilidades y potencialidades interpretativas que en cualquier caso se desprenden de la obra. La Expresión, en ese marco, no es trascendente sino plenamente inmanente y ya no refiere a una idea previa de la realidad sino que se despliega como experiencia.<sup>186</sup>

Para o autor, significa afirmar que “Lo que la cinematografía realiza mediante sus imágenes, entonces, es una expresión de la experiencia, lo cual implica abordar todos los entrecruzamientos posibles de imágenes con sus múltiples sentidos siempre en transformación.”<sup>187</sup> Faz-se importante ressaltar como Dipaola chega a tal argumentação.

Se não utilizamos o autor no capítulo 1, não foi por falta de semelhanças teórico-metodológicas. Porém, a aparição de tal referencial nesse capítulo se dá com vistas a levar o leitor ao percurso que incorpora o capítulo 1 ao capítulo 2, enquanto eles se retroalimentam. Dipaola em seus textos busca pensar as transformações das sociedades contemporâneas (pós-modernas) à luz de suas relações com as imagens, em um processo percebido, no cinema, no que caracteriza como “sociedades imagináveis” trazendo como exemplificação final o *Nuevo Cine Argentino*.<sup>188</sup>

---

<sup>184</sup> CAMPO, Mônica Brincalpe. **História e cinema:** o tempo como representação em Lucrecia Martel e Beto Brant. 2010. Tese (Doutorado) – Curso História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. p.9.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>186</sup> DIPAOLA, Esteban. Imágenes indiscernibles. Un abordaje de las relaciones entre la imagen y el espacio en el cine argentino contemporáneo. **Bifurcaciones.** Revista de Estudios Culturales Urbanos, número 13. Talca: Escuela de Sociología de la Universidad Católica del Maule, invierno 2013. p. 4. Disponível em: <http://www.bifurcaciones.cl/2013/07/imagenes-indiscernibles/>, Acesso em 25 de jan. 2017.

<sup>187</sup> *Ibid.* p.4.

<sup>188</sup> DIPAOLA, Esteban. Imágenes indiscernibles. Un abordaje de las relaciones entre la imagen y el espacio en el cine argentino contemporáneo. **Bifurcaciones.** Revista de Estudios Culturales Urbanos, número 13. Talca: Escuela de Sociología de la Universidad Católica del Maule, invierno 2013. p. 4. Disponível em: <http://www.bifurcaciones.cl/2013/07/imagenes-indiscernibles/>, Acesso em 25 de jan., 2017. \_\_\_\_\_. Trayectos y performatividad: preliminares nociones para el abordaje de una imagen-espacio en el cine contemporáneo in

Para o autor, em referência aos pensamentos de Harvey e Jameson, a especificidade da sociedade contemporânea se dá por sua profunda relação com as imagens sob o escopo de uma nova relação espaço-temporal que requer sociedades cada vez mais flexíveis e fluidas. Tal forma de concepção, explorada largamente no capítulo 1, também para Dipaola, desdobra-se em um novo regime do olhar e cria novas práticas sociais (o autor não cita Claudine Haroche em seus textos, mas as semelhanças de pensamentos e referenciais dos autores podem ser facilmente evidenciadas).

Fundamentando seu estudo, Dipaola cunha a categoria “*imaginales*” com a junção entre as *imágenes* e o *social*, por seu caráter indissociável nas sociedades pós-modernas. Mais que isso, as *sociedades imaginales* evidenciadas por Dipaola trazem como foco específico o urbano e como:

Las maneras en que esta nueva experiencia imaginal en que se inscribe la contemporaneidad transforma las estéticas cotidianas tanto como cinematográficas, pero además produce interrelaciones con los propios cambios en las sociedades y con las modificaciones de las mismas ciudades.<sup>189</sup>

Isso significa dizer que a *expressão* no cinema contemporâneo porta as imagens não apenas como condição de sua capacidade narrativa, mas “como participantes de la propia condición imaginal presente”<sup>190</sup>, e na mesma medida o espaço urbano transforma-se por sua inscrição *entre* imagens (as formas de publicidade, a relação com os computadores, tv’s etc.) modificando a relação espaço-temporal. Formando os “lugares imaginales” produzidos nas relações com os objetos circundantes do espaço que alteram a experiência espacial concreta.

O regime estético, surgindo de múltiplas narrativas, torna o cinema “una experiencia más del mundo y espacio visual que vivimos, habitamos y transitamos”<sup>191</sup>, o que significa afirmar “que las prácticas sociales e culturales también se tornan amplias y ramificadas.”<sup>192</sup>

O rechaço à Representação se sustenta como uma recusa ao uso do termo, no cinema em particular, pois esse parece exigir “un modelo trascendente que define *a priori* y por

---

ROMANO, Silvia e ZANOTTO, Matías (eds). *Actas* del III Congreso de AsAECA – Córdoba, 2012. Córdoba: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA), 2012b. Disponível em: [http://www.asaeca.org/aactas/dipaola\\_esteban\\_-\\_ponencia.pdf](http://www.asaeca.org/aactas/dipaola_esteban_-_ponencia.pdf). Acesso em 25 de jan. 2017.

<sup>189</sup> DIPAOLA, *Op. Cit.* 2013, p. 2.

<sup>190</sup> *Ibid.*

<sup>191</sup> *Ibid.*, p.3. Nesse ponto o autor ressalta, por exemplo, as próprias mudanças no aparato cinematográfico no que diz respeito às formas de realização, produção, exibição e distribuição que são hoje, sem dúvida, muito mais globais e alteram as formas de recepção dos filmes.

<sup>192</sup> *Ibid.*

completo el objeto artístico sin atender a sus particularidades de exposición y de intervención en la experiencia social”<sup>193</sup>, criticando a tese do realismo no cinema, pois seu ponto é pensar como mais do que se exprimir o que é ou seria o real, o cinema indaga-se sobre a própria experiência cultural e cotidiana.<sup>194</sup>

Baseando-se na caracterização de *imagem-tempo*, de Deleuze, para conceituar o cinema moderno em oposição ao cinema clássico, Dipaola sustenta um novo conceito para o cinema da era pós-moderna de forte apelo visual, o de *imagen-espacio* e para isso parte da conceituação do espaço em seu sentido sociológico, estético e cinematográfico.

O sociológico incorporaria o espaço situado (dos limites) e o espaço vivido (cotidiano), espaços que, na pós-modernidade, confundem-se e se constroem performativamente. O espaço estético forma-se das trajetórias (experiências e derivas estéticas) em trânsito. E o cinematográfico subdivide-se no espaço da imagem (quadro, cena e plano) e da narrativa (relato e poética). Tais caracterizações se entrecruzam nas análises contemporâneas (e nosso capítulo 2 sustenta-se a partir do 1) e a elas voltaremos posteriormente.

Ademais, somando-se a isso, como nesta pesquisa são abordados dois filmes argentinos, cabe ainda salientarmos a especificidade desse tipo de produção. Para Mônica Campo, com a criação, na Argentina, do INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), em 1995, iniciou-se uma nova fase na direção da política audiovisual do país e as pesquisas apontam uma série de trabalhos com a disposição de mapear as novas cinematografias elaboradas desde o estabelecimento das leis de incentivo.<sup>195</sup> Nesse contexto surge o chamado *Nuevo Cine Argentino* (NCA), uma recuperação da produção argentina na área de cinema após um período de colapso.

A cinematografia argentina desenvolvida após 1990 com o NCA traz como uma de suas características a elaboração de obras atadas ao *tempo do puro presente*, ou ainda, *ao tempo do pensamento*, como escreve Campo<sup>196</sup>, além das noções de fuga exemplificadas por Dipaola. Além disso, Agustín Campero assinala a mudança tecnológica modificando as condições de produção, distribuição e exibição, desse tipo de cinema, com equipes para editar e filmar mais

---

<sup>193</sup> Ibid., p.4.

<sup>194</sup> Dipaola baseia sua análise nas oposições entre “regime estético” e “regime artístico”, de Rancière, rompendo com a noção de representação, para fundamentar sua argumentação.

<sup>195</sup> CAMPERO, Agustín. **Nuevo cine argentino**. De Rapado a Historias extraordinarias. Los Polvorines/Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento/Biblioteca Nacional, 2009. GALT, Rosalind. Cinema do calote: tornando queer a crise econômica no Novo Cinema Argentino. In: LIRA, Ramayana. **Políticas do Cinema Latinoamericano contemporâneos: múltiplos olhares sobre cinematografia latino-americana atual**. Palhoça: Ed. Unisul, 2012.

<sup>196</sup> CAMPO, *Op. Cit.*, 2010.

econômicas, gerando um “*nuevo tipo de cinefilia*” que “en sus inicios, coexistió también con una desgarradora formación social, que profundizó las desigualdades y género una sociedad excluyente, de la que este cine intento dar cuenta”,<sup>197</sup> como também salienta Barrenha.<sup>198</sup>

Uma gama variada de filmes elabora críticas e trazem como pano de fundo, por exemplo, a cidade, assim como os conflitos nela presentes, seja em âmbitos menores como a casa ou o condomínio fechado, ou em relação às grandes desigualdades e mudanças da cidade, como *Construcción de una ciudad*, de Nestor Frenkel (2007), *El asaltante*, de Pablo Fendrik (2007), *Una semana solos*, de Celina Murga (2008), *Elefante blanco*, de Pablo Trapero (2012), para citar alguns exemplos.

Para Barrenha, dentro desse escopo, existiriam duas fases do *Nuevo Cine Argentino* ou um *pós-NCA*. A primeira traria como um dos principais pontos a questão da *fuga* e a segunda se centraria em uma perda do sentido de urbanidade. Apoiando-se em Dipaola, Barrenha associa a primeira fase a uma mudança de relações com a formulação de identidade e ao contexto (os anos 1990) de uma crise do Grande relato. Essa primeira fase, de acordo com a autora em referência a Campero, encerrar-se-ia com *Histórias Extraordinárias* (2008), de Llinás.<sup>199</sup>

Alberto Chamorro em *Argentina, cine y ciudad*, opõe-se a ideia, por muito tempo utilizada pela crítica, de:

- 1) que las películas del Nuevo Cine Argentino tienen poco y nada en común;
- 2) que los directores del Nuevo Cine Argentino, a diferencia de los de la década de los 1960 – quienes también habían sido llamados, en su época, directores del Nuevo Cine o de la Nueva Ola – no se alienan o comprometen políticamente con ningún sector en particular y trasladan esa apatía política a sus películas.<sup>200</sup>

Sob o pano de fundo da análise do impacto das políticas neoliberais que culminaram na crise econômica na Argentina entre 2001 e 2002, demonstra elementos em comum nas variadas obras filmadas do período, bem como seu “compromisso político”, para além da superfície de análise dos críticos ao postularem uma suposta falta de engajamento de tais

<sup>197</sup> CAMPERO, *Op. Cit.*, 2009, p.7.

<sup>198</sup> BARRENHA, Natalia Christofoletti. *Espaços em conflito: ensaios sobre a cidade no cinema argentino contemporâneo*. 2016. Tese (Doutorado) – Curso de Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016., p.17.

<sup>199</sup> Ver: CAMPERO, *Op. Cit.*, 2009.. e PENA, Jaime (ed). **Historias extraordinarias**. Nuevo cine argentino 1999-2008. Madrid: T&B Editores/Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, 2009.

<sup>200</sup> CHAMORRO, Alberto. **Argentina, cine y ciudad**. El espacio urbano en la narrativa fílmica de los últimos años. Mar del plata: EDUDEM, 2011. p.12.

diretores.<sup>201</sup> O autor, por meio de um aporte teórico de estudos político-culturais e de urbanismo, traz uma série de referências já utilizadas por nós no primeiro capítulo, como Harvey, Jameson e Simmel, para analisar especificamente o espaço urbano em algumas das narrativas do *Nuevo Cine*.

Cabe ressaltar ainda os trabalhos, como o de Breno Juz, procurando identificar a leitura da retomada desse cinema como uma resposta/reflexo da crise, ligada a construção de uma interpretação eurocêntrica do cinema que subdivide os países em desenvolvidos e subdesenvolvidos, cabendo aos segundos retratarem sua “realidade social”, isto é, serem o retrato do subdesenvolvimento.<sup>202</sup> O autor argumenta como essa noção de cinema “foi usada como uma forma de comercializá-lo, ao capitalizar o fascínio pela crise e pela ideia de efervescência cultural em tempos difíceis”<sup>203</sup>, sendo produzida por meio do discurso de jornalistas, críticos de cinema e intelectuais. Tal construção, para o autor, acabou por homogeneizar a cinematografia do período e a fazer uma leitura pautada na “realidade” expressa em cada filme.

Como salientamos, o intuito dos autores aqui trazidos é o de pensar os filmes considerados nesse movimento sob o pano de fundo da crise e não necessariamente como reflexo ou resposta a ela, o que significa dizer que, compreender o espaço urbano e a imensa gama de filmes que o retrataram não está ligado a essa construção rasa de cinema como reflexo, mas procura refletir sobre pontos em comuns nessas obras fílmicas. Entendemos, como Juz, que tais filmes e sua leitura e classificação dentro de um contexto – o do NCA – também produzido historicamente, faz-se importante na análise crítica da cinematografia do período, mas nossa entrada no debate se faz ao pensarmos as mudanças urbanas e suas *expressões* no cinema argentino contemporâneo e, refletir sobre as aproximações desses filmes apresenta-se de maneira mais profícua. Não existia uma espécie de programa para a cinematografia desse período, mas analisados em conjunto os filmes apresentam uma série de características comuns.

---

<sup>201</sup> Elenca, por exemplo, *Pizza, birra, faso* (1998), de Bruno Sagnaro e Adrián Caetano, e *Fuga de cérebros* (1997), de Fernando Musa, a partir da *representação* que ambos os filmes fazem do espaço urbano e das mudanças de operação na forma como os personagens utilizam a cidade de Buenos Aires, apoiando-se na concepção de Harvey, para o qual o movimento político deve levar em consideração o âmbito do espaço urbano e “ofrecer salidas a las múltiples alienaciones de la vida urbana contemporánea” Ver (CHAMORRO, Alberto. Argentina, cine y ciudad. El espacio urbano en la narrativa fílmica de los últimos años. Mar del plata: EDUDEM, 2011). Argumentação que se sustenta no decorrer do livro com a análise de outros filmes.

<sup>202</sup> JUZ, Breno de Souza. A noção de representação da crise no nuevo cine argentino (1990-2004) In: ENCONTRO INTERNACIONAL DA ANPHLAC, 2008, Vitória. **Anais**. VIII Encontro Internacional da Anphlac, 2008.

JUZ, Breno de Souza. Representações cinematográficas da Argentina em crise (1999-. 2004). Dissertação (Mestrado) – Curso de História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2010.

<sup>203</sup> JUZ, *Op. Cit.*, 2008, p.2.

O debate sobre o NCA poderia se estender por longas páginas, e por si só daria uma pesquisa à parte, especialmente se adentrarmos a discussão de suas fases, como ressalta Barrenha com referenciais como Aguilar, Oubiña, dentre outros, assim como as leituras dissonantes sobre a homogeneidade dessa cinematografia. Porém, como acreditamos, a partir inclusive da própria argumentação da autora, que esta cinematografia da segunda fase ou *pós-NCA* ainda apresenta traços substanciais concernentes a *expressão* dos usos da cidade, às relações com o espaço urbano e à ideia de fuga e de obras atadas ao tempo do puro presente, como ressaltamos, a abrangência do termo ainda nos permite trabalha-lo enquanto categoria de análise, especialmente porque não é nosso intuito especificar necessariamente as formas de produção de tais filmes nem seus circuitos de exibição.

Por fim práticos, e por entender que a exposição e nossa entrada no debate a partir das análises de fases do processo de cinematografia não trará diferenças metodológicas significativas, pois os filmes por nós analisados também apresentam questões concernentes a expressão da cidade e mantém-se em relação com a constituição de identidade fluidas trazendo a cidade como elemento constituinte da narrativa, nosso diálogo se dará apenas com a articulação entre o que expomos no capítulo 1, as construções das *imagen-espacio* cunhadas por Dipaola e a argumentação de Chamorro a respeito da “urbanização da consciência”, de Harvey, isto é:

de qué forma el modo de ver, pensar y actuar que son producto de las inter-relaciones entre individualismo, clase, comunidad, estado y familia afectan los caminos y las características de la urbanización capitalista que, a su vez, retroalimentan y cambian nuestras concepciones y nuestras acciones.<sup>204</sup>

### 2.1.1 *Imagen-espacio* e ferramentas de análise

O conceito de *imagen-espacio* surge da já ressaltada produção *entre* imagens, ela: “no es representación de la ciudad, sino expresión de los flujos, las movilidades, la permanente circulación. La imagen-espacio es una experiencia del devenir y las metamorfosis de la ciudad y sus figuraciones imaginales.”<sup>205</sup>

E, se o espaço assume, no cinema contemporâneo, papel tão relevante “ello se debe a que àquel – y precisamente el espacio urbano – adquirió singular relevancia en el contexto

<sup>204</sup> HARVEY, David. **The urban Experience**. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1989 *apud*. CHAMORRO, *Op. Cit.*

<sup>205</sup> DIPAOLA, *Op. Cit.*, 2013, p. 9.

actual”<sup>206</sup>. É, portanto, *síntoma*, de acordo com Dipaola, e expressa os fluxos da experiência urbana.

Em sentido metodológico a *imagen-espacio* divide-se em *imagen-trayecto*, *imagen-presencia* y *imagen-flujo*, e dizem respeito à composição dos planos no filme. Esteban Dipaola exemplifica a utilização dos conceitos como ferramentas de análise a partir de uma série de filmes argentinas, como *Rapado* (1996), de Martín Rejman, *Centro* (2010), de Sebastián Martínez, *Sábado* (2002), de Juan Villegas, *Un mundo misterioso* (2011), de Rodrigo Moreno, *Lo que más quiero* (2010), de Delfina Castagnino, e *Castro* (2009), de Alejo Moguillansky.

1. *Imagen-trayecto*: a câmera se move, a cidade é expressa a partir do movimento/deslocamento e do transito, “un tipo de imagen que se define por los trayectos de los personajes, de sus relaciones y de objetos que portan, se intercambia o consumen”<sup>207</sup>

*Filmes: Rapado, Um mundo misterioso, Castro*

2. *Imagen-presencia*: câmera fixa, “atestigua las pulsaciones, flujos y movilidades que organizan la visualidad de la ciudad”<sup>208</sup>

*Filmes: Centro, Lo que más quiero*

3. *Imagen-flujo*: “las imágenes expresan las plurales maneras en que las prácticas, los objetos circulantes, las personas, sus diálogos y sus relaciones etc., producen mediante sus dinámicas y flexibilidades, vale decir, a través de su permanente fluir, la experiencia de la ciudad.”<sup>209</sup>

*Filmes: Sábado, Castro*

Como se referem aos planos, as formas de imagem podem mudar de acordo com a escolha do diretor, podendo mais de um tipo de imagem compor o mesmo filme, como é o caso de *Castro*, exemplificado por Dipaola. No decorrer das análises de *El hombre de al lado* e *Medianeras* tais conceitos serão melhor explicados e utilizados.

---

<sup>206</sup> Ibid.

<sup>207</sup> Ibid., p.10.

<sup>208</sup> Ibid.

<sup>209</sup> Ibid.

## 2.2. Os filmes: ambientação

### Sequência inicial 1. *Medianeras*



**Figura 1** - Vista panorâmica dos prédios 1. *Medianeras* 00'20"



**Figura 2** - Vista panorâmica dos prédios 2. *Medianeras* 00'57"



**Figura 3** - Vista panorâmica dos prédios 3. *Medianeras* 1'24''

Uma sequência de uma espécie de composição fotográfica toma a tela. Cenas de vistas panorâmicas dos prédios de Buenos Aires ao amanhecer, imagens de construções, o espelhamento dos carros nos vidros dos prédios, os detalhes que diferenciam uma construção de outra...

Cerca de cem imagens se juntam a uma trilha sonora de piano e aos sons da cidade (ainda tímidos de um despertar), corroborando com a fala em *off* do personagem Martín que narra por cerca de quatro minutos:

*Buenos Aires cresce descontrolada e imperfeita, é uma cidade superpovoada num país deserto. Uma cidade onde se ergue milhares e milhares de prédios sem nenhum critério. Ao lado de um muito alto, há um muito baixo. Ao lado de um racionalista, há um irracional. Ao lado de um em estilo francês, há um sem estilo. Provavelmente essas irregularidades nos refletem perfeitamente. Irregularidades estéticas e éticas. Esses prédios que se sucedem sem nenhuma lógica, demonstram total falta de planejamento. Exatamente assim é a nossa vida, que construímos sem saber como queremos que fique. Vivemos como quem está de passagem em Buenos Aires. Somos criadores da cultura do inquilino. Prédios menores, para dar lugar a outros prédios, ainda menores. Os apartamentos se medem por cômodos, vão daqueles excepcionais com sacada, sala de recreação, quarto de empregada e depósito até a quitinete ou “caixa de sapato”. Os prédios, como muitas coisas pensadas pelos homens servem para diferenciar uns dos outros. Existe a frente e os fundos. Andares altos e baixos. Os privilegiados são identificados pela letra A, às vezes B. Quanto mais à frente no alfabeto, pior o apartamento. Vista e claridade são promessas que poucas vezes se concretizam. O que se pode esperar de uma cidade que dá as costas ao seu rio? É certeza que as separações e os divórcios, a violência familiar, o excesso de canais a cabo, a falta de comunicação, a falta de desejo, a apatia, a depressão, os suicídios, as neuroses, os ataques de pânico, a obesidade, a tensão muscular, a insegurança, a hipocondria, o estresse e o sedentarismo são culpa dos*

*arquitetos e empresários de construção. Destes males, exceto o suicídio, todos me acometem.*

### **Sequência Inicial 2. *El hombre de al lado***

O primeiro som é o de pássaros e latidos de cachorro ao longe, sugerindo, a princípio, um local calmo. De repente um som alto de buzina, mais latidos de cachorro, algo que parece indicar materiais sendo arrastados e marretadas fortes na parede.

Os sons invadem o quarto onde um casal dorme. O homem, Leonardo, levanta-se e percorre ambientes de uma casa completamente iluminada a procura da origem do barulho.



**Figura 4** - Leonardo e esposa. *El hombre de al lado* 2'01''

\*\*\*

Essas são as sequências iniciais dos dois filmes argentinos, o primeiro se passa em Buenos Aires, e o segundo em La Plata. Ambos tencionam as relações entre o espaço urbano e a sociabilidade a partir da abertura de janelas nas *medianeras*, e analisados à luz das interpretações sobre a condição do indivíduo *hipermoderno*, a tentativa de regulação dos espaços e as experiências cotidianas, servem para problematizarmos as formas de *expressão* e de relação na/da cidade.

O capítulo abrirá pequenas aberturas (ou *ventanas*) para pensarmos como as linguagens artísticas, no caso, os filmes, colocam-se criticamente diante das linguagens técnicas – objeto do terceiro capítulo – em virtude do sintoma de inadaptação do indivíduo a projetos

modernistas. Nossas análises partirão da cidade como local de vários estímulos: rápidos, inesperados, tempestuosos, fugazes.<sup>210</sup> Processos sensíveis de relação com o espaço e o tempo.

### 2.2.1 Os personagens e os apartamentos

Após a sequência inicial de *Medianeras*, a próxima cena, em plano americano (o personagem está enquadrado do joelho para cima), é de Martín em seu apartamento escuro, repleto de miniaturas de personagens de desenhos. Frente ao computador altera o status para *on line* e em seguida escreve “super disponível”. A planta do apartamento toma a tela e a voz do personagem descreve: “Essa é a minha quitinete. São 40 e poucos metros quadrados e uma janela miserável que dá para um pulmão sem ar. Santa Fé, 1105, quarto andar, H.”

Diz:

Há mais de dez anos me sentei na frente do computador e tenho a sensação de que nunca mais me levantei. Não sei se a *internet* é o futuro, mas foi o meu. Vivo de criar *sites*. Este é meu ciberespaço. Não sei se sou bom, ou se fui o primeiro, mas tenho muito trabalho. Comecei com o *site* do meu psiquiatra, dedicado a fórbicos, especialidade dele e o que me faz ir lá duas vezes por semana.

O *site* desenhado por Martín para o psiquiatra tem como *layout* um astronauta solto no espaço. O personagem em seguida clica em um jogo feito para os visitantes da página. Continua sua fala em *off*: “Para a psiquiatria, sou um fórbico em recuperação. Após repetidos e violentos ataques de pânico, eu me fechei em casa. Por uns dois anos não saí”, faz então uma descrição dos campeonatos e jogos de vídeo game no qual foi vencedor. A *internet* o aproximou do mundo, mas o distanciou da vida. Isolado e com medo da cidade tem como alternativa indicada pelo psiquiatra para controlar seus ataques de pânico, tirar fotos da cidade.<sup>211</sup>

---

<sup>210</sup> A proposta de abertura de o *El hombre de al lado* “advém da videoinstalação *Boquete*, de Gaspar Libedinsky, na qual a sequência se inspira (segundo informam os créditos do filme). *Boquete* faz parte da série *Productos caseros*, sobre a transformação da penitenciária de Caseros por parte dos próprios presos que, durante um motim em 1984, abriram *boquetes* (pequenos buracos) nas paredes do edifício para circular entre andares e para se comunicar com os parentes que apareciam nas calçadas.” BARRENHA, *Op. Cit.*, 2016, p.109.

<sup>211</sup> Tais características expressas pelo personagem logo na sequência inicial do filme poderiam ser facilmente associadas as definições da intensificação da vida nervosa na cidade caracterizando o indivíduo moderno com noções como “nervoso, insatisfeito, nostálgico e ansioso” de que fala Waizbort em análise à obra de Simmel. WAIZBORT, *Op. Cit.*, 2000, p. 317.

Na sequência seguinte somos apresentados a Mariana, voltando de ônibus, e com o rosto apoiado no braço de um manequim, em primeiro plano. Vê pela janela o reflexo dos prédios antigos espelhados em prédios novos e diz:

Há dois anos sou arquiteta, mas ainda não construí nada. Nem um prédio, nem uma casa, nem um banheiro. Nada. Só umas maquetes inabitáveis e não somente por causa da escala. Com outras construções também não dei certo. Uma relação de quatro anos ruiu apesar dos meus esforços para mantê-la de pé.

Logo depois Mariana narra em seu apartamento escuro e abarrotado de caixas: “Por isso estou aqui, com a vida desordenada em 27 caixas de papelão, sentada num rolo de 12m de plástico bolha para estourar, antes que eu mesmo estoure.” Como na cena da descrição do apartamento de Martín, uma planta toma a tela e Mariana diz: “Esta é minha nova e velha caixa de sapatos que estes cinco degraus ridículos transformam em um duplex. E este é um negócio metade janela e metade sacada que o sol evita o ano inteiro. Av. Santa Fé, 1183, oitavo andar, G. De Gastrite.”

Em outra cena, a personagem dá banho em um manequim e diz trabalhar desenhando vitrines. Durante sua fala em *off* temos imagens da personagem organizando-as. Na primeira imagem Mariana monta um cenário de viagem: um avião, dois relógios indicando o horário de Buenos Aires e Madri, malas e a manequim com roupa de frio segurando balões em formato de corações vermelhos. Na segunda, Mariana com o cabelo penteado como da princesa Leia, arruma dois manequins vestidos de Stormtrooper e um Darth Vader, em referência ao filme *Star Wars*. Momento em que diz que as vitrines refletem algo dela, mas o anonimato a tranquiliza. Na terceira imagem, temos a manequim com uma peruca e roupas que facilmente se aproximam do cabelo e das roupas usadas por Mariana. Das listras de sua blusa de frio saem fitas que acompanham toda a vitrine e caem com luzes no chão. A câmera nessas cenas encontra-se do outro lado da rua (o que podemos perceber porque durante a tomada passam carros e pessoas – inclusive Martín) e em plano médio (captando toda a vitrine, Mariana e os manequins).

Na cena seguinte carrega uma caixa em seu abarrotado apartamento, tropeça e a caixa se desfaz. A personagem fuma um cigarro e parece irritada. Narra, segurando *Onde está Wally?*<sup>212</sup>:

Tenho esse livro desde os 14 anos e é, que me perdoem os grandes escritores, o livro da minha vida. É a origem da minha fobia de multidões e criou em mim

<sup>212</sup> *Where's Wally (Onde está Wally?)* é uma série de livros infanto-juvenis, criada por Martín Handford, na qual o leitor deve encontrar o personagem Wally em diversas situações. O livro possui ilustrações que ocupam as duas páginas, além do personagem principal da série, podem-se encontrar objetos perdidos do mesmo.

uma angústia existencial bem particular. Ele representa de um jeito dramático a angústia de saber que sou alguém perdido entre milhões. Os anos passaram e ficou uma página sem resolver. Wally na cidade. Eu o encontrei no shopping, no aeroporto e na praia, mas, na cidade, não encontro. Sei que o nervosismo cega, mas não consigo achar. Então me pergunto. Se, mesmo sabendo quem eu procuro, não consigo achar, como vou encontrar quem eu procuro se nem sei como é?

### 2.2.2 Os personagens e a Casa Curutchet

O primeiro contato com Leonardo após a sequência inicial é pela janela de sua casa de onde o personagem grita com o pedreiro abrindo uma janela na residência em frente, e ordena que o mesmo avise o dono que precisa contatar-lhe. Nesse momento vemos Leonardo, sua esposa Ana e a filha Lola enquadrados em meio primeiro plano, da cintura para cima (forma mantida em diversas cenas no qual a personagem se encontra próximo à janela de sua casa). Na cena seguinte temos a vista de seu *site* e percebemos que Leonardo Kachanovsky é um famoso *designer*, ganhador de um importante prêmio em Milão por uma de suas cadeiras. O *site* tem tradução para sete línguas, e ao longo do filme vemos o personagem falando em algumas delas (o que irá demarcar, na narrativa, seu caráter erudito em contraposição ao de seu vizinho, diversas vezes tido como bárbaro).

A casa vista logo na primeira sequência, é a Casa Curutchet (1948), única edificada por Le Corbusier na América. Ao longo do filme, as tomadas de cena não nos permitem (talvez propositadamente, como iremos discutir a seguir), vislumbrar por completo seu projeto que, aos olhos do espectador, soa como um labirinto.

O homem ao lado é Víctor Chubello, e dele temos apenas as informações que nos chegam através do ponto de vista de Leonardo, e do nosso próprio ponto de vista quando por diversas vezes a câmera se posiciona próxima ao ombro de Kachanovsky fazendo com que observemos a contenda nas cenas nas quais os personagens tentam estabelecer diálogo (ou no caso, nas tentativas feitas apenas por Víctor, pois Leonardo sempre se mostra reticente).

## 2.3. (In)visibilidade contemporânea: dois *blasés*, dois *voyeurs*, o espaço e o labirinto<sup>213</sup>

### 2.3.1 Dois *blasés*

*Entre las muchas maneras de combatir la nada,  
una de las mejores es sacar fotografías.*  
Julio Cortázar

Em “Também sem a feli(z) cidade se vive: um panorama dos encontros e desencontros pelas ruas da cidade contemporâneas”, Eliana Kuster e Robert Pechman, iniciam o texto escrevendo sobre uma intervenção na qual um grupo de pessoas caminha tendo em volta de si uma redoma formada dos mais variados materiais. A intervenção foi realizada na cidade de Salvador e o acontecimento gera uma quebra na rotina das pessoas, andando até então em movimentos quase sincronizados:

A partir daí pode apresentar-se a possibilidade de admitir que, embora a rotina seja avassaladora e cada um procure se manter em seu “script”, de tal forma a manter a estabilidade de seu devir na cidade, o acontecimento urbano é inesperado e tem a capacidade de nos atropelar – para o bem ou para o mal – quando menos se espera.<sup>214</sup>

Acontecimentos como esses ao quebrarem a rotina, quebram a atitude *blasé* que para Simmel tem como essência “o embotamento frente à distinção das coisas; não no sentido de que elas não sejam percebidas, mas sim de tal modo que o significado e o valor da distinção das coisas e com isso das próprias coisas são nulos”<sup>215</sup> ou seja, a atitude *blasé* acarretaria uma certa “incapacidade de reagir aos novos estímulos com uma energia que lhes seja adequada.”<sup>216</sup> Sendo fruto da cidade é importante pensarmos ainda, como já assinalado no Capítulo 1, como tal atitude também é um mecanismo de defesa para a não atomização do indivíduo pelos diversos estímulos proporcionados pelo ambiente urbano.

---

<sup>213</sup> O subtítulo do capítulo é um jogo de palavras com o texto de Pechman, usado como base nesse tópico. PECHMAN, Robert Moses. Na selva das cidades: um *blasé* e três *voyeurs* – Simmel, Hopper, Hitchcock e Vettriano. In: PECHMAN, Robert Moses. (Org.) *A pretexto de Simmel: cultura e subjetividade na metrópole contemporânea*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014a., p.88.

<sup>214</sup> PECHMAN, Robert Moses; KUSTER, Eliana. Também sem a feli(z) cidade se vive: um panorama dos encontros e desencontros pelas ruas da cidade contemporâneas. In: PECHMAN, R. KUSTER, Eliana. **O chamado da cidade: ensaios sobre urbanidade**. Belo Horizonte Ed.UFRJ, 2014b. p.89

<sup>215</sup> SIMMEL, *Op. Cit.*, 2005, p.581.

<sup>216</sup> *Ibid.*

Geralmente quando os personagens de *Medianeras* caminham em silêncio pelas ruas, a trilha sonora é a dos sons da cidade. As exceções dizem respeito à quando as personagens estão sob a iminência de se encontrarem. Nesses momentos o barulho da cidade se mistura a uma trilha sonora suave. Ocasões em que as personagens passam uma pela outra na rua, sem se verem; quando Martín para por alguns segundos diante da vitrine composta por Mariana; e nesta cena a seguir quando a cotidianidade da circulação de pessoas na rua é interrompida por um acontecimento inesperado e fator desencadeante da quebra da atitude *blasé*, analisada por Simmel. Descrevo:

A câmera se alterna ora acompanhando Mariana, ora Martín, por uma rua da cidade de Buenos Aires. Primeiramente em plano de conjunto, revelando grande parte do cenário ao mesmo tempo em que é possível distinguir os rostos dos personagens ao se aproximarem da câmera, depois em plano americano, e por último movimentando-se como se caminhássemos atrás dos personagens, a tomada nos dá a impressão da iminência de um encontro. A trilha sonora composta essencialmente por sons de piano se mistura aos sons próprios da cidade.<sup>217</sup> De repente, o passo apressado é interrompido por um acontecimento não programado que de início não entendemos muito bem: algo parece cair no meio da calçada.

Como a câmera está localizada um pouco recuada e praticamente na altura do ombro de Martín (como nas cenas de *El hombre de al lado* quando Leonardo estabelece contato com Víctor) vemos de início, para além do vulto de algo que cai, uma aglomeração de pessoas, depois buzinas e um homem sendo atropelado. A câmera continua a se movimentar como se nesse caso fôssemos um dos transeuntes a presenciar o acontecimento. Logo vemos alguém socorrer um cachorro, e um pouco mais a frente uma mulher desmaiar nos braços de Mariana. Algumas pessoas socorrem o cachorro, outras o homem atropelado, outras a mulher. Martín, ao telefone, liga para a emergência. Mariana faz o mesmo.

---

<sup>217</sup> Interessante notar que em determinado momento do filme vemos um piano ser içado até um andar próximo ao apartamento de Mariana. Após essa cena, a trilha sonora que acompanha as cenas com a personagem quando se encontra em seu apartamento é composta pela música do(a) vizinho(a) – o que em diversos momentos causam irritação na personagem. Não sabemos nada sobre o(a) dono(a) das composições musicais, apenas que se trata do(a) vizinho(a) da frente, mas, ao longo do filme podemos notar a construção de cenas de acordo com a trilha musical de notas de um piano, sendo uma das leituras possíveis a relação de amor e ódio tanto de Mariana com o(a) vizinho(a), quanto de relação com a própria cidade.



**Figura 5** - Câmera localizada próxima ao ombro de Mariana. *Medianeras* 10'21''



**Figura 6** - Câmera localizada próxima ao ombro de Martín. *Medianeras* 10'24''

A cena de início cotidiana dos dois personagens caminhando pela cidade e com uma trilha sonora beirando a melancolia, logo se reveste de tensão. Depois, com a trilha sonora mais calma, temos o enquadramento de um prédio com uma sacada em evidência onde uma criança brinca em um triciclo, sendo observada pela janela por Mariana, que fuma. Em outra sequência a personagem conversa com um de seus manequins enquanto faz reparos em seu rosto:

O cachorro se suicidou. Parece que era a única companhia de uma prostituta de 40 e tantos anos que o deixava todos os dias na sacada para não incomodar seus clientes. O cachorro se enfurecia quando tocavam nela. Não me admira que tenha se jogado. Sozinho, numa sacada tão pequena.<sup>218</sup>

<sup>218</sup> A relação entre suicídio e pequenos espaços novamente aparece, a cena ainda é significativa se levarmos em consideração que a criança no triciclo se movimenta para frente e para trás com um espaço para apenas três pedaladas.

Na outra cena Martín parece chorar e abre um *site* com a notícia do acidente: “Acidente estranho, um cachorro morto e duas pessoas feridas”. O acontecimento inesperado do suicídio do cachorro gera nos personagens, e de forma mais incisiva em Mariana, pensamentos que a fazem questionar a vida na cidade provocando a quebra de atitude *blasé*. Nesse sentido, podemos trabalhar também com outro termo, cunhado por Benjamin e empregado contemporaneamente por Featherstone: a *flânerie* na cidade contemporânea. O ser que caminha pelo espaço urbano e caminhado tem conhecimento dele. Entrementes, como o inesperado é responsável pela quebra de rotina ligando-se às formas de sentir na contemporaneidade.

Outro ponto ainda diz respeito à tendência (poderíamos dizer contemporânea?) da falta de socialização e da perda de sentido dos locais públicos, também exploradas no Capítulo 1. Featherstone corrobora escrevendo: “Falar do *flâneur*, portanto levanta uma série de questões sobre a natureza da vida pública contemporânea e sobre a relação entre experiência estética dos espaços públicos.”<sup>219</sup> Claudine Haroche também ressalta um viés dessa questão ao retomar Benjamin e o crescimento da reprodutibilidade técnica causando efeitos nas formas de ver e sentir.<sup>220</sup>

No entanto, as *flâneries* de ambos os personagens, não demonstram uma interação direta com a cidade em relação à comunicação com os demais sujeitos, assim como não parecem estar ligadas a utilização de todos os sentidos, como seria em Benjamin. Interessante ainda se pensarmos essa cena em relação à análise levantada por Frisby sobre a obra de Simmel. O autor escreve:

La velocidad de las interacciones y su naturaleza a menudo extremadamente fugaz requieren un mecanismo a través del cual los individuos puedan expresar su respuesta a los otros. Y en este punto, el rostro cuenta con una notable ventaja respecto de otras expresiones corporales: un cambio mínimo en sus partes o elementos da como resultado un cambio en su impresión total.<sup>221</sup>

Mesmo durante a cena do suicídio do cachorro, na qual o movimento rápido da câmera que acompanha os personagens caminhando pela cidade é interrompido para dar lugar

---

<sup>219</sup> FEATHERSTONE, Mike. O flâneur, a cidade e a vida pública virtual. In: ARANTES NETO, Antonio Augusto (org.). **O espaço da diferença**. São Paulo, SP: Papirus, 2000. p. 190.

<sup>220</sup> HAROCHE, Claudine. Formas de ver, maneiras de olhar nas sociedades contemporâneas. HAROCHE, Claudine. In: **A condição sensível**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

<sup>221</sup> FRISBY, *Op. Cit.*, 1992, p. 163.

à filmagem de uma cena específica “parada”, não é possível distinguir o rosto das pessoas e identificar suas expressões. Na verdade, durante essa cena a câmera se move muito rapidamente como se seu ponto de vista procurasse indicar a surpresa e o temor diante desse fato cotidiano novo, além da completa incapacidade de lidar com as sensações rápidas e impactantes do momento. O emprego do *zoom* pelo diretor nas cenas seguintes, quando os personagens comentam o ocorrido, tem papel fundamental na narrativa pois é o momento no qual, além da nossa proximidade dos personagens, podemos identificar as expressões de seus rostos.

A questão do olhar aparece na literatura de Simmel, e de maneira marcante nas análises realizadas por Haroche. Frisby em referência à Simmel escreve:

Aunque Simmel no analiza el rostro en un contexto específicamente metropolitano [o auto refere-se a uma análise de Simmel sobre Rodin], sus reflexiones tienen relevancia para la interacción metropolitana, ya se trate del “rostro en medio a la multitud”, de la metrópoli como escenario para el secreto y su desenmascaramiento por parte del detective (“ojo”) privado, o de la mínima interacción de evitar el contacto visual en los transportes públicos donde los pasajeros viajan en estrecha proximidad. En efecto, en líneas más generales, “la reserva e indiferencia recíprocas” son comunes en la densa muchedumbre metropolitana, dado que la “cercanía y la estrechez corporal hacen tanto más visible la distancia espiritual [entre los individuos]”.<sup>222</sup>

Nesse trecho, procura evidenciar a cotidianidade da indiferença e do desvio do olhar como característica das relações na metrópole. O olhar, como veremos a seguir em relação ao *El hombre de al lado* e *A janela indiscreta*, e que poderíamos levar ao escopo dos romances e filmes de detetives, é o órgão desvelador de algo que a cidade em seu rápido fluxo parece – propositadamente ou não – buscar esconder.

Para Robert Pechman e Eliana Kuster, a cidade outrora acolhendo a negociação e o conflito, experimentando o afrontamento, subsiste agora em uma cultura do “evitamento”:

Nesse sentido a identidade do indivíduo não se constitui mais a partir da cidadania. O vínculo social passa a aparecer aos indivíduos liberado de toda a sua carga de responsabilidade. A inscrição social do sujeito cede lugar a um narcisismo, que passa a ser um novo modo de ser da cidade e na cidade. A cidade deixa de ser referência e de fazer sentido diante das novas formas de subjetivação.<sup>223</sup>

---

<sup>222</sup> Ibid. p.164.

<sup>223</sup> PECHMAN, Robert Moses; KUSTER, Eliana. Maldita rua. In: PECHMAN, Robert .Moses; KUSTER, Eliana. **O chamado da cidade: ensaios sobre urbanidade**. Belo Horizonte Ed.UFRJ, 2014b. p.86.

