



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

SUELEN CALDAS DE SOUSA SIMIÃO

**"La ciudad que huye": o cinema como expressão sensível
dos modos de viver em *countries*, condomínios e bairros
fechados na Região Metropolitana de Buenos Aires**

**CAMPINAS
2024**

SUELEN CALDAS DE SOUSA SIMIÃO

**"La ciudad que huye": o cinema como expressão sensível dos modos de viver
em *countries*, condomínios e bairros fechados na Região Metropolitana de Buenos
Aires**

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

Orientador: PROFA. DRA. JOSIANNE FRÂNCIA CERASOLI

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

**CAMPINAS
2024**

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

Si45c Simião, Suelen Caldas de Sousa, 1991-
"La ciudad que huye" : o cinema como expressão sensível dos modos de viver em *countries*, condomínios e bairros fechados na Região Metropolitana de Buenos Aires / Suelen Caldas de Sousa Simião. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Josianne Francia Cerasoli.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Cinema - Argentina. 2. Condomínios fechados - Buenos Aires, Região Metropolitana de (Argentina). 3. Hipermodernidade. 4. Sociabilidade. I. Cerasoli, Josianne Francia, 1972-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: "La ciudad que huye" : cinema as sensitive expression of the ways of living in *countries*, and gated communities and neighborhoods in the Metropolitan Region of Buenos Aires

Palavras-chave em inglês:

Cinema - Argentine

Gated communities - Buenos Aires, Metropolitan Region of (Argentina)

Hypermodernity

Sociability

Área de concentração: Política, Memória e Cidade

Titulação: Doutora em História

Banca examinadora:

Josianne Francia Cerasoli [Orientador]

Robert Moses Pechman

Jacy Alves de Seixas

Maria Stella Martins Bresciani

Silvana Barbosa Rubino

Mônica Brincalepe Campo

Data de defesa: 05-04-2024

Programa de Pós-Graduação: História

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-9261-3645>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/4613600449583476>



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, composta pelos professores doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 05 de abril de 2024, considerou a candidata Suelen Caldas de Sousa Simião aprovada.

Profa. Dra. Josianne França Cerasoli

Profa. Dra. Maria Stella Martins Bresciani

Profa. Dra. Silvana Barbosa Rubino

Profa. Dra. Mônica Brincalepe Campo

Profa. Dra. Jacy Alves de Seixas

Prof. Dr. Robert Moses Pechman

A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Coordenadoria do Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

*À memória de minha avó,
Haydée Caldas*

Agradecimentos

Aos que sonharam, criaram e desenharam novas cidades, pela literatura, pela música, pela arte e pelo cinema e me fizeram encontrar o meu lugar no mundo. Aos que antes de mim deslindaram campos e possibilidades de pesquisa. Aos que me mantiveram até aqui de cabeça firme, em memória de minha mãe Sullivan e de minha avó Haydée, peço licença, saúdo e agradeço.

À Josianne Cerasoli, minha orientadora, por sua escuta atenta e pelo longo percurso de quase quatorze anos de orientação e, em especial, por ter aceitado em 2015 encarar um projeto de pesquisa não com um, mas com dois filmes, que no decorrer da minha trajetória acadêmica se converteram em muitos mais. Stella Bresciani, pela generosidade, cuidado, leitura atenciosa e diversas sugestões ao longo desse percurso. Por ter escrito *Londres e Paris no século XIX* e mostrado para uma estudante de graduação da Universidade Federal de Uberlândia outras formas de escrever e pesquisar história. Silvana Rubino por ter alimentado meu ímpeto de pesquisa e investigação de temas e filmes pouco afeitos aos historiadores, e por me mostrar que ser chamada de socióloga (em meio a historiadores), é também um elogio. Jacy Seixas, pela orientação e as aulas na graduação, e pelo carinho. Mônica Campo, quem primeiro me apresentou o mundo do cinema e o curta-documental que intitula e motiva essa tese. Por ter acreditado e acreditar em mim e no meu trabalho. Robert Pechman, maior inspiração na minha forma de olhar para o espaço urbano. A todos eles em conjunto pela leitura e o aceite em participar da banca.

Fernando Atique, que generosamente aceitou supervisionar e frutificar os novos caminhos que não se encerram com o término do doutorado. Paola Berenstein pela leitura do material de qualificação e pelas recomendações valiosas que são, sem dúvida, estrutura dessa tese e mostraram novas formas de olhar a cidade. Esteban Dipaola, por seus textos, pesquisas e formas de olhar para os sentimentos, sensibilidades e subjetividades contemporâneas. Por me inspirar e aceitar me supervisionar na Universidad de Buenos Aires junto ao Instituto de Investigaciones Gino Germani ao longo de mais de um ano.

À minha família pelo apoio de sempre, especialmente minhas irmãs Emanuele e Eveline Caldas, minha sobrinha Sophia e meu pai Ézio. Gilma Rios, minha eterna melhor professora de história e madrinha. À família Sales, Ana Célia, Ana Lúcia, Angélica,

Anselma, Maria Helena e em particular Anna Cláudia, por continuarem a me deixar fazer parte e ter uma família longe de Minas Gerais. À família que eu fiz na Moradia Estudantil da Unicamp, na n3, Ananda Mendes, Jéssica Boscolo, Heloisa Soares e Vivian Felipe, fundamentais na passagem do mestrado ao doutorado.

Natalia Barrenha, elo entre a Suelen historiadora e a pesquisadora de cinema, por partilharmos os mesmos objetos de pesquisa, alguns generosamente cedidos e recomendados. Fernando Pinho, por ter instigado umas das principais ideias que fundamentam a conclusão desse trabalho. Rodrigo de Faria, pela amizade durante minha estadia em Buenos Aires.

Aos professores Alexandre Avelar, Ana Paula Spini, Carla Miucci e Florisvaldo Jr. que me formaram na graduação em História na Universidade Federal de Uberlândia e que, hoje amigos, continuam a fazer parte do que sou e dos caminhos que decido todos os dias percorrer. Isabel Marson, pela leitura sempre atenciosa e cuidadosa. Karla Bessa, pela conexão Uberlândia-Campinas e por me ensinar sempre a duvidar dos pressupostos e a questionar o que parece muito bem estabelecido, a *desviar*. Aos colegas do NEPHISPO, do Grupo História e Linguagens Políticas: Razão, Sentimentos e Sensibilidades, do Colonialidade do olhar: visualidades, subjetividades e interseccionalidades, e do Cronologias do Pensamento Urbanístico, pelos diálogos enriquecedores.

Aos pesquisadores e pesquisadoras do CIEC - Centro Interdisciplinar de Estudos sobre Cidade, em especial aos meus amigos de turma, de percalços e de vida na Unicamp, Ana Carolina Alves e Leonardo Novo, mas também a Ana Luiza Brunél, Ruana Alencar, Monique Félix e Raquel Jordan. Thainã Cardinalli, por me conceder o privilégio da sua amizade e de seu afeto ao longo desses anos. Michelle Dias, por nossas inúmeras afinidades nesses últimos anos e por todas as viagens que ainda iremos fazer. Ayrle Alves, pelo carinho, cuidado e por compartilhar comigo o que foi a reta final desse trabalho que me dedico há seis anos. Glaymar de França por insistir nas saídas para distrair e por ajudar com a impressora (quem teve que imprimir uma tese sabe o que isso significa).

Aos funcionários do Centro de Documentación e Información do Instituto de Investigaciones Gino Germani, da Biblioteca CPAU – Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo, da Biblioteca Nacional Mariano Moreno e do Archivo General

de la Nación (AGN), em Buenos Aires. Aos funcionários da Biblioteca Otavio Ianni e da Secretaria de Pós-Graduação do IFCH, em especial a Daniel Hatamoto. Ao Leandro Freitas, do ponto de apoio da FAPESP, responsável por retirar todas as minhas dúvidas, assim como, gentilmente organizar e me auxiliar em todos os tramites ao longo desses anos.

Paula Goulart, a melhor amiga que eu poderia ter graças a graduação, e que se transformou em uma amiga para a vida, por tudo que passamos juntas e por nos entendermos mesmo à distância (e também pelas artes nessa tese). Stephanie Assaf, pelos áudios e pelas palavras de conforto quando as coisas pareciam muito nebulosas. Lucas Reis e Malu Brito, de mestrinhos a doutorinhos, por fazerem os encontros, mesmo após tanto tempo, serem os mesmos. Priscila Vieira, provavelmente a maior responsável por eu ter aceitado me mudar para Campinas quando passei no Mestrado (obrigada!). Diana Tavares por ter me apresentado novos lugares e gostos, Jorginha (fia), de quem eu sinto saudade todos os dias. Ariadna Perez por ter tornado mais legais os dias em Buenos Aires.

Aos amigos que o forró me deu, Anderson Carlos, Evandro Santana, Gabrielli Clímaco, Jacqueline Midlej, Jamille Souza, Marina Murrer, Tiago Ferreira, Vitor Silva e, principalmente, à Fernanda Palmeira por me acolher e escutar sobre os mais variados temas e dificuldades que se apresentaram ao longo desses anos, mas também por compartilhar a cada instante os momentos felizes. Daniel Ribeiro, por me ensinar sempre novos passos de dança, pelos mais de duzentos filmes que vimos juntos, por todos os jogos de Super Nintendo que ainda vamos zerar e por tornar os dias mais simples.

Diego Pereira, para além de toda ajuda cotidiana nas maiores minuciosidades dessa tese, pela possibilidade do (re)encontro e por me mostrar que há sempre momentos de felicidade, apesar de tudo. *It takes two.*

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo suporte financeiro para a realização do doutorado (Processo nº 2018/15067-7).

À Buenos Aires com *tu maldita humedad y tu bendita canción*, como cantaria um tango de Julieta Laso.

*não perder a
cara de susto*

*fazer a
manutenção
do espanto*

*que é para não
se acostumar
com o atual
estado das
coisas*

*ser inteiro
assombração*

*até no descanso
levar adiante
o tremor*

*devolver a eles
o sobressalto*

Francisco Mallmann

Resumo

Esta tese de doutorado investiga o processo histórico de formação dos *countries*, condomínios e bairros fechados na Região Metropolitana de Buenos Aires (RMBA), a partir de 1970, em correlação com a produção do cinema argentino contemporâneo, buscando pensar as relações entre sensibilidades, sociabilidades e espaço urbano. O trabalho aborda conjuntos de fontes que perpassam diferentes aspectos da questão, com ênfase em: aspectos técnicos, referentes a escritos de arquitetos, urbanistas, geógrafos e sociólogos, concernentes à urbanização da RMBA; dimensões relativas aos impactos sensíveis dessa forma específica de organização urbana, tais como dados sobre a formação e expansão das urbanizações privadas, as alterações sofridas na legislação, estratégias de difusão e comunicação; e um aspecto artístico, cuja fonte principal é cinematográfica, e analisa um curta-documental e seis filmes argentinos relacionados à temática. A hipótese central é que essa filmografia se apresenta como sintoma de uma espécie de cidade (des)encontrada retratada no âmbito da crítica à implementação de políticas neoliberais, mudanças culturais e do aumento do discurso sobre a violência urbana, instituída numa nova lógica espacial. Ao problematizar historicamente o contemporâneo, inquerimos de que forma os filmes evidenciam processos subjetivos ao mesmo tempo em que despertam em nós sentimentos em relação ao que está sendo assistido. Investigamos como o cinema torna a indiferença insuportável ao jogar especialmente com categorias ligados ao gênero cinematográfico de horror e suspense enquanto *expressa* modos de viver em urbanizações privadas. São considerados o curta-documental de Lucrecia Martel, “La ciudad que huye” (2006), e os filmes, “Cara de queso ‘mi primer ghetto’ (2006) de Ariel Winograd, “Una semana solos” (2007) de Celina Murga, “Las viudas de los jueves” (2009) de Marcelo Piñeyro, “Betibu” (2014) de Miguel Cohan, “Historia del Miedo” (2014) de Benjamín Naishtat, e “Los decentes” (2016) de Lukas Valenta Rinner.

Palavras-chave: Cinema Argentino, Condomínios Fechados, Hipermodernidade, Sensibilidade, Sociabilidade.

Abstract

This doctoral dissertation investigates the historical process of ‘countries’, gated communities, and neighborhoods formation in the Metropolitan Region of Buenos Aires (MRBA), since 1970, in correlation with the production of contemporary Argentine cinema, seeking to think about the relationships between sensibilities, sociability and urban space. The work addresses sets of historical sources that cover different aspects of the issue, with emphasis on technical aspects, referring to documents written by architects, urban planners, geographers, and sociologists, concerning the urbanization of the MRBA; dimensions relating to the sensitive impacts of this specific form of urban organization, such as data on the formation and expansion of private urbanizations, changes to legislation, dissemination and communication strategies; and an artistic aspect, whose main source is the cinematography, which analyzes a short documentary and six Argentine films related to the theme. The central hypothesis is that this filmography presents itself as a symptom of a kind of (mis)matched city portrayed within the scope of criticism of the implementation of neoliberal policies, cultural changes, and the increase in discourse on urban violence, established in a new spatial logic. By historically problematizing the contemporary, we inquire into how films highlight subjective processes at the same time that they awaken feelings in us concerning what is being watched. We investigate how cinema makes indifference unbearable by playing especially with categories linked to the cinematographic horror and thriller genre while expressing ways of living in private urbanizations. It is considered the short documentary by Lucrecia Martel, “La ciudad que huye” (2006), and the films, “Cara de queso 'mi primer ghetto' (2006) by Ariel Winograd, “Una Semana solos” (2007) by Celina Murga, “Las vividas de los jueves” (2009) by Marcelo Piñeyro, “Betibu” (2014) by Miguel Cohan, “Historia del Miedo” (2014) by Benjamín Naishtat, and “Los decentes” (2016) by Lukas Valenta Rinner.

Keywords: Argentine cinema; Gated communities; Hypermodernity; Sensibility; Sociability.

Resumen

Esta tesis doctoral investiga el proceso histórico de formación de *countries*, condominios y barrios cerrados en la Región Metropolitana de Buenos Aires (RMBA), a partir de 1970, en correlación con la producción del cine argentino contemporáneo, buscando pensar las relaciones entre sensibilidades, sociabilidad y espacio urbano. El trabajo aborda conjuntos de fuentes que abarcan diferentes aspectos del tema, con énfasis en: aspectos técnicos, refiriéndose a escritos de arquitectos, urbanistas, geógrafos y sociólogos, relativos a la urbanización de la RMBA; dimensiones relativas a los impactos sensibles de esta forma específica de organización urbana, como datos sobre la formación y expansión de urbanizaciones privadas, cambios en la legislación, estrategias de difusión y comunicación; y una vertiente artística, cuya fuente principal es la cinematografía, y analiza un corto documental y seis películas argentinas relacionadas con el tema. La hipótesis central es que esta filmografía se presenta como síntoma de una suerte de ciudad (des)encontrada retratada en el ámbito de la crítica a la implementación de políticas neoliberales, cambios culturales y aumento del discurso sobre la violencia urbana, instaurada en una nueva lógica espacial. Al problematizar históricamente lo contemporáneo, indagamos cómo las películas resaltan procesos subjetivos al mismo tiempo que despiertan en nosotros sentimientos en relación con lo que se mira. Investigamos cómo el cine vuelve insoportable la indiferencia jugando especialmente con categorías ligadas al género cinematográfico de terror y suspenso al tiempo que expresa formas de vivir en urbanizaciones privadas. Son considerados el corto documental de Lucrecia Martel, “La ciudad que huye” (2006), y las películas, “Cara de queso 'mi primer ghetto' (2006) de Ariel Winograd, “Una Semana solos” (2007) de Celina Murga, “ Las viudas de los jueves” (2009) de Marcelo Piñeyro, Betibu (2014) de Miguel Cohan, “Historia del Miedo” (2014) de Benjamín Naishtat y “Los decentes” (2016) de Lukas Valenta Rinner.

Palabras clave: Cine argentino; *Countries*; Hipermodernidad; Sensibilidad; Sociabilidad.

Índice de Imagens

Figura 1 - Tentativa de entrar em um condomínio fechado. La ciudad que huye 00'02"	35
Figura 2 - Mapa da urbanização de Buenos Aires e quilometragem do muro da urbanização privada Tortuga Country Club – Pilar. La ciudad que huye 01'39"	37
Figura 3 - Vizinhos de frente - Urbanização privada Las Palmas – Tigre. La ciudad que huye 02'16"	37
Figura 4 - Muro da urbanização privada Las Palmas – Tigre. La ciudad que huye 02'19"	38
Figura 5 - Representação gráfica de Buenos Aires com as vias de circulação do trânsito em destaque. La ciudad que huye 03'40"	39
Figura 6 - Gráfico de comparação contendo os km ocupados pelos bairros fechados e a extensão da cidade de Buenos Aires. La ciudad que huye 03'58"	39
Figura 7 - Expressão gráfica da expansão das autopistas em território argentino. La ciudad que huye 01'50"	40
Figura 8 - Montagem: SANTOS, Paula Goulart (2021).....	53
Figura 9 - Montagem: SANTOS, Paula Goulart (2024).....	91
Figura 10 - Perspectiva de cima do helicóptero – campos. Frame de História del Miedo (2014), 00'47"	93
Figura 11 - Perspectiva de cima do helicóptero (casas em lotes isolados e amplos, com recuos laterais, amplos jardins e muitos com piscina). Frame de História del Miedo (2014), 00'58"	93
Figura 12 - Perspectiva de cima do helicóptero (habitações simples e sem a presença de piscinas). Frame de História del Miedo (2014), 01'30"	93
Figura 13 - Em plano aberto pai e filho brincam de bola. Frame de História del Miedo (2014), 01'55"	94
Figura 14 - Mulher toma sol enquanto lê em uma espreguiçadeira. Frame de História del Miedo (2014), 03'30"	94
Figura 15 - Em meio primeiro plano o personagem olha para cima à procura do barulho. Frame de História del Miedo (2014), 03'56"	95
Figura 16 - A personagem, em close, para de ler e também olha à procura do som. Frame de História del Miedo (2014), 04'02"	95
Figura 17 - Garoto, em close, tapa os ouvidos diante do barulho. Frame de História del Miedo (2014), 04'17"	95

Figura 18 - O pai, em close, tenta conversar com o menino. Frame de História del Miedo, (2014) 04'18"	96
Figura 19 - O segurança, em close, olha para cima. Frame de História del Miedo, (2014), 4'23"	96
Figura 20 - Perspectiva do helicóptero. Frame de História del Miedo (2014), 4'33" ...	96
Figura 21 - Título do filme. Frame de História del Miedo (2014), 05'02"	97
Figura 22 – Frame de Teresa em História del Miedo (2014), 22'17"	99
Figura 23 – Frame de Elba em El hombre de al lado (2009), 06'59"	99
Figura 24 – Frame de Belén em Los decentes (2016), 11'02"	99
Figura 25 – Frame de Val em Que horas ela volta? (2015), 07'05"	100
Figura 26 – Frame de Ramona em Réimon (2014), 55'46"	100
Figura 27 - Teresa começa a se sentir mal enquanto passa o aspirador de pó. Frame de Historia del Miedo (2014), 24'08"	102
Figura 28 - Teresa desmaia. Frame de Historia del Miedo (2014), 24'43"	102
Figura 29 - Aumento do lixo cercando a habitação fechada. Frame de Historia del Miedo (2014), 29'17"	103
Figura 30 - O segurança, em close, olha para Carlos após ser repreendido. Frame de Historia del Miedo (2014), 32'22"	104
Figura 31 - Carlos, em close, encara o segurança de volta. Frame de Historia del Miedo (2014), 32'25"	104
Figura 32 - Belén, em primeiro plano, sendo entrevistada. Frame de Los decentes (2016), 02'07"	106
Figura 33 - Título do filme. Frame de Los Decentes (2016), 03'01"	107
Figura 34 - Título do filme. Frame de Los decentes (2016), 03'01"	107
Figura 35 - Funcionários são revistados na portaria do condomínio. Frame de Los decentes (2016), 05'27"	108
Figura 36 - Belén, com um mapa desenhado pelo segurança, procura a casa que irá trabalhar. Frame de Los decentes (2016), 06'24"	109
Figura 37 - Belén chega até a casa. Frame de Los decentes (2016), 07'32"	109
Figura 38 - Em plano aberto, Belén ouve barulho do outro lado da cerca. Frame de Los decentes (2016), 12'36"	111
Figura 39 - Ainda em plano aberto, Belén sobe em uma escada. Frame de Los decentes (2016), 12'56"	111
Figura 40 - Belén sai por uma das portarias do prédio. Los decentes (2016), 13'36" .	111

Figura 41 - Belén, em plano aberto, chega à portaria da comunidade... Frame de Los decentes (2016), 14'54"	112
Figura 42 - ... e se depara com um casal nu. Frame de Los decentes (2016), 15'02" ..	112
Figura 43 - Assustada, Belén volta correndo. Frame de Los decentes (2016), 15'11" ..	113
Figura 44 - Belén, sonolenta, chega até a cozinha onde Diana prepara um chá para as duas. Frame de Los decentes (2016), 2'39"	114
Figura 45 - Diana dorme segurando a mão de Belén, que fica impossibilitada de sair. Frame de Los decentes (2016), 34'14"	114
Figura 46 - Juanchi agradece sua mãe. Frame de Los decentes (2016), 1h 5'51"	115
Figura 47 - Belén recria O nascimento da Vênus. Frame de Los decentes (2016), 44'08"	116
Figura 48 - Iniciação ao curso sobre sexo tântrico. Frame de Los decentes (2016), 46'01"	116
Figura 49 - Sarau de poesias eróticas. Frame de Los decentes (2016), 57'05"	117
Figura 50 – Frame de Los decentes (2016), 52'48"	120
Figura 51 – Frame de Los decentes (2016), 53'16"	120
Figura 52 – Frame de Los decentes (2016), 54'56"	121
Figura 53 – Frame de Los decentes (2016), 55'06"	121
Figura 54 - Cena do jantar. Momento em que Tati, a namorada de Pola, aparece. Frame de Historia del Miedo (2014), 59'18"	129
Figura 55 – Amália para diante de um poste após sair desnorreada da casa. Frame de História del Miedo (2014), 1h14'39"	130
Figura 56 – Personagens, em plano aberto, no campo do condomínio. Frame de Historia del Miedo (2014), 1h14'51"	130
Figura 57 – Carlos com uma lanterna. Ao fundo percebe-se a presença de neblina e o tom fantasmagórico mesmo com a volta da energia. Frame de História del Miedo (2016), 1h.15'00"	131
Figura 58 - Belén, de vermelho, prepara um chá. Frame de Los Decentes (2016), 1h30'55"	132
Figura 59 - Belén olha a bolsa de Diana, enquanto a patroa está desmaiada sob a mesa. Frame de Los decentes (2016), 1h32'22"	133
Figura 60 - Já de dia, pessoas da comunidade naturista empunhando armas invadem o condomínio. Frame de Los decentes 1h33'59"	133

Figura 61 - Cena final com a noz sendo explodida por um tiro. Frame de Los decentes (2016), 1h37'29"	134
Figura 62 – Pôster de divulgação dos filmes. Pola em Historia del Miedo (2014) e Belén em Los decentes (2016). Ambos os cartazes acenam para uma perspectiva de suspense.	135
Figura 63 - Montagem: SANTOS, Paula Goulart (2023).....	142
Figura 64 - Câmera posicionada atrás das pernas do protagonista. Frame de Cara de queso (2006), 00'38"	144
Figura 65 – Planta do country. Frame de Cara de queso (2006), 00'59"	144
Figura 66 – Título do filme. Frame de Cara de queso 02'54"	146
Figura 67 – Carro com Ariel e os pais parado na porta do country. Frame de Cara de queso (2006), 06'03"	147
Figura 68 – Ariel, Lili e Raúl. Frame de Cara de queso (2006), 06'06"	147
Figura 69 – Grade sendo fechada em close e mão do segurança que segura a caneta usada para preencher o formulário de entrada. Frame de Cara de queso (2006), 06'25"	147
Figura 70 – Avô, em plano fechado, falando com os meninos. Frame de Cara de queso (2006), 33'51"	151
Figura 71 – Semblante dos meninos começa a ficar tenso. Frame de Cara de queso (2006), 34'07"	151
Figura 72 – Fotografias coladas na parede que contrastam com a fala do avô. Frame de Cara de queso (2006), 34'55"	151
Figura 73 - Fotografias coladas na parede que contrastam com a fala do avô. Frame de Cara de queso (2006), 34'59"	152
Figura 74 – Visão do noticiário na televisão. Frame de Cara de queso (2009), 38'07"	152
Figura 75 – Sra. Felman “seduzindo” os garotos durante o jantar. Frame de Cara de queso (2006), 38'52"	154
Figura 76 – Sra. Felman com a mão sobre a mão de Cooper. Frame de Cara de queso (2006), 39'04"	154
Figura 77 – Ruso sentado na bancada da cozinha, esconde a excitação cruzando as pernas. Frame de Cara de queso (2006), 39'24"	155
Figura 78 – Ruso entra no quarto da empregada e passa mão sobre ela. Frame de Cara de queso (2006), 40'25"	155

Figura 79 – Pais de Ariel sentados no quintal conversando sobre a venda da casa. Frame de Cara de queso (2009), 14’04”	157
Figura 80 – Memorando sendo entregue na casa de Copper. Frame de Cara de queso (2006), 16’56”	159
Figura 81 – Memorando sendo entregue na casa de Alma. Frame de Cara de queso (2006), 17’27”	159
Figura 82 – Memorando sendo entregue na casa de Ariel. Cenas finais. Frame de Cara de queso (2006), 1h04’21”	160
Figura 83 – Frame de Una semana solos (2007), 00’52”	161
Figura 84 – Crianças invadem uma casa vazia, na cena vemos Maria e Fernando. Frame de Una semana solos (2007), 02’16”	161
Figura 85 – Frame de Una semana solos (2007), 03’20”	162
Figura 86 – Frame de Una semana solos (2007), 04’46”	162
Figura 87 – Meninos dirigindo um carro dentro do country. Frame de Una semana solos (2007), 20’16”	168
Figura 88 – Carro do segurança. Frame de Una semana solos (2007), 20’26”	168
Figura 89 – Segurança conversa com Maria sobre a infração dos garotos. Frame de Una semana solos (2007), 22’26”	169
Figura 90 – Cena em que os garotos são deixados pelos pais em um ônibus que os leva até uma festa na Capital. Frame de Cara de queso (2006), 50’47”	179
Figura 91 – Garotos do mesmo condomínio dentro do ônibus. Frame de Cara de queso (2006), 50’53”	179
Figura 92 – Pai de Alma simula urinar quando os garotos passam por ele. Na camiseta é possível ver a palavra Menen. Frame de Cara de queso (2006), 1h07’17”	181
Figura 93 – Ariel frente o local onde será interrogado. Frame de Cara de queso (2006), 1h15’32”	181
Figura 94 – Ariel encara a câmera. Frame de Cara de queso (2006), 1h10’27”	182
Figura 95 – Sofia sai da casa. Frame de Una semana solos (2007), 1h21’42”	183
Figura 96 – Crianças são pegadas pelo segurança, Frame de Una semana solos (2007), 1h22’26”	183
Figura 97 – Crianças sentadas no sofá enquanto são questionados sobre a invasão. Frame de Una semana solos (2007), 1h23’45”	184

Figura 98 – Juan distanciado do grupo parece assustado e arrependido, em vários momentos nos quais é acusado, balança negativamente a cabeça. Frame de Una semana solos (2007), 1h23’50”	185
Figura 99 – Juan e Sofia voltando para a casa. Frame de Una semana solos (2007), 1h26’50”	185
Figura 100 – Garotos reunidos ao redor de Esther. Frame de Una semana solos (2007), 1h28’14”	185
Figura 101 – Poster de divulgação dos filmes. Ariel e os demais personagens em Cara de queso (2006) e Sofia em Una semana solos (2007).....	186
Figura 102 – Maria conversa com Quique. Frame de Una semana solos 1h07’06” ...	188
Figura 103 - Montagem: SANTOS, Paula Goulart (2023)	191
Figura 104 – Mulher em primeiro plano, ou close, dentro do carro acendendo um cigarro. Frame de Las viudas de los jueves (2009), 00’01”.....	193
Figura 105 – Carro enquadrado, em plano aberto, por fora da tela. Na placa, pode-se ler “Proibido o acesso de pessoas alheias ao country. Frame de Las viudas de los jueves (2009), 01’42”	193
Figura 106 – Placas indicativas de velocidade permitida. Frame de Las viudas de los jueves (2009), 02’32”	194
Figura 107 – Mulher enquadrada, em plano aberto, no quintal de sua casa. Frame de Las viudas de los jueves (2009), 04’43”	195
Figura 108 – A mulher sai de cena enquanto a câmera desce e enquadra corpos na piscina, até mergulhar completamente dentro da água. Frame de Las viudas de los jueves (2009), 04’51”	195
Figura 109 – Título do filme, que aparece com a câmera já completamente dentro da piscina. Frame de Las viudas de los jueves (2009), 06’11”	195
Figura 110 – Câmera saindo da piscina e dando enfoque aos funcionários uniformizados. Frame de Las viudas de los jueves (2009), 08’02”.....	196
Figura 111 – Lago da urbanização filmado em plano aberto e em travelling. Frame de Las viudas de los jueves (2009), 14’05”.....	202
Figura 112 – Gustavo em close. Frame de Las viudas de los jueves (2009), 14’26”..	202
Figura 113 – Gustavo e Mavi enquadrados em plano aberto. Frame de Las viudas de los jueves (2009), 14’30”	202
Figura 114 – Em plano aberto vemos um ambiente escuro e uma poltrona. Frame de Betibú (2014), 1’49’	206

Figura 115 – Ainda em plano aberto, mas agora com a empregada posicionada do lado esquerdo da cena, vemos que um homem está sentado na poltrona. Frame de Betibú (2014), 1’55”	207
Figura 116 – A câmera se vira e notamos que o homem está morto. Frame de Betibú (2014), 2’10”	207
Figura 117 – Título do filme aparece sob o céu do condomínio fechado. Frame de Betibú (2014), 2’27”	208
Figura 118 – Tomada em plano aberto da entrada do condomínio fechado. Na placa podemos ler La Maravillosa Country Club de Golf. Frame de Betibú (2014), 16’13” ..	211
Figura 119 – Segurança 1 conversa com Nurit sobre a falta de autorização para entrar. Na imagem vemos de imediato o seu tom de descontentamento. Frame de Betibú (2014), 16’31”	211
Figura 120 – Segurança 2 informa sobre não poder estacionar no local. Frame de Betibú (2014), 17’09”	211
Figura 121 – Tomada, em plano aberto, do carro finalmente entrando na urbanização. Frame de Betibú (2014), 17’50”	212
Figura 122 – Segurança, em plano fechado, advertindo sobre a proibição de fotos. Frame de Betibú (2014), 46’26”	213
Figura 123 – Nurit, em plano fechado, após responder de maneira irônica o segurança. Frame de Betibú (2014), 46’32”	214
Figura 124 – Tano em close. Frame de Las viudas de los jueves (2009), 1h39’53”	220
Figura 125 – Martín em close. Frame de Las viudas de los jueves (2009), 1h39’57”	220
Figura 126 – Ronnie em close. Frame de Las viudas de los jueves (2009), 1h40’51”	220
Figura 127 – Gustavo em close. Frame de Las viudas de los jueves (2009), 1h42’33”	221
Figura 128 – Trina, Lala, Teresa e Carla diante dos caixões. Frame de Las viudas de los jueves (2009), 1h51’53”	223
Figura 129 – Televisão, em close, exibindo os protestos. Frame de Las viudas de los jueves (2009), 1h56’00”	224
Figura 130 – Televisão, em close, exibindo os protestos. Ao fundo se vê o Obelisco, símbolo da capital argentina. Frame de Las viudas de los jueves (2009), 1h56’12” ...	224
Figura 131 – Plano aberto da saída do carro do country, nota-se a direita um segurança armado. Frame de Las viudas de los jueves (2009), 1h58’43”	225

Figura 132 – Close na tela de diagramação do jornal com o destaque “Tragédia na Turquia”. Frame de Betibú (2014), 1h27’55”	227
Figura 133 – Close na tela de diagramação do jornal com a reportagem anterior substituída pela da morte de Chazarreta. Frame de Betibú (2014), 1h28’07”.....	228
Figura 134 – Betibú, Mariano e Brena, em plano fechado, olham para a tela do computador. Frame de Betibú (2014), 1h28’12”.....	228
Figura 135 – O bar é filmado em plano aberto. Frame de Betibú (2014), 1h33’58” ..	229
Figura 136 – Dois homens de preto em um moto param na frente do local. Frame de Betibú (2014), 1h34’03”	229
Figura 137 – Poster de divulgação dos filmes. Las viudas de los jueves (2009) e Betibú (2014)	230
Figura 138 – Val, de dentro da piscina, liga para sua filha Jéssica, para parabenizá-la pelo vestibular. Frame de Que horas ela volta? (2015), 1h29’55.....	235
Figura 139 - Montagem: SANTOS, Paula Goulart. (2023)	238
Figura 140 – Fonte e elaboração: Maximiliano Pavez. Elaborado a partir de “¿Que és el Gran Buenos Aires?, INDEC (2003). Publicado em maio de 2023. Disponível em: http://observatorioconurbano.ungs.edu.ar/?p=7430 . Acesso em 16 de out., 2023.....	240
Figura 141 – Processo de suburbanização da Região Metropolitana de Buenos Aires. Elaborado por Vidal Kopmann, 2012. VIDAL- KOPPMANN, 2014	244
Figura 142 – Mapa das urbanizações privadas, 2022. Fonte: Elaboração própria com base em dados georreferenciados disponibilizados na plataforma aberta Wikimapia.	256
Figura 143 – Mapa Interativo sobre bairros populares elaborado pelo La Nacion. Fonte: GIAMBARTOLOMEI, 2023.	257
Figura 144 – Mapa de Villas y Assentamientos, 2009. Fonte: Observatorio Metropolitano.	259
Figura 145 – Imagens de satélite retiradas da página do empreendimento. Fonte: NORDELTA S.A. Nordelta . Argentina: Nordelta S.A, 2023. Disponível em: https://www.nordelta.com/ . Acesso em: 18 nov. 2023.....	263
Figura 146 - Masterplan Nordelta. Fonte: NORDELTA S.A. Nordelta . Argentina: Nordelta S.A, 2023. Disponível em: https://www.nordelta.com/ . Acesso em: 18 nov. 2023.....	264
Figura 147 - Masterplan Estancias del Pilar. Fonte: CASA PRACTICA NEGOCIOS INMOBILIARIOS. Estancias del Pilar . Argentina: Casa practica negocios	

inmobiliarios, 2023. Disponível em:< https://estanciasdelpilar.com/ >. Acesso em: 15 nov. 2023.....	268
Figura 148 – Masterplan Pilar del Este. Fonte: Pilar del Este . Argentina: EIDICO, 2023. Disponível em: < https://pilardeleste.com.ar/ > Acesso em: 15 nov. 2023.....	270
Figura 149 - Montagem: SANTOS, Paula Goulart. (2023)	274
Figura 150 - Imagem da página de descrição do country.....	277
Figura 151 – Conjunto de imagens do Tortugas Country Club.	278
Figura 152 – Página do Olivos Golf Club.	278
Figura 153 – Propaganda do site da empresa imobiliária Teresa Urdapilleta Propiedades.	279
Figura 154 – Página inicial do site do megaempreendimento Fincas de San Vicente.	286
Figura 155 – Imagens destacando um lago e árvores ao fundo, gramado e campo de golf.	286
Figura 156 – Imagem retirada da página inicial do site na qual é possível notar a referência a outros empreendimentos.	288
Figura 157 – <i>Masterplan Fincas de San Vicente</i>	289
Figura 158 – Memes retirados da reportagem do jornal La Nación.....	293
Figura 159 – Guia de segurança presente na página do Tortugas Country Club.	305
Figura 160 – Guia de segurança presente na página do Tortugas Country Club.	306
Figura 161 – Série de humor da revista Casa Country. Respectivamente edição de nov. de 1999 e mar. De 2000.....	329
Figura 162 – Série de humor da revista Casa Country. Respectivamente edição de jan. e fev. de 2000.	330
Figura 163 – Montagem: SANTOS, Paula Goulart. (2023).....	332
Figura 164 – Master Plan Celebration	357

Sumário

Introdução – fugindo da cidade	25
La ciudad que huye – em cima do muro.....	34
Advertências teórico-metodológicas.....	47
Preparando a leitura.....	49
Parte I	52
Capítulo 1 – <i>Nuevo cine Argentino</i> , cinema, cidade e medo	53
1.1 <i>Nuevo Cine Argentino: cinema da crise</i>	54
1.2 <i>Cinema e cidade: aportes para os estudos das sensibilidades</i>	64
1.3 <i>Medo, violência e insegurança urbana: filmes de horror?</i>	74
Capítulo 2 – Entre a cidade e a cidade: medos do outro.....	91
2.1 <i>História del Miedo (2014)</i>	92
2.2 <i>Los decentes (2016)</i>	106
2.3 <i>Entre a cidade e a cidadela</i>	122
Capítulo 3 – Entre o excesso e a falta de limites: sozinhos e entediados	142
3.1 <i>Cara de queso – ‘mi primer ghetto’ (2006)</i>	143
3.2 <i>Una semana solos (2007)</i>	160
3.3 <i>Entre o excesso e a falta de limites</i>	171
Capítulo 4 – Entre o crime e o “grande medo”: crise econômica de 2001 e dissolução dos laços sociais	191
4.1 <i>Las viudas de los jueves (2009)</i>	192
4.2 <i>Betibú (2014)</i>	206
4.3 <i>Entre o crime e o “grande medo”</i>	214
Parte II	237
Capítulo 5 – Região Metropolitana de Buenos Aires: suburbanização e estabelecimento das urbanizações fechadas	238
5.1 <i>Região Metropolitana de Buenos Aires: questões atuais</i>	239
5.1.1 <i>Suburbanização, legislação e privatização</i>	251
5.2 <i>Tipologias</i>	260
5.3 <i>Cidades privadas: os casos Nordelta, Estancias del Pilar e Pilar del Este</i>	261
5.3.1 <i>Nordelta: “Todo lo que te gusta hacer en la ciudad, lejos de la ciudad”</i> . 262	
5.3.2 <i>Estancias del Pilar: “Una gran comunidade de familia e amigos que viven en libertad”</i>	266
5.3.3 <i>Pilar del Este: “Confort en plena naturaleza”</i>	269
Capítulo 6 – Pilares do Paraíso: o verde, a segurança e a ausência de ruído	274
6.1 <i>O verde</i>	275
6.1.1 <i>Nem tão verde assim: o lado oculto da publicidade</i>	290
6.1.2 <i>Em princípio foi o verde: a mudança de discurso</i>	296

6.2 A segurança	297
6.2.1. <i>Nem tão seguro assim: perigos considerados urbanos adentram a urbanização privada</i>	302
6.2.2. <i>“O problema é sempre o outro”</i>	311
6.3 A ausência de ruídos.....	318
6.3.1 <i>“Los únicos que hacen ruido son los gansos”</i> : a ausência de ruído urbano como máxima do afastamento da cidade.....	319
6.3.2 <i>¿Como haces para dormir con tanto ruído?: abordagem sociocultural do ruído</i>	320
Capítulo 7 – Formulações do outro e da cidadela: sentimentos, sensibilidades e subjetividades na hipermodernidade	332
7.1 <i>Moderno, pós-moderno, hipermoderno</i>	333
7.1.1 <i>Desdobramentos: consumo na hipermodernidade</i>	339
7.1.2 <i>Desdobramentos: formações sociais individualistas, desengajamento e formas de olhar o outro</i>	348
7.2 <i>Cidadelas</i>	355
7.2.1 <i>Urbanismo Walt Disney</i>	356
7.2.2 <i>Sentido patrimonialista, comunidade e política do medo</i>	362
Considerações finais – a cidade que foge	373
Referências Bibliográficas.....	382
a. <i>História; arquitetura e urbanismo</i>	382
b. <i>História e Cinema; Cinema</i>	385
c. <i>História; Sensibilidades; Sensibilidades e Arquitetura</i>	388
d. <i>Literatura e teatro</i>	391
e. <i>Filmes e documentários</i>	392
f. <i>Reportagens de jornais e revistas</i>	398
g. <i>Sites</i>	401



“LA CIUDAD QUE HUYE”:

o cinema como expressão sensível dos modos de viver em *countries*, condomínios e bairros fechados na Região Metropolitana de Buenos Aires

Suelen Caldas de Sousa Simião

Introdução
fugindo da cidade

Em 2000, a Região Metropolitana de Buenos Aires (RMBA)¹ possuía 351 bairros fechados para uma população de cerca de 50.000 habitantes e de acordo com Thuillier², na escala de 13 milhões de habitantes, os 300 quilômetros quadrados ocupados por esses loteamentos constituíam uma superfície maior que a cidade de Buenos Aires. Em fins dos anos 1990, Ciccolella escrevia que:

durante la década actual se han realizado inversiones del orden de los U\$S 4.500 millones en alrededor de 300 nuevas urbanizaciones privadas suburbanas (barrios cerrados, countries y marinas) con un promedio de 100 ha cada una y alrededor de 5.000.000 de m2 cubiertos construidos. En conjunto ocupan una superficie total urbanizada de unas 30.000 hectáreas o 300 km², una vez y media la superficie total de la ciudad de Buenos Aires, lo que da una idea de la dimensión de este proceso de suburbanización, ya que sólo estas tipologías, en diez años expandieron en un 10% la superficie total urbanizada del área metropolitana de Buenos Aires.³

Em um curta-documental de 2006, atestava-se que as urbanizações privadas ocupavam um total de 360 quilômetros quadrados.⁴ Dados de 2022 da Wikimapia⁵, plataforma que mantém de forma colaborativa com usuários uma lista georreferenciada de urbanizações privadas, indicam a existência de 747 urbanizações entre *countries* e bairros fechados na RMBA. *Country club* é a denominação dada ao que, em uma aproximação com o caso brasileiro, chamaríamos de condomínios fechados.⁶

O estabelecimento dessas formas urbanas, que também se estendem a megaempreendimentos ou às chamadas cidades privadas, tem despertado o interesse de

¹ A Região Metropolitana de Buenos Aires é formada pela área geográfica que abarca a Ciudad Autónoma de Buenos Aires e os partidos: Almirante Brown, Avellaneda, Berazategui, Berisso, Brandsen, Campana, Cañuelas, Ensenada, Escobar, Esteban Echeverría, Exaltación de la Cruz, Ezeiza, Florencio Varela, General Las Heras, General Rodríguez, General San Martín, Hurlingham, Ituzaingó, José C. Paz, La Matanza, La Plata, Lanús, Luján, Lomas de Zamora, Malvinas Argentinas, Marcos Paz, Merlo, Moreno, Morón, Pilar, Presidente Perón, Quilmes, San Fernando, San Isidro, San Miguel, San Vicente, Tigre, Tres de Febrero, Vicente López, Zárate.