A esse respeito podemos remeter ao texto de Claudine Haroche, quando a autora traz noções de hipermodernidade e suas relações com o *desengajamento*. Todas as relações de Martín, por exemplo, no decorrer do filme, não são encaradas como relações plenas da socialização em locais públicos, mas acontecem de maneira apática e mecânica. Há uma falta de vínculo social e uma atrofia dos sentidos entre os indivíduos expressos no filme, uma espécie de *desengajamento*. Exceção ocorre apenas durante os poucos minutos diante do inesperado suicídio do cachorro, mas por ser marcado pela fluidez, o ocorrido aparece para nós como incapaz de criar um vínculo mais duradouro.

Todavia, embora Martín se sinta fóbico quanto à presença na cidade e até *blasé* em relação às pessoas, além da mobilidade virtual onde realiza praticamente tudo, desloca-se a pé e retira fotos da cidade, uma forma de ver “a beleza onde ela aparentemente não existe” e uma forma “documental” de apreensão da cidade. Martín narra: “Não ando de ônibus, nem de taxi, muito menos de metrô. Avião então nem pensar. Só me desloco a pé. Só preciso dos pés e da mochila que levo para todo lado.”

As fotografias tiradas por ele são de composição aparentemente simples, mas registram o olhar de uma espécie de *flâneur* atento à cidade, embora não necessariamente às pessoas. Um homem fotografado no exato momento que passa por uma fachada com a imagem de uma cidade e uma revoada de pássaros, uma imagem que parece em movimento pois o homem parece acompanhar o voo dos pássaros. O rosto de uma mulher de perfil passando por uma parede vermelha. Um banco de praça verde sem ninguém sentado. Uma mulher com um guarda-chuva refletido em um vidro embaçado pelas gotas da chuva. Um trabalhador descendo um prédio todo cinza e sem janelas, fazendo azul e cinza contrastarem em uma paisagem fria e sem nuvens. Um copo de suco amarelo, com canudos amarelos, em um forro de mesa azul com flores brancas e amarelas. Grades. Galhos de árvore. Um prédio que pode ser visto espelhado na fachada de outro prédio sob um céu azul e cheio de nuvens. Um buraco no chão em formato de coração. Cenas compositivas da apreensão sensível da cidade por um personagem desde o início, como descrito por ele mesmo, avesso ao contato e ao espaço urbano. As fotografias de Martín são na verdade a poética da cidade.

Da mesma forma, Mariana convive com algumas fobias – como o medo de elevadoras - e problemas ligados a dificuldade em se relacionar. Embora não retire fotos da cidade, também trabalha com a composição de imagens: as vitrines já referenciadas. Apesar de acreditar estupidamente – em suas próprias palavras – que quando as pessoas se demoram por alguns instantes frente às vitrines, vertem um olhar a ela, existe um anonimato quanto à feitura

da vitrine. Pessoas invisíveis compõem cenas e imaginam outras pessoas observando suas composições. Como o *flâneur* de uma sequência infinita sendo observado por outro *flâneur*, sendo observado por outro, como descrito por Beatriz Sarlo.<sup>224</sup> Composições também sensíveis da feitura e observação da cidade cujos impactos não podem ser plenamente ignorados sequer por personagens cuja a aversão à cidade é palavra-chave de suas próprias análises.

### 2.3.2 Dois *voyeurs*

Voltemos ao outro texto de Pechman com o qual dialogamos. No já referenciado “Na selva das cidades: um *blasé* e três *voyeurs* – Simmel, Hopper, Hitchcock e Vettriano”, o autor faz uma série de análises sobre a cidade como local de observação/criação e apreensão das subjetividades modernas/contemporâneas. Partindo, sobretudo de Simmel, como em nossa pesquisa, o autor traça como, primeiramente, o romance urbano e depois as imagens, constituem-se enquanto formas de ver a cidade e fazem dela sujeito e objeto.

A hipótese no texto é de que a forma como Simmel fez da cidade um local de observação “abrindo caminho por entre a pulsão e a razão, a subjetividade e a objetividade” e revelando “o individual no social, o psicológico no coletivo”<sup>225</sup>, gerou um “modo de ler os comportamentos na cidade, seja por meio de uma sociologia ou de uma antropologia urbana, seja através da ficção.”<sup>226</sup> Pechman sugere com isso não que necessariamente Hopper, Hitchcock e Vettriano trabalhem com conceitos simmelianos no sentido de terem lido o autor, mas são herdeiros de um mesmo universo de questões. Universo que se desdobra em uma forma de expressão da cidade completamente pós-moderna com Vettriano e:

nesse sentido, poderíamos falar sobre um desdobramento que projeta a modernidade na pós-modernidade, em que uma “narrativa” artística poderá servir-nos para refletir sobre como as representações da cidade “negociaram” o estar na urbe a partir daquilo que Benjamin designou como perda da experiência.<sup>227</sup>

Nos filiamos à hipótese do autor, de que as formas de ver a cidade podem ser pensadas sob chaves simmelianas, embora reflexionadas em construções hipermodernas (ou pós). Pechman elege em seu artigo 13 imagens de Hopper em uma seleção de 50, para

<sup>224</sup> SARLO, *Op. Cit.*, 2010.

<sup>225</sup> PECHMAN, Robert Moses. Na selva das cidades: um *blasé* e três *voyeurs* – Simmel, Hopper, Hitchcock e Vettriano. In: PECHMAN, Robert Moses. (Org.) **A pretexto de Simmel: cultura e subjetividade na metrópole contemporânea**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014a, p.88.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p.109.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p.110.

apresentar a condição de *voyeur* do pintor da sociedade americana de maneira mais clara. Das 13, quatro têm a cidade e o desejo em forma latente: *Hotel Room* (1931), *People in the Sun* (1960), *Excursion into Philosophy* (1959), e *Morning in the City* (1944), imagens de tempos diferentes cuja composição também retrata a solidão contemporânea. Após isso traz à baila da discussão, Hitchcock – um grande admirador de Hopper –, e o clássico *Janela Indiscreta*, um filme sobre a “insuportabilidade da proximidade e do convívio na cidade”<sup>228</sup>. Escreve o autor:

Hitchcock, desde o título do filme, passando pelo *décor*, pelo olhar subjetivo da câmera que opera com a obsessão de um ‘voyeurista’, que está sempre escondido no mesmo lugar sem ser visto e olhando na mesma direção, nos brinda como Hopper, com a questão do olhar na cidade e sua interdição”<sup>229</sup>

Tal consideração de Pechman nos traz pontos interessantes para voltarmos nossa análise aos dois personagens principais de *El hombre de al lado*, e, por conseguinte, colocarmos *Janela Indiscreta* e o filme argentino lado a lado.

Leonardo apresenta como uma de suas principais justificativas para interdição da janela do vizinho o olhar. Não se trata, no entanto, de qualquer olhar, pois, como ressalta Barrenha, a família do *designer* já é observada pelas inúmeras janelas da Casa Curutchet, assim como sempre existem turistas e estudantes de arquitetura tirando fotos do local: “Ele não se incomoda com esse olhar admirador, e o toma como sendo também para si.”<sup>230</sup> Além disso, como salienta a autora:

o filme também trabalha com o contraponto entre a janela não controlada, que “expõe” o sujeito naquilo que ele não quer oferecer ao olhar do outro, e as janelas controladas que colocam em circulação “imagens de si”: além da casa vitrine, o *website* de divulgação do arquiteto, as filmagens feitas pelo avô dos lindos e felizes membros da família – que escondem uma crise criativa e relações familiares problemáticas.<sup>231</sup>

Retomando em certa medida o mesmo pressuposto de Haroche ao analisar como nas sociedades democráticas (hipermodernas) há cada vez mais um culto às aparências.<sup>232</sup> Na

---

<sup>228</sup> Ibid., p.125.

<sup>229</sup> Ibid., p.126.

<sup>230</sup> BARRENHA, *Op. Cit.*, 2016, p.115.

<sup>231</sup> Ibid.

<sup>232</sup> Em sua análise a autora retoma Mauss e a origem de um estudo sobre uma maneira natural de olhar, e como as pessoas são percebidas pelas maneiras e formas de olhar fazendo com que se crie uma máscara no qual “a pessoa dissimula e esconde o espaço íntimo, o foro íntimo de cada um da vista de todos e, em decorrência, protege-o e preserva-o do caráter inquisidor que o olhar do outro pode comportar.” HAROCHE, Claudine. Formas de ver, maneiras de olhar nas sociedades contemporâneas. In: **A condição sensível**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008. p.149.

primeira sequência de diálogos entre os vizinhos isso fica evidente. Enquanto a câmera se posiciona um pouco atrás de Leonardo, vemos Víctor nos encarar diretamente enquadrado em sua janela recém-aberta.

- L: - Você não pode fazer uma janela na *medianera* com vista a minha casa.  
 V: - Bem, eu não penso que a vizinhança pensa do mesmo modo. E os edifícios lá adiante?  
 L: - Que?  
 V: - Aquele, e aquele outro.  
 L: - Não, não, isto é totalmente diferente. O seu é ilegal. Você está invadindo a minha privacidade e a da minha família.  
 V: - Mas se eles todos podem vê-lo de todas as janelas, qual é o grande problema com mais uma? Estou tentando pegar alguns raios de sol.  
 L: - Sim, mas diga-me o seu nome novamente, por favor.  
 V: - Víctor.  
 L: - E o sobrenome?  
 V: - Víctor Chubello.  
 L: - Deixe-me falar aberto com você Víctor. Você sabe como é quando você tem uma família, minha esposa não gosta de gente vendo a sua roupa íntima no varal e tudo mais. Além disto tem a minha filha.  
 V: - Okey, mas eu não sou nenhum psicopata. Não estarei espiando para ver o que você está fazendo na sua casa, e eu suponho que você não estará me espiando também. Nós somos gente que trabalha, boa gente. Além disto, se eu vejo algumas calcinhas no varal, eu não me importo.  
 L: - Certo, okey, não estou falando sobre você realmente. Imagina se você se mudar algum dia, alugar ou vender a casa, e não conhecemos o seu locatário, mas ele terá uma janela para a minha casa.

Nesse primeiro diálogo dos personagens já podemos notar a diferenciação acentuada ao longo do filme: a da argumentação simples de Víctor, ao tentar manter uma relação com vizinho perpassada pelos bons modos e posteriormente por relações de afeto.

Além da questão relativa às condições de quem pode olhar, e ao receio de Leonardo em ser “espiado”, é importante ressaltar as possíveis leituras do tipo de filmagem expresso nessa cena e mantida diversas vezes ao longo do filme. Anderson dos Reis em análise ao filme afirma:

Durante os principais diálogos, a câmera é colocada nos ombros de Leonardo, como se estivéssemos poucos centímetros atrás dele, observando a conversa. Com isso, vemos quase sempre Victor em plano médio e frontal (e, em algumas circunstâncias, em *close*), ao passo que de seu interlocutor só podemos vislumbrar a lateral do rosto. A simplicidade dos argumentos de Victor, que alega precisar de um pouco de sol, somada a sua expressividade captada pelo enquadramento frontal se opõe ao discurso normativo de

Leonardo, que se torna menos tragável à medida que ele se esquiva da câmera e se esconde parcialmente de nós.<sup>233</sup>

Como na sequência a seguir, com duas tomadas do primeiro diálogo entre os vizinhos.



**Figura 7** - Câmera posicionada no ombro de Leonardo e Víctor em plano médio. *El hombre de al lado* 8'35"



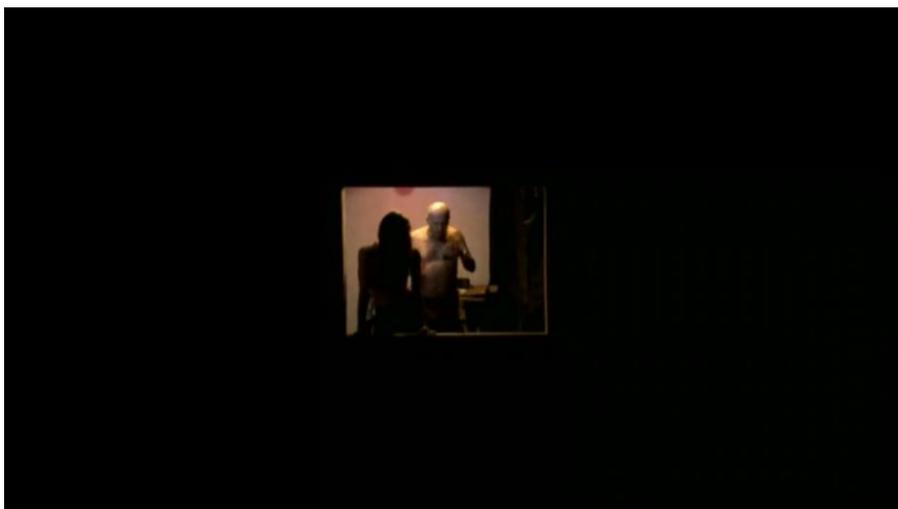
**Figura 8** - Víctor em *close*. *El hombre de al lado* 11'53"

Referente ao diálogo, a princípio parece haver uma preocupação efetiva de Leonardo quanto a segurança de sua família e as implicações que uma janela – mais uma – diante de sua casa acarretaria à privacidade. No entanto, no decorrer da narrativa, percebemos

<sup>233</sup> REIS, Anderson Roberti. A América negociada e os homens ao lado. *Revista territórios e fronteiras*, Cuiabá, vol.5, n.2, jul-dez., 2012. p.248.

que mais que um olhar de Víctor direcionado ao interior da casa moderna – que exemplificaremos a seguir – quem aparece como *voyeur* é Kachanovsky.

Diversas vezes, quando o buraco na parede é tampado com uma lona, Leonardo se posiciona em sua janela tentando vigiar o outro, em determinado momento, à noite após irem deitar, Leonardo ao ouvir gemidos pede que a mulher o acompanhe sem fazer muito barulho para espiarem o vizinho seminu com uma mulher.



**Figura 9** - Câmera posicionada na janela da Casa Curutchet, exemplificando o ponto de vista de Leonardo e Ana. *El hombre de al lado* 54'58"

No caso de Víctor, o olhar *voyeurístico* se dá mais geralmente relacionado às janelas da frente da casa – em mais de uma cena Víctor chama Leonardo ao interfone após observar que ele se encontra na residência – e no momento, após fazer um segundo teatro de bonecos encenado de sua janela para Lola (as duas cenas do teatro de bonecos são parte das raras cenas no qual a adolescente estabelece um mínimo de contato com o meio externo), quando percebe a casa sendo assaltada.

A questão do *voyeur* ligado a uma espécie de tensão sexual ou a sensualidade, se mantém também na narrativa do filme argentino. Como em *Janela Indiscreta*, quando logo nas primeiras tomadas vemos os vizinhos próximos do fotógrafo sendo retratados em suas cenas cotidianas – como uma bailarina semi-vestida que acaba de acordar –, e como nas análises de alguns quadros de Hopper, inclusive os exemplificados aqui, feitas por Pechman, em *El hombre de al lado*, a cena erótica do vizinho, e os dois teatros de bonecos claramente com conotações sexuais, colocam um véu de sensualidade sob o olhar desse observador, reatualizando a carga

simbólica construída concernente ao olhar *voyeurístico* e sua estreita ligação com a sensualidade e o desejo.



**Figura 10** - Segundo teatro de bonecos. *El hombre de al lado* 1h 32'34"

Paralelo interessante podemos traçar com *Janela Indiscreta*, no qual o crime ocorre justamente quando o fotógrafo não está olhando, como escreve Pechman: “Sem dúvida que *Janela Indiscreta* é, antes de tudo, um filme de suspense, um suspense que se funda na suspensão do olhar. Ou seja, é justamente quando o fotógrafo *voyeur* adormece que o crime acontece.”<sup>234</sup> Embora, em *El hombre de al lado*, a posição do *voyeur* esteja quase invertida – é Lola a observar diretamente o teatro, e não Víctor.

Como no filme de Hitchcock, ao longo de *El hombre de al lado*, a trilha sonora, a presença de certo modo incômoda de Víctor e as tomadas de cena quase sempre sob o ponto de vista de Leonardo, tomam o filme também com um tom de suspense, não deixando dúvidas na cena final quando Víctor é morto após tentar impedir o assalto.

Assim como em *Janela Indiscreta* que começa com uma persiana se abrindo e termina com ela sendo abaixada – como nos lembra Pechman –, o filme argentino começa com a janela sendo aberta e termina com a mesma sendo fechada. Sobre Hitchcock, Pechman escreve:

Sabemos, desde *Psicose*, o papel que a cortina tem como signo do que o espectador queria ver e que tem medo de olhar, quando na cena da banheira uma leve cortina, transparente mas opaca, protetora mas frágil, separa a vítima do assassino. Vimos também a importância das cortinas no filme *Festim Diabólico*, quando dois amigos assassinam um terceiro e colocam num baú que serviria depois de mesa para um jantar com os familiares do morto. A cena

<sup>234</sup> PECHMAN, *Op. Cit.* 2014a, p.127.

traz com muita veemência a percepção de Hitchcock sobre a questão do olhar na cidade e de sua importância para localizar o outro, seja na cadeia alimentar das hierarquias sociais, seja no estabelecimento de interdições ou passagens.<sup>235</sup>

De maneira semelhante nessa análise de Hitchcock, no longa argentino o olhar também localiza o outro e estabelece interdições. Leonardo, embora viva em uma casa cercada por janelas, um marco da arquitetura moderna no país, deixa claro no decorrer da narrativa *quem pode olhar*, assim como se coloca alheio ao julgamento moral de espiar o vizinho, pois ao colocar a delimitação entre o civilizado – ele – e o bárbaro – o outro – determina sua superioridade.<sup>236</sup>

Ao contrário de *Janela Indiscreta*, com a personagem da enfermeira como portadora da moral da história ao questionar o fotógrafo sobre a imoralidade de se espiar os vizinhos e trazer para o filme “aquilo que a metrópole estava deixando de ser – o lugar da convivialidade coletiva – e ao mesmo tempo a crítica àquilo que ela começa a ser, a arena de disputa das individualidades”<sup>237</sup>, em *El hombre de al lado*, não temos uma personagem cuja filosofia de vida, religiosidade e crenças são colocadas como questão, pois, mesmo diante da possibilidade de prestar socorro a Víctor, ferido tentando impedir o assalto na Casa Curutchet, Leonardo opta por silenciá-lo.

### 2.3.3 O espaço e o labirinto: (in)visibilidade contemporânea

Ambos os filmes alternam os limites do visível e/ou invisível. Martín e Mariana, embora fóbicos ao contato social, mostram-se ao mundo por meio das redes sociais ou das vitrines. Esse jogo do visível também reflete um duplo espelhamento: ao mesmo tempo em que se mostram, tem sobre si a máscara do anonimato propiciada pela tecnologia ou pela liquidez da vida contemporânea. Ao se criar um perfil em um *site* de relacionamentos, por exemplo, tem-se exposto alguns aspectos da vida privada e pública ou tem-se exposto parte da vida privada que se quer tornar pública, podendo manter invisíveis uma série de questões.

Em *El hombre de al lado*, como vimos, temos um jogo mais complexo. Embora Leonardo recuse ser observado pelo vizinho ao lado, tem na casa e diante dela – como alega Víctor no primeiro diálogo do filme – diversas janelas. No longa-metragem a questão da (in)visibilidade é delineada por critério sociais, econômicos e culturais, girando, portanto, em

---

<sup>235</sup> Ibid., p.128.

<sup>236</sup> Como exemplificaremos melhor na parte 2.3 desse capítulo.

<sup>237</sup> PECHMAN, *Op. Cit.*, 2014a, p.129.

torno de *quem pode ver*. Claudine Haroche, ao analisar as formas de ver nas sociedades contemporâneas, afirma como as maneiras de olhar remetem a “importantes questões sociais e políticas das sociedades democráticas individualistas.”<sup>238</sup> Para ela, o indivíduo hoje é

continuamente constringido a olhar e, ao mesmo tempo, despossuído da capacidade de olhar; a atenção exclusiva e incessante direcionada às dimensões visíveis comporta uma dimensão alienante, reificadora, que pode levar a desatenção criminosa, negadora do indivíduo, da pessoa e de sua subjetividade.<sup>239</sup>

O contorno econômico-social também pode ser visto em *Medianeras*, embora nesse caso não se apresente como uma diferença delineando os personagens principais, pertencentes ao mesmo status na sociedade. Logo nas cenas iniciais, os personagens afirmam o que delimita e separa os homens: os apartamentos ricos com as primeiras letras do alfabeto, provavelmente maiores e com ampla entrada de luz solar. Na descrição das *medianeras* isso pode ser novamente ressaltado quando Mariana assinala como essas se converteram em um item publicitário e nos últimos anos demonstram a crise econômica vivenciada pelo país (em virtude das políticas neoliberais).

A ideia de uma pequenez humana diante da imensidão do universo e da cidade, ou da casa, também contribui para a percepção da invisibilidade. Mariana tem como exemplo e referência de arquitetura o Planetário Galileo Galilei, situado na rua Sarmiento em Buenos Aires sendo, de todas as construções da cidade, a sua preferida, diz:

Foi inspirada em Saturno e seus anéis, embora a maioria veja um disco voador aterrissado. Sempre entro, esperando que decole e me leve a outro lugar. Se bem que o planetário me põe mais no meu lugar. Lembra que o mundo não gira ao meu redor, que sou uma parte muito pequena de um planeta, que faz parte de um sistema, que faz parte de uma galáxia, que como milhares de galáxias, faz parte do universo.

Coincidentemente, Martín, ao desenhar o *site* para fórbicos, traz como *layout* um astronauta flutuando sozinho no espaço, sinônimo do silêncio e da solidão (assim como diversas personagens de desenhos em seu apartamento remetem à temática). Lembremos também de uma das vitrines organizadas por Mariana sobre *Star Wars*. A pequenez e invisibilidade diante da cidade consubstanciam-se a partir do ponto principal e quase converte o filme em um

---

<sup>238</sup> HAROCHE, Claudine. Formas de ver, maneiras de olhar nas sociedades contemporâneas. In: *A condição sensível*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008. p.145.

<sup>239</sup> *Ibid.*

romance bobo: a busca por Wally. “Se, mesmo sabendo quem eu procuro, não consigo achar, como vou encontrar quem eu procuro se nem sei como é?”

No caso de *Medianeras*, as diversas tomadas de vista panorâmicas dos prédios somando ao todo mais de 100 imagens parecem indicar um tipo de leitura que procura expressar o tamanho da cidade e conseqüentemente o caos urbano. Aos poucos, o fato dos personagens passarem um pelo outro sem se conhecerem, causam desconforto no espectador já completamente ambientado com ambos. As exposições de sentimentos feitas pelos personagens, quando aparecem os enquadramentos da cidade, corroboram com essa leitura, e em certo sentido não importa mais quem narra, pois as frases poderiam ser igualmente ditas por qualquer um dos personagens (embora possamos delimitar claramente os recortes de gênero do filme).

Em análise às imagens que aparecem no filme Hugo Hortiguera, escreve:

el discurso que la acompaña describe en todo momento una ciudad caótica, que ha perdido la armonía de aquellas imágenes antiguas. La cámara muestra los perfiles de las cúpulas porteñas y algunas fachadas sin estilo, que conforman unos complicados juegos geométricos a contraluz, y más abajo, los habitantes que hormigean perdidos entre esas altas edificaciones. La desorientación del ciudadano, convertido en individualidades aisladas, es quizás uno de los primeros elementos que plantean esas imágenes. No obstante, esta relación estética –casi contrapuntística si se quiere– con aquella “visión de cortometraje” no termina en los encuadres solamente.<sup>240</sup>

Para o autor, e concordamos com seu ponto, as tomadas do filme e, portanto, sua escolha estética, sustentam o discurso assumido. Em meu ponto de vista, além disso, procuram convencer e tornar o espectador um cúmplice. Que no caso de *El hombre de al lado* apresentasse de maneira mais complexa (embora concordemos com a simplicidade da argumentação de Víctor, talvez, como Leonardo, não quiséssemos ter nossa casa invadida pelo olhar do outro, desconhecido)<sup>241</sup>

---

<sup>240</sup> HORTIGUERA, Hugo. Pensar las ciudades: espacios intermediales/espacios interdictorios como escenarios ficcionales en *El hombre de al lado* (de Mariano Cohn y Gastón Duprat) y *Medianeras* (de Gustavo Taretto), **Ciberletras**, 31. 2013.

<sup>241</sup> Oswaldo Paéz em “El hombre de al lado: o cuando calibán intentó romper la pared” traz uma entrevista de Andrés Duprat que diz: “Es verdad que Leonardo es un poco snob y escucha esa música estrafalaria con Juan Cruz Bordeu. Pero yo, para amigo prefiero a Leonardo que a Víctor. Soy más parecido a él y detesto la gente que grita, te toca... me paraliza, como al personaje. Podría hacer cualquier cosa vil para salir de una situación así.”. PAÉZ, Oswaldo. El hombre de al lado: o cuando calibán intentó romper la pared. **DC papers** – revista de crítica y teoría de la arquitectura. nº 21-22, dezembro de 2011. p. 91.

No filme, a imagem do labirinto é muito forte. Para Natalia Barrenha a “presença” do vizinho, ao alterar o ritmo da casa, seja pelo barulho ou pelas insistentes tentativas de contato aos poucos modifica nosso olhar em relação a Leonardo transformando-se “de vítima a algoz desajeitado”:<sup>242</sup>

Primeiro, em busca do ruído que toma a casa, ou mergulhado em angústia, ele perambula pela residência, transformando-a em um labirinto que dificulta a mobilidade dos outros membros em seus interiores confusos, promovendo desencontros. A inquietação e o enervamento do arquiteto, sua obsessão por segurança, são muito mais perturbadores para a vivência na casa que a interferência inesperada e chocante de Víctor.<sup>243</sup>

Na parede de sua sala-escritório, situada na parte da frente da Casa Curutchet, é possível, em diversas cenas no qual o personagem aparece em plano médio ou em *close*, perceber a presença de um quadro de fundo preto com detalhes em vermelho. Mas somente no plano-sequência que Leonardo e Ana consultam um especialista sobre a possibilidade de colocar um alarme – para evitar? a entrada de bandidos – vemos o quadro em *zoom* e percebemos tratar-se de um labirinto. Tomada interessante, se, como Barrenha, nos fiarmos ao tipo de leitura no qual:

[...] a casa parece obstaculizar a fluidez das relações entre seus moradores: devido às frequentes deambulações de Leonardo, ela é captada de modo fragmentado, e é impossível armar um mapa mental do lugar, que acaba se configurando como um labirinto, o que justifica a dificuldade de um encontro e propicia os desencontros. Nenhuma tomada se conforma como um *establishing shot* que dê conta de organizar espacialmente o cenário.<sup>244</sup>

Para Barrenha, essa forma fragmentária das cenas também é evidenciada nos personagens diversas vezes ao terem seus corpos substituídos por objetos da casa, enquadrados junto ao entorno, assim como por meio das janelas, dos espelhos etc. Como na cena abaixo no qual o casal fala com o homem da empresa de alarmes. Cena que pode ser associada à seguinte do quadro labirinto.

---

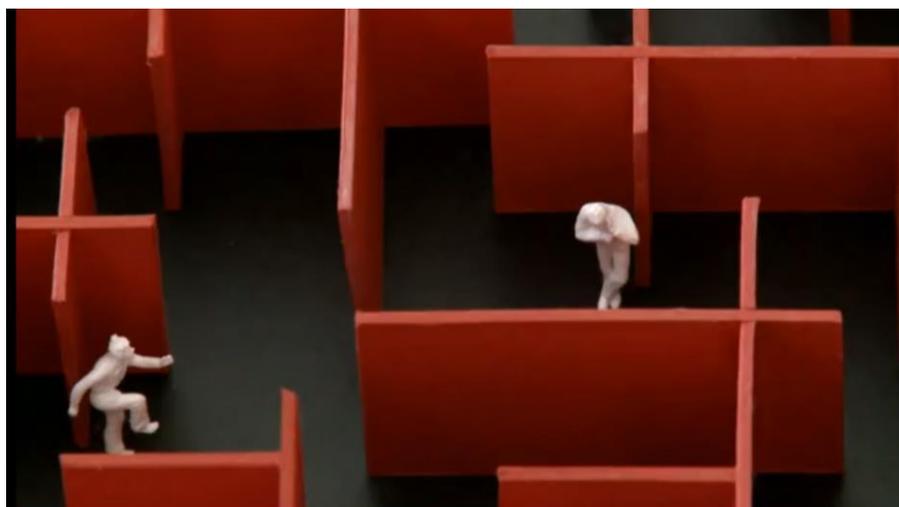
<sup>242</sup> BARRENHA, *Op. Cit.*, 2016, p.56.

<sup>243</sup> *Ibid.*

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 107.



**Figura 11** - Leonardo e Ana conversando sobre o alarme. *El hombre de al lado* 21'41''



**Figura 12** - Uma das tomadas do quadro labirinto da sala-escritório de Leonardo. *El hombre de al lado* 22'25''

\*\*\*

Podemos afirmar que ambos os filmes trazem figuras associadas ao espaço e ao labirinto, sobretudo ao possibilitarem leituras quanto as respostas aos estímulos da cidade e quanto à questão da visibilidade mútua. Essas figuras revestem-se de características fundamentais ao serem pensadas enquanto estruturadoras das próprias narrativas e das formas como os personagens se colocam no espaço urbano e lidam uns com os outros.

Assim como Pechman toma “Hopper e Hitchcock como pavimentadores da experiência moderna da sociabilidade e da urbanidade que desdobram as reflexões de Simmel (mesmo sem a conhecerem) no plano das experiências mentais e subjetivas quanto aos limites

da convivialidade”<sup>245</sup>, nossa leitura até então tem buscando refletir como a construção dessas narrativas fílmicas podem ser trabalhadas a partir de chaves de leitura simmelianas, e como a arte tem tencionado as relações entre a sociabilidade e o espaço urbano.

## 2.4. Pessoas entre *medianeras* e o homem ao lado da casa Curutchet

*Quando vamos ser uma cidade sem fios?  
Que gênios esconderam o rio com prédios, e o céu com cabos?  
Tantos quilômetros de cabos servem para nos unir ou para nos manter afastado cada um  
em seu lugar? A telefonia celular invadiu o mundo prometendo conexão sempre.  
Mensagens de texto. Uma nova linguagem adaptada para dez teclas que reduz uma das  
linguagens mais lindas, a um vocabulário primitivo, limitado e gutural. “O futuro está na fibra ótica”  
dizem os visionários. Do trabalho, você vai poder aumentar a temperatura da sua casa. Claro,  
ninguém vai esperar você com a casa quentinha.  
Bem-vinda à era das relações virtuais  
Mariana, Medianeras*

*A cidade nos acabrunha com linhas quebradas;  
o céu nela é retalhado em dentes de serra.  
Onde iremos procurar repouso?  
Le Corbusier, Urbanismo*



**Figura 13** - Céu retalhado por cabos. *Medianeras* 1h13'37"

<sup>245</sup> PECHMAN, Robert Moses. Na selva das cidades: um *blasé* e três *voyeurs* – Simmel, Hopper, Hitchcock e Vettriano. In: PECHMAN, Robert Moses. (Org.) **A pretexto de Simmel**: cultura e subjetividade na metrópole contemporânea. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014. p.109.

### 2.4.1 Isolamento e convívio

Em *Medianeras*, ambos os personagens evidenciam uma espécie de isolamento na cidade. Esse isolamento, declarado em várias partes do longa-metragem por ambos os personagens, é o resultado, de acordo com eles, da forma como a cidade se organiza e/ou das mudanças tecnológicas ao permitirem cada vez menos o contato físico e social. Aquela espécie de atrofia sensorial, remetida por Haroche, em virtude do fluxo cada vez maior de informações na era tecnológica.

Em determinada cena, Mariana estabelece diálogo com um homem que acaba de encontrar na natação. Ambos estão de touca e óculos e conversam sob o “anonimato”. Em certo momento o homem propõe um encontro e Mariana aceita sem que ambos desnudem suas faces diante do outro. Longe do anonimato da piscina poucas palavras são trocadas e somente após uma longa sequência de olhares os personagens se tocam. Mais tarde, porém, a relação sexual é frustrada. Na outra cena temos que o homem, um psicólogo, que nadava em virtude de sua insônia, não vai à natação. Depois Mariana chora sozinha em seu apartamento. A trilha sonora é composta pelo piano do vizinho. Em outra parte do filme, a personagem faz sexo com um manequim.

Em determinada sequência após receber uma mensagem de voz de seu ex-namorado fala do relacionamento que tiveram durante 4 anos: “4 anos são 48 meses, são 1460 dias, são 35.040 horas com a pessoa errada.” Enquanto isso, apaga pelo computador uma foto em que estão abraçados e coloca Wally no lugar dele. Na cena seguinte, em *close* – demonstrando proximidade em relação à personagem –, vemos Mariana chorar no escuro enquanto fuma um cigarro. Logo depois, a câmera se fixa com a imagem de vista panorâmica dos prédios à noite. Ao som de um piano, a cena é melancólica.

Noutro momento da narrativa, antes do contato com o homem da natação, a personagem já teve um encontro: após uma grande insistência, aceita jantar com um homem conhecido da loja, desistindo, porém, no meio do caminho (como sente fobia de elevadores teria que subir até o último andar de um dos prédios mais altos da cidade, embora fique claro que subir escadas não seja o real problema, a cena reveste-se de um teor dramático). Em seu apartamento, narra lembrando novamente do ex-namorado:

Minha relação com Pablo coincide com a explosão da era digital. Quando começamos a sair comprei a câmera que registrou esses quatro anos. 380 fotos no primeiro ano, 150 no segundo, 97 no terceiro. Estas são as últimas 4 fotos do último ano. Num ato simples e irreversível, me desprendo de 38,9Mb de

história. Quem dera minha cabeça funcionasse bem como o Mac. Quem dera um simples clique me fizesse esquecer de tudo.



**Figura 14** - Cena do computador de Mariana com as fotos do relacionamento com Pablo. *Medianeras* 36'12"

Martín também não se sai muito melhor. Em diversos momentos encontra com uma menina que leva cachorros para passear. O motivo do encontro é por Martín precisar levar Susu, a cachorra de sua ex-namorada, para interagir com outros animais pois ela também tem dificuldades em estabelecer contato. Sobre a ex-namorada Martín fala:

Há sete anos minha namorada viajou para ver seus pais em Nova Jersey, Estados Unidos. Era para ficar 20 dias, um mês. Apesar do sofrimento, me ligou a cobrar para avisar que não voltaria, que o lugar dela era lá. Que havia percebido que era muito americana. Genial. Ela se sentiu americana bem quando a Argentina decaiu. Na verdade pouca coisa a prendia aqui, somente eu e a cachorra dela.

A menina que leva os cachorros para passear não se envolve com Martín e aparentemente tem uma namorada (com a qual troca mensagens pelo celular). Em outro encontro arranjado pela *internet*, o personagem também se decepciona, momento da comparação entre encontros marcados nas redes sociais e *big-mac*'s: “Nas fotos é tudo maior, melhor e mais apetitoso”. Embora a comparação, nesse caso, pareça puramente sexual, a decepção advinda do encontro faz parte de uma série de incompatibilidades percebida após minutos de conversa.

A dificuldade de relacionamento, portanto, não parte apenas dos personagens principais da compõe o filme, mas aparecem como um sintoma na narrativa. “Curiosamente”

um dos encontros de Martín e um dos de Mariana são com psicólogos tão perdidos quanto os dois personagens principais.<sup>246</sup>

Para Waizbort, a cidade grande “transforma o contato com o outro na experiência mais corriqueira”<sup>247</sup> e daí decorre novos contornos da solidão do indivíduo que se volta cada vez mais para o seu interior. “A cidade proporciona, portanto, um novo tipo de solidão, muito mais intensa, e que não existia anteriormente – na cidade pequena conhecemos as pessoas, elas não nos são estranhas”.<sup>248</sup> Os filmes trazem, de maneira intensa, o amargo da solidão no tempo presente *com e apesar* da era digital.

\*\*\*

Os personagens da Casa Curutchet também parecem viver em um meio isolado, embora a casa projetada por Le Corbusier tenha como intuito justamente aproximar o homem da cidade. No caso de *El hombre de al lado* o ambiente parece entrar em um jogo ainda maior de alheamento em relação ao meio externo e dos próprios personagens em si, como evidenciamos nas aproximações com o labirinto.

Lola, filha de Leonardo, é o melhor exemplo disso. Em praticamente todas as cenas não se comunica com o pai e nem com a empregada. Com fones de ouvido e isolada em seu quarto – com um quadro com a imagem de Che Guevara em *pop-art* – e na maior parte das vezes dançando, a menina só estabelece um contato mínimo com o teatro de fantoches encenado duas vezes por Víctor na janela da *medianera*. Ao longo do filme podemos perceber uma série de objetos que colocam a casa e os personagens como completamente inseridos no meio digital: o *site* de Kachanovsky, os telefones modernos, os fones de Lola.

O relacionamento de Leonardo com a esposa também não parece ser uma interação, com uma das partes – ou ambas – quase sempre irritada, cumpre apenas um protocolo. Mal se tocam e o “biquito” pedido por Ana ao esposo em certo momento o irrita, afirmando atrapalhar seu trabalho, como também salientado por Barrenha:

A todo o tempo, ela dá ordens ao marido (até o *biquito* é uma exigência) e o trata de *pelotudo*. Enfim, apesar de maltratar desconhecidos, humilhar seus alunos e forçar uma postura de superioridade, o arquiteto não consegue o mínimo respeito de sua filha e passa a ter uma relação conflituosa com a mulher – com a qual mantém diálogos quase que exclusivamente sobre o problema com o vizinho.<sup>249</sup>

<sup>246</sup> Crítica também reiterada em *Las insoladas* (2014), do mesmo diretor.

<sup>247</sup> WAIZBORT, *Op. Cit.*, 2000, p.323.

<sup>248</sup> *Ibid.* p. 325.

<sup>249</sup> BARRENHA, *Op. Cit.*, 2016, p.107.

A dificuldade de Leonardo em lidar com os habitantes da casa parece reverberar para o seu convívio social e o personagem apresenta-se para nós – nos diversos momentos no qual contracena com outros personagens – como arrogante e egocêntrico. Em um dos momentos após receber sozinho uma aluna em casa, sugere que esta deve ter relações sexuais com ele, por ser a melhor oportunidade que poderia acontecer a ela (o oposto de Víctor, embora quase sempre grotesco e em diversas vezes machista, aparece como um grande conquistador de mulheres).<sup>250</sup>

#### 2.4.2 (In)tolerância e norma

O isolamento e a falta de relacionamento entre os personagens de *El hombre de al lado*, converte-se no filme, ao contrário do que acontece em *Medianeras*, em intolerância. Barrenha, por exemplo, ressalta que a arrogância de Leonardo na primeira cena do filme se mantém e é reforçada ao longo da narrativa na interação do *designer* com grande parte dos personagens.<sup>251</sup>

Isso decorre também da forma como Leonardo *olha* para o *outro*. Retomando a questão do olhar, para Haroche “As maneiras de olhar para o outro, de observá-lo e de encará-lo se relacionam a usos, aprendizagens e códigos de comportamento, acompanhando-se inevitavelmente de interpretações e também – o que é de difícil apreensão – de constâncias antropológicas.”<sup>252</sup>. Dentro desse aspecto Frisby escreve:

En la metrópoli moderna tanto la impasibilidad como la *indiferencia* por los demás –otro rasgo relacionado que identifica Simmel- se asocian a la *distancia* respecto de los objetos y la otras personas. En ambos os casos, observamos *patologías* de la existencia cotidiana que se presentan como características cada vez más *normales* de la interacción urbana. Al igual que otras patologías, pueden adquirir manifestaciones más extremas. La indiferencia activa, reserva o incluso hostilidad, con lo cual traza delimitaciones menos fluidas y más inflexibles en la interacción metropolitana en diversos círculos sociales.<sup>253</sup>

<sup>250</sup> A esse respeito saliento um viés da pesquisa que se apresentou a com análises feitas através da pesquisa de gênero e subjetividades culminando na apresentação do trabalho SIMIÃO, Suelen Caldas de Sousa. Construção de masculinidades em *El hombre de al lado* (2009): questões de gênero. In: III Seminário de História e Cultura: Gênero e Historiografia. Uberlândia: UFU, 2016, e a escrita do artigo SIMIÃO, Suelen Caldas de Sousa. Representações do feminino e as masculinidades plurais: arquitetura moderna e design em *El hombre de al lado* (2009), **Caderno Pesquisa do Cdhis**, v.30, n.1, Uberlândia, jan./jun. 2017. p. 100-125.

<sup>251</sup> BARRENHA, *Op. Cit.*, 2016, p.106.

<sup>252</sup> HAROCHE, Claudine. Formas de ver, maneiras de olhar nas sociedades contemporâneas. In: **A condição sensível**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008. p.149.

<sup>253</sup> FRISBY, *Op. Cit.*, 1992, p.170.

A indiferença, dentro do escopo das reações possíveis aos estímulos da metrópole, seria para, Frisby, apenas uma das respostas possíveis e não necessariamente a mais comum, como vimos. Mas, assume também tonalidades peculiares com a junção de uma série de outros fatores podendo resultar na completa aversão ao outro e em casos mais extremos no seu extermínio.

Na verdade, a forma como Leonardo descreve a saída com o vizinho, diz mais sobre ele do que sobre Víctor. A cena em que destrata o tio de Víctor é significativa da arrogância e grosseria do *designer*, embora quando fala diretamente com Víctor sempre se porte em uma atitude de recuo e medo. Descrevo a cena.

Leonardo com uma vara da janela de sua casa retira o plástico do buraco da parede de Víctor (que a encobriu dizendo a Kachanovsky que pararia a construção) e percebe, apesar dos pedidos, uma janela feita. Irritado sai de sua casa em direção à casa do vizinho. Nesse momento a câmera o acompanha como se estivéssemos atrás dele, quase no mesmo ângulo da cena que “caminhamos” perto do ombro dos personagens de *Medianeras* pouco antes do suicídio do cachorro.

Um corte é dado, e em plano fechado (*close-up*) vemos o rosto de um Senhor de bigode. Enquanto temos a fala de Leonardo aos berros que dura cerca de um minuto e meio:

- Isto, você livra-se disto hoje. Cubra-o com tijolos, coloque plástico, faça isto hoje! Está claro? Você é louco, ou estúpido? Escute, diga a Víctor onde quer que infernos ele esteja, que isso tem de ser coberto hoje. Tire esta coisa horrível daqui, esta peça de lixo. Por favor, a minha paciência esgotou-se, isto é o fim disto, okay? Você entende o que estou dizendo? Você entende a gravidade do que estou dizendo? A falta de respeito? A invasão que significa esta merda que você está criando aqui? Diga-lhe que esta é a sua última chance. Está acabado. Chega de foder a vida, chega de palhaçadas. Por favor! Isto não pode ser feito! Não pode ser feito! Entendeu? Não se pode fazer no Japão, na China, nem na puta que pariu! Está acabado. De outra maneira, é muito simples. Irei à polícia, contratarei um advogado, e todo mundo vai acabar na cadeia. Todo mundo na cadeia. Isto está acabado. Está acabado hoje. Diga-lhe isto palavra por palavra. Diga a Víctor tudo isto. Explique-o nos mínimos detalhes.

O senhor nada responde. A câmera, primeiramente em plano fechado, foca em seu rosto e sua expressão facial praticamente não se altera. Depois a câmera recua um pouco e percebemos estar novamente na janela da casa de Leonardo, que está pela primeira vez dentro da casa de Víctor, gesticula e parece agressivo. Ao final da fala apoia-se na janela e a câmera, em plano fechado, capta a expressão de seu rosto. Ele suspira e nos encara por poucos segundos.

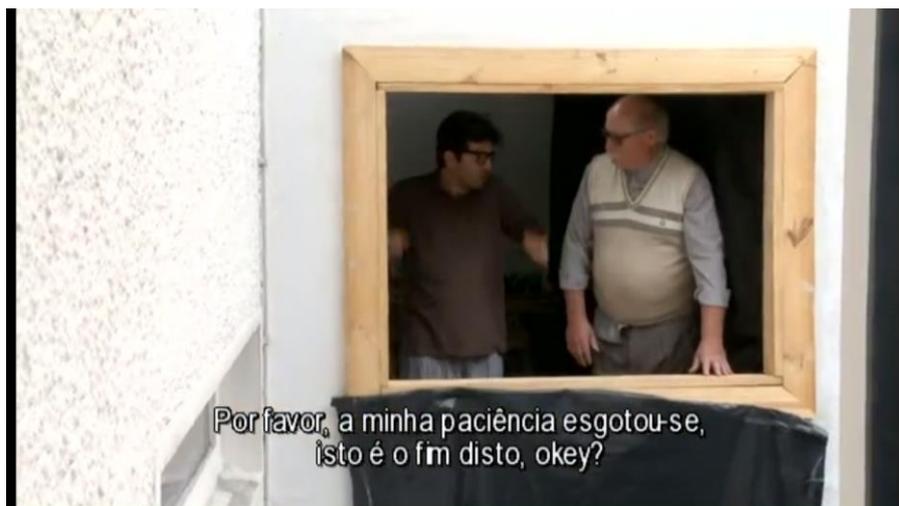
Um som de piano em tom melancólico começa e o personagem abaixa a cabeça como em diversas outras vezes, esquivando-se do nosso olhar.



**Figura 15** - Câmera localizada próxima ao ombro de Leonardo enquanto ele retira o plástico da janela. *El hombre de al lado* 45'22"



**Figura 16** - Close-up no tio de Víctor. *El hombre de al lado* 45'58"



**Figura 17** - Câmera localizada dentro da Casa Curuchet, observamos a “discussão” pela janela. *El hombre de al lado* 46’28”



**Figura 18** - *Close-up* em Leonardo que aos poucos se esquiva do nosso olhar. *El hombre de al lado* 47’27”

A câmera constrange Leonardo e o faz se esconder em momentos como esse, sendo significativa na leitura do filme. Para Anderson dos Reis torna a atitude do personagem cada vez menos palatável e também sublinha sua atitude covarde.<sup>254</sup> Haroche, retomando Goffman ao dar continuidade aos estudos de Simmel, escreve

quando uma pessoa consegue preservar as aparências, o semblante, sente-se confiante e tranquila, e sua postura corporal revela seu estado de espírito interior; “pode manter a cabeça erguida”. Ao contrário, quando é mesquinha ou faz péssima figura, experimenta um sentimento de vergonha e humilhação: isso é perceptível em sua postura, que “se altera, verga e se quebra; experimenta embaraço e desgosto, abaixa a cabeça”.<sup>255</sup>

<sup>254</sup> Ponto também ressaltado por Barrenha (*Op. Cit.*, 2016) e já salientado por nós em relação às formas fragmentárias em que os personagens da casa são enquadrados.

<sup>255</sup> HAROCHE, *Op. Cit.*, 2008, p.156.

Essa leitura também se sustenta se notarmos ao longo do filme como o personagem diante do vizinho procura desculpas e nunca o “encara de frente”. Como na cena seguinte quando Víctor após saber do incidente com seu tio, vai até a Casa Curutchet, o ameaça (embora em determinado momento em tom de brincadeira) e o faz jurar jamais se meter novamente com o tio que tem problemas mentais, deixando Kachanovsky extremamente desconcertado.<sup>256</sup>

Em *A América negociada e os homens ao lado*, Reis busca aclarar uma série de questões, inclusive sobre a formação histórica e cultural da América Ibérica, para sinalizar que o movimento do filme se dá pela forma como cada um dos personagens lida com a questão da norma.

Por meio da análise dos enquadramentos de cena dos diretores e da dificuldade de comunicação percebida pela postura de Leonardo em oposição a maleabilidade de Víctor ao negociar um meio termo para ambos os vizinhos, Reis tece sua hipótese e o objetivo de seu texto: pensar como a dificuldade de comunicação dos vizinhos está ligada a questões culturais, mais do que econômicas ou de poder.

O ponto chave para entender a alegação do autor está em compreender sua leitura do filme a partir de uma publicação de Janice Theodoro Silva sobre a *América Barroca*, citada pelo autor.<sup>257</sup> A América Barroca seria responsável pela “possibilidade de convivência entre muitas e diferentes culturas”<sup>258</sup>, entretentes, “seria justamente a pluralidade de significados atribuídos a uma mesma representação a razão que explicaria os processos de coexistência, reconciliação entre pessoas ou grupos que partilham códigos culturais distintos”.<sup>259</sup> E nesse sentido, delinham-se os traços marcantes das diferenças entre os personagens de *El hombre de al lado*. Escreve:

Leonardo e Víctor são diferentes em quase todos os sentidos imagináveis: tipo físico, postura, status social, condição econômica, profissão etc. Quase todos, porque eles partilham o mesmo sistema de comunicação, a língua espanhola. Embora a forma e, portanto, os significantes sejam semelhantes, os universos semânticos implicados nas falas de cada personagem não convergem ao longo da trama. Essa característica é, ao mesmo tempo, responsável pela continuidade das discussões e pela constante negociação.<sup>260</sup>

<sup>256</sup> Outro exemplo deste desconcerto é quando o personagem passa de carro encarando a porta do vizinho sem perceber que o mesmo está saindo da residência. Víctor acena, e a trilha sonora que parecia calma atinge tons de suspense. Leonardo quase bate o carro.

<sup>257</sup> SILVA, Janice Theodoro. **América Barroca**: tema e variações. São Paulo: Edusp/Nova Fronteira, 1992.

<sup>258</sup> REIS, *Op. Cit.*, 2012, p.252.

<sup>259</sup> *Ibid.*

<sup>260</sup> *Ibid.*

No diálogo entre os personagens no decorrer do filme fica cada vez mais clara a postura “legalista”, como escreve Reis, do *designer*. Essa postura se sustenta nos pressupostos das leis presentes no Código Civil da República Argentina.

Além das *medianeras* serem bastante evidenciadas na revista do Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo (CPAU), a biblioteca do mesmo possui uma parte de suas referências bibliográficas dedicada à temática. Os livros vão de manuais técnicos para engenheiros, urbanistas e arquitetos, a análises mais detalhadas sobre o surgimento das *medianeras* tanto na Argentina quanto em outros países, as legislações e modificações no Código Civil e os impactos das *medianeras* na paisagem urbana, assim como as posturas legais em relação à parede divisória.

No entanto, mesmo tendo por base a questão legal que permeia os cuidados com as *medianeras*, alguns textos procuram dar conta das adaptações necessárias às reformas e aos usos da lei de maneira viável, como veremos no capítulo 3. É o caso do *Tratado de medianería*, de 1935, do Doutor em Jurisprudência e Engenheiro Civil, Alberto G. Spota. Logo no prólogo, feito pelo Professor de Direito Civil da Faculdade de Direito e Ciências Sociais da Universidade de Buenos Aires, Raymundo M. Salvat, lê-se que:

Han pasado ya los tiempos en que se consideraba que el derecho de un país estaba todo concentrado en sus códigos y leyes: hoy es una verdad por todos reconocida que además del derecho contenido en códigos y leyes hay un derecho nacido directamente de la vida jurídica de un pueblo y que, por lo mismo, se agrega al anterior para construir con él el conjunto de principios y reglas que rigen cada institución jurídica.<sup>261</sup>

Nesse sentido, vemos o já apresentado no filme quando, por exemplo, o amigo arquiteto de Leonardo sugere uma solução negociada com o vizinho antes de acionar a justiça, assim como o recuo do advogado após tentar uma primeira intimidação, sugerindo ao *designer* a resolução por meio do diálogo. Reis a esse respeito escreve:

O filme não reflete nada, mas maneja algumas representações cinematográficas cujos sentidos podem fornecer indícios sobre nossos modos de viver, de negociar, de “propor jeitinhos” a fim de resolver impasses que colocam em suspenso a solução legal, viabilizando o convívio. Nesse sentido, este artigo é um convite à reflexão sobre os muitos “homens ao lado” e sua convivência nessa América barroca e negociada.<sup>262</sup>

---

<sup>261</sup> SPOTA, Alberto G. **Tratado de medianería**. Buenos Aires: Jurídica, 1935. s/p.

<sup>262</sup> REIS, *Op. Cit.*, 2012, p.260.

Podemos intercalar outra forma de expressão concernente à formação da América, e nesse caso especificamente da Argentina. No conto “Casa Tomada” (1946) de Julio Cortázar, dois irmãos vivem na casa de seus antepassados e têm suas rotinas alteradas após ouvirem barulhos vindos de uma das partes da casa. No decorrer da narrativa os barulhos se intensificam e os irmãos são obrigados a deixar a residência. A cidade portenha aparece como local de disputa ou não interação e uma das leituras possíveis do conto pode ser remetida à presença dos *cabecitas negras*.<sup>263</sup>

Tanto o conto como o filme, ao mobilizarem as metáforas de casas tomadas subvertem a ideia da casa como refúgio e abrigo dos males da cidade.<sup>264</sup> O contexto de escrita do conto refere-se a uma forte onda imigratória iniciada nos anos 1930, no país, especialmente em função da industrialização e nos remete a imagem sempre recorrente de civilização *versus* barbárie de Sarmiento. As duas narrativas colocadas lado a lado, podem ser usadas para se pensar as tensões ligadas à irrupção de novos agentes sociais na cidade e a presença do outro, ao encontro do escrito por Barrenha.<sup>265</sup>

Discordamos de Reis por acreditar que para além de uma questão cultural, a diferenciação entre os personagens ao longo do filme, também se dá em decorrência de relações de poder e ligadas a condições econômicas.<sup>266</sup> Pois os personagens não se relacionam apenas entre si, mas com diversos outros personagens demonstrando situações hierárquicas, como exemplificaremos partir de algumas cenas.

A Casa Curutchet, um pleno artefato moderno em meio à cidade de La Plata, recebe constantemente a visita de estudantes de arquitetura e turistas, como já especificamos. No início do filme vemos um pequeno grupo de estudantes com o professor:

- O limiar de concreto nas portas marcam a entrada. Veja agora... Leonardo, bom dia!
- Como vai?
- O que se passa?
- Isto é ótimo, a classe de Pérez Carranza formando os futuros arquitetos.
- Aqui está Leonardo, o proprietário atual da casa.
- Crianças, confiem em seus instintos, mais do que nesses caras, okey?

<sup>263</sup> Termo geralmente usado para denominar negros e pardos pertencentes à classe trabalhadora. Tema desenvolvido em SIMIÃO, Suelen Caldas de Sousa. Medo e (In)tolerância: Casa Tomada e o Homem ao lado da Casa Curutchet. In: XXIX SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – CONTRA OS PRECONCEITOS: HISTÓRIA E DEMOCRACIA, 2017, Brasília. **Anais.** XXIX Simpósio Nacional de História – contra os preconceitos: história e democracia. 2017.

<sup>264</sup> Questão também apontada por Barrenha (*Op. Cit.*, 2016).

<sup>265</sup> BARRENHA, *Op. Cit.*, 2016.

<sup>266</sup> O autor salienta que está atento às críticas que evidenciam tais questões, mas sua análise parte de um pressuposto diferente.

- Okey, esta casa foi construída por Le Corbusier em 1948. Ela é a única casa que Le Corbusier fez nas Américas. Uma pequena obra prima que combina simplicidade, conforto, harmonia...



**Figura 19** - Cena em que Leonardo cumprimenta estudantes de arquitetura. *El hombre de al lado* 06'26"

Em outros momentos do filme ela recebe a visita de turistas. Em um deles uma mulher pede para ver a casa, e Leonardo de maneira taxativa afirma tratar-se de uma propriedade privada sendo grosseiro e estúpido. Noutro um casal de turistas fotografa enquanto o personagem observa de maneira *blasé* pela janela, sem demonstrar nenhum interesse.

Porém, a sequência mais emblemática, sem dúvidas, é a cena – já citada – no qual o *designer* recebe uma de suas alunas, após sua família, a esposa Ana e sua filha Lola, viajarem. Em relação a Elba, a empregada, Leonardo mantém-se distante. Conversa com ela apenas para tratar de coisas muito específicas, como a limpeza da casa, indicando por telefone como deveria ser feita; sobre a hora que ele irá voltar para casa, indicando que ela deveria trancar a casa; para saber notícias de sua esposa; para ordenar que ela lhe sirva as refeições. Em algumas cenas, vemos Elba falar com ele por telefone, e nesses momentos ela se posiciona sempre de maneira acuada, com os ombros e a cabeça um pouco baixa, como se estivesse constrangida. Esse efeito se dá também pela posição da câmera em *plongée* (a filma de cima). Mas, mesmo quando temos cenas em plano de conjunto – quando a câmera mostra, além dos personagens, grande parte do cenário-, a postura de Elba é de recuo e sua voz soa receosa.

Com os amigos, o *designer* conversa sempre de maneira enfática, confiante, e contando vantagens da sua relação com o vizinho, dizendo ter o intimidado, enquanto relata a “experiência antropológica” de ir com ele a um bar. Nesta cena, um amigo pergunta: “-O que

ele faz?” Leonardo responde “-Vende carros usados. Não sei, é um troglodita.” Na cena seguinte, Leonardo está com Julian e são enquadrados em plano médio.



**Figura 20** - Leonardo e Julian *El hombre de al lado*. 42'22"

Estão ouvindo uma espécie de música ou interpretação sonora intercalada por ruídos e gritos. Leonardo diz tratar-se de algo fascinante e ambos fazem uma análise da obra. O amigo, todavia, em certo momento confunde as batidas na casa ao lado como parte da composição. Mais tarde Leonardo comenta com Ana: “- Esse Julian é um idiota, não?”. Em seguida pergunta:

- Vi a Elba usando uma velha camiseta minha do Metrô de Londres. Você deu para ela?
- Sim, já estava bem desgastada.
- Exatamente. Isto é o que eu penso que está errado.
- Ela pegou uma xícara verde para ela outro dia, porque só tinha restado uma.
- Então compre para ela um novo jogo com seis xícaras verdes.

A partir dessas cenas notamos como as relações estabelecidas ao longo do filme são cambiantes e não podem ser compreendidas apenas priorizando os aspectos culturais, embora o elemento cultural seja bastante constante na narrativa. Leonardo se relaciona com as mulheres evidenciando ou recuando em relação aos jogos de poder.

Com a aluna, insinua que ela deveria se render à sua proposta; em certo momento ressalta a esposa de Julian como menos desatenta que ele; com a filha, não consegue nem

mesmo se comunicar; com a esposa, sua posição varia, ora atua de maneira taxativa, ora se coloca em uma posição inferior; com a empregada, conversa sempre no sentido de dar ordens.<sup>267</sup>

Além disso, seu amigo, embora esteja pronto para atuar dentro dos mesmos códigos culturais seus, é considerado um imbecil. E, por fim, no último diálogo no qual conversa com a sua esposa, temos indícios concernentes a um viés econômico. De início não sabemos se ele se sente incomodado pelo fato da empregada usar uma roupa sua, símbolo de uma viagem internacional, que provavelmente ela nunca fará; ou se o incômodo se dá porque Ana dá uma roupa desgastada a ela. No entanto, a fala seguinte, quase não nos deixa dúvidas. Ao pedir que seja comprado um novo jogo de xícaras para Elba, o personagem reafirma sua posição econômica superior. Relações culturais, econômicas e de gênero são, portanto, aspectos interligados no decorrer do longa-metragem, fornecendo arcabouços teóricos importantes para a sua análise.

Mas, a questão da norma, como salienta Reis, é fundamental na análise da narrativa, por ser diversas vezes frisada e estar no escopo de como a solução, embora clara para o *designer*, não se apresenta da mesma maneira nem para Víctor nem para o arquiteto ou o advogado, como escreve o autor:

Desse modo, deveria ter sido suficiente enunciar para o vizinho que a reforma era ilegal. Porém, como se nota, tal postura não surte o efeito desejado. Não por acaso, Leonardo repete algumas vezes ao longo do filme que “não entende” seu vizinho quando este finge não ouvir a argumentação jurídica e insiste na necessidade do sol e em conversar. Víctor reconhece o código utilizado na fala de Leonardo (argumentação jurídica), mas lhe atribui um sentido que não sobrepuja sua carência de luz solar e as circunstâncias de sua vida cotidiana. Leonardo capta a justificativa de Víctor (a necessidade de sol), mas não lhe concede a primazia sobre as prescrições legais.<sup>268</sup>

Essa questão, largamente debatida no longa-metragem também aparece como tensão na documentação sobre as *medianeras* portenhas, isto é, a necessidade de formas de adaptação das leis de acordo com as circunstâncias, como trouxemos aqui em uma breve exposição, melhor detalhada no capítulo 3. Importante salientarmos ainda, como escreve Frisby, que embora Simmel não exponha em seus textos suas análises a partir das fronteiras de gênero, classe e etnia, é possível a leitura dessas questões por meio de chaves simmelianas.<sup>269</sup>

---

<sup>267</sup> Como exploramos nos textos já referenciados “Construção de masculinidades em *El hombre de al lado* (2009): questões de gênero” e “Representações do feminino e as masculinidades plurais: arquitetura moderna e design em *El hombre de al lado* (2009)”.

<sup>268</sup> REIS, *Op. Cit.*, 2012, p. 253.

<sup>269</sup> FRISBY, *Op. Cit.*, 1992, p. 172.

## 2.5. As janelas

*Medianeras* inicia com as falas em *off* de ambos os personagens contando sua vida e sua relação com a cidade. Ao longo do filme os personagens estão sempre na iminência de se encontrarem, predominando a *imagen-trajeto*, no qual o espaço é o local de fluir dos personagens e as imagens apresentam-se de maneiras plurais. Mas, somente com a abertura da janela na *medianera*, o contato é finalmente possível.

Enquanto em *Medianeras* a abertura é justamente o elo possibilitador do encontro, em *El hombre de al lado* a abertura é o fator desencadeador de desentendimento entre os vizinhos, e parece predominar uma *imagen-presencia*, pois embora a câmera se movimente em diversos momentos atrás de Leonardo, de modo geral temos uma câmera fixa buscando mostrar a dureza do contato entre os vizinhos.

As formas de relação dos personagens ao longo dos filmes, como procuramos demonstrar no decorrer do capítulo, estão balizadas por questões de classe, comunidade, gênero, questões culturais etc., afetando as formas como os personagens se relacionam com o espaço urbano e entre si.

Os filmes demonstram tomadas de atitudes diferentes em relação à cidade e à arquitetura. A *imagen-espacio* de tais filmes conjuga o espaço no sentido sociológico, estético e cinematográfico. Pela abordagem feita aqui tais sentidos mostraram-se entrecruzados. O sentido sociológico de espaço situado, da cidade de Buenos Aires (que voltaremos no capítulo 3), foi constantemente questionado pelo espaço estético e cinematográfico por nós evidenciados nas análises dos quadros, cenas e planos, e da narrativa fílmica.

Para Dipaola, uma cidade não pode ser pensada apenas nos seus limites geográficos, mas também é uma experiência estética vivida que se define por trajetórias, fluxos e “prácticas que los individuos ejercen en ella, las estéticas de los cuerpos, los objetos y las mercancías”<sup>270</sup>, fazendo do cinema, enquanto vínculo pós-autônomo, não um registro realista-geográfico, mas também estético visual, por isso a importância da análise fílmica.

Mas, para além de um registro estético, como procuramos trazer a partir de uma série de referenciais, os filmes também tencionam as relações humanas com a cidade e as chaves de leitura para sua interpretação podem ser pensadas com o estudo histórico, situado no/através do tempo.

---

<sup>270</sup> DIPAOLA, *Op. Cit.*, 2013, p. 2.

### 2.5.1 *Medianeras*

Quase uma hora de filme se passa. Mariana com uma lupa observa mais uma vez o livreto inutilmente procurando por Wally. É chegada a primavera, uma nova composição de imagens dos prédios de Buenos Aires ocupa a tela, como as do início do filme, corroborando para a fala em *off* de Mariana, quando só então nos apresenta o que são as *medianeras*: de acordo com ela, as paredes nos prédios sem utilidade, servindo apenas, às vezes, para algum anúncio publicitário. A *medianera*, no entanto, revela detalhes sobre a construção e mostra a ação do tempo. Nas palavras da personagem também “nosso lado mais miserável”:

- Todos os prédios, todos mesmo, tem um lado inútil. Não serve para nada, não dá para frente nem para o fundo. A “medianera”. Superfícies enormes que nos dividem e lembram a passagem do tempo, a poluição e a sujeira da cidade. As “medianeras” mostram nosso lado mais miserável. Refletem a inconstância e as rachaduras, as soluções provisórias. É a sujeira que escondemos embaixo do tapete. Só nos lembramos delas às vezes, quando submetidas ao rigor do tempo, elas aparecem sob os anúncios. Viraram mais um meio de publicidade que em raras exceções conseguiu embelezá-las. Em geral são indicações dos minutos que nos separam de supermercados ou lanchonetes. Anúncios de loteria que prometem muito em troca de quase nada. Ultimamente nos lembram a crise econômica que nos deixou assim... sem emprego.

Às vezes o foco da câmera se detém em algum detalhe da construção, alguma janela ou sacada, alguma planta que teima em nascer pelos buracos da parede, anúncios desbotados, rachaduras, reboco de parede mal-acabado. Essas imagens além de refletirem, nos dizeres de Mariana, “a inconstância e as rachaduras”, refletem também as soluções provisórias.

A personagem afirma que a solução encontrada por muitos moradores para viver nos apartamentos cada vez menores (tema também bastante evocado no filme), ou “caixas-de-sapatos”, é ilegal, como toda rota de fuga, e consiste “em clara desobediência às normas de planejamento urbano, abrem-se minúsculas, irregulares e irresponsáveis janelas que permitem que alguns milagrosos raios de luz iluminem a escuridão em que vivemos.” Nesse momento ambos os personagens constroem janelas nas *medianeras* de seus apartamentos.



**Figura 21** - Mariana construindo a janela. *Medianeras* 1h9'15"



**Figura 22** - Martín construindo a janela. *Medianeras* 1h9'20"

Paralelo interessante com outra composição de imagens e fala em *off* de Martín, que aos 46 minutos do filme, após o término frustrado com a menina dos cachorros<sup>271</sup>, narra sobre as plantas que nascem nas *medianeras*:

- Brotam no cimento, crescem a onde não deveriam. Com paciência e vontade exemplares, erguem-se com dignidade. Sem estirpes, selvagens, inclassificáveis para a Botânica. Uma estranha beleza, cambaleante, absurda que enfeita os cantos mais cinzentos. Elas não têm nada e nada as detém. Uma metáfora da vida irrefreável que, paradoxalmente, me faz ver minha própria fraqueza.

<sup>271</sup> A cena anterior a Martín esperando pela menina é a do dia seguinte de Mariana que após fazer sexo com um de seus manequins diz: “-Não se iluda, foi apenas sexo”. Esse é um exemplo comum ao longo do filme no qual a fala de um personagem completa a cena seguinte do outro.

A constatação do personagem das plantas como uma metáfora da vida irrefreável, e conseqüentemente de sua debilidade, é superada quando ambos decidem abrir a janela.<sup>272</sup>

A luminosidade da narrativa e o semblante dos personagens aos poucos mudam, como a trilha sonora começa a se fazer com sons menos melancólicos. A entrada de luz solar, por si só, parece ser responsável por uma atitude diferente dos personagens diante da vida e da cidade, princípios que parecem estar afinados com o manifesto corbuseriano, especialmente quando o arquiteto salienta a importância da abertura da janela:

Observem que já não se trata mais de estilos ou de decoração. Evoquem aqueles dias de início da primavera, quando o céu está carregado de nuvens trazidas pelas tormentas. Você está em sua casa, uma nuvem esconde o sol. Como você fica triste! O vento expulsou a nuvem, o sol penetra pela janela. Como você fica contente!<sup>273</sup>

Minutos depois da abertura da janela, ambos sintonizados na mesma estação de rádio ouvem a música *indie* “True love will find you in the end”, de 1985, de Daniel Johnston. Composição relacionada com a cena no qual os personagens, enquanto ouvem a melodia, chegam até a janela e “veem” um ao outro. A canção responde a pergunta inicial de Mariana e slogan do filme “¿Cómo encontrar el amor si no sabes dónde está?”.

*This is a promise with a catch  
Only if you're looking can it find you  
'Cause true love is searching too  
**But how can it recognize you  
Unless you step out into the light?**  
Don't be sad, I know you will  
But don't give up until  
True love finds you in the end<sup>274</sup>*

<sup>272</sup> A composição de fala em *off* com imagens se alternam na narrativa, ora quem narra é Martín, ora Mariana.

<sup>273</sup> LE CORBUSIER, *Op. Cit*, 2004, p.83. Além de afirmar, como expomos no capítulo 1, efeitos como a depressão do habitante privado de luz.

<sup>274</sup> Grifo nosso.



**Figura 23** - Martín olhando pela janela sorrindo ao ver a medianera em que Mariana se encontra. *Medianeras* 1h11'33"



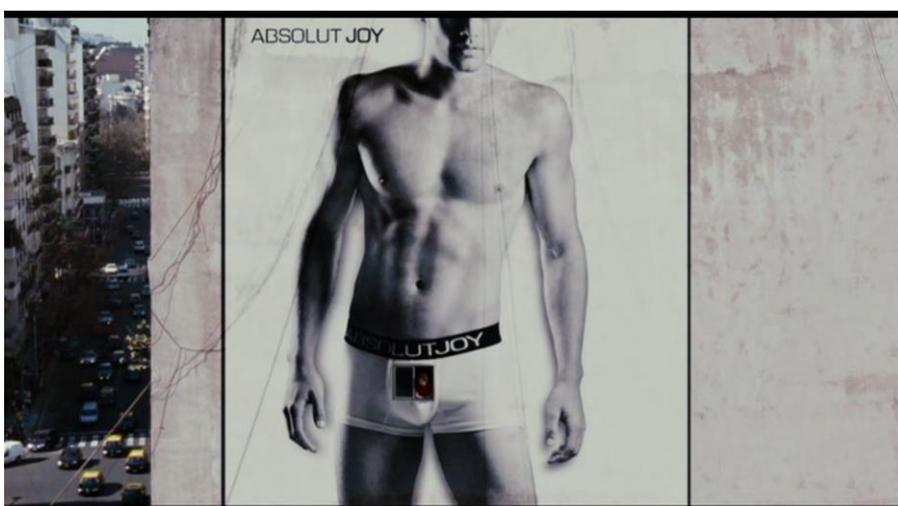
**Figura 24** - Medianera de Mariana. *Medianeras* 1h11'35"



**Figura 25** - Mariana na janela em plano fechado. *Medianeras* 1h11'38"



**Figura 26** - Mariana olhando pela janela sorrindo ao ver a medianera em que Martín se encontra. *Medianeras* 1h11'42"



**Figura 27** - Medianera de Martín. *Medianeras* 1h11'43"



**Figura 28** - Martín na janela em plano fechado. *Medianeras* 1h11'46"



**Figura 29** - Vista dos prédios vizinhos. *Medianeras* 1h11'51''

O filme se aproxima do final. Martín e Mariana conversam um com o outro em um chat pela internet. Apesar de não saberem que são vizinhos, já se cruzaram em vários momentos na cidade, como salientamos. A conversa parece promissora, mas um acontecimento inesperado coloca tudo a perder: a queda de energia elétrica. Ambos descem a um mercado próximo para comprar velas, chegam a conversar e levam um choque ao se encostarem (mais um sinal da vida na cidade pois os “choques” não acontecem no campo), mas o anonimato da internet não permite identificar que se falavam há pouco.

Ao voltar para o apartamento, Mariana decide jogar fora um de seus manequins, aquele da cena sexual protagonizada com ela. Desde a construção das janelas ilegais e da entrada de luz nos apartamentos, as personagens parecem estar mais abertas a possibilidades. Um último abraço é dado por Mariana no manequim, desde o início do filme seu companheiro. O longa-metragem ganha um novo tom e a luz parece não estar apenas ligada aos preceitos salubres tanto defendidos pelos engenheiros sanitários em fins do século XIX e início do XX. Parece-nos mais como uma saúde do espírito.

Le Corbusier em sua assertiva sobre os princípios racionalistas afirmava ser a entrada de luz solar *contidio sine qua non* da sobrevivência, ou da jornada de trabalho do homem, resolvendo por si só os problemas de ordem fisiológica e psicológica. Mas, em que medida isso realmente afeta as maneiras de se comportar e sentir? Martín e Mariana representam uma espécie de *flâneur contemporâneo* profundamente marcados pela total falta de vínculo e pertencimento à sociedade, *hipermodernos*. São a caricatura da cultura do inquilino

assinalada por Martín, afirmada com a percepção de que as pessoas parecem estar apenas de passagem por Buenos Aires.

No entanto, com a abertura da janela na *medianera*, Mariana finalmente encontra Wally. Não o desenho grifado em papel, mas o personagem Martín, seu vizinho assolado pelas mesmas dúvidas e inseguranças que também a acometem. Ao olhar pela janela, Mariana vê Martín com uma blusa listrada como a do personagem do jogo infantil, mas não é somente isso o suficiente para que desça e o encontre. Ela o faz pelo elevador, até então responsável por uma de suas fobias.

Parece-nos que uma atitude diferente diante da visibilidade e invisibilidade na cidade não é possível apenas a partir da arquitetura, mesmo em seus princípios mais racionalistas, mas também diz respeito a uma própria tomada diferente de postura em relação à interação com as pessoas e aos usos da cidade. Abertura de uma janela, e presença de luz solar, que em um espaço micro (o dos apartamentos) representou bem mais do que a técnica e a legislação atestam como uma saída ilegal.

### ***2.5.2 El hombre de al lado***

O final do filme, ao contrário de *Medianeras*, apresenta-se de maneira trágica. Víctor tenta impedir um assalto na casa de Leonardo, mas acaba sendo atingido e morto. Leonardo chega a tempo de encontrar o vizinho com vida, mas não se move, apenas observa: o que vence ao fim é a barbárie em seus jogos invertidos.

A janela, aberta desde o início, é o foco motivador do desentendimento. Embora Leonardo viva em uma casa regida pelos princípios modernos, sua experiência em relação ao outro e ao espaço urbano destoa da proposta de integração que a Casa poderia encarnar.

A Casa Curutchet foi projetada por Le Corbusier em 1948 e construída entre 1949 e 1953. Encomendada pelo médico Curutchet, possui duas alas separadas por uma árvore, e foi projetada dessa maneira para abrigar tanto o consultório quanto a residência do dono. Situada na cidade planejada La Plata, na Argentina, foi tombada como patrimônio pela UNESCO em 2016.

Janice Theodoro Silva em “Menos é mais: O homem ao lado”, ao analisar no filme a dificuldade de comunicação entre os dois vizinhos, faz uma crítica ao que chama de arquitetura revolucionária, para se referir à arquitetura modernista, que tem como grande representante o famoso arquiteto. Para Silva, poucos foram as vezes que tal arquitetura alcançou seus objetivos,

tendo muitas vezes se integrado “a um programa bastante desumanizado que caracterizou diversos projetos monumentais na América Latina” em afinamento ao escrito por Arantes.<sup>275</sup>

Silva escreve:

O filme *O Homem ao lado* é um excelente exemplo das dificuldades que se enfrentam ao se discutir o papel revolucionário da arquitetura, tanto como objeto de conscientização como de transformação social. O filme é uma brilhante lição, uma aula para que os intelectuais se indaguem sobre o significado do homem na produção, na comercialização e no consumo da obra de arte. É uma narrativa onde os significados estão invertidos: o objeto produzido para estimular o pensamento crítico se transforma em vetor de discriminação, hierarquização e dor.<sup>276</sup>

Embora a noção de exemplo seja ruim à medida que procuramos nos afastar das noções de filme enquanto reflexo da realidade, a questão da obra se apresentar com seus sentidos invertidos nos parece relevante, tanto por nossos pontos já expostos em relação às noções de poder, sociais e econômicas encarnadas em Leonardo, tanto em relação à oposição que o filme coloca quando comparado ao final feliz da abertura da janela em *Medianeras*. E ainda a tentativa de racionalização do espaço, a qual nos dedicaremos detidamente no capítulo 3.

Silva ainda escreve:

Embora os projetos, frutos do movimento moderno, devessem responder a uma sociedade industrializada voltada para a construção em série e de menor custo, eles se transformaram, ao atravessar o Atlântico, em ícone assinado por **um** grande Autor. Uma experiência estética inédita, capaz de hierarquizar e discriminar aqueles que eram, ou não, capazes de entender a beleza e a originalidade do projeto realizado por um artista reconhecido nacional e internacionalmente.<sup>277</sup>

A autora salienta a obra como marcadora de uma diferença entre iniciados e não iniciados, na qual somente os iniciados estariam plenos da capacidade de entendê-la e apreciá-la. Johnston para além da pretensa hostilidade apresentada por tais obras, analisou de maneira prática a vivência das pessoas que encomendaram o projeto arquitetônico afirmando os problemas encontrados quanto a luminosidade e o excesso de exposição, também retratados ao longo do filme argentino.<sup>278</sup> Parece-nos que embora Le Corbusier pensasse ter oferecido um

<sup>275</sup> SILVA, *Op. Cit.*, 2013, p.188.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p.189.

<sup>277</sup> *Ibid.* Grifo da autora. Afinada com a leitura realizada por Harvey quanto às obras modernistas, e Arantes em relação a “perspectiva individualista” dos modernos.

<sup>278</sup> MERRO JOHNSTON, Daniel. **El Autor y el intérprete**. Le Corbusier y Amancio Williams en la Casa Curutchet. Buenos Aires: 1:100 Ediciones, 2011.

repertório para se revolucionar o modo como se tratava a habitação, a análise do filme mostra que os habitantes da casa atuam em sentido oposto ao proposto por ela.

Pechman, em um dos textos já referenciado de *O chamado da cidade*, propõe reflexões sobre o avesso da cidade que se transmuta em *ciudadela*, ao sugerir um encontro entre Hannah Arendt, que traça como a violência esvazia o sentido político da/na *urbes*, e Rubem Fonseca, ao discorrer no âmbito das paixões e da cidade como lócus das relações e afetos. Ambos veem “projetada na sombra da sociedade a *pólis*, com seu poder urbano, como única alternativa à violência desestruturadora do social”.<sup>279</sup>

O cerne do ensaio de Pechman está na constatação de “que o fundamento da paz social está no fortalecimento da esfera pública e na revitalização das relações humanas na cidade”<sup>280</sup> e por isso a filósofa e o contista são caros à sua argumentação e encabeçam o título do texto, que passa por diversos outros autores sem perder de vista a questão da esfera pública e das relações humanas tecidas (ou impedidas) na cidade. O argumento do autor, passa por desdobrar três elementos: cidade, convivência e violência. Trata-se de entender qual o fracasso da cidade, ou no que ela fracassa e põe sob dúvida a validade do pacto urbano:

Quanto menos a cidade exprime seu poder urbano – poder haurido da generalização do pacto urbano pela sociedade e que se estrutura pela ação coletiva –, mais ela deixa de fazer sentido como referência inspiradora à atualização das formas de convivialidade. Quanto menos convivialidade, tanto menos urbanidade. Quanto menos urbanidade, quanto mais violência.<sup>281</sup>

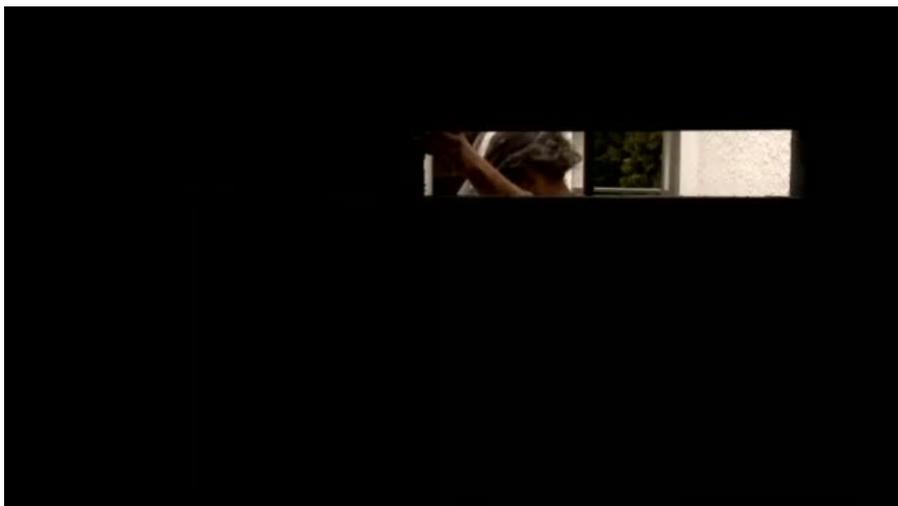
A casa projetada por Le Corbusier com a proposta de integrar o homem à cidade falha. Leonardo e sua família vivem o oposto disso. Se no início do filme vemos uma tela preenchida por som de marteladas e que aos poucos descobrimos se tratar de uma janela, pressupondo um contato, ao final o que irrompe é o silêncio. Pela primeira vez entramos na casa de Víctor, mas já não importa, pois a escuridão reina: o pacto da cidade fracassou.

---

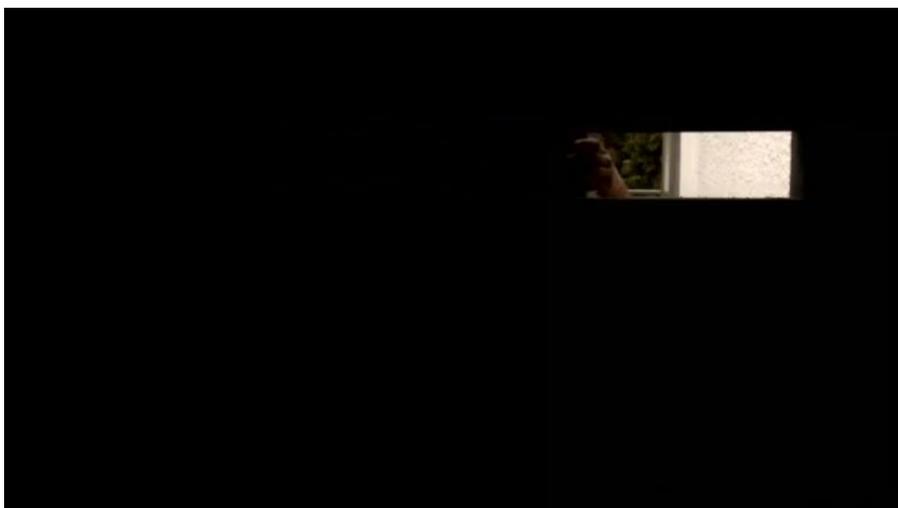
<sup>279</sup> PECHMAN, Robert Moses. Quando Hannah Arendt vai à cidade e encontra Rubem Fonseca: ou da cidade, da violência e da política. In: PECHMAN, Robert Moses; KUSTER, Eliana. **O chamado da cidade**: ensaios sobre urbanidade. Belo Horizonte Ed.UFMG, 2014, p. 22.

<sup>280</sup> Ibid., p.27.

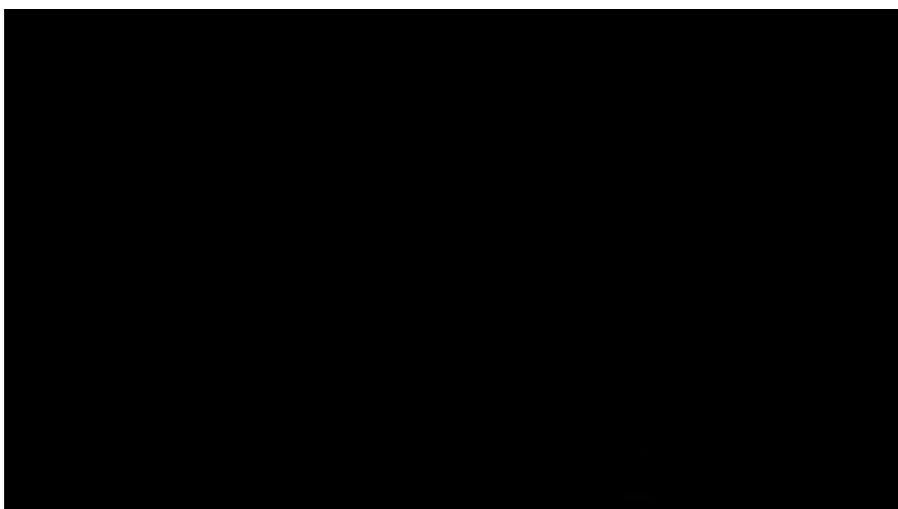
<sup>281</sup> Ibid., p.19.