² THUILLIER, Guy. El impacto socio-espacial de las urbanizaciones cerradas: el caso de la Región Metropolitana de Buenos Aires. **EURE**, Revista Latinoamericana de Estudios Urbanos y Regionales. Vol. XXXI, N° 93, Santiago de Chile, agosto 2005, p. 6.

³ CICCOLELLA, Pablo. Globalización y dualización en la Región Metropolitana de Buenos Aires. Grandes inversiones y reestructuración socio-territorial en los años noventa. **EURE**, Revista Latinoamericana de Estudios Urbanos y Regionales, Vol. XXV, N° 76, Santiago de Chile, 1999, p. 13.

⁴ LA ciudad que huye. Dirección: Lucrecia Martel. Produção: Santiago Leiro, Vanina Berghella, Fabian Beremblum. Roteiro: Lucrecia Martel. Argentina: Estudio Fantasma, 2006. (5 min), son. color.

⁵ A plataforma se liga ao *Poblaciones*, plataforma para consulta e georreferenciação de informação social da Argentina. POBLACIONES. Plataforma abierta de datos espaciales de población de la Argentina. **Poblaciones**. Argentina: CONICET/ODSA, 2023. Disponível em: <<https://poblaciones.org/>>. Acesso em: 27 dez. 2023.

⁶ Embora traduzido como condomínios fechados, inclusive no decorrer desse trabalho, tipologicamente apresentam-se como diferentes, questão que explicitaremos ao final dessa introdução em “Advertências teórico-metodológicas”.

diversos pesquisadores como urbanistas, geógrafos, sociólogos e psicólogos buscando compreender o *boom* dessas formações, sobretudo a partir dos anos 1990.

Chamadas *gated communities* nos Estados Unidos, as urbanizações privadas aumentaram significativamente a partir dos anos 1990⁷, e em países como Rússia, Brasil (cujo exemplo mais famoso, mas não único, é o *Alphaville*⁸), Turquia, Egito, Colômbia, México, Chile etc.; questão que vem sendo debatida por diversos pesquisadores buscando compreender os impactos dessa expressiva forma de urbanização.⁹

A *gated community* é um produto imobiliário, estandarizado, planejado, fechado, que se difundiu, espalhando-se rapidamente, no mundo inteiro. Ela promete alegria de viver e segurança às classes médias e altas. Barreiras, guaritas, muros, arames estendendo-se sobre dezenas, na verdade, centenas de metros povoam atualmente as paisagens das cidades americanas. É difícil penetrar nessa *gated community* sem se identificar e sem conhecer alguém no seu interior.¹⁰

No caso argentino, desde o estabelecimento dos primeiros *countries* nos anos 1930, seu reaparecimento nos anos 1970 e o aumento significativo nos anos 1990, revistas e especialistas têm procurado evidenciar, debater e compreender sob quais bases forja-se esse novo tipo de cidade, aparecendo inclusive na literatura e cinematografia sobre a temática.

Em “Country life: los nuevos paraísos, su historia e sus profetas”, Anahi Ballent propõe discutir a íntima relação entre aspectos do pitoresco, do mercado imobiliário e da vida fora da cidade, cerne do debate para se entender o *boom* dos *countries* na Argentina contemporânea. Para a autora, desde o fim do século XIX, essa materialização se dá em

⁷ SILVA, Maria Floresia Pessoa de Sousa. Antigos procesos e novas tendências da urbanização norte-americana contemporânea. **Cad. Metrop.**, São Paulo, v. 16, n. 32, nov., 2014.

⁸ O Alphaville, na região metropolitana de São Paulo, foi considerado um dos primeiros grandes empreendimentos privados com esse caráter no Brasil, cuja principal inspiração também se dava a partir dos subúrbios norte-americanos. Uma das principais referências em trabalhos sobre o assunto, é de Pescatori, que em sua tese doutoral investigou, no recorte de 1951 a 2012, a atuação da empresa Alphaville Urbanismo S.A, que exerceu (e exerce) papel ativo nas (re)configurações das cidades brasileiras. PESCATORI, Carolina. **Alphaville e a (des)construção da cidade no Brasil**. 2016. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2016. No Brasil, em semelhança à Argentina, os condomínios fechados tiveram seu primeiro *boom* nos anos 1970. Ver também: CALDEIRA, T. P. do R. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo** (3. ed.). (F. de Oliveira, & H. Monteiro, trads.). São Paulo, SP: Editora 34, 2011.

⁹ CABRERA, Laverde; DAVID, Omar. Gated Communities em Latino América. Los Casos de Argentina, México, Colombia e Brasil. **Revista de Arquitectura**, vol. 15, enero-diciembre, 2013. pp. 44-53.; HIDALGO, Rodrigo; BORSODORF, Axel; SÁNCHEZ, Rafael. Hacia un nuevo tejido urbano. Çpes megaproyectos de ciudades valladas em la periferia de Santiago de Chile. **Ciudad y territorio**, XXXIX, 2007. Para um apanhado bibliográfico de pesquisas sobre Santiago, Lima, Quito, dentre outros lugares, ver: SPOSITO, Maria Encarnação Beltrão; GOES, Eda Maria. **Espaços fechados e cidades: insegurança urbana e fragmentação social** – 1. Ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2013.

¹⁰ CAPRON, G. **Quand la ville se ferme**. Quartiers résidentiels sécuritisés. Paris: Bréal, 2006. p. 12. *Apud*. SPOSITO, GÓES, 2013, p. 4-5.

“estancias, quintas, viviendas de veraneo, casas de *weekend* y *country clubs*”¹¹ que apesar de configurarem tipos distintos de edificações, trazem como substrato viver fora da cidade e em contato com a natureza.

A autora articula seu texto a partir das relações entre espaço e cultura, nas quais as *representações* e criações de uma cultura do habitar se relacionam aos valores socioeconômicos dos habitantes. Ou seja, o imaginário do “viver fora da cidade” esteve intimamente ligado à formação de uma sensibilidade gestada dentro de uma cultura letrada e rica.

O termo pitoresco, escreve Ballent, começou a ser usado na Inglaterra e se relacionava a pinturas de grandes paisagistas do século XVII. Aos poucos, e com sua ligação com o *sublime*, passou-se a associá-lo à imagem de uma natureza controlada e modelada pelo homem, o jardim, e mais precisamente o jardim inglês. Tal concepção de jardim que aos poucos se estende a toda arquitetura “se situará en esta relación tensa y sutil frente al paisaje, a médio camino entre la naturaleza y la cultura, adaptándose al paisaje a la vez que promovendo su transformación”¹² e ao evocar todo um arsenal simbólico, leva o espectador além da mera forma arquitetônica e conjuga plano material e dos significados, questões também expressas por Thuillier.¹³

Além do plano cultural da construção de um universo de sentidos em relação com a natureza, a formação dos primeiros *countries* como segunda casa ou a chamada casa de verão, na Argentina, liga-se também a uma forte epidemia de febre amarela em fins do século XIX acarretando a migração das classes ricas para a região norte de Buenos Aires, e ao discurso médico higienista sobre os benefícios de se distanciar das grandes aglomerações citadinas.¹⁴

Os discursos reiterados em publicações da época circulavam nos círculos mais ricos, estendendo-se dos locais públicos aos privados e gestando uma nova sensibilidade sobre os usos dos espaços domésticos em revistas como *Casas y Jardines*, dedicada a demonstrar as novas tendências da arquitetura doméstica e sobretudo da residência suburbana com ares norte-americanos. Sintomático, descreve Ballent, que o apreço pela

¹¹ BALLENT, Anahí. “Country life: los nuevos paraísos, su historia e sus profetas”, **Block**. n°2, mayo de 1998, p. 88.

¹² BALLENT, 1998.

¹³ THUILLIER, 2005.

¹⁴ A configuração de tais relações e os processos de mudança socioespacial também são exploradas por PINTUS, Ana Helena Gómez. Las lógicas privadas de la expansión loteos de barrios parque en el área metropolitana de Buenos Aires. 1910-1950. **REGISTROS**, Mar del Plata, año 9 (n.10). Invierno 2013. p. 75-94.

junção entre vida saudável, habitar fora da cidade e novas formas de sociabilidade acontece à época de construção dos primeiros *country clubs*, o *Tortugas* (que ganha várias páginas na revista) e o *Hindu Club*¹⁵ em fins da década.

O *Tortugas*, primeiro clube de campo criado nos anos 1930, existe atualmente e traz na descrição de seu site as seguintes informações, sendo um dos mais tradicionais do país:

Tortugas Country Club, el primer country del país, es icono de la historia del polo. Fundado hace 88 años de la mano de Don Antonio Maura y Gamazo quien soñó con crear un club de campo. Hoy es un lugar de residencia por excelencia y al mismo tiempo centro deportivo orientado al polo. Desde 1930 se disputa este tradicional torneo.¹⁶

Mas somente nos anos 1970 o estilo *country club*, junto ao mercado imobiliário, atinge patamares significativos na Argentina:

Los promotores inmobiliarios tomaran la iniciativa de ampliar este mercado entre la clase media alta; a ellos no tardarían en sumarse muchos beneficiarios de *la plata dulce* de la política económica de la dictadura militar, que constituyo un disparador de transformaciones en los hábitos de consumo y en el horizonte de expectativas culturales de amplios sectores da clase media, que en sus viajes iniciáticos a Miami no solo compro electrodomésticos.¹⁷

De maneira semelhante aos primeiros empreendimentos ocupando numerosas páginas de revistas técnicas, as crescentes construções, sobretudo a partir dos anos 1990, vêm acompanhadas de grande circulação nos principais jornais de Buenos Aires, como o *Clarín* e o *La Nación*. Torres ressalta que se no início da década as publicações cobriam em média duas páginas e concentravam-se em um dia da semana, nos anos 2000 existia um guia especializado com cerca de 130 páginas.¹⁸ Hoje, além dos jornais, é possível mapear sites ligados ao mercado imobiliário, como o *Mapa de los barrios cerrados* y

¹⁵ O Hindu Club traz em sua abertura no site o slogan “Um estilo de vida para desfrutar em família” e contem uma aba de descrição da história do clube, serviços oferecidos e instalações. HINDÚ CLUB. **Hindú Club**. Argentina: HTML5 and CSS3 - 2016 MDSystems, 2023. Disponível em: <<https://www.hinduclub.com.ar/>> Acesso em: 27 dez. 2023.

¹⁶ TORTUGAS COUNTRY CLUB. **TortugasCC**. Argentina: Tortugas Country Club, 2022. Country club. Disponível em: <<https://www.tortugascc.com/>>. Acesso em: 28 jun. 2023.

¹⁷ BALLENT, 1998, p.96. *La plata dulce* foi um período de implementação de uma série de medidas - como congelamento dos salários dos trabalhadores, retenção das exportações e incentivo das importações, realização de empréstimos de organismos internacionais-, realizadas pelo Ministro da Economia, José Alfredo Martínez de Hoz, durante o mandato militar de Jorge Videla (1976-1981). O termo foi utilizado devido ao alto poder de compra de dólares das classes mais altas propiciado pelas medidas.

¹⁸ TORRES, 2001.

countries de Zona Norte, e o *Mapa de countries y barrios privados en Zona Sur*.¹⁹ Além do site da *Nordelta*, cidade privada a 30km de Buenos Aires, que contém 23 bairros e teve o lançamento do primeiro bairro em 1999²⁰, e diversos sites sobre empresas e urbanizações específicas, que nos deteremos no decorrer da tese.

Além dos jornais e sites citados, outra importante fonte de pesquisa, é o Código Civil da República Argentina e o Código de Planeamento Urbano de 1990. Por pressão dos setores ligados ao mercado imobiliário, a “ley de ordenamiento urbano y territorial de la Provincia de Buenos Aires 8912/1977” (decreto que regulamenta o uso do solo) sofre alterações para abarcar esse novo terreno até então sem regulamentação. Inicialmente, o Decreto Ley 8912/1977 “especifica la ubicación de los clubes de campo en ‘áreas complementaria o rural’, para la construcción de viviendas de uso transitorio ‘en contacto con la naturaleza’”²¹ e só posteriormente contempla a figura do bairro fechado e legisla a partir das aproximações com as zonas urbanas.²²

Embora o *boom* pareça temporalmente distante da primeira parte do texto de Ballent, compreender o fenômeno no qual, dentro de certas condições econômicas e convenções culturais, desenvolveu-se um novo tipo de imaginário sobre a habitação, a natureza e a sociabilidade, é de fundamental importância para desvelar a dinâmicas iniciadas em 1970.²³

Assim como Svampa, Torres, Ciccolella, Thuillier, e o curta-documental de Martel, que citamos no início dessa introdução e detalharemos melhor a seguir, Ballent ressalta a ampliação e diversificação de tais empreendimentos com a construção de autopistas, sobretudo a partir dos anos 1980 e 1990.²⁴ Tal fato reforça a percepção de que

¹⁹ IZRSTOFF. Mapa de los barrios cerrados y countries de Zona Norte. Blog imobiliário. Argentina, 2022. Disponível em: <<https://www.izr.com.ar/blog/mapa-de-los-barrios-cerrados-y-countries-de-zona-norte>>. Acesso em: 14 out. 2022.

GUIA ZONA SUL. Mapa de Countries y Barrios Privados en Zona Sur. Guía de comercios, servicios, empresas y profesionales de la Zona Sur. Argentina., 2021. Disponível em: <<http://www.guiazonasur.com/mapa-rubro/Countries-y-Barrios-Privados/zona-sur/369/0/1>> . Acesso em: 14 out. 2022

²⁰ NORDELTA. Nordelta es vivir muy bien. Argentina: Nordelta S.A. .2013. Disponível em: <<https://www.nordelta.com/>>. Acesso em: 14 out. 2022.

²¹ SVAMPA, Maristella. **La Brecha Urbana**. Buenos Aires: Capital Inlectual, 2004, p.30.

²² Essa é uma versão simplificada da mudança legislativa, na segunda parte da tese essa questão será melhor analisada. Para um acompanhamento de como se desenrola as questões no Brasil em relação apropriação indevida de terras públicas e às desobediências em relação a legislação ambiental ver: SPOSITO; GÓES, 2013.

²³ Seguindo a perspectiva de Ballent também utilizaremos o termo *country club* (ou *country*) para se referir a esse conjunto de habitações do período.

²⁴ SVAMPA, **La Brecha Urbana**. Buenos Aires: Capital Inlectual, 2004.; TORRES, Horacio. Cambios socioterritoriales en Buenos Aires durante la década de 1990. **EURE** (Santiago), 27(80), 2001; CICCOLELLA, 1999.; THUILLIER, 2005.; MARTEL, Lucrecia. **La ciudad que huye**. 2006. Argentina, cor, 4,51 min.

não se pode entender o fenômeno dos *countries* exclusivamente pelo viés comercial, mas como parte de um entrelaçamento com políticas de planejamento urbano e regional coordenadas também pelo Estado.

De maneira semelhante aos anos 1930, tem-se todo um conjunto de publicações de revistas que constrói e alimenta o imaginário da vida nos *countries*, o *country life*, para Ballent, com grande peso cultural “ya que asistimos a un proceso de creación de nuevos imaginarios urbanos y domésticos, cuya incidencia en la cultura masiva no se limita a quienes tienen la posibilidad de experimentarla directamente”.²⁵

Nesse sentido, é importante sublinhar as mudanças socioeconômicas concomitantes ao *boom*, como veremos a seguir com Svampa, convertendo as casas de campo em residências permanentes e assinalando o ingresso também do setor médio que buscava (e busca) segurança, gerando um novo tipo de suburbanização: “sobre los vestígios de la antigua elite, la clase media, mercado inmobiliario mediante, construye sus nuevos jardines, sus nuevos paraísos.”²⁶ Tema tratado por Gorelik a partir do que chama de urbanização do capital privado, isto é, a conversão em negócio de fragmentos inteiros de cidade.²⁷

Para Svampa, as mudanças iniciadas em 1970 se intensificam com as políticas apoiadas no neoliberalismo dos anos 1990 sob a presidência de Carlos Menem, aumentando as desigualdades e a polarização social e fazendo emergir novas formas de diferenciação entre as classes.²⁸ Ao mesmo tempo fez da paisagem da fratura social e urbana um dado permanente.²⁹

En medio de la euforia neoliberal, las villas de emergencia y los asentamientos se multiplicaron, para cobijar al cada vez más amplio contingente de excluidos del modelo, al tiempo que comenzaron a levantarse para sorpresa de muchos, los muros de la ciudad privatizada prontamente convertida en el refugio de las clases altas, medias altas y sectores medios en ascenso.³⁰

²⁵ BALLENT, 1998, p. 97. Nesse sentido são extensas as publicações por exemplo em um editorial intitulado “Teleproyecto” que conta com diversas imagens de *countries* de diferentes regiões da Argentina

²⁶ *Ibid.*, p. 98.

²⁷ GORELIK, Adrian. **Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana**. Buenos Aires: Siglo XXI Editora Argentina, 2004.

²⁸ Menem foi presidente da Argentina entre 1989 e 1999, durante o seu governo uma série de medidas neoliberais foram implementadas o que elevou a taxa de desemprego em 20%. “La administración Menem impulsó, entre otras medidas, la reforma del Estado, la desregulación económica, la puesta en marcha de la privatización y concesión de empresas estatales y servicios públicos, severas medidas de estabilidad monetaria (Plan de Convertibilidad) y la puesta en marcha del Mercosur.” CICOLELLA, 1999, p. 9.

²⁹ GORELIK, *Op. Cit.*, 2004.

³⁰ SVAMPA, 2004, p. 12.

Tais características, ligadas ao aumento do discurso sobre violência urbana e à ineficácia das instituições públicas para garantir a segurança, motivaram a privatização da segurança concomitante à expansão dos *countries*.³¹ Para Svampa, a crise econômica produziu uma estrutura de medo e temores e intensificou o binômio semelhantes (as classes altas e médias com condições de transladar para regiões privadas, isto é, para as cidades fechadas) em oposição aos diferentes (os outros, destinados a viver na cidade aberta, encarada enquanto perspectiva negativa), questão também atestada por Pablo Ciccolella, ao tratar sobre o processo de dualização e aprofundamento da exclusão social decorrente dos processos de privatização, desregulação e abertura econômica, colocados em marcha sobretudo nos anos 1990.³²

O novo padrão socioespacial traz como substrato comum a existência de uma “nova” periferia a partir da suburbanização das elites, processo recente na Argentina quando comparado à experiência norte-americana, como assinala Torres, Ciccolella, e Svampa.³³ Em “Cambios socioterritoriales em Buenos Aires durante lá década de 1990”, Torres traça o panorama dos estudos que identificaram o processo de suburbanização das elites em Buenos Aires e cruza a análise bibliográfica com uma série de dados estatísticos e gráficos dos índices socioeconômicos e espaciais do período na Grande Buenos Aires.³⁴

Esta nova periferia, em Svampa, caracteriza-se a partir da mudança do modelo europeu de cidade aberta (espaço público, cidadania política e integração social) pela progressiva incorporação ao modelo estadunidense de cidade fechada (cidadania patrimonialista centrada na figura do contribuinte) e da criação de um urbanismo de afinidades. Tema evidenciado por Gorelik³⁵ ao analisar, para o caso da modernização de Buenos Aires a partir dos anos 1990, a imbricada relação entre urbanização do capital e crise do espaço público, também atestado por Ciccolella.³⁶

³¹ CLICHEVSKY, Nora. “Tierra vacante en Buenos Aires. Entre los loteos populares y las áreas exclusivas.” CLICHEVSKY, Nora (org). **Tierra vacante en ciudades latino-americanas**. Cambridge, Mass.: Lincoln Center, 2000.

³² CICCOLELLA, 1999.

³³ TORRES, 2001. CICCOLELLA, 1999.; SVAMPA, 2004.

³⁴ Pesquisa de longa data já realizada pelo autor. Ver: TORRES, Horacio. Evolución de los procesos de estructuración espacial urbana. El caso de Buenos Aires. **Desarrollo Económico**, Vol.15, Nº 58, 1975.; TORRES, Horacio. El mapa social de Buenos Aires en 1943, 1947 y 1960. Buenos Aires y los modelos urbanos. **Desarrollo Económico**, Vol.18, Nº 70, 1978.; TORRES, Horacio. Procesos recientes de fragmentación socioespacial en Buenos Aires: La suburbanización de las élites. **El nuevo milenio y lo urbano. Seminario de investigación urbana**. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias, Sociales, UBA, 1998.

³⁵ GORELIK, 2004.

³⁶ Para Ciccolella, a entrada cada vez maior da Região Metropolitana de Buenos Aires em termos produtivos, tecnológicos e macroeconômicos do capitalismo global, faz com que se decline “su rol

Svampa sustenta que anteriormente a política Argentina era menos segregacionista e, com a acentuação do modelo estadunidense de produção de locais privados, intensifica-se a brecha urbana. Como em Torres, a autora destaca um primeiro momento político-econômico entre 1940 e 1960 denominado desenvolvimentista-populista no qual há um grande incentivo à política de loteamentos econômicos acarretando, em certa medida, à expansão de setores populares não necessariamente concomitante ao investimento em infraestrutura. Nos anos 1990 a nova lógica de expansão das urbanizações privadas origina conflitos nessas áreas, pois grande parte dos *countries* são construídos próximos às áreas já ocupadas pela população periférica.³⁷

É no contexto de consolidação dos muros erguidos para as urbanizações privadas e de aprofundamento da brecha social que a reflexão extrapola os limites acadêmicos, para além de uma série de pesquisas e debates a partir de diversas áreas e, como vimos, numerosos filmes argentinos são elaborados em torno da questão. Filmes como *Cara de queso 'mi primer ghetto'* (2006) de Ariel Winograd, *Una semana solos* (2007) de Celina Murga, *Las viudas de los jueves* (2009) de Marcelo Piñeyro, *Betibu* (2014) de Miguel Cohan, *Historia del Miedo* (2014) de Benjamín Naishtat, e *Los decentes* (2016) de Lukas Valenta Rinner, e o curta-documental, *La ciudad que huye* (2007), de Lucrecia Martel, são formas sensíveis de ressaltar a expansão de *countries* e bairros privados na Região Metropolitana de Buenos Aires, nosso tema de pesquisa, ampliando para além de dimensões técnicas, urbanísticas ou ainda de mercado, os olhares sobre o fenômeno. Significativamente, todas essas películas, com exceção do curta-documental, apropriam-se de elementos ligados ao gênero de *horror* e *suspense*.

Tais produções são gestadas dentro do contexto de *boom* dos *countries*, com maior expressividade na Argentina a partir dos anos 1970 e com seu ápice nos anos 1980 e 1990 através da construção de autopistas, e atestado pelas análises de urbanistas, geógrafos, sociólogos e psicólogos que buscam compreender o impacto urbano (humano) e cultural dessas construções.

industrial y de ámbito vivencial, de encuentro y de sociabilidad, a la vez que se incrementa su función como espacio de valorización del capital, como locus de competitividad, como forma territorial y condición de acumulación para los grandes inversores y empresarios locales y externos, poniendo en crisis la relación entre espacio público y espacio privado.” CICCOLELLA, 1999, p. 7.

³⁷ Quanto aos tipos de famílias das urbanizações é importante evidenciar os protagonistas dos anos 1990, adultos entre 30 e 45 anos, casados e com filhos em idade escolar: o que acarreta um tipo de leitura diferente do realizado para as primeiras casas de campo.

Como salienta Barrenha³⁸, no momento de rodagem desses filmes o universo das urbanizações privadas estava em evidência, seja pela literatura sobre o tema, análise de urbanistas e sociólogos, seja por ser o período, 2006 por exemplo, em que se torna adolescente a primeira geração de crianças nascidas e criadas dentro de urbanizações privadas. O lançamento dos livros de Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves* (2005) vencedor do Clarín de novela, e de *Betibu* (2010)³⁹, o assassinato de duas mulheres em suas casas em um condomínio de luxo, em 2002, e em um bairro privado, em 2006, e uma onda de vandalismos iniciada por crianças em um *country* também na Argentina, contribuíram ainda mais para criar essa atmosfera na qual o cinema encontrou terreno para desenvolvimento de suas narrativas. Recentemente, um dos crimes, o de María Marta García Belsunce, ocorrido em 2002 e ainda sem solução apesar da prisão do marido, foi revisitado em uma série documental da Netflix intitulada *Carmel, quem matou María Marta?* (2020) e uma série de ficção da HBO, *María Marta, el crimen del country* (2022).⁴⁰ Além disso, a sequência de livros lançados com entrevistas realizadas com moradores de urbanizações privadas permitiu o aumento do escopo de consulta sobre essas até então consideradas bolhas urbanas. Ademais, a partir de *Las viudas de los jueves* e *Betibu*, entre 1985 e 2018, conseguimos mapear oito livros de literatura que também trazem as urbanizações privadas como pano de fundo.⁴¹

La ciudad que huye – em cima do muro

La ciudad que huye (2006), que intitula a tese, é um curta-documental de cerca de cinco minutos elaborado pela renomada diretora argentina, Lucrecia Martel.⁴² O curta foi realizado para uma mostra de cinema itinerante e resultado de uma investigação realizada em 2006, ligada ao projeto *La ciudad en ciernes*, que contava com uma série de análises e intervenções para pensar o direito à cidade e a relação entre urbanismo e direitos

³⁸ BARRENHA, Natalia Christofolletti. **Espaços em conflito:** ensaios sobre a cidade no cinema argentino contemporâneo. Tese de Doutorado em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

³⁹ Além de ambos os livros terem sido adaptados para o cinema. Recentemente, a Netflix comprou os direitos de elaboração de uma série mexicana de *Las viudas de los jueves*. Com seis episódios de cerca de 45 minutos cada, a história se divide a partir de cada família. A série estreou em 2023.

⁴⁰ Embora a morte de Nora Dalmasso não tenha ganhado versões cinematográficas, o crime também obteve grande repercussão na imprensa do país, e foi contado a partir de livros. Como por exemplo VACA NARVAJA, Hernán. **Las cuatro muertes de Nora Dalmasso:** la trama oculta del crimen del country. Córdoba: Ediciones del Boulevard, 2009.

⁴¹ As referências constam ao final da tese.

⁴² *La ciudad que huye*. Direção: Lucrecia Martel. Produção: Santiago Leiro, Vanina Berghella, Fabian Beremblum. Roteiro: Lucrecia Martel. Argentina: Estudio Fantasma, 2006. (5 min), son. color.

humanos.⁴³ Com tradução literal “A cidade que foge”, o documentário tem sua força na antítese ao ser uma narrativa sobre urbanizações privadas sem sequer entrar em uma. Na verdade, as próprias barreiras físicas, os muros, são barreiras para o filme.⁴⁴

O curta-documental inicia-se com as gravações de uma câmera de mão que filma uma grade, onde o funcionário uniformizado informa “Por agora é pública, sim. Por agora”, ao que a pessoa com a câmera responde “Por que, vão fechá-la (a rua)?”, “Sim, daqui a pouco”.



Figura 1 - Tentativa de entrar em um condomínio fechado. *La ciudad que huye* 00'02”

Essa é a primeira cena seguida pelo título que aparece em letras garrafais sob um fundo de vegetação. Após isso, em uma pequena tela vemos a câmera passar pelos muros de uma grande construção enquanto pode-se ler na legenda “Há 20 anos, buscando locais para um curta, conhecemos um bairro fechado. ‘Que ideia absurda! Não vai funcionar, pensamos’.”

Na cena seguinte o plano maior novamente toma a tela e vemos se desenrolar sob a mesma perspectiva da câmera de mão meio escondida, uma nova tentativa infrutífera de entrar em um *country*, agora de outra região. A partir de vistas de satélites vemos a localização e distribuição no espaço das urbanizações privadas visitadas pela equipe de

⁴³ O projeto, realizado entre 2006 e 2007, tinha como objetivo reunir uma série de documentações como vídeos, imagens, debates, análises e reflexões para pensar a cidade enquanto materialização dos direitos humanos. Mais informações sobre o projeto assim como acesso ao material podem ser encontradas em: LA CIUDAD EN CIERNES. Derecho a la ciudad. Espanha: 2007. Disponível em: <<http://www.derechoalaciudad.org>> . Acesso em: 18 out. 2022.

⁴⁴ O documentário se diferencia do brasileiro, *Alphaville, do lado de dentro do muro* (2008), de Luiza Campos, que entrevista pessoas dentro da urbanização fechada, e que, inclusive a própria diretora, mora no condomínio durante o período de produção.

filmagem – espaços que, do chão, conhecemos apenas através de grades, placas e seguranças da portaria.

O curta se alterna entre a perspectiva da câmara e imagens de satélites que demonstram a extensão dos *countries* e bairros fechados. Enquanto a câmara de mão, em *travelling* dentro do carro, filma a extensão dos muros, a quilometragem percorrida é exposta abaixo. A perspectiva causa uma sensação inquietante ao marcar o tempo e extensão desse locais, assim como expressar uma ideia de infinitude do cercameto. Em certo momento a voz em *off* narra:

Estas urbanizações exclusivas da iniciativa privada são um fenômeno novo. Historicamente, o Estado Argentino havia se preocupado em integrar a população através de uma cidade de quadras iguais que colocava limites aos empreendimentos privados. O investimento estatal em transporte público facilitou a comunicação por esse vasto território. Nos anos 90, essa vontade estatal desaparece, se privatizaram as empresas públicas, se desmantelaram as redes ferroviárias e a fratura social se aprofundou.⁴⁵

⁴⁵ A questão do investimento estatal e da iniciativa privada aparece sob diversos aspectos e de maneira cambiante ao longo da história da urbanização argentina, como pode ser atestado por Adrián Gorelik em *La grilla y el parque: espacio publico y cultura urbana em Buenos Aires (1887-1936)*, livro no qual o autor trata de maneira detalhada a formação das quadrículas e pensa a metrópole enquanto artefato material, cultural e político; e trabalhos mais recentes, como a série de ensaios publicados em *Miradas sobre Buenos Aires*, analisando a cidade portenha sobretudo a partir dos anos 1990. GORELIK, Adrian. **La grilla y el parque: espacio publico y cultura urbana em Buenos Aires, 1887-1936**. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2016.; GORELIK, Adrian. **Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana**. Buenos Aires: Siglo XXI Editora Argentina, 2004.

Analisando outra faceta desse processo, Ciccolella escreve em fins dos anos 1990 que “Esta forma de suburbanización, que en conjunto constituye el hábitat actual o inmediatamente futuro de entre 300.000 y 500.000 personas; conjuntamente con los nuevos centros comerciales y de entretenimiento, está generando a gran escala las primeras formas masivas de suburbanización de tipo norteamericano en una metrópolis que ha conservado hasta fines de los años setenta un patrón más bien europeo de urbanización y parece ser el factor más determinante de reestructuración territorial, al menos en términos físicos.” CICCOLELLA, 1999, p. 15.



Figura 2 - Mapa da urbanização de Buenos Aires e quilometragem do muro da urbanização privada Tortugas Country Club – Pilar. *La ciudad que huye 01'39"*

Uma tela é partida ao meio e temos um pequeno quadrado do lado esquerdo que acompanha os muros das urbanizações por alguns segundos, o único som é o do barulho do motor do carro onde se encontra a câmera e alguns sons de pássaros e grilos.⁴⁶ A imagem se apaga e um quadro do lado direito mostra a filmagem de casas simples, vizinhos, sons de criança e latidos de cachorro, e traz como legenda “os vizinhos de frente”. O jogo se repete durante várias vezes, ora mostrando os muros, ora os vizinhos de frente.



Figura 3 - Vizinhos de frente - Urbanização privada Las Palmas – Tigre. *La ciudad que huye 02'16"*

⁴⁶ O som assume marcante singularidade na narrativa de Martel, sendo elemento importante de seu próprio processo criativo. “Lucrecia Martel só sabe onde colocar a câmera depois de criar a ideia sonora da cena”, processo avaliado também pela própria diretora ao enfatizar o som (ruído, diálogos e mesmo o silêncio) como maior responsável pela característica sensitiva de seus filmes, em entrevista concedida a Barrenha. BARRENHA, N. **A experiência do cinema de Lucrecia Martel: Resíduos do tempo e sons à beira da piscina**. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2013, p. 20.



Figura 4 - Muro da urbanização privada Las Palmas – Tigre. *La ciudad que huye* 02'19"

Ao longo da narrativa temos algumas tentativas feitas pela equipe de filmagem para entrar nas urbanizações fechadas, mas delas nada vemos que não seja a portaria de entrada e o curto diálogo com o porteiro. Enquanto a voz em *off* narra, diversos quadros aparecem na tela indicando filmagens dos muros de diferentes lugares:

Uns tem quadras de golfe, outros quadras de polo. Alguns com centros comerciais e centros médicos muito modernos, muitos com colégios de línguas. Todos com segurança privada. Há uma grande preocupação por florestar, plantar árvores e colocar “trepadeiras” que aos poucos vão fazendo os limites mais naturais.

Enquanto a câmera acompanha por fora os muros, sempre vemos rodar no canto da tela a quilometragem de extensão das urbanizações. Continua a voz em *off*:

Em fins dos anos 1970 o governo militar começa a construir autopistas. Nos anos 90 a polarização social se acentua. As redes rodoviárias são ampliadas favorecendo a circulação de carros particulares de setores emergentes. Graças a essas vias rápidas, as urbanizações fechadas são o negócio imobiliário mais exitoso de hoje.