**Figura 30** - Cena final do fechamento da janela, ponto de vista da câmara no interior da casa de Víctor 1. *El hombre de al lado* 1h37'33''



**Figura 31** - Cena final do fechamento da janela 2. *El hombre de al lado* 1h37'57''



**Figura 32** - Cena final do fechamento da janela 3. *El hombre de al lado* 1h37'57''

\*\*\*

De acordo com a revista do Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo, com um número inteiro dedicado as *medinaeras* em 2014, as *medianeras* são partes integrantes da urbanização de Buenos Aires. No mesmo ano a CPAU promoveu um concurso sobre intervenções com o chamado “Construir sobre Construido”. Evento que demonstrou como essa questão possui peso caro aos argentinos ainda hoje, como descrito na página do evento: “Así se conforma el tejido morfológico de casi toda la ciudad, con por supuesto excepciones, generando uno de nuestro más relevante paisaje urbano. Las Medianeras tienen en el medio ambiente visual y habitacional un peso fenomenal.”<sup>282</sup>

Essas intervenções, como as janelas abertas, representam formas de apropriações da cidade e de criação de mecanismos de sobrevivência na selva de concreto. Da mesma forma, a intervenção realizada a partir das composições fílmicas geram uma saída da atitude *blasé* dos telespectadores. Kuster escreve que a modernidade surgiu como uma complexificação da vida nas cidades e dessa maneira precisava ser interpretada. O surgimento das “sinfonias urbanas” na década de 20, por exemplo, consolidou o processo iniciado pelos cinematógrafos:

Mais do que representar e traduzir a modernidade e a vida dos homens inseridos nela, o cinema desempenhou um papel fundamental na preparação desse homem metropolitano para lidar com os múltiplos estímulos da vida moderna, na medida em que lidava com questões fundamentais a serem desenvolvidas na adaptação a essa nova realidade.<sup>283</sup>

O cinema não é (apenas) cópia fiel da realidade, por isso seu apelo é importante. Ao criar, subverte a realidade. Para a autora, o fato de o cinema emoldurar algo, torna a indiferença insuportável. Uma cena vista cotidianamente não nos causa o mesmo efeito quando estamos diante de uma tela que coloca o ato frente a nossos olhos sem muitas formas para que o ignoremos, pelo menos por alguns minutos. Nesse sentido a atitude *blasé* perante algo, mesmo que rotineiro, como por exemplo, a ciência da falta de comunicação entre as pessoas, é quebrada e dá lugar a uma série de sensações que por ora não podemos ignorar.

Mais um percurso histórico se faz necessário. Em 1942, Edward Hopper, pintava o quadro *Nighthawks*, que retrata pessoas em um bar à noite. Para Pechman, o quadro conta a história da urbanidade do homem “submisso” às grandes metrópoles modernas:

<sup>282</sup> CONVOCATORIA MEDIANERAS <<http://www.cpau.org/nota/2906/concurso-medianeras-construir-sobre-construido>>, acesso em 12 de abril de 2017.

<sup>283</sup> KUSTER, Eliana. O tédio dos olhares sem alma: algumas considerações sobre a indiferença, o desejo e papel do cinema no cotidiano das metrópoles. In: PECHMAN, Robert Moses; KUSTER, Eliana.: **O chamado da cidade: ensaios sobre urbanidade**. Belo Horizonte Ed.UFRJ, 2014. p.113.

Ele nos conta a história do banimento da Natureza do meio urbano, seja a natureza em forma de meio ambiente, seja a experiência da paixão submetida à *politesse*. Quanto à “natureza” humana, nada nos é dado a apreciar dela, senão seu subproduto, a solidão. Quando à natureza “natural”, seu único resquício é a noite, ferozmente combatida pela luz elétrica. A cidade dorme, mas alguns seres noctívagos se esgueiram por bares desafiando a escuridão.<sup>284</sup>

Contemporaneamente um *cartoon* de Paul Noth retrata um Wally cabisbaixo em uma mesa de bar.<sup>285</sup> Os personagens ao seu lado também não parecem muito contentes. Pelo *cartoon* não podemos identificar se é dia ou noite, mas ainda é possível que façamos uma comparação com o quadro de 1942. Em ambos temos como subproduto a solidão. A frase escrita logo abaixo não nos deixa dúvida. “Ninguém nunca se pergunta como está Wally”, brinca com a ironia de nos questionarmos sempre onde o personagem está, mas nunca como ele se sente. Pechman escreve sobre o quadro de Hopper: “Nesses lugares onde a noite está acordada, a cidade palpita. Não é mais uma cidade febril queimada pelo sol, mas uma urbe silenciosa onde afetos, devaneios e fantasias procuram recompensa.”<sup>286</sup>

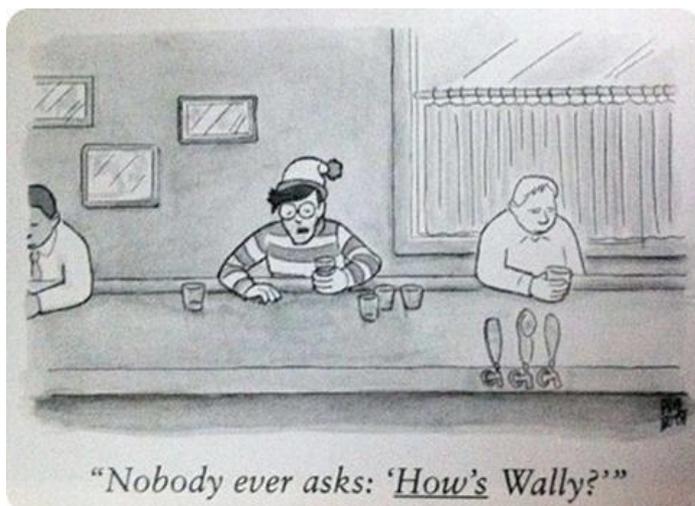


**Figura 33** - *Nighthawks*, Hopper (1942)

<sup>284</sup> PECHMAN, Robert Moses. Eros furioso na urbe, civilização e cidade na pintura de Hopper : PECHMAN, Robert Moses; KUSTER, Eliana. **O chamado da cidade: ensaios sobre urbanidade**. Belo Horizonte Ed.UFRJ, 2014. p.283

<sup>285</sup> Agradeço ao Leonardo Novo pela indicação dessa semelhança.

<sup>286</sup> PECHMAN, *Op.Cit.*, 2014b, p.283.



**Figura 34** – Cartoon, Paul Noth

Quando Simmel, em 1909, escreve sobre a ponte e a porta, salienta como somente ao homem é possível unir ou separar, associar ou dissociar, num sentido simbólico, corporal e espiritual tanto físico quanto metafísico. A ponte, se compõe também de um valor sensível além do físico que seria a união de duas extremidades, e a porta demonstra de maneira evidente como separação e união são apenas duas partes de um mesmo jogo.

Para o autor, mais que a parede, a porta estabelece a questão sempre possível de quebra (no caso, a abertura com uma chave) possibilitando o contato exterior e interior. No caso dos nossos filmes, essa quebra foi possível graças à abertura de janelas (comportando-se como portas) nas *medianeras* que indicavam a separação dos ambientes (e das pessoas).

Como Anderson dos Reis assinala em relação ao *Homem ao lado*,

as janelas (pode-se incluir também a porta) através das quais os protagonistas conversam e negociam são uma espécie de alegoria referente à comunicação (ou a sua impossibilidade) e constituem, assim, um duplo problema no filme: o concreto sugerido na trama (a abertura do vão) e o alegórico (os impasses no entendimento).<sup>287</sup>

Essa relação entre o concreto (armado?) e o alegórico permeia ambos os filmes mudando apenas as perspectivas quanto a tomada de posturas em relação às *medianeras* e à quebra de fronteiras. Problematizamos ao longo do capítulo, como as linguagens artísticas colocam-se criticamente diante das técnicas. Estaria em jogo a distância entre os preceitos urbanísticos de base racional e a apreensão (e modificação) desses espaços pela sociedade? Em quê reside a tensão entre a sociedade e a racionalidade técnica, entre as sensibilidades e as

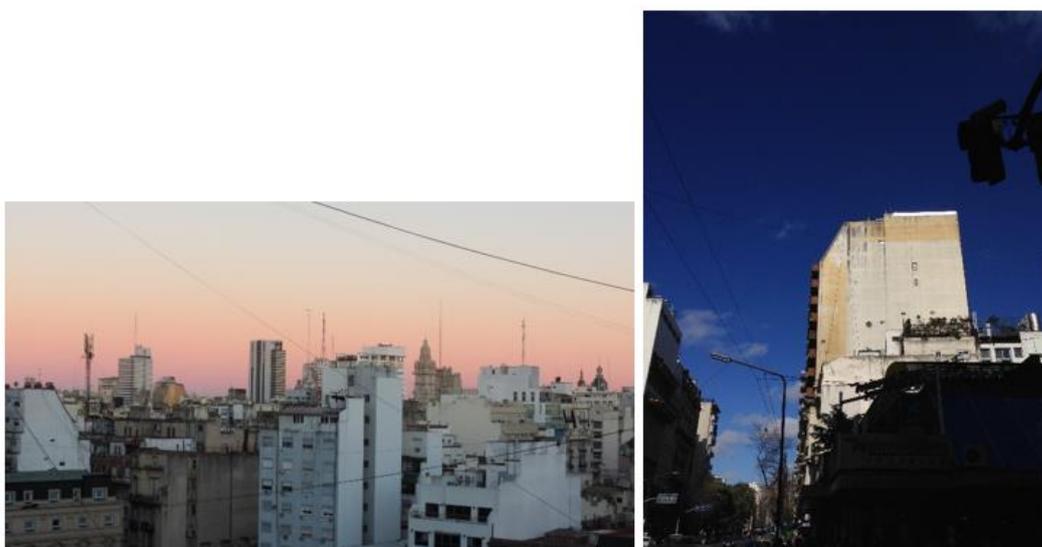
<sup>287</sup> REIS, *Op. Cit.*, 2012, p.49-250.

proposições objetivas do urbanismo? Qual seria, nesse sentido, os desconfortos/incômodos provenientes da abordagem técnica fortemente problematizada pelo cinema contemporâneo?

Posto isso, cabe-nos agora procuramos as bases (modernas) técnicas e legislativas que projetaram o ordenamento da cidade portenha, ponto no qual se estruturará o terceiro capítulo.

### CAPÍTULO 3

## MEDIANERAS NA CIDADE



**Figura 35** - a. Vista 7° C (fundos) da Calle Rodríguez Peña. b. Medianera na Avenida Santa Fé  
**fotos:** Autora, junho de 2017.

### 3.1. Medianeras: terminologia, legislação e usos atuais

#### 3.1.1 Terminologia

De acordo com a *Jurisprudencia Argentina*<sup>288</sup> de 8 de fevereiro de 1982 se concebe a *medianeira* como “el derecho real de condominio con indivisión forzosa, que recae sobre un muro, pared de cerco u otra cosa o elemento que sirve de separación, ubicado en la línea divisoria de dos predios contiguos y pertenecientes a distintos propietarios.”<sup>289</sup> O Condomínio, salienta Baglietto e outros autores em relação ao art. 2673 do Código Civil, seria “el derecho real de propiedad que pertenece a varias personas, por una parte indivisa sobre una cosa mueble o inmueble”<sup>290</sup>, no qual os autores acrescentam “Nosotros pensamos que el condominio es nada más que un estado particular del dominio, caracterizado por la existencia de varios sujetos que lo ejercen conjuntamente sobre una cosa determinada.”<sup>291</sup> Isso significa dizer que a *medianera* é um elemento dentro do gênero condomínio, caracterizado por sua *indivisión forzosa*.<sup>292</sup>

Grande parte da documentação a respeito das *medianeras* traz como ponto inicial os antecedentes históricos.<sup>293</sup> Em uma publicação de 1976, livro feito por diversos autores da área de direito civil da Facultad de Derecho de Buenos Aires e dedicado especialmente a juristas e advogados, com uma série de análises de casos a partir das interpretações do Código Civil, os autores observam como a bibliografia especializada sobre o tema ressaltou os antecedentes históricos das *medianeras* no que diz respeito a sua aparição, pensadas com o código romano, grego, francês, italiano, alemão, e espanhol.

Não é nossa intenção indagar sobre as origens das *medianeras*, questão cambiante ao longo dos tratados sobre a temática.<sup>294</sup> Tanto no texto de 1976, feito pela Faculdade de

<sup>288</sup> JURISPRUDENCIA Argentina (Buenos Aires): n. 5243, 24/02/82.

<sup>289</sup> ARRAGA PENIDO, Mario O. **Medianería**: Adquisición por compraventa o enajenación forzosa. En: *Jurisprudencia Argentina* (Buenos Aires): n. 5243, 24/02/82. p. 2.

<sup>290</sup> BAGLIETTO; GRINBERG; PAPANO. **Medianería**. Buenos Aires: Abeledo Perrot, 1976. p. 11.

<sup>291</sup> Id. p.11-12.

<sup>292</sup> A *Indivisión forzosa* se dá quando “cada uno de los copropietarios tiene derecho a usar de la totalidad de la cosa común y de cada una de sus partes, como si fuera cosa propia, con la condición de no desnaturalizarla, de no impedir el derecho igual de sus condueños.” MARTÍNEZ, J. 'Indivisión Forzosa' (argentina.leyderecho.org 1970) Disponível em: < <http://argentina.leyderecho.org/>>. Acesso em 18 de nov. de 2017.

<sup>293</sup> A documentação sobre *medianeras* abarca publicações que se propõem a discutir as leis e seu empregos, as definições das paredes, as obrigações dos proprietários, as consequências penais, etc.

<sup>294</sup> O livro de 1976, faz referência a maneira cambiante na qual os antecedentes históricos aparecem na bibliografia sobre a temática. Para Durrieu houve medianera entre os romanos, responsáveis por organizar a instituição. Spotta, no entanto, embora analise em diversas passagens os direitos romanos relacionados as propriedades *linderas*, não afirma com a mesma categoria que Durrieu sobre a existência de medianerías em Roma. Persegani, tem a obra de maior volume sobre a questão, quatro obras completas e estabelece relação com a *Ley de las XII Tablas*. BAGLIETTO; GRINBERG; PAPANO. *Op. Cit.*, 1976.

Direito Civil, quanto na *Jurisprudencia Argentina*, escrita por Arraga Penido em 1982, há referência aos extensos manuais de medianería de Durrieu, de 1934, e Spota, de 1938, com vistas a (re)discutir o tema. Os maiores problemas apresentados nas discussões legislativas, e amplamente debatidos nos tratados dizem respeito a aquisição da parede, o pagamento da construção e/ou manutenção do muro. Grande parte dos problemas legislativos aparecem devido às várias interpretações possíveis concernentes a qual valor da construção deve ser cobrado: se referente a quando o muro medianeiro foi construído (custo de origem = valor histórico), a partir do momento em que o vizinho faz uso de fato do muro, ou a data da questão judicial etc. Fazendo, por exemplo, com que em 1968 se agregue ao artigo 2736 o parágrafo “El valor computable de la medianería será el de la fecha de la demanda o constitución en mora.”<sup>295</sup>

Outra questão bastante ressaltada nas interpretações do Código Civil diz respeito ao artigo 2726, segundo Baglietto com fonte imediata o artigo 663 do Código Francês citado por Vélez Sarsfield<sup>296</sup>:

Todo propietario de una heredad puede obligar a su vecino a la construcción y conservación de paredes de tres metros de altura y dieciocho pulgadas de espesor para cerramiento y división de sus heredades contiguas, que estén situadas en recinto de un pueblo o de sus arrabales.<sup>297</sup>

A questão da “obrigatoriedade” da construção, resalta o livro de 1976, deve-se a necessidade “de separar las heredades por medio de un solo muro, debido a razones de higiene, seguridad, embellecimiento edilicio, economía de terreno y sobre todo a los efectos de asegurar la privacidad de los actos de los hombres, garantizada por el art. 19 de la Constitución Nacional”<sup>298</sup>. *O cerramiento é forzoso* pois a qualquer momento qualquer um dos proprietários *linderos* pode obrigar o vizinho a contribuir com a manutenção, construção e etc. da parede, e por isso a lei regula sobre os direitos e obrigações de ambos os proprietários.<sup>299</sup>

---

<sup>295</sup> De acordo com os autores, esse adendo ao artigo não faz mais do que reforçar o já estava expresso na reação de Vélez Sársfield, embora tenha gerado ambiguidades no decorrer de processos. ARRAGA PENIDO, *Op. Cit.*, 1982, p. 3.

<sup>296</sup> Vélez Sarsfield é autor do Código Civil da República Argentina de 1869 e que vigorou até 2015.

<sup>297</sup> ARGENTINA, **Código Civil da República Argentina**.

Disponível em < [https://www.oas.org/dil/esp/Codigo\\_Civil\\_de\\_la\\_Republica\\_Argentina.pdf](https://www.oas.org/dil/esp/Codigo_Civil_de_la_Republica_Argentina.pdf)>. Acesso em 19 de nov. de 2017

<sup>298</sup> BAGLIETTO; GRINBERG; PAPANO. *Op. Cit.*, 1976, p. 41.

<sup>299</sup> *Lindero* tem como tradução literal “fronteira”, seriam assim os vizinhos que dividem o mesmo terreno. Em virtude de um melhor entendimento da questão que se coloca a com a leitura da palavra optamos por manter a grafia original.

João Pedro de Mesquita Amorim, em dissertação defendida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Porto – FAUP, em 2015, intitulada “As medianeras em Buenos Aires. O terceiro alçado como elemento e composição do traçado urbano”, ressalta também o fenômeno das *medianeras* como produtor em Buenos Aires de um impacto visual significativo especialmente em virtude das circunstâncias pelas quais seus habitantes se apropriam da parede, por exemplo, na abertura ilegal de vãos, ponto também ressaltado por nós a partir da problematização dos filmes.

Logo no início da dissertação, Amorim dedica uma pequena parte à terminologia, afirmando que a palavra *medianera* aparece como um conceito contraditório mantido mesmo quando as paredes concebidas como *muros ocultos* e construídas no limite que separa o terreno comum a dois vizinhos convertem-se em “facto cotidiano e permanente” das cidades, ao contrário da terminologia portuguesa.<sup>300</sup> Conceito contraditório pois “apesar de ser definido de forma simples no plano teórico, a verdade é que a percepção ou ideia da *medianera* varia de acordo com as definições partilhadas por diversos autores, surgindo com isso uma diferente conotação atribuída ao conceito.”<sup>301</sup>

Porém, embora o autor demonstre cuidado no uso do termo, ressaltando sua especificidade em virtude do idioma castelhano em geral, tomando como referência definições encontradas em Barcelona, acreditamos ser necessário balizar alguns pontos, especialmente em virtude de características da documentação legislativa sobre *medianeras* própria da Argentina e às constantes modificações dos códigos decorrentes dos processos de densificação urbana por expansão vertical.

### 3.1.2 Legislação e usos atuais

O ponto ressaltado por Amorim a partir de fontes como o *99\_laboratoris urbans*, assim como os usos correntes, presentes na revista CPAU sobre as intervenções nas *medianeras* e a caracterização nos filmes, as define como as paredes laterais das edificações de face inútil (paredes-cegas), ou simplesmente as paredes divisoras dos prédios, cujas intervenções são

---

<sup>300</sup> O autor durante o período acadêmico realizou trabalho relativos às “medianeras” da cidade do Porto, e após um período de estágio em Buenos Aires entre 2013/2014 e depois em um estágio realizado no estúdio Adamo-Faiden em 2015, desenvolveu sua dissertação buscando compreender a presença das *medianeras* em Buenos Aires.

<sup>301</sup> AMORIN, João Pedro Mesquita. **As medianeras em Buenos Aires**. O terceiro alçado como elemento e composição do traçado urbano. 2015. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Porto, Porto, 2015. p. 14.

proibidas pela legislação.<sup>302</sup> Essa caracterização parece indicar que as paredes são *medianeras* em toda sua altura, caso que não acontece desde o princípio na Argentina e deve ser aqui situado historicamente em virtude de nosso trabalho com as diversas fontes sobre a temática.

De acordo com o Código Legislativo, especialmente o artigo 2718, como escreve Baglietto e outros, admite-se expressamente que um muro pode ser medianeiro até certa altura e privativo no resto “lo que significa reconocer la existencia de distintas propiedades en planos horizontales del muro”<sup>303</sup>. Além disso, “El art. 2718 en su primera parte dice que: ‘Toda pared o muro que sirve de separación de dos edificios se presume medianero en toda su altura hasta el término del edificio menos elevado’.”<sup>304</sup> Isso nos parece indicar que a utilização legislativa do termo, salientada na interpretação do Código, dá-se apenas até a altura da parede imediatamente compartilhada com seu vizinho, ou até a altura de três metros caso não haja legislatura municipal que defina altura diferente, sendo o restante uma parede privativa.<sup>305</sup>

E nesse sentido o código legislativo regulamenta, dentre outras coisas, sobre a abertura de janelas.<sup>306</sup> A abertura estaria proibida de acordo com o Art.2654. “Ningún medianero podrá abrir ventanas o troneras en pared medianera, sin consentimiento del condómino.”<sup>307</sup>, mas cujo artigo seguinte define “Art.2655.- El dueño de una pared no medianera contigua a finca ajena, puede abrir en ella ventanas para recibir luces, a tres metros de altura del piso de la pieza a que quiera darse luz, con reja de fierro cuyas barras no dejen mayor claro que tres pulgadas.”<sup>308</sup> A parede *no medianera*, no caso, seria a parte privativa da

<sup>302</sup> Bea Goller é arquiteta em Barcelona e atuou no *99 laboratoris urbans* que trata sobre intervenções em Barcelona, especialmente em paredes *medianeras*.

Ver mais em <<http://www.congoritme.net/researchurbanlab.htm>>. Acesso em 26 de nov. de 2017.

<sup>303</sup> De acordo com o Código: “Art.2718.- Toda pared o muro que sirve de separación de dos edificios se presume medianero en toda su altura hasta el término del edificio menos elevado. La parte que pasa la extremidad de esta última construcción, se reputa que pertenece exclusivamente al dueño del edificio más alto, salvo la prueba en contrario, por instrumentos públicos, privados, o por signos materiales que demuestren la medianería de toda la pared, o de que aquélla no existe ni en la parte más baja del edificio.” ARGENTINA, **Código Civil da República Argentina**. Disponível em <[https://www.oas.org/dil/esp/Codigo\\_Civil\\_de\\_la\\_Republica\\_Argentina.pdf](https://www.oas.org/dil/esp/Codigo_Civil_de_la_Republica_Argentina.pdf)> Acesso em 19 de nov. de 2017. BAGLIETTO; GRINBERG; PAPANO. *Op. Cit*, 1976, p.103.

<sup>304</sup> Ibid., p. 122.

<sup>305</sup> “En cuanto a la altura de estas paredes, espesor y materiales a emplearse en su construcción, debe estarse a lo dispuesto en el art. 2729 que dice: ‘Las paredes divisorias deben levantarse a la altura designada en cada municipalidad...’. En el supuesto caso de que falte tal reglamentación municipal, opera con carácter de supletoria la norma del art. 2725 *n fine* que no nos dice que dichos muros deben ser ‘de piedra o de ladrillo hasta la altura de tres metros, y su espesor entero no exceda de dieciocho pulgadas’ BAGLIETTO; GRINBERG; PAPANO. *Op. Cit*, 1976, p. 39.

<sup>306</sup> O Código também trata de diversas instalações que podem afetar o muro divisório como instalações que produzem calor ou frio, umidade, vibrações ou ruídos, etc.

<sup>307</sup> ARGENTINA, **Código Civil da República Argentina**.

Disponível em <[https://www.oas.org/dil/esp/Codigo\\_Civil\\_de\\_la\\_Republica\\_Argentina.pdf](https://www.oas.org/dil/esp/Codigo_Civil_de_la_Republica_Argentina.pdf)> Acesso em 19 de nov. de 2017.

<sup>308</sup> Ibid.

parede, superior aos três metros de altura, ou imediatamente após o término do prédio vizinho.

Faz-se importante ainda que ressaltemos os três artigos seguintes:

Art.2656.- Esas luces no constituyen una servidumbre, y el dueño de la finca o propiedad contigua, puede adquirir la medianería de la pared, y cerrar las ventanas de luces, siempre que edifique apoyándose en la pared medianera.

Art.2657.- El que goza de la luz por ventanas abiertas en su pared, no tiene derecho para impedir que en el suelo vecino se levante una pared que las cierre y le prive de la luz.

Art.2658.- No se puede tener vistas sobre el predio vecino, cerrado o abierto, por medio de ventanas, balcones u otros voladizos, a menos que intermedie una distancia de tres metros de la línea divisoria.<sup>309</sup>

Devido a natureza da *medianera*, enquanto parte pertencente a dois proprietários e regulamentada a partir dos direitos e deveres de ambos, é possível a aquisição do proprietário e o pedido de fechamento da abertura realizada por seu vizinho nos casos previstos pela lei, questão visível de maneira clara em *El hombre de al lado* (2009), especialmente após à consulta legislativa na qual Leonardo obriga seu vizinho Víctor a realizar a obra em limites muito bem estabelecidos.<sup>310</sup> E também em acordo com o Artigo 2737: “El uno de los vecinos no puede hacer innovaciones en la pared medianera que impidan al otro un derecho igual y recíproco. No puede disminuir la altura ni el espesor de la pared, ni hacer abertura alguna sin consentimiento del otro vecino.”<sup>311</sup>

<sup>309</sup> ARGENTINA, **Código Civil da República Argentina**.

Disponível em < [https://www.oas.org/dil/esp/Codigo\\_Civil\\_de\\_la\\_Republica\\_Argentina.pdf](https://www.oas.org/dil/esp/Codigo_Civil_de_la_Republica_Argentina.pdf) > Acesso em 19 de nov. de 2017.

<sup>310</sup> Em apêndice do *Manual de medianeria urbana*, intitulado “Aspectos del Codigo de edificacion de la Ciudad de Buenos Aires vinculados a los muros divisórios” lê-se ainda sobre a abertura de vãos em paredes divisórias ou privativas: “Para proporcionar iluminación suplementaria a un local que satisfaga sin esta la exigida por este Codigo, se puede practicar la apertura de vanos en el muro divisorio o privativo contiguo a predio lindero, siempre que dichos vanos se cierren con bastidor resistente y vidrio, plástico o material similar no transparente, de espesor ao menos de 5mm., en paños de 20 cm, de lado o bien en bloques de vidrio. El derrame del vano restará a menos de 1,80 m. por sobre el solado del local.” BAGLIETTO; GRINBERG; PAPANO. *Op. Cit*, 1976, p. 122

<sup>311</sup> ARGENTINA, **Código Civil da República Argentina**.

Disponível em < [https://www.oas.org/dil/esp/Codigo\\_Civil\\_de\\_la\\_Republica\\_Argentina.pdf](https://www.oas.org/dil/esp/Codigo_Civil_de_la_Republica_Argentina.pdf) > Acesso em 19 de nov. de 2017.



**Figura 36** - Cena na qual é possível notar o início das reformas na janela em limites específicos e estabelecidos pela lei . *El hombre de al lado* 1h27'46”

A aquisição da medianeira é assegurada pelo Art. 2736:

Art.2736.- Todo propietario cuya finca linda inmediatamente con una pared o muro no medianero, tiene la facultad de adquirir la medianería en toda la extensión de la pared, o sólo en la parte que alcance a tener la finca de su propiedad hasta la altura de las paredes divisorias, reembolsando la mitad del valor de la pared, como esté construida, o de la porción de que adquiera medianería, como también la mitad del valor del suelo sobre que se ha asentado; pero no podrá limitar la adquisición a sólo una porción del espesor de la pared. Si sólo quisiera adquirir la porción de la altura que deben tener las paredes divisorias, está obligado a pagar el valor de la pared desde sus cimientos.<sup>312</sup>

Questão completada com o Art.2740 cujo objetivo é assegurar direitos iguais a ambos os proprietários.

Art.2740.- La adquisición de la medianería tiene el efecto de poner a los vecinos en un pie de perfecta igualdad, y da al que la adquiere la facultad de pedir la supresión de obras, aberturas o luces establecidas en la pared medianera que fueren incompatibles con los derechos que confiere la medianería.<sup>313</sup>

Nesse sentido, para Penido, em texto de 1972, “resulta erróneo asegurar que el muro o pared ya es medianero por el solo hecho de encontrarse encaballada sobre el límite de ambos

<sup>312</sup> ARGENTINA, **Código Civil da República Argentina.**

Disponível em < [https://www.oas.org/dil/esp/Codigo\\_Civil\\_de\\_la\\_Republica\\_Argentina.pdf](https://www.oas.org/dil/esp/Codigo_Civil_de_la_Republica_Argentina.pdf)> Acesso em 19 de nov. de 2017.

<sup>313</sup> Ibid.

predios”<sup>314</sup>. No entanto, em textos mais recentes de Fazio de Bello e de Rondina, ambos de 1998, outros pontos são agregados à questão.

Fazio de Bello, logo nas notas preliminares ao texto “La medianería como problema urbano” ressalva que:

Los problemas que genera a utilización de la pared del edificio lindero por parte de las nuevas construcciones son numerosos y se constituyen en una fuente de conflictos, especialmente en las ciudades, donde la edificación se hace compacta compartiendo las paredes que cierran sus laterales.<sup>315</sup>

A autora mobiliza uma série de perguntas possíveis ante um olhar atento à cidade no que diz respeito às suas diversas construções cujos tamanhos são distintos: “¿qué ocurre con esas paredes o muros que van separando los distintos edificios? ¿Se trata de un solo o de dos? ¿Cómo están contruidos? ¿Se trata de muros que están en condominios o muro privados? ¿Se puede utilizar el muro lateral de un edificio en una nueva edificación?”<sup>316</sup> Após isso escreve que, por regra geral, as laterais dos edifícios estão situadas a partir de um só muro compartilhado e edificado sobre a linha divisória de ambos os terrenos, sendo *medianeros*, e conseqüentemente muros em condomínio, gerando a dificuldade de seus usos e obrigações, especialmente dado a conflitualidade das relações humanas atualmente. Questão em acordo com o texto de Rondina:

Como vemos, la problemática de los muros medianeros, si bien tiene antecedentes legales, doctrinarios y jurisprudenciales en todo el mundo y desde hace muchos años, en ésta época es donde ha adquirido una relevancia y una especial capacidad generadora de conflictos. Y no queremos con esto decir que hoy los vecinos son más malos, más mezquinos, más egoístas o menos solidarios. Suponemos que el problema deriva de que la gente se conoce menos. Y que por eso los vínculos vecinales se han debilitado.<sup>317</sup>

Para o autor, os grandes problemas resultantes em disputas judiciais sobre as *medianeras* se dão atualmente em virtude da diminuição da convivência urbana. De acordo com ele, o tema antes não era largamente discutido e nem resultado de disputas judiciais devido às formas de organização dos bairros, no qual os vizinhos mantinham redes de relação muito mais próximas implicando em laços de convívio no qual os problemas quase sempre eram resolvidos sem a necessidade de intervenção jurídica. Hoje, ocorre que “la comunidad vecinal y barrial ha

<sup>314</sup> ARRAGA PENIDO, *Op. Cit.*, 1982, p. 2

<sup>315</sup> FAZIO DE BELLO, Marta E. **La medianería como problema urbano**. Buenos Aires: La Rocca, 1998. p.25.

<sup>316</sup> *Ibid.*

<sup>317</sup> RONDINA, Homero. **Medianería y propiedad horizontal**. Buenos Aires: Ediciones, 1998. p.16-17.

sido fulminada por una *avecindad anónima*<sup>318</sup>. Na perspectiva desses autores os problemas da cidade, desde muros medianeiros a outros, quase sempre se dão ou apresentam-se de difícil resolução porque a cidade perdeu sua qualidade “intervecinal”. Paralelo semelhante podemos traçar com os textos de Pechman, já referenciados ao longo do capítulo 2, no qual o autor assinala a perda de sentido urbano e transmutação da cidade em cidadela devido à falta de “convivialidade” que coloca sob dúvida a validade do “pacto urbano”.

Percebemos, com autores de textos mais recentes, como Fazio de Bello e Rondina, que as *medianeras* podem apresentar-se mais em relação ao muro compartilhado e construído no limite de duas propriedades, sem que haja uma distinção muito clara quanto à continuidade de forma privativa, pois a qualquer momento o vizinho pode adquiri-lo. Isso pode ser percebido, por exemplo quando, Fazio de Bello em análise ao texto de Spota e ao Código Civil, Art.2716. (“El condominio de las paredes, muros, fosos y cercos que sirvan de separación entre dos heredades contiguas, es de indivisión forzosa.”<sup>319</sup>), afirma que a *medianera* se dá “cuando el condominio de indivisión forzosa se refiera a objetos situados en el limite separativo de dos heredades contiguas pertenecientes a distintos propietarios.”<sup>320</sup> A autora, apega-se muito mais à ideia expressa pelo art. 2717 no qual “Un muro es medianero y común de los vecinos de las heredades contiguas que lo han hecho construir a su costa en el límite separativo de las dos heredades.”<sup>321</sup>, afirmando não haver distinção no Código Argentino entre *medianero* e comum, sendo o muro *medianero* “cuando está en el límite separativo (encaballado) y se ha construido compartiendo gastos, o uno lo ha edificado y posteriormente el otro lo ha adquirido, o bien ha trascurrido el tiempo de la prescripción.”<sup>322</sup>

Para Rondina, o critério de se pensar que uma parede é *medianera* apenas quando o segundo dono paga a metade proporcional, acontece porque o artigo 2717 do Código Civil “un muro es medianero y común de los vecinos de las heredades contiguas que lo han hecho construir a su costa en el límite separativo de las dos heredades”<sup>323</sup>, parece trazer de maneira generalizante esse caso específico, mas na verdade se trata de uma exceção, pois, na maioria

<sup>318</sup> RONDINA, *Op. Cit.*, 1998, p.17.

<sup>319</sup> ARGENTINA, **Código Civil da República Argentina.**

Disponível em < [https://www.oas.org/dil/esp/Codigo\\_Civil\\_de\\_la\\_Republica\\_Argentina.pdf](https://www.oas.org/dil/esp/Codigo_Civil_de_la_Republica_Argentina.pdf)> Acesso em 19 de nov. de 2017.

<sup>320</sup> FAZIO DE BELLO, *Op. Cit.*, 1998, p.50.

<sup>321</sup> ARGENTINA, **Código Civil da República Argentina.**

Disponível em < [https://www.oas.org/dil/esp/Codigo\\_Civil\\_de\\_la\\_Republica\\_Argentina.pdf](https://www.oas.org/dil/esp/Codigo_Civil_de_la_Republica_Argentina.pdf)> Acesso em 19 de nov. de 2017.

<sup>322</sup> FAZIO DE BELLO, *Op. Cit.*, 1998, p. 50.

<sup>323</sup> ARGENTINA, **Código Civil da República Argentina.**

Disponível em < [https://www.oas.org/dil/esp/Codigo\\_Civil\\_de\\_la\\_Republica\\_Argentina.pdf](https://www.oas.org/dil/esp/Codigo_Civil_de_la_Republica_Argentina.pdf)> Acesso em 19 de nov. de 2017.

das vezes o primeiro dono da *medianera* levanta o muro e somente depois seu vizinho o aproveita para realizar a sua construção. Tal confusão, escreve o autor, dá-se porque os juristas conhecem muito de Direito, mas pouco dos regulamentos municipais pertencentes à cada município, sequer os manuais específicos sobre a temática e menos ainda de construção.

Além disso, de acordo com Rondina, a presença e atuação dos profissionais, mais práticos que jurídicos e mais fundamentados nas formas da construção que nas relações sociais, contribuem para complexificar e não resolver a situação:

Porque tal vez en nuestras facultades de ingeniería y arquitectura, se supone resolver la cuestión de la medianería con tablas, cálculos y fórmulas que, aplicadas de la misma manera a todos los muros, deben resultar las cantidades que se deben pagar. Y no siempre la realidad es tan lineal. El acercamiento de las partes, hasta hacerlas coincidir en una base de arreglo que termine en el convenio de la copropiedad del muro y el pago de la mitad de su valor, requiere muchas veces un realista sentido de valores. Se pierde de vista la equidad y la debida valorización de la preservación de las razones que hacen a la buena vecindad, por sobre la valorización de los ladrillos que componen la pared.<sup>324</sup>

Ponto também em acordo com Borgarelo ao acentuar, em 1971, que o escrito sobre a *medianera* “está a nivel más teórico que práctico y no guarda siempre relación con la problemática que la mista presenta”<sup>325</sup> salientando a necessidade de entendê-la também em aspectos técnicos e práticos.<sup>326</sup>

A respeito da construção de vãos e aberturas, Rondina ressalva como ao interpelar o direito de propriedade privada “el tema de las luces e vistas sobre los vecinos suele convocar propuestas y respuestas más ideológicas que sensatas”<sup>327</sup> com proposições e conceitos quase sempre equivocados ou na menos pior das hipóteses sustentando-se em códigos de outros países sequer condizentes com o argentino. Para o autor, e aqui está o cerne da nossa questão, um dos maiores erros a respeito das aberturas está em função de uma interpretação errada do art. 2654 “Ningún medianero podrá abrir ventanas o troneras en pared medianera, sin consentimiento del condómino.<sup>328</sup>”, que implica na abertura dessas janelas “sobre los sectores realmente, objetiva

<sup>324</sup> RONDINA, *Op. Cit.*, 1998, p. 17-18.

<sup>325</sup> BORGARELLO, Luis Avelino. **Manual de medianería urbana**. 4a ed. Córdoba: Mateo García Ediciones, 1992.

<sup>326</sup> Diversos tratados utilizam-se de casos legislativos e suas resoluções para clarificar os usos do Código em situações específicas. O autor é agrimensor, engenheiro civil, e ex professor titular de Legislação e Economia Política em Engenharia Civil e de Agrimensura e Mineria Legal da Facultad de Ciencias Exactas Físicas y Naturales.

<sup>327</sup> RONDINA, *Op. Cit.*, 1998, p. 109.

<sup>328</sup> ARGENTINA, **Código Civil da República Argentina**.

y materialmente ya utilizados por el otro vecino.” No caso da abertura em paredes que se constituem como paredes laterais dos edifícios, outro artigo pode ser acionado, no que diz respeito às obras que prejudiquem a solidez do edifício.<sup>329</sup>

Rondina traz ainda outro ponto divergente dos textos anteriores, não fala de constituição de *medianera* “No hablamos, como muchos autores, de ‘constitución de medianería’ porque ya lo dijimos: la medianería se constituye por simple hecho de construirla en una de las dos situaciones que permiten que el vecino haga uso de ella.”<sup>330</sup> O termo “no medianero” presente no código civil causa confusão, embora em suma queira dizer “no medianeiro” porque não foi comprado pelo vizinho, ou seja, foi construído pelo proprietário em seu próprio terreno, embora possa ser adquirido de acordo com os direitos estabelecidos por lei.

Ainda, de acordo com o dicionário legislativo a *medianera* na Argentina seria: “Condominio, según la legislación argentina, que se ejerce por los propietarios colindantes sobre muros, cercas y fosos, y del cual se derivan derechos y obligaciones recíprocos, establecidos por la ley.”<sup>331</sup>, e apresenta uma pequena diferença em relação ao termo presente no dicionário espanhol, muito mais abrangente, ao definir a *medianera* como “Pared o muro divisorio y común a dos casas u otras construcciones contiguas.”<sup>332</sup> Embora Amorin tenha salientado o cuidado com o uso do termo, parece muito mais apoiar-se no seu uso espanhol e corrente atualmente do que atentar-se para a historicidade da constituição da questão da *medianera* na Argentina.

Nossa questão, nesse sentido, passa pela necessidade de historicizar a documentação a respeito das *medianeras*, bem como suas interpretações a partir do Código Civil, como cambiantes ao longo do tempo, uma vez que o uso do termo se liga não apenas à questão legislativa, mas deve estar em consonância com os períodos de seu emprego em virtude das (novas) formas de urbanização das cidades e dos códigos de edificação, como veremos a seguir, assim como deve atentar-se à especificidade de cada país.

---

Disponível em < [https://www.oas.org/dil/esp/Codigo\\_Civil\\_de\\_la\\_Republica\\_Argentina.pdf](https://www.oas.org/dil/esp/Codigo_Civil_de_la_Republica_Argentina.pdf)> Acesso em 19 de nov. de 2017.

<sup>329</sup> No Art.1534. “En las casas y predios urbanos, y en los edificios de los predios rústicos, no podrá el inquilino hacer obras que perjudiquen la solidez del edificio, o causen algún inconveniente, como el rompimiento de paredes maestras para abrir puertas o ventanas. Puede, sin embargo, quitar o mudar divisiones internas, abrir en esas divisiones puertas o ventanas, o hacer obras análogas, con tal que desocupada la casa, la restituya en el estado en que se obligó a restituirla o en que la recibió, si así lo exigiese el locador.” Ibid.

<sup>330</sup> RONDINA, *Op. Cit.*, 1998, p.31.

<sup>331</sup> MARTÍNEZ, J. **Medianería** (argentina.leyderecho.org 1970) Disponível em: <<http://argentina.leyderecho.org/>>. Acesso em 21 de nov. de 2017.

<sup>332</sup> VEGA, Jose. **Medianería** (argentina.leyderecho.org 1970) Disponível em: <<http://diccionario.leyderecho.org/>>. Acesso em 21 de nov. de 2017.

Embora a caracterização de *medianera*, para Amorin, refira-se à toda extensão da parede dos prédios, sem a distinção entre a parte *medianera* e privativa, observamos na verdade tratar-se de um processo muito mais amplo e apresentado sob diferentes prismas de acordo com os diversos autores que se dedicaram à interpretação dos usos das paredes divisórias ao longo do tempo. Situar tal percurso faz-se importante no escopo de nossa pesquisa, por entendermos que o estudo da história urbana deve situar também as modificações da cidade no tempo e, no nosso caso, as questões conflitantes e complexas que acompanham o processo legislativo e dizem respeito aos usos na/da cidade.

Como assinala Rondina:

Porque en la relación de vecindad, sea por la mera aproximación de los edificios o por compartir un muro que es común a ambos, o el ventilar y recibir luces del costado hacia el lindero, o el tener vistas sobre el vecino; todo debe subordinarse a la armonía que en la ciudad establece los niveles de tolerancia a que estamos obligados, por el solo hecho de estar en la ciudad. Partiendo del supuesto de que en la ciudad todos disfrutamos de sus bienes pero todos estamos más o menos sometidos a las incomodidades, ruidos, molestias, inmisiones, derivadas de la presencia de otros.<sup>333</sup>

Paralelo que também pode ser traçado em relação à *El hombre de al lado* quando Leonardo consulta um arquiteto sobre a abertura da janela pelo vizinho, e o arquiteto ressalva:

*Arquiteto*: - Isso é grotesco. Como arquiteto, posso dizer-lhe que o cara não pode fazer uma janela lá. **Especialmente não nesta casa.** Bem, ao que parece ele pode, porque ele fez, podemos ver isto, mas ele não pode fazê-lo sem o seu consentimento.

*Leonardo*: - Mas ele pressionou-me sobre precisar de sol.

*A*: - Sol? Então ele pode fazer uma janela lá em cima, uma bem fina, 20 centímetros de altura, com vidro fosco. Ele pode acrescentar algumas grades nela e nenhuma ventilação. Isto é o que o código diz.

*L*: - Seria horrível se ele continuasse a arruinar minha casa.

*A*: - Não se incomode você sempre terá a última palavra. Em uma parede que se divide, cada um tem 15 centímetros. Você pode fazer o que quiser com seus 15 centímetros. Você pode construir uma parede de tijolo, você pode cobrir aquela janela. Mas não recomendo isso porque vai fazer ele vira-se contra você. Essas coisas são sempre resolvidas com esclarecimentos.

*L*: - Mas a regra existe. Ele está fazendo algo ilegal.

*A*: - Bem, códigos são uma coisa, a vida verdadeira é outra. Problemas domésticos às vezes, ou muitas vezes, terminam mal.<sup>334</sup>

---

<sup>333</sup> RONDINA, *Op. Cit.*, 1998, p. 114-115.

<sup>334</sup> *Grifo nosso.*



**Figura 37** - Arquiteto e Leonardo conversando sobre a abertura da janela. *El hombre de al lado*. 1h 41'49"

Podemos, com o diálogo ressaltado acima, observar a forma cambiante como o arquiteto trata a questão: primeiro sustenta as justificativas de Leonardo como extremamente embasadas no Código Civil e delimita as regras específicas para a construção da janela, mas depois adverte como na verdade a questão deve ser tratada com o mínimo de cautela possível e de preferência deve ser resolvida dentro da relação entre vizinhos e sem o acionamento da justiça. Outro ponto importante nesse diálogo concerne à parte na qual o arquiteto resalta que a janela não pode ser aberta “Especialmente não nesta casa”, referindo-se, é claro, ao fato da janela de Víctor não poder ser aberta na *medianera* divisora com a Casa Curutchet, questão que voltaremos ao final do capítulo.

Importante ainda notarmos o posicionamento da câmera e a questão da luz: a câmera se posiciona atrás dos personagens como se estivéssemos observando o diálogo (imagem 37) assim como em diversas outras cenas, e ambos os personagens se encontram no escuro sem que possamos vislumbrar completamente seus rostos, que sequer olham para a câmera. Um tipo de leitura possível poderia se dar, mais uma vez, em relação aos jogos de luz e sombra e sua condição metafórica: no diálogo, são os personagens da Casa Curutchet a encontrar-se no escuro e esquivar-se da câmera como se, na verdade, apesar de estarem embasados pela lei, fizessem algo errado.

A cena de poucos minutos retoma toda a discussão ressaltada aqui, sobre as regras para a construção de *ventanas* nas *medianeras* e também sobre a falta de convivialidade e das relações entre os vizinhos. Um pouco mais à frente, Leonardo consulta um advogado que diz por telefone: “– Essas coisas podem ser resolvidas sem entrar em processos judiciais ou mediações. Somente temos de assustá-lo. Seriamente é isso. Esses tipos só entendem as coisas

por esse caminho.”, evidenciando que iria, por meio de uma ameaça “legal” (que na realidade não tem nenhum respaldo judicial) assustar Víctor e dizer a ele que caso a janela não fosse tapada, ele perderia a casa.<sup>335</sup>

### 3.2. Cidades: Buenos Aires e La Plata

A cidade se constitui em decorrência de saberes multidisciplinares, diferentes projetos, diversas normas de edificação, das/nas relações entre as pessoas e dos seus usos. O conhecimento urbano dá-se assim a partir de um intermeio entre a cidade “real” e a cidade expressa e representada, como escreve Sarlo, ou seja, na “colisão” entre as diversas cidades escritas.<sup>336</sup>

Embora as *medianeras* não sejam característica exclusiva da cidade de Buenos Aires, assumem na cidade importância peculiar em virtude de sua quantidade, dos inúmeros tratados com vistas a discutir a temática e da série de intervenções buscadas contemporaneamente com objetivo de minimizar seus impactos visuais negativos, além, é claro, de sua *expressão* no cinema.

Para compreender sob quais bases se consolidam as questões expressas pelos/nos filmes, faz-se importante analisar os processos pelos quais as diversas normas construtivas e mudanças urbanas constituíram especialmente Buenos Aires, atentando-se para os processos políticos, econômicos e culturais de leitura e composição dessa cidade sobretudo em fins do século XIX, e em menor grau de La Plata. É a partir dos processos de densificação dessas cidades que as *medinaneras* e as *medianeras* expostas surgem como elemento e problema, como podemos notar, por exemplo, com o exposto pelos personagens de *Medianeras* quanto ao tamanho dos apartamentos e suas divisões de acordo com a condição social de seus habitantes.

#### 3.2.1 Buenos Aires: expansão e processo de densificação

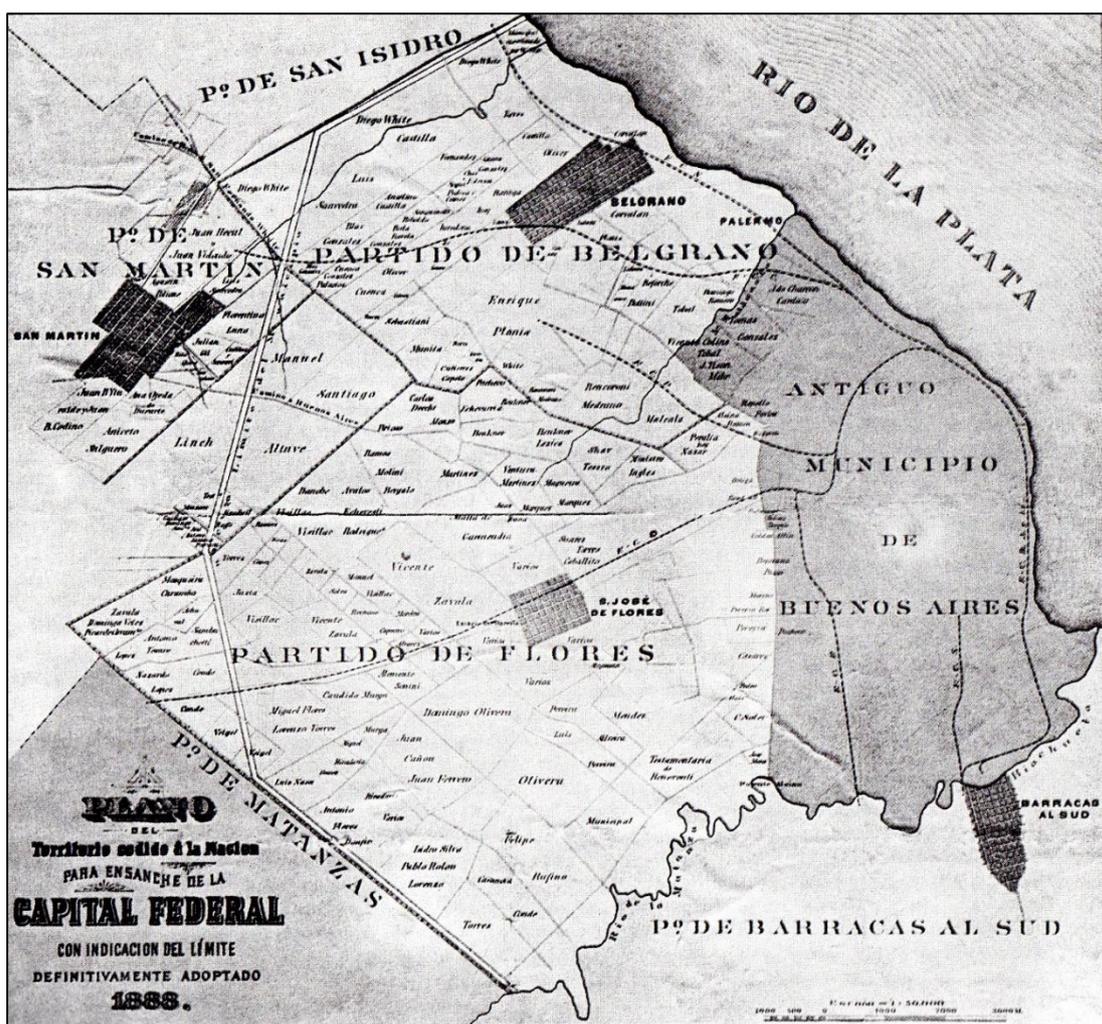
O Estado de Buenos Aires foi criado em 1853. Entre os anos 1850 e 1914 a população da Argentina cresceu sete vezes devido as altas taxas de imigração e aos processos de industrialização fazendo da cidade uma das mais importantes em decorrência da entrada de pessoas e mercadorias. Sua capitalização ocorre em 1880 quando se estabelece a municipalidade de Buenos Aires, período em que chega à região cerca de 300 mil imigrantes,

---

<sup>335</sup> Veremos nas cenas seguintes que a ameaça do advogado não surte nenhum efeito em Víctor, que inclusive confronta Leonardo posteriormente sobre a situação.

<sup>336</sup> SARLO, Beatriz. **La ciudad vista** – mercancía e cultura urbana. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.

colocando em questão a necessidade de se implementar uma série de medidas com vistas a modernizar as estruturas administrativas e solucionar problemas urgentes como “el adoquinado de calles existentes y el trazado de nuevas calles, la apertura de plazas y parques, la construcción de servicios hospitalarios y educacionales, la vivienda y el puerto.”<sup>337</sup> A cidade se juntou a Belgrano, Flores e Barracas, três vilas-satélites, processo concomitante a criação e extensão de redes de transvias.<sup>338</sup>



**Figura 38** - Partidos de Belgrano, Flores e Barracas e antigo município de Buenos Aires.  
**FONTE:** Litografia do Departamento de Engenheiros, Museo Mitre APUD ALVES, Ana Carolina Oliveira. **Dimensões políticas na Plaza de Mayo e a cidade de Buenos Aires como capital federal (1880-1910).** Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

<sup>337</sup> SCHERE, Rolando H. El revés de la trama In: BORTHAGARAY, Juan Manuel. **Habitar Buenos Aires: las manzanas, los lotes y las casas.** Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 2009. p. 162.

<sup>338</sup> PODESTÁ, Gonzáles. La casa chorizo. In: BORTHAGARAY, Juan Manuel. **Habitar Buenos Aires: las manzanas, los lotes y las casas.** Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 2009.

De acordo com Liernur, quando em 1889 foi inaugurado o Puerto de Buenos Aires, o discurso do presidente Carlos Pellegrini ao trazer de maneira enfática a metáfora biológica da cidade – com suas artérias responsáveis por levar o movimento aos extremos da república – evidenciava a finalidade da cidade como um portal, um sítio de serviço e de passagem. Havia a proposta de uma cidade pequena, apenas como capital administrativa, objetivo impossível com a chegada do imenso número de imigrantes e a agregação das até então vilas-satélites, tornando a proposta de “pequeno portal” inadequada:

Buenos Aires fui adquiriendo de hecho la forma que le fueron dando las relaciones de fuerza entre sus habitantes. Por empezar los vinculados al poder: las élites tradicionales, propietarias mayoritarias del casco central y protagonistas de la gestión política, y las grandes compañías de infraestructuras y transportes extranjeras, especialmente británicas. Con la expansión, las vías de ferrocarril agregaron nuevos curcos a un territorio ya subdividido por los arroyos en gajos radiales que contribuyeron a la configuración y muchas veces al aislamiento de sus barrios.<sup>339</sup>

Também foram incorporadas a Buenos Aires, além de Flores, Barracas e Belgrano, as vilas Devoto, Soldati e Lugano, de acordo com Liernur, grandes proporções de território organizadas por um proprietário em torno de um projeto unitário e vinculado às redes de transporte, inicialmente de alto custo e inacessíveis para os trabalhadores. Somente com o processo de eletrificação dos trens a população de baixa renda, também devido ao alto custo dos cortiços do centro, migrou para cinturões periféricos da cidade.<sup>340</sup>

Desbordado por los hechos el proyecto de la deseada ‘ciudad pequeña’, las nuevas condiciones estimularon tres tipos de respuestas: la de quienes veían a los procesos de expansión como una “enfermedad” y no dejaban de defender la ciudad concentrada; la de los que sostenían que el territorio urbano debía ser una pura expresión no regulada del mercado, y por último, la de quienes comenzaron a percibir la necesidad de establecer marcos regulatorios, propuestas generales de un orden diverso.<sup>341</sup>

Assim, Liernur assinala ser desse período as preocupações por um “urbanismo” capaz de regular o crescimento da cidade.<sup>342</sup> Para Schere, entre outros, o aumento vertiginoso

<sup>339</sup> LIERNUR, Jorge Francisco; PSCEPIURCA, Pablo. **La red austral:** obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965). 1a ed. Bernal AR: Universidad Nacional de Quilmes, 2012. p. 35.

<sup>340</sup> Nota sobre condomínios e bairros fechados

<sup>341</sup> LIERNUR, PSCEPIURCA, *Op. Cit.*, p.37-38.

<sup>342</sup> O processo de imigração surtiu grande efeito nas elites, chegando a níveis extremos de xenofobia. Liernur, escreve por exemplo, que setores como o Museo Social Argentino – de caráter ruralista – acreditava que o urbanismo não só não deveria ser estimulado, como também colocar travas a imigração e limitar o acesso ao ensino superior. LIERNUR, PSCEPIURCA, *Op. Cit.*, 2012, p. 38. Nesse aspecto uma série de medidas foram tomadas, como a formação da Comisión Nacional de Casas Baratas, estimulando ofertas não apenas na capital, mas em

da população devido à imigração colocou em crise o dimensionamento da cidade e a eficácia da *manzana*<sup>343</sup> para responder a densificação em suas formas tradicionais.<sup>344</sup> Durante certo tempo o processo de densificação se dá por meio de soluções horizontais no qual as *manzanas* são cada vez mais subdivididas pela diminuição dos pátios centrais.

Os tipos de habitação iniciais de Buenos Aires baseavam-se na habitação colonial, em suas origens inspiradas no modelo espanhol organizado na existência de três pátios.

Con la llegada de los “constructores” italianos, se comenzó a modificar la fisionomía netamente española propia de la ciudad colonial, con una arquitectura anónima, dotada de la sabiduría propia de las arquitecturas populares. Nacida del oficio de construir, de la repetición al infinito, con sutiles variaciones manifestadas en pequeños gestos, y el uso de un catálogo virtual existente en la memoria colectiva, fue “la casa” porteña.<sup>345</sup>

A casa porteña ou *casa chorizo* foi o modelo de habitação popular mais difundido como solução horizontal, reproduzindo-se posteriormente também de maneira vertical na superposição de duas *casas chorizos* de igual planta, e tornando-se uma construção estética de imagem da cidade, “la ciudad chorizo, la apoteosis de la horizontalidade.”<sup>346</sup> Amorin, ao encontro desses escritos, também assinala a característica do processo de densificação portenho na diminuição do tamanho do lote da casa, funcionando como marco da expansão de habitações coletivas na cidade, as casas progressivamente menores. Com a necessidade de densificação na vertical, a primeira medida encontrada foi a justaposição de duas *casas chorizo* e a perda da importância do pátio, pois a formação de novos pisos acarretava menor privacidade no piso térreo, salienta o autor.

---

províncias próximas, com o objetivo de criar habitações rurais, medida geradora de uma série de controvérsias. As posições se dividiam entre os que apoiavam uma maior densificação da cidade dentro do perímetro urbano inicial e os que defendiam a expansão, questões cambiantes dentro dos setores tanto de esquerda quanto nas elites conservadoras. Id. 39 -40.

<sup>343</sup> Optamos por manter a grafia original da palavra, nesse caso referindo-se ao espaço da cidade delimitado por ruas de todos os lados.

<sup>344</sup> SCHERE, *Op. Cit.*, 2009, p.163. Buenos Aires foi fundada por Garay em 1580, e seu plano, de 1583, representava um projeto de ocupação rigorosamente quadriculado com *manzanas* de 130 de lado e separado por ruas de 9 metros de largura. Seu traçado original definia-se com um projeto de ocupação de território apresentando limites muito precisos em relação à sua periferia rural e, como a cidade colonial latino-americana, concebida como tentativa de “instalar un centro administrativo, comercial y productivo, nexo entre la ciudad y el mercado monopólico español.” Ibid. p. 162. Assim, “tenía un vacío descentrado, ubicado junto al río, era la plaza fundacional, el único espacio público, sede del poder político-militar: el Cabildo, el militar: el Fuerte, y el religioso: la Iglesia” Id. p.161, aplicando assim a Leyes de Indias, responsável por legislar a parte americana sob domínio da Monarquia Hispánica.

<sup>345</sup> SCHERE, *Op. Cit.*, 2009, p. 164.

<sup>346</sup> Ibid.

O Regulamento de 1872 permitia a altura máxima das construções de 12,2m. para as ruas estreitas e de 17,32m. para as ruas largas, equivalendo a uma planta baixa e três pisos altos. Em consequência dos processos de modernização e da flexibilização das normas de construção surgem as *Casas de Renta*, no qual a planta baixa era destinada ao comércio e as altas a uma série de apartamentos de aluguel.

Com a epidemia de febre amarela de 1871, a população com melhores condições financeiras migrou para a parte norte da cidade, onde instalaram residências importadas de modelos franceses e alemão: o palácio e o “*petit-hôtel*”

La Avenida Alvear conformo la imagen de otra ciudad, la ciudad del borde. Con esto quedó establecido el marcado quiebre entre la zona sur y la zona norte. Al comienzo de los 80 coexistían en Buenos Aires las casa individuales con lote propio, las mansiones de lujo, los conventillos y las casas de vecindad.<sup>347</sup>

As casas velhas e abandonadas, inicialmente destinadas a uma família, devido ao deslocamento populacional do sul para o norte, converteram-se em residência de várias, dando origem, por exemplo, aos “*convetillos*”, no Brasil conhecidos como cortiços.<sup>348</sup> Transformação produzida apenas para o espaço interior, uma vez que as fachadas permaneceram inalteradas. Nesse contexto várias outras casas de aluguel se proliferaram.

Na tentativa de deter a insalubridade do avanço dos cortiços, uma das opções encontradas foi a construção das chamadas *pasajes residenciales* com uma série de “casas de venciad”. Embora as *passajes* tenham se apresentado como uma alternativa de habitação coletiva mais salubre, ao possuírem sistemas circulatórios totalmente a céu aberto e ruas largas dentro do próprio tecido urbano, não alcançaram nem 1% dos cortiços e foram a escala máxima da cidade horizontal, entrando em crise em fins do século XIX, quando se faz necessário crescer por densificação e não apenas por extensão.<sup>349</sup> Como assinala Schere, o século XX marca o fim das *casas chorizo* com uma planta e a eliminação do conceito de pátio.<sup>350</sup>

<sup>347</sup> Ibid., p.165.

<sup>348</sup> “El nombre ‘conventillo’, implicaba un contenido comunitario, de comunidad religiosa, pero también un sentido despectivo de vivienda de segundo orden y, antiguamente, se denominaba así las casas de mujeres públicas” SCHERE, *Op. Cit.*, 2009, p.165.

<sup>349</sup> As *pasajes* ainda estão presentes no tecido urbano de Buenos Aires e podem ser do tipo ‘cul de sac’ rua sem saída, em forma U ou L, veiculares, a céu aberto ou cobertas (SCHERE, *op. cit.* 2009). São, atualmente, importante cartão postal turístico da cidade, em bairros como Palermo, Recoleta, San Telmo, etc.

<sup>350</sup> Para Amorin, no que diz respeito à tipologia do processo de densificação, a densificação por “*empilhamento*” evoluiu até se iniciar o *Edifício Chorizo de Renta* (1895-1920), onde se incorporou o elevador que permitiu aumentar o número de pisos, geralmente de cinco, em que o piso térreo ficava reservado para comércio. Os quartos se viravam para a galeria encerrada com janelas, funcionando como espaço exterior e, sobre o fundo da casa, encontrava-se a cozinha e os sanitários principais e de serviço. Visto que a galeria, nesta situação, tinha uma dupla

Para Diez, nesse período não se fala tanto em normas, mas em formas “consensuais” comandadas pelas limitações do espaço e em confluência com práticas e usos sociais.

Sin entrar en una detallada descripción de la multitud de tipos edificatorios que produce el proceso de densificación horizontal, que incluye toda clase de combinaciones de una, dos y tres plantas, queda enunciada la tendencia del periodo, que no reformula ni amenaza el sistema figurativo de las calles coloniales, sino que lo consolida, y en todo caso, lo adorna con una emergente variedad estilística, reflejo de los nuevos tempos, tanto como de la creatividad de constructores sin estudios formales<sup>351</sup>

De acordo com Juan Manuel Borthagaray, até os anos 1880, a classe mais alta (termo usado por Borthagaray) de Buenos Aires inspirava-se em hábitos da burguesia parisiense com os *palacios*, e a classe média entre 1890 e 1920 seguiu a tendência com os *petit-hôtel*, no entanto, essa difusão apresentou-se limitada a setores muito ricos, não apenas pelo alto preço das construções, mas pela necessidade de uma grande rede de empregados. Devido às modificações urbanas desse período decorrente da necessidade de crescimento por densificação, aliada a um processo cultural de entrada de Buenos Aires na vida moderna, para Borthagaray, a classe média e média alta começou a ponderar sobre os atrativos das novas formas de habitar, das vantagens do centro ampliado e das formas de vida moderna, fazendo com que as vantagens das habitações individuais comesçassem a decair: “el jardín y la vereda de convirtieron en factores de esclavitud para amas de casas atraídas por el cine y por salir a ‘ver vidrieras’”<sup>352</sup>.

O processo de densificação da cidade se dá com o surgimento das “casas de departamentos”, ou *Casas de Renta*, como já assinalamos:

de varios pisos, dotadas de luz, gas, agua caliente, calefacción, portero y ascensor. En ellas, se mantienen los signos del *petit-hôtel* en cuanto a las ricas puertas de entrada, halles, escaleras y fachadas compuestas con los mismos materiales y reglas del neoacademicismo francés<sup>353</sup>.

---

função: pelo interior permitia a ligação dos quartos com os sanitários, como da área de refeições com a cozinha; pelo exterior permitia a ventilação dos espaços; surgiu como necessário inverter a posição da galeria, convertendo-se num corredor na medianera oposta à do pátio, permitindo que os quartos se abrissem para o exterior, para o *pátio de ar e luz*.” AMORIN, *Op. Cit.*, 2015, p. 68.

<sup>351</sup> DIEZ, Fernando. Normas y formas: regulación y tipos en Buenos Aires . In BORTHAGARAY, Juan Manuel - **Habitar Buenos Aires: las manzanas, los lotes y las casas**. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 2009. p. 185.

<sup>352</sup> BORTHAGARAY, Juan Manuel. Los departamentos. In: **Habitar Buenos Aires: las manzanas, los lotes y las casas**. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 2009. p.138.

<sup>353</sup> BORTHAGARAY, *Op. Cit.*, 2009. “casas de departamentos”, porque se buscava destacar que ainda que formassem parte de um edifício coletivo, cada unidade era “individual”; ou “casas de renda” porque geralmente eram construídas para aluguel.

Apareciam como mais fáceis de manter que os *petit-hôtel* ou as casas de pátio, mas no entanto, ao contrário da inserção dos *petit-hôtel* em um tecido urbano de casas de pátio que por sua baixa altura não haviam criado grande impacto visual e ambiental, a inserção dos apartamentos “provoco una catástrofe ambiental en la manzana, que se intentó paliar con la introducción del tipo de ‘perímetro libre o en torre’”.<sup>354</sup>

Os responsáveis por essas construções coletivas foram os grandes proprietários, bancos (por meio de uma série de empréstimos), e empresas construtoras interessados especialmente na renda que, de acordo com Borthagaray, aparecia largamente como propaganda das revistas de arquitetura.

En cuanto a los ocupantes o inquilinos, fueron familias de clase media o media alta, dispuestos a abandonar el estilo de vida de casa individual, con sus atractivos domésticos, a cambio de una morada más manejable, y una ubicación que les permitiese disfrutar de un estilo de vida basado en los atractivos de la ciudad moderna, que en sus ubicaciones privilegiadas proveía grandes tiendas, comercio variado, educación, teatros y, sobre todo, cine, gastronomía y vida urbana animada en aceras y plazas<sup>355</sup>.

É possível notar, com a bibliografia, revistas e leituras relacionadas aos impactos do cinema e de teatros na construção e apreensão do espaço urbano, como as mudanças relativas a organização espacial da cidade apresenta-se ligada às formas culturais expressas e *criadas* no período. No entanto, tal mudança de estilos de construções:

no pudieron provocar un reparcelamiento; debieron contentar-se con ocupar áreas privilegiadas, a expensas parcelas ya construidas con los tipos anteriores. Se produjo entonces un verdadero exterminio de casas de patio y *petit-hôtels*. Las mayores alturas de las nuevas construcciones incidieron negativamente sobre el espacio urbano de las calles.<sup>356</sup>

<sup>354</sup> BORTHAGARAY, *Op. Cit.*, 2009, p.139.

<sup>355</sup> Ibid. As primeiras alterações significativas na legislatura relativas as mudanças urbanas acima assinaladas, no que diz respeito às construções das casas de renda, deram-se especialmente durante o aumento inflacionário no período pós Segunda Guerra, 1945. De acordo com Borthagaray, a medida tomada para evitar o despejo de inúmeras pessoas foi a criação pelo Governo da *Lei de Alquileres* que congelava o aumento dos alugueis e evitava o despejo. Tal medida, embora tenha surtido efeito a curto prazo, a médio e longo desestabilizou o mercado comercial dos proprietários, paralisou a construção de casas de renda e teve efeito imediato na classe média que ainda desejava participar desse estilo de vida. A volta desse setor social – a classe média - ao mercado de alugueis seria possível novamente com a sanção da Ley de Propiedad Horizontal nº13.512 que estimulou uma nova construção de apartamentos e, em diferença ao modelo anterior, trazia como vantagem ao inquilinato o fato de que estes só poderiam habitar as residências após estarem plenamente construídas. Para o autor, isso quer dizer que as novas medidas, ao impedirem os donos das construções de obterem lucro do aluguel antes do término das construções, faziam com que estas tivessem qualidade de habitação mínima assegurada, especialmente em um contexto no qual as ofertas eram menores.

<sup>356</sup> Ibid., p.143.

Além disso, ressalva Borthagaray, a expansão das linhas de metrô e dos sistemas de transporte – na Avenida Santa Fé, por exemplo, importante eixo comercial de Buenos Aires, e local de ambientação e *Medianeras* – permitiu o fluxo e refluxo na cidade entre aqueles que buscavam manter os modos de vida das residências individuais dispostos a renunciar aos apartamentos no centro, mas que ainda poderiam usufruir da vida moderna devido à expansão dos sistemas de transportes e das autopistas, processo que veremos a seguir com a formação dos *countries*.

De acordo com o autor, os apartamentos hierarquizavam-se a partir da seguinte lista e dentro da parcela de dez varas resultantes do tipo de urbanização bonoarense. Embora não seja possível tipificar todas as construções, em virtude das empresas imobiliárias não possuírem arquivos para consultas de suas construções e as revistas de maiores circulações como a “Revista de Arquitectura” da Sociedad Central de Arquitectos ou a “Nuestra Arquitectura” realizarem publicações apenas para os apartamentos de grandes nomes e desenvolvidos em terrenos mais amplos ou de esquina, o autor constrói a seguinte lista:

- Pisos, con los tres ambientes de recepción clásicos, estar, comedor, escritorio, tres o cuatro dormitorios, dos baños (por lo menos) y toilette de recepción, cocina, office y lavadero, dormitorio y baño de servicio (entre 250 y 400m<sup>2</sup> de superficie propia)
- Semipisos, son departamentos de tres o dos dormitorios con servicio, pero jerarquizados, por lo general cuentan con ascensor y palier principal propios.
- Departamentos de tres dormitorios con servicios, con estar-comedor (y la cocina-office-lavadero, dormitorio y baño de servicio (entre 150m y 250m<sup>2</sup> de superficie propia)
- Departamentos de dos dormitorios con servicio, con estar-comedor baño y toilette de recepción, cocina-office-lavadero, dormitorio y baño de servicio (entre 120 y 180m<sup>2</sup> de superficie propia)
- Departamentos de tres dormitorios sin servicio, con estar-comedor baño y toilette de recepción, cocina-office (entre 120 y 150m<sup>2</sup> de superficie propia)
- Departamentos de dos dormitorios sin servicio, con estar-comedor baño y toilette de recepción, cocina-office servicio (entre 100 y 120m<sup>2</sup> de superficie propia)
- Unidades de tres ambientes, parientes pobres de los departamentos de dos dormitorios sin servicio, que se compone de estar-comedor, dos dormitorios, cocina y baño (entre 80 y 100m<sup>2</sup> de superficie propia)
- Unidades de dos ambientes, que se componen de estar-comedor, dormitorio, cocina y baño (entre 60 y 80m<sup>2</sup> de superficie propia)
- Unidades de un ambiente, con baño y cociba o *kitchenette* (entre 30 y 60m<sup>2</sup> de superficie propia)<sup>357</sup>

---

<sup>357</sup> BORTHAGARAY, *Op.Cit.*, 2009, p. 144.

Trata-se de uma especificação que pudemos notar superficialmente quando, de maneira crítica na fala inicial em *off*, o personagem Martín narra, nos primeiros minutos de *Medianeras*, as formas do processo de divisão dos apartamentos em relação às condições socioeconômicas de seus habitantes, e a colocação de ambos os personagens (Martín e Mariana) das plantas de suas quitinetes ou “caixa de sapatos”.

Esse período, denominado por Diez de “laboratório tipológico”, é marcado pela tentativa dos construtores de lidar com uma expansão vertical difícil em um tecido quadriculado e formado por casas de pátio. Os pátios, a priori, conservariam sua função em planta, mas começariam cada vez mais a declinar em virtude do aumento das construções. Inicia-se o processo de experimentação para solucionar os problemas do edifício em altura em um lote profundo de “*la manzana colonial*”. A imensa variedade tipológica do período justifica-se decorrente da abstração das regulações sobre as fachadas em relação à largura das ruas, mas deixa liberdade de experimentação aos projetistas. O autor também ressalta a importância dos arquitetos na consolidação de novas formas de habitar em profunda consonância com as relações socioeconômicas de seus moradores.<sup>358</sup>

### 3.2.1.2 Inserção dos apartamentos e crise do sistema de *manzanas*

Se a construção dos *petit-hôtel* em substituição às casas de pátio não havia alterado de maneira brusca a urbanização bonaerense, tanto em sentido estético quanto salubre, o mesmo não ocorreu com a densificação por verticalização, com apartamentos entre seis e oito pisos.<sup>359</sup> “Medianeras de una escala brutal destruyeron el sistema espacial previo de la manzana, la altura también significó una alteración del perfil de la cuadra y tendió a ahogar la calle, privarla de asoleamiento y alterar el desarrollo del arbolado.”<sup>360</sup>

Para Borthagaray houve uma completa desconsideração da harmonia necessária entre a arborização e o entorno edificado convertendo as árvores desenvolvidas em árvores médias, devido à altura dos prédios, e causando um impacto visual e ambiental significativo.

<sup>358</sup> Sobre os principais tipos edílicos do período consultar: DIEZ, *Op. Cit.*, 2009, p.187.

<sup>359</sup> “La anterior irrupción de los petit-hôtel en manzanas saturadas con construcciones correspondientes al tipo de casa de patios no había sido traumática, debido a la escasa altura, hasta tres pisos, de los nuevos tipos, lo que determinaba medianeras de escala razonable. En cuanto a las calles, los generalizados retiros que dejaban jardines al frente, cerrados a menudo por verjas transparentes, sumados a la escasa altura, produjeron un entorno amable” BORTHAGARAY, *Op. Cit.*, 2009, p. 145.

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 145 – 146.

Além da liberdade projetual agora limitar-se às fachadas transmutando a arborização ao nível privado.<sup>361</sup>

É nesse contexto de mudanças dos processos construtivos que o outro grande problema, já assinalado por nós e extensamente debatido em *Medianeras* e em *El hombre de al lado*, aparece de maneira latente: a abertura das janelas. As primeiras construções, mais baixas, permitiam com os pátios a abertura de janelas com vistas aos jardins, e as mais altas, em alguns casos, davam vistas até o Rio de la Plata, como assinala Borthagaray. No entanto, isso ocorreu somente nos primeiros momentos, pois a permissão construtiva de prédios cada vez mais altos

llegó a tal punto que hay departamentos en los que en el frente a la calle están los dormitorios y el baño, mientras que las recepciones y comedores dan a patios internos, lo que se explica solamente porque algún jardín lindero alguna vez dio al patio una vista y asoleamiento mejores que el frente a la calle. Fue pan para hoy y hambre para mañana. Cuando el vecino construyó, adiós al asoleamiento y la vista al jardín de las hermosas palmeras. La luz se perdió cuando una medianera cerró el patio a un par de metros de las ventanas de recepción. Este tipo de departamentos se conoce hoy como “de plano invertido”.<sup>362</sup>

Nesse sentido, para o autor, as mudanças no Código de Edificação não chegaram sequer perto de amenizar a situação ambiental insalubre e insustentável criada. As alterações nos códigos de construção relativas às alturas dos prédios fazem-se acompanhadas também de uma mudança de estilo arquitetônico do estilo dito parisiense do *Beaux-Arts* para o estilo visto como moderno, especialmente na utilização em larga escala de materiais industriais, como vimos.<sup>363</sup>

La estética de los automóviles, el cine, y el discurso de algunos intelectuales, comenzaron a hacer mella en el monopolio que hasta entonces había estado del lado de *Beaux Arts*. Antonio y Carlos Vilar, Sánchez Lagos y de la Torre y varios otros, dotaran a la ciudad de algunos ejemplares excepcionales de la nueva estética, que además de ofrecer un paradigma de elegancia alternativa, hacía de la necesidad virtud, pues permitió operar prescindiendo de artesanías cada vez más escasas, y utilizar componentes industriales originados en Alemania, primero, pero que pronto fueron producidos por émulos locales. Se impuso, así, una “nueva praticidad” a la criolla.<sup>364</sup>

<sup>361</sup> Uma das medidas encontradas para a solução dos problemas ligados a cada vez menor arborização das cidades é a construção de muros ou paredes verdes – muros com jardins verticais –, geralmente em âmbitos privados, cujos efeitos em relação à purificação do ar e conforto térmico são significativos.

<sup>362</sup> BORTHAGARAY, *Op. Cit.*, 2009, p.146.

<sup>363</sup> A esse respeito é importante o livro de Liernur e Pschepiurca, *La Red Austral*, que ressalta a formação de uma série de arquitetos e projetos da relação com a arquitetura moderna, especialmente com Le Corbusier. LIERNUR, PSCHAPIURCA, *Op. Cit.*, 2012.

<sup>364</sup> BORTHAGARAY, *Op. Cit.*, 2009, p.147.

O impulso da modernização, salienta o autor, além da tradicional “Revista de Arquitectura” tem como principal difusora a nova publicação “Nuestra Arquitectura” de 1934, com numerosas páginas dedicadas às novas construções de habitações mais econômicas. Os apartamentos do arquiteto Carlos Vilar, por exemplo, apresentam mudanças estruturais significativas especialmente em relação às cozinhas e banheiros e na união e flexibilização das salas de jantar e estar. A esse respeito, Borthagaray ressalta a fala do arquiteto Antonio Vilar, na revista de julho de 1934 ao exprimir seu desejo de criar, mediante as mudanças nas normas, um “corazón libre el la manzana”, proposta tardia, como vimos, devido a, no período, grandes partes das áreas “mais interessantes” já estarem ocupadas.<sup>365</sup>

La utopía del corazón libre y natural fue definitivamente abandonada aún para las edificaciones futuras cuando, buscando paliar sin éxito los intratables problemas que la difusión de los automóviles privados trajeron a la ciudad, se procuró sacar de la calle su estacionamiento, y se hizo obligatorio proveer cocheras dentro del predio, tanto para oficinas como para departamentos.<sup>366</sup>

Isso colocaria cada vez mais em questão a inviabilidade ambiental dos novos tipos pela saturação da *manzana* “expresada en la crítica higienista, ambiental y arquitectónica, cada vez más discordante con estas penosas limitaciones.”<sup>367</sup> A introdução do “Edifício em Torre” posteriormente, causaria ainda mais impacto ao produzir a demolição de inúmeras construções em grandes terrenos, como mercados, cinemas e teatros, assinala o autor. Apresentavam-se também com os mesmos tipos hierarquizados de construções de apartamentos descritos anteriormente, e ressaltados em *Medianeras*, no que diz respeito à planta dos melhores apartamentos, com melhor vista e luminosidade, geralmente de dois e três ambientes, localizados na frente do prédio.

Mas, para Borthagaray, embora as diferentes normas de edificação e as mudanças das alturas dos prédios tenham levado às características salubres negativas, os apartamentos situados na frente, com suas fachadas de materiais nobres, além da presença de cafés e confeitarias, nas principais avenidas, como por exemplo a Santa Fé, causam impacto visual

---

<sup>365</sup> Diversos arquitetos modernos empenharam-se nas construções de soluções para as áreas edificadas. Liernur assinala que Antonio Vilar construiu um projeto típico para as Casas de Renta, porém tais projetos “no era una célula base capaz de regenerar otro modelo de tejido, sino que constituía apenas una corrección parcial de la concepción urbana tradicional” LIERNUR, PSCEPIURCA *Op. Cit.*, 2012, p. 239. Da mesma forma “corretora” modernista, outros arquitetos como Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini, em 1940, procuraram soluções mais higiênicas para os prédios de esquina.

<sup>366</sup> BORTHAGARAY, *Op. Cit.*, 2009, p. 148.

<sup>367</sup> BORTHAGARAY, *Op. Cit.*, 2009, p. 149.

positivo, especialmente aos turistas, elevando o valor comercial de tais residências e fazendo da metrópole um grande polo cultural com diversos cinemas, livrarias e teatros, embora grande parte deles tenham sido demolidos durante o processo de urbanização.

Na imagem a seguir podemos perceber de maneira simplificada o desenho da evolução do processo urbano de edificação entre a Casa *Chorizo* e o Edifício entre *Medianeras* depois de 1945 com altura muito maior em relação às construções anteriores.



**Figura 39** - Evolução da vivenda plurifamiliar em Buenos Aires

**Fonte:** In DIEZ, Fernando - **Buenos Aires y Algunas Constantes en las Transformaciones Urbanas**. Buenos Aires: Fundación Editorial de Belgrano, 1996. APUD. AMORIN, João Pedro Mesquita. **As medianeras em Buenos Aires**. O terceiro alçado como elemento e composição do traçado urbano. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Porto, Porto, 2015.

### 3.2.1.3 Diferentes normas de edificação

Para além da tentativa de um esboço, sem dúvida muito simplificador, sobre o processo de densificação e a inserção dos apartamentos, cabe-nos ainda a especificação de algumas questões relativas às normas de edificação sobretudo ligada a esses processos de verticalização da cidade, pois em decorrência delas a questão das *medianeras* expostas aparece de maneira mais latente. Podemos perceber nas análises de alguns autores já citados, como a forma urbana resulta de uma série de ações, recaindo sobre a parcela dos edifícios o maior número delas, cujo resumo pode ser feito no seguinte trecho de Diez quanto à adoção das normas em Buenos Aires:

Buenos Aires fue pasando de un período inicial más regulado por la tradición y el consenso tipológico, a un periodo final, dominado por la idea de

planificación y regulación cuando se creyó en la posibilidad de regimentar la forma urbana a través de las normas de edificación emanadas de una autoridad centralizada, incluso a despecho de las condiciones preexistente de trazado y amanzanamiento, la división de la propiedad del suelo, y las preferencias de los actores del proceso.<sup>368</sup>

Por Diez sabemos que, em termos gerais, as mudanças nas formas de urbanização portenha podem ser definidas a partir de 4 momentos distintos, cujo esboço trouxemos acima. O primeiro, até fins do século XIX, marcado por um tecido mais denso e compacto pela subdivisão e surgimento de versões reduzidas das casas de pátios. O segundo, de fins do século XIX até 1944, com a aceleração do processo de densificação e o surgimento de casas de vários pisos. O terceiro, entre 1944 e os anos 90, no qual se procurou conjugar projetos urbanísticos e arquitetônicos a partir das próprias normas edificatórias e da promoção de intervenções pontuais de vivenda social. E o quarto, dos anos 90 até o presente, cujos principais objetivos são as “correções” das regulamentações anteriores sem a mudança completa em todo conjunto legislativo vigente.

O segundo período, marcado pelo “laboratório tipológico”, introduz os primeiros “rascacielos” da cidade, cujo edifício Kavanagh, que aparece em *Medianeras* (2011), é um exemplo.



**Figura 40** - Fotograma 1 – Edifício Kavanagh Medianeras - cena em que Mariana narra a história sobre Corina Kavanagh e mostra a construção do edifício. *Medianeras* 37’41”<sup>369</sup>

<sup>368</sup> DIEZ, *Op. Cit.*, 2009, p. 183.

<sup>369</sup> Mariana diz “Antes de ter fobia de elevador, eu era guia de visitas no Edifício Kavanagh. Circulava sem problemas pelos 15 elevadores e pelos 31 andares do arranha-céu mais bonito da cidade. A maior estrutura de concreto armado do mundo até os anos 30. Um edifício de tanto impacto quanto sua história. Corina Kavanagh era uma linda mulher de uma família rica mas sem linhagem e tinha um romance com um rapaz de ascendência importante. Os Anchorenas, contra a relação, conseguiram interrompê-la. Nada dizia mais sobre os Anchorenas que a Basílica do Santíssimo Sacramento construída para ser o sepulcro da família. O Palácio dos Anchorenas ficava do outro lado do parque e eles planejavam construir outro ao lado da basílica. Corina Kavanagh vendeu três fazendas, e mandou construir um arranha-céu com um único objetivo: cobrir a fachada da basílica. Impedir que os



**Figura 41-** Fotograma 2. *Medianeras* 38°40’



**Figura 42 -** Fotograma 3. *Medianeras* 38°44’

Para Diez, as normas vigentes até 1945 não diziam sobre como deveria ser feita a ocupação do lote, apenas estabeleciam medidas restritivas não reguladoras em relação ao todo. Surgiam mais como resultado a condições concretas, acarretando problemas de habitabilidade ao referir-se especificamente às proibições.<sup>370</sup> Por serem elaboradas para condições específicas,

---

Anchorenas a vissem da *janela* do palácio. Para vê-la é preciso ficar na “Pasaje Corina Kavanagh”. Quando tiver uma filha vou chama-la de Corina.”