Figura 5 - Representação gráfica de Buenos Aires com as vias de circulação do trânsito em destaque. *La ciudad que huye 03'40"*



Figura 6 - Gráfico de comparação contendo os km ocupados pelos bairros fechados e a extensão da cidade de Buenos Aires. *La ciudad que huye 03'58"*

Interessante notar ainda que a expressão gráfica do documental, bem como a sonoplastia, em certa medida assemelha-se a imagens de organismos vivos e atualiza metáforas do corpo humano largamente utilizadas em descrições da cidade.⁴⁷ Além dos sons da natureza, dos vizinhos de frente e dos barulhos dos automóveis, o barulho da quilometragem sincronizada com a contagem dos quilômetros, a comunicação por meio

⁴⁷ Ver GUNN, P.; CORREIA, T. de B. O Urbanismo, a Medicina e a Biologia nas palavras e imagens da cidade. Pós. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, [S. l.], n. 10, p. 34-61, 2001.

de *walk talks*, e os diversos bipes e barulhos de aparelhos, transitam entre o universo de catástrofe e da falta de comunicação e um ambiente hospitalar.⁴⁸

A questão se torna evidente a partir da linguagem que utiliza termos como “circulação” e “fratura”, e da construção narrativa ao indicar a existência de um problema urbano ou uma doença: o estabelecimento e crescimento das urbanizações fechadas seguidos da descrição de tais urbanizações. Ao demonstrar graficamente a expansão das redes de autopistas, como nas figuras 5 e 7, por exemplo, a imagem se assemelha comumente a procedimentos realizados com a aplicação de radiocontraste na artéria para delinear a anatomia arterial do coração. Após esses procedimentos pode ocorrer uma intervenção cirúrgica que busca tratar a obstrução de artérias que conduzem o fluxo sanguíneo. No caso do curta-documental, o procedimento realizado culminando na expansão das vias de circulação, no entanto, favorece apenas um setor da população.

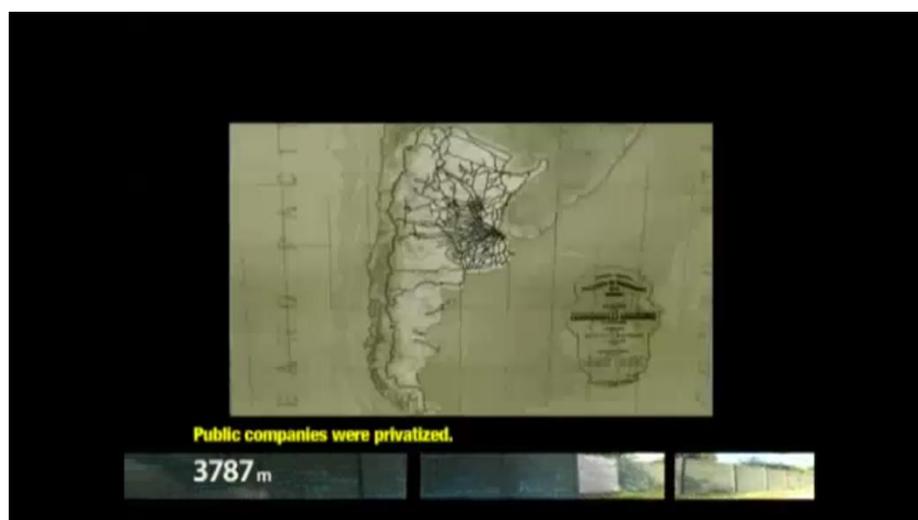


Figura 7 - Expressão gráfica da expansão das autopistas em território argentino. *La ciudad que huye* 01'50"

A fala no curta-documental, ao ressaltar o contexto histórico de formação dos empreendimentos privados, vai ao encontro da bibliografia que destaca a ocorrência desses espaços “ligadas a existência de processos globais que levam os produtores do espaço urbano a considerar que esse tipo de *habitat* urbano é uma ‘opção com sentido’ como ressaltam Janoschka e Glasze.”⁴⁹ Nessa perspectiva, são identificáveis algumas

⁴⁸ Como será melhor detalhado nos próximos capítulos, diversos filmes sobre cidades contemporâneas têm recorrido a utilização de elementos do gênero de suspense e horror. Em *Historia del Miedo* (2014), por exemplo, como salienta Barrenha, a comunicação por helicóptero e megafones no início do filme, indicam de antemão uma espécie de substrato de filmes de catástrofe e zumbis no qual essa comunicação é empregada quando a comunicação terrestre não é mais possível. BARRENHA, 2016.

⁴⁹ SPOSITO, GÓES, 2013, p. 64.

consequências políticas, econômicas e culturais responsáveis pela cada vez maior atratividade dessas urbanizações:

a) a redução da prestação de serviços públicos; b) a desregulamentação o mercado imobiliário; c) a transformação do ideal de Estado hierárquico num Estado moderador e mínimo; d) o aumento significativo da insegurança; e) os espaços residenciais fechados como parte de uma “cultura global”; f) a difusão de um produto imobiliário exitoso.⁵⁰

Além disso, Sposito e Góes, sublinham outras dimensões e valores somados a essas questões como a busca por uma “qualidade de vida” e de retomada do contato com a natureza – com base em “interesses culturais (apreciadores de arte ou de vida ao ar livre) e esportivos (jogadores de golfe ou de tênis)” - ou também o fenômeno de comunidades fechadas com faixas etárias específicas, como as destinadas aos idosos.⁵¹

Se no curta de Martel os pontos de vista em relação ao nosso objeto/fenômeno estudado são exteriores (tomados desde o lado de fora dos muros), nos filmes contemporâneos *Cara de queso ‘mi primer ghetto’* (2006) de Ariel Winograd, *Una semana solos* (2007) de Celina Murga, *Las viudas de los jueves* (2009) de Marcelo Piñeyro, *Betibu* (2014) de Miguel Cohan, *Historia del Miedo* (2014) de Benjamín Naishtat, e *Los decentes* (2016) de Lukas Valenta Rinner, temos pontos de vista do interior dos *countries* a partir de composições de tramas baseadas no medo da cidade aberta e na formação de uma comunidade fechada, que para além da superfície de segurança e tranquilidade, apresenta problemas desestruturadores que quebram a narrativa de perfeição das “bolhas” urbanas.⁵²

Nosso tema de pesquisa passa por pensar o processo de mudança espacial/social e cultural promovido e atravessado pelas urbanizações privadas. Os filmes se apresentam como linguagens privilegiadas ou *sintomas de expressão* do descontentamento em relação à forma contemporânea de organizar o espaço, exprimindo uma ruptura em relação à cidade e ao outro, e aparecem atravessados pelo impacto das políticas neoliberais na Argentina.

Mas, em que momento e sob quais bases fundamenta-se esse tipo de relação com a cidade e um modelo diferente de urbanização? Quais os impactos da reordenação do

⁵⁰ SPOSITO, GÓES, 2013, p. 64-65.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² O termo “bolha” ou “burbuja” em espanhol é utilizado em diversas bibliografias, como veremos a seguir.

espaço urbano a partir da construção de barreiras (os muros) na formação das subjetividades contemporâneas e na construção de laços sociais? O desconforto com a cidade, expresso a partir de uma cinematografia que tem na apreensão do espaço urbano um de seus grandes referenciais, nos dá pistas para uma leitura das sensibilidades no contemporâneo.

Os filmes são tomados como mote na tese. Suas narrativas e as questões suscitadas a partir de suas interpretações nos possibilita investigar o processo histórico de formação das urbanizações privadas na Região Metropolitana de Buenos Aires (RMBA), e as relações entre sentimentos, sensibilidades, sociabilidades e espaço urbano, expressos na cinematografia argentina, sob o impacto de políticas neoliberais no país.

Para isso, abordamos conjuntos de fontes que perpassam diferentes aspectos da questão com ênfase em: aspectos técnicos, referentes a escritos de arquitetos, urbanistas, geógrafos e sociólogos, concernentes à urbanização da RMBA; dimensões relativas aos impactos sensíveis dessa forma específica de organização urbana, tais como dados sobre a formação e expansão das urbanizações privadas, as alterações sofridas na legislação, estratégias de difusão e comunicação; e outro *artístico*, à medida que procura analisar o curta-documental e os filmes citados.

Procuramos ao longo dessa investigação mapear, analisar e compreender os escritos técnicos de planejadores, arquitetos e áreas afins relacionados às remodelações urbanas e a formação dos *countries*, bairros privados e megaemprendimentos, na RMBA, sobretudo a partir de 1970, mas também com um recuo na formação dos primeiros *country clubs*, assim como as alterações da legislação após o aparecimento de tais urbanizações. Mapeamos e analisamos os dados referentes a expansão das urbanizações, assim como seus tipos e público-alvo, a partir dos sites de controle de crescimento, do mercado imobiliário e dos jornais.

Também realizamos um estudo comparativo do curta-documental e dos filmes discutindo, por meio das personagens, as relações entre sociabilidade e sensibilidades expressas dentro desse novo modelo urbano no contexto de produção do *Nuevo Cine Argentino*, como para além dele. E, nesse sentido, analisamos e problematizamos como os filmes abordam questões como medo e insegurança a partir do distanciamento da cidade e da construção de muros físicos e simbólicos, e em contraposição às narrativas criadas pelos mercados imobiliários para as vendas das residências.

Para além da análise histórica sobre as urbanizações privadas, a tese se insere nos estudos ligados aos sentimentos, sensibilidades e sociabilidades contemporâneas. O

estabelecimento de diálogos multidisciplinares, nesse caso, permite uma compreensão mais complexa da história urbana e é fundamental para se pensar tanto os *impactos físicos* - que podem ser analisados a partir de dados sobre a formação e expansão das urbanizações fechadas, seus tipos e públicos-alvo e as alterações sofridas na legislação e no ambiente urbano -, quanto *sensíveis* - relativos à produção de laços sociais e de formação das subjetividades contemporâneas em sua relação ou não com as cidades.

No que concerne aos processos de elaboração dos sentimentos, sensibilidades e subjetividades, Maristela Svampa realiza há vários anos pesquisas referentes à temática, cujos resultados obtidos a partir 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*.⁵³ Em *La Brecha Urbana*, de 2004, a partir de um novo conjunto de entrevistas realizados entre 2002 e 2004 por uma equipe de Ciências Sociais do Instituto de Ciencias de la Universidad Nacional de General Sarmiento, a autora lança novas facetas sobre o fenômeno cujos impactos, como por exemplo novas modalidades de produção de laços sociais e de relação com a cidade, ainda são experienciados contemporaneamente.⁵⁴

Além da autora, os livros de Cecilia Arizaga, de 2005, *El mito de la comunidad en la ciudad mundializada: estilos de vida y nuevas clases medias en urbanizaciones cerradas*, de Carla Castelo, de 2007, *Vidas Perfectas: los countries por dentro*, e de Patricia Rojas, também de 2007, *Mundo privado: historias de vida en countries, barrios e ciudades cerradas*, trazem uma série de entrevistas nas quais aparece de maneira recorrente nas falas dos moradores a diferença entre o lado de fora da cidade, aberto e inseguro, e o de dentro dos *countries*, megaemprendimentos e bairros fechados, que, pelos mecanismos de segurança (portarias, cancelas, seguranças armados, câmeras, e etc.), apresentam-se como livres de violência e das possíveis inconveniências dos espaços públicos.⁵⁵

As entrevistas realizadas por essas pesquisadoras abrangem urbanizações distintas e suas histórias e conseqüentemente classes sociais e faixas etárias diversas, inclusive tendo como entrevistados crianças e adolescentes. Incorporam ainda nas narrativas suas

⁵³ O livro foi reeditado em 2008 com atualizações. SVAMPA, Maristella. **Los que ganaron**. La vida en los countries y en los barrios privados, Buenos Aires, Biblos, 2ª. Ed. 2008.

⁵⁴ SVAMPA, 2004.

⁵⁵ ARIZAGA, Cecilia. **El mito de la comunidad en la ciudad mundializada**: estilos de vida y nuevas clases medias en urbanizaciones cerradas. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2005.

CASTELO, Carla. **Vidas perfectas**: los countries por dentro. Buenos Aires: Sudamerica, 2007.

ROJAS, Patricia. **Mundo privado**: Historia de vida em countries, barrios y ciudades cerradas. Buenos Aires: Planeta, 2007.

próprias impressões pessoais especialmente quanto às dificuldades de entrar em cada urbanização, além de conterem certo tom ficcional. Percalços variáveis conforme o tipo de empreendimento e seus graus de regras e controles de segurança para o acesso de estranhos. É importante ressaltar, no entanto, a pouquíssima participação de entrevistados prestadores de serviços, uma vez que o trabalho das pesquisadoras se concentra em buscar descortinar o universo imobiliário e dos residentes que optam por esse novo estilo de vida.

A questão da segurança aparece como critério de diferenciação cultural e aliada a intensificação capitalista e construção de microcidades dentro dos *countries* (escolas, maternidades, shoppings próximos, serviços básicos) limita as interações sociais, cujos efeitos já são perceptíveis na primeira geração de crianças nascidas e criadas em tais urbanizações: sentimento de insegurança e medo da cidade aberta, hipersensibilidade e total falta de autonomia e manejo quanto aos códigos necessários para se deslocar na cidade, ou seja, perda do sentido urbano, questões também *expressas* na cinematografia.

Maristella Svampa, vindo ao encontro dos nossos pressupostos teóricos, recupera os trabalhos de George Simmel e Norbert Elias para pensar as subjetividades e sociabilidades contemporâneas. Simmel, ao escrever sobre o estado sensível das pessoas submetidas ao ritmo das grandes cidades, traz uma chave fundamental de análise que incorpora a leitura do espaço urbano a partir do registro dos sujeitos e de sua subjetivação.⁵⁶ O autor é um dos primeiros a pensar a materialidade do desconforto enfrentado pelos cidadãos em virtude da intensificação de formas de relação mediadas pela economia monetária, e sua narrativa traz aspectos ainda vigentes, assim como Elias, dentre outros autores, ao trabalhar como as mudanças na configuração social provoca mudanças psíquicas mais profundas, questões que também abordaremos no decorrer da tese.⁵⁷

Svampa descreve como para os moradores dos anos 1990 a *country life* trata de um novo estilo, uma novidade, porém para seus filhos que não tiveram outra situação a experienciar que não a dos bairros fechados, do círculo social restrito e das escolas

⁵⁶ SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). *Mana* [online]. Vol. 11, n.2. 2005.

⁵⁷ ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Revisão de Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, c1993-1994. SIMMEL, Georg. **Filosofia del dinero**. Coautoria de Ramon Garcia Cotarelo, Jose Luis Monereo Perez. Granada: Comares, 2003. SIMMEL, 2005. Poderíamos ressaltar os trabalhos de Fromm, com a gênese dos afetos e declínio da espontaneidade dos vínculos, Gauchet, que esboça um quadro da psicologia contemporânea ao trabalhar a *auto-reflexividade permanente* do indivíduo que gera o não comprometimento; Bauman, com o desengajamento decorrente da desestruturação do que era considerado sólido, dentre outros, trabalho realizado por Haroche. HAROCHE, Claudine. **A condição sensível**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

privadas dentro dos condomínios, a experiência converte-se em um modelo (o único) e não uma opção.

Mas, o modelo “bolha” aos poucos alteia seu lado negativo de uma base comunitária que se fundamenta a partir do medo? Reforça dicotomias do nós *versus* os outros, e repõe a figura sarmientina sempre recorrente do civilizado *versus* bárbaro?⁵⁸ O pitoresquismo arquitetônico que tem como função evocar algo que no fundo “sempre fala de outra coisa”, do qual trata Ballent, voltaria agora em que chave?

Para a autora:

Se entendemos la vista como un sentido cultural, condicionado por convenciones y memorias, podremos descubrir una precisión en la mirada que no siempre los espectadores pueden traducir en palabras ‘No hay nada más bello que lo que nunca he tenido’. Parece ser el mensaje de esta arquitectura que vuelve a un pasado de formas señoriales, lujosas y con pretensiones de refinamiento.⁵⁹

Ballent também descreve o que aparece nas demais bibliografias de que aos poucos os *countries* são uma forma de dizer “somos diferentes”. Mas resta saber, escreve a autora, se a “burbuja” dos condomínios de fato eximem os riscos da cidade ou se “en cambio, siguiendo las directrices estéticas y culturales con que han modelado sus escenarios cuidadodamente diseñados, solamente conseguirán construir y habitar la agridulce *evocación* de una burbuja.”⁶⁰ E, nesse sentido, os filmes entrecruzados à luz da documentação técnica, da bibliografia e da compreensão do processo histórico de formação dessas urbanizações, apresentam-se como parte fundamental de análise das relações entre espaço urbano e formação de subjetividades a partir das formas de expressão no *Nuevo Cine Argentino*, e além dele, e em sua relação com o espaço urbano e o contexto neoliberal no país.

Buscando descortinar esse universo, além da leitura dos livros com as entrevistas, realizamos entre 2022 e 2023 um processo de minuciosa busca em arquivos e bibliotecas na cidade de Buenos Aires, trabalho possível mediante a aprovação e execução de uma

⁵⁸ Svampa em “Civilización o Barbarie: de ‘dispositivo de legitimación’ a ‘gran relato’”, relembra a imagem polissêmica de Sarmiento que em diversos momentos da história argentina é retomada para descrever politicamente esse espaço como uma espécie de dispositivo simbólico fundacional, e que, a partir dos anos 80, “expresa claramente una fórmula de combate, y sobre todo un llamado a la exclusión y al exterminio del otro.” SVAMPA, Maristella. *Civilización o Barbarie. De dispositivo de legitimación a gran relato*, en E.Jozami (coordinador) **Tradiciones en Pugna**, Centro Haroldo Conti, Buenos Aires, Eudeba, Argentina, 2011, p.1.

⁵⁹ BALLENT, 1998, p. 100.

⁶⁰ Grifo nosso. BALLENT, 1998.

Bolsa de Estágio e Pesquisa no Exterior – BEPE, Fapesp – processo número nº2021/12423-0, entre abril de 2022 e março de 2023, sob supervisão do Professor Doutor Esteban Dipaola e em parceria com o Instituto de Investigaciones Gino Germani.

Ao longo desse período foram feitas pesquisas em instituições como a Facultad de Ciencias sociales y la de Filosofía y Letras, y también a la Facultad de Arquitectura y Diseño, todas dependentes da Universidad de Buenos Aires (UBA). A Biblioteca CPAU - Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo, o Centro de Documentación e Información del Instituto de Investigaciones Gino Germani, o Archivo General de la Nación (AGN), a Biblioteca ENERC – Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica, o Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, e a Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Todo material consultado relativo à urbanização da RMBA, o contexto histórico e político argentino e também especificamente às urbanizações privadas, que inclui livros, artigos acadêmicos, artigos em revistas de arquitetura, urbanismo e decoração, e suplementos de periódicos foram fotocopiados e catalogados por meio de tabelas.

O cruzamento das fontes técnicas e artísticas, dessa maneira, deu-se no decorrer da escrita da tese, embora metodologicamente tenhamos dividido a tese em duas partes, uma dedicada a pensar o universo sensível dos filmes, e outra procurando inserir o debate na discussão multidisciplinar sobre a consolidação dessas urbanizações.

Enquanto no Mestrado procurei compreender as relações entre sensibilidades, sociabilidades e espaço urbano argentino, sob a escala de prédios de Buenos Aires, e da Casa Curutchet, situada em La Plata, a partir da vontade de ligação experimentada pelos personagens de *Medianeras* (2011) e *El hombre de al lado* (2009) com a abertura de janelas nas *medianeras*.⁶¹ No Doutorado, em uma escala maior, o intuito foi o de pensar sob as mesmas bases e também através da *expressão* no cinema argentino, o processo

⁶¹ As janelas, nesse aspecto, ligavam-se tanto a um sentido físico de entrada de luz solar, quanto simbólico, de contato com o outro e formação das subjetividades, assim, os filmes eram importantes formas de *expressão* sensível das relações estabelecidas pelos personagens com a cidade. No trabalho com as *medianeras*, além dos filmes, foi possível analisar uma série de documentações de arquitetos, urbanistas, engenheiros e advogados que buscavam investigar o fenômeno das *medianeras*, as aplicações da Lei e a abertura das irregulares janelas, característica marcante, *expresada* não apenas nos filmes, mas constituintes da própria urbanização de Buenos Aires e La Plata. 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. Aparecem no Código Civil da República Argentina em 8 artigos a partir de 1921, e são alvo de diversas disputas até a contemporaneidade. SIMIÃO, Suelen Caldas de Sousa. **Medianeras no cinema e na cidade: sensibilidades contemporâneas em *El hombre de al lado* (2009) e *Medianeras* (2011)**. Dissertação de Mestrado em História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

urbano de formação dos *countries*, megaempreendimentos e bairros privados na Região Metropolitana de Buenos Aires.

Sem dúvida, a ideia que perseguiu toda investigação foi a busca por tentar compreender como em uma cidade comumente conhecida pela ocupação do espaço público e por índices de violência urbana relativamente baixos em relação a outros países da América Latina (questão que veremos no decorrer da tese), acabou por adotar de maneira massiva a fuga da cidade e a privatização dos espaços. Ao mesmo tempo como ao lado de um grande investimento publicitário e imobiliário preocupado em vender esses novos “paraísos” urbanos, existe uma consistente literatura e cinematografia que procura, majoritariamente por meio do *horror*, descortinar a ideia de perfeição desses espaços.

Advertências teórico-metodológicas

As urbanizações privadas, denominadas por autores como Arizaga como NUCS - Nuevas Urbanizaciones Cerradas o Privadas, apresentam-se a partir de diferentes tipologias. Em sua maior expressão no Brasil, são comumente chamadas condomínios fechados, formas de comunidades residenciais cuja principal característica é o cercamento e a utilização de diversos mecanismos de proteção patrimonial e restrição de acessos, como segurança privada, portarias, cancelas, vigilância por câmeras etc.

Embora tais urbanizações, derivadas do que Caldeira define como *enclaves fortificados* - espaços privatizados, fechados e monitorados para residência, consumo, lazer ou trabalho -, tenham uma aproximação com o caso argentino, é preciso balizar suas diferenciações.

Os *countries*, frequentemente traduzido para o português como condomínios fechados, inclusive em nossa pesquisa, representam na verdade um tipo distinto do que na Argentina se compreende como condomínio, ou *condominio cerrado* - questão na qual nos deteremos de maneira pormenorizada no capítulo 5 da tese. *A priori*, no entanto, é necessário apreender que o plural *countries*, deriva de *Country Club*, ou clube de campo, um tipo de urbanização que aparece fora da cidade e que em seus inícios, nos anos 1930, eram consideradas segunda moradia, ou as chamadas *casas de verão*, até se consolidarem como moradia principal.

O termo parte especialmente da premissa do contato com a natureza e da formação de um ambiente para a prática de esportes coletivos, cujas características exigem espaços amplos e equipamentos de custo elevado, como o polo e o golfe, por exemplo, e da

presença de extensas áreas de lazer *fora da cidade*. Já os *condominios*, na Argentina, são um tipo próprio surgidos a partir de 1990, como intermediários entre edifícios de apartamentos na cidade e as casas em *countries*, além de estarem completamente inseridos na malha urbana. São pequenos apartamentos⁶² que podem conter um jardim central, piscina e demais áreas de lazer, como vemos largamente inseridos no Brasil. No caso argentino, em virtude do seu pequeno número se comparado as demais urbanizações privadas, esses tipos urbanos sequer possuem registros, dificultando seu mapeamento e análise de impactos.

Como escreve Vidal Kopman,

La construcción de condominios cerrados para vivienda permanente es otra tendencia que ha aparecido en los últimos años para atraer potenciales clientes de clase media. Algunos de estos proyectos constan de varios bloques de edificios con unidades de departamentos de hasta tres ambientes y servicios comunes tales como lavadero, cocheras, juegos para niños en el jardín común, piscina, solarium y salón de usos múltiples.⁶³

No entanto, como os *countries* e condomínios fechados apresentam também semelhanças – apesar das diferenças apontadas –, optamos pela utilização de condomínios fechados como sinônimo de *countries*, uma vez que no Brasil também é possível mapear a inserção de condomínios fechados “fora” das cidades, e para uma maior integração desse trabalho nas redes de estudos sobre urbanizações privadas, e indexação nas bases de dados argentinas e brasileiras. Dessa maneira, sempre que na pesquisa houver referência aos *condominios* argentinos, o termo estará em itálico, distinguindo-o dos *countries* e similares brasileiros.

Ao longo do trabalho adotamos a apresentação de situações e casos, através das entrevistas realizadas pelas autoras citadas e a partir de *countries*, *condominios*, bairros privados e megaempreendimentos, com vistas a ilustrar os contornos heterogêneos das problemáticas abordadas e variantes conforme o tipo de urbanização. Sempre que houver a citação de entrevistas, estas estarão entre aspas.

⁶² Se comparados às casas em urbanizações privadas.

⁶³ VIDAL- KOPPMANN, Sonia. **Countries y barrios cerrados**. Mutaciones socio-territoriales de la región metropolitana de Buenos Aires. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Dunken, 2014, p. 99.

Também é importante indicar que, seguindo grande parte da bibliografia, utilizamos os conceitos de urbanização fechada e urbanização privada como sinônimos, a partir especialmente da definição de Roitman:

La urbanización cerrada incluye viviendas unifamiliares de propiedad privada individual y otros edificios o espacios de uso común que son de propiedad privada colectiva. Este tipo de desarrollo residencial es concebido desde su inicio como un lugar cerrado y privado y cuenta con una serie de dispositivos de seguridad como un cierre perimetral (muro, alambrado o rejas), alarmas, cámaras de circuito cerrado y guardias de seguridad que en algunos casos portan armas de fuego. El complejo cuenta con servicios e infraestructura de alta calidad. Generalmente este tipo de urbanización tiene una asociación de residentes con funciones de poder ejecutivo y en algunas ocasiones también legislativo y judicial. En el primer caso se ocupa de la administración del barrio. Pero también puede ejercer una función legislativa al establecer las normas que rigen la conducta social de los residentes.⁶⁴

Preparando a leitura

A tese está estruturada em sete capítulos organizados em duas partes. Na primeira delas, em quatro capítulos, procuramos compreender os atravessamentos sensíveis da *fuga da cidade* expressos no cinema. No capítulo um discutimos o que se consolidou chamar de *Nuevo Cine Argentino*, e as relações entre cinema, cidade e medo. Nos capítulos seguintes aproximamos os filmes a partir de temáticas comuns. Em “entre a cidade e a cidadela” a partir de *História del Miedo* e *Los decentes*, em continuidade ao primeiro capítulo, perpassamos os medos do outro, consubstancializado a partir do afastamento da cidade. Em “entre o excesso e a falta de limites” aproximamos *Cara de queso* e *Una semana solos*, filmes que discutem os efeitos dos ambientes murados em crianças e adolescentes. Em “entre o crime e o grande medo” passamos por questões históricas relativas aos efeitos da crise de 2001 e da implementação de políticas neoliberais na Argentina, tomando como mote os filmes *Las viudas de los jueves* e *Betibu*.

Na segunda parte, objetivamos pensar o impacto urbano e sensível da consolidação das urbanizações privadas na Região Metropolitana de Buenos Aires. Dessa forma, no capítulo cinco montamos um panorama do processo de suburbanização e seus resultados espaciais e urbanos, as tipologias dessas urbanizações, e sua forma “mais acabada”, as cidades privadas. No capítulo seis, analisamos o que denomino como

⁶⁴ ROITMAN, S. Urbanizaciones cerradas: estado de la cuestión hoy y propuesta teórica. **Revista de Geografía Norte Grande** (32), 2004, p.9.

“pilares do paraíso”, as justificativas que sustentam a utopia da vida fora da cidade: em contato com o verde, segura e sem a presença de ruídos urbanos. Por fim, no último capítulo, prescrutamos os sentimentos, as sensibilidades e as subjetividades decorrentes e geradoras dessas formas de organização urbana.

As modificações ocorridas na Argentina, particularmente a partir dos anos 1990, não estão alheias aos processos mundiais da cultura globalizada, de homogeneização e de fragmentação sociourbana, e seus efeitos nas sociabilidades são perceptíveis em uma adoção cada vez maior de um urbanismo de afinidades e a elaboração de figurações negativas sobre o *outro*. Processo não exclusivo das cidades argentinas, mas cuja intensidade e a captura pelas telas e pela literatura, faz dele um fenômeno social e cultural significativo para a análise histórica.

Ao longo dos cinco anos de pesquisa, a organização dessa tese sofreu modificações, grande parte delas causadas pelo impacto da pandemia de COVID-19, responsável pelo fechamento de fronteiras, arquivos e bibliotecas, mas, e principalmente, pela exposição a inúmeras mortes, decorrentes dos efeitos para a saúde e vida pública, juntamente ao descaso do governo brasileiro, além do esfacelamento das formas dos laços sociais durante um longo período. Efeitos que ainda hoje não podemos dimensionar por completo. Como escreve Esteban Dipaola, é preciso que interpelemos desde nossas alterações nas formas e relações com os outros, a aparição de distintas inquietações e uma reconfiguração das experiências que evocam o que chamamos de sociedade. Na vida pós-pandemia, é preciso ponderar sobre a marcação de um mundo de mais urgências, de carecia de tempo e de perspectivas.

Embora essa pesquisa não alcance temporalmente o impacto da pandemia na mudança para urbanizações privadas, os jornais falam de um novo *boom* ocorrido no período. Uma saída óbvia em um contexto no qual as fronteiras eram fechadas e o *outro*, qualquer que fosse ele, era um perigo em potencial. Dipaola, em suas pesquisas recentes, propõe “interrogar y indagar las significaciones sobre las que se conforma este presente en el que, muy apesar de los apuros y exigencias, estamos y también nos encontramos, quizá a tiempo.”⁶⁵ É preciso pensar sobre as (re)configurações e quiçá novas configurações subjetivas e sociais.

No prefácio de *Tudo que é sólido desmancha no ar*, Marshall Berman, diante da morte do filho de cinco anos, relembra Ivan Karamazov, “acima de tudo o mais, a morte

⁶⁵ DIPAOLA, Esteban. **Lo inmediato**. Reflexiones para un mundo de urgencia. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Qeja ediciones, 2022, p. 19.

de uma criança lhe dá ganas de devolver ao universo o seu bilhete de entrada. Mas ele não o faz. Ele continua a lutar e a amar; ele continua a continuar”.⁶⁶

Ao longo da tese procurei pensar, atravessada pela composição fílmica, o tensionamento do encontro dos corpos e do contato com o outro, indicando que a construção dos muros é também corporal. Os filmes não deixam claro o tipo de cidade que pretendem construir, mas, à medida que trabalham com uma imagem erigida no negativo e na percepção do contrassenso e enquanto *arte construtora de dissensos*, podem nos dizer sobre o que não queremos, sobre o que recusamos. Podem nos dizer que escolhemos lutar e amar e, talvez ainda, tenhamos tempo.

⁶⁶ BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo, SP: Companhia das Letras: Companhia de Bolso, 2007, p. 22-23.

Parte I

"Partindo da hipótese de que a imagem arde em seu contato com o real, levanta-se a questão: a que tipo de conhecimento pode dar lugar a imagem?"

Didi-Huberman – Quando as imagens tocam o real

Capítulo 1

Nuevo Cine Argentino, cinema, cidade e medo



Figura 8 - Montagem: SANTOS, Paula Goulart (2021).⁶⁷

Entre la ficción y la realidad a veces hay una brecha extremadamente corta
Borges y Perón – la entrevista secreta

⁶⁷ Montagem feita a partir de cenas dos filmes: *El hombre de al lado* (2009), *Construcción de una ciudad* (2008) e *Una semana solos* (2009).

Pensar as relações entre cinema e cidade e no caso argentino, o contexto específico do *Nuevo Cine Argentino* e do cinema argentino dos últimos anos, é fundamental para a estruturação dessa tese. Nesse sentido, este capítulo se desdobra, para além das relações de um cinema gestado no contexto de implementação e consolidação de políticas neoliberais, no entendimento de uma filmografia em particular com aproximações aos gêneros de horror e suspense, eixo do debate estabelecido nos demais capítulos.

1.1 *Nuevo Cine Argentino*: cinema da crise?

O *Nuevo Cine Argentino* (NCA) se desenvolve a partir de 1990 com uma nova fase da política audiovisual no país. De acordo com diversos autores⁶⁸, trata-se da recuperação da produção argentina após um período de colapso. Além disso, com a criação na Argentina do INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), em 1995, atesta-se tanto uma mudança nas formas de financiamento, como nas relações entre produção, distribuição e estética dos filmes.

Para Barrenha, além da criação de uma lei de fomento para o setor, o *nuevo cine* foi impulsionado pela “reativação da cota de tela para filmes nacionais, o surgimento de inúmeras escolas de cinema e o acesso a equipamentos devido à convertibilidade cambial (1 peso = 1 dólar), que provocaram uma imediata reativação da indústria e um dinamismo inédito no setor.”⁶⁹

O NCA, no entanto, não é um movimento conscientemente organizado, mas uma espécie de novo regime criativo, como escreve Gonzalo Aguilar: “El cine no está hecho sólo de imágenes, sino que forman parte de él organismos institucionales y fundaciones, productores y trabajadores, escuelas de cine y festivales, críticos y espectadores”⁷⁰. Para o autor, a partir dos anos 1990, há novas correlações entre a produção e a estética com a

⁶⁸ BARRENHA, Natalia Christofolletti. **Espaços em conflito**: ensaios sobre a cidade no cinema argentino contemporâneo. 2016c. Tese (Doutorado) – Curso de Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016. 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. AGUILAR, Gonzalo. **Otros mundos**. Um ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2010.

⁶⁹ BARRENHA, 2013, p.17.

⁷⁰ AGUILAR, 2010, p.14.

invenção de modos não convencionais de produção e distribuição, aparecimento de uma nova geração de produtores, mudanças na formação das equipes artísticos-técnicas, aparecimento de novos nomes de atores e atrizes, e o rompimento com o cinema dos anos oitenta, sobretudo por evitar narrativas alegóricas.

Nesse sentido, para Aguilar, ainda que existam profundas diferenças de poéticas entre os filmes do *nuevo cine*, também por outra perspectiva é correto afirmar que a constituição desse novo regime criativo se deu de maneira mais evidente a partir dos anos 1990. Dessa maneira, é possível mapear filmes bastante característicos dessa nova fase, assim como estabelecer um consenso sobre o marco de início desse ciclo.

Con el antecedente de Martín Rejtman, y en menor medida de Alejandro Agresti y Esteban Sapir, a quienes les valdría el papel de “precursores”, y *Historias breves I*, 1995, donde participan varios de los que después serían los realizadores más reconocidos, el nuevo cine tiene su ata de bautismo con el Premio Especial del Jurado otorgado a *Pizza, birra, faso* de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata de 1997 y su configuración definitiva en 1999, con los premios a mejor director y mejor actor dados a *Mundo grua* de Pablo Trapero en el BAFICI. A partir de entonces la producción de filmes ha sido tan copiosa que Alejandra Portela y Raúl Marupe consignan, en *Un diccionario de films argentino (1996-2002)*, más de cuatrocientas películas realizadas durante ese período.”⁷¹

Os filmes elaborados dentro do *Nuevo Cine Argentino* trazem obras particularmente atadas ao tempo presente ou ao tempo do pensamento, da crítica, e têm como forte característica a presença do espaço urbano, temas da desigualdade de gênero/social, discussões sobre identidade etc.⁷² Agustín Campero assinala ainda a mudança tecnológica do período, modificando as condições de produção, distribuição e exibição, com equipes para editar e filmar menores e mais econômicas, o que acabou por gerar 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”⁷³, como também salienta Barrenha.⁷⁴

⁷¹ AGUILAR, 2010, p. 14.

⁷² CAMPERO, Agustín. **Nuevo cine argentino**. De Rapado a Historias extraordinarias. Los Polvorines/Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento/Biblioteca Nacional, 2009. 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. 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.

⁷³ CAMPERO, *op. cit.*, p. 7

⁷⁴ BARRENHA, 2016c.

Embora a criação do INCAA, em 1995, tenha um importante papel no que se denominaria *Nuevo Cine*, cabe ressaltar a formação de uma cultura alternativa de cinema independente para além do Instituto. Para Aguilar, no caso da Argentina, pode-se de dizer que a formação de um cinema independente não se dá apenas pela relação de dinheiro investido, mas porque muitos produtores e cineastas buscaram maneiras de financiar seus filmes sem recorrer ao Instituto.⁷⁵ A partir disso, três estratégias, de acordo com o autor, foram fundamentais: fragmentar a estrutura de um filme, para que o financiamento pudesse ocorrer em qualquer momento da produção; solicitar auxílio de fundações estrangeiras (Fond Sud Cinèma, Hubert Bals Fund, Sundance); e, em terceiro

como estas películas tienen por fin insertarse en las estructuras ya existentes y modificarlas, no es casual que muchos de los que después integraron el nuevo cine argentino hayan participado activamente a favor de la promulgación de la Ley de Cine y en las marchas que se hicieron al Congreso para presionar la promulgación de esa ley.⁷⁶

As medidas em relação à lei foram importantes, escreve o autor, não só para a sua aplicação, mas para a regulamentação e o impedimento de seus usos impróprios ou imparciais.⁷⁷ Ou seja, “en un extremo, entonces, fragmentación de la producción, y en el otro, lucha gremial para imponer la idea de un cine subsidiado en la producción y en la exhibición.”⁷⁸

Ao encontro dessas críticas, Campo aponta que o efeito da crise econômica, social e política na Argentina e sua reverberação nos filmes, tanto nas produções em si, como na divulgação das obras e dos cineastas em festivais internacionais não são suficientes para a permanência da produção, o que gera críticas severas “à manutenção de uma política clientelista por parte do órgão público que distribui os benefícios do financiamento,”⁷⁹ fazendo com que os envolvidos nos processos de produção apontem limites às políticas implementadas.

⁷⁵ O autor faz uma diferenciação entre o “cinema independente” nos Estados Unidos, e suas formas de financiamento privadas, e o modelo europeu de subsídio e fomento estatal. Ver: AGUILAR, 2010.

⁷⁶ AGUILAR, 2010, p. 200.

⁷⁷ “Em 1996, la Ley de Emergencia Economica hizo que el Tesoro retuviera fondos que le pertenecían al INCAA. Finalmente, en 2002, el INCAA dejó de ser un ‘ente autárquico’ y se convirtió en un ‘ente público no estatal’, esto es, que tiene autarquía financiera, personería jurídica y patrimonio propio. En el curso de 2004, después de los casos testigos de *Luna de Avellaneda* de Juan José Capanella, *Los guantes mágicos* de Martín Rejtman y *La niña santa* de Lucrecia Martel, a la ‘cuota de pantalla’ (la obligación de estrenar una película nacional por trimestre en las salas) se le sumó la reglamentación de la ‘media continuidad’, en el 2004, que protege a las películas nacionales. *Ibid.*, p. 200.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 201.