<sup>370</sup> Sabrina Costa, partindo dos programas urbanos, da legislação, dos projetos arquitetônicos e dos aspectos culturais, analisa processo semelhante em São Paulo nas primeiras décadas do século XX, especialmente em relação ao papel da iniciativa privada como uma das reguladoras das modificações urbanas. COSTA, Sabrina Studart Fontenele. **Relações entre o espaço urbano e os edifícios modernos no Centro de São Paulo.** Arquitetura e cidade (1938-1960), São Paulo, 2010. Tese (doutorado) – Área de Concetração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo. FAUUSP, São Paulo, 2010.

não atendiam devidamente as necessidades das diversas partes densificadas da cidade acarretado construções até o limite imposto em áreas de grande necessidade de densificação “lo cual dejó ver la posibilidad de que a través de una combinación de varia regulaciones restrictivas, podía generarse un modelo.”<sup>371</sup>

Em decorrência da fase anterior, na qual se percebe as medidas restritivas como geradoras de tipos edílicos, a terceira fase caracterizava-se pela tentativa de criar um modelo com regulações postuladoras e não como resposta às regras individuais e em busca de evitar alguma condição.

Algo más o menos contemporáneo con el arribo a Buenos Aires de las ideas urbanísticas de los años 20, visión que concebía a la ciudad como una forma fija y terminada en sí misma, sujeta al control de diseño unitario. *La Ville Radieuse* era in concepto total sobre el tejido urbano, sus leyes era asombrosamente generales y respondían admirablemente a la mayoría de los problemas que en la ciudad tradicional trataban de controlar separadamente las reglamentaciones.<sup>372</sup>

Nesse período, de acordo com o autor, a liberdade do projetista assegurada pelas medidas anteriores e conseqüentemente as inúmeras variedades tipológicas, é colocada nas mãos dos reguladores que ocupam as oficinas municipais. Essas medidas acarretaram a Criação do *Edificio entre Medianeras* - EMM, e a reforma integral do Código de Edificação em 1944, buscando criar o “corazón de manzana” pelo aumento da altura dos prédios, mas gerando problemas ao ignorar as implicações morfológicas do quarteirão existente, como também é assinalado por Borthagaray.

A introdução do EEM, criou a figura do “horizontalista”, o técnico responsável por construir dentro dos limites estabelecidos matematicamente para os prédios, deixando ao arquiteto apenas o desenho interior dos apartamentos e a construção das fachadas, como assinalado acima. O projeto de criação de um coração livre de *manzana* – que implicava no uso comum de espaços privados-, em razão das condições das próprias quadras, sequer chegou a concretizar-se em algumas partes da cidade, enquanto em outras se mostrou incompleto. O Código buscava inaugurar o uso comum dos espaços privados mas

os edificios desenvolveram-se em extensão superior à prevista para ocupar maior área do seu terreno. Isto provocou a existência de espaços da casa que não usufruíam de nenhuma ligação com o exterior, o que obrigou à criação de um pequeno pátio para esse efeito. Ao ser obrigatório reservar um terço da

<sup>371</sup> DIEZ, *Op. Cit.*, 2009, p. 188.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 189.

área do terreno para o interior do quarteirão, estes pátios tinham as medidas mínimas, pelo que as suas condições deterioraram-se, visto o aumento de altura do edifício em comparação com os exemplos anteriores.<sup>373</sup>

As normas postulativas continuaram a partir da introdução, em 1957, do “Edifício Torre” cuja norma “estaba implícita en el una ocupación de la manzana y un concepto de espacio urbano radicalmente distintos del que hasta entonces existía en la ciudad.”<sup>374</sup>, mais uma vez em consonância com princípios de Arquitetura Moderna defendidos por Le Corbusier em “un intento homeopático de eliminación de la calle corredor y de construcción de un sustituto de la Ville Radieuse. Adaptada a las condiciones de producción y preexistencia urbana de Buenos Aires.”<sup>375</sup>

O *Edificio Torre* ou de perímetro livre, EPL 77, tinha altura duas ou três vezes acima dos maiores prédios da norma anterior, porém devido à necessidade de espaço para sua construção, coexistiram com os EEM tornando as condições dos andares baixos cada vez mais insalubres.

Embora em *Medianeras* (2011), Martín ressalte a percepção de que os prédios se sucedem sem nenhuma lógica e demonstram total falta de planejamento, a documentação demonstra como esse processo, na verdade, faz parte de uma série de medidas buscando planejar a cidade. As diferentes normas de edificação, e a introdução do EPL 77, gera também o ressaltado em ambos os filmes: cada vez menor luminosidade em razão das sombras dos prédios altos em outros mais baixos e insalubridade dos pisos inferiores.

Em 1977, um novo código buscava sanar os problemas anteriores e de maneira bem mais postuladora e ampla. O código, no entanto

propendió a la desmaterialización de espacio de altura, y la discontinuidad del plano de fachadas, y contribuyó a la desestructuración de la línea de edificación en la cuadra, como forma significativa, sin conseguir ninguna alternativa perceptible que la reemplazara.<sup>376</sup>

<sup>373</sup> AMORIN, *Op. Cit.*, 2015, p. 74.

<sup>374</sup> DIEZ, *Op. Cit.*, 2009, p. 191.

<sup>375</sup> *Ibid.*

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 192. No entanto, salienta Diez, em lugares de baixa densidades, as normas não foram completamente regulatórias, deixando espaço para uma certa liberdade de projeto e consagrando vários tipos edílicos conjugados com base na otimização do espaço e nas preferências sociais, demonstrando que “el proceso cultural de producción tipológica siguió funcionando en las casas bajas a pesar de que em la vivienda de alta densidade fue prácticamente erradicado por las normas postulativas” *Ibid.* p. 194. Ver mais sobre os tipos de casas e o aproveitamento dos terrenos em: DIEZ, *Op. Cit.*, 2009, p. 193.

E, salientam Diez, Borthagaray e Amarin, o código foi o resultado da incompreensão dos agentes em relação ao contexto já edificado e às formas preexistentes que impulsionaram a densificação da cidade. Além disso, as normas entre 1945 e 1977, escreve Diez, relacionam-se a uma tentativa de inversão das relações entre espaço público e privado, na qual revertia-se o interesse do espaço da rua para o interior da *manzana* na tentativa de criar um espaço de socialização privado na forma de jardins públicos, que como vimos, mostraram-se impossíveis devido à própria parcela ainda existente para a ocupação da quadra. E é dessa maneira, que o Código de Edificação de 1944 e o Código de Planeamento Urbano de 1977 assumem papel importante nas narrativas buscando compreender as condições atuais de edificação da cidade.<sup>377</sup> Diez assinala:

La reducción general de la altura permitida de los edificios del Código de 1977 resultaría fatal para la posibilidad de completamiento del tejido edificado, y con ello para la resolución de las medianeras expuestas. Siguiendo la crítica a la manera en que estas regulaciones ignoraban las consecuencias sobre la morfología de la calle, que lleve adelante en numerosos artículos desde 1981, con el tiempo se introdujeron varias normas correctivas a esos desajustes, entre ellas, el llamado *enrase*, que permitía alcanzar la altura de los edificios vecinos allí donde contribuía al completamiento del tejido edificado.<sup>378</sup>

Outra leitura interessante que podemos pensar em Amarin diz respeito à concepção da *medianera* enquanto terceira fachada, em virtude dos diversos códigos de edificação modificarem a altura máxima permitida para as construções deixando-as cada vez mais expostas.

Para o autor, como a *medianera* assume uma qualidade de processo transitório da construção, devido a necessidade de densificação permitir a criação de um prédio exatamente ao lado, seu cuidado quase sempre é inexistente, reservando-se os esforços às fachadas principais dos prédios enquanto esforços da imagem que se quer passar da cidade. Além disso, o fato de se constituir enquanto objeto do domínio privado, recaindo sobre os proprietários a sua manutenção, e por não serem percebidas de dentro do prédio, acabam negligenciadas. Por questões de complexificação de sua manutenção devido a ser uma área pertencente a diversos proprietários em um mesmo prédio, tensão bastante ressaltada pela documentação legislativa,

---

<sup>377</sup> Em 15 de fevereiro de 2017 o Governo de Buenos Aires lançou um novo Código de Edificação. Disponível em < [http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/nuevo\\_codigo\\_de\\_edificacion.pdf](http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/nuevo_codigo_de_edificacion.pdf)>. Acesso em 26 de dez. de 2017.

<sup>378</sup> DIEZ, Ferando. Medianeras: huéfanos urbanos. NOTAS CPAU, Julio 2014, nº 26, año VII, Medianeras, 2014. p. 6

como vimos, a decisão de intervenção passa pelo aluguel para propaganda publicitária, a intervenção por meio de grafites, ou a construção de muros verdes.

A revista da CPAU – Consejo Profesional de Arquitectura e Urbanismo, dedicou um número recente completo às questões das *medianeras*, discutindo como os impactos, provenientes das alterações dos códigos e da passagem do “Edifício entre Medianeras” para o “Edifício Torre”, ainda são visíveis e bastante discutidos contemporaneamente. Em “Medianeras: huérfanas urbanas”, Diez, quase em tons de um personagem de *Medianeras*, escreve: “Rasgo idiosincrático de Buenos Aires, son también expresión de la idiosincrasia argentina: inconstancia y ambición”<sup>379</sup>. Lembremos que na sequência em que Mariana explica o que são as *medianeras* fala: “Superfícies que nos dividem e lembram a passagem do tempo, a poluição e a sujeira da cidade. As medianeras mostram nosso lado mais miserável. Refletem a inconstância, as rachaduras, as soluções provisórias. É a sujeira que escondemos debaixo do tapete”

O arquiteto assinala de maneira simplificada neste texto, mas largamente exposta em suas pesquisas inclusive salientado por nós aqui, como as *medianeras*, anteriormente apenas parte de um processo de urbanização incompleto, converteram-se em resultado definitivo da acumulação de distintas normas em uma mesma *manzana*.

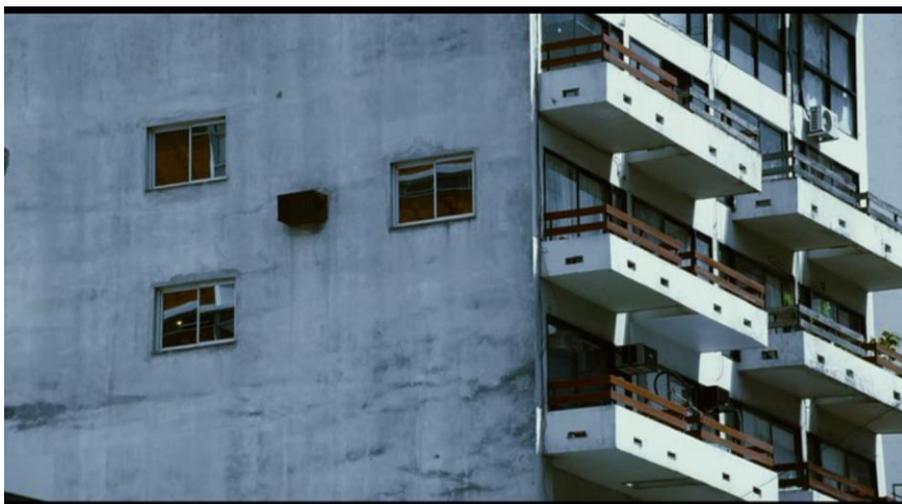
Las medianeras son las huérfanas urbanas de un proceso interrumpido. En cualquier caso, permanecen como una constante entre salvaje y pintoresca que se ha incorporado al paisaje urbano. Clorindo Testa tenía una visión más artística de ellas, admiraba una que veía desde su escritorio en Callao y Santa Fe: los moradores habían perpetrado distintas ventanas desde el interior que, en su desorden, sugería a Clorindo la maravillosa coincidencia de lo accidental.<sup>380</sup>

Como nas cenas seguintes de *Medianeras* no qual podemos perceber as apropriações das *medianeras* pelos moradores na abertura de janelas (figura 43 a 45) ou a clássica cena na qual os personagens principais do filme abrem suas janelas em locais cuidadosamente escolhidos (figura 25 e 28)

---

<sup>379</sup> DIEZ, *Op. Cit.*, 2014, p. 6.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p.7.



**Figura 43** - Janelas nas medianeras 1. *Medianeras* 1h 8'16''



**Figura 44** - Janelas nas medianeras 2. *Medianeras*. 1h 8'18''



**Figura 45** - Janelas nas medianeras 3. *Medianeras* 1h 8'22''

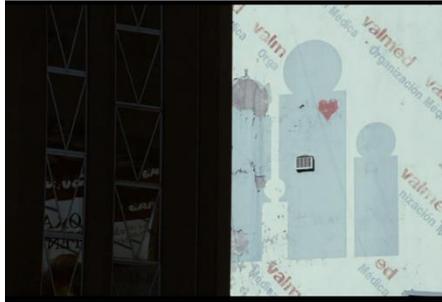
Essa sequência de cenas, retomadas nos três fotogramas acima apenas como uma amostra, é o momento no qual Mariana narra a abertura das janelas como rotas ilegais de sobrevivência na cidade e ressalta a apropriação das *medianeras* por meios publicitários, em acordo com as análises técnicas sobre a temática. Escreve Diez:

La primera y última reacción a las medianeras ha sido aprovecharlas, primero con la publicidad. Luego, muchas veces se ha intentado colgar habitaciones de ellas y otras cosas por el estilo. Pero las medianeras no pueden comprenderse separadamente del edificio, el tejido, las calles y el proceso urbano del que son expresión y consecuencia<sup>381</sup>.

Mariana narra: - “Só nos recordamos delas excepcionalmente, quando submetidas ao rigor do tempo, elas aparecem sob os anúncios. Viraram mais um meio de publicidade que em raras exceções conseguiu embelezá-las” e continua sua fala afirmando que em geral trata-se de indicações de minutos para restaurantes, anúncios de loteria “que prometem muito em troca de quase nada” e que ultimamente também refletem a crise que deixou os argentinos sem empregos (em referências às imagens abaixo com números de telefone)



<sup>381</sup> Ibid., p. 7.





**Figura 46** - Fotogramas de Medianeras das cenas em que Mariana ressalta a apropriação das paredes por meios publicitários. Cenas entre 1h 07'41" e 1h 08'08"

Santiago Fallon, em publicação na mesma revista<sup>382</sup>, ressalta como Buenos Aires tornou-se palco de diversas intervenções de artistas do mundo todo, além das comuns intervenções realizadas por meio das frases mais variadas: “refranes modificados (‘herrar es humano’), frases chistosas (‘antes era inseguro, ahora no sé’), parodias de *slogans* (‘Joven argentino, si tienes entre 18 y 20 años tienes 19’) o ironías de la actualidad de aquel entonces (‘Superman miente. Firmado: Olmedo’)<sup>383</sup>. Característica não só presente na cidade argentina, mas comum em diversas cidades cujas intervenções são pensadas também nos melhoramentos do espaço visual da cidade, dos quais temos os prédios do “Minhocão” em São Paulo, como exemplos.

Nossa análise dos processos de edificação parte sobretudo do centro da cidade, local de ambientação de *Medianeras* (ambos os personagens moram na Avenida Santa Fé) e eixo no qual as normas de edificação tem impacto mais significativo devido a alta densificação. Não ignoramos, todavia, regiões como a de Belgrano, onde a elevada especulação imobiliária

<sup>382</sup> NOTAS CPAU, Julio 2014, nº 26, año VII, Medianeras.

<sup>383</sup> FALLON, Santiago. Sur, paredón y después... graffiti!. NOTAS CPAU, Julio 2014, nº 26, año VII, Medianeras. 2014, p. 10.

ocasionou as modificações das normas de construção permitindo a edificação em torres, ou outros bairros.

Além disso, com o objetivo de oferecer um panorama maior a respeito do processo de urbanização, densificação e suburbanização, cabe-nos ainda ressaltar o processo de formação dos *countries*, uma vez que esse fenômeno de maneira semelhante às mudanças nas normas de edificação com vistas a incorporar novos tipos urbanos, trazem questões concernentes às (novas?) formas de relação com a cidade e ao impacto dessas relações nas formações subjetivas.

Os *countries* são urbanizações fechadas, na Argentina, em maior número após os anos 1970 e com seu ápice nos anos 80 e 90 através da construção de autopistas e são partes do processo de suburbanização de Buenos Aires. Desde o surgimento dos primeiros *countries* nos anos 1930 e com o aumento significativo de tais urbanizações nos anos 70, revistas e especialistas tem procurado evidenciar, debater e compreender sob quais bases forja-se esse novo tipo de cidade, que aparece também na literatura e cinematografia sobre a temática e em consonância ao já exposto por nós quanto às mudanças ocorridas nas formas de ocupação do centro de Buenos Aires.

Os filmes argentinos *Cara de queso* (2006) de Ariel Winograd, *Una semana solos* (2007) de Celina Murga, *Las viudas de los jueves* (2009) de Marcelo Piñeyro, e *Historia del Miedo* (2014) de Benjamín Naishtat e o curta *La ciudad que huye* (2006) de Lucrecia Martel, por exemplo, são gestados dentro do contexto de *boom* dos *countries*, além do lançamento do livro de Claudia Piñeiro, *Las Viudas de los Jueves*, vencedor do Clarín de novela em 2005. Tais filmes, em processo semelhante à cinematografia do *Nuevo Cine*, lança novas facetas sobre o impacto dos condomínios fechados nas sensibilidades e sociabilidades a partir de novas modalidades de produção de laços sociais e de relação com a cidade, também em consonância a uma extensa bibliografia sobre o tema.<sup>384</sup>

A análise do processo de remodelação urbana ao longo da história de Buenos Aires aparece de maneira cambiante na documentação. Há textos que indicam a diversificação dos tipos de construções, as mudanças nos códigos urbanos, e mesmo a transladação das pessoas

---

<sup>384</sup> Nesse aspecto, é sintomática a produção da socióloga argentina Maristella Svampa que realiza há vários anos pesquisas referentes às formações e aos impactos dos condomínios fechados na sociedade portenha, cujos resultados obtidos de uma série de entrevistas podem ser lidos no livro publicado em 2001, *Los que ganaron: la vida en los countries y en los barrios privados*. SVAMPA, Maristella. **Los que ganaron**. La vida en los countries y en los barrios privados, Buenos Aires, Ed. Biblos, octubre de 2001. Posteriormente, com a publicação de *La Brecha Urbana*, a autora a partir de um novo conjunto de entrevistas realizados em 2002 e 2004 por uma equipe de Ciências Sociais do Instituto de Ciencias de la Universidad Nacional de General Sarmiento, lança novas facetas sobre o fenômeno e seus impactos ainda experienciados contemporaneamente. SVAMPA, Maristella. **La Brecha Urbana**. Buenos Aires: Capital Inlectual, 2004.

para os condomínios fechados ao redor da cidade como aspectos positivos, outros parecem acreditar tratar-se de um processo de urbanização incompleto, de perda de sentido urbano e do aprofundamento da fratura social.

Nossa perspectiva vai ao encontro de pensar como os diferentes momentos de formação urbana, ligados ao contexto político, social, econômico e cultural acarretam formas diferentes de ver e se relacionar com a cidade, formas nas quais aspectos positivos e negativos convivem em constante conflito e são responsáveis pelas diversas apreensões, e (con)formações ao/do espaço urbano.

### 3.2.2 La Plata: a cidade *ideal* para uma casa *ideal*

Situada a 60km de Buenos Aires, La Plata é a Capital da Província de Buenos Aires.<sup>385</sup> A cidade foi planejada para abrigar o poder político da Província quando Buenos Aires tornou-se capital do país.

En el plano fundacional se combinan elementos de la ciudad ideal del Renacimiento en tanto que fue pensada como una obra acabada, cerrada, con límites precisos; los espacios públicos, las diagonales y la representación física del poder en un eje monumental manifiestan una influencia barroca; la preocupación por la circulación y los espacios verdes proviene del higienismo y de la racionalidad de la ciudad industrial del siglo XIX; y por último, se conservó la cuadrícula, elemento tradicional del urbanismo en América Latina.<sup>386</sup>

Seu traçado geométrico, com projeto de Pedro Benoit de 1882, superpõe trama xadrez e diagonal com grandes áreas arborizadas.<sup>387</sup> Ramiro Segura analisa, a partir de um

<sup>385</sup> A Província de Buenos Aires é uma das maiores províncias da Argentina e localiza-se no centro-oeste do país, limitada ao norte pela província de Entre Rios e Santa Fé, a Oeste por La Pampa, Rio Negro e Córdoba, sul e leste pelo Mar Argentino, e a nordeste pelo rio da Prata.

<sup>386</sup> SEGURA, Ramiro. La persistencia de la forma (y sus omisiones): Un estudio del espacio urbano de La Plata a través de sus ciudades análogas. **Cuad. antropol. soc.**, Buenos Aires, n. 30, dic. 2009. p. 179-180. Disponível em <[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1850-275X2009000200010](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1850-275X2009000200010)> Acesso em 23 dez. 2017.

<sup>387</sup> Segura escreve: “El diseño original de la ciudad consiste en un cuadrado de 40 por 40 manzanas – cada lado de la cuadrícula posee 5.196 metros de extensión–, claramente delimitado por una avenida de circunvalación de 100 metros de ancho cuya función era separar el centro de la periferia, lo urbano planificado de lo rural. Al interior del cuadrado predomina la disposición en cuadrícula, una geométrica trama ortogonal con avenidas cada seis cuadras, en cuya intersección se encuentran espacios verdes (plazas y parques) equidistantes. Dos diagonales principales y otras seis secundarias procuran dar agilidad a la circulación por el cuadrado y conectan el centro de la ciudad con la periferia. Un eje monumental que corre a lo largo de las avenidas 51 y 53 divide simétricamente al cuadrado fundacional y en él se encuentran emplazados el Bosque, la plaza San Martín, alrededor de la cual está simbolizado el poder provincial (Casa de Gobierno y Legislatura), el Teatro Argentino, la plaza Moreno, alrededor de la cual se enfrentan la Municipalidad y la Catedral, la plaza Islas Malvinas y el Parque San Martín. Este eje, perpendicular al Río de la Plata, además de distinguir los espacios públicos de los privados, conectaba simbólicamente el puerto con la pampa, cuya mediación era la ciudad misma.” Ibid., p. 180.

conjunto de vários materiais sobre a cidade, como legislações, publicidade, intervenções e projetos urbanos, desenhos e mapas representativos elaborados pelos habitantes de La Plata, uma espécie de “persistência da forma.”<sup>388</sup> Em 1982, por ocasião do centenário da cidade, houve o concurso “La Plata dibujada” organizado pela Sociedad Central de Arquitectos da cidade. Para Segura os desenhos do concurso, especialmente os selecionados para figurar nas edições comemorativas da revista “Summa” e no “Anuario de la Sociedad de Arquitectos”, tem como característica comum a representação da cidade por meio de um quadrado que remete as origens fundacionais da mesma, ou seja, a sua forma original e *ideal*, produzindo um contraste com os artigos das revistas “abocados a la historia urbana de La Plata, a sus problemas urbanos y a las alteraciones del plan original.”<sup>389</sup> Para o autor, a cidade *idealmente* tinha na racionalidade a sua função máxima, inclusive quando o projeto busca substituir as referências “espaciales y socioculturales por un razonamiento matemático para orientarse en la ciudad”<sup>390</sup>, referindo-se aos nomes das ruas que são números.

Merro Johnston escreve que La Plata surge com a expectativa de uma cidade modelo para a região, o que “se advierte en la fuerte componente geométrica en su trazado y en la clara definición en la ubicación prevista de viviendas y edificios públicos.”<sup>391</sup> Mas, para Ramiro Segura, existe uma forte tensão entre a cidade ideal (planejada, geométrica, dentro de limites precisos) e a cidade real:

Fundamentalmente a partir de 1930, un conjunto de factores como el crecimiento poblacional, la suburbanización y el crecimiento periférico de la ciudad, además de la edificación en altura debida a una insuficiente legislación y a la especulación, transformaron la fisonomía de la ciudad e hicieron evidentes otras tensiones entre la ciudad ideal y la ciudad real.<sup>392</sup>

Para Merro Johnston, nas áreas das construções residenciais, por exemplo, previa-se uma continuidade quanto às linhas de edificação e espaços vazios para uso privado no interior das *manzanas* - modelo que foi respeitado até mais ou menos 1970. Mas, já nos anos 1950 o processo de edificação linear começa a se interromper com o surgimento de novas tipologias e

<sup>388</sup> O artigo faz parte do trabalho desenvolvido no doutorado pelo autor que busca pensar a “experiência urbana” em La Plata com variadas fontes e quatro vias de investigação: “etnografía de un barrio periférico de la ciudad; experiencia de migrantes en la ciudad; entrevistas a platenses del casco urbano; y análisis de representaciones de la ciudad presentes en relatos, imágenes, mapas, publicidades y medios de comunicación.” Ibid., p. 195.

<sup>389</sup> Ibid., p. 174.

<sup>390</sup> Ibid., p. 180.

<sup>391</sup> MERRO JOHNSTON, *Op. Cit.*, 2011, p. 74.

<sup>392</sup> SEGURA, *Op. Cit.*, 2009, p. 185.

“debido a un creciente desapego a las ideas urbanas fundacionales, se llegó a la construcción de viviendas individuales como si fueran chalets pero entre medianeras.”<sup>393</sup> Afirma, em semelhança a Buenos Aires, o aparecimento dos altos edifícios na cidade alterando a imagem visual da mesma pelo aparecimento de inúmeras *medianeras* cegas.

Segura também assinala esse processo ao notar que dentro do traçado fundacional da cidade o não cumprimento da regra que previa as casas residenciais com no máximo 8 metros de altura, alterou o equilíbrio pensando pelos planejadores entre “la edificación privada (homogénea y continua) y los edificios públicos (singulares, monumentales y discontinuos), relación que posibilitaba que estos últimos se constituyeran en hitos urbanos.”<sup>394</sup>

Porém, a argumentação de Segura dá-se no sentido de ressaltar como para além das transformações sofridas na cidade, a “persistência da forma” aparece de maneira latente quando, por exemplo, em uma série de 86 desenhos da cidade, cerca de 74 partem da representação cartográfica e o restante dos “desenhos figurativos” têm como imagens grandes “*hitos urbanos*.”<sup>395</sup>

Nos “mapas”, a principal característica é a presença do casco fundacional com a clara demarcação dos “limites” da cidade sem o crescimento habitacional das bordas. Como por exemplo na figura 48 abaixo no qual o mapa não assinala o crescimento das bordas, ao contrário da figura 47 em que é possível notar a urbanização para além dos limites estabelecidos pelo plano.

Interessante notar, no entanto, salienta o autor, que os residentes na cidade há pouco tempo tem uma relação diferente com La Plata: “no ven un cuadrado a pesar de ver y atravesar la avenida de circunvalación cotidianamente ni utilizan el sistema matemático de referencias espaciales para moverse por la ciudad, debido a que carecen de tales categorías y esquemas de percepción.”<sup>396</sup> Para essas pessoas a apreensão da cidade dá-se de maneira diferente, por meio de uma memorização das ruas a partir de características mais sensitivas que matemáticas, demonstrando, como já vimos em relação à Buenos Aires, que as categorias de formação e planejamento da cidade não são as únicas a defini-la.

É nessa cidade de traçado racional que se situa a Casa Curutchet: na quadra limitada pelas ruas 53 e 54 a oeste e leste, ao sul pela rua 2 e ao norte por uma rua diagonal que faz parte da Av. 53 até o bosque e que termina na Av. 1 (figura 48).

<sup>393</sup> MERRO JOHNSTON, *Op. Cit.*, 2011, p. 76.

<sup>394</sup> SEGURA, *Op. Cit.*, 2009, p. 187.

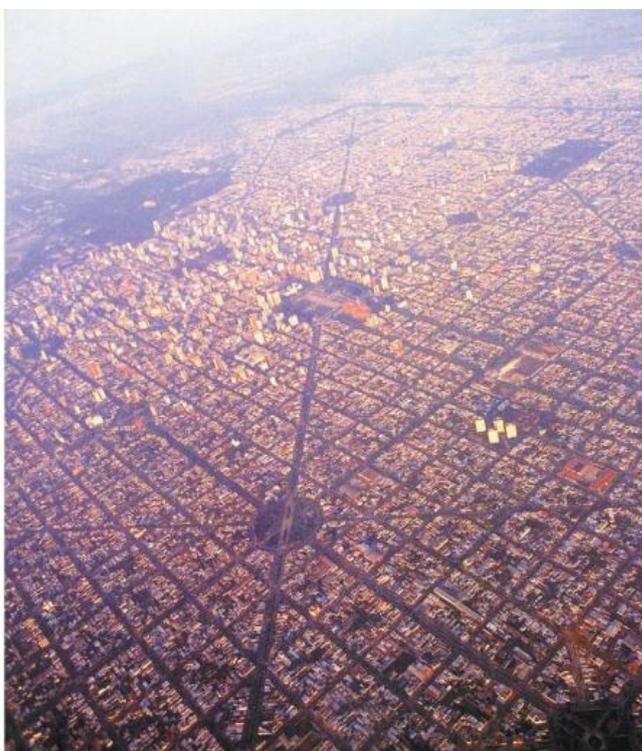
<sup>395</sup> A série de desenhos feitas por habitantes de La Plata é parte do processo investigativo de doutorado do autor.

<sup>396</sup> SEGURA, *Op. Cit.*, 2009, p. 190.

La forma de la manzana es básicamente un rectángulo dividido en la mitad por una de sus diagonales, pero a través de una directriz curva. Hasta el año de 1948 el tejido residencial de esta manzana estaba constituido por una serie de viviendas individuales entre 6,00m y 8,00m de altura promedio (a excepción de la casa vecina oeste al solar Curutchet) que ocupaban aproximadamente el 60% de la superficie total del suelo.<sup>397</sup>

Quando a casa foi projetada, em 1949, de acordo com Merro Johnston, a cidade já não era mais o quadrado perfeito rodeado por bosque e campo como se previa, e diversificava-se e ampliava-se, tornando-se mais densa e heterogênea.

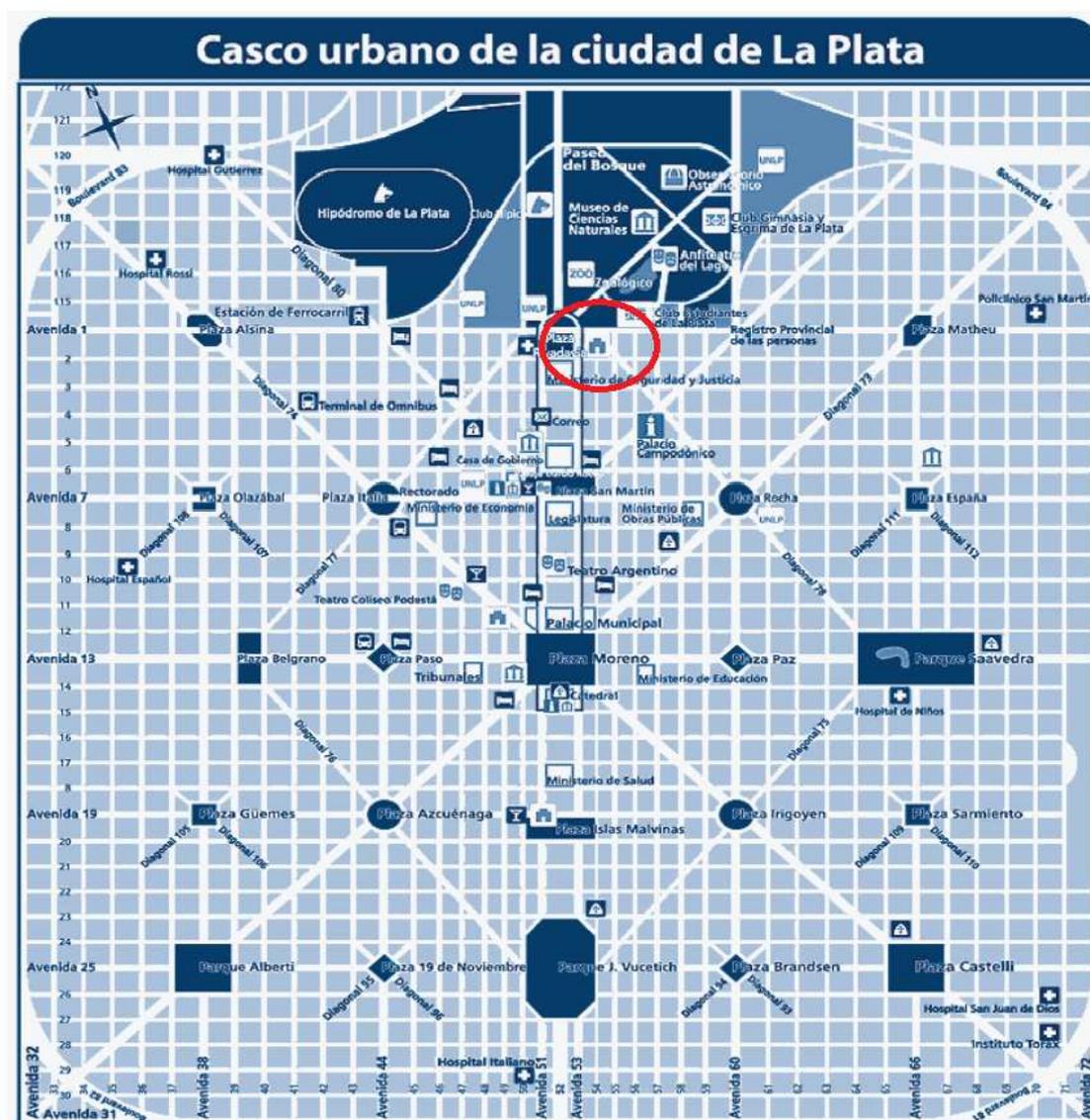
A Casa Curutchet tem em seu projeto o uso de prerrogativas extremamente racionais e afiadas aos princípios corbusierianos de controle do espaço e influência nos sentidos. Construída em uma cidade planejada, traz ainda outros pontos para pensarmos em relação às críticas estabelecidas em *El hombre de al lado* e a aparente distância entre a cidade *ideal* e a real. E, nesse caso, entre a casa ideal e a casa real, sujeita às intervenções e vivências de seus habitantes?



**Figura 47** - Vista aérea de La Plata em perspectiva sob a diagonal 73

**Fonte:** CHAVES, Mariana. **Los espacios urbanos de jóvenes en la ciudad de La Plata.** Tesis de Doctorado en Ciencias Naturales. Directora: Virginia Ceirano Co-directora: Marta Maffia Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata. Diciembre de 2005. p. 78

<sup>397</sup> MERRO JOHNSTON, *Op. Cit.*, 2001, p. 76.



**Figura 48** - Mapa de La Plata com indicação da Casa Curutchet em vermelho

**Fonte:** Municipalidad de La Plata. [www.laplata.gov.ar](http://www.laplata.gov.ar) APUD CHAVES, Mariana. *Los espacios urbanos de jóvenes en la ciudad de La Plata*. Tesis de Doctorado en Ciencias Naturales. Directora: Virginia Ceirano Co-directora: Marta Maffia Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata. Diciembre de 2005. p.77.

### 3.3. Arquitectura Moderna, Le Corbusier e a Argentina

#### 3.3.1 Precisoões e a Argentina

Em 28 de setembro de 1924, Le Corbusier desembarcava na Argentina. Para além de uma série de conferências e visitas a diversas regiões – La Plata, San Antonio de Areco, Mar del Plata etc. –, estabeleceu no país um círculo de relações cujo desfecho – a não adoção do

Plano de Buenos Aires, considerada pelo arquiteto um dos gestos mais decepcionantes do qual foi vítima em toda sua carreira – culminou na construção da única casa projetada por ele na América.<sup>398</sup>

A casa, é importante notarmos, embora haja um processo por parte de uma bibliografia recente (e argentina) em ressaltá-la como a obra acabada de um Le Corbusier maduro e consciente do contexto – o que se dá, sem dúvida, também em virtude do seu processo recente de tombamento como patrimônio da UNESCO, dentro de um conjunto de 17 obras do arquiteto – na verdade aparece de maneira relegada ao longo das obras de Le Corbusier.<sup>399</sup> Além disso, a valorização de *El hombre de al lado* – há um pôster do filme no interior da casa - após, sobretudo, o Plan de la Puesta en Valor de la Casa Curutchet, parece ter ignorado que o filme traz, ao contrário de uma exaltação aos princípios corbusierianos, uma crítica aos mesmos, como vimos.<sup>400</sup>

Não é nosso intuito adentrar a complexa ligação com os argentinos durante o processo temporal entre 1929 e 1948, ano de chegada do arquiteto no país, de elaboração do Plano de Buenos Aires e do projeto para o médico Curutchet, e que se estende até 1965, quando Le Corbusier, embora não tivesse mais expectativa com relação a execução de seus projetos, continuava estabelecendo vínculos com o país. Nosso trabalho passa apenas por buscar compreender o contexto da série de palestras proferidas pelo arquiteto e da posterior publicação em livro, e por fim, das relações que podem ser estabelecidas entre essa primeira etapa e a construção do marco da arquitetura moderna e local de ambientação de *El hombre de al lado*, em La Plata.

Liernur e Pablo Pschepiurca em *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)* escrevem sobre o conjunto de obras, projetos e

<sup>398</sup> Em carta escrita a Ferrari em 1949, com cópia para Amancio Willians, Le Corbusier expressa seu profundo descontentamento após a não adoção do Plano para Buenos Aires. LIERNUR; PSICHEPIURCA, *Op. Cit.*, 2012, p. 370-371.

<sup>399</sup> Pelas publicações nas revistas argentinas a partir de 2011 com o início do Plan de Puesta en valor de la Casa Curutchet, é possível notar que a proposta de declarar a obra de Le Corbusier como patrimônio da UNESCO surgiu do governo francês, e desde então, criou-se um comissão argentina cujo principal objetivo era a (re)valorização da casa e o pedido de inclusão da mesma na documentação geral de Le Corbusier. Ver: FADEA. Casa Curutchet: del cincuentenario del fallecimiento de Le Corbusier a la inscripción en la lista de patrimonio mundial de la UNESCO. **CAPBA:** revista del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires. no. 17, La Plata : CAPBA I, 2015.

<sup>400</sup> Um novo filme sobre a Casa Curutchet será lançado em 2018 e parece trazer também uma crítica à presença da casa em La Plata e a sua pouca visibilidade como a casa mais desconhecida do arquiteto mais famoso. *La obra secreta*, tem direção Graciele Taquini, roteiro de Andrés Duprat, e produção de Mariano Cohn e Gastón Duprat, ou seja, está inserido no mesmo roteiro de produção e direção de *El hombre de al lado*. Ver: LA OBRA secreta. **Catálogo.** Disponível em < <http://alephcine.com/catalogo/la-obra-secreta>>. Acesso em 26 de dez. de 2017.

ações diretamente determinados a partir e pelo contato do arquiteto com o país, e mais especificamente com alguns “discípulos” (Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan, Antonio Bonet que trabalharam diretamente no ateliê na Rue de Sèvres, ou outros como Antonio Vilar e Amancio Willians, o último encarregado da construção da Casa Curutchet em La Plata) responsáveis por uma nova inserção da arquitetura moderna na Argentina. Para isso, os autores distanciam-se da palavra “influência” que pressupõe um movimento unidirecional e é comumente usada para definir as relações estabelecidas entre os países “desenvolvidos” e os outros. Em substituição, utilizam a palavra “transformação”, indicando os intercâmbios construídos nas *relações* entre Le Corbusier e seus discípulos.

Embora os autores utilizem o termo “discípulos” para indicar os “seguidores” de Le Corbusier na Argentina, e estejam falando da relação estabelecida sobretudo com a chegada do arquiteto moderno no país, buscam demonstrar ao longo do livro como planos, projetos e relações não se estabeleciam em uma via única na relação Argentina-França, cujos resultados tiveram também caráter determinante nos próprios projetos de Le Corbusier, especialmente em virtude do grande lapso temporal ter acompanhado o amadurecimento do arquiteto.

Liernur e Pschepiura, ressaltam que a sempre recorrente imagem de Le Corbusier como um arquiteto radical que faz tábula rasa do passado<sup>401</sup> e ignora o contexto, não se sustenta quando analisada de maneira mais detalhada ao longo de sua carreira. No caso da Argentina em específico, essa imagem foi fortalecida em virtude de seus seguidores. Quando voltaram dos trabalhos com Le Corbusier na Argentina, os jovens Jorge Ferrari e Kruchan, argentinos e Bonet, espanhol, fundaram o grupo Austral, grupo de curta duração, mas responsável pela reorganização vanguardista da arquitetura moderna no país. Além deles, outros seguidores foram responsáveis pela afirmação dessa imagem. Isso se deve, no entanto, salientam os autores, a uma necessidade de crítica às arquiteturas precedentes e a afirmação de uma “autêntica verdade modernista”.

Esto puede deberse a varios motivos. En primer lugar, al hecho de que el contacto directo de los primeros con el Maestro se produjo siete años después de la visita a Buenos Aires, cuando para Le Corbusier todavía estaban vigentes las impresiones recibidas en aquella ocasión. Como podrá verse, a pesar de que su actitud se hizo más conservadora con el tiempo, su imagen quedó fijada en las fórmulas rígidas de la Carta de Atenas y, en general, en sus postulados de comienzos de la década de 1930, cuando todavía no había enfrentado encargos para planes de intervención en ciudades existentes.<sup>402</sup>

<sup>401</sup> Crítica por exemplo estabelecida por Otilia Arantes.

<sup>402</sup> LIERNUR; PSCHUPIURCA, *Op. Cit.*, 2012, p. 24.

Para os autores, essa necessidade de imposição vanguardista por seus seguidores levou mesmo a desajustes durante o processo de construção da casa em La Plata como “un objeto modernista – absoluto y autorreferente”.<sup>403</sup> No entanto, Liernur e Pschepiurca, ressaltam resultar errônea certa leitura feita *a posteriori* sobre as inserções do grupo Austral no país, relações sem dúvida muito mais complexas envolvendo não só a questão das vanguardas na Argentina como se articulando a um quadro internacional do pós-guerra e a relações intrinsecamente imbricadas entre arquitetura e política (e portanto às construções de redes de poder).