⁷⁹ CAMPO, 2010, p. 16.

Outra questão deve ser ainda levantada em relação à formulação da conceituação do *Nuevo Cine Argentino* especialmente referente ao papel da crítica na própria criação do conceito. Para Campo, quando comparamos o cinema argentino ao brasileiro, também nos anos 1990 chamado de “cinema da retomada”, percebemos diferenças latentes que explicam por que no caso brasileiro o conceito não se firmou ou foi amplamente utilizado.

No Brasil, em 2002, Lúcia Nagib realizou uma pesquisa no Centro de Estudos em cinema da Pontifícia Universidade Católica – São Paulo, na qual coletou o depoimento de cineastas nos anos 1990 em um compêndio de entrevistas com 90 cineastas entre 1994-1998.⁸⁰ *O cinema de retomada* foi organizado em ordem alfabética com espaço igual e mesmo critério para os diversos entrevistados.

Também em 2002 foi lançado na Argentina o livro *El nuevo cine argentino: Temas, autores y estilos de una renovación*, organizado por Horacio Bernardes, Diego Lerer e Sergio Wolf que, diferentemente da publicação brasileira, priorizou a escolha de alguns cineastas.⁸¹ Essa diferença de tratamento, para a autora, é um indicativo da forma como esses movimentos seriam constituídos, fazendo que na publicação argentina fossem escolhidos cineastas “como sendo pertencentes ao nuevo cine argentino, e que passaram a ser reconhecidos, a partir deste momento, através da sigla NCA, atribuindo a eles a ideia de grupo.”⁸² Assim, a autora reforça como

o que se apresenta na crítica argentina que demarca esta produção a partir da idéia de grupo, ou ainda, escola, é um recorte promovido por ela mesma e que produz juízos distintos daqueles que os próprios cineastas propõem sobre a reflexão da atual cinematografia argentina.⁸³

Além disso, Breno Juz discute que a leitura desse cinema como uma resposta/reflexo da crise está 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. 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

⁸⁰ NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada**. São Paulo: ed. 34, 2002.

⁸¹ BERNARDES, Horacio, LERER, Diego e WOLF, Sergio (editores). **El nuevo cine argentino: Temas, autores y estilos de una renovación**. Buenos Aires: Ediciones Tatanka, 2002.

⁸² CAMPO, 2010, p. 17. Para mais discussões a respeito das classificações realizadas pelos críticos, inclusive no que tange as esferas dos cineastas considerados industriais e aqueles ligados ao cinema independente ver o mesmo texto da autora.

⁸³ *Ibid.*, p. 21.

efervescência cultural em tempos difíceis”⁸⁴, sendo produzida por meio do discurso de jornalistas, críticos de cinema e intelectuais. Tal construção acabou por homogeneizar a cinematografia do período ao fazer uma leitura pautada na “realidade” expressa em cada filme, pois as condições políticas e econômicas do país entre 1999 e 2002 potencializaram as significações adquiridas por esse cinema.⁸⁵

Para o autor

essa idéia de *nuevo cine* como um “movimento” articulado em um “cinema de autor” arraigada na concepção do conceito é calcada na idéia de uma renovação da linguagem cinematográfica em ruptura com a linguagem velha e estéril do cinema vinda desde a década de 1980 e que vigorou dominando o que se compreendia como “o cinema argentino” até fins da década de 1990.⁸⁶

É importante ressaltar que a crítica muitas vezes elaborou um conceito ou uma espécie de escola cinematográfica “a partir de um grande número de obras, selecionando as que se destacavam isoladamente por sua inovação artística, enquanto a maior parte da produção não apresentava grandes renovações.”⁸⁷ E, além disso, embora a conceituação de *nuevo cine* tenha sido muitas vezes aliada a ideia de um “cinema independente, jovem e com uma estética inovadora”⁸⁸, analisado em perspectiva histórica, diversas nuances demonstram a flexibilização desse conceito.⁸⁹

Ainda que essas ressalvas sejam importantes é fato que os filmes ligados ao NCA são elaborados dentro do contexto da implementação de políticas neoliberais no país, que culminam na crise econômica entre 2001 e 2002, responsável pelo aprofundamento da brecha social na Argentina, como veremos de maneira muito marcada em *Las viudas de los jueves* (2009), filme não ligado ao movimento, mas com o rescaldo do período. A crise faz parte do contexto histórico de elaboração desses filmes, como salienta mesmo Breno Juz, e nos ajuda a pensar e problematizar as *expressões* – e não representações – realizadas por essa cinematografia, assim como as mudanças no espaço urbano.

⁸⁴ JUZ, Breno de Souza. “A noção de representação da crise no nuevo cine argentino (1999 – 2004)”, in **Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC**. Vitória, 2008, p.2.

⁸⁵ JUZ, Breno de Souza. **Representações cinematográficas da Argentina em crise (1999-. 2004)**. Dissertação de Mestrado em História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2010.

⁸⁶ JUZ, 2010, p. 19.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Ainda, para o autor: “A importância de enfatizar que a noção de nuevo cine argentino foi elaborada em um dado momento por um conjunto de críticos e estudiosos do cinema argentino e se solidificou através da sua difusão na mídia cultural e em festivais de cinema, em particular os europeus, deve-se ao fato de que a idéia de nuevo cine influenciou de maneira não desprezível a forma como os argentinos desse período circularam, foram vistos, consumidos e mesmo estudados.” JUZ, 2010, p. 32.

Alberto Chamorro se opõe à ideia por muito tempo reiterada pela crítica na qual os filmes do *nuevo cine* têm pouco ou quase nada em comum e que seus diretores, em oposição aos diretores dos anos 1960 que em sua época também haviam sido chamados de diretores “del Nuevo Cine o dela Nueva Ola”, sofrem de uma espécie de falta de posicionamento político, transmitindo essa apatia para suas gravações.⁹⁰ O autor, por meio de um aporte relacionado aos estudos políticos-culturais e de urbanismo, traz uma série de referências buscando pensar a presença do espaço urbano nessas narrativas a partir do pano de fundo de análise da implementação em larga escala das políticas neoliberais.

Nesse contexto, podemos ressaltar uma série de filmes “dentro” do *nuevo cine* e a partir dele. Filmes, como escreve Barrenha, que atravessam 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 *Vagon fumador*, de Veronica Chen (2001), *Construcción de una ciudad*, de Nestor Frenkel (2007), *El asaltante*, de Pablo Fendrik (2007), *Una semana solos*, de Celina Murga (2008), *El hombre de al lado*, de Mariano Cohn e Gastón Duprat (2001), *Elefante blanco*, de Pablo Trapero (2012), para citar apenas alguns exemplos.

Em referência a Jens Andermann⁹¹, Barrenha destaca que a cidade, especialmente após 2001, “aparece como locação principal para a mise en scène da crise social” a partir de quatro itinerários: “o espaço nômade das margens sociais, o interior doméstico ameaçado da classe média, os espaços noturnos e codificados da diversidade sexual e a cidade desfamiliarizada, alternativa e habitada por imigrantes e exilados.”⁹²

Apoiando-se em Dipaola, Barrenha salienta um primeiro momento do NCA de uma mudança de relações com a formulação de identidade e ao contexto (os anos 1990) de uma crise do Grande Relato. Essa fase, de acordo com a autora em referência a Campero, encerrar-se-ia com *Histórias Extraordinárias* (2008), de Llinás⁹³.

⁹⁰ CHAMORRO, Alberto. **Argentina, cine y ciudad**: espacio urbano y la narrativa fílmica de los últimos años. Mar del Plata: EUDEM, 2011.

⁹¹ ANDERMANN, Jens. **Nuevo cine argentino**. Buenos Aires: Paidós, 2015.

⁹² BARRENHA, 2010, p. 18-19.

⁹³ Importante ressaltar ainda, como escreve Barrenha, que se durante um longo tempo os filmes pós 1990 atavam-se ao tempo presente ou ao tempo do pensamento, hoje já é possível mapear uma cinematografia em que há uma recuperação do passado nacional. Ver o Dossiê organizado pela autora bem como a introdução: BARRENHA, Natalia. Outros passados. Ficção histórica no cinema argentino contemporâneo. **Rizoma**, Santa Cruz do Sul, v. 7, n. 1, p. 9, junho, 2019, p.10-34.

Historias extraordinarias (Mariano Llinás, 2008) é outro filme considerado divisor de águas entre o NCA e o que virá depois. Houve grande furor entre a crítica argentina, que o comparou, várias vezes, com *Pizza, birra, faso*, no sentido que, depois dele, o cinema nacional não seria o mesmo. Agustín Campero escolheu a produção de Llinás para fechar seu livro *Nuevo cine argentino. De Rapado a Historias extraordinarias* (2009), Jaime Pena utilizou o título para nomear a compilação organizada por ele *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999-2008* (2009), localizando-o como arremate da primeira década de NCA ou inaugurador de um NCA 2.0 que então se iniciava, e Gonzalo Aguilar o colocou como principal representante do que chamou de cinema anômalo.⁹⁴

Também nesse sentido retoma o debate promovido por Sergio Wolf em *Otros Cines*, realizado em 2007, que considera *Estrellas* (2007 - Federico León e Marcos Martínez) e *UPA – Una película argentina* (2007 - Camila Toker, Santiago Giralt e Tamae Garateguy), como definidoras de um ciclo fechado e encerrado.

Cabe ressaltar ainda que em nossa tese o principal objetivo é pensar os filmes, assim como a documentação com os dados sobre a expansão dos condomínios fechados, *sob o pano de fundo* da crise e não necessariamente como resposta ou reflexo a ela. Nossa construção teórico-metodológica passa por compreender o espaço urbano e a gama de filmes que o expressam distantes da construção de cinema como reflexo, embora analise o contexto de produção dessas obras. Ou seja, o trabalho compreende a importância de situar historicamente a produção fílmica, enquanto documentos históricos em diálogo com temas e sensibilidades em pauta no momento de sua produção, mas se afasta de interpretações que reduzem o contexto a determinante.

Compreendemos, como Juz, que a leitura dessa cinematografia a partir de uma classificação *a priori* – a do *Nuevo Cine Argentino* ou a de um *pós nuevo cine* –, que também é produzida historicamente, pode incorrer em reducionismos, no entanto, a nossa entrada no debate se faz a partir da aproximação entre as diversas características comuns dessas obras elaboradas no contexto da intensificação de políticas neoliberais no país. Embora os filmes por nós analisados não sejam estritamente classificados dentro do que se compreende como NCA, e não exista uma espécie de programa para a cinematografia desse período, analisados em conjunto, os filmes apresentam uma série de características comuns.

Como escreve Barrenha em relação ao movimento

⁹⁴ BARRENHA, 2016c, p. 28.

Os filmes que inauguraram e consolidaram essa nova geração se empenharam em cartografar as consequências da implantação das políticas neoliberais no país nos anos 1990, seguindo uma necessidade de representar os novos atores sociais que irromperam na sociedade argentina ou alcançaram novas formas de visibilidade. Tais transformações se davam especialmente no espaço urbano, atraindo os cineastas a delinear novos mapas sociais e geográficos através dos filmes.⁹⁵

De maneira semelhante, e também nos apoiando na tese da autora, pretendemos ampliar o debate para pensar como se dá a relação entre a cidade e o cinema argentino nos últimos anos. Ao encontro dos escritos de Barrenha, reforçamos a importância do itinerário de construção do *Nuevo Cine Argentino*, e dos filmes comumente ligados ao movimento, para compreensão dos filmes pós-NCA.

O espaço urbano ainda seria privilegiado na cinematografia argentina contemporânea, após alguns anos de intensas modificações no panorama cinematográfico (com a consolidação das carreiras de diversos diretores e produtoras do nuevo cine e o incessante aparecimento de novos e diversificados cineastas, estéticas e modos de produção), como questiona Gamberini? Ainda são válidos conceitos como os de fuga, nomadismo, sedentarismo, entre outras categorias que expusemos anteriormente, como as propostas por Jens Andermann?⁹⁶

Cientes das dificuldades para não ceder a um discurso reducionista, assim como no Mestrado, optamos pelo uso do termo *expressão* buscando contornar os limites de *representação*. A utilização do conceito procura evitar qualquer sentido reflexivo ou passivo, e vai ao encontro dos escritos de Esteban Dipaola para o qual a noção de expressão “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”⁹⁷ E assim, “la Expresión, en ese marco, no es transcendente sino plenamente inmanente y ya no refiere a una idea previa de la realidad sino que se despliega como experiencia.”⁹⁸ Isso significa afirmar que a cinematografia realiza uma expressão da experiência, não eliminando completamente qualquer vínculo com

⁹⁵ BARRENHA, 2016c, p. 18.

⁹⁶ *Ibid.*, p.29.

⁹⁷ 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, p. 4.

⁹⁸ *Ibid.*

representação, mas indo além, movendo-se a partir dos entrecruzamentos possíveis de imagens com seus múltiplos sentidos em transformação.⁹⁹

A argumentação é utilizada pela autora para pensar as transformações das sociedades contemporâneas à luz de suas relações com as imagens, em um processo percebido no cinema a partir do que caracteriza como “sociedades imagináveis” trazendo como exemplificação final o *Nuevo Cine Argentino*.

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, desdobra-se em um novo regime do olhar e cria novas práticas sociais. Assim, Dipaola cunha a categoria “*imaginables*” a partir da junção entre as *imágenes* e o *social*, por seu caráter indissociável nas sociedades pós-modernas, trazendo como foco específico o urbano.

A *expressão* no cinema contemporâneo porta as imagens não apenas como condição de sua capacidade narrativa, mas como participantes da própria condição *imaginal* presente, pois o espaço urbano se transforma por sua inscrição *entre* imagens (as formas de publicidade, a relação com os computadores, tv’s etc.) modificando a relação espaço-temporal. Formam, assim, os “lugares imagináveis” produzidos a partir das relações com os objetos circundantes do espaço alterando a experiência espacial concreta à medida que as práticas sociais e culturais também se tornam amplas e ramificadas.

Nesse sentido, os filmes *Cara de queso* (2006), *Una semana solos* (2007), *Las viudas de los jueves* (2009), *Betibú* (2014), *Historia del Miedo* (2014), e *Los decentes* (2016), ao ressaltarem o contexto dos *countries* argentinos, nos ajudam a problematizar os impactos urbanos e sensíveis da implementação das políticas neoliberais e da formação de comunidades muradas e, além disso, ligam-se a uma tradição de *expressão* da cidade no cinema. Como na premissa de Dipaola, os filmes expressam a experiência do

⁹⁹ Para o autor, *representação*, no cinema em particular, parece exigir “un modelo trascendente que define *a priori* y por completo el objeto artístico sin atender a sus particularidades de exposición y de intervención en la experiencia social” (*Ibid*). Dipaola critica a tese do realismo no cinema, pois seu ponto é pensar como mais do que se exprimir a partir do que é ou seria o real, o cinema indaga-se sobre a própria experiência cultural e cotidiana. Nesse sentido, nos aproximamos dos escritos de Ricoeur, ao se distanciar dos limites sugeridos por representação, e substituir o conceito por *representância*, buscando indicar uma dimensão mais ativa e intencional, para o caso da escrita da história, por exemplo, mas que pode ser pensando também em relação a outras linguagens. RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

desmoronamento, não como um reflexo do contexto, mas como uma outra imagem, uma outra maneira de ver.¹⁰⁰

¹⁰⁰ DIPAOLA, Esteban. **Las formas del deseo**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Letras del Sur, 2022, p. 23.

1.2 Cinema e cidade: aportes para os estudos das sensibilidades

As relações entre cidade e cinema se constroem historicamente. Assim como na dissertação de Mestrado, atestamos aqui as relações da cidade a partir do olhar da/na cena urbana. Stella Bresciani em “As sete portas da cidade”¹⁰¹ assinala no século XIX o aparecimento da *questão urbana* enquanto problematização das cidades e a tentativa de enquadrar em pressupostos racionais aquilo que à primeira vista parecia caótico, decorrente do crescimento exacerbado das cidades. A autora assinala sete portas de entrada para os estudos urbanos: um, a técnica como instrumento de modificação do meio (Ideia Sanitária); dois, a questão social; três, a formação das identidades sociais; quatro, a formação de uma nova sensibilidade; cinco, a definição da cidade como lugar da história e do habitante como sujeito da história; seis, a cultura popular; e uma construída mais recentemente, a porta sete, ligada ao território das subjetividades.

Tais portas formam-se simultaneamente e não são excludentes. No que concerne aos nossos estudos é importante agora nos determos sobretudo na porta de número quatro. Bresciani, tanto no texto acima referenciado, como em “Metrópoles: as faces do monstro urbano”¹⁰², aponta 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.

O romance de fins do século XIX e inícios do XX tenta dar conta desse drama urbano e 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 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

¹⁰¹ 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, 1981.

¹⁰² BRESCIANI, Maria Stella Martins. Metrópoles, as faces do monstro urbano. In: **Revista Bras. de Hist.** São Paulo, v.5, 1985.

comunitários na busca de uma subjetividade, só possível na experiência da cidade.¹⁰³

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 enquanto se tematiza o habitante da cidade, forma-se esse 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.”¹⁰⁴

Aqui, utilizamos por analogia o cinema. Os filmes são vistos como documentos históricos, enquanto “objeto de significação” e “objeto de troca cultural entre os sujeitos” como escreve Barros, pois são uma das leituras do espaço urbano, da vida na contemporaneidade e dos jogos de subjetividades que envolvem esses processos.¹⁰⁵ Analisamos as *expressões* de cidades presentes nos filmes, afixando-nos ao pressuposto de Adrian Gorelik para o qual as cidades e suas representações se constroem mutuamente e no qual a cidade não se reduz a documento histórico nem a cenário, mas é um artefato material e simbólico.

Outra dimensão é a da cidade enquanto local da política. Bresciani escreve:

já em seus inícios a cidade se apresenta como problema — questão urbana, lugar de tensão —, com ao menos seis pontas do novelo ou, adotando outra expressão metafórica, seis entradas ou portas conceituais. A intenção de naturalizar os problemas da cidade, ou seja, de reduzi-los a questões técnicas, portanto disciplinares, cai por terra ao ser confrontada com o caráter produtor de cultura das soluções propostas. Cultura no sentido amplo de artifício, de arte do ser humano, a cidade se revela, em suma, como espaço politizado.¹⁰⁶

A cidade, para a autora, estrutura-se ainda a partir das linguagens, e dessa maneira entramos na sétima porta enquanto configuração do território sensível, isto é, atravessada pela questão das sensibilidades e das subjetividades, da afetividade dos corpos, do encontro com o outro, ou seja, o espaço constituinte da experiência do viver nas cidades.

¹⁰³ 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.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.93.

¹⁰⁵ BARROS, J. D. História Política, Discurso e Imaginário: Aspectos de uma interface. **SAECULUM – Revista de História** [12] João Pessoa, Jan./Jun, 2005.

¹⁰⁶ BRESCIANI, 1985, p. 30.

O cinema, e já é algo exaustivamente debatido, surge como experiência urbana. Somado a isso, temos como, em alguma medida, as sociedades contemporâneas, ao encontro das teorias pós-modernas, existem em função das imagens, e dessa forma, como escreve Dipaola, o cinema é mais um efeito dessa *visualidade*. O que queremos propor a partir do autor é que o cinema, nessa época visual, tem “una experiencia que narrar a partir de sus imágenes ya no comprendidas como autónomas respecto a lo social, sino como participantes de la propia condición imaginal presente”¹⁰⁷

O eixo de argumentação que atravessa todas as pesquisas de Dipaola passa pela constituição do termo “sociedades-imaginales”: isto é, que a base da constituição das sociedades contemporâneas, pós-modernas (ou hipermodernas), configura-se a partir de suas relações e práticas mediante imagens. As relações contemporâneas seriam assim extremamente visuais, “esto significa que las practicas sociales actuales se entretejen y simulan como formas visuales y el cine es una experiencia más *entre ellas*”.¹⁰⁸

Para o autor,

en el mundo contemporáneo convivimos con una permanente lógica de entrecruzamientos y dinámicas de intensa flexibilidad. Es decir, las condiciones estructurales que antaño determinaban las prácticas sociales se ha vuelto más permeables e cambiantes. Las imágenes se han convertido en rasgo fundamental de esta nueva forma de articulación estética de lo social.¹⁰⁹

Assim, as “sociedades requieren ser pensadas como dispositivos estéticos, puesto que en las prácticas cotidianas permanentemente los individuos se relacionan mediante condiciones estéticas y a través de producciones de imágenes.”¹¹⁰

Em relação à conceituação do autor até o momento é importante balizar que, assim como em outras pesquisas, nos filiamos ao conceito de indivíduo *hipermoderno* e sociedade hipermoderna e não pós-moderna, pois, ao encontro dos escritos de Claudine Haroche, acreditamos em um aprofundamento da modernidade e não algo distinto. A autora desenvolve sua argumentação relacionada às maneiras de se comportar e sentir, ou seja, a esfera das sensibilidades e sociabilidades, e o que chama de *desengajamento*.

O *desengajamento* é a noção na qual 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 e os pertencimentos a uma determinada identidade

¹⁰⁷ DIPAOLA, 2013, p. 1.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 2.

¹¹⁰ *Ibid.*

são bastante esparsos e fluídos.¹¹¹ Isso gera um aprofundamento da modernidade extremamente radical, com efeitos nos atos de ver, sentir e se perceber no mundo.¹¹²

Escreve a autora

Esse desencajamento – esse descompromisso resultante das sensações exercida 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.¹¹³

Assim como em Dipaola, o cerne das questões levantadas por Haroche em relação ao indivíduo hipermoderno passa pela questão da *visibilidade*. Para ela, as condições de trabalho atuais 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*.

A *visibilidade* nesse âmbito 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 seu meio de inserção. 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.”¹¹⁴

Dipaola, apoiando-se em Harvey¹¹⁵, fala ainda da análise da produção de imagens como marco de intensificação capitalista e que, atualmente, “las relaciones de los individuos adquieren dimensiones estéticas novedosas, al corresponderse con nuevas figuraciones y concepciones de la articulación y experiencia espacio-temporal.”¹¹⁶

Assim, temos a junção entre a imagem e o social, e buscamos analisar

¹¹¹ HAROCHE, Claudine. Pensar a relação indivíduo e sociedade – entrevista com Claudine Haroche. **História, questões de debates**, Curitiba, n.38, Editora Ufpr, 2003.

¹¹² HAROCHE, Claudine. **A condição sensível**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

¹¹³ HAROCHE, Maneiras de ser e de sentir do indivíduo hipermoderno. **A condição sensível**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008, p. 122.

¹¹⁴ 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.

¹¹⁵ HARVEY, David. **A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo, SP: Loyola, 1993.

¹¹⁶ DIPAOLA, 2013, p. 2.

las maneras en que esta nueva experiencia imaginal en que se inscribe la contemporaneidad transforma las estéticas cotidianas tanto como las cinematográficas, pero además produce interrelaciones con los propios cambios en las sociedades y con las modificaciones de las mismas ciudades. El espacio urbano se ve transformado por su inscripción entre imágenes, pero también pela caracterización de nuevas miradas, por las formas de circulación que en este adquieren artefactos, objetos, mercancías y personas y por las propias estéticas que se articulan con la experiencia social y cotidiana.¹¹⁷

Isso significa afirmar que estudar o cinema contemporâneo, em uma era marcada pela *visualidade* e a relação com as imagens, significa, como escreve Campo,¹¹⁸ a análise do cinema enquanto objeto de participação e inscrição do nosso ser no mundo. O cinema não só faz parte do espaço, como é um condicionante de suas modificações: “el cine se introduce en el espacio y lo transforma mediante sus imágenes, porque es una era de lo visual todas las imágenes se interpenetran y producen experiencias.”¹¹⁹

Por isso o regime estético deve ser analisado a partir da *produção social entre imagens*, para Dipaola, o *imaginal*. Os *lugares imaginales* surgem como “lugares instituidos a partir de la presencia de practicas y relaciones que posibilitan una determinada organización de los objetos, las mercancías, etc., que impregnan la experiencia espacial concreta y que, de tal modo, *expresan* una imagen del lugar.”¹²⁰

Baseando-se na caracterização de *imagem-tempo*, de Deleuze¹²¹, 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 (ou hipermordernidade), 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).

A *imagen-espacio* aparece como importante categoria de análise dos filmes que nos propomos a estudar. O conceito é formulado a partir da produção *entre* imagens e “no

¹¹⁷ DIPAOLA, 2013, p. 3.

¹¹⁸ CAMPO, 2010.

¹¹⁹ DIPAOLA, *op. cit.*, 2013, p. 3

¹²⁰ *Ibid.*, p. 6.

¹²¹ DELEUZE, Gilles. Cinema 1 – A imagem-movimento. São Paulo: Editora 34, 2018. DELEUZE, Gilles. **Cinema 2** – A imagem-tempo. São Paulo: Editora 34, 2018.

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 imaginables.”¹²²

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 actual”¹²³. É, portanto, *sintoma*, de acordo com Dipaola, e expressa os fluxos da experiência urbana.

Em sentido metodológico a *imagen-espacio* divide-se em *imagen-trayecto*, *imagen-presencia* e *imagen-flujo*, e dizem respeito à composição dos planos no filme. A exemplificação e utilização dos conceitos como ferramentas de análise no texto de Dipaola se dá a partir de uma série de filmes argentinos contemporâneos, 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 Mogueillansky. E pode, esquematicamente ser dividida da seguinte maneira.

1. *Imagen-trayecto*: a câmera se move, a cidade é expressa a partir do movimento/deslocamento e do trânsito, “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”¹²⁴

Filmes: Rapado, Um mundo misterioso, Castro

2. *Imagen-presencia*: câmera fixa, “atestigua las pulsaciones, flujos y movilidades que organizan la visualidad de la ciudad”¹²⁵

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.”¹²⁶

Filmes: Sábado, Castro

¹²² DIPAOLA, 2013, p. 9.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*, p. 10.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

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. Ao longo de nossa tese, esses conceitos servirão de ferramentas de análise para compreendermos as expressões urbanas nos filmes pesquisados, seguido a forma de pesquisa que realizamos desde o Mestrado.

A *imagen-espacio* seria assim “no una manera de representar la ciudad en el cine contemporáneo, sino de insistir sobre su imposibilidad de representación y visualizar los flujos y moviidades, intervenir sobre la propia experiencia de lo urbano”¹²⁷ As distintas formas de comprender a *imagen-espacio* (*trayecto, presencia, e flujo*), são “las que permiten entender la ciudad como un síntoma visual, y en definitiva, posibilitan comprender las propias experiencias sociales y culturales de la posmodernidad en el contexto de su condición y producción imaginal.”¹²⁸

O que se pretende é analisar

las modalidades a partir de las cuales puede afirmarse que, en esta era de lo visual y de las producciones imaginales, también el espacio urbano se compone y organiza, entre diferentes trayectos y perspectivas, mediante sentidos, sensaciones y afecciones que expresan las tramas de derivas en una ciudad.¹²⁹

Gonzalo Aguilar também tipifica importantes categorias de análise da cinematografia contemporânea ao reforçar nossa condição específica imersa em uma sociedade cada vez mais marcada pela presença dos meios de comunicação. Para o autor, o olhar contemporâneo se volta para a família enquanto instituição em crise.

Parece evidente que no sólo los lazos conyugales matrimoniales están en crisis, sino también nociones de familia tan acendradas como la unión heterosexual, la estabilidad del grupo unido por lazos de sangre, la autoridad de los ancestros, el sentido de la pertenencia. Antes, se suponía que os padres no sólo traían a los hijos al mundo, sino que también les entregaban un mundo: es decir, un legado, una experiencia, eventualmente un trabajo y un lugar en el que arraigarse.¹³⁰

¹²⁷ DIPAOLA, 2013, p. 9.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹²⁹ DIPAOLA, Esteban. La ciudad y los sentidos: las sensaciones como imágenes del espacio y de las afecciones en el cine argentino contemporáneo. *Dixit*, n.º 31, julio-diciembre, 2019, p.16.

¹³⁰ AGUILAR, 2010, p. 41.

Isto é, no *nuevo cine* “hay una cierta orfandade en los personajes”¹³¹ Mas, embora não haja família, essa segue sendo uma instituição ou um ponto de referência, ainda que invisível. A partir disso, cunha as categorias de *sedentarismo*, “cuando los personajes insisten en mantener ese orden (patriarcal) nos encontramos ante un proceso de disgregación y una inmovilidad, una parálisis y un letargo”¹³² e *nomadismo* “cuando a familia en cambio esta ausente y los personajes no tienen un lugar de pertenencia ni un hogar al que retornar”¹³³

Sublinha ainda que nomadismo e sedentarismo são signos complementares de novos tempos, mas mostram estados diferentes

mientras el nomadismo es la ausencia de hogar, la falta de lazos de pertenencia poderosos (restrictivos e normativos) y una movilidad permanente e impredecible; el sedentarismo muestra la descomposición de los hogares y las familias, la ineficacia de los lazos de asociación tradicionales y modernos y la parálisis de quienes insisten en perpetuar ese orden.¹³⁴

São “*figuras de la ficción* que radicalizam e investigan estética e narrativamente componentes sociales cada vez más diseminados”¹³⁵. Como exemplo cita *Pizza, birra, faso* (1998) de Caetano e Stagnaro enquanto cinema nómade, e *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel, como cinema da decomposição.

O autor ressalta como tal classificação pode gerar alguma espécie de resistência ao não se basear apenas no caráter cinematográfico, no entanto seu objetivo, assim como o nosso, é pensar “transversal y experimentalmente las historias para ver cómo piensan cultural y socialmente con categorías que tienen en el cine su propia especificidad, como lo son el espacio, los planos, las narraciones, los encuadres: en una palabra, la posta en escena.”¹³⁶

Por essas razões, os territórios das subjetividades devem ser colocados em questão durante a análise desses filmes. Dipaola em “La ciudad y los sentidos: las sensaciones como imágenes del espacio y de las afecciones en el cine argentino contemporáneo”, escreve sobre as imagens responsáveis por expressar as sensações do espaço urbano em alguns filmes argentinos contemporâneos. Essas imagens se dão a partir da abordagem da

¹³¹ AGUILAR, 2010, p. 41.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 44.

noite, do verão e do calor como modos de circulação na cidade, e a sensações atravessadas por esse trânsito como a ansiedade, a umidade, os vapores e odores.

Trata-se de um trânsito no qual o andar na cidade se constrói como narrativa dos afetos e sensações. A questão do odor aparece de maneira marcada, ressalta o autor, nos filmes de Martin Rejtman, *Los guantes mágicos* (2004) e *Silvia Prieto* (2009), também em *La ciénaga* (2001), de Martel. *Caja Negra* (2002) de Luis Ortega, traz como preponderante a questão visual. Nesse sentido, a noção de *imagen-espacio*

es importante para reflexionar acerca de la **mirada del cine sobre la ciudad mediante sus sensaciones y afecciones**, interpretando cómo se recrean sentidos de la ciudad a través de olores, calores, encuentros y citas, experiencias táctiles y visuales que van definiendo un régimen de la visión que posibilita capturar las vivencias de la ciudad y su composición del espacio (grifo nosso).¹³⁷

Utilizamos essas categorias como mecanismos para pensarmos as expressões do espaço urbano nos filmes especialmente por concordamos com o autor que tais formas de análise, buscando pensar a montagem cinematográfica que registra o espaço sempre em modificação (produção *entre imagens*), são aportes importantes para compreendermos os jogos subjetivos expressos nos filmes.

Como atestado por diversos historiadores, Marc Ferro foi o primeiro a se debruçar sobre as questões metodológicas que envolvem encarar como objeto de pesquisa a obra cinematográfica. Mônica Campo em referência a Ferro escreve que o autor nos alerta para a importância da análise de um “fora-do-filme”, tanto quanto do próprio filme.¹³⁸ Esse pressuposto de análise de um “fora” já é algo comum no trabalho do historiador com a documentação, mas resta-nos entender como o próprio filme tem a contribuir para o deslindamento do tempo que está inserido. Vale ressaltar ainda como esse tipo de análise não se atém a uma ideia de contexto dado, gerador de um documento e um sentido histórico simplesmente.

Eduardo Morettin, também em referência à obra de Ferro, afirma a importância do enfrentamento da análise fílmica como forma de análise da própria estrutura interna da obra “o que nos permite encontrar os pontos de adesão ou de rejeição existentes entre o projeto ideológico-estético de um determinado grupo social e a sua formatação em

¹³⁷ DIPAOLA, 2019, p. 17.

¹³⁸ CAMPO, 2010, p. 9.

imagem”.¹³⁹ Além da materialidade do filme enquanto “objeto cultural”, afinal, ele circula (festivais, salas de cinema, blogs etc.) possui o antes, o durante e o depois, objetivando relações assim como produzindo relações.

Ainda, como escreve Demir

those who attempt to analyze the city can and must benefit from camera movements, lighting, montage, effects, colors, sounds, scenario, characters, filmic location, narrative and storytelling. All these technical aspects of the cinema should not be separated from the theoretical framework in urban and social studies. The reflective power of the camera can be understood as long as the theory and the technique are brought together in an analysis.¹⁴⁰

¹³⁹ MORETTIN, E. V. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. História: **Questões e Debates**. Imagem em Movimento: o cinema na história, ano 20, n. 38, jan./jun. 2003, p. 15.

¹⁴⁰ DEMIR, Sertaç Timur. The City on Screen: A Methodological Approach on Cinematic City Studies. **CINEJ Cinema Journal**. Vol. 4.1, 2014, p. 30.

1.3 Medo, violência e insegurança urbana: filmes de horror?

O cinema nasce na cidade e traz, desde seus primórdios, a leitura do espaço urbano. Kuster, lembrando Edgar Morin, evidencia que embora o cinema e o avião tenham nascido juntos, somente o primeiro adentrou o território da imaginação e saiu do patamar de simples máquina. A autora procurando explorar a transformação do cinema de técnica à linguagem narrativa, ressalva o elo entre cinema e espaço da cidade, cinema e interpretação do espaço da cidade, também entre cinema e Simmel¹⁴¹.

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 representá-las, traduzi-las e compreendê-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.¹⁴²

São questões também presentes nos textos da coletânea *O cinema e a invenção da vida moderna*, organizado por Leo Charney e Vanessa R. Schwartz, ao pensarem o cinema como paradigma para o estudo das 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.¹⁴³ 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.”¹⁴⁴ Ou ainda, o caráter pedagógico que por vezes se revestiu o

¹⁴¹ Questão que desenvolvi melhor no trabalho de mestrado sobretudo a partir do texto 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>, acesso em 07 de jun. 2020. Ver: SIMIÃO, Suelen Caldas de Sousa. **Medianeras no cinema e na cidade**: sensibilidades contemporâneas em *El hombre de al lado* (2009) e *Medianeras* (2011). Dissertação de Mestrado em História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

¹⁴² 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, 2014, p. 203.

¹⁴³ CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2011.

¹⁴⁴ 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

cinema inicial, procurando alertar sobre os perigos da cidade, questão levantada nos textos de Robert Pechman.¹⁴⁵

O cinema aparece assim, não apenas como leitura do espaço urbano, mas como forma de compreendê-lo, decifrá-lo, e, como tal, desperta reações subjetivas em seus espectadores. Eliana Kuster em “O tédio dos olhares sem alma: algumas considerações sobre a indiferença, o desejo e o papel do cinema no cotidiano nas metrópoles”¹⁴⁶ e “A insuportável indiferença: indo ao cinema em companhia de Georg Simmel”¹⁴⁷ traz elementos que nos ajudam a decodificar as leituras da cidade contemporânea e seus impactos nos processos subjetivos.

Ao colocar Simmel e a cidade lado a lado, ambos trazendo leituras do espaço urbano contemporâneo a eles, ambos oferecendo linguagens que procuram interpretar e decifrar a metrópole, a autora elenca a cidade enquanto local de observação e experimentação. Da mesma forma Pechman escreve como esse *ver a cidade* tem em seu escopo uma via de mão dupla, pois ao mesmo tempo que o habitante tematiza a cidade, também a constrói.¹⁴⁸ Ou seja, como escreve Kuster, 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.”¹⁴⁹

Kuster, ao analisar *Colateral* (2004), de Michal Mann, por exemplo, avalia como a leitura do longa-metragem não pode ser dissociada de uma leitura sobre a cidade. O filme traça a história de um matador de aluguel e um taxista que o leva por diversos percursos da cidade e traz como uma das grandes premissas a frase que inicia e fecha o filme: “*Um sujeito anda de metrô em L.A. e morre. Será que alguém vai reparar?*”.

A leitura realizada pela autora passa por se questionar se a atitude *blasé*, extensamente debatida por Simmel e sintoma da vida nas cidades como uma espécie de embotamento frente as situações não como se elas não fossem percebidas, mas como se os seus significados se apresentassem de maneira nula, não estaria sendo substituída por

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.

¹⁴⁵ Ver: PECHMAN, Robert Moses; KUSTER, Eliana. **O chamado da cidade: ensaios sobre urbanidade**. Belo Horizonte Ed.UFMG, 2014.

¹⁴⁶ KUSTER, *op. cit.*

¹⁴⁷ KUSTER, 2014.

¹⁴⁸ 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.

¹⁴⁹ KUSTER, *op. cit.*, p. 208.

um tipo de indiferença.¹⁵⁰ O Cinema, nesse caso, desempenharia o papel de fazer com que nos questionemos, por exemplo, sobre a pergunta elencada no filme. Nos tiraria de nossa atitude *blasé* pois “no cinema a indiferença torna-se insuportável.”¹⁵¹ 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.”¹⁵²

Nesse sentido, o que propomos aqui é um duplo jogo. Entre os nossos objetivos está analisar e problematizar como os filmes do nosso escopo abordam questões como medo, (in)diferença e (in)tolerância a partir do distanciamento da cidade e da construção de muros físicos e simbólicos. Como no hipotético encontro entre Simmel e a cidade, ou entre Hannah Arendt e Rubem Fonseca¹⁵³, procuramos pensar o encontro tanto dos personagens dos filmes, quanto dos espectadores que os assistem. Isto é, inquerimos de que forma os filmes expressam processos subjetivos ao mesmo tempo em que despertam em nós sentimentos em relação ao que está sendo assistido. Nesse caso, como o cinema torna para nós a indiferença insuportável, ao jogar especialmente com categorias ligados ao gênero cinematográfico de suspense e horror.

Os filmes sobre *countries* aqui referenciados, flertam com o gênero de horror e suspense, mesmo quando incorporam numerosos recursos de narrativas de humor. Para Carroll¹⁵⁴ há uma diferença entre horror e fantástico, no qual o fantástico se dá pelo caminho em aberto de resposta natural ou sobrenatural ao que foi exposto, enquanto o horror teria como resposta única o sobrenatural. No entanto, ao encontro de Barrenha¹⁵⁵ em acordo com Román Gubern e Joan Prats Carós¹⁵⁶, nos filiamos a uma ideia no qual o

¹⁵⁰ Também no trabalho de mestrado realizei uma longa discussão a respeito do caráter *blasé* tanto em seus aspectos positivos quanto negativos. VER: SIMIÃO, 2018.

¹⁵¹ KUSTER, 2014, p. 221.

¹⁵² *Ibid.*, p. 228.

¹⁵³ Em um dos ensaios de *O chamado da cidade*, Robert Pechman cria um encontro hipotético entre Hannah Arendt e Rubem Fonseca, contista e romancista brasileiro, e faz com que seus pensamentos confluem ao fazerem da cidade uma arena de negociações para a manutenção da vida. PECHMAN, Robert Moses. Quando Hannah Arendt vai à cidade e encontra Rubem Fonseca: ou da cidade, da violência e da política. In: PECHMAN, 2014.

¹⁵⁴ CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou Paradoxos do coração**. Campinas/SP: Papyrus, 1999.

¹⁵⁵ BARRENHA, 2016c.

¹⁵⁶ GUBERN, Román e PRATS CARÓS, Joan. **Las raíces del miedo**. Antropología del cine de terror. Barcelona: Tusquets Editores, 1979.

horror film é um gênero cinematográfico fantástico-terrorífico incorporando, portanto, as duas linguagens.

Em referência a David J. Russel¹⁵⁷, Caetano e Gomes escrevem que embora seja fácil para a crítica identificar um filme de horror, os limites de sua definição enquanto gênero cinematográfico tornam-se cada vez mais tênues, especialmente pela característica mutável do gênero que traz como principal foco o entretenimento por meio do susto e da surpresa.¹⁵⁸

Laura Cánepa em sua tese sobre o horror nos longas-metragens brasileiros, traça uma genealogia ocidental do gênero artístico que encontra suas raízes especialmente na literatura, no teatro e nas artes visuais, sobretudo a partir do século XVII. O horror é ainda uma junção entre o *medo* e a *aversão*. Cánepa, apoiando-se em Mary Douglas e em seu livro *Purity and Danger*, publicado em 1966, escreve que:

a aversão, que está relacionada ao nojo, é uma sensação que temos diante do que nos parece sujo, podre, abjeto, impuro. Para Douglas, pensar sobre essa impureza implica assimilar a noção contrária a pureza e, assim, observar fenômenos de poluição que podem representar perigo às estruturas de um sistema social.¹⁵⁹

Dessa maneira, embora seja difícil categorizar o gênero de maneira fechada, é possível identificar uma série de elementos presentes de maneiras semelhantes nas obras de horror artístico, uma vez que, “o gênero horror [que se manifesta em muitas formas de arte e muitas mídias], recebe seu nome da emoção que provoca de modo característico ou, antes, de modo ideal, essa emoção constitui a marca de identidade do horror.”¹⁶⁰

Vários dos elementos presentes em filmes de horror são largamente utilizados em *Las viudas de los jueves* (2009), *Historia del miedo* (2014) e *Los decentes* (2016). Latidos e uivos de animais, sons em off, o fato de não conseguirmos identificar de onde vem o ruído, a câmera que se desloca sem que o espectador tenha muita noção de para onde caminha a narrativa, cortes abruptos etc., como veremos de maneira mais detalhada nas

¹⁵⁷ RUSSELL, D. J. “Monster roundup: reintegrating the horror genre”. In: BROWNE, Nick. **Refiguring american film genres: theory and history**. Berkeley: University of California Press, 1998. p. 233-248.

¹⁵⁸ CAETANO, Lucas Procópio. GOMES, Paula. Medos públicos em lugares privados: o horror nos filmes de Kleber Mendonça Filho. **Significação**, São Paulo, v. 47, n. 54, jul-dez., 2020.

¹⁵⁹ CANEPA, Laura Loguercio. **Medo de que?: uma história do horror nos filmes brasileiros**. 2008. 83p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. 2008. p. 9. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285159>. Acesso em: 16 Jul. 2020.

¹⁶⁰ CARROL, 1999, p. 30-43, *apud* CANEPA, 2008, p.11.

análises dos filmes. *Betibú* (2014) é declaradamente um filme de suspense policial que gira em torno de uma sequência de mortes misteriosas.

Além disso, os filmes jogam com diversas figurações do medo, que se dá a partir da construção de muros físicos e simbólicos e de sistemas de vigilância. O medo, no entanto, não se restringe às situações dentro dos condomínios fechados e parece permear todos os ambientes. Mesmo em filmes como *Cara de queso* (2006) e *Una semana solos* (2009), nos quais a história acompanha o cotidiano de crianças nos *countries*, há sempre a presença de elementos e situações que tencionam a narrativa.

Lucas Caetano e Paula Gomes em análise aos filmes de Kleber Mendonça Filho, mais especificamente, *Vinil Verde* (2004), *O som ao redor* (2012) e *Aquarius* (2016), procuram identificar o uso característico do gênero cinematográfico de horror nas obras do diretor como assinalamento de uma tendência cinematográfica contemporânea. Uma espécie de “horror social”.

No caso dos filmes de Kleber Mendonça Filho, esses elementos aparecem para expressar conflitos sociais e raciais que pareciam “pacificados” pela cordialidade. Questões presentes também em outros filmes brasileiros¹⁶¹, como escrevem os autores, citando Cánepa ao analisar filmes como *Os inquilinos* (2009) de Sergio Bianchi, e *Trabalhar cansa* (2011) de Juliana Rojas e Marco Dutra.¹⁶² Recentemente, o filme *M-8, quando a morte socorre a vida* (2019), de Jeferson De, também se apropria desse universo para discutir a questão racial.

Assim como na análise de Cánepa na qual o elemento de horror desses filmes não está ligado necessariamente à presença de forças sobrenaturais, mas a questões estruturais que moldaram a sociedade brasileira, nos filmes por nós analisados temos a apropriação de elementos ligados ao gênero para expressar o medo do outro, mesmo nos locais projetados para a extrema segurança. É como a existência de *Medos públicos em lugares privados*, que intitula o texto de Lucas Caetano e Paula Gomes.

Outro exemplo interessante é assinalado por Barrenha que em sua tese, ao analisar os filmes *Historia del Miedo*, *Una semana solos*, e *El hombre de al lado*, escreve que às vésperas da escrita do capítulo intitulado Histórias do medo, ao revisar a lista de melhores filmes de 2015, encontrou o título *La hora del lobo*, um média-metragem documental de Natalia Ferreyra. O filme narra os acontecimentos de uma noite de dezembro de 2013 em Córdoba quando após uma greve da polícia, a cidade foi tomada por uma onda de saques.

¹⁶¹ CÁNEPA, L. L. “Horrores do Brasil”. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 61, p. 33-37, 2013.

¹⁶² CAETANO; GOMES, 2020.

No entanto, escreve a autora, a questão principal no filme não é a onda de saques em si, mas a reação dos moradores que retroalimenta a violência, não apenas a partir da contenção da violência já existente (no caso, os saques), mas tentando evitar o possível roubo a partir de critérios “aleatórios” como a cor da pele ou o meio de locomoção dos possíveis delinquentes.

Ainda, o que chamou a atenção da autora, além da temática do filme, foi o comentário do crítico argentino Oscar Cuervo ao dizer que desde o *O exorcista* (1973) essa foi a obra que mais o amedrontou e talvez até mais. O comentário e a percepção da autora nos sensibilizam mais uma vez para a camada de expressão desses filmes contemporâneos permeadas pelo medo na cidade marcada por um discurso sobre a violência, e sua relação com os filmes de horror e suspense.

O medo tem sido definido em dicionários e enciclopédias como

Temor, surto violento, grande inquietação em presença do perigo real ou imaginário.

Psicologia. Existe um receio legítimo e razoável que fortifica ou dita a prudência e que se manifesta em presença ou perante a ideia do perigo. Quando, porém, falamos do medo, referimo-nos habitualmente a um sentimento despropositado, que se aplica, quer a um perigo imaginário, a escuridão, os fantasmas, por exemplo, quer a um perigo possível, mas improvável e exagerado.¹⁶³

Outras definições são ainda

Medo. Fenômeno psicológico de forte caráter afetivo, marcado pela consciência de um perigo ou objeto ameaçador determinado e identificável. Difere da angústia, onde o objeto ameaçador não é identificado.¹⁶⁴

Medo. Uma forte emoção que inibe um filosofar original. Alguns filósofos esposaram o irracionalismo por medo da ciência, o nominalismo por medo do idealismo, o idealismo por medo quer dar religião quer do marxismo, o holismo por medo da individualidade, o individualismo por medo do holismo, e assim por diante.¹⁶⁵

Medo. *Psic.* Perturbação angustiosa causada pela presença ou perspectiva de uma situação em que se arrisca a segurança presente ou

¹⁶³ GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, [s.d. p.]. APUD MEDO. Sbg dicionário de filosofia. Disponível em <<https://sites.google.com/view/sbgdicionariodefilosofia/medo>>. Acesso em: 02 de ago. de 2020.

¹⁶⁴ JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. Dicionário Básico de Filosofia. 5.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. APUD MEDO. Sbg dicionário de filosofia. Disponível em <<https://sites.google.com/view/sbgdicionariodefilosofia/medo>>. Acesso em: 02 de ago. de 2020.

¹⁶⁵ BUNGE, M. Dicionário de Filosofia. Tradução de Gita K. Guinsburg. São Paulo: Perspectivas, 2002. (Coleção Big Bang). APUD MEDO. Sbg dicionário de filosofia. Disponível em <<https://sites.google.com/view/sbgdicionariodefilosofia/medo>>. Acesso em: 02 de ago. de 2020.

futura, é uma das principais manifestações da emoção. Na criança, inicialmente, o M. tem sua origem na falta de apoio ou é provocado por ruídos fortes. A sensação do M. tem repercussões no organismo que fica em estado de alerta: altera-se o ritmo da digestão, aumentam na corrente sanguínea as reservas de energia, sobe a pressão arterial. Se estas modificações fisiológicas se repetem com demasiada frequência, o organismo poderá sofrer consequências mais ou menos graves de caráter permanente.

Dir. Can. O M. que perturba totalmente o uso da razão torna os atos nulos, por não serem atos humanos.

Dir. Crim. e Dir. Civ. O M. insuperável de um mal maior, iminente ou em começo de execução, exclui a culpa.¹⁶⁶

Medo. Do latim *metu*, medo, causador de cuidados, vocábulo que está na raiz de palavras aparentemente dissociadas, como médico, remédio, remediar, irremediável. Nada parece infundir mais medo do que o terrorismo. Para combater desafetos, os terroristas já não alvejam diretamente os seus inimigos ou inimigos de quem lhes financia as ações. Ao contrário, estão empenhados em atacar inocentes com o fim de prejudicar terceiros.¹⁶⁷

O ponto em comum em todas essas definições é que o medo é um sentimento que pode ser tanto real ou imaginado, partindo de uma ideia provável tanto quanto exagerada. Outro viés que merece destaque é que o medo é o sentimento *causador* de uma reação, quando se diz por exemplo do “holismo por medo da individualidade, o individualismo por medo do holismo”, e podemos pensar também a existência das comunidades muradas pelo medo do outro, ou o medo da perda da propriedade privada. Assim passamos a uma compreensão mais ampla e entendemos sua definição como reação à sensação de insegurança e quais as implicações fisiológicas no organismo.

Esses vieses são importantes em nossa pesquisa porque trabalhamos com duas dimensões: a do medo expresso pelos personagens dos filmes e como presença característica da narrativa; e a de como esse medo realiza uma espécie de quebra da quarta parede e é responsável por causar sensações nos espectadores, uma das características principais do gênero de horror e suspense. E, tendo isso como base, o medo é deliberadamente manipulado na narrativa visando certos efeitos ou certo perfil crítico? Por que esse cinema do cotidiano, da expressão dos condomínios fechados e das relações de classe, tem se utilizado do gênero de horror?

¹⁶⁶ ENCICLOPÉDIA LUSO-BRASILEIRA DE CULTURA. Lisboa: Verbo, [s. d. p.] APUD MEDO. Sbg dicionário de filosofia. Disponível em <<https://sites.google.com/view/sbgdicionariodefilsosofia/medo>>. Acesso em: 02 de ago. de 2020.

¹⁶⁷ SILVA, Deonísio da. De Onde Vêm as Palavras. São Paulo: A Girafa, 2004. (Coleção o mundo são palavras) APUD MEDO. Sbg dicionário de filosofia. Disponível em <<https://sites.google.com/view/sbgdicionariodefilsosofia/medo>>. Acesso em: 02 de ago. de 2020.

Isso afia-nos, mais uma vez, aos pressupostos levantados por Dipaola ao tratar o cinema contemporâneo como um modificador e produtor de experiências, por sua produção de novas formas de olhar para a experiência social e cotidiana e, como escreve, Kuster, por tirar-nos de nossa indiferença.

Adauto Novaes, em prefácio ao *Ensaio sobre o Medo*¹⁶⁸, uma série de ensaios organizada por ele e publicado em 2007, retoma inicialmente, como outros autores da coletânea, Hobbes e a ideia segundo a qual o medo é o princípio natural da sociedade e o propulsor da civilidade. A análise de Tocqueville, no entanto, aponta em outra direção, uma vez que a necessidade de segurança pode “inverter às tendências até então consideradas naturais pela tradição: o silêncio das cidades se oferece em troca da segurança; e o despotismo pode, então, florescer no Ocidente.”¹⁶⁹ Como fundo comum tem-se em Novaes que o pensamento clássico preconiza que o medo é um sentimento natural resultante da tomada de consciência de um perigo. Escreve o autor:

É certo que os medos podem ter pelo menos duas origens permanentes, a imaginação e a crença, que dão sentido e consciência ao próprio medo. Mas admitamos também que nada há de mais diferente e mais oscilante no tempo e no espaço que as formas do medo. Se, no passado, o medo vinha sobretudo da natureza e do sobrenatural, hoje o principal perigo para a humanidade vem do próprio homem e das incertezas produzidas pela tecnociência.¹⁷⁰

Baseando-se em Jean Delumeau, assume então duas “ordens” do medo. A primeira é apoiada na tradição e conserva os medos advindos de uma ordem invisível que governa a tudo e a todos, medos teológicos e metafísicos, que são, medos absolutos (“Deus e sua onipresença, o tirano e seus ‘mil olhos’, a morte e o inferno, a condenação”)¹⁷¹. A segunda dá-se a partir de pequenos medos cotidianos, sendo muitos deles visíveis (“medo do outro, das balas perdidas, do sangue contaminado e possíveis repetições de Chernobyl ou de 11 de setembro de 2001.”)¹⁷² E, para ele, “entre o medo originário das crenças religiosas e o medo político do poder não há hoje grande diferença.”¹⁷³

¹⁶⁸ NOVAES, Adauto. **Ensaio sobre o medo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc Sp, 2007.

¹⁶⁹ TOCQUEVILLE, Alexis de. **Euvres Complètes**. Org. de J. -P. Mayer. Paris: Gallimard, 1951-1958. APUD. JASMIN, Marcelo. O despotismo democrático, sem medo e sem Oriente. In: NOVAES, Adauto. **Ensaio sobre o medo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc Sp, 2007.

¹⁷⁰ NOVAES, 2007, p. 11.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ibid.*

Ademais, o medo hoje apoia-se em novas relações de consumo (medo da perda da propriedade privada) o alterando a dinâmica social e gerando uma nova “economia psíquica”, questões que também podem ser pensadas a partir de Haroche.

Novaes escreve ainda que

quando uma sociedade é governada pelo medo, sem a mediação da política, como diz Espinosa no *Tratado Político*, deixa de ser sociedade para se tornar solidão e bárbarie – “cidade de escravos”, onde os cidadãos são bons e honestos na medida em que sentem medo e se tornam tristes.¹⁷⁴

Importante pensarmos também a noção de comunidade que, como escreve Bauman, comumente remete a uma coisa boa, um lugar confortável e aconchegante. Escreve o autor “Aqui, na comunidade, podemos relaxar — estamos seguros, não há perigos ocultos em cantos escuros (com certeza, dificilmente um “canto” aqui é “escuro”).”¹⁷⁵ A noção de comunidade abre, portanto, para a perspectiva levantada por Delemeau, em “Medos de ontem e hoje”, de que “se uma desgraça acontece a uma coletividade, é por causa do estrangeiro”¹⁷⁶ Alguns filmes jogam com essa questão ao expressarem que o problema não é a cidade, mas a própria comunidade (*Dogville*, 2003, de Lars von Trier; *A fita branca*, 2009, de Michael Haneke; e *Midsommar*, 2019, de Ari Aster, por exemplo)

Mas, voltando ao espaço urbano, podemos pensar com Arendt e posteriormente Pechman em sua análise sobre a transmutação da cidade em cidadela. Hannah Arendt em *A condição humana* não procura trazer respostas para a situação vivenciada pelo homem moderno, mas busca compreender ou traçar uma espécie de diagnóstico sobre a condição humana debruçando-se sobre a esfera pública, o social e o privado. Tal compreensão se sustenta a partir da caracterização de *vida activa*, primeiro capítulo do livro e eixo no qual se baseia sua argumentação dividida em *labor*, trabalho e ação.

De maneira resumida, o *labor*, refere-se a condição biológica da própria vida; o trabalho, a artificialidade dela; e a ação, é a atividade que se exerce única e exclusivamente a partir da interação e relação com o outro, sendo por isso a atividade mais importante para Arendt: “Única atividade que se exerce diretamente entre os homens sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade,

¹⁷⁴ NOVAES, 2007, p. 11.

¹⁷⁵ BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 7-8.

¹⁷⁶ DELEMEAU, Jean. “Medos de ontem e hoje”. In: NOVAES, Adauto. **Ensaio sobre o medo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc Sp, 2007, p. 46.

ao fato de que os homens, e não o Homem, vivem na Terra e habitam o mundo”¹⁷⁷. A ação sendo a parte da *vida activa* que corresponde à pluralidade, ainda que as esferas anteriores – do labor e do trabalho – tenham relação com a política, é somente ela condição específica *da* política.

Hannah Arendt retoma os antigos para repensar as relações entre *pólis* e família, pressupostos nos quais assenta suas definições sobre espaço público e privado. Para ela, o fenômeno relativamente novo da ascendência da esfera social, que não era nem privada nem pública, causou uma confusão ainda maior no sentido de compreender a divisão decisiva entre esfera pública e privada que correspondem “à existência da esfera da família e da política como entidades diferentes e separadas”¹⁷⁸. O pensamento dos filósofos gregos tinha em comum o fato de acreditarem que somente na esfera política é que se dava o exercício da liberdade, escreve:

O que todos os filósofos gregos tinham como certo, por mais que se opusessem à vida na pólis, é que a liberdade situa-se exclusivamente na esfera política; que a necessidade é exclusivamente um fenômeno pré-político, característico da organização do lar privado, e que a força e a violência são justificados nesta última esfera por serem os únicos meios de vencer necessidade.¹⁷⁹

O ponto fundamental aqui é pensarmos como a *vida activa* e o exercício da política só é possível a partir da pluralidade e como a cidade, em sua valorização do espaço público, pode ser vista como esse *lócus*. Pechman ao pressupor um encontro hipotético entre Hannah Arendt, traçando como a violência esvazia o sentido político da/na urbes, e Rubem Fonseca, discorrendo no âmbito das paixões e da cidade como lugar das relações e afetos, evidencia como ambos veem “projetada na sombra da sociedade a pólis, com seu poder urbano, como única alternativa à violência desestruturadora do social”¹⁸⁰.

Interessante notar, nesse sentido, o ressaltado por Dipaola, ao balizar que o *Nuevo Cine Argentino*, traz como preponderante a figura do instante e uma busca por expressar as dimensões culturais das novas relações que começam a se configurar dentro de uma profunda mudança na concepção de espaço público. “Privilegia los exteriores, sale a filmar a las calles, pero en este caso, las calles ya no expresan la cultura de la intervención

¹⁷⁷ ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p.15.

¹⁷⁸ *Ibid*, p. 37.

¹⁷⁹ *Ibid*., p. 40.

¹⁸⁰ PECHMAN, Robert. Quando Hannah Arendt vai à cidade e encontra Rubem Fonseca: ou da cidade, da violência e da política. PECHMAN, Robert Moses; KUSTER, Eliana. **O chamado da cidade**: ensaios sobre urbanidade, Belo Horizonte Ed.UFMG, 2014, p. 22.

del espacio como publico, como lugar del pueblo, de la ciudadanía.”¹⁸¹ O *nuevo cine* assim, coloca sua câmera “sobre esa privatización del espacio publico y sobre la cultura da individualidade”.¹⁸²

Posto isso, e longe de esgotar a forma profícua como o texto de Arendt poderia ser explorado, remeteremos novamente às questões colocadas por Claudine Haroche em relação aos indivíduos. Pechman em referência aos escritos da autora, traz a questão da contenção segundo a qual se baseia a consciência dos indivíduos. Contenção do comportamento, da atitude: uma verdadeira economia psíquica. Nesse ponto Pechman retoma o colocado por Gauchet (autor também citado por Haroche) de que se antes os indivíduos, para viver em sociedade, necessitavam de estarem em uma rede de relações, modernamente o que define essa presença é o suporte da propriedade, causando, entretantes, um processo de reindividualização e descoletivização.

O desengajamento é, portanto, uma condição do indivíduo hipermoderno marcado pela fluidez, questão que nos deteremos de maneira pausada no capítulo 7. Aproximando-nos ainda mais de Arendt e problematizando o pressuposto de Pechman poderíamos dizer que com a hipermodernização dos indivíduos temos uma forma hipermoderna de falência da política. A falta de reflexão e do reconhecimento de plurais inviabiliza o ponto principal da política na cidade que passa por organizar e regular o convívio entre diferentes. Sem o convívio entre diferentes não há ação, sem ação não há política e sem política há violência.¹⁸³ Dessa maneira há a transmutação da cidade em cidadela.

Mas, embora a associação entre medo e violência seja empregada nas análises realizadas relativas às mudanças urbanas e a formação de comunidades fechadas, é importante, como escrevem Maria Esposito e Eda Góes, balizarmos os pilares sobre os quais se constroem esses discursos. As autoras em *Espaços fechados e cidades. Insegurança Urbana e Fragmentação socioespacial*, trabalham com a hipótese do aprofundamento do processo de segregação em direção à fragmentação socioespacial dando centralidade a questão da insegurança urbana como responsável por esse

¹⁸¹ DIPAOLA, 2022, p. 24

¹⁸² *Ibid.*, p. 25.

¹⁸³ Desenvolvi essa questão a partir de outro viés e da análise do filme argentino *El hombre de al lado* (2011) no texto 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.

movimento, mais do que propriamente os dados reais sobre o aumento da violência urbana.

Embora as autoras trabalhem com a construção e crescimento de condomínios fechados em Presidente Prudente, São Carlos e Marília, cidades médias do estado de São Paulo, o que implica um tratamento de escala diferente do utilizado por Caldeira, por exemplo, ao estudar o mesmo fenômeno na cidade metropolitana de São Paulo, os aportes utilizados na pesquisa, bem como amplo cuidado com o uso das fontes, bibliografia e conceitos, apresentam-se de maneira profícua para o entendimento do processo de fragmentação socioespacial analisado de maneira mais global.

No livro, as autoras partem da análise de uma extensa bibliografia procurando pensar o impacto da formação de condomínios e bairros fechados em diversos países da América Latina, para, de maneira conjunta, pensar as dinâmicas e os impactos dessas construções em cidades médias. Além da análise bibliográfica e dos dados sobre os condomínios (tipos, público-alvo, localização nas cidades etc.), realizaram uma série de entrevistas com os moradores afim de descortinar os numerosos processos que se dão também na ordem das subjetividades e levam os cidadãos a optarem por esse novo modo de vida.¹⁸⁴

No que concerne aos usos do termo violência e às relações entre violência e cidade, contextualizadas, portanto, no nível da violência urbana referenciada por muitos dos entrevistados pelas autoras, é destacada a dificuldade do uso do conceito nas pesquisas “em função da multiplicidade de sujeitos e situações que unifica, mas, sobretudo, pelas relações de poder que encobre, uma vez que *violento é sempre o outro*” (grifo das autoras).¹⁸⁵ Sposito e Góes partem, portanto, da problematização das relações entre *violência objetiva* e *violência subjetiva* levando em consideração os indicadores de criminalidade das cidades estudadas. Nos filiamos às posições colocadas pelas autoras e na posterior análise, na segunda parte da tese, pretendemos dar atenção a essa forma metodológica buscando identificar o que pode ser computado no que concerne ao aumento real da violência na Região Metropolitana de Buenos Aires, e o que é efeito de um discurso político e midiático sobre a violência.

¹⁸⁴ Nesse sentido, é interessante notar as semelhanças dos entrevistados quando comparadas as entrevistas realizadas pelas autoras e o trabalho já citado de Svampa (2001).

¹⁸⁵ SPOSITO, Maria Encarnação Beltrão; GÓES, Eda Maria. **Espaços fechados e cidades: insegurança urbana e fragmentação social** – 1. Ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2013.

Dessa maneira, adotamos a perspectiva do uso do termo *insegurança urbana*, responsável pela adoção cada vez maior de sistemas de vigilância e controle, não apenas no interior das comunidades fechadas, mas de maneira ampla nos enclaves fortificados. De acordo com Caldeira, os enclaves fortificados são espaços privatizados, fechados e monitorados para residência, consumo, lazer ou trabalho.

Entre os vários elementos em transformação na cidade, os novos enclaves fortificados para moradia, trabalho e consumo das classes médias e altas são os que estão provocando as mais profundas mudanças. Apesar de terem diversos usos (alguns para moradia, outros para trabalho, lazer ou consumo; alguns mais restritos, outros mais abertos), todos os tipos de enclaves fortificados mantêm as mesmas características básicas. São propriedades privadas para uso coletivo; são fisicamente isolados, seja por muros, espaços vazios ou outros recursos arquitetônicos; estão voltados para dentro, e não para a rua; são controlados por guardas armados e sistemas de segurança privada que põem em prática regras de admissão e exclusão.¹⁸⁶

Tais espaços trazem como base a separação entre o “nós” e os “outros” e assinalam diferenças na forma de tratamento e de controles voltados aos “de dentro” e aos “de fora”, como escreve Sposito e Góes. São considerados ainda, pelas autoras, como *novos habitats urbanos* porque representam não apenas um modo de morar, mas de se relacionar e de apreender o espaço urbano e a cidade, sobretudo a partir de dois pontos: primeiro, ao estabelecerem limites que modificam as relações espaciais com o restante da cidade, inclusive materialmente pois as barreiras impedem a circulação; e segundo, porque os muros tem a finalidade de supostamente proteger os moradores do que seria a cidade aberta e sem vigilância, protege do *outro*.

A *insegurança urbana* surge como um conceito importante ao incorporar as dimensões objetivas e subjetivas, enquanto fenômeno social construído, e

vai muito além da violência urbana, evitando, desse modo, possíveis encobrimentos e simplificações, sem, no entanto, desvalorizar a questão da criminalidade e de seu crescimento, que tem sido objeto de atenção de crescente número de trabalhos, em especial de pesquisadores brasileiros e latino-americanos.¹⁸⁷

¹⁸⁶ CALDEIRA, Teresa P. do Rio. Enclaves fortificados: A nova segregação urbana. **Revista Novos Estudos**, Rio de Janeiro, nº 47, p. 155 – 176, Mar. 1997, p. 159.

¹⁸⁷ SPOSITO; GÓES, 2013, p. 165.

Outra questão importante levantada pelas autoras quanto a conceituação de violência diz respeito ainda, no caso da violência urbana, a uma inversão da premissa de que a cidade é o local da civilização, ao afirmar sobre a violência *da* cidade e não *na* cidade, ou seja, a própria cidade é concebida enquanto *sujeito* violento. Apoiando-se se em Sennett¹⁸⁸ remontam ao sentido de *civilidade* que “diz respeito a algo que protege as pessoas umas das outras, e ainda assim permite que elas tirem proveito da companhia umas das outras, ou seja, diz respeito à qualidade da sociabilidade”¹⁸⁹, atestando que vivemos atualmente uma *crise da civilidade*.

Nesse ponto é importante destacar o papel da mídia na retroalimentação dessas visões e da insegurança urbana, especialmente por se tratar de um dispositivo de comunicação que busca identificação com seus telespectadores, leitores ou ouvintes. Côrrea, por exemplo, investiga as relações entre a busca por segurança, o imaginário do medo na geografia urbana e o papel da imprensa de massa como condicionante das mudanças urbanas, pois as mudanças comportamentais surgem também a partir de uma construção simbólica do medo¹⁹⁰. Além disso, como trouxemos, as *sociedades imagináveis* se constroem a partir das relações com as imagens, e o habitante urbano – assim como a cidade - se forma ao mesmo tempo em que é tematizado.

Crises econômicas, hegemonia neoliberal com tantos desdobramentos, como a desregulamentação e o encolhimento do mercado de trabalho, privatizações etc., forneceram o contexto adequado que, acrescido da cobertura dada pela mídia à violência urbana, foi bem explorado pelos agentes imobiliários, não por acaso particularmente nas cidades latino-americanas, nas quais os impactos das mudanças ocorridas a partir dos anos 1980 foram mais drásticos.¹⁹¹

A criação dos enclaves fortificados enquanto mudanças arquitetônicas e urbanísticas na cidade – a “arquitetura do medo”¹⁹² -, sustentada pela estética do medo, tem efeitos na estruturação dos corpos dos sujeitos na cidade, e nesse sentido uma série

¹⁸⁸ SENNET, Richard. **O declínio do homem público**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998.

¹⁸⁹ SPOSITO; GÓES, p. 172.

¹⁹⁰ Embora o autor trate do caso específico do Rio de Janeiro, enfatizando as transformações urbanas na cidade através da leitura de crítica de uma série de reportagens intitulada “A guerra no Rio”, suas considerações são importantes à medida que trabalham a partir da perspectiva da cidade em intensa modificação pela construção dos mapas simbólicos realizados pelos meios de comunicação. CORRÊA, Felipe Botelho. A busca por segurança: imaginário do medo e geografia urbana. **Contemporânea**. Ed.14, vol. 8, n.1, 2010. p. 88-105.

¹⁹¹ SPOSITO; GÓES, p. 175.

¹⁹² NEVES, Luis Antonio Ferreira das. Violência Urbana: as barreiras isolam o edifício residencial. **Revista Interfaces**, n. 24., vol.1, jan-jun 2016, p. 138-158.

de pesquisas procura pensar a “corpografia urbana do medo”, resultante do medo cotidiano da violência e sua espetacularização pela mídia.¹⁹³

O conceito de *corpografia* é utilizado em referência a Paola Berenstein Jacques e Fabiana Dutra Britto¹⁹⁴ e reflete sobre as relações entre corpo e cidade. “O contexto social que se apresenta em relação ao medo da violência condiciona uma vivência do cidadão neste ambiente e por isso define um efeito, uma grafia específica em seu corpo.”¹⁹⁵ Nessa criação a mídia desenvolve papel fundamental ao, por exemplo, reiterar a visão que associa violência e pobreza.

Num efeito cíclico e complementar o binômio mídia/mercado na relação violência urbana/medo acaba rendendo dividendos para alguns e transformando os espaços públicos em locais de uso restrito ou, sob outro olhar, em locais controlados e sujeitos ao exercício de poder.¹⁹⁶

Como assinala o autor, os dispositivos criados para lidar com o medo que aparecem de maneira difusa na atualidade, ao alteraram a dinâmica arquitetônica e urbanística da cidade – câmeras, muros, grandes, cancelas, portaria monitoradas – modificam o comportamento social e a vivência do ambiente. O “*Sorria, você está sendo filmado*”, faz com que o corpo sofra “restrições e por isso ‘correções’ na sua forma de expressão em relação à cidade.”¹⁹⁷ Essa restrição do corpo, que tem como máxima a mudança para os residenciais fechados e monitorados, representaria uma espécie de “punição consentida”, na qual abre-se mão da liberdade pela segurança do enclausuramento.

Nesse ponto é interessante lembrarmos a leitura de Costa buscando pensar os signos alegóricos usados para expressar as relações sociais e urbanas nos âmbitos privados e públicos em *O som ao redor* (2012). O filme, que no primeiro plano-sequência, traz uma garota andando de patins em um estacionamento e em seguida crianças brincando em uma quadra onde são vigiados por suas empregadas, condensa nos primeiros minutos as relações entre dentro/fora, espaço privado/público, através do cotidiano de crianças que:

¹⁹³ FERREIRA, Marcelus Gonçalves. Corpo/Cidade: uma corpografia do medo. **Contemporânea**. Ed. 18, v.9, n.2, 2011.

¹⁹⁴ JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dutra. Corpografias urbanas: relações entre o corpo e a cidade. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Espaço e teatro, do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 182 – 192.

¹⁹⁵ FERREIRA, *op. cit.*, p. 87.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 88.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 89.

não chegam a conhecer os perigos que a rua traz. Brincar na rua é um ato de transgressão. Suas vidas são permanentemente vigiadas por pessoas de dentro de casa e de fora de casa. Há uma preocupação iminente com as pessoas desconhecidas, e um desajuste afetivo com aquelas que se conhece. Onde reside o afeto entre as pessoas na cidade socialmente apartada? Crianças e jovens se escondem entre os muros. Cada janela é a guarita da vigilância; não existe mais um lugar seguro para o sexo, a sexualidade e a falta de pudor. Os muros altos ajudam a proteger os segredos, mas as câmeras gravam as ações transgressoras.¹⁹⁸

Ainda que nas entrevistas, como pode-se perceber a partir de Svampa e Sposito e Góes, e no documentário já referenciado “*Alphaville, por dentro dos muros*”, os moradores de condomínios fechados assinalem uma liberdade no ir e vir, essa liberdade é apenas simbólica uma vez que as formas de organização desses espaços em si representam entraves a livre circulação e as formas de se portar nos ambientes.

Mais do que apenas segregação, os novos dispositivos de controle e o tipo de urbanização preconizado por esses megaempreendimentos privados seguem em direção a fragmentação socioespacial. Para Sposito e Góes *socioespacial* torna o termo mais preciso “no sentido de enfatizar que esse processo só pode ser compreendido nas articulações e codeterminações entre condições sociais e condições espaciais, tanto quanto se expressa social e espacialmente”¹⁹⁹, questões que nos deteremos na segunda parte da tese.

Incorporam ainda processos de segregação e autosegregação.

Ambos os processos resultam, pois, do aprofundamento das diferenças (no sentido cultural, étnico, religioso, político) e das desigualdades (no sentido socioeconômico), tanto quanto o ampliam, até atingir níveis de radicalismo que implicam o não reconhecimento do direito equitativo de todos à cidade, na grande escala – a da sociedade -, e a indiferença e a intolerância em relação ao outro, mas microescalas – aquelas das relações sociais e interpessoais cotidianas.²⁰⁰

Voltamos então ao reforço da ideia de que habitar a cidade só é possível a partir do contato com o outro e da existência dos locais públicos, condição para o exercício da cidadania e da vida em sociedade. Apoiando-se em Caiafa²⁰¹, Ferreira reforça ainda o papel da circulação dos pedestres como forma de habitabilidade da cidade, ou ainda como

¹⁹⁸ COSTA, Wendell Marcel Alves. Poéticas e signos alegóricos em O som ao redor. **Rebeca** – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e audiovisual. Ano 8. N. 2. Dezembro de 2019. p.137.

¹⁹⁹ SPOSITO; GÓES, p. 281.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 281-282.

²⁰¹ CAIAFA, Janice. **Aventura das cidades: ensaios e etnografias**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

em Benjamin²⁰², a *flanerie* como experiência urbana do espaço partilhado coletivamente. Nesse sentido, não é de se espantar que a rua dentro das urbanizações fechadas esteja limitada apenas a sua função de circulação e trânsito, como veremos no próximo capítulo.

²⁰² BENJAMIN, Walter. O flâneur. In: **Passagens**. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

Capítulo 2

Entre a cidade e a cidadela: medos do outro



Figura 9 - Montagem: SANTOS, Paula Goulart (2024)

*Acá hay una concentración en la mirada
Todo se mira con lupa.
Entrevista com um morador de Nordelta.*²⁰³

²⁰³ ROJAS, Patricia. **Mundo privado**: Historia de vida em countries, barrios y ciudades cerradas. Buenos Aires: Planeta, 2007, p. 117.

Tendo como base as relações entre cinema e cidade, assim como os processos subjetivos que compõem a apreensão e formulação das imagens cinematográficas, as próximas páginas dedicam-se a descortinar as expressões urbanas a partir dos filmes argentinos *Historia del Miedo* (2014) de Benjamin Naishtat e *Los decentes* (2016), de Lukas Valenta Rinner. Nesse delineamento, figurações do medo, potencializadas por narrativas que se utilizam de elementos de *horror* e *suspense*, aparecem de maneira latente.

2.1 História del Miedo (2014)

2.1.1 Sequencia Inicial

Historia del miedo (2014), de Benjamín Naishtat, divulgado no Brasil como *Bem perto de Buenos Aires*, inicia com o barulho de um helicóptero que, ainda com a tela preta, toma a perspectiva sonora do filme. Em seguida, em plano aberto, vemos que a câmera de cima do helicóptero sobrevoa campos esportivos e habitações, em sua maioria com piscinas, cercadas por muros verdes e por autopistas. Algumas palavras, meio inaudíveis pelo barulho das hélices, são pronunciadas por um megafone.

Nessa primeira sequência é possível notar a predominância da vegetação que cerca as habitações, provavelmente *countries* de classe média e alta. As palavras ditas pelo megafone tornam-se um pouco mais perceptíveis, quando, a partir do plano da câmera, é possível notar residências mais humildes e sem a presença de piscinas. Trata-se de uma ordem de despejo.

Na sequência seguinte, praticamente sem nenhum som, vemos ainda em plano bastante aberto, mas agora a partir do chão, sob um pano de fundo de vegetação, um homem jogar bola com uma criança. O único som é o de grilos e pássaros ao fundo e poucas palavras trocadas por eles para mandar a bola um para o outro. A cena praticamente silenciosa, contrasta com a volta da câmera filmada de cima do helicóptero, o barulho da hélice e as palavras pronunciadas a partir do megafone.

De volta à sequência anterior, vemos uma mulher deitada em uma espreguiçadeira de óculos escuros lendo uma revista, cena com a mesma perspectiva sonora da que o homem e a criança brincam com a bola. A câmera (e o som) se alternam, ora mostrando os três personagens a que fomos apresentados nesse início de filme, ora a vista de cima das habitações envolvidas pelo som forte da hélice.



Figura 10 - Perspectiva de cima do helicóptero (campos.) *Frame de História del Miedo (2014), 00'47"*



Figura 11 - Perspectiva de cima do helicóptero (casas em lotes isolados e amplos, com recuos laterais, amplos jardins e muitos com piscina). *Frame de História del Miedo (2014), 00'58"*



Figura 12 - Perspectiva de cima do helicóptero (habitações simples e sem a presença de piscinas). *Frame de História del Miedo (2014), 01'30"*



Figura 13 - Em plano aberto pai e filho brincam de bola. *Frame de História del Miedo (2014), 01'55"*



Figura 14 - Mulher toma sol enquanto lê em uma espreguiçadeira. *Frame de História del Miedo (2014), 03'30"*

Após a sequência de alteração de escalas e de paisagens sonoras (ora a partir do barulho do helicóptero, ora pelo silêncio dos que estão no chão), ambas as perspectivas se confundem. Nesse momento, o plano da câmera se fecha e foca nos personagens. Tal alteração, de um plano bastante aberto para os planos médio e fechado, nos aproxima dos personagens e de suas expressões faciais. Em seguida, novamente sob o ponto de vista do helicóptero, vemos locais com incêndio e fumaça.



Figura 15 - Em meio primeiro plano o personagem olha para cima à procura do barulho. *Frame de História del Miedo* (2014), 03'56"



Figura 16 - A personagem, em *close*, para de ler e também olha à procura do som. *Frame de História del Miedo* (2014), 04'02"



Figura 17 - Garoto, em *close*, tapa os ouvidos diante do barulho. *Frame de História del Miedo* (2014), 04'17"

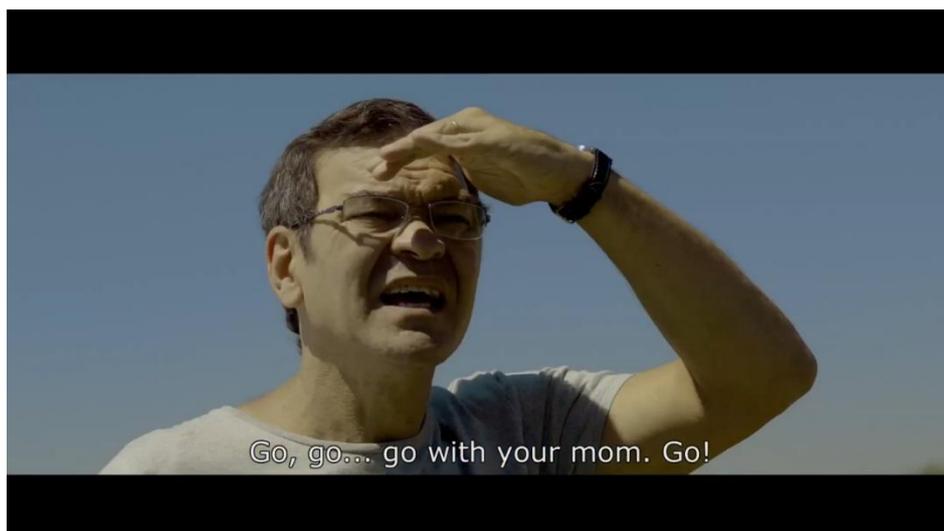


Figura 18 - O pai, em *close*, tenta conversar com o menino. *Frame de História del Miedo*, (2014) 04'18"



Figura 19 - O segurança, em *close*, olha para cima. *Frame de História del Miedo*, (2014), 4'23"



Figura 20 - Perspectiva do helicóptero. *Frame de História del Miedo* (2014), 4'33"

Essa é a sequência inicial de *Historia del Miedo* (2014), título do filme que aparece em seguida à frente de um muro escuro, e, logo nos primeiros minutos, acena para uma perspectiva de suspense. Para Barrenha:

O ponto de vista do helicóptero se reveza com as reações dos que estão no chão, que olham assustados e confusos para o alto, mas não tomam nenhuma atitude. Não se termina de definir se tal situação é inusitada ou ordinária, como ocorrerá em diversas outras ocasiões: o que é estranho parece corriqueiro, e o que poderia ser corriqueiro é insólito, desenhando verdadeiros episódios de terror e estabelecendo o medo.²⁰⁴

Outro elemento, como salienta a autora, diz respeito à primeira forma de comunicação estabelecida no longa-metragem. Por meio de um megafone, pessoas em um helicóptero tentam passar avisos para quem está no chão, forma normalmente utilizada em filmes de catástrofes ou de zumbis, quando a comunicação terrestre não é mais possível.



Figura 21 - Título do filme. *Frame de História del Miedo* (2014), 05'02"

O filme traz em seu enredo personagens interligados a partir de um *country*, um edifício e uma periferia. No *country* vive uma família de classe média alta; no edifício,

²⁰⁴ BARRENHA, Natalia. A cidade e os medos – Historia del miedo (Benjamín Naishtat, 2014). In: A.F. Rodríguez e C. Elizondo (Comps.). *Actas del V Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. 522. Buenos Aires, Argentina: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual – AsAECA, 2016a. Disponível em: <http://asaeca.org/actas-de-congresos-asaeca/?wpdmc=actas-2016>. Acesso em 15 de set. 2020, p. 523.

Edith e seu filho Camilo; e na periferia, um conjunto de pessoas relacionado às pessoas anteriores por prestarem serviços a eles.

Após a abertura, a câmera parada foca em uma montanha-russa que tem como som característico o barulho dos carrinhos passando pelos trilhos e o grito das pessoas. Em seguida um garoto em um *fast-food* começa a se comportar de maneira não convencional, realizando passos semelhantes a uma dança contemporânea, até ser detido pelo segurança. As pessoas se afastam com medo ou saem do ambiente.

Ao longo do filme somos apresentados aos personagens, normalmente por meio de cenas cercadas por um ambiente que de alguma maneira denota tensão. Pola presta serviços ao *country* e mora na periferia com sua mãe, que trabalha no edifício de classe média alta de Edith e Camilo. O personagem é o que mais realiza deslocamentos no filme, a pé ou com sua moto.

A mãe do personagem, Teresa, aparece pela primeira vez presa no elevador quando há uma queda de energia elétrica (cena que se repete outras vezes no decorrer da narrativa); trabalhando no apartamento; ou em sua pequena casa, sempre à noite, assistindo televisão ou comendo. Com a cena do elevador, temos um dos primeiros indícios de que fala Dipaola ao ressaltar como na cinematografia argentina contemporânea há uma insistência no calor como categoria que define as sensações do espaço.²⁰⁵ A queda de energia é típica do verão em Buenos Aires pelo aumento do uso do ar-condicionado.

Momentos antes temos Pola descolocando-se pelo condomínio com uma enxada, até que o segurança passa com o carro e lhe oferece carona. As únicas palavras trocadas por eles são sobre o tempo, quando o homem diz: “Hoje vai fazer um calor” e Pola responde “Sim, vai ser um calor”. Outros momentos indicativos da temperatura no filme são o ventilador sempre ligado na casa de Teresa, e uma cena na qual a personagem passa mal enquanto trabalha no edifício.

A sequência começa com Teresa do lado de fora da sacada limpando o vidro. Cenas nas quais as trabalhadoras domésticas limpam o vidro da residência dos patrões são bastante comuns em filmes que tratam direta ou indiretamente do trabalho doméstico realizado por empregadas, aparecendo também em filmes como *El hombre de al lado* (2009), *Réimon* (2014), *Los decentes* (2016), e no brasileiro *Que horas ela volta?* (2015).

²⁰⁵ DIPAOLA, 2019.



Figura 22 – *Frame de Teresa em História del Miedo (2014), 22'17"*



Figura 23 – *Frame de Elba em El hombre de al lado (2009), 06'59"*



Figura 24 – *Frame de Belén em Los decentes (2016), 11'02"*



Figura 25 – Frame de Val em *Que horas ela volta?* (2015), 07'05"

No caso dos quatro filmes acima, a câmera se posiciona dentro da casa enquanto as empregadas estão do lado de fora, nessa perspectiva o espectador torna-se o patrão. Embora nas duas primeiras cenas seja empregado o *zoom*, quase não vemos o rosto das personagens, pois o que parece importar é o trabalho realizado por elas. Nas duas últimas imagens, mesmo em plano aberto, o foco ainda é a limpeza realizada pelas empregadas. Além disso, o vidro também se encontra embaçado, impossibilitando a visão completa de seus rostos.

Mesmo quando a câmera filma em um ângulo diferente, como em *Réimon* (2014), no qual é empregado um *contra-plongée*, normalmente utilizado para engrandecer o personagem retratado, o destaque ainda é dado ao serviço realizado e não à pessoa. Nesse caso, o vidro em evidência, mais do que Ramona, toma conta da cena.



Figura 26 – Frame de Ramona em *Réimon* (2014), 55'46"

Em todos eles, somos um espectador que assiste a cena. Mas, voltando a *Historia del miedo*, Teresa entra no apartamento e espana a estante de livros enquanto Camilo assiste algo cuja cena aparece durante poucos segundos e retrata uma perseguição policial. Após isso temos, em *close*, um aspirador de pó e o som bastante alto do aparelho sendo utilizado. Depois, em plano médio e com a câmera parada, temos uma perspectiva maior do apartamento com a paleta de cores clara e a presença de grandes janelas.

O plano médio, a câmera parada, e a paleta de cores em tons frios e branco também aparece em *Los decentes* e *Que horas ela volta?* quando as empregadas realizam os serviços domésticos nas casas dos patrões. A decoração da casa com itens mais impessoais (que parecem saídos de catálogos de decoração), é uma característica marcante nesses filmes, como também em *El hombre de al lado* (2009).²⁰⁶ Barrenha sobre *Historia del Miedo* escreve: “Os móveis e a decoração são minimalistas, compostos por linhas retas, duras e por cores neutras, compondo com a quietude um ambiente frio e desconfortável, que mais parece um espaço morto que um lugar habitado.”²⁰⁷

Em determinado momento Teresa começa a passar mal e se senta. O telefone toca incessantemente e o aspirador de pó continua ligado e fazendo barulho. Ela tenta se levantar, mas desmaia derrubando um dos objetos de decoração da mesa de centro. A sequência claustrofóbica dura cerca de dois minutos.

Teresa é atendida em um hospital algumas cenas depois.

²⁰⁶ No caso de *El hombre de al lado*, além dos itens modernos retos e minimalistas, a impessoalidade se transveste ainda de um rechaço ao local e latino, com a presença sempre constante de itens europeus ou norte-americanos. O único item que poderia remeter a uma identidade latino-americana é a presença de um quadro de Che Guevara no quarto da filha do personagem Leonardo, no entanto, temos o guerrilheiro retratado em um *pop-art* rosa choque. Ver: SIMIÃO, 2018.

²⁰⁷ BARRENHA, 2016a, p. 522.

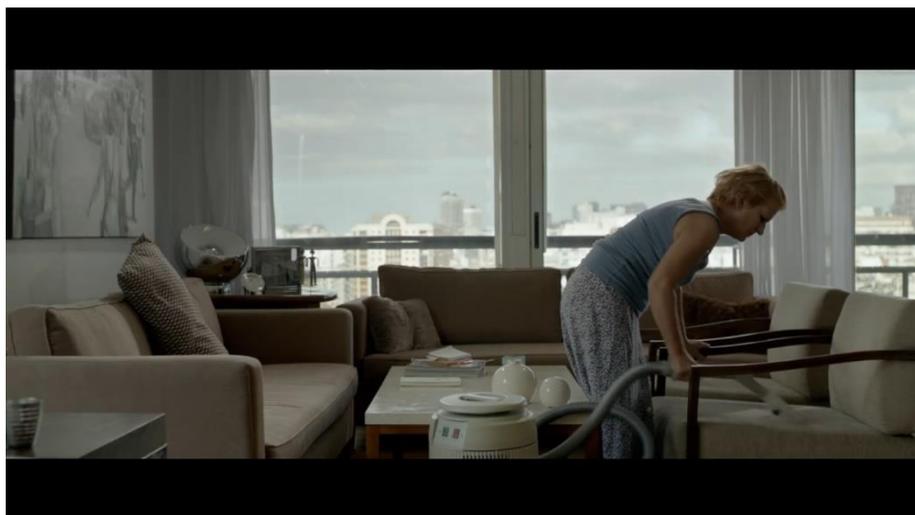


Figura 27 - Teresa começa a se sentir mal enquanto passa o aspirador de pó. *Frame de Historia del Miedo* (2014), 24'08"



Figura 28 - Teresa desmaia. *Frame de Historia del Miedo* (2014), 24'43"

É importante ressaltar que no filme, como escreve Barrenha, “não há um desenvolvimento dos personagens, cujos nomes são pronunciados *en passant*, como se suas individualidades e trajetórias não tivessem muito interesse para a trama e só importassem seus atos imediatos, sem contextualização ou motivação.”²⁰⁸ É como se a narrativa colocasse em foco os espaços ocupados e de circulação desses corpos, e não os seus protagonistas.

As cenas de tensão do início do filme, são potencializadas no decorrer da narrativa especialmente pela presença cada vez maior de lixo cercando a habitação fechada, ao

²⁰⁸ BARRENHA, 2016a, p. 522.

mesmo tempo que a cerca aparece constantemente estragada.²⁰⁹ O uso de cercas, grades e muros, são marcantes em urbanizações fechadas e responsáveis pela pretensa segurança vendida por esses espaços. A ordem de despejo, anunciada nos primeiros minutos, refere-se provavelmente à comunidade situada ao lado desse condomínio fechado.

A presença sonora de sons diegéticos acompanha grande parte da narrativa. No condomínio o som dos grilos, pássaros e do cortador de grama; no apartamento, o silêncio ou o som das atividades realizadas na casa (como a cena do aspirador de pó); na comunidade, sons de pessoas gritando, a tv ligada e barulhos semelhantes a tiros. Conforme a tensão no condomínio aumenta, é possível notar também latidos e brigas entre cães e a aparição de alguns desses animais pretos e de grande porte.



Figura 29 - Aumento do lixo cercando a habitação fechada. *Frame* de *Historia del Miedo* (2014), 29'17"

Na cena da figura 29, a câmera, em plano aberto, foca na cerca durante mais ou menos um minuto enquanto ouvimos o barulho de cachorros brigando. Em seguida, Mariana aparece em plano fechado e chama pelo marido. Carlos a acompanha enquanto ela remexe em um lixo dentro do condomínio e grita para que ele averigue com os guardas a procedência. É o início do anoitecer e a câmera se alterna entre os personagens revestidos por fumaça. Em *close*, a câmera filma a arma do segurança, que em seguida é reprimido por Carlos:

- O que faz? O que faz com a arma? Não pode andar assim com uma arma, vai assustar todo mundo.

²⁰⁹ A questão do lixo aparece na documentação técnica tanto nas entrevistas realizadas por Svampa, no caso da Argentina, quanto Sposito e Góes, no Brasil. É recorrente nas entrevistas a denúncia da queima de lixo realizada ao redor das habitações fechadas por parte dos vizinhos. Nos exemplos dos entrevistados que vimos até aqui, nenhum ressaltou a possibilidade de ocorrência desses casos em virtude da falta de saneamento básico por parte do Estado nessas regiões, um dos principais motivos.

- Mas os cachorros...
- Mas o que?
- Os cachorros são perigosos.
- Os cachorros o que??!
- Podem machucar alguém.

O segurança responde com voz oscilante. Os dois se encaram bem próximos durante alguns segundos.



Figura 30 - O segurança, em close, olha para Carlos após ser repreendido. *Frame de Historia del Miedo* (2014), 32'22"

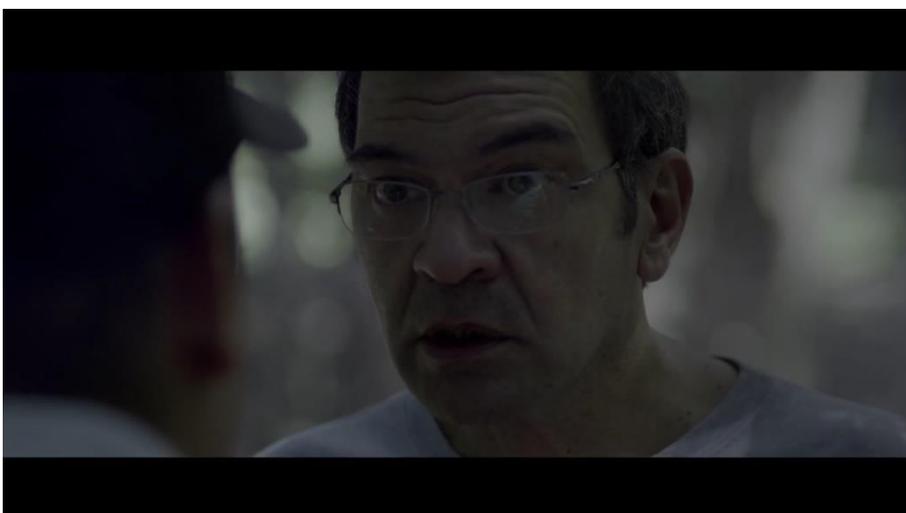


Figura 31 - Carlos, em *close*, encara o segurança de volta. *Frame de Historia del Miedo* (2014), 32'25"

A cena é cortada e na seguinte vemos Pola andando pelo hospital.

Barrenha observa que o *country* normalmente é filmado durante o dia (assim como o apartamento), demonstrando um ambiente de quietude e a beleza da natureza, com exceção da cena final.

Em relação aos deslocamentos é importante notar que:

os habitantes do *country* nunca saem dali, como se este fosse um lugar pleno no qual nada nem ninguém faz falta. Mesmo em seu interior os trânsitos são raros, e em suas esmeradas e convidativas ruazinhas podem ser vistos apenas o jardineiro Pola, o segurança (cujo carro para fazer a ronda é seu companheiro inseparável) e algumas crianças brincando no bosque que é parte do bairro. Quando Camilo e a mãe empreendem uma viagem até o condomínio em seu carro hermeticamente fechado (já que mal se escuta o trânsito ou o próprio ruído do motor), deparam-se com um homem nu no meio da estrada, o qual desafia a passagem do automóvel e cujo físico e atitude nos faz lembrar um zumbi. Pola e sua namorada, Tati, são os únicos que se aventuram nas ruas, em moto, provando um corpo a corpo com a cidade. Nessas ocasiões, ela é sempre guiada por ele, que também circula sozinho tanto no veículo quanto explorando lugares a pé como o hospital em que Teresa é atendida.²¹⁰

Barrenha, salienta que Pola é o único personagem a movimentar-se pelo espaço público, no entanto, tal deslocamento não se dá a partir da vivência desses espaços, mais assemelhados às locações de horror, pois abertos e completamente desertos. Também, caso não soubéssemos a tradução para português do título “*Bem perto de Buenos Aires*”, as cenas iniciais do longa-metragem – com as tomadas em plano aberto de cima do helicóptero -, a cena no qual Pola aparece em um estacionamento do “Walmart. Buenos Aires 2” e as constantes quedas de energia típicas da cidade no verão, indicariam a localização do filme. Nesse caso, na própria tradução do título já temos a dicotomia estabelecida a partir do afastamento apenas imaginado da cidade e de todos os seus males.

Outra característica importante que merece ser ressaltada é a forma como a narrativa é construída. Repleta de cortes e com a intercalação de cenas que procuram evidenciar os três nichos do filme (o condomínio, o apartamento e a periferia), *Historia del miedo* entrega uma narrativa que nos deixa sempre em alerta na procura por identificar qual seria o fio condutor que une todos esses espaços. Como veremos, a somatória de cenas que vistas isoladamente não seriam classificadas como geradoras de tensão, ao final criam a atmosfera que justifica o título do filme.

²¹⁰ BARRENHA, 2016a, p. 525.

2.2 Los decentes (2016)

2.2.1 Sequência Inicial

Los decentes inicia-se com os créditos sendo mostrados em uma alternância entre cores muito fortes azuis e vermelhas, e uma trilha sonora rítmica. Em seguida, vemos uma entrevista de emprego com mulheres no qual só vemos a voz da entrevistadora, e as candidatas enquadradas em primeiro plano, próximas a uma janela e com a cidade ao fundo. Cada entrevista é rápida e as perguntas se concentram em saber quais as referências das mulheres, se têm filhos e se residem na Capital, alternando conforme as entrevistadas. Nesses primeiros minutos conhecemos Belén, nossa personagem principal.

Tem 32 anos, não trabalhava como doméstica no último emprego e já trabalhou com crianças. A entrevistadora pergunta se Belén se dá conta que o que eles procuram é uma pessoa fixa e não alguém para um emprego temporário, ao que Belén responde que compreende, apenas com a ressalva de já não trabalhar mais com crianças. Pergunta então se ela reside na capital, o que nos indica de início provavelmente tratar-se de Buenos Aires. Não vemos a entrevistadora, que se mantém parada como no ponto de vista da câmera.

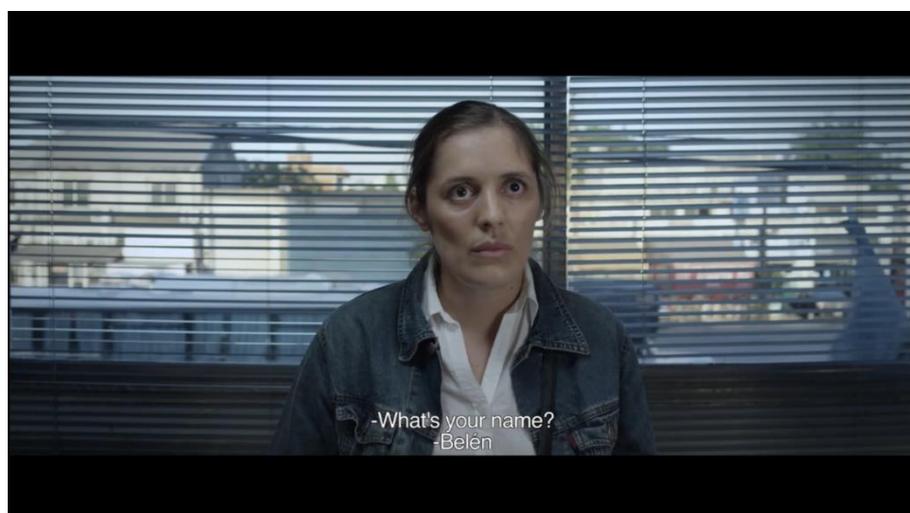


Figura 32 - Belén, em primeiro plano, sendo entrevistada. *Frame de Los decentes* (2016), 02'07"

Em seguida o título do filme aparece marcado pela trilha sonora que havia cessado no momento das entrevistas e se alterna várias vezes entre vermelho e azul. O uso da trilha sonora, bem como de cores contrastantes da abertura causa uma espécie de estranhamento no espectador, pois o vermelho tem uma longa tradição cinematográfica

remetendo ao sangue e a violência, bem como a situações de alerta, enquanto o azul normalmente é usado para expressar calma e tranquilidade.



Figura 33 - Título do filme. *Frame de Los Decentes* (2016), 03'01"



Figura 34 - Título do filme. *Frame de Los decentes* (2016), 03'01"

Para Gustavo Lemos, o filme apresenta um teor distópico, mas

contrariando as estatísticas, o teor possivelmente distópico do filme não implica uma atmosfera mórbida, depressiva ou materialmente decadente. A trilha sonora basicamente rítmica (outro destaque do filme), de Jimin Kim e Jongho You, perfaz uma trajetória de intensidades: habita antes a dimensão das pulsações que a dos discursos ou dos afetos. Os sons percussivos utilizados, de caráter principalmente acústico (em oposição a sons processados ou sintetizados), remetem a um borbulhar carnal de velocidade in-dependente dos processos de identificação social dos regimes de sensíveis: algo está sempre a

acontecer, ainda que na superfície não se vejam muitos movimentos ou muitas expressões faciais.²¹¹

Embora o espectador não saiba nesses primeiros minutos qual a narrativa do filme (caso não tenha visto o cartaz ou lido a sinopse)²¹², para que possa fazer uma leitura mais apurada da paleta de cores²¹³, a alternância muito rápida e quase vertiginosa entre azul e vermelho, e a primeira impressão causada pela trilha sonora, trazem de antemão a promessa de uma narrativa tensa. Além disso, o vermelho exacerbadamente usado no título e nos créditos iniciais contrasta com a entrevista apática e os tons frios empregados nos primeiros minutos no qual somos apresentados à Belén.

Após isso, temos Belén em um espaço que descobrimos posteriormente ser uma van destinada a levar os funcionários aos condomínios, enquanto a cidade é enquadrada pela janela. A câmera percorre os muros de uma urbanização, alternando entre mostrar seus arredores, a autopista, os trilhos do trem e os vizinhos, e para quando chega na portaria de entrada, onde os funcionários descem e são revistados pelo porteiro e o segurança.

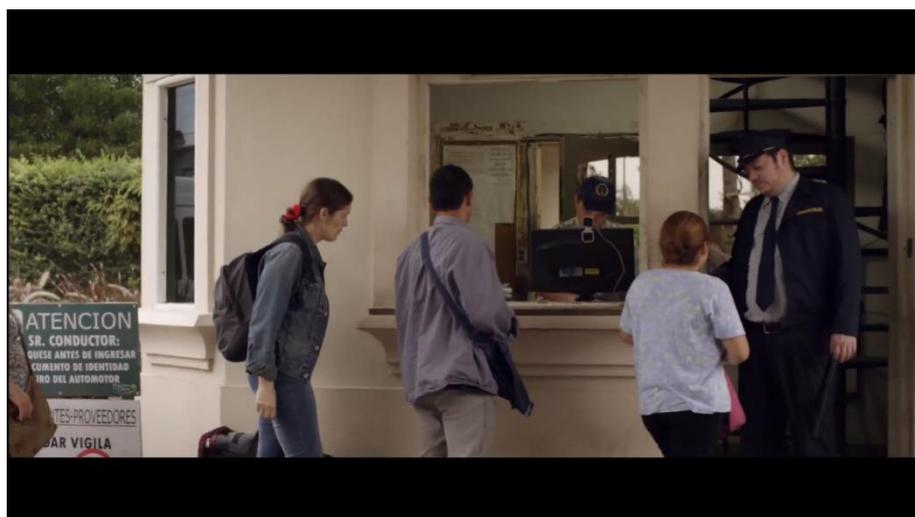


Figura 35 - Funcionários são revistados na portaria do condomínio. *Frame de Los decentes* (2016), 05'27"

Caldeira salienta que com o aumento do número de trabalhadores dos condomínios fechados, também se diversificam os mecanismos de controle.

Em vários condomínios, tanto os empregados do condomínio quanto os empregados domésticos das diferentes famílias (mesmo aqueles que moram lá) precisam mostrar seu cartão de identificação para entrar e

²¹¹ LEMOS, Gustavo. Com o ouvido ao chão, escuto a cavalcada dos curtos circuitos que se aproximam. In: BARRENHA, Natalia C. **Histórias extraordinárias: cinema argentino contemporâneo II**. 1. ed. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, v.1. 2017, p.47-48.

²¹² O cartaz do filme traz uma encenação de Belén recriando O nascimento de Vênus (Botticelli) sob o corpo de um tenista morto.

²¹³ Uma vez que uma mesma cor pode conter significações diferentes.

sair do condomínio. Frequentemente, eles e seus pertences pessoais são revistados nas portarias. Esse controle normalmente supõe homens controlando mulheres.²¹⁴

Belén, em seguida, percorre as ruas desertas da urbanização privada até encontrar a casa onde irá trabalhar, momentos nos quais a trilha sonora extradiegética volta intercalada pelos barulhos próprios do condomínio, como latidos de cachorros, barulho de grilos e do cortador de grama, e o barulho de crianças brincando. Sons comuns na ambientação das urbanizações fechadas, aparecendo também em todos os outros filmes. A trilha sonora marcada pela rítmica tribal cessa quando a empregada entra na casa silenciosa e conhecemos os dois outros personagens principais, Diana e seu filho tenista, Juanchi.

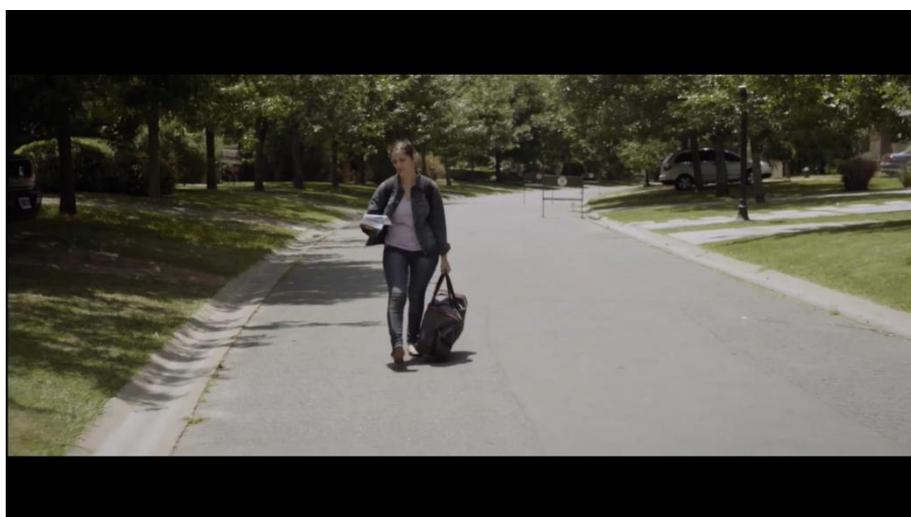


Figura 36 - Belén, com um mapa desenhado pelo segurança, procura a casa que irá trabalhar. *Frame de Los decentes* (2016), 06'24"



Figura 37 - Belén chega até a casa. *Frame de Los decentes* (2016), 07'32"

²¹⁴ CALDEIRA, 1997, p. 160.

Lemos ressalta

a relevância da sonoplastia (Nahuel Palenque), no sentido de trazer ao corpo as locações do filme (ou, visto pelo oposto: transportar o corpo ao filme), bem como no de reforçar uma estranheza de dimensão sônica. De uma forma um tanto paradoxal – mas em ressonância com os modos de interrupção –, o efeito *drone* (mais especificamente, o *drone* urbano), ou antes, sua ausência, fala aos nossos corpos sobre privilégios imobiliários, fins de mundos ou mundos pós-industriais – pode custar muito caro dormir numa vizinhança silenciosa.²¹⁵

O drone, como escreve o próprio autor, cujo significado em inglês é “zangão”, refere-se a uma massa sonora resultado de uma combinação de sons, geralmente graves, como o barulho de veículos, aparelhos de ar-condicionado, falatórios densos, barulhos de locais como praças de alimentação de *shopping centers* etc. É uma espécie de paisagem sonora.

Belén descobre, logo no início da narrativa, que ao lado do condomínio que abrigará sua rotina entediante de serviço, com ordens muito bem calculadas, como a forma de limpar o piso e de guardar as xícaras – o que nos aproxima novamente do filme brasileiro *Que horas ela volta?* (2015) – existe uma comunidade naturista.

A descoberta inicial acontece quando está aparando a grama e ouve um barulho vindo do local ao lado. Pausa o trabalho, sobe em um banco e olha pela cerca. A sequência toda em plano aberto, conhecido por ser um plano de ambientação, acompanha a empregada até que esta saia do condomínio por uma de suas portarias laterais e caminhe até a comunidade.

²¹⁵ LEMOS, 2017, p.46-47.



Figura 38 - Em plano aberto, Belén ouve barulho do outro lado da cerca. *Frame de Los decentes* (2016), 12'36"

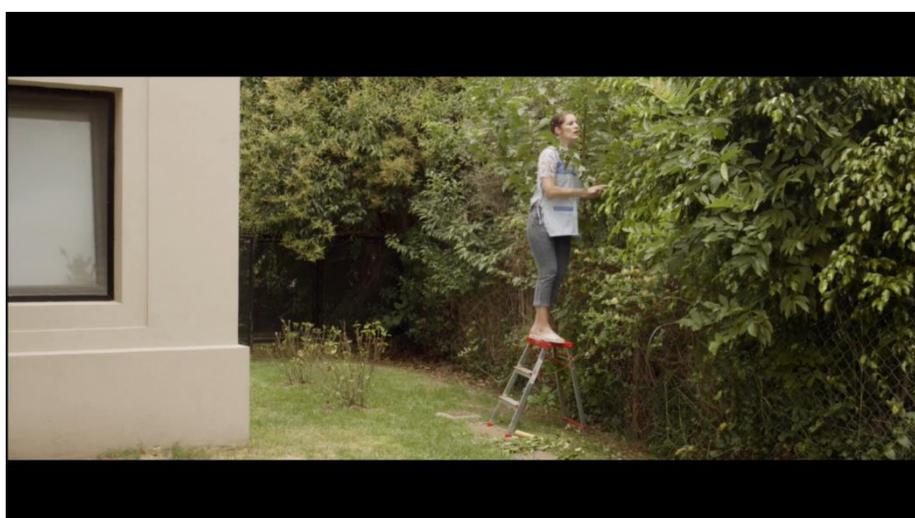


Figura 39 - Ainda em plano aberto, Belén sobe em uma escada. *Frame de Los decentes* (2016), 12'56"



Figura 40 - Belén sai por uma das portarias do prédio. *Los decentes* (2016), 13'36"

Enquanto anda por uma estrada de terra, a música extradiegética com tambores e semelhante à do início do filme assume característica marcante e a câmera, em meio primeiro plano (a personagem é enquadrada da cintura para cima), capta sua expressão, um misto de curiosidade, surpresa e espanto.

Diferentemente da entrada do condomínio fechado com seus guardas, cancelas e cercas, a comunidade, apesar da guarida, pode ser acessada sem nenhuma dificuldade. O som extradiegético para no exato momento em que Belén abre o portão e se depara com um casal nu e de costas, e volta a tocar de maneira marcada segundos depois quando, assustada, a personagem corre sem ao menos fechar o portão.



Figura 41 - Belén, em plano aberto, chega à portaria da comunidade... *Frame de Los decentes* (2016), 14'54"



Figura 42 - ... e se depara com um casal nu. *Frame de Los decentes* (2016), 15'02"



Figura 43 - Assustada, Belén volta correndo. *Frame de Los decentes* (2016), 15'11"

Ao longo da narrativa conhecemos melhor o *country* com ruas largas e desertas, lagos, quadras de esportes, supermercado, e muitas placas indicando os limites de velocidade. Assim como em *Historia del Miedo*, o segurança da urbanização privada em *Los decentes* aparece como personagem marcante. Ao longo do filme ele, descolocando-se com um carro normalmente usados em campos de golfe, por diversas vezes oferece carona a Belén. Os dois acabam se envolvendo sexualmente, situação que acontece de maneira mais ou menos apática. Essa apatia entre os personagens torna-se ainda mais evidente se a colocarmos em contraste com a trilha sonora do filme caracterizada pela pulsação.

No primeiro diálogo entre eles, o segurança conta do seu antigo emprego e que agora prefere o novo serviço por estar mais próximo da natureza (bastante marcada nessa cena pelo barulho da água e de animais e por estarem diante de um lago). A conversa na verdade é apenas um monólogo e Belén o observa e às vezes assente com a cabeça.

Sobre a postura de Belén, é interessante notar a semelhança corporal com Elba, a empregada de Leonardo em *El hombre de al lado* (2011). No filme, Leonardo mora na Casa Curutchet (1949), única casa projetada por Le Corbusier na América Latina. O personagem se dirige poucas vezes à empregada, mantendo-se sempre de maneira 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.²¹⁶

No caso de Belén temos situações semelhantes, com a exceção de que a patroa, solitária e odiada pelo filho, tenta criar um vínculo com a empregada a partir de uma relação de poder claramente desigual. Como se vê na cena em que, com insônia, acorda a funcionária no meio da noite e pede para que ela a faça companhia na cozinha. Na cena seguinte obriga Belén a assistir com ela gravações de quando Juanchi era criança, e chega a dormir segurando sua mão.



Figura 44 - Belén, sonolenta, chega até a cozinha onde Diana prepara um chá para as duas. *Frame de Los decentes* (2016), 2'39"



Figura 45 - Diana dorme segurando a mão de Belén, que fica impossibilitada de sair. *Frame de Los decentes* (2016), 34'14"

Como escreve Caldeira

²¹⁶ SIMIÃO, 2018, p.113.

Num contexto de medo crescente do crime, em que os pobres são muitas vezes associados à criminalidade, as classes médias e altas temem contato e contaminação, mas continuam a depender de seus empregados. **Anseiam por encontrar maneiras mais eficientes de controlar essas pessoas que lhes prestam serviços e com quem mantêm relações tão ambíguas de dependência e evitação, intimidade e desconfiança** (grifo nosso).²¹⁷

A relação de Diana com o filho é extremamente problemática, e chega à agressão física, quando no jantar o rapaz tem um ataque de fúria após a mãe comentar que um dos seus amigos de colégio vai se formar em engenharia industrial. Juanchi joga um copo de água na mãe quando ela diz “Isso sim é uma carreira.”

Não fica claro pelas atitudes a idade do tenista, se é um adolescente ou um adulto frustrado, que ainda faz, literalmente, xixi na cama. Sabemos pela conversa na cena da agressão apenas que ele terminou os estudos escolares. Em determinada cena Juanchi chora após não conseguir acertar a sequência pedida por seu treinador. A narrativa cria a ideia de que essa era a carreira pretendida pela mãe para o menino mimado, aparecendo de maneira clara no vídeo dele criança dando birra no chão enquanto Diana filmando diz: “Levanta, mamãe quer ver o melhor jogador do mundo.”