Embora o Plano de Buenos Aires – elabora por Le Corbusier - não tenha saído do papel, a construção da casa, bem como uma série de outros pontos em comum demonstram que a presença do arquiteto franco-suíço no país, quando analisada mais detidamente, desvela uma trama de várias relações não resumíveis a leitura de um cosmos de *influência* ou no fracasso da não execução do Plano.

Ante las acusaciones de utopistas y vanguardistas recibidas por las propuestas corbusieranas para Buenos Aires, la coincidencia es poderosamente llamativa. Y mucho más teniendo en cuenta que la del aeropuerto no es la única resonancia de sus ideas en la posterior evolución de la ciudad. Por ejemplo: si bien algo desplazados hacia el norte, los rascacielos de su “*Cité des Affaires*” sobre el río se construyeron en el distrito especial de Catalinas Norte y más tarde en la urbanización de Puerto Madero; la Ciudad Universitaria ocupa el lugar que tenía en el Plan de 1938; la avenida Norte-Sur fue completada entre las dos principales terminales ferroviarias; una torre de cristal amplió hacia uno de sus lados el edificio del Congreso Nacional; una red de autopistas comenzó a ser construida en coincidencia con la suya; en terrenos fiscales se construyó en La Boca un barrio prototípico de viviendas populares; y la ciudad que él conoció en 1929 fue en su mayor parte demolida, mientras que en el área central y en algunos barrios residenciales fue siendo reemplazada por edificios de perímetro libre construidos en terrenos unificados.<sup>404</sup>

Apesar do interesse inicial, Liernur salienta como a visita do arquiteto aos poucos foi perdendo sua centralidade entre os círculos intelectuais, entre a Asociación Amigos del Arte (AAA) e nos jornais, especialmente em virtude da chegada de outro intelectual ao país, o escritor Waldo Frank – cuja divergência com Le Corbusier era evidente ao afirmar o racionalismo e a razão como a liquidação da liberdade –, recebido também por Victoria Ocampo, pela AAA e pelo Instituto Cultural Argentino Norteamericano (ICANA).<sup>405</sup>

---

<sup>403</sup> Ibid., p.26.

<sup>404</sup> Ibid., p.27.

<sup>405</sup> No caso, divergências culturais, pois Waldo Frank era escritor e não arquiteto. Escreve Liernur: “Las conferencias simultáneas configuraron una verdadera oposición de paradigmas, una anticipación del contrapunto

Quando Le Corbusier chegou ao país, circulavam no momento a “Revista de Arquitectura” da Sociedad Central de Arquitectos, responsável pela difusão das transformações sociais e culturais produzidas na cidade com a modernização e a imigração, a “Revista del CACYA” (Centro de Arquitectos, Constructores y Afines) e a “Nuestra Arquitectura”, de 1929, com grande interesse na produção dos arquitetos vinculados ao CIAM, sendo a única revista cuja repercussão da chegada do arquiteto foi imediata.<sup>406</sup>

Para Liernur, com os estudos de um plano para Buenos Aires, Le Corbusier formulava pela primeira vez uma proposta concreta para a totalidade de uma cidade concreta. Ao contrário do livro *Urbanismo*, no qual o *Plan Voisin* é apresentado como consequência da *Ville Contemporaine*, as primeiras conferências proferidas pelo arquiteto na Argentina, baseiam sua argumentação em um “estudo de terreno” dirigido a “hacer comprender el sistema político financiero que sustentaba la operación para el centro de París, en analogía a la que en seguida haría para Buenos Aires”.<sup>407</sup> *Precisões* surgiria como uma espécie de obra mais acabada e madura do arquiteto, mais preocupado com o contexto e um pouco distante das postulações de *Urbanismo*.

Nas primeiras conferências do arquiteto no país, elaborava-se também um “Comité do Plano”, com as etapas de pesquisa e as comissões necessárias para sua realização. Para Liernur:

El boceto de Buenos Aires parece haber sido una instancia intermedia, ambigua e incluso contradictoria, en tensión entre un esquema urbano general ideal previo y un mecanismo operatorio concreto, pero en tensión también entre una concepción social liberal y una corporativa. Un paso a través de una determinación real en la que encarnaron instituciones que darían lugar al reemplado de la abstracción de 1922 por la nueva abstracción de la *Ville Radieuse* en 1930.<sup>408</sup>

Diferenciando-se de outros planos, para Buenos Aires Le Corbusier considerava a necessidade de incorporar o desenvolvimento industrial da cidade como uma das grandes questões a serem resolvidas. Suas propostas não estavam distantes do já debatido localmente desde as primeiras ondas imigratórias da região: “Su propuesta de *reserre la ville* obedecía a

---

en que se debatiría buena parte de la cultura argentina en la década siguiente: mientras el calvinismo europeo Le Corbusier interpelaba la fibra latina de los argentinos y los llamaba a recuperar de ella el sentido clásico, el judío norteamericano Frank presentaba un americanismo en el que se unirían el progresismo del norte con el espiritualismo del sur en una síntesis nueva.” *Ibid.*, p. 82.

<sup>406</sup> Outras publicações foram feitas com críticas ao arquiteto e à sua máquina de habitar, por exemplo por Alejandro Bustillo e Ángel Guido. Ver: LIERNUR; PSCHUPIURCA, *Op. Cit.*, 2012, p. 91-92.

<sup>407</sup> *Ibid.*, p.101.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p.103-104.

una concepción autoritaria y sintonizaba con las representaciones más conservadoras de la ciudad.”<sup>409</sup>

Como dissemos, todavía, nosso intuito não é adentrar as querelas, sem dúvida bastante complexas e gestadas durante muitos anos, que implicaram na elaboração e não realização do Plano, mas apenas situar o contexto no qual certas ideias a respeito do contato do arquiteto franco-suíço com o país, frutificaram-se assim como foram gestadas durante a passagem de Le Corbusier por Buenos Aires.<sup>410</sup>

Para Liernur, a viagem de Le Corbusier às Américas também não foi fortuita. Na reunião de 1929 sobre a elaboração do segundo CIAM, de acordo com o autor, houve desentendimento entre o arquiteto e os alemães:

La discusión que sostenía con los ‘alemanes’ no se reducía a una cuestión estética. El centro de la diferencia se localizaba más bien en la obsesión corbusierana de una respuesta total, abarcante y “desde arriba”, en oposición con las ideas ‘municipalistas’, ‘de la parte al todo’, imperantes en el área centroeuropea. Por ese, cuando en la primavera de 1929 el Ejército de Salvación le ofreció el proyecto de su edificio en París, Le Corbusier lo consideró una oportunidad para dar una respuesta abarcante, global, al problema de la habitación de la ciudad. Se trataba entonces de demostrar que era posible construir una teoría urbana basada en la concentración metropolitana, en oposición a las distintas formas de desurbanización propugnadas entre los rusos por Guinszburg con su ciudad lineal, o entre los alemanes con la Trabantenstadt socialdemocrática.<sup>411</sup>

Liernur escreve que diante dessas querelas não é de se espantar que quando o CIAM previsto para ocorrer em setembro foi transferido para outubro, época da viagem do arquiteto para a América Latina, Le Corbusier decidiu manter a viagem e não participar do congresso.

Su posición tendría una expresión formal con la asistencia de su primo Pierre, pero su verdadero sentido estaría dado por el viaje mismo: ni ciudad lineal, ni

<sup>409</sup> E acrescenta “La hipótesis acerca de la lente ‘criollista’ con la que Le Corbusier observó Buenos Aires se refuerza al advertir la forma idealizada con que describió el damero colonial en las conferencias. Según el texto publicado en *Precisiones*, en ella habló de la ‘cuadrícula española, coqueta, amable, noble – la calma en la calle y el sol en los jardines’, en referencia al pequeño pueblo de Santo Antonio de Areco. Pero según una transcripción periodista, también opinó que a pesar de sus muchos inconvenientes la Capital “tiene sin embargo el recuso de apyarse en las viejas tradicionales arquitectónicas coloniales. Se las recuerda aquí con su sabiduría de formas tan elocuentes en su eficacia y su nobleza. Podría asentar pie firme sobre ese pasado para no flotar a la deriva, pero prefiere apoyar su discurso sobre cosas vivientes” Ibid., p. 104.

<sup>410</sup> As ideias do “Plan de Buenos Aires de 1940” foram desenvolvidas entre 24 de outubro de 1937 e 17 de outubro de 1938, por Jorge Ferrari, Hardoy e Kurchan, sob direção de Le Corbusier, em Paris. “En reiteradas oportunidades se atribuyó su ‘fracaso’ a los límites de la ideología urbanística del CIAM, a su traslado mecánico a una realidad desconocida, a la imposición despreocupada de estereotipos sobre una supuesta tabula rasa. Desde una perspectiva no muy distinta, y para demostrar el ‘éxito’ del mismo, se ha sostenido que muchas de sus propuestas fueron concretadas *a posteriori*.” Ibid., p. 178. Ver discussões sobre a não adoção do Plano em “Cap XII. Buenos Aires 1948. Tristes subtropicos: ‘La juventud es voraz’”.

<sup>411</sup> Ibid., p. 73.

Trabantestadt, ni proceso de agregación de la célula a la totalidad, sino revalorización de la ciudad existente y decisiones globales que dejen libre la expresión parcial. Por eso, mientras los participantes de la reunión de Frankfurt preparaban la publicación de sus presentaciones, él anunció la suya doblando la apuesta: *Precisiones*. El 28 de ese mes imaginó las diez conferencias de Buenos Aires que serían la base del libro.<sup>412</sup>

*Precisões*, no entanto, seria escrito anos depois. De acordo com Liernur é importante considerar o lançamento posterior em livro da série de conferencias proferidas na Argentina, como significativo. “De manera que, o bien la síntesis operada en las conferencias introducía a juicio de su sistema de ideas, o la publicación formaba arte de una operación que para ser comprendida se completaba con otros componentes. O ambas as cosas.”<sup>413</sup>, além disso, agrega a função de “manifesto latino” com a reivindicação francesa das potencialidades da América (Latina). A própria escolha do(s) título(s), para o autor, advertem sobre a leitura por um público que não o destinado inicialmente nas conferencias: Na capa *Precisiones sobre el estado actual de la arquitectura y del urbanismo*, na folha seguinte “*Precisiones sobre el estado actual de la arquitectura y del urbanismo com um prólogo americano, um coroloario brasileiro, seguido de una temperatura parisiense y de una atmosfera moscovita*, e a terceira na “Avertencia” no qual Le Corbusier escreve: “Estas diez conferencias se pronunciaron allá lejos, con el irrefrenable deseo de dar certitumbres. Por eso es que el presente libro se llama *Precisiones*.”<sup>414</sup>

O livro se manifesta, a partir de seus distintos nomes: o representativo, o descritivo, e o real, escreve Liernur. Le Corbusier especifica ainda o conteúdo do livro diferindo-se em três blocos, como vimos: “el primero es un relato de viaje, el segundo la presunta ‘transcripción fiel’ de un discurso oral, y el tercero un reporte de documentos oficiales”<sup>415</sup>. Teria ainda algo ficcionalizado, quase teatral, cujos diversos momentos seguidos de fotografias, recortes de jornal, e desenhos de Le Corbusier, pretendem dar a obra seu caráter “improvisado” e ao mesmo tempo leva o leitor a uma leitura “alheia” ao seu universo, trazendo-o de volta quando termina com um “áspero género ‘realista burocrático’ de los informes de París e Moscu.”<sup>416</sup>

---

<sup>412</sup> Ibid. E Liernur completa “La ‘esperanza sudamericana’ [que Le Corbusier fala em carta à Paulo Prado em 1929] se presentaba como la ocasión para abrir literalmente ‘nuevos horizontes’ a una realización plena, no bastardeada ni mezquina de sus ideas. A la *Neue Stadt* frankfurtiana Le Corbusier buscaría oponer un *Neue Welt*, un *dite Nouveau* para l’*Esprit Nouveau*” Ibid., p. 74.

<sup>413</sup> Ibid., p. 119.

<sup>414</sup> Ibid., p. 122.

<sup>415</sup> Ibid., p. 123.

<sup>416</sup> Ibid., p. 124.

Os autores, nesse sentido, traçam uma estimativa de tempo das conferências com cerca de 30 minutos cada, com exceção da conferência sobre o Plan Voisin-Buenos Aires, de 2 horas, e a última “Una casa, un palácio”, de 12 minutos. Dados que, de acordo com eles, confirmam os textos como versões posteriores elaboradas especificamente para um público distinto e ressaltam a importância do Plan Voisin-Buenos Aires como objetivo central da publicação. Além disso, ressaltam indícios de que Le Corbusier, para as conferências, organizou falas em três subciclos distintos pensadas em decorrência das três entidades diferentes que subvencionaram sua visita: a Asociación Amigos del Arte, a Facultad de Ciencias Exactas y la Asociación Amigos de la Ciudad.<sup>417</sup>

Nas conferências é possível notar como os Cinco pontos convertem-se em Sete e trazem inovações como o “techo jardín y ‘el interior provisto de ‘cajoneras’ y desembarazado del amontonamiento de muebles”, resultado de sua parceria com Charlotte Perriand, trabalhando com o arquiteto desde 1927.<sup>418</sup> Assim, a “arte decorativa” transformava-se em equipamento e o mobiliário também se tornava arquitetônico. Le Corbusier completaria os sete pontos do livro com os “cinco fatores” da revolução arquitetural: classificação, dimensionamento, disposição, composição e proporção.

\*\*\*

Ressaltar o percurso que se dá com a chegada do arquiteto no país, bem como o estabelecimento da rede de relações entre Le Corbusier e os arquitetos argentinos a partir de Liernur e Pschepiura, faz-se importante não apenas porque a Casa Curutchet – obra do arquiteto – é o local de ambientação do filme. Mas, sobretudo em virtude de haver uma bibliografia que procura situar a casa como obra acabada do arquiteto – estabelecimento máximo do desenvolvimento de seus postulados como os princípios presentes em *A carta de Atenas*, por exemplo – e outra ressaltando as constantes disputas durante a construção da casa, questões que não se excluem mas devem ser matizadas.

Tanto a exposição dos processos de construção da casa como a análise de artigos e revistas que ora demonstram a imensa importância da obra no contexto de produção do arquiteto, ora afirmam a total incompreensão da mesma e seu conseqüente esquecimento, tornam possível deslindar algumas das tensões expostas pelo filme e também em relação ao

<sup>417</sup> Ver: LIERNUR; PSCHUPIURCA, *Op. Cit.*, 2012, p. 130

<sup>418</sup> Ver: RUBINO, S. Corpos, cadeiras, colares: Lina Bo Bardi e Charlotte Perriand. **Cadernos Pagu**, v.34, 2010. Id. Corpo, imagem, objeto: a cadeira LC9 e Charlotte Perriand. **Joelho**. Revista de Cultura Arquitectónica, v.1, 2010.

desconforto com a arquitetura moderna em sua tentativa de extrema racionalização do espaço, questões debatidas por Arantes.

### 3.3.2 A Casa Curutchet

Em Junho de 1948 o Médico Pedro Curutchet deixaria a cargo de Le Corbusier a construção de sua casa moderna em La Plata, processo cheio de percalços cujo fim aconteceria apenas sete anos depois, quando em 1955 a família Curutchet habitaria a residência.

O esquema cronológico feito por Merro Johnston na introdução de *El autor y el intérprete* nos é útil, sobretudo por não ser nossa intenção neste trabalho realizar uma análise sistemática da construção da casa, apenas aclarar algumas questões que nos auxiliam a analisá-la por meio da relação com a arquitetura moderna e o debate trazido a partir do filme.

- 1948 Junio – Pedro Curutchet encarga el proyecto de su casa a Le Corbusier
- 1949 Abril – Le Corbusier finaliza el proyecto y envía los 16 planos desde Paris a Argentina.
- 1949 Agosto – Pedro Curutchet encarga la Dirección de obra por sugerencia de Le Corbusier a Amancio Williams. Se inicia el trabajo del intérprete.
- 1950 Mayo – Amancio Williams termina el desarrollo del proyecto en general
- 1950 Agosto – Comienza la ejecución de la obra
- 1950 Octubre – Amancio Williams termina el desarrollo de los planos de detalle y construcción
- 1953 Septiembre – Amancio William es desvinculado de la Dirección de la obra. Curutchet contrata a Simón Ungar.
- 1953 Diciembre – Curutchet rescinde el contrato con Simón Ungar. Se detiene la construcción.
- 1954 Octubre – Curutchet contrata a Alberto Valdez y Hugo Sarraillet para reiniciar y finalizar la obra
- 1955 Diciembre – La obra se termina y es habitada por la familia Curutchet
- 1962 Octubre – La familia abandona la casa y vuelve a vivir a la ciudad de Lobería
- 1987 Noviembre – Julio y Luis Gorssman restauran la casa para la Fundación Christmann.
- 1992 Febrero – El Colegio de Arquitectos alquila la casa a la familia Curutchet para su sede.<sup>419</sup>

No qual poderíamos acrescentar o ano de 2002 quando a casa se torna Museu e 2016 quando é tombada como patrimônio pela UNESCO, dentro do conjunto de 17 obras projetadas pelo arquiteto.

---

<sup>419</sup> MERRO JOHNSTON, *Op. Cit*, 2001, p. 8.



**Figura 49** – Casa Curutchet, La Plata

**Fotografia:** Olivier Martin-Gambier, 2006. **Fonte:** FLC/ADAGP. Disponível em: <<http://www.fondationlecorbusier.fr/>>, acesso em 05 de jan. de 2018.

Pedro Curutchet era um importante médico cirurgião que em determinado momento decide voltar a La Plata onde construiria uma casa junto a seu consultório. Quanto a Amancio Williams, um dos expoentes da arquitetura moderna na Argentina, o arquiteto estabeleceu o primeiro contato com Le Corbusier em 1946, quando escreve uma carta apresentando-se, elogiando a atuação de Le Corbusier como maior representante da arquitetura moderna, e enviando junto alguns de seus próprios trabalhos. Meses depois Le Corbusier responderia oferecendo-se para publicar os projetos de Williams em uma revista francesa e o convidando para participar do CIAM como representante argentino.

Pouco depois Williams escreveria outra carta sobre a necessidade de recobrar as análises de Le Corbusier feitas durante sua estadia na Argentina e desculpando-se pelo esquecimento das obras do grande mestre no país. Estabelecia-se, dessa maneira, a relação que duraria até a morte de Corbusier e incluiria o contato pessoal e colaborativo entre os arquitetos, que se iniciando em 1946, manter-se-ia nos anos seguintes nas discussões sobre a possível implementação do Plano para Buenos Aires e durante a direção da construção da casa entre 1949 e 1951.

A direção de Amancio Williams, salienta Merro Johnston e Liernur, configura-se não apenas como uma relação de execução de um projeto, mas como intérprete da Arquitetura Moderna Corbusieriana no país.

En su tarea, AW se integró al pensamiento corbusierano a partir del enunciado, asumiendo la intertextualidad con una noción clara de continuidad conceptual, de perfeccionamiento del texto incluyendo su propia mirada hacia la modernidad e incorporando innovación y creatividad.<sup>420</sup>

A interpretação de Williams parte de uma profunda análise da obra do arquiteto franco-suíço e da verificação de seus postulados a partir das convicções do ideário modernista para a incorporação de suas próprias hipóteses ao projeto. Williams aceitaria a direção da construção da casa (indicado pelo próprio Le Corbusier ao Curutchet) sem a cobrança de honorários, questão que geraria um certo desconforto no médico que parecia “não estar no direito” de fazer determinadas cobranças.<sup>421</sup>

Embora Williams tenha sido até certo ponto fiel à Le Corbusier, o que pode ser percebido quando analisadas as cartas trocadas entre os dois, nas quais percebe-se a grande preocupação do arquiteto argentino em informar qualquer mudança no projeto, “una de las más importantes intenciones de Le Corbusier – el enganche de su proyecto a las obras vecinas (la exacta coincidencia de los filos señalados en el fotomontaje no deja en este sentido lugar a dudas) –, no se verifica en la obra”<sup>422</sup>. O erro, nas palavras de Liernur, não estaria no equívoco em entender o projeto de Le Corbusier, mas justamente no contrário: na estrita fidelidade aos princípios corbusieranos, e ainda no fato de que “Williams no era un seguidor de Le Corbusier sino de su personal interpretación de sus ideas. Reinterpretada como un objeto la obra es en este sentido un producto de ambos, imperfecto y ambiguo.”<sup>423</sup>

Merro Johnston avalia como importante considerar também o contexto e as condições produtoras das diferenças entre os dois arquitetos, para além das suas semelhanças, por meio das análises de seus projetos e formas de atuação, que definem o sentido da tarefa na Casa Curutchet e em outros projetos de Williams no país. Nesse sentido a imensa rede de relações deslindam os projetos para além da existência de um Mestre único e solitário, uma vez que os projetos arquitetônicos são feitos a partir de uma série de colaborações e do intercâmbio de ideias, à semelhança do contexto no qual escritores, pintores e diversos intelectuais que se

<sup>420</sup> Ibid., p.17.

<sup>421</sup> Ibid., p.34.

<sup>422</sup> LIERNUR, PSCEPIURCA, *Op. Cit.*, 2012, p. 411.

<sup>423</sup> LIERNUR; PSCEPIURCA, *Op. Cit.*, 2012, p. 412. Merro Johnston escreve por exemplo em relação a algumas das mudanças feitas por Williams em especial do Modulor (citado por Leonardo quando a aluna visita sua casa no filme): “Como una disección para un examen, a la luz de las teorías y obras del autor que había conocido en Francia y de su propia experiencia [Williams], desarrolló el sistema estructural y su relación con la arquitectura; ajustó los detalles de construcción a los materiales elejidos; inscribió las partes en la métrica del Modulor al mismo tiempo de su propio aprendizaje (en ese momento la teoría del Modulor aún no estaba publicada por Le Corbusier) y lentamente fue otorgando mayor precisión, depuración y sentido a la obra” MERRO JOHNSTON, *Op. Cit.* 2001, p. 138.

reuniam na casa de Gertrude Stein não podem ser pensados sem a inserção nesse meio, ou Virginia Woolf jamais poderia ser contextualizada sem analisar as circunstâncias de formação do *Bloomsbury Group* na Londres de início do século XX.

A volta nesse capítulo à *Precisões* e a Arquitetura Moderna (de Corbusier) faz-se importante porque é a partir dessas bases – do contato de Le Corbusier com os argentinos – que a Casa – personagem e local de ambientação de *El hombre de al lado* – é construída. Além disso, é importante notar que embora Merro Johnston e Liernur ressaltem a importante colaboração existente na execução do projeto em La Plata, as revistas e artigos que saem junto ao contexto do plano de anexação da obra ao conjunto para ser tombado pela UNESCO buscam apenas ressaltar a importância do projeto elaborado por Le Corbusier e a inserção da casa na cidade.

Um dos únicos artigos a ressaltar a pouca compreensão da casa no conjunto de obras de Le Corbusier é publicado em ano muito anterior ao projeto de revalorização da Casa Curutchet e parece estar afiado à sinopse do filme, com lançamento previsto para 2018, sobre o (des)conhecimento em relação a casa.<sup>424</sup> No artigo, de 1980, Rubén Pesci escreve que:

La obra no es demasiado conocida, ni siquiera en nuestro país, y, según nuestro punto de vista, ha sido aún menos comprendida. Su valor de testimonio entendido como una arquitectura de dimensión y significación ‘ambiental’, no ha sido abordado. Y sus específicas cuestiones lingüísticas en todo caso lo han sido sólo fragmentaria o erróneamente enfocadas.<sup>425</sup>

O autor ressalta ainda que “a pesar de haberlo estudiado sistemáticamente y haber visitado muchas de sus obras (París, Marsella, el Carpenter Center de Boston) es innegable que nuestro interés global estaba mucho más identificado con la herencia de Wright, con Aalto y todos los movimientos orgánicos y empíricos” reafirmando algo que aparecia na superfície para além do fato da não adoção do Plano de Buenos Aires: a relação com Le Corbusier não pode ser vista apenas na figura de um grande Mestre, mas apresenta-se sob diversas nuances, cuja execução da casa e outras adoções sob escopo do movimento moderno corbusieriano na Argentina, são partes de um processo muito mais complexo que a bibliografia recente – a do contexto de valorização da Casa Curutchet – não parece anunciar.

<sup>424</sup> LA OBRA secreta. **Catálogo**. Disponível em < <http://alephcine.com/catalogo/la-obra-secreta> >. Acesso em 26 de dez. de 2017.

<sup>425</sup> PESCI, Rubén. Le Corbusier en la Argentina. En: **Ambiente**, Año 1, no. 21 (ago. 1980). La Plata - AR: CEPA, 1980. p. 61-68.

No entanto, embora não haja um consenso sobre a valorização da obra na cidade, o artigo de 1980 já indica, o que veremos melhor a seguir em relação ao filme, encontrar-se na casa ideias e princípios fundamentais da Arquitetura Moderna e a conexão da linguagem arquitetônica de seu autor a uma linguagem maior e mais incluyente, e nessa medida, a imagem criada de um arquiteto racionalista-iluminista dá lugar a um Le Corbusier “concreto, humano e preocupado com o contexto”.

É sobretudo após 2008 que podemos atestar uma (re)valorização da casa em uma sequência de artigos em revistas especializadas de arquitetura no país, como a revista do CAPBA – “Revista del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires”, a “Habitat”, “ARQ – diario de arquitectura”, dentre outras.<sup>426</sup> Essa valorização, e dessa maneira a retomada da discussão da casa como importante patrimônio do país e síntese da arquitetura de Le Corbusier, ocorre devido a adoção da casa como Museu, como já expomos, e ao *Plan de Puesta em Valor de La Casa Curutchet*, iniciado em 2011 e que previa o tratamento de todas as superfícies interiores e exteriores da casa como foram projetadas, para sua incorporação ao projeto de tombamento das obras do arquiteto.<sup>427</sup> Nesse contexto, a casa foi reaberta ao público e a partir de 2015 local de uma série de intervenções artísticas e culturais.

Mas voltemos às querelas próprias da construção que estabelecem relações com nossas análises sobre o filme. A relação entre Curutchet, Le Corbusier e o grupo argentino

---

<sup>426</sup> LA CASA Curutchet: patrimonio universal y museo de arquitectura En: **CAPBA**: revista del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires - Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires. Consejo Superior. Año 1, no. 1, La Plata: CAPBA I, 2008. p. 28-29.

CONTI, Alfredo L. Patrimonio mundial y Casa Curutchet. En: **CAPBA**: revista del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires - Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires. Consejo Superior. Año 1, no. 1, La Plata: CAPBA I, 2008. p. 30-33.

BERTONE, Sergio. La Casa Curutchet en la lista de patrimonio mundial de la UNESCO: propuesta para 2015. **CAPBA**: revista del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires. no. 13, La Plata: CAPBA I, 2014.

CASA Curutchet. **Hábitat**. Año 20, no. 80 (ago. 2014), Buenos Aires AR: Mundo, 2014.137 p.

BALLETO, Andrea. Un emblema arquitectónico de nuestra cultura postulado para formar parte del Patrimonio Mundial de la UNESCO. En: **Hábitat**. Año 20, no. 81, oct. 2015, Buenos Aires: Mundo, 2015. p. 80-86..

FADEA. Casa Curutchet: del cincuentenario del fallecimiento de Le Corbusier a la inscripción en la lista de patrimonio mundial de la UNESCO. **CAPBA**: revista del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires, no. 17, La Plata AR: CAPBA I, 2015.

SAVINO, Celina. Casa Curutchet declarada Patrimonio de la Humanidad. En: **Área urbana**: actualidad, tecnología y equipamiento para municipios y prestadores de servicios públicos, Año 13, no. 60 (oct. - nov. 2016), Buenos Aires: ELCO, 2016. p. 52-53.

SÁNCHEZ, Jorge A. La Casa Curutchet debe volver a su estado original. En: **ARQ**: diario de arquitectura, Año 14, no. 745 (29 nov. 2016), Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino, 2016. p. 13.

<sup>427</sup> GALLI, Coco. Casa Curutchet: tres líneas de acción y un gran objetivo. **CAPBA**: revista del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires, no. 16, La Plata: CAPBA I, 2015.

encarregado da construção é complexa, duradoura, cheia de percalços e também se liga ao próprio contexto da Argentina.<sup>428</sup>

Merro Johnston, buscando interpelar as bases que culminaram na elaboração da Casa Curutchet, identifica quatro linhas de pensamento na obra do arquiteto: os *cinco pontos da nova arquitetura*; o uso da “*casa-taller*” conjugando espaço da habitação e do trabalho (ou da arte) como tipologia da modernidade; a busca do *espacio comunicado*, os espaços abertos, pátios e etc., em oposição aos muros que definiam limites dos espaços; e a *técnica*, primeiramente ligada a um ideal de progresso, mas progressivamente incorporada ao uso racional de recursos construtivos. Essas quatro linhas presentes em momentos distintos da trajetória de Le Corbusier, teriam na Casa Curutchet sua resolução máxima.

Le Corbusier elaborou o projeto para a casa dentro de condições muito específicas: “El solar mide 8,75m. de ancho en el fondo del lote, 17,30 m, sobre la medianera oeste, 22,65m, sobre la medianera oeste y 10,30m. sobre la línea inclinada del frente del solar, con una superficie de 174,78m<sup>2</sup>, según el plano enviado al autor por el Dr. Curutchet a París”<sup>429</sup>, e quando as residências vizinhas já estavam construídas. A oeste uma casa planejada na tipologia classicista do começo do século, e a leste uma casa “modernista” desenhada por Carlos Kalnay.<sup>430</sup>

La casa clasicista era un tipo tradicional del macizo damero de la ciudad extendido hasta el borde en el que se ubicaba el proyecto. La casa modernista en cambio anticipaba en tanto ‘objeto la inserción pintoresca de edificios que, como el Museo de Paleontología, adornaban el parque que se iniciaba en ese mismo límite.’<sup>431</sup>

---

<sup>428</sup> Merro Johnston define uma série de fases de estudo e modificações do projeto de Le Corbusier por Amancio Williams, entre fevereiro de 1950 e abril de 1951. Em 1949 a crise econômica na Argentina quase inviabilizou a construção, embora a municipalidade de La Plata tenha resolvido “no aplicar para el terreno de Curutchet el reglamento de construcciones, que establecía alturas de entepiso mínimas de 3,50m, aceptando en cambio los exiguos 2,26m determinados por el Modulo” MERRO JOHNSTON, *Op. Cit.*, 2001, p. 406. o alto custo da construção fez com que Curutchet escrevesse em uma carta a Amancio Williams advertindo caso a situação econômica não se resolvesse deveria abortar o plano. Mais tarde, em 1953, por desentendimentos com Curutchet e devido a demora na finalização da residência, Amancio Williams é afastado da direção da construção. Outras mudanças no projeto original foram feitas depois que Ungar assumiu, não terminando também a obra e sendo substituído pelo engenheiro Alberto Valdez que a finalizaria em 1955. A família Curutchet se mudaria no mesmo ano e viveria na casa de forma permanente até 1962, e depois apenas em algumas épocas do ano. A casa ficou vazia até 1987, quando começou seu processo de restauração ainda sob propriedade do Dr. Curutchet. Em 1992, seria alugada e se tornaria sede do CAPBA, convertendo-se em Museu em 2002.

<sup>429</sup> MERRO JOHNSTON, *Op. Cit.*, 2001, p. 7.

<sup>430</sup> De acordo com Andrea Baleto, a Casa Curutchet e as obras ao lado formam em conjunto um Patrimônio Nacional Protegido da Argentina. BALLETO, Andrea. Un emblema arquitectónico de nuestra cultura postulado para formar parte del Patrimonio Mundial de la UNESCO. En: **Hábitat**, Año 20, no. 81 (oct. 2015), Buenos Aires: Mundo, 2015. p. 80-86

<sup>431</sup> LIERNUR; PSCHUPIURCA, *Op. Cit.*, 2012, p. 392.

Para além das condições específicas de tamanho e de construção entre *medianeras*, Le Corbusier realizaria uma obra inteiramente adaptada ao contexto vizinho, da praça e da própria cidade. Nas palavras de Liernur, os tipos opostos das casas compunham tipos diferentes de cidade que Le Corbusier procurava unir no plano para Buenos Aires – cidade verde e cidade compacta, no qual as construções são estruturas “ideais” harmonizadas no choque com a “realidade”. Escreve:

Lo dos bloques que constituían el proyecto están determinados por su relación con ambos vecinos. El del consultorio continúa la trama compacta y se liga al vecino ‘clasicista’; el de la vivienda propiamente dicha se presenta como un objeto que completa el bloque de su vecino ‘modernista’. Así, el edificio es ‘casa’ y ‘cosa’ simultáneamente, articulando en una extraordinaria tensión modelos opuestos de habitación, de ciudad y de mundo.<sup>432</sup>

A árvore colocada no meio da casa integra o espaço público do consultório ao espaço da casa e “una de las cuestiones más singulares y novedosas para la época es la relación que establece esta casa entre sus espacios interiores y exteriores, el dentro y el fuera, entre los lugares públicos e privados, a través del concepto de transparencia.”<sup>433</sup>

Na Casa Curutchet, Le Corbusier transgride a ideia de casa como lugar completamente privado e alheio “debilita la intensidad de la línea de división entre público y privado, convierte la interioridad y privacidad del patio de la casa tradicional en un hecho exterior semi-público, que se comparte visualmente con la ciudad pero se protege para el uso privativo de la familia<sup>434</sup>”, questão amplamente debatida desde o início de *El hombre de al lado*.

Outra questão concreta apresenta-se como no filme: “Acosados por un ininterrumpido peregrinaje de estudiantes, arquitectos y curiosos; demasiado expuestos a las miradas desde la calles, los Curutchet nunca dejaron de sentirse viviendo en una pieza de museo.”<sup>435</sup> No filme, em diversas cenas vemos estudantes ou turistas observando a construção e seus moradores, despertando reações diferentes em Leonardo de acordo com o “tipo” de pessoa que observa a Casa, como debatemos ao longo do capítulo 2.

---

<sup>432</sup> LIERNUR; PSCEPIURCA, *Op. Cit.*, 2012, p. 393.

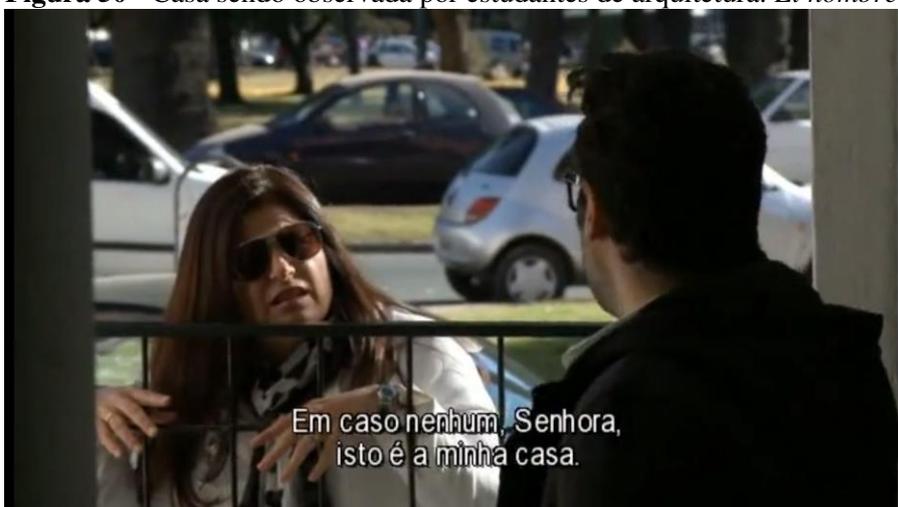
<sup>433</sup> MERRO JOHNSTON, *Op. Cit.*, 2001, p. 110.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 416.



**Figura 50** - Casa sendo observada por estudantes de arquitetura. *El hombre de al lado* 06'36''



**Figura 51** - Cena em que uma turista pede para conhecer a casa. *El hombre de al lado*. 58'07''



**Figura 52** - Casa sendo observada pelos assaltantes. *El hombre de al lado* 1h 32'15''

Para Merro Johnston nessa casa não há dentro ou fora, tudo é fora. Tem-se, entretantes, uma metáfora no qual a luz ao invadir o espaço, confunde privacidade, intimidade e publicidade, expondo a vida da família que nela habita, como também vimos no filme.

Uma das significativas reclamações realizadas por Curutchet seria justamente o excesso de luz, e em carta a Le Corbusier queixa-se que na casa a luz o governa e não o contrário.<sup>436</sup> Celina Savino em publicação recente na revista “Área Urbana” afirma que “la familia dejó la casa porque sentía que era demasiado moderna, luminosa y con poca intimidad.”<sup>437</sup> Todavia, deve-se levar em consideração

En referencia a la excesiva luminosidad en la casa, Corbusier indicó en sus planos de secciones constructivas, la ejecución de persianas de enrollar sobre las ventanas y ocultas tras el *brise-soleil* que luego no fueron ejecutadas en la obra. Sin embargo, ante una consulta de Curutchet en el año 1954 con la casa ya finalizada, indicó la colocación de cortinas interiores de tela de algodón de color natural.<sup>438</sup>

Reforçando a argumentação tanto de Merro-Johnston quanto de Liernur ao afirmar que, na verdade, a elaboração da casa afia-se mais às interpretações realizadas da arquitetura de Corbusier do que propriamente aos seus pedidos para o projeto.

A presença da rampa na casa é outro elemento importante estabelecido de algumas relações com *El hombre de al lado*. Merro Johnston, em análise ao projeto para casa ressalta a rampa como elemento chave do processo circulatório e também manifestação de sentido espaço-temporal. “Incorpora la posibilidad de desplazarse y mirar de manera simultánea, de identificar sitios claves en la composición como puestos de contemplación o percepción donde encuadrar espacios visuales y realizar la mencionada comprensión de totalidad.”<sup>439</sup>

No filme, diversas tomadas são feitas a partir da rampa e ela aparece como elo de ligação das duas partes da casa, no entanto sem que saibamos como essa integração se dá em virtude da forma de organização da narrativa apresentar a casa como uma espécie de labirinto.

---

<sup>436</sup> VER A CARTA EM: MERRO JOHNSTON, *Op. Cit.* 2001, p. 119.

<sup>437</sup> SAVINO, Celina. Casa Curutchet declarada Patrimonio de la Humanidad. En: *Área urbana: actualidad, tecnología y equipamiento para municipios y prestadores de servicios públicos*, Año 13, no. 60 (oct. - nov. 2016), Buenos Aires: ELCO, 2016. p. 52-53

<sup>438</sup> MERRO JOHNSTON, *Op. Cit.*, 2001, p.118. Questão que se opõe à levanta por Harvey no subtítulo 1.2.1 dessa dissertação quando a autora afirma que o arquiteto se recusava a permitir a instalação de persianas para não comporte a estética da construção (para o caso do Pavilhão Suíço) VER NOTA. 100.

<sup>439</sup> MERRO JOHNSTON, *Op. Cit.*, 2001, p.112.

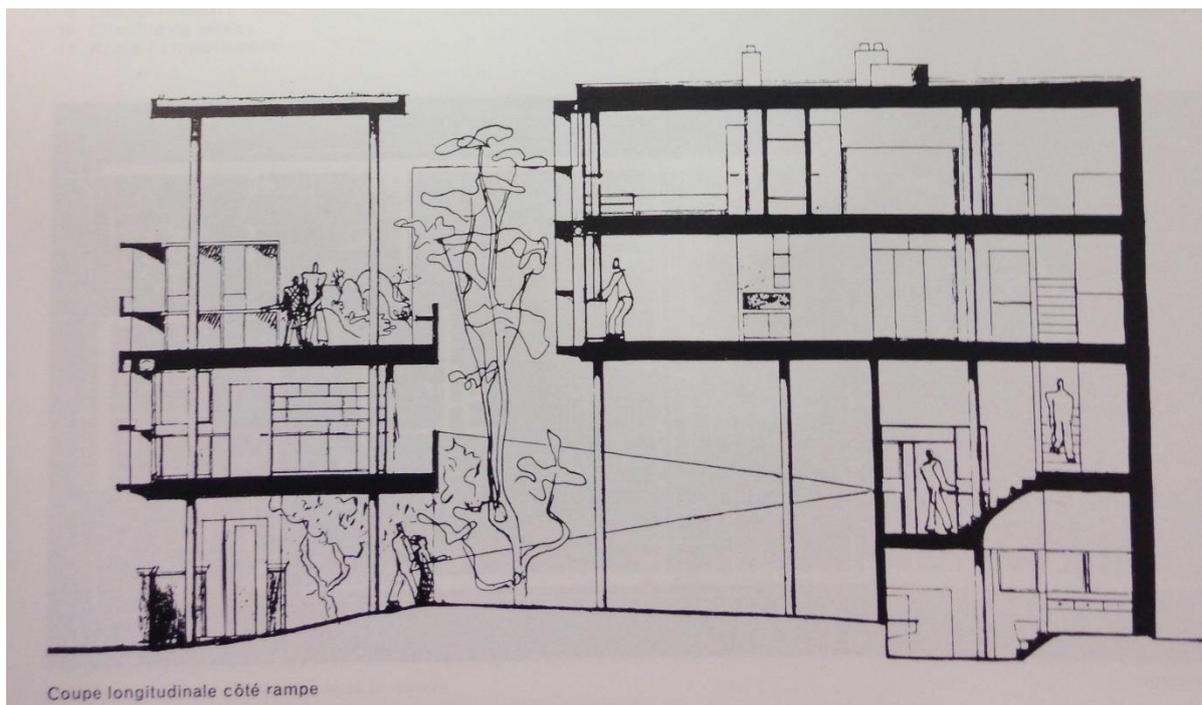


**Figura 53** - Elba, a empregada, Lola, filha de Leonardo, e Ana, a esposa, na parte da casa relacionada ao pavimento privado. *El hombre de al lado* 07'36''



**Figura 54** - Fotos da rampa tiradas no interior da Casa Curutchet na parte que liga o espaço privado ao espaço do consultório.