Figura 46 - Juanchi agride sua mãe. *Frame de Los decentes* (2016), 1h 5'51"

Aos poucos Belén, em suas horas de folga, transpassa os muros do *country* e começa a se envolver com a comunidade naturista, composta de pessoas diversificadas e com diversos rituais como, por exemplo, uma espécie de minicurso que acontece durante

²¹⁷ CALEIRA, 1997, p.161.

vários dias e ensina sobre sexo tântrico. Trata-se praticamente de um universo paralelo, acessível a uma certa distância. A cena da entrada de Belén na comunidade é bastante significativa e é de onde vem o pôster do filme em sua releitura de *O nascimento de Vênus* (1485) de Botticelli. A personagem após se despir é abraçada pela comunidade.



Figura 47 - Belén recria O nascimento da Vênus. *Frame de Los decentes* (2016), 44'08"



Figura 48 - Iniciação ao curso sobre sexo tântrico. *Frame de Los decentes* (2016), 46'01"



Figura 49 - Sarau de poesias eróticas. *Frame de Los decentes* (2016), 57'05"

Em determinado momento, uma das iniciantes do movimento fala em um microfone antes de uma festa:

- Quero agradecer a todos por estarem aqui hoje, vejo por aqui umas caras que conheço há muito tempo, também algumas caras novas. Quando começamos com esse movimento éramos um grupo de pessoas muito jovens, muito desorganizados, mas com um claro objetivo, defender à morte nossas liberdades. Muito dos nossos companheiros que estiveram nessa etapa já não estão conosco, e outros ficaram no caminho, mas estou emocionando e não quero seguir com isso... obrigada, obrigada por estarem aqui...

A fala de uma das líderes do movimento não deixam claros os objetivos para além da defesa da liberdade, mas é importante frisar alguns aspectos do naturismo. O movimento foi característico nas primeiras décadas do século XX, especialmente na Alemanha, tendo sido largamente difundido na França.²¹⁸ Em 1950 foi criada a *Fédération Française de Naturisme* e, de acordo com Adrieu e Nobrega, inspirado na cultura alemã, o movimento tinha como objetivo principal a nudez como prática de respeito ao outro e ao meio ambiente.²¹⁹

Ainda a partir dos autores, em 1977, na França é fundando o *l'Espace du possible*

de uma utopia social e individual como sonho californiano do então jovem estudante em psicossociologia e gestão Yves Donnars. Tendo justo iniciado nas psicoterapias humanistas, ele procura dar vida as

²¹⁸ HEROLD JUNIOR, Carlos. Infância, educação e nudez no movimento naturista na década de 1950 no Brasil. *Cad. Cedes*, Campinas, v. 40, n. 112, Set.-Dez., 2020, p. 233-242.

²¹⁹ ANDRIEU, Bernard. NOBREGA, Terezinha Petrucia. O naturismo como ecologia do corpo: um exemplo vivido na Praia de Tambamba, Paraíba, Brasil. *Licere*, Belo Horizonte, v.19, n.4, dez/2016.

teorias que acabara de descobrir nas dinâmicas de grupo: potencial criativo de cada um, busca da autenticidade nas relações como o outro, partilha da alegria de uma “liberdade refletida”.²²⁰

Com isso o movimento se espalha por outros lugares na Europa e no Brasil e se dá a partir de uma prática coletiva com regras e códigos de comportamento. Apoiando-se em Descamps²²¹ os autores escrevem que a filosofia ligada à nudez, a *gymnité* “é uma filosofia do nu inspirada nos gregos e seus ideais de beleza e nos sábios orientais que praticavam a ascese e a meditação nus.”²²² Além disso, “o naturismo alimenta-se ainda das filosofias da natureza, em especial do mito do ‘bom selvagem’ desenvolvido na Europa no contexto das Luzes.”²²³

Não é intuito investigar aqui o processo de constituição das expressões da nudez e nem do movimento naturista, mas, acompanhando os argumentos dos autores, algumas questões podem ser por nós balizadas. A primeira delas diz respeito a constituição do naturismo como também “um projeto de regeneração do corpo do indivíduo e do corpo social”²²⁴ e uma resposta de contestação à sociedade urbana industrial. Nesse sentido, é interessante notar, por exemplo, como as comunidades naturistas se difundem mais ou menos na mesma época em que se criam as primeiras urbanizações fechadas argentinas. Seria preciso investigar se tais comunidades surgem nesse período no país, mas de qualquer forma isso nos dá pistas que tornam a expressão dicotômica do filme criada a partir da comunidade naturista/urbanização fechada ainda mais pertinente.

Ao contrário dos outros filmes por nós analisados, *Los decentes* cria a dicotomia que ao final se transveste em violência a partir de um jogo expressivo diferente. Explico: até então, nos outros longas-metragens, tem-se a caracterização de um *outro* que é pobre, vive em precárias condições de vida, e nesse caso, de acordo com as narrativas, representaria perigo especialmente por sua baixa condição socioeconômica. Em *Los decentes*, no entanto, esse *outro* é formado por uma comunidade organizada que tem dentre seus princípios a prática de esportes, lazer ao ar livre e o contato com a natureza, considerado também um dos atrativos dos *countries*. Por que a comunidade incomoda tanto?

Gustavo Lemos em “Com o ouvido ao chão escuto a cavalgada dos curtos circuitos que se aproximam”, traça sua análise da narrativa a partir da metáfora do curto-

²²⁰ ANDRIEU, NOBREGA, 2016, p. 36.

²²¹ DESCAMPS, M-A. *Vivre nu: psychosologie du naturisme*. Paris: Trimegiste, 1987.

²²² ANDRIEU, NOBREGA, *op. cit.*, p. 37.

²²³ *Ibid.*, p. 37.

²²⁴ *Ibid.*, p. 38.

circuito elétrico. No filme, o curto-circuito acontece como uma espécie de rompimento do real, lembrando-se que um curto-circuito “costuma acarretar danos graves e pode até mesmo dar início a um incêndio.”²²⁵ Dessa maneira, Belén

mais do que se ver em lugares nos quais não se imaginava, vê-se em lugares que sequer imaginava existirem. É aí que os curtos-circuitos se complicam: se até então as roupas, as casas, as obrigações e os usos de tempo tornavam relativamente simples a identificação dos objetos e dos sujeitos com regimes de sensíveis, a nudez muda profundamente os modos de classificação e organização. As barreiras que seguram as pessoas em seus lugares e suas identidades sociais já não funcionam tão bem. Talvez um pouco mais que isso, a própria existência de lugares e identidades já não se dá mais da mesma forma.²²⁶

Com o autor, perscrutamos algumas possíveis respostas.

A segunda questão passa então pela própria nudez a partir do que escreve Andrieu e Nobrega sobre a “estesiologia naturista.” Apoiando-se em Merleau Ponty²²⁷ escrevem que

afastando-se de uma filosofia reflexiva do sujeito, a estesiologia investe nas sensações, na empatia e na intercorporeidade para amplificar a experiência vida e o esquema corporal. O filósofo irá desenvolver essa tese com base na experiência sensível da pintura, do cinema e da literatura como maneiras de pensar que renovam o quadro fenomenológico e ampliam a compreensão de racionalidade e de inteligibilidade a partir do logos sensível nas relações existenciais, sociais e históricas.²²⁸

A nudez assume, como um novo ideal social, a reconciliação do homem com a natureza, “[...] a invocação inconsciente da antiga concepção teológica da nudez inocente, como vestimenta de graça. O que os naturistas mostraram, não é uma nudez, mais uma vestimenta, não era a natureza: era a graça.”²²⁹ A partir desses pontos dá-se também uma estesiologia naturista com a obra de arte que se desvincula da nudez obscena da pornografia. Nesse sentido, é interessante notar por exemplo a composição de Belén nua em recriação ao *O nascimento da Vênus* (figura 47), e diversas outras cenas nas quais a composição fotográfica sugere quadros impressionistas (figuras 50, 51, 52 e 53). A escolha dessa composição gráfica parece indicar certo embaçamento prévio da

²²⁵ LEMOS, 2017, p. 45.

²²⁶ *Ibid.*, p. 47.

²²⁷ MERLEAU-PONTY, M. **La nature. Notes Cours au Collège de France.** Établi et annoté par Dominique Séglard. Paris: Éditions du Seuil, 1995.

²²⁸ ANDRIEU, NOBREGA, 2016, p. 42.

²²⁹ AGAMBEN, G. **Nudités.** Paris: Payot & Rivages Poches, 2012. p.93. APUD ANDRIEU, Bernard. NOBREGA, Terezinha Petrucia. O naturismo como ecologia do corpo: um exemplo vivido na Praia de Tambamba, Paraíba, Brasil. **Licere**, Belo Horizonte, v.19, n.4, dez/2016.

idealização da natureza, talvez presente no naturismo. Há uma representação da realidade, mas que dialoga com um movimento que procurou se afastar do realismo e “recortar” o que se vê a partir de um novo olhar.



Figura 50 – *Frame de Los decentes (2016), 52'48"*



Figura 51 – *Frame de Los decentes (2016), 53'16"*



Figura 52 – *Frame de Los decentes* (2016), 54'56"



Figura 53 – *Frame de Los decentes* (2016), 55'06"

Tangenciando essas questões, para Adrieu e Nobrega “apreciar uma fotografia, um filme, uma pintura é uma experiência estesiológica. Uma experiência que desperta os sentidos, que articula e cria esquemas corporais entre o movimento do olho e do corpo em geral.”²³⁰ Assim, o filme além de expressar, através da comunidade naturista, a diluição de lugares sociais, opera a partir de um jogo que vai ao encontro do espectador a partir dessa estesiologia naturista.

²³⁰ ADRIEU; NOBREHA, 2016, p. 45.

2.3 Entre a cidade e a cidadela

Pode ser que a versão oficial da realidade não tenha nada a mais que as outras, a não ser, talvez, um (belíssimo) carimbo e um circuito muito bem elaborado – mas perfeitamente sujeito a curtos.

Gustavo Lemos - Com o ouvido ao chão, escuto a cavalgada dos curtos-circuitos que se aproximam.²³¹

Existirmos, a que será que se destina?
Caetano Veloso - Cajuína (1979)

Em ambos os filmes, a inexistência do espaço público é sugerida de maneira latente, questão que irá se repetir também nas próximas análises. A construção, tanto imagética quanto sonora, ressalta a predominância de vegetação cercando as habitações e tomadas bastante abertas nas quais é possível notar ruas desertas, lagos, fontes de água, grandes áreas territoriais (os funcionários se deslocam de carro), parques etc. e, em consonância às leituras críticas sobre esses espaços, são locais não ocupados por pessoas. A cidade, quando aparece, por exemplo, nos deslocamentos de Pola ou de Belén, é visualmente retratada como suja e caótica, seja a partir dos sons (com grande valorização dos barulhos do trânsito) e do uso do efeito drone, seja também pela falta de ocupação e sociabilidade nos espaços públicos.

Já dentro dos condomínios, como ressalta Thuillier

La calle misma está limitada a su función mínima, la de espacio de circulación y tránsito, pero pierde toda la riqueza de sentido y prácticas que pueden tener en la ciudad-centro. Prueba de este empobrecimiento es que las calles de las urbanizaciones cerradas, en la mayor parte de los casos, no están ni siquiera bordeadas por aceras.²³²

Para o autor, as normas de urbanismo e o regulamento dos bairros e condomínios fechados têm apenas uma finalidade: “la producción de un espacio securizado, tranquilo, purificado, un espacio ordenado, previsible e inteligible; en definitiva, un espacio descifrado, legible”²³³ O intuito parece ser o de recuperar o “sentido” de cidade através de um “urbanismo y de una urbanidad de encierro”.

²³¹ LEMOS, Gustavo. Com o ouvido ao chão, escuto a cavalgada dos curtos circuitos que se aproximam. In: BARRENHA, Natalia C. **Histórias extraordinárias: cinema argentino contemporâneo II**. 1. ed. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, v.1. 2017, p. 49.

²³² THUILLIER, G. El impacto socio-espacial de las urbanizaciones cerradas: el caso de la Región Metropolitana de Buenos Aires. **Eure** (Santiago) 31(93), 5-20. 2005, p.11. Disponível em: <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612005009300001>.

²³³ *Ibid.*, p. 12.

Caldeira baliza a imagem dos enclaves fortificados oposta à da cidade “representada como um mundo deteriorado, permeado não apenas por poluição e barulho, mas principalmente por confusão e mistura, ou seja, heterogeneidade social e encontros indesejáveis.”²³⁴ A principal característica dessas habitações é o confinamento, a distância da cidade e a homogeneidade. Dessa maneira, é importante assinalar os escritos de Caldeira em sua tese da apropriação de princípios da Arquitetura Moderna por esses empreendimentos privados.

Para a autora, os enclaves fortificados se utilizam de instrumentos de desenho e planejamento urbano modernistas, cujo ataque à rua como um tipo e um conceito de espaço público é apenas um exemplo. Vale ressaltar, como Caldeira mesma sinaliza, que embora as prerrogativas da arquitetura e dos enclaves sejam diferentes, acabou-se por produzir resultados semelhantes concernentes à exclusão social e aos usos dos espaços coletivos.

A arquitetura moderna se insinua como tentativa radical de controle, não apenas do espaço, mas dos processos subjetivos de seus habitantes, por meio de princípios matemáticos. De acordo com a autora “a utopia modernista era clara: a erradicação da diferença social e a criação da igualdade numa cidade racional do futuro concebida pelo gênio do arquiteto vanguardista.”²³⁵

Para Arantes, quanto mais o projeto moderno cumpria seu papel mais se tornava uma forma de “escamotear conflitos, de excluir populações”²³⁶ e, ademais, juntava-se a tradicional especulação imobiliária, uma estratégia 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”.²³⁷

Desenvolvendo um pouco mais essas questões, nos aproximados da leitura da autora em sua crítica de que quando tal movimento, detentor de 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.²³⁸

²³⁴ CALDEIRA, Teresa P. do Rio. Enclaves fortificados: A nova segregação urbana. **Revista Novos Estudos**, Rio de Janeiro, nº 47, p. 155 – 176, Mar. 1997. p. 160. Disponível em: http://reverbe.net/cidades/wp-content/uploads/2011/08/Enclaves-fortificados_segregacaourbana.pdf

²³⁵ *Ibid.*, p.166.

²³⁶ ARANTES, Otilia B. F. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo, SP: USP: Studio Nobel, 1993, p.14.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ 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.

A posição de Arantes quanto ao fato do Urbanismo Moderno (Racionalista)²³⁹ “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*.²⁴⁰ 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.”²⁴¹ 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.

Para Arantes, a utopia reformadora proposta pelos modernos, 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”.²⁴²

Na mesma linha, Caldeira escreve que

o planejamento urbano modernista aspirava transformar a cidade num único âmbito público homogêneo orquestrado pelo estado. Pretendia eliminar diferenças para criar uma racional cidade universal dividida em setores funcionais, como o residencial, de trabalho, recreativo, de transporte, administrativo e cívico.²⁴³

²³⁹ 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).

²⁴⁰ 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.

²⁴¹ SCHERER, Rebeca. Apresentação. In: LE CORBUSIER. **A Carta de Atenas**. São Paulo, SP: Hucitec: EDUSP, 1989. s/p.

²⁴² ARANTES, 1993, p. 37.

²⁴³ CALDEIRA, 1997, p. 167.

Apoiando-se em Holston²⁴⁴ argumenta então que, ironicamente, os instrumentos do planejamento modernista foram amplamente utilizados para promover desigualdades e nisso consiste sua larga utilização na formação dos enclaves fortificados.

Ruas só para o tráfego de veículos, ausência de calçadas, fechamento e internalização das áreas de comércio e espaços vazios isolando edifícios esculturais e áreas residenciais são grandes instrumentos para criar e manter separações sociais. Essas criações modernistas transformaram radicalmente a vida pública não apenas em cidades como Brasília, mas em outros contextos e com intenções diversas. Nos novos enclaves fortificados, esses instrumentos são usados não para destruir espaços privados e produzir um espaço público total unificado, mas exatamente para destruir espaços públicos. Seu objetivo é alargar alguns âmbitos privados para que cumpram funções públicas, mas de maneira segregada (grifo nosso).²⁴⁵

A parte destacada ressalta as criações modernistas, largamente utilizadas em condomínios fechados e amplamente expressas na cinematografia que procura ressaltar essas urbanizações. São enfatizadas ainda pelo uso da câmera e dos planos que priorizam tomadas de destaque das ruas desertas, ausência de calçadas e placas de indicação de limite de velocidade, aparecendo em todos os filmes do nosso *corpus* documental.

Dessa maneira, “os enclaves utilizam-se de convenções modernistas para criar espaços nos quais a qualidade privada é visivelmente reforçada e o público, um vazio sem forma tratado como resíduo, considerado irrelevante.”²⁴⁶ O objetivo dos condomínios fechados seria assim a aniquilação do espaço público que tem, pelo menos em princípio, uma forma não homogênea e não excludente.

Isso nos aproxima mais uma vez da visão de Otilia Arantes, ao reforçar que a organização da cidade, pretendida pelos modernos, que avançaria em uma organização da vida dos habitantes é ilusória não apenas porque um desenho 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. Dessa maneira, não é de se espantar que projetos com objetivos tão distintos, tenham sido usados como forma de consolidar a exclusão social.²⁴⁷

Isso se dá ainda porque 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

²⁴⁴ HOLSTON, James. **A cidade modernista:** Uma crítica de Brasília e sua utopia. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

²⁴⁵ CALDEIRA, 1997, p. 167.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 168.

²⁴⁷ Questão que trabalhamos largamente ao longo do Mestrado. SIMIÃO, 2018.

fluxo do mercado, sendo “as nossas cidades apenas a fachada mais visível da atual mundialização desintegradora do capitalismo”²⁴⁸. Para ela, “em suma, nem cidade inteiramente planejada, nem espontânea”, somente revisando o modelo de modernização capitalista é possível “criar” uma nova cidade. Arantes não falava do caso específico da formação dos enclaves fortificados, mas suas críticas se ajustam as condições por nós elencadas aqui.

A partir dessas questões nos aproximamos novamente da leitura Pechman, que ao propor um encontro hipotético entre Arendt e Rubem Fonseca, conflui o pensamento de ambos e coloca a cidade como a área de negociações possível para a manutenção da vida, e como alternativa única para conter a violência, responsável pela desestruturação do social.²⁴⁹

Como ressalta Caldeira, embora o espaço público assim como as cidades modernas ocidentais, tenham sido marcadas pela desigualdade social e segregação espacial “sempre mantiveram vários sinais de abertura, sobretudo no que diz respeito à circulação e ao consumo. Esses sinais contribuíram para manter o valor positivo associado à ideia de um espaço público aberto, acessível a todos e a qualquer um.”²⁵⁰

Para a autora, as

experiências urbanas modernas foram acompanhadas por uma vida política na qual se forjaram valores semelhantes, e cujo desenvolvimento os novos espaços públicos ajudaram a forjar. As cidades modernas têm servido de cenário para todo tipo de manifestação política. **Na verdade, a promessa de incorporação à sociedade moderna incluía não só a cidade e o consumo, mas também a ordem política** (grifo nosso).²⁵¹

Dessa maneira, reforçasse mais uma vez a ideia segundo a qual o acesso à cidade, enquanto arena de negociações, é condição primordial do exercício político. Pechman, como Fonseca, crê na cidade como o local das relações humanas. Em Fonseca é a recusa de *Babel*, tanto a Babel bíblica de confusão das línguas, quanto o filme homônimo de

²⁴⁸ ARANTES, 1998, p. 139.

²⁴⁹ Ideia desenvolvida no já mencionado texto: 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.

²⁵⁰ CALDEIRA, 1997, p. 165.

²⁵¹ *Ibid.*

Alejandro González Iñárritu, produzido em 2006, que é a total incomunicabilidade. É a recusa da violência em Arendt.

Com essa compreensão pensada no caso dos *countries* podemos nos indagar com Thuillier:

Si el lugar de afiliación, el espacio del colectivo, para una parte de la población no es ya el partido ni tampoco la localidad, ni incluso el barrio, con lo que esto implica de diversidad socio económica; si este lugar de afiliación se reduce a un pequeño enclave socialmente homogéneo, ¿qué es entonces lo que funda el contrato social a la escala de la ciudad y de la metrópolis? La ciudad y la ciudadanía dejan entonces de funcionar en la misma escala, y la primera ya no es más el espacio de la segunda, lo que podría ser una definición de la fragmentación urbana.²⁵²

Uma característica marcante desses empreendimentos, como já salientamos, é a privatização do espaço público, mas, cabe ressaltar, como escreve Roitman,²⁵³ que os serviços e regulações públicas não “deixam de existir”, sendo substituídos por empresas e regulamentações privadas acionadas pelos proprietários, gerando novas formas de governabilidade. Similar aos filmes brasileiros, e como exemplo muito marcado em *O som ao redor* (2012), nota-se uma percepção desses diretores em deixar claro a presença da segurança privada desses ambientes, com *closes* nos logos das empresas, nas armas dos funcionários e em seus uniformes (como na cena descrita da figura 30 e 31 de *Historia del Miedo*).

Essa é uma característica interessante se nos lembrarmos, por exemplo, do famoso filme de horror de David Cronenberg, *Calafrios* (*Shivers*, 1975). No filme, um jovem casal se muda para um condomínio residencial e são acometidos por uma doença causada por um verme que se espalha entre os moradores, e os torna maníacos sexuais. Na primeira cena, quando os personagens estão alugando o apartamento, há uma longa sequência de discussão com o segurança do prédio que usa uma arma e frisa, várias vezes, que é apenas por precaução, uma vez que não acontecem situações nas quais ele precise usá-la. Como nos filmes citados, o diretor enfatiza, por meio de *closes*, o logo da empresa de segurança privada, o uniforme e a arma, assim como salienta o despreparo do segurança.

²⁵² THUILLIER, 2005, p. 16.

²⁵³ ROITMAN, S. Barrios cerrados y segregación social urbana. *Scripta Nova* VII, 146(118), agosto, 2003.

A título de informação, nesse sentido, é interessante notar os dados trazidos por Vidal Kopman sobre 2005:

En el año 2006, el Ministerio de Seguridad bonaerense calculó que existían alrededor de 30.000 vigiladores clandestinos, cifra que era equivalente al total de efectivos de la Policía Federal de aquella época. Asimismo observaba que algunas empresas de seguridad privada utilizaban armas no registradas, según una investigación realizada en 2005 por la Unidad Fiscal de Investigación del Registro Nacional de Armas (*Diario La Nación*, 19/04/2006). Han pasado ya casi ocho años de este informe y se ha avanzado poco al respecto.²⁵⁴

Os dados, de início, nos ajudam a pensar como a contratação de segurança e o amplo aparato armamentista não significa, todavia, um ambiente efetivamente mais seguro, além, é claro, de trazer uma possibilidade restrita de solução individual a uma questão coletiva.

2.3.1 *Sequencias Finais*

Historial del miedo termina com a interligação de quase todos os personagens, e um desconcertante jantar feito no condomínio no qual são convidados Edith e Camilo. No jantar está um casal, amigo da família, que vive no *country*, e Amalia, mãe de Carlos. Durante a cena, os personagens têm apenas conversas que remetem de alguma maneira às ambientações de horror, como por exemplo o sonho contado por uma das personagens no qual aparece um grande cachorro negro; e a situação ocorrida com Edith e Camilo a caminho do condomínio, quando um homem aparece nu no meio da estrada e fica batendo no carro. Nesse momento, Carlos e Mariana expressam os problemas tidos com os moradores do lado (de fora do *country*), que queimam lixo nos arredores da habitação privada.

A narrativa de tensão se potencializa ainda porque intercalado por essa cena, temos Teresa e Pola jantando em sua casa enquanto assistem a um desastre na tv, uma espécie de explosão que aconteceu deixando muitas pessoas desabrigadas. Teresa tenta conversar com o filho e reclama de nunca saber o que ele pensa, pois ele não se expressa. Nesse momento, irritado, o personagem joga as coisas da mesa no chão. A cena de agressão se assemelha a de *Los decentes* entre Diana e Juanchi.

Pola em seguida pega sua moto e sai pela cidade.

²⁵⁴ VIDAL- KOPPMANN, Sonia. **Countries y barrios cerrados**. Mutaciones socio-territoriales de la región metropolitana de Buenos Aires. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Dunken, 2014, p. 197.

Enquanto isso, no jantar, Camilo tenta fazer filmagens para o que parece ser um documentário sob sua direção. As crianças brincam no condomínio e não participam da ceia, e a namorada de Pola, Tati, trabalha como empregada.



Figura 54- Cena do jantar. Momento em que Tati, a namorada de Pola, aparece. *Frame de Historia del Miedo* (2014), 59'18"

Após um silêncio desconcertante, Camilo propõe um jogo que consiste em cada um dizer o que gostaria de ser e o que gostaria de ter. Nem todos querem participar. De repente acaba a energia elétrica, e os personagens, tentando demonstrar tranquilidade, propõem um brinde.

Em determinado momento, algum personagem comenta sobre o céu, agora mais visível devido à falta de energia elétrica, e Marcelo diz: “-Vocês nunca pararam para pensar que estamos flutuando em um ponto azul no meio de um universo infinito e misterioso. O que há? O que caralhos há onde se termina o universo?”. A esposa pede que ele cale a boca. Sem a volta de energia, os personagens começam a ficar preocupados.

Temos então uma tomada da guarita do segurança com o telefone tocando sem ser atendido. O local está desocupado e no computador está aberto um site pornográfico. Carlos se irrita, pois, os guardas não podem abandonar o posto. Alguns personagens saem em busca das crianças e a narrativa começa a ficar mais tensa a partir dos comentários de preocupação dos adultos.

Tati fica encarregada de cuidar da mãe de Carlos que, preocupada, começa a perguntar para onde foram. Tati não responde. Temos ao fundo o som de fogos de artifício, cachorros latindo e a tentativa desesperada dos personagens em se manterem seguros e juntos. Existe um medo sobrecarregado na cena sobre a possível existência de invasores na urbanização.

Pola aparece na casa e a mãe de Carlos se assusta com a sua presença, em meio às sombras, e começa a gritar. Tati grita com Amalia e tapa sua boca com a mão, enquanto Pola permanece calado. Amalia então “foge” de dentro da casa e vaga pelo escuro completamente desconcertada. Em toda essa sequência temos a alteração da câmera, ora em plano aberto mostrando a escuridão, ora em *close* iluminando parcialmente o rosto dos personagens e permitindo a captação de suas expressões faciais.

Amalia segura um poste e a corrente elétrica volta.



Figura 55 – Amália para diante de um poste após sair desorientada da casa. *Frame de História del Miedo* (2014), 1h14’39”



Figura 56 – Personagens, em plano aberto, no campo do condomínio. *Frame de Historia del Miedo* (2014), 1h14’51”



Figura 57 – Carlos com uma lanterna. Ao fundo percebe-se a presença de neblina e o tom fantasmagórico mesmo com a volta da energia. *Frame de História del Miedo (2016), 1h.15'00"*

Mesmo com a volta da energia, a forte neblina em meio à natureza, bem como a tomada bastante aberta, ainda nos causa estranheza. As crianças entram na casa para beber água completamente despreocupadas e aparentemente entediadas. O filme termina com uma sequência de caretas feitas por Pola e dirigidas por Camilo.

Para Barrenha

Apesar da distância de seus cotidianos, eles terminam, cada um por seu lado, configurando-se como possíveis protagonistas (monstros?) devido ao mal-estar que parece acometê-los (ainda que de maneiras diversas) e que contamina àqueles às suas voltas. Camilo é um elemento de distúrbio por estar sempre fazendo perguntas desconfortáveis, através das quais escancara e produz estranhamento no que parece naturalizado, como ao promover o jogo no qual insta os convivas de um jantar a dizer o que gostariam de ser e de ter.²⁵⁵

A autora ressalta ainda que os objetivos de Camilo para esse *casting* ou gravação de documentário não são patentes, mas que a sua presença e a forma como fala são evidentemente inquisitivas, ao contrário de Pola que constitui um elemento desconfortável em virtude do seu permanente silêncio – como Belén. “Pola e Camilo, dessa forma, se constroem tanto como amedrontadores quanto como amedrontados, materializando de forma rarefeita e ambígua essa emoção da qual o filme propõe contar a história.”²⁵⁶

²⁵⁵ BARRENHA, 2016a, p. 527.

²⁵⁶ *Ibid.*

Historia del Miedo constrói a narrativa de tensão que se intensifica ao final por meio de elementos de horror que são potencializados: o início da ida para o jantar com o homem que aparece nu como um zumbi na frente do carro, o sonho com o cachorro mais ou menos premonitório, a queda de energia, o barulho de fogos, os personagens gritando e preocupados como se estivessem sendo atacados, a presença de barro no condomínio e de neblina. Já *Los decentes* se encerra com um massacre brevemente anunciado.

Menos de dez minutos para acabar o filme. Belén prepara um chá (o mesmo que a patroa a ensinou a fazer na cena na qual é acordada no meio da noite) para Diana, que conversa ao telefone. Em plano aberto, vemos a cozinha completamente limpa e sem nenhuma louça fora do lugar. A câmera, sem sair da cozinha, mas em *travelling*, acompanha a empregada até seu quarto ao lado. É interessante notar que Belén, em contraste com os tons frios, usa uma blusa vermelha, que como indicamos no início da análise tem a tradição de remeter à sensação de perigo e alerta, em oposição ainda ao uniforme azul.

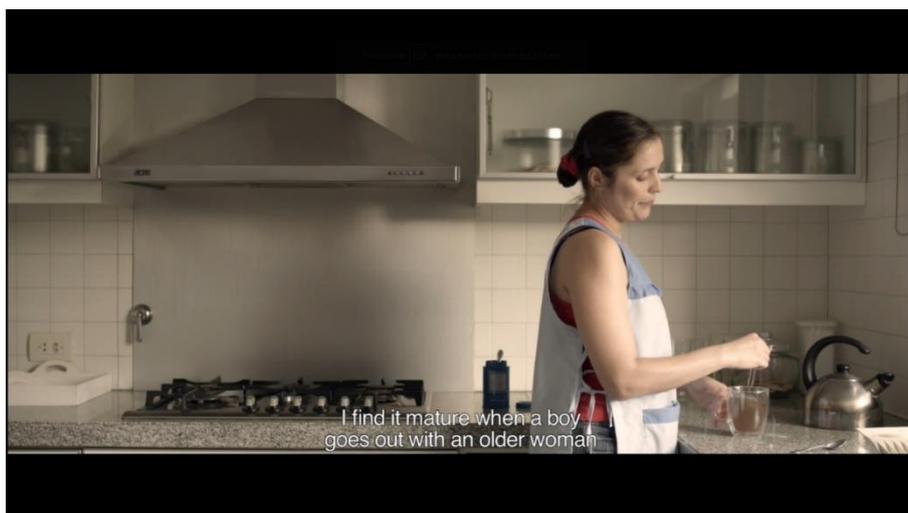


Figura 58 - Belén, de vermelho, prepara um chá. *Frame de Los Decentes* (2016), 1h30'55"

Ouvimos nesse momento a voz da patroa, ainda ao telefone, mas longe do enquadramento da câmera. Belén retira seu uniforme de doméstica e espia a conversa. A cena extremamente silenciosa, exceto pelo barulho da conversa, é carregada de tensão. Segundos depois ouvimos um pequeno baque, e a câmera em *travelling* novamente se posiciona, ainda em plano aberto, para que possamos notar que a patroa está caída sob a mesa.

Aparentemente acaba de ser envenenada.



Figura 59 - Belén olha a bolsa de Diana, enquanto a patroa está desmaiada sob a mesa. *Frame de Los decentes* (2016), 1h32'22"

Na sequência seguinte, percebemos ser noite e notamos que Belén segue até a caixa de energia e desliga a cerca elétrica, permitindo assim que as pessoas da comunidade naturista invadam o condomínio.



Figura 60 - Já de dia, pessoas da comunidade naturista empunhando armas invadem o condomínio. *Frame de Los decentes* 1h33'59"

A seguir temos uma sequência de massacre no qual o primeiro a ser morto é Juanchi, pego no meio do caminho correndo de fones pelas ruas da urbanização fechada. A trilha sonora é a mesma do início do filme, com uma percussão marcada e uma rítmica claramente tribal que nos remete ao tribalismo constante nos limiares entre os habitantes da urbanização privada e os naturistas. O vermelho do sangue a cada pessoa morta se opõe aos tons frios da casa e ao verde da urbanização. O filme se encerra com o título

novamente tomando a tela e ao fundo a explosão de uma fonte de água com uma enorme noz.



Figura 61 - Cena final com a noz sendo explodida por um tiro. *Frame de Los decentes* (2016), 1h37'29"

Historia del Miedo termina com o desconcertante jantar, *Los decentes*, com um massacre. Ambos os filmes apresentam o medo de maneira difusa, perpetrado na sociedade e que, no caso do segundo filme, culmina na violência direta. A saída encontrada pelos habitantes da comunidade naturista, embora justificada ao longo da narrativa, representa a falência do pacto humano. Nesse sentido, é importante ressaltar também as violências simbólicas, como atestado por Costa em análise a *O som ao redor* (2012), que reside nas entrelinhas dos pedidos e ordens dos patrões aos empregados.²⁵⁷

Ainda, a invasão do ambiente e o assassinato dos residentes pelos naturistas não acontece por acaso. Há uma constante tentativa de intervenção das pessoas que moram no condomínio sem que haja uma justificativa completamente clara. Reclamações de barulho, um abaixo-assinado para a remoção da comunidade e por fim, e derradeiro, uma cerca elétrica de alta voltagem instalada ao redor que acaba por eletrocutar e matar um dos naturistas. É interessante notar ainda que nessas cenas não são empregados – exceto na primeira morte de Juanchi - o *plongée* e *contra-plongée*, utilizado normalmente para

²⁵⁷ COSTA, Wendell Marcel Alves. Poéticas e signos alegóricos em *O som ao redor*. **Rebeca** – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e audiovisual. Ano 8. N. 2. Dezembro de 2019.

demonstrar a superioridade do personagem que está sendo filmado de cima – no *contraplongée* – ou a inferioridade ou falta de poder do personagem - no *plongée*.²⁵⁸

Embora somente no segundo filme a violência chegue a se perpetrar diretamente, ambos constroem narrativas perpassadas por ela. Ao longo de *Historia del Miedo*, como escreve Barrenha, cenas que isoladas, por si só, não são necessariamente cenas de medo ou horror, a partir de seu acúmulo e da atmosfera criada pelo filme, causam inquietação, especialmente pelo desconforto sonoro da *mise-en-scène*. Um alarme que dispara em uma casa no condomínio fechado, o elevador que sempre emperra ao acabar a energia no edifício de classe média alta, um homem que aparece na câmera do prédio e agride verbalmente a empregada, um estacionamento vazio na madrugada, o porteiro que sai da guarita do condomínio após ouvir um barulho, o lixo que aparece insistentemente ao lado do condomínio, o carro do segurança que repentinamente é atacado por barro, um dos personagens que aparece em um prédio abandonado, a partida do futebol que acaba em briga.



Figura 62 – Pôster de divulgação dos filmes. Pola em *Historia del Miedo* (2014) e Belén em *Los decentes* (2016). Ambos os cartazes acenam para uma perspectiva de suspense.

²⁵⁸ Cenas famosas em que são empregados o *plongée*, podem ser vistas em *Parasita* (2019), Bong Joon-ho, disponível em: < <https://i1.wp.com/cinemacao.com/wp-content/uploads/2020/03/plongee-02.png?resize=1200%2C614&ssl=1>> e *Bastardos Inglórios* (2009), Quentin Tarantino, disponível em: < https://miro.medium.com/max/500/1*RXJol0qQpm7LAI_IFUhy8A.png>. Acesso em 18 de abr. de 2021.

Dipaola fala do espaço estético enquanto tipologia em trânsito, em permanente *circuito*, um espaço constituído pelas trajetórias: “la experiencia estética de la visualidad nos propone la perpetuidad del tránsito”²⁵⁹. Apoiando-nos em suas categorias de *imagen-espacio*, consideramos que tanto em *Historia del Miedo* quanto em *Los decentes*, há predominância da *imagen-presencia*, que se dá sobretudo pela existência de uma câmera fixa situada em diferentes lugares ao longo da narrativa.

No entanto, com o deslocamento de Belén e Pola, seja pela cidade ou no próprio condomínio fechado, é utilizada a *imagen-trayecto*, na qual a câmera acompanha o trajeto dos personagens em sua relação com os objetos e o espaço. Esse fator se reveste de uma característica interessante se notarmos que os dois personagens são os únicos no filme, como vimos, que se movimentam pelo espaço público, ainda que os deslocamentos não se deem pela vivência desses espaços.

Com isso, podemos pensar ambos os filmes a partir das categorias de Aguilar. Belén e Pola se enquadrariam a partir da categoria do *nomadismo*. Em Belén, há a completa dissolução da ideia de família, que no caso da personagem sequer aparece enquanto referência. Pola, ainda que more com a mãe e tenha uma namorada, parece estar sempre em *fuga* e não apresenta laços de pertencimento ou vínculos com os seus. Ambos os filmes se constroem ainda pela expressão da decomposição dos lares e das famílias, mesmo nas *comunidades* fechadas, demonstrando, como no *sedentarismo*, “la ineficácia de los lazos de asociación tradicionales y modernos y la parálisis de queines insisten en perpetuar ese orden.”²⁶⁰

As narrativas se consolidam ainda a partir do medo, especialmente pela dicotomia sempre presente do nós/outros. Como escreve Caldeira

Tanto a cidade aberta e sem exclusões quanto a ordem política incorporando todos os cidadãos como iguais nunca existiram, mas seus ideais fundadores e suas promessas de incorporação mantiveram seu poder durante séculos, dando forma às experiências de cidadania e de vida urbana e legitimando a ação de vários grupos excluídos em suas reivindicações de incorporação.²⁶¹

E parece ser essa uma das questões em jogo que esses filmes sobre os *countries* procuram expressar. O *urbanismo de encierro* afeta ainda as condições sensíveis dos habitantes das urbanizações fechadas, gerando uma onda de medo que se retroalimenta.

²⁵⁹ DIPAOLA, 2013, p. 7.

²⁶⁰ AGUILAR, 2010, p. 41.

²⁶¹ CALDEIRA, 1997, p. 165.

Isso fica bastante evidente em *Historia del Miedo* e expressa o que escreve Maria Rita Kehl: “O homem, que só sobrevive física e psicologicamente em aliança com seus semelhantes, vê hoje no outro, qualquer que ele seja – estrangeiro ou vizinho, familiar ou desconhecido-, a ameaça mais temida.”²⁶²

O medo em *Historia del Miedo* não é um medo claro e se constrói no decorrer da narrativa a partir de uma espécie de lei do medo quando cenas corriqueiras atingem dimensões fantasmiais.

Esses episódios transitam entre o inexplicável, o fantástico e o absolutamente concreto, situando a narrativa num ambiente de instabilidade que provoca um insistente medo. Também é fundamental, para a introdução dessa atmosfera assustadora e desconfortável, a presença de ingredientes típicos de filmes de horror como são os zumbis e as maldições, além de cenários citados anteriormente como pântanos e estacionamentos desertos, que aparecem claramente ou diluídos em *Historia del miedo*.²⁶³

Trata-se de um medo difuso, que na narrativa fílmica a partir da construção dos sons em *off*, das sombras, e do pavor do desconhecido (ou do outro, do invasor) assume característica marcante em clara referência ao cinema de horror e suspense.²⁶⁴

Os filmes, dessa maneira, expressam o sentimento de insegurança vivenciado pelas pessoas mesmo em ambientes completamente planejados, ou porque justamente em razão desse planejamento e segurança, sob qualquer mudança da norma cotidiana, traz o risco de colapso. A esse respeito, é marcante por exemplo, a cena em *Historia del Miedo* quando, diante da queda de energia, os personagens parecem profundamente perdidos e em pânico.

Para Kehl

O medo instigante e criador, sem o qual nas palavras de Canetti é impensável o pouco que seríamos, só é possível em uma sociedade relativamente pacífica pela vigência da lei simbólica. O medo absoluto imposto pela lei do medo não é instigante e nem criativo. Não cria, na mente humana, esconderijos de mistério de onde nasce a vida eterna. A lei do medo reduz o homem à condição de *homo sacer*, recuperada por Agamben, sujeito cuja vida foi excluída do campo simbólico e ficou à

²⁶² KEHL, Maria Rita. Elogio do medo. In: NOVAES, Adauto. **Ensaio sobre o medo**. São Paulo, SP: SENAC: SESC (São Paulo), 2007, p. 89.

²⁶³ BARRENHA, 2016c, p. 84.

²⁶⁴ Interessante notar, nesse sentido, que Côrrea, em referência à Silva fala da criação de uma espécie de fantasmagoria do medo. SILVA, Armando. **Imaginários urbanos**. São Paulo: Perspectiva, 2001. *apud* CORRÊA, Felipe Botelho. A busca por segurança: imaginário do medo e geografia urbana. **Contemporânea**. Ed.14, vol. 8, n.1, 2010.

mercê da violência banal, prestes a ser abatido por qualquer motivo, pelas mãos de qualquer um.²⁶⁵

E, dessa maneira, o som adquire papel crucial, não apenas para o cinema comumente caracterizado como horror, mas também em seus desdobramentos contemporâneos, nos quais os filmes citados são um exemplo. A presença dos sons diegéticos na narrativa carregam o filme para uma ambientação mais realista, enquanto a trilha sonora, e de maneira muito marcada em *Los decentes*, indicam alguma espécie de ruptura ou tensão, um curto-circuito. Mas essa trilha sonora só aparece de maneira sublinhada justamente por contrastar com situações de total silêncio, ou com a presença apenas do barulho de animais, do cortador de grama etc.

Lucrecia Martel, em um evento na Universidade Federal Fluminense, responde que

dentro os motivos pelos quais se deve trabalhar o som com cuidado, está o fato dele realmente atingir o espectador, já que fisicamente se desloca dos alto-falantes em direção ao corpo de quem assiste o filme. Por suas propriedades intrínsecas, o som, ao se propagar, vai de encontro ao espectador, enquanto a imagem está “presa” à tela.²⁶⁶

O uso do som enquanto experiência fundamental desses filmes, tem sucesso ao expressar de maneira constante para o espectador a vigência da lei do medo, de que fala Kehl. A sinopse de *Los decentes* na mostra *Histórias extraordinárias: cinema argentino contemporâneo II*, descreve o filme da seguinte maneira:

Mesclando humor, distopia e uma trilha sonora extasiante, o filme acompanha o cotidiano desses universos confrontados e dá a ver um processo de mudança em Belén, refletido no caminho que vai da estranheza e distância da personagem em relação a ambos os lados da cerca até o progressivo compromisso com um dele.²⁶⁷

O compromisso com um dos lados, no entanto, acaba desenvolvendo-se em uma violência direta. Para Arendt, a violência esvazia o sentido político da/na urbe. O

²⁶⁵ KEHL, 2007, p. 95.

²⁶⁶ COSTA, Fernando Morais da. Pode-se dizer que há algo como um hiper-realismo sonoro no cinema argentino? **Ciberlegenda** – Revista do Programa de Pós Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, v. 1, n. 24, 2011, p. 85.

²⁶⁷ LEMOS, Gustavo. Com o ouvido ao chão, escuto a cavalgada dos curtos circuitos que se aproximam. In: BARRENHA, Natalia C. **Histórias extraordinárias: cinema argentino contemporâneo II**. 1. ed. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, v.1. 2017, p. 44.

confinamento, a formação dos enclaves, é a essência desses lugares que querem deixar o caos da cidade, mas com isso deixam também a pluralidade, condição específica da política. A falta de reflexão e do reconhecimento de plurais inviabiliza o ponto principal da política na cidade, que passa por organizar e regular o convívio entre diferentes. Sem o convívio entre diferentes não há sociedade, possível apenas pelo exercício do diálogo e pela pluralidade, pelo uso da cidade e não pela sua transmutação em cidadela.

Na epígrafe desse tópico, também evocada no texto “Entre a cidade e a cidadela: (in)tolerância e isolamento no espaço urbano” em análise de *El hombre de al lado*, está justamente uma música que tensiona violência e liberdade. *Cajuína*, de 1979, é homenagem de Caetano ao amigo Torquato Neto. “*Apenas a matéria vida era tão fina...*”²⁶⁸

O isolamento, para Arendt, mina qualquer capacidade de ação pela destruição da esfera política e das relações sociais. Para Haroche, na ausência de um futuro claramente definível as pessoas tendem a experimentar e viver o presente contemporâneo em sua liberdade máxima, daí a dificuldade de manterem-se vínculos sociais mais duradouros (liberdade impossível no contexto de uma ditadura). Essa liberdade não corresponde, entretanto, à liberdade pregada por Arendt, uma vez que o caminho para liberdade só é possível a partir do diálogo dependente da recuperação e reafirmação da esfera pública.

Entramos então em uma situação de difícil resolução, por um lado, temos que para Arendt “sem a transcendência para uma potencial imortalidade terrena, nenhuma política, no sentido restrito do termo, nenhum mundo comum, e nenhuma esfera pública são possíveis”²⁶⁹, e Haroche diagnostica os indivíduos (hipermodernos) justamente a partir da dificuldade na manutenção de vínculos pelo imediatismo da sociedade líquida.

O olhar, nesse sentido também desempenha um papel fundamental. Haroche trabalha a questão do olhar desde o século XVIII como atributo, direito e dever do indivíduo. Um olhar que se volta tanto para si, quanto para compreensão do outro:

Em outras palavras o olhar supõe e permite o exercício tanto de um olhar para si mesmo quanto de um olhar para os outros, um olhar a um só tempo interior e exterior que depende e participa de um olhar social,

²⁶⁸ Torquato era músico, poeta e jornalista ligado ao movimento de contracultura e um dos maiores representantes do movimento Tropicália ou Tropicalismo, de fins da década de 1960. Suicidou-se em 1972, em seu apartamento no Rio de Janeiro, em plena ditadura militar brasileira e sob vigor do AI-5 que implicava em mais uma série de restrições à liberdade individual. Se analisarmos o contexto, o suicídio de Torquato ocorre no momento da mais pura expressão de violência e restrição da liberdade, que é a existência de uma ditadura militar no país. SIMIÃO, 2016.

²⁶⁹ ARENDT, 2005, p. 64.

elemento e condição da auto-estima, da dignidade de todo indivíduo. Trata-se de características que fazem dele uma das condições e dos objetivos da democracia.²⁷⁰

Um olhar exercitado pelos escritores de fins do XIX e início do XX, quando mapearam o espaço urbano, mas também um olhar capaz do exercício de alteridade. Recuperar a natureza e capacidade de perceber os plurais torna-se a única forma de recuperação do espaço público e do diálogo, conseqüentemente de exercício da política.

Em *El hombre de al lado*, o final também se apresenta de maneira trágica. Vítor, vizinho de Leonardo – morador da Casa Curutchet – e responsável pela trama do filme,²⁷¹ 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.

O cerne do ensaio de Pechman, mote para as reflexões sobre cidade/cidadela aqui levantadas, está na constatação de “que o fundamento da paz social está no fortalecimento da esfera pública e na revitalização das relações humanas na cidade”²⁷² e por isso Arendt e Fonseca 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, nesse sentido, 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.²⁷³

Tanto o espaço público quanto o privado parecem falhar. Não há política. A violência ocorre na falência do espaço público, na cidade, e chega ao espaço privado tanto quanto sai dele (o caso de um suicídio ou de um vizinho que se recusa a prestar socorro, ou ainda da total falta de comunicação harmônica entre duas comunidades).

²⁷⁰ HAROCHE, Claudine. “Formas de ver, maneiras de olhar nas sociedade contemporâneas”. **A condição sensível**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008, p. 148.

²⁷¹ O filme, de Mariano Cohn e Gastón Duprat, desenvolve-se a partir da briga entre os dois vizinhos, quando Vítor abre uma janela na *medianera* que dá para os fundos da casa de Leonardo.

²⁷² PECHMAN, 2014, p. 27.

²⁷³ *Ibid.*, p.19.

Embora a expressão cinematográfica não seja a versão oficial da realidade, como ressalta Lemos, ela, como a realidade, é composta por circuitos “*perfeitamente sujeito a curtos*”²⁷⁴. Curtos quiçá necessários, pois “até quando os muros que erguemos continuarão a nos roubar a visão de qualquer alternativa? Sem esquecer, ainda, que tanto a construção dos muros quanto a busca por alternativas são atos políticos que dizem respeito à *pólis* que queremos construir.”²⁷⁵

Ainda se remetermos novamente à Hannah Arendt e lembrarmos, como questão geral, que a esfera pública só existe a partir da ciência de que o mundo que habitamos não se basta em nossa existência, indagamos quase em tons de Rubens Fonseca: “*Existirmos, a que será que se destina?*”

²⁷⁴ LEMOS, 2017, p. 49.

²⁷⁵ SPOSITO, Maria Encarnação Beltrão; GÓES, Eda Maria. **Espaços fechados e cidades: insegurança urbana e fragmentação social** – 1. Ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 301.

Capítulo 3

Entre o exceso e a falta de límites: sozinhos e entediados



Figura 63 - Montagem: SANTOS, Paula Goulart (2023)

“Viste que los tratan... o sea terminan hablando de ellos como si fuera una entidad distinta, no un ser humano... No sé, me pasó una vez algo terrible. Mi hija tenía sete años, ocho, y vienen a almorzar a casa tres amiguítas y era ésta... ‘¿y si pasa tal cosa que es?, ¿es hombre, es mujer os es mucama?’”. Y estaba la empleada al lado y yo las miré e les dije: “no, se equivocaron: si es hombre o es mujer... No, no, no [continuaban] ‘¿es hombre, es mujer o es mucama?’... ¿Por qué? ¿Qué es mucama? ¿Es un perro, es un objeto, una cosa, es otra clasificación de ser humano?”

Entrevista com uma moradora de um *country* recente da RMBA ²⁷⁶

²⁷⁶ SVAMPA, 2008, p. 221.

A partir dos filmes *Cara de queso* (2006) e *Una semana solos* (2007), neste capítulo discutiremos os efeitos do excesso de limites (reais e relacionados aos muros) e da falta de limites (ou quebra deles), por crianças e adolescentes residentes em urbanizações privadas na Região Metropolitana de Buenos Aires.

3.1 Cara de queso – ‘*mi primer ghetto*’ (2006)

“Mi suegro que es de Córdoba nos dice que vivimos en el ghetto polaco – confesa Cristina-. Una vida así, de fantasía. Y uno que vive acá tiene como esa cosa, si tenés medio cerebro, sentís esa cosa de estar explicando que no vivís en una nube de pedo. Mi vieja me decía: ‘Es igual a The Truman Show...’ El que es más pensante vive las discriminaciones de todos los costados, porque para la pelotuda total vos sos ajena, y para el que vive otra situación sos el boludo que vive en el barrio privado.”
Entrevista com um morador de um bairro privado da RMBA²⁷⁷

3.1.1 Sequência Inicial

Cara de queso – mi primer ghetto (2006), de Ariel Winograd, se inicia de maneira silenciosa e aos poucos ouvimos gemidos e choro. A câmera, posicionada no chão, acompanha os passos de uma criança e percorre lentamente um ambiente cheio de pisos brancos. Logo vemos um garoto chorar, enquanto outro urina nele. A câmera se vira e vemos que quem observa, e acabou de chegar, é o protagonista, que narra e descreve a cena: “Sou um idiota. Ao invés de ter feito alguma coisa, fiquei lá parado chorando. Esse é o meu amigo Cooper. E o que mijá é Alma, o garoto mais popular.”

Após isso, a câmera se fixa em uma ilustração indicando os *baños*, em seguida sobe e temos a visão ampla da planta do condomínio fechado e a apresentação dos atores e personagens através da carteirinha de sócio do *El Ciervo Country Club*. Nesse momento tem-se noção da disposição das casas de cada personagem e áreas de lazer, enquanto ao fundo ouvimos o instrumental de um tango.

²⁷⁷ CASTELO, 2007, p. 171.



Figura 64- Câmera posicionada atrás das pernas do protagonista. Frame de *Cara de queso* (2006), 00'38''



Figura 65 – Planta do country. Frame de *Cara de queso* (2006), 00'59''

A última carteirinha é a de Ariel, o protagonista que, andando de bicicleta, descreve o *country*: “Esse é meu *country*, aqui passamos o verão mais de 100 famílias judias, vivendo felizes longe de tudo. Além de Cooper, tenho mais dois amigos, Michi e Russo”. Enquanto o personagem narra, conhecemos um pouco do clube de campo e a descrição dos personagens, acompanhados pela câmera, alternando-se entre sobrevoar o condomínio fechado e seguir o personagem principal a partir do chão.

A mulher de camisa rosa e calças pretas é minha mãe. Ela diz que é a rainha da dança. Ela dança bem. Meu avô Mollo está meio surdo. Ele joga golfe porque ganhou os tacos. De vez em quando ele acerta a bola. Ele é um sonhador e dominado pela mulher. Minha avó Chola é a campeã de buraco do country. Quando ganha, me dá dólares. E eu os guardo, caso tenhamos que ir a Jerusalém. Meu irmão é o melhor jogador do clube. Sua namorada Romina está sempre com ele. Eles vão

se casar em dois anos e vão ter dois filhos. Ele é um gênio. Minha irmã Natalia ama duas coisas. Vender e patinar. Não está namorando e nem creio que lhe interesse. Ela sorri pouco, acho que a roupa a aperta. A outra é sua amiga Ruth. Essa é a equipe de veteranos do country. Meu pai não está porque não gosta de esporte.

A câmera, posicionada em grande parte do tempo na bicicleta de Ariel ou o acompanhando, o segue até o banheiro e nos leva para a cena inicial do filme. Em continuação a ela, um senhor ouvindo música nos fones sai do banheiro e enquanto lava as mãos escuta “Cala a boca ou morre. Cale-se gordinho. Não aconteceu nada, certo?”. Quando chega ao box do banheiro, Alma passa correndo. Os meninos, após indagados, respondem não ter acontecido nada.

O longa-metragem acompanha a rotina de quatro crianças judias autodefinidas como *outsiders*, em 1993, que vivenciam diversas situações, inclusive de *bullying*, na passagem da infância para a adolescência. Além disso, trata de temas comuns às narrativas nas quais são mostradas crianças dessa faixa etária, como a descoberta da sexualidade, os projetos para o futuro, questões relativas a uma certa independência em relação aos pais etc., mas dessa vez colocando em questão os mitos clássicos do judaísmo, como escreve Julieta Goldman na *Página/12*, por ocasião de estreia do filme.²⁷⁸

Cara de queso é o apelido dado ao personagem principal, um menino loiro de cabelo cacheado e sardas no rosto. O título do filme, que aparece logo no início da narrativa, brinca com a fonte em tom infantil, como de uma história em quadrinhos e aparece desenhado sob um fundo marrom. Dos filmes do nosso escopo documental, esse é o único que, pelo início da narrativa, apesar da situação de violência sofrida por Cooper nos primeiros minutos, não indica, de imediato, um tom de suspense.

²⁷⁸ GOLDMAN, Julieta. Mi vida sin un goy. *Página/12*, outubro de 2006. Disponível em <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3314-2006-10-08.html>>. Acesso em 02 de agost. de 2022.



Figura 66 – Título do filme. Frame de *Cara de queso* 02'54"

Após a sequência inicial aqui descrita, Ariel e Cooper conversam enquanto caminham pelas ruas do condomínio sobre a necessidade ou não de denúncia do ocorrido para as autoridades do *country*. Na sequência seguinte, em acordo às narrativas ambientadas em bairros e condomínios fechados, temos uma situação na qual o carro com Ariel e seus pais é parado por um segurança uniformizado na entrada da urbanização.

O diálogo evidencia a irritação do pai de Ariel ao ser questionado:

Segurança: - Lote?

Raul: - Senhor, acabamos de sair!

Lili: - Não te disse que não deveríamos ter saído. Miserável como sua mãe. Por dois pesos mais que custam as coisas no supermercado do *country*.

Raul: Bom, Líli.

Segurança: Lote?

Raul: - 67

Lili: - Peça a ele o boletim, meu amor.

Raul: - Boletim, por favor.

Só após informar o lote e o segurança preencher um formulário em suas mãos, a cancela se abre. Ariel olha para trás e a câmera, em *close*, evidencia a grade sendo fechada.



Figura 67 – Carro com Ariel e os pais parado na porta do country. Frame de *Cara de queso* (2006), 06'03''



Figura 68 – Ariel, Lili e Raúl. Frame de *Cara de queso* (2006), 06'06''



Figura 69 – Grade sendo fechada em close e mão do segurança que segura a caneta usada para preencher o formulário de entrada. Frame de *Cara de queso* (2006), 06'25''

Ariel pergunta à mãe se saíram no boletim e se irrita com a negativa.

Ariel: - Saímos no Boletim?

Lili: - Não

Ariel: - Nunca saímos.

Lili: - É porque seu pai não faz esportes, não se integra.

Raúl: - Chega, Lili.

Lili: - É verdade! Sempre saem os mesmos, os Grachone, os Burman, os Bielisky. Nós não saímos nunca. Você tem que se integrar, Raúl.

Raúl: - Basta!

Raúl então pega o boletim e atira pela janela. Aparecer ou não no boletim, o jornal informativo do *country*, é uma questão recorrente na narrativa e Ariel por diversas vezes ressalta esse desejo. Em uma cena, em um jogo de futebol, o garoto, ao ser atingido por uma bola, desmaia e sonha que faz um gol na partida enquanto é ovacionado pelas pessoas. No sonho, ele está na primeira página do jornal.

A pretensão de Ariel, todavia, apenas se realiza quase no final do filme em razão da sindicância instaurada para averiguar o ocorrido no banheiro. Nessa sequência, o personagem corre até o quarto dos pais e grita: “Mãe, saí no Boletim”, enquanto a mãe o olha e sorri. No papel estendido por ele é possível ler a mensagem:

Comitê de convivência.

Solicitamos ao Sr. Ariel Winograd da Unidade Funcional nº67 a comparecer no horário das 18h, no salão de jogos do Club House onde se levará a cabo o juízo em relação ao incidente ocorrido no banheiro de cavalheiros no dia 23 de janeiro.

A essa altura, o espectador já sabia que nome e sobrenome do personagem são o mesmo do diretor²⁷⁹, que lança um olhar crítico a partir de suas próprias experiências biográficas. Explicando o título do filme e a crítica estabelecida por ele, Winograd expressa:

Cara de Queso también tiene clichés, pero de otro tipo y, al ser diferentes de los ya clásicos, pasan a ser novedosos. Esta es la primera película de judíos en un country. Es otro tipo de ghetto. Ahí hay una mirada nueva, un mundo nuevo que muestra lo que puede pasar en un lugar como éste, con todos judíos, y no me estoy refiriendo al judío que está toda su vida hablando del Holocausto. En la época del Holocausto nos ponían en ghettos y nuestros padres, de grandes, hicieron lo mismo. Y eso es algo para pensar. Cuando finalizó el Holocausto, los judíos se empezaron a encerrar entre ellos, armando sus propios ghettos. Hubo esa necesidad. Para cubrirse, para estar juntos, para estar más seguros.

²⁷⁹ Pois um memorando interno já havia circulado indicando a abertura do processo.

Cuando yo iba al country éramos todos judíos. No había ningún católico.²⁸⁰

O filme aparece citado no livro de Ricardo Feierstein, *Vida Cotidiana de los judíos argentinos – del gueto al country*, de 2007, que compreende mais de um século da história dos judeus na Argentina, desde as primeiras ondas imigratórias até o denominado novo “judaísmo cool”.²⁸¹ Para o autor, a reunião de famílias em um espaço localizado, com guardas e muros e controle de entrada e saída, aparece como forma paródica dos guetos europeus, embora constituídos de sentidos opostos. Para Feierstein “el denominador común, presente em todas las pequeñas comunidades que se reúnen por origen o cercanía cultural, es que estos agrupamientos quedan a la vista, contradiciendo el objetivo inicial, los comportamientos que se quieren ocultar.”²⁸²

Feierstein afirma haver uma espécie de nova geração de judeus, nascidos aproximadamente nos anos 1970, que parecem fazer do rechaço do passado e da ignorância sobre o mesmo (não saberem *idish*, não conhecerem a Torá e se casarem com não judias) a base de uma nova e difusa identidade. Winograd ao, em suas próprias palavras, não se considerar um judeu por completo, e fazer parte de uma geração de “judeus *renegators*” olha para a própria comunidade com uma visão hiper-crítica. O diretor acredita existir um mito e um clichê no qual se elenca o bairro de Once como um referente judío.

En ese sentido, el *judío de country* constituye una mirada original sobre un nuevo tipo de habitante de un lugar donde todos son judíos, pero están allí por decisión voluntaria de vida (¿y encierro?) compartida. Como una tribu encerrada en un frasco, parece decir Winograd, estos judíos viven rituales propios, totalmente aislados del país en que se hallan. Y repiten como comedia los hitos de lo que antes fue una tragedia.²⁸³

Feierstein citando o sociólogo Ezequiel Sidiq, ressalta um fenômeno no qual uma parte dos judeus que cresceram em meio a diversidade, decidiram se mudar para comunidades fechadas e homogêneas, por consequência, seus filhos, como exemplo em Winograd, desenvolveram um olhar questionador sobre esse processo. Assim, o gueto

²⁸⁰ GOLDMAN, 2006. s/p.

²⁸¹ FEIERSTEIN, Ricardo. **Vida cotidiana de los judíos argentinos**. Del gueto al country. Buenos Aires: Sudamericana, 2007. Também aparece no livro de entrevistas realizadas por Patricia Rojas, que em determinada ocasião vai, com um dos entrevistados, à estreia do filme. ROJAS, 2007.

²⁸² *Ibid.*, p. 211.

²⁸³ *Ibid.*, p. 212.

presente no título do filme, e evidenciado nas palavras do diretor, aparece também a partir da fala do avô de Ariel, ao assemelhar os *countries* aos guetos judeus sob o nazismo.

Embora, como dissemos, o filme seja o único desse escopo documental que opta por não indicar de início sua aproximação com filmes de horror e suspense, a cena na qual o avô verbaliza sua forma de ver a vida, é carregada de tensão. Tal configuração se dá, principalmente, pela forma como a câmera se posiciona e pelo som ressaltando o silêncio, apenas com barulhos de grilos ao fundo, concentrando-se assim na voz em tom ameaçador do personagem.

A sequência que começa com o irmão mais velho de Ariel, David, e seu amigo Gustavo jogando cartas e rindo, logo se reveste de tensão, quando o avô começa a dizer enquanto fuma e após desligar o *walkie talk* no qual era procurado pela esposa:

Mollo: - Nunca se casem com uma judia. E quanto antes puderem sair do country, melhor. Como judeus têm quatro caminhos possíveis para tomar. O primeiro é o caminho da mãe, é o mais difícil para escapar. Ela pode segurá-los até os 40 anos, se querem. O segundo começa quando apresenta uma menina judia para ela. Primeiro elas se tornam amigas. Nunca deixem que suas namoradas façam isso. *A idishe mame* a transpassa o poder sobre seu filho. São umas filhas da puta.

David: - Zeide, o terceiro?

Mollo: - É o mais perigoso. Papai e mamãe conhecem um casal jovem como eles, se fazem muito amigos e começam a ter negócios em comum. Casam seus filhos aos 20 anos. Dão um apartamento para eles, viagens e muitos dólares. Um ano depois nasce o primeiro filho. Kevin. Acabam vivendo no country. Mas o casal é feliz? Não. O garoto sai com vadias toda a sua vida. Em um momento a esposa faz uma análise clínica. A médica encontra uma infecção que só se encontra nas putas. Mas o que ela faz? Se cala. Os negócios familiares são os negócios familiares. A família inteira sabe. Também se calam. O quarto caminho é o mais difícil. Encontrar algo diferente dos outros três.

Enquanto fala, a trilha sonora de suspense marca a narrativa e o rosto dos meninos, até então de brincadeira, começa a apresentar uma feição tensa. Intercalado à voz do personagem, a câmera, em *close*, se fixa em quadros colados na parede de viagens e da família. As fotografias contrastam com a fala do avô desmistificando a narrativa da família feliz expressa nas fotos.



Figura 70 – Avô, em plano fechado, falando com os meninos. Frame de *Cara de queso* (2006), 33'51''



Figura 71 – Semblante dos meninos começa a ficar tenso. Frame de *Cara de queso* (2006), 34'07''



Figura 72 – Fotografias coladas na parede que contrastam com a fala do avô. Frame de *Cara de queso* (2006), 34'55''



Figura 73 - Fotografias coladas na parede que contrastam com a fala do avô. Frame de *Cara de queso* (2006), 34'59"

Alternando-se entre o plano aberto e *closes*, a câmera se fixa nas expressões faciais dos personagens, revestindo a narrativa ainda mais de suspense. Um dos meninos então questiona:

Gustavo: - Mas você escolheu um desses caminhos

Mollo: - Era outra época, outros caminhos, outros countries. Antes não pediam o seu número. Eles o tatuavam.

Para além da referência ao nazismo, no filme em uma cena na qual Raul assiste ao noticiário, aparece outra visão de alguma maneira relacionada ao olhar crítico do diretor para seu próprio tempo. Na sequência, com a tela da televisão em plano fechado, é possível ouvir a repórter dizer “- É de grande importância a visita do presidente Menen a esse país. Hoje, o jornal local, ‘El comercio’, depois de anunciar sua chegada na primeira página, destaca ‘o milagre argentino’.”



Figura 74 – Visão do noticiário na televisão. Frame de *Cara de queso* (2009), 38'07"

A fala da repórter, no entanto, é ofuscada pela irmã de Ariel que, de patins, entra na frente da televisão e diz querer ir embora do *country*. Só ouvimos ao fundo palavras como “o artigo assinala as mudanças realizadas na política argentina”. Em seguida a cena é cortada para uma vista de ambos no carro. Raul leva Natalia para a casa da tia. A personagem aparecerá novamente com o cabelo diferente, fumando e beijando um garoto, apenas mais à frente, quando as crianças vão a uma festa.

O filme não faz referência ao atentado na Embaixada de Israel, em março de 1992. Julieta Goldman indaga o motivo dessa escolha e Winograd pergunta quando foi o atentado, pois nem havia se dado conta disso:

‘Quería que todo se desarrollara en el verano del ‘93 o del ‘94. Decidí que fuera verano a partir de El milagro argentino, cuando el noticiero titula así la llegada del presidente. Me pareció que lo que había que puntualizar era el menemismo, el auto, la pilcha y todo lo que estaba más a flor de piel con el ‘tiremos la plata’. Pero no puse nada relacionado con la embajada. Nunca se me pasó por la cabeza incluirlo. No aportaba a la historia, que es una historia chiquita: una familia que va a un country, clase media. Es una historia de cuatro chicos autodefinidos como outsiders, voluntariamente incapaces de sumarse a las actividades deportivas como cualquier chico normal, y que son molestados y burlados por el resto.’²⁸⁴

Para o diretor, o filme se trata apenas de crianças em um *country* judeu, questão marcada em diversos momentos da narrativa. Por exemplo, quando vão jantar na casa de Felman, um garoto excluído, a mãe pergunta a Ariel e Cooper se eles já fizeram o *Bar Mitzavah*. Ariel responde não saber se vai fazer, enquanto Cooper prontamente o interpela para dizer que o fará no próximo ano. O garoto é apaixonado pela mãe de Felman que, sabendo disso, brinca com situações nas quais deixa o garoto ainda mais seduzido.

Para Sra. Felman os meninos precisam fazer o *Bar Mitzavah* logo, ou nunca serão homens. Nesse momento olha para os lados, como para seduzir os garotos. Ariel diz não saber se acredita em Deus, enquanto Cooper novamente o interrompe para dizer acreditar e querer formar uma família. A Sra. Felman então sorri e passa a mão sobre a mão do garoto.

²⁸⁴ GOLDMAN, 2006, s/p.



Figura 75 – Sra. Felman “seduzindo” os garotos durante o jantar. Frame de *Cara de queso* (2006), 38’52”



Figura 76 – Sra. Felman com a mão sobre a mão de Cooper. Frame de *Cara de queso* (2006), 39’04”

O garoto Felman é apaixonado por Natalia e sempre a segue com cartazes e declarações de amor. Os meninos foram jantar em sua casa com a desculpa que Natalia iria, mas ela nem sequer se inteirou sobre o assunto, porque eles sabiam, ela recusaria. A garota sempre se vê molestada pelas intromissões de Felman, não reprimidas por nenhum adulto, mas sim incentivadas.

Essa sequência é cortada por uma na qual o amigo de Ariel, Russo, sentado em uma bancada se excita ao ver a empregada lavando louça. Ao terminar ela diz para o garoto “Senhor, estou indo descansar”, e ele assente com a cabeça. Um pouco depois entra no quarto e tenta passar a mão nela, que assustada acorda e por impulso lhe dá um tapa na cara.



Figura 77 – Ruso sentado na bancada da cozinha, esconde a excitação cruzando as pernas. Frame de *Cara de queso* (2006), 39'24”



Figura 78 – Ruso entra no quarto da empregada e passa mão sobre ela. Frame de *Cara de queso* (2006), 40'25”

Percebendo o problema que possivelmente acabara de se meter ao agredir a criança, a empregada abre a parte de cima do uniforme e deixa o garoto ver o seu seio, ordenando em seguida sua saída do quarto. Na cena podemos ver claramente a composição do chamado “quarto de empregada”, lugares pequenos, normalmente sem janelas, e que poderiam ser uma despensa.²⁸⁵

Concomitante a esse movimento temos ainda a cena do jantar. Em determinado momento os meninos estão brincando com uma bola de futebol dentro da casa e, enquanto

²⁸⁵ A referência ao quarto da empregada também aparece em *Una semana solos*, quando o garoto menor do grupo de crianças, diz não querer ir para o quarto de Esther, a empregada, por ser muito pequeno.

a Sra. Felman ainda come, é atingida e desmaia. Ariel e Cooper simulam uma respiração boca a boca para acordá-la.

As cenas geridas em torno de descobertas de sexualidade, não se restringem a esses episódios e permeia toda a narrativa. Michi enquanto vê uma revista e se masturba, é pego pela avó; a amiga de Natalia recebe em dólar para beijar meninos em uma quadra do *country*; David tenta convencer Romina a fazer sexo oral nele como prova de amor; para citar alguns exemplos. Outro momento, ainda dentro dessa temática, é a ida à Capital para uma festa. Nela, Russo está aficionado à ideia de conseguir ir a um prostíbulo, pois soube que o primo “fodeu três putas juntas”.

O deslocamento até Buenos Aires, ou as festas que acontecem dentro do próprio condomínio, são comuns nos filmes em que aparecem crianças e adolescentes, assim como as questões relativas às descobertas da sexualidade, como na narrativa de *Una semana solos*.²⁸⁶ É o caso também, por exemplo, de *Buenos Aires 100km* (2005), de Pablo José Bazzini, que acompanha um grupo de cinco amigos na passagem da infância para a adolescência, em uma cidade a 100km de Buenos Aires.²⁸⁷

Em *Cara de queso*, ao som de um rock como música de fundo, os meninos se arrumam para ir a uma festa. Em *close* vemos cada peça de roupa – principalmente camisa e jaqueta, compondo um visual descolado – e sapato colocado pelas crianças, assim como todo o ritual de banho, cabelo, perfume etc., em semelhança à cena clássica do filme *hollywoodiano* de Chris Columbus, *Esqueceram de mim* (1990), que trazia o jovem astro Macaulay Culkin interpretando uma criança esquecida em casa às vésperas do Natal. A música de *Cara de queso*, tocando ao fundo diz “Essa noite é especial. Com meus amigos vou dançar. Essa noite saímos de Ciervo e vamos à cidade. Para nos divertir”. Um ônibus é responsável por levar as crianças à capital.

Em outra cena, quando Ariel é intimado pela diretoria a comparecer para testemunhar sobre o caso de Cooper, enquanto Raul lhe passa um sermão relativo às responsabilidades afirma: “Comporte-se bem Ariel, ou nunca irá para a Capital. Está claro?”, Lili então responde “Bom, Raul, não é para tanto.” É comum também na fala das crianças nesses filmes o desejo de sair de seu lugar de origem, seja a cidade pequena, no

²⁸⁶ No caso de *Una semana solos* podemos citar como por exemplo o amor juvenil entre Fernando e sua prima Maria; quando Sofia é deixada diante de um garoto em uma festa, ou a cena em que após invadirem uma casa, um dos garotos liga a televisão e assiste, durante alguns minutos, um pedaço de um filme pornográfico.

²⁸⁷ No filme as crianças que até então jogavam bola e andavam de bicicleta pelas ruas da cidade, começam a passar por situações no qual percebem a passagem da adolescência como algo mais complexo do que se imagina.

caso de *Buenos Aires 100km*, ou o condomínio fechado, e se mudarem para a cidade de Buenos Aires.

O tema também recorrente entre os adolescentes entrevistados por Patricia Rojas. É o caso, por exemplo, de Marina, de 19 anos, que cursava publicidade em uma universidade com sede em Pilar e desejava fazer algumas matérias em Buenos Aires: “Acá no tengo ninguna posibilidad de conseguir *laburo*. Es como estar en medio a un campo y pretender que te oigan: tenés que ir a la ciudad para que te vean”.²⁸⁸

A preocupação em deixar o condomínio, nesse filme, além das crianças e adolescentes, aparece na voz dos pais de Ariel quando em diversas cenas almejam a possibilidade de vender a casa e se mudarem. Como por exemplo no diálogo estabelecido entre Lili e Raul sentados em uma espreguiçadeira no quintal da casa.

Lili lê um jornal, enquanto marido suspira, olha pra cima e diz:

Raul: - Estou entediado

Lili: - Vendamos a casa

Raul: - E as crianças?

Lili: - Vendamos a casa com as crianças

Raul: - Estou falando sério, Lili.

Lili: Raul, se quer vender a casa é só colocar um informativo e em 5 minutos vendemos.



Figura 79 – Pais de Ariel sentados no quintal conversando sobre a venda da casa. Frame de *Cara de queso* (2009), 14’04”

Em outro momento Lili inicia a conversa. Nessa sequência está sentada à mesa, tomando café, enquanto o marido assiste televisão.

²⁸⁸ ROJAS, 2007, p. 34.

Lili: - Raul, quero que vamos viver em Israel. É sério o que digo, quero que vamos viver em Israel. Todo mundo está indo, todas minhas amigas vão. Evelina vai na semana que vem. Já pensei em tudo, primeiro vamos vender a casa. Publicamos no jornal e falamos com as crianças. Eles vão entender. E se não entendem, azar.

A referência a facilidade de venda da casa se dá pelo ano de ambientação do filme. Como vimos, nos anos 1990, o comércio de venda de casas em urbanizações privadas no país estava em franca expansão. Mas, embora a publicidade de tais empreendimentos superestime os aspectos positivos de se viver em um condomínio fechado, os filmes, jogam o tempo todo com a quebra da ideia de perfeição.

No caso de *Cara de queso*, quando os meninos decidem denunciar o ocorrido no banheiro, o diretor informa apenas ser possível com a autorização de um adulto. Ariel chega a informar que um garoto urinou em Cooper, mas o diretor responde: “Impossível, meninos. Impossível. Aqui não acontece essas coisas”. Os garotos então desistem da acusação. Minutos depois chega Sr. Garchuni, o arquiteto que estava no banheiro na hora do ocorrido. Está vestido com roupas de tênis e carrega uma raquete. Diz necessitar fazer uma denúncia e chama o diretor de mal-educado. No segundo seguinte circula o memorando:

Memorando Interno

Pelo presente informamos a vocês que na data de hoje, recebemos uma denúncia na intendência sobre uma suposta agressão que envolve seu filho. A denúncia foi realizada pelo arquiteto Lazaro Garchuni, da unidade funcional número 45. O Comitê de convivência fará uma sindicância no domingo próximo às 11 horas no salão de jogos do clube.

O pai de Cooper lê o memorando e fala “Esse julgamento me parece correto. Esse *country* é muito justo. Não poderia esperar menos da diretoria”. A leitura em *off* do memorando prossegue

Não poderão estar presentes durante as declarações, nem o acusado e nem a vítima. Nem mesmo suas famílias. O Sr. Garchuni e Ariel Winograd foram convocados a declarar. Uma comunidade justa é uma comunidade feliz.

A leitura é intercalada pelo encaminhamento da situação por cada pai dos envolvidos, e mostra o memorando sendo depositado em cada residência. A casa de Ariel

não aparece nessa sequência, mas nas cenas finais quando jornal do *country* é entregue em sua casa, a construção narrativa é a mesma (Figura