**Imagens:** Autora



**Figura 55** - Casa Curutchet: Corte longitudinal com a rampa

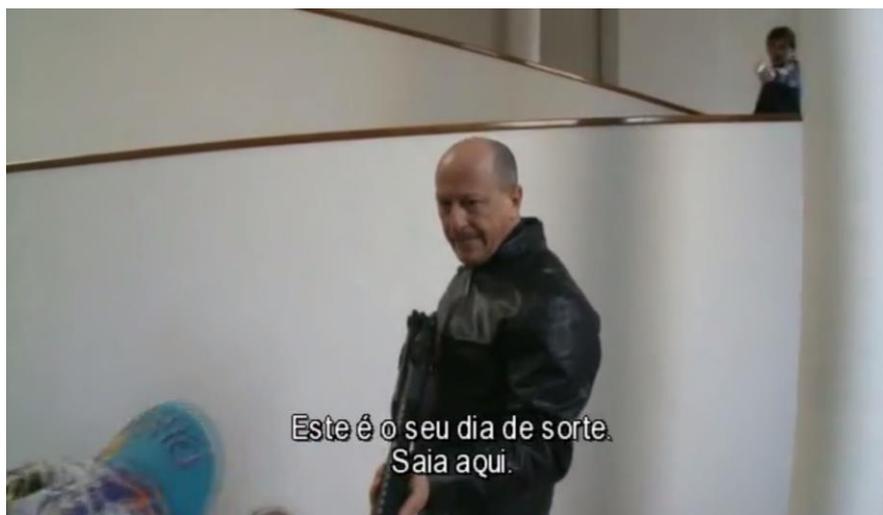
**Fonte:** OEUVRE complete. Coautoria de Pierre Jeanneret, W Boesiger, Oscar Stonorov. V. 5 (1946-52), Zurich: d'Architecture, 1991. p. 50.

Além disso, a rampa desempenha “La variación de perspectiva, ángulo visual, altura y distancia en una secuencia continua, tranquila y sin sobresaltos, con una lectura casi cinematográfica entre el recorrido tradicional por una escalera.”<sup>440</sup> Questão significativa se levarmos em consideração as cenas finais do filme no qual o personagem Víctor é morto e, especialmente, a última cena quando Leonardo se recusa a prestar socorro.

No filme, a rampa parece subverter a ideia de ligação e sinaliza na verdade uma ruptura. Em *El hombre de al lado* a rampa não só não dimensiona a casa no sentido de compreendermos como se dá o seu projeto, como também é, na verdade, o local onde se dá vários dos últimos planos do filme.

---

<sup>440</sup> Ibid.



**Figura 56** - Víctor sendo atingido durante o assalto. *El hombre de al lado* 1h34'22"



**Figura 57** - Leonardo não é capaz de prestar socorro e observa enquanto Víctor morre. *El hombre de al lado* 1h 41'49"

O filme brinca com os postulados dos elementos constitutivos da casa – a luminosidade, a rampa, a árvore – ora estando afinados com a realidade dos habitantes da casa (como no caso das reclamações realizadas por Curutchet a respeito da luminosidade), ora subvertendo seu projeto (como no exemplo no qual a rampa na verdade parece obstaculizar a relação entre os personagens). *El hombre de al lado*, além disso, aparece como voz dissonante gestada no momento de revalorização da casa, após 2008, com a série de artigos nas revistas especializadas.

A casa é o resultado de um processo que passa pela chegada de Le Corbusier à Argentina, o estabelecimento da rede de relações com os arquitetos argentinos, e uma análise particular da arquitetura moderna, portanto de recepção, relação e interpretação da arquitetura moderna corbusieriana.

Embora haja um processo por parte da bibliografia de considerar a construção a partir de seus aspectos arquitetônicos como importante marco na arquitetura do arquiteto franco-suíço e na própria Argentina, a documentação recente das revistas citadas com vistas a recobrar a discussão em virtude dos processos de tombamento demonstra – mesmo quando salienta a casa como marco - que a mesma aparece de maneira relegada ao longo das obras de Le Corbusier.

\*\*\*

As *medianeras* surgem no início desse capítulo com vistas a situar a discussão jurídica, expressa em ambos os filmes, e são partes do processo de crescimento e densificação tanto de Buenos Aires, quanto de La Plata. No caso de La Plata, *El hombre de al lado* questiona ainda a inserção da *casa planejada* em uma *cidade planejada*, procurando sinalizar como o planejamento não é suficiente para conter uma série de problemas decorrentes das relações de sociabilidade.

A *ventana* aberta na *medianera* em frente à Casa Curutchet, *expressa* no filme, não é apenas um problema ao subverter a lei, mas ao *profanar* um grande marco arquitetônico. Os filmes aproximando-se ou distinguindo-se da documentação técnica colocam em questão a recepção e interpretação da arquitetura moderna e a constituição da cidade a partir das relações de sociabilidade (hiper)modernas não resumíveis às normas de planejamento.

## Considerações finais

*El paisaje urbano no es una escena que se contempla, sino el escenario de nuestras propias acciones*

Alfonso Corona Martínez. Sobre el paisaje urbano de Buenos Aires

A quadra é a unidade de medida e o referencial do traçado urbano de Buenos Aires. “La verdadera unidad de la que se compone el paisaje urbano de Buenos Aires es la cuadra. Sus innumerables variaciones y sus evidentes constantes son el material del que se hace el paisaje urbano.”<sup>441</sup> Argan, em “O espaço visual da cidade”, afirma que “a atribuição de valor aos dados visuais da cidade”<sup>442</sup> é uma relação entre função e valor. A função refere-se à *utilidade*, como o exemplo de uma estação de trem no que ela tem de funcional: o embarque e desembarque de passageiros. O valor é quando serve, por exemplo, de ponto de *referência*, ou quando é possível experienciá-la ao se notar a fachada do seu prédio. A quadra, em Buenos Aires, conjuga função e valor. ““¿A cuántas cuadras queda?”. La cuadra es también la unidad de distancia de la caminata urbana.”<sup>443</sup>

É do ponto de vista da quadra que observamos as fachadas das construções, mas:

detrás de esas máscaras que llamamos fachadas está la verdad de la sumatoria de tipos edificados, y en ellos el agregado de las verdades de las vidas cotidianas, así como el retrato de las interacciones entre un loteo surgido del habito cotidiano de una ciudad en la que se vivía de otro modo, una edificación inmobiliaria y los diques, no muy efectivos, que le oponden, de tanto en tanto, una reglamentación municipal.<sup>444</sup>

O que foge ao planejamento, para Martínez, é o que constitui a cidade: para além das fachadas (ou mesmo nelas) é possível ver a ocupação humana. Canos de ventilação não previstos e roupas estendidas nas sacadas, constituem, junto às janelas abertas nas *medianeras*, a fuga da norma e da regulação, “una suerte de acantilado artificial, bastante más interesante y variado que las fachadas insípidas y rutinarias que responde a los restos del ‘decoro’ que presidia su composición de las fachadas.”<sup>445</sup>

<sup>441</sup> MARTÍNEZ, Alfonso Corona. Sobre el paisaje urbano de Buenos Aires. In: BORTHAGARAY, Juan Manuel. **Habitar Buenos Aires: las manzanas, los lotes y las casas**. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 2009. p. 203

<sup>442</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **Historia da arte como historia da cidade**. 4. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1998. p. 228.

<sup>443</sup> MARTÍNEZ, *Op. Cit.*, 2009, p.203.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 210.

As construções humanas na cidade existente criam outras cidades possíveis e fazem das normas “sólo una de las fuentes de la morfología resultante. Los gustos, costumbres, lo socioeconómico y las persistencias son mucho más fuertes.”<sup>446</sup> Escreve Diez:

Si los efectos de las regulaciones demostraran ser bastante distintos de los que habían previsto sus impulsores, fue porque fueran concebidos con la esperanza de una renovación total del tejido, pero sin la adecuada previsión de la relación entre su potencial real de crecimiento, su relación con las superficies de las áreas comprometidas y el tiempo necesario para conseguir, luego del proceso de sustitución, manzanas y espacios urbanos nuevamente homogéneos. Antes de que eso sucediera, nuevas regulaciones fueron introducidas. Algo que sucedió, no una, sino varias veces.<sup>447</sup>

Para o autor, ao conceito de cidade ideal, promulgado pelos planos e projetos, pode se o por o conceito de “cidade possível”, dada nas possibilidades reais de mudança. As normas não são senão uma das partes de um processo mais amplo de construção da cidade envolvido pela confluência de diferentes forças. O autor, nesse sentido, defende as modificações da cidade por meio de uma “evolução gradual”, “abierto a la propia vida ciudadana, como la posibilidad de formar un consenso y dar expresión construida a una cultura particular del habitar y construir, abierto a la participación y la opinión de los vecinos.”<sup>448</sup>

Para ele, de fato, essa tem sido a tendências das realizações urbanas feitas após os anos 1990 com atenuação das medidas mais rígidas do Código de 1977 e a formulação das normas de “enrase” permitindo que se iguale a altura dos prédios. Medidas sem dúvida paliativas, mas que levam em consideração o tecido urbano edificado, embora, para Diez, as normas ainda não tenham conseguido encontrar a devida complementariedade entre modernização e preservação.

Os filmes aqui estudados traspassam o universo das regulações, da cidade real, e penetram o universo da cidade ficcionalizada. Ao atravessar as fachadas e adentrar a cotidianidade dos habitantes – embora ficcionalizados –, são a expressão *sensível* de um processo de relação com o espaço urbano.

*El hombre de al lado* é em certo sentido o extremo oposto de *Medianeras*. O filme expressa o descompasso dos habitantes de uma casa projetada em uma cidade projetada, enquanto os personagens de *Medianeras* alegam ser justamente a falta de planejamento urbano a responsável pela escassez de comunicação entre as pessoas. A casa de Leonardo é um

---

<sup>446</sup> DIEZ, *Op. Cit.*, 2009, p.182.

<sup>447</sup> *Ibid.*, p.196.

<sup>448</sup> *Ibid.*

ambiente controlado onde não há nada fora do lugar e o mínimo sinal de poeira é observado por ele – que liga para a empregada informando sobre locais aparentemente invisíveis aos olhos comuns, mas que precisam ser limpos. O problema no filme não é o espaço, mas o *outro* que surge como elemento disruptivo.

*El hombre de al lado* traz ainda a *profanação* de uma obra de um dos mestres da arquitetura moderna, para usar termo de Obiol.

La Casa Curutchet es una obra única e irrepitible por tratarse del único proyecto de Le Corbusier en America Latina. Tan protagonista como Víctor y Leonardo, es la principal escenografía donde transcurre la película. ‘Es una gema. Es la casa mas desconocida del arquitecto más famoso, entonces ahí todo se torna más dramático porque está arruinando una obra maestra de la arquitectura moderna’ sentenció Duprat que además de guionista del film es arquitecto.<sup>449</sup>

Assim como Duprat, Gustavo Taretto tem uma relação íntima com a produção de seu filme. O diretor é formado em publicidade e conta que aos 13 anos ganhou uma câmera do pai, momento no qual desenvolveu um interesse particular em tirar fotografias dos prédios da cidade. Afirma o diretor: “Me daba curiosidad la gente pero tenía vergüenza de sacarle fotos, porque era muy tímido. Producto de esto empecé a sacar fotos de los edificios, sintiendo curiosidad por las formas de la luz, las sombras, la geometría. Por eso planteé la película en los exteriores como fotografía.”<sup>450</sup> A película levou quatro anos para ser rodada e faz parte de um processo de leitura sensível da cidade pelo diretor.<sup>451</sup> De maneira semelhante – embora com a perspectiva oposta – *El hombre de al lado* também é uma leitura da cidade.

Quando iniciei a análise da documentação buscava compreender se o desconforto expresso pelos personagens dos filmes advinha de um fundamento técnico. Se a documentação técnica – os planos, projetos e leis – atestavam algum tipo de tensão e se o sentido da abertura das janelas nas *medianeras* continham uma face “real”. As respostas a essas questões não estavam dadas *a priori*. Somente a leitura de uma extensa documentação sobre a formação de Buenos Aires, a arquitetura moderna, e as disputas em torno das construções e legalizações das paredes *medianeras*, permitiu lançar uma nova *luz* sobre um processo exibido de maneira sintética e distinta pelos dois filmes argentinos. Os “resultados” dessas análises foram expressos ao longo do texto e se apresentam a seguir.

<sup>449</sup> OBIOL, Lorena. Mirar de al lado. In: NOTAS CPAU, Julio 2014, nº 26, año VII, Medianeras. p.17.

<sup>450</sup> Disponível em <[http://www.cinelatino.fr/sites/default/files/lesimages/films/scenario\\_evaluation.pdf](http://www.cinelatino.fr/sites/default/files/lesimages/films/scenario_evaluation.pdf)> Acesso em 17 de dez. de 2017.

<sup>451</sup> O filme é a extensão de um curta realizado pelo diretor em 2004.

Ao longo da dissertação percebemos como a documentação artística, de fato, tenciona os documentos técnicos e as leis para a regulação da cidade e, mais que isso, aparece como um sintoma (hiper)moderno da relação com o espaço urbano. Ambos os filmes, contemporâneos, expressam formas de relação com a cidade, cuja abertura de janelas nas paredes *medianeras*, além do ato físico e de quebra das normas de urbanização, comporta uma carga sensível e simbólica.

O percurso do nosso texto partiu da existência de uma extensa bibliografia que, por diferentes enfoques, situa o debate sobre o que chamamos, ao encontro de Claudine Haroche, de hipermodernidade. A interpretação de uma série de autores procurando expor os impactos da intensificação do capitalismo, das sociedades flexíveis e fluidas, da extrema divisão do trabalho, das mídias digitais e da fronteira cada vez menos tênue entre interior e exterior, atestam mudanças cujas consequências são perceptíveis nas *maneiras de se comportar e sentir*. No entanto, essa questão não é nova e já estava expressa nas primeiras análises de Georg Simmel em fins do século XIX e início do XX.

A necessidade de extrema racionalização, carro-chefe da arquitetura moderna, também trazia imbuída, na tentativa de uma redução matemática do espaço, a busca pela organização das capacidades sensitivas de seus habitantes. Le Corbusier aparece não apenas porque uma de suas casas é palco para o desenrolar da trama de *El hombre de al lado*, mas também por sua intensa relação com a Argentina e por seus postulados a respeito da presença de luz solar como condição para a vida em seu sentido físico e sensível. Como vimos, embora a casa seja a única obra efetivamente corbusieriana na Argentina, as relações do país com o arquiteto iniciam-se com a sua chegada à Buenos Aires e se mantêm pelas conferências e croquis desenhados para a cidade, através da confecção do Plano, e também na intensa associação e correspondência com arquitetos argentinos.

Compreender as críticas estabelecidas pelos personagens de ambos os filmes passa pela busca dos processos de densificação da cidade (cujos efeitos visíveis, em nosso tema, são a aparição das *medianeras* e, conseqüentemente, das *medianeras* expostas), e por compreender os postulados da arquitetura moderna e suas críticas.

*Medianeras* e *El hombre de al lado* questionam os processos de densificação urbana (a fala inicial de Martín é o exemplo mais claro disso), as *medianeras* (*Medianeras* atestando a abertura das janelas como ponto positivo e *El hombre de al lado* como o inteiramente oposto), e a própria arquitetura moderna (*Medianeras* a partir da crítica à falta de tentativa de racionalização do espaço, e *El hombre de al lado* pela “falência” da casa moderna). Além disso,

é importante notar como a abertura das janelas assume sentidos diferentes em virtude do local de construção das janelas. *Medianeras* traz a narrativa das aberturas no centro da cidade, enquanto em *El hombre de al lado* temos a abertura das janelas em um bairro residencial de La Plata – embora a argumentação de Víctor seja justamente a existência de diversas outras janelas com vistas para a casa de Leonardo -, e em frente a uma casa-patrimônio.

Nosso intuito ao longo do texto foi o de buscar os percursos desse desconforto concernente a nossa temática primeira: a abertura de janelas nas *medianeras*. O trabalho *parte* do desconforto (hiper)moderno mas, como vimos, tal desconforto já estava assinalado na documentação técnica: na preocupação com os processos de densificação em seu sentido estético e salubre, nas *falhas* das formulações das legislações e nas brechas de interpretação da mesma, na relação tensa de projeção da arquitetura moderna.

Em meio a isso tudo se encontra o indivíduo hipermoderno: fragmentado, múltiplo, fluido, capitalista. Os filmes trazidos aqui atestam apenas alguns dos tipos de relação com a cidade, que são lidos pela lente da abertura das janelas, mas dialogam com a cinematografia nascida no contexto da implementação de políticas neoliberais no país e de formas de (re)interpretação e expressão das mudanças urbanas. Mais que isso, também dialogam com a cinematografia de inícios do cinema e de leitura da cidade, de formulação de uma *nova sensibilidade*, atestada de maneira similar pela literatura.

A racionalização do espaço não impede a criação de mecanismo de sobrevivência, como diz Mariana: “Contra toda opressão que significa viver nessas caixas de sapato existe uma saída, uma via de escape. Ilegal, como toda via de escape.” Questão que podemos relacionar com a leitura de Simmel em “A ponte e a porta” quando afirma ser dada só ao homem a capacidade de unir tanto quanto separar, associar ou dissociar, em sentido simbólico e físico. Como quando “Em clara desobediência às normas de planejamento urbano abrem-se minúsculas, irregulares e irresponsáveis janelas que permitem que alguns milagrosos raios de luz ilumine a escuridão em que vivemos.”<sup>452</sup>

Como na chave de leitura simmeliana, os filmes são responsáveis por uma *nova* relação com a cidade. Cidade aqui pensada a partir da máxima de Gorelik segundo o qual “a cidade e suas representações se constroem mutuamente”. A tradição de filmes que colocam a metrópole como lugar do mal é longa, assim como as que trazem o debate dela como local do fluxo de pessoas e expressam a imensa dificuldade de se encontrar em meio à multidão (*Metrópolis*, 1927, de Fritz Lang; *Aurora*, 1927, de Murnau; *Encontros e desencontros*, 2003,

---

<sup>452</sup> Fala de Mariana em *Medianeras* (2011).

de Sofia Coppola; *Her*, 2014, de Spike Jonze; *O homem das multidões*, 2014, de Marcelo Gomes e Cao Guimarães, etc.). Nem todos eles, ao falar de cidade, falam especificamente de arquitetura, mas trazem imbuídos questões concernentes as relações com o espaço urbano, cujo exemplo argentino não é o único. Há ainda uma tradição de filmes buscando expressar que o problema não é a cidade, ou a organização do espaço, mas a própria comunidade (*Dogville*, 2003, de Lars von Trier; *A fita branca*, 2009, de Michael Haneke). Dessa maneira, nossa análise realizada aqui é apenas uma das leituras possíveis do espaço urbano a partir de um tipo de cinematografia específico, mas não único.

## Referências

### Filmes

O HOMEM ao lado. Direção: Mariano Cohn e Gastón Duprat. Intérpretes: Rafael Spregelburd, Daniel Aráoz, Eugenia Alonso, Inés Budassi e outros. Roteiro: Andres Duprat. Título Original: *El hombre de al lado*. Argentina, cor, 110 min.

MEDIANERAS, Buenos Aires na era do amor virtual (2011). Direção: Gustavo Taretto. Intérpretes: Javier Drollas, Pilar López de Ayala e outros. Título Original: *Medianeras*. Imovision: Cinema Latino-Americano. Argentina, cor, 95 min.

### Bibliografia

ALVES, Ana Carolina Oliveira. **Dimensões políticas na Plaza de Mayo e a cidade de Buenos Aires como capital federal** (1880-1910). Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

AMORIN, João Pedro Mesquita. **As medianeras em Buenos Aires**. O terceiro alçado como elemento e composição do traçado urbano. 2015. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Porto, Porto, 2015.

ARANTES, Otilia B. F. A Ideologia do “lugar público” na arquitetura contemporânea (um roteiro). In: **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo, SP: USP: Studio Nobel, 1993.

\_\_\_\_\_. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo, SP: USP : Studio Nobel, 1993.

\_\_\_\_\_. **Urbanismo em fim de linha**: e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica. 2. ed. rev. São Paulo, SP: USP, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. **Historia da arte como historia da cidade**. 4. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1998.

ARGENTINA, **Código Civil da República Argentina**. Disponível em <[https://www.oas.org/dil/esp/Codigo\\_Civil\\_de\\_la\\_Republica\\_Argentina.pdf](https://www.oas.org/dil/esp/Codigo_Civil_de_la_Republica_Argentina.pdf)>. Acesso em 19 de nov. de 2017

ARRAGA PENIDO, Mario O. **Medianería**: Adquisición por compraventa o enajenación forzosa. En: *Jurisprudencia Argentina* (Buenos Aires): n. 5243, 24/02/82.

- BALLETO, Andrea. Un emblema arquitectónico de nuestra cultura postulado para formar parte del Patrimonio Mundial de la UNESCO. En: **Hábitat**. Año 20, no. 81, oct. 2015, Buenos Aires: Mundo, 2015.
- BARRENHA, Natalia Christofolletti. Espaços em conflito: ensaios sobre a cidade no cinema argentino contemporâneo. 2016. Tese (Doutorado) – Curso de Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- BARROS, J. D. História Política, Discurso e Imaginário: Aspectos de uma interface. **SAECULUM** – Revista de História [12] João Pessoa, Jan./Jun. 2005.
- BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo, Brasiliense, 2000.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo, SP: Companhia das Letras: Companhia de Bolso, 2007.
- BIRMAN, Joel. O trágico na modernidade. Uma leitura da problemática da metrópole em Simmel, nas suas releituras e rupturas. In: PECHMAN, Robert Moses. (Org.) **A pretexto de Simmel: cultura e subjetividade na metrópole contemporânea**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014<sup>a</sup>.
- BERTONE, Sergio. La Casa Curutchet en la lista de patrimonio mundial de la UNESCO: propuesta para 2015. **CAPBA: revista del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires**. no. 13, La Plata: CAPBA I, 2014.
- BIRMAN, Joel. Uma transformação antropológica do sujeito. In: HAROCHE, Claudine. **A condição sensível**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.
- BRESCIANI, Maria Stella Martins. As sete portas da cidade. **Espaço & Debates: Revista de Estudos Regionais e Urbanos**. Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos, São Paulo, p. 10-15, 1981.
- \_\_\_\_\_.Metrópoles, as faces do monstro urbano. In: **Revista Bras. de Hist.** São Paulo, v.5, 1985.
- BORGARELLO, Luis Avelino. **Manual de medianería urbana**. 4a ed. Córdoba: Mateo García Ediciones, 1992.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas I: 1923-1949**. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- BORTHAGARAY, Juan Manuel. Los departamentos. In: **Habitar Buenos Aires: las manzanas, los lotes y las casas**. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 2009.

- CAMPERO, Agustín. **Nuevo cine argentino**. De Rapado a Historias extraordinarias. Los Polvorines/Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento/Biblioteca Nacional, 2009.
- CARPINTÉRO, Marisa Varanda T. **A Construção de um Sonho**. Os engenheiros-arquitetos e a formulação da política habitacional no Brasil. Campinas: Ed. Unicamp, 1997.
- CAMPO, Mônica Brincalepe. História e cinema: o tempo como representação em Lucrecia Martel e Beto Brant. 2010. Tese (Doutorado) – Curso História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- CASA Curutchet. **Hábitat**. Año 20, no. 80 (ago. 2014), Buenos Aires AR: Mundo, 2014.
- CHAMORRO, Alberto. **Argentina, cine y ciudad**. El espacio urbano en la narrativa fílmica de los últimos años. Mar del plata: EDUDEM, 2011.
- CHARLES, Sebastien. **Cartas sobre a hipermodernidade**, ou, O hipermoderno explicado às crianças. Tradução de Xerxes Gusmão. São Paulo, SP: Barcarolla, 2009.
- CHARLES, Sebastien. O individualismo paradoxal: Introdução ao pensamento de Gilles Lipovetsky. In: LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sebastien (Coaut. de). **Os tempos hipermodernos**. São Paulo, SP: Barcarolla.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2011.
- CHAVES, Mariana. **Los espacios urbanos de jóvenes en la ciudad de La Plata**. Tesis de Doctorado en Ciencias Naturales. Directora: Virginia Ceirano Co-directora: Marta Maffia Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata. Diciembre de 2005.
- CHOAY, Françoise. **O patrimônio em questão**. Antologia para um combate. Trad. João Gabriel Alves Domingos. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011.
- \_\_\_\_\_. **O urbanismo**. São Paulo. Perspectiva, 1979.
- COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e tradição clássica**: ensaios sobre arquitetura 1980-87. Tradução de Christiane Brito; Prefácio de Roberto Conduru. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2000.
- CONVOCATORIA MEDIANERAS <<http://www.cpau.org/nota/2906/concurso-medianeras-construir-sobre-construido>>, acesso em 12 de abril de 2017.
- CONTI, Alfredo L. Patrimonio mundial y Casa Curutchet. En: **CAPBA**: revista del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires - Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires. Consejo Superior. Año 1, no. 1, La Plata: CAPBA I, 2008.

COSTA, Sabrina Studart Fontenele. **Relações entre o espaço urbano e os edifícios modernos no Centro de São Paulo**. Arquitetura e cidade (1938-1960), São Paulo, 2010. Tese (doutorado) – Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo. FAUUSP, São Paulo, 2010.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**: guia enciclopédico da arte moderna. Tradução de Carlos Eugenio Marcondes de Moura. São Paulo, SP: CosacNaify, 2003.

DIEZ, Fernando. Medianeras: huéfanos urbanas. **NOTAS CPAU**, Julio 2014, nº 26, año VII, Medianeras, 2014.

\_\_\_\_\_. Normas y formas: regulación y tipos en Buenos Aires . In BORTHAGARAY, Juan Manuel **Habitar Buenos Aires: las manzanas, los lotes y las casas**. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 2009.

DIPAOLA, Esteban. “Imágenes indiscernibles. Un abordaje de las relaciones entre la imagen y el espacio en el cine argentino contemporáneo” in **Bifurcaciones**. Revista de Estudios Culturales Urbanos, número 13. Talca: Escuela de Sociología de la Universidad Católica del Maule, invierno 2013. Disponível em: <http://www.bifurcaciones.cl/2013/07/imagenes-indiscernibles/>, Acesso em 25 de jan. 2017.

\_\_\_\_\_. “Trayectos y performatividad: preliminares nociones para el abordaje de una imagen-espacio en el cine contemporáneo” in ROMANO, Silvia e ZANOTTO, Matías (eds). **Actas del III Congreso de AsAECA – Córdoba, 2012**. Córdoba: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA), 2012b. Disponível em: [http://www.asaeca.org/aactas/dipaola\\_esteban\\_-\\_ponencia.pdf](http://www.asaeca.org/aactas/dipaola_esteban_-_ponencia.pdf). Acesso em 25 de jan. 2017.

FADEA. Casa Curutchet: del cincuentenario del fallecimiento de Le Corbusier a la inscripción en la lista de patrimonio mundial de la UNESCO. **CAPBA**: revista del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires. no. 17, La Plata : CAPBA I, 2015.

FALLON, Santiago. Sur, paredón y después... graffiti!. **NOTAS CPAU**, Julio 2014, nº 26, año VII, Medianeras. 2014.

FAZIO DE BELLO, Marta E. **La medianería como problema urbano**. Buenos Aires: La Rocca, 1998.

FEATHERSTONE, Mike. O flâneur, a cidade e a vida pública virtual. In: ARANTES NETO, Antonio Augusto (org.). **O espaço da diferença**. São Paulo, SP: Papirus, 2000.

FELDMAN, Sarah. O primer Congreso Panamericano de La Vivienda Popular (1939) ao Seminário de Habitação e Reforma Urbana (1963): Planejamento e habitação na perspectiva da

metrópole latino americana. **Urbana**, v. 6, nº8 – Dossiê Cidade e Habitação na América Latina, jun-2014.

FRISBY, David. **Fragmentos de la modernidad**: teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin. Madrid: Vison, 1992.

\_\_\_\_\_. **Paisajes urbanos de la modernidade**: exploraciones críticas. Tradução de Lilia Mosconi. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes: Prometeo, 2007.

GALLI, Coco. Casa Curutchet: tres líneas de acción y un gran objetivo. **CAPBA**: revista del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires, no. 16, La Plata: CAPBA I, 2015.

GALT, Rosalind. Cinema do calote: tornando queer a crise econômica no Novo Cinema Argentino. In: LIRA, Ramayana. **Políticas do Cinema Latinoamericano contemporâneos**: múltiplos olhares sobre cinematografia latino-americana atual. Palhoça: Ed. Unisul, 2012.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo, SP: Editora UNESP, 1991.

GORELIK, Adrian. **La grilla y el parque**: espacio publico y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

HAROCHE, Claudine. **A condição sensível**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

\_\_\_\_\_. A vida mental nas grandes cidades contemporâneas diante da aceleração e do ilimitado. In: PECHMAN, Robert Moses. (Org.) **A pretexto de Simmel**: cultura e subjetividade na metrópole contemporânea. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014a.

\_\_\_\_\_. **Da palavra ao gesto**. Campinas, SP: Papirus, 1998.

\_\_\_\_\_. Maneiras de ser e de sentir do indivíduo hipermoderno. In: **A condição sensível**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008

\_\_\_\_\_. Formas de ver, maneiras de olhar nas sociedades contemporâneas. HAROCHE, Claudine. In: **A condição sensível**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

\_\_\_\_\_. O outro e o eu na fluidez e desmedida das sociedades contemporâneas. In: NAXARA, Márcia Regina Capelari; MARSON, Isabel Andrade; MAGALHÃES, Marion Brepohl. **Figurações do outro**. Uberlândia: EDUFU, 2009.

\_\_\_\_\_. Pensar a relação indivíduo e sociedade – entrevista com Claudine Haroche. **História, questões de debates**, Curitiba, n.38, Editora Ufpr, 2003.

\_\_\_\_\_. Processos psicológicos e sociais de humilhação: o empobrecimento do espaço interior. In: **A condição sensível**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

\_\_\_\_\_. Transformação das maneiras de sentir nos fluxos sensoriais das sociedades contemporâneas. In: **A condição sensível**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo, SP: Loyola, 1993.

\_\_\_\_\_. **The urban Experience**. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1989.

HORTIGUERA, Hugo. Pensar las ciudades: espacios intermediales/espacios interditorios como escenarios ficcionales en *El hombre de al lado* (de Mariano Cohn y Gastón Duprat) y *Medianeras* (de Gustavo Taretto), **Ciberletras**, 31. 2013

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo, SP: Ática, 1996

JURISPRUDENCIA Argentina (Buenos Aires): n. 5243, 24/02/82.

JUZ, Breno de Souza. A noção de representação da crise no nuevo cine argentino (1990-2004) In: ENCONTRO INTERNACIONAL DA ANPHLAC, 2008, Vitória. **Anais**. VIII Encontro Internacional da Anphlac, 2008.

\_\_\_\_\_. Representações cinematográficas da Argentina em crise (1999-. 2004). Dissertação (Mestrado) – Curso de História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2010.

KUSTER, Eliana. A insuportável indiferença: indo ao cinema na companhia de Georg Simmel. (Org.) PECHMAN, R. **A pretexto de Simmel**: cultura e subjetividade na metrópole contemporânea. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014a.

\_\_\_\_\_. O tédio dos olhares sem alma. Algumas considerações sobre a indiferença, o desejo e o papel do cinema no cotidiano das metrópoles. In: PECHMAN, Robert Moses; KUSTER, Eliana. **O chamado da cidade**: ensaios sobre urbanidade. Belo Horizonte Ed.UFMG, 2014b.

LASCH, Christopher. **O mínimo eu**: sobrevivência psíquica em tempos difíceis. São Paulo, SP: Brasiliense, 1986.

LA CASA Curutchet: patrimonio universal y museo de arquitectura En: **CAPBA**: revista del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires - Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires. Consejo Superior. Año 1, no. 1, La Plata: CAPBA I, 2008. p. 28-29.

LA OBRA secreta. **Catálogo**. Disponível em < <http://alephcine.com/catalogo/la-obra-secreta>>. Acesso em 26 de dez. de 2017.

LE CORBUSIER. **A Carta de Atenas**. São Paulo, SP: Hucitec: EDUSP, 1989.

\_\_\_\_\_. **Precisões**: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo. São Paulo, SP: CosacNaify, 2004.

\_\_\_\_\_. **Urbanismo**. 3. ed. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 2009.

LIERNUR, Jorge Francisco; PSICHEPIURCA, Pablo. **La red austral:** obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965). 1a ed. Bernal AR: Universidad Nacional de Quilmes, 2012.

LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sebastien. Marcos de uma trajetória individual, entrevista à Sebastien Charles. In: LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sebastien (Coaut. de). **Os tempos hipermodernos.** São Paulo, SP: Barcarolla, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sebastien (Coaut. de). **Os tempos hipermodernos.** São Paulo, SP: Barcarolla, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio:** ensaio sobre o individualismo contemporâneo. Barueri, SP: Manole, 2005.

\_\_\_\_\_. **O império do efêmero:** a moda e seu destino nas sociedades modernas. 1a reimpr. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1991.

LUZ, Rogério. **Filme e subjetividade.** Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos: Contra Capa, 2002.

MARTÍNEZ, Alfonso Corona. Sobre el paisaje urbano de Buenos Aires. In: BORTHAGARAY, Juan Manuel. **Habitar Buenos Aires:** las manzanas, los lotes y las casas. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 2009.

MERRO JOHNSTON, Daniel. **El Autor y el intérprete.** Le Corbusier y Amancio Williams en la Casa Curutchet. Buenos Aires: 1:100 Ediciones, 2011.

**OEUVRE complete.** Coautoria de Pierre Jeanneret, W Boesiger, Oscar Stonorov. V. 5 (1946-52), Zurich: d'Architecture, 1991.

OBIOL, Lorena. Mirar de al lado. In: **NOTAS CPAU,** Julio 2014, nº 26, año VII, Medianera, 2014.

PAÉZ, Oswaldo. El hombre de al lado: o cuando calibán intentó romper la pared. **DC papers** – revista de crítica y teoría de la arquitectura. nº 21-22, dezembro de 2011.

PECHMAN, Robert Moses; KUSTER, Eliana. **O chamado da cidade:** ensaios sobre urbanidade. Belo Horizonte Ed.UFMG, 2014b.

PECHMAN, Robert Moses; KUSTER, Eliana. Maldita rua. In: PECHMAN, Robert .Moses; KUSTER, Eliana. **O chamado da cidade:** ensaios sobre urbanidade. Belo Horizonte Ed.UFRJ, 2014b.

PECHMAN, Robert Moses; KUSTER, Eliana. Também sem a feli(z) cidade se vive: um panorama dos encontros e desencontros pelas ruas da cidade contemporâneas. In: PECHMAN, R. KUSTER, Eliana. **O chamado da cidade:** ensaios sobre urbanidade. Belo Horizonte Ed.UFRJ, 2014b

PECHMAN, Robert Moses. Eros furioso na urbe, civilização e cidade na pintura de Hopper. In: PECHMAN, Robert Moses; KUSTER, Eliana. **O chamado da cidade: ensaios sobre urbanidade**. Belo Horizonte Ed.UFRJ, 2014.

\_\_\_\_\_. Quando Hannah Arendt vai à cidade e encontra Rubem Fonseca: ou da cidade, da violência e da política. In: PECHMAN, Robert Moses; KUSTER, Eliana. **O chamado da cidade: ensaios sobre urbanidade**. Belo Horizonte Ed.UFMG, 2014b.

\_\_\_\_\_. Na selva das cidades: um *blasé* e três *voyeurs* – Simmel, Hopper, Hitchcock e Vettriano. In: PECHMAN, Robert Moses. (Org.) **A pretexto de Simmel: cultura e subjetividade na metrópole contemporânea**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014a.

PORTINHO, Carmen. O ensino do Urbanismo. **Revista da Diretoria de Engenharia**, Rio de Janeiro, ano 2, nº11, 1934.

PENA, Jaime (ed). **Historias extraordinarias**. Nuevo cine argentino 1999-2008. Madrid: T&B Editores/Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, 2009.

PESCI, Rubén. Le Corbusier en la Argentina. En: **Ambiente**, Año 1, no. 21 (ago. 1980). La Plata: CEPA, 1980.

PINSON, Daniel. **Arquitectura e Modernidade**. Flammarion, 1996.

PODESTÁ, Gonzáles. La casa chorizo. In: BORTHAGARAY, Juan Manuel. **Habitar Buenos Aires: las manzanas, los lotes y las casas**. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 2009.

RAMA, Ángel. **A cidade das letras**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1985.

REIS, Anderson Roberti. A América negociada e os homens ao lado. **Revista territórios e fronteiras**, Cuiabá, vol.5, n.2, jul-dez., 2012.

RONDINA, Homero. **Medianería y propiedad horizontal**. Buenos Aires: Ediciones, 1998.

RUBINO, S. Corpos, cadeiras, colares: Lina Bo Bardi e Charlotte Perriand. **Cadernos Pagu**, v.34, 2010.

\_\_\_\_\_. Corpo, imagem, objeto: a cadeira LC9 e Charlotte Perriand. **Joelho**. Revista de Cultura Arquitectónica, v.1, 2010.

SÁNCHEZ, Jorge A. La Casa Curutchet debe volver a su estado original. En: **ARQ: diario de arquitectura**, Año 14, no. 745 (29 nov. 2016), Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino, 2016.

SARLO, Beatriz. **La ciudad vista** – mercancia e cultura urbana. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.

\_\_\_\_\_. **Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930**. Tradução de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2010.

- SAVINO, Celina. Casa Curutchet declarada Patrimônio de la Humanidad. En: **Área urbana:** actualidad, tecnología y equipamiento para municipios y prestadores de servicios públicos, Año 13, no. 60 (oct. - nov. 2016), Buenos Aires: ELCO, 2016.
- SCHERE, Rolando H. El revés de la trama In: BORTHAGARAY, Juan Manuel. **Habitar Buenos Aires:** las manzanas, los lotes y las casas. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 2009.
- SEGURA, Ramiro. La persistencia de la forma (y sus omisiones): Un estudio del espacio urbano de La Plata a través de sus ciudades análogas. **Cuad. antropol. soc.**, Buenos Aires, n. 30, dic. 2009. p. 179-180. Disponível em [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1850-275X2009000200010](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1850-275X2009000200010) Acesso em 23 dez. 2017.
- SENNETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental.** 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: BestBolso, 2010.
- SILVA, Janice Theodoro. **América Barroca:** tema e variações. São Paulo: Edusp/Nova Fronteira, 1992.
- \_\_\_\_\_. Menos é mais. O homem ao lado. **Revista territórios e fronteiras**, Cuiabá, vol. 6, 2013.
- SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). **Mana** [online], vol.11, n.2, 2005. p.588.. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132005000200010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132005000200010)>, acesso em 11 de out. 2016
- SIMMEL, Georg. A Ponte e a Porta. **Política & Trabalho**, nº12 - set/1996, p.10. Disponível em <http://www.oocities.org/collegepark/library/8429/12-simmel-1.html>>. Acesso em 15 de out. 2016.
- SIMIÃO, Suelen Caldas de Sousa. Construção de masculinidade em *El hombre de al lado* (2009): questões de gênero. In: III SEMINARIO DE HISTORIA E CULTURA: Gênero e Historiografia da Universidade Federal de Uberlândia – Campus Santa Mônica, 2015, Uberlândia. **Anais** III Seminário de História e Cultura: Gênero e Historiografia da Universidade Federal de Uberlândia – Campus Santa Mônica, 2015.
- \_\_\_\_\_. (Des)cobrir a cidade: ressignificações do espaço urbano de Buenos Aires em Medianeras (2011). In: VIII Seminário Nacional do Centro de Memória – MEMÓRIA E ACERVOS DOCUMENTAIS. O ARQUIVO COMO ESPAÇO PRODUTOR DE CONHECIMENTO. 2006. **Anais.** VIII. Seminario Nacional do CMU - Memória e acervos

documentais, o arquivo como espaço produtor de conhecimento. Campinas: UNICAMP/CMU, 2016.

\_\_\_\_\_. Entre a cidade e a cidadela: (In)tolerância e isolamento no espaço urbano. In: PRIMER CONGRESO IBEROAMERICANO DE HISTORIA URBANA: ciudades en el tiempo: infraestructuras, territorio, patrimonio, 2016, Santiago de Chile. **Actas** Primer Congreso Iberoamericano de Historia Urbana: : ciudades en el tiempo: infraestructuras, territorio, patrimonio, 2016, v.1. p.651-660.

\_\_\_\_\_. **Esquecimento e História:** narrativa borgeana e reflexão historiográfica. 2014. Trabalho de conclusão de curso de graduação – Curso de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/18244>>. Acesso em 19 de dez. 2017.

\_\_\_\_\_. Higiene das cidades. Discurso médico e remodelação das cidades mineiras no início do século XX. In: 7º. SEMINÁRIO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA HISTORIOGRAFIA - TEORIA DA HISTÓRIA E HISTÓRIA DA HISTORIOGRAFIA: DIÁLOGOS BRASIL-ALEMANHA., 7., 2013, Mariana. **Anais...** . Ouro Preto: Edufop, 2013.

\_\_\_\_\_. (In)visibilidade contemporânea na multidão: o olhar e a cena urbana em Medianeras (2011). **Revista Cantareira**, Dossiê História e Cinema, Rio de Janeiro, ed. 23, p.33-46. Jul-Dez, 2015.

\_\_\_\_\_. Janela para Curutchet: entre o convívio e a norma em *El hombre de al lado* (2009). **Cordis**. História, Cinema e Política. São Paulo, n.16, p. 294-319, jan/jun 2016.

\_\_\_\_\_. Medo e (In)tolerância: Casa Tomada e o Homem ao lado da Casa Curutchet. In: XXIX SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – CONTRA OS PRECONCEITOS: HISTÓRIA E DEMOCRACIA, 2017, Brasília. **Anais**. XXIX Simpósio Nacional de História – contra os preconceitos: história e democracia. 2017.

\_\_\_\_\_. “Os grandes problemas sanitários”: ciência, urbanismo e higiene no plano de remodelação do Rio de Janeiro na década de 1930. **Horizonte Científico**. Uberlândia. v. 8, p. 1-23, 2014.

\_\_\_\_\_. Representações do feminino e as masculinidades plurais: arquitetura moderna e design em *El hombre de al lado* (2009), **Caderno Pesquisa do Cdhis**, v.30, n.1, Uberlândia, jan./jun. 2017.

SPOTA, Alberto G. **Tratado de medianería**. Buenos Aires: Jurídica, 1935.

SVAMPA, Maristella. **La Brecha Urbana**. Buenos Aires: Capital Inletectual, 2004.

\_\_\_\_\_. **Los que ganaron.** La vida en los countries y en los barrios privados, Buenos Aires, Ed. Biblos, octubre de 2001.

WAIZBORT, Leopoldo. **As aventuras de Georg Simmel.** São Paulo, SP: Editora 34, 2000.

WOOLF, Virginia. **Contos completos.** Tradução de Leonardo Froes. 2. ed. São Paulo, SP: CosacNaify, 2005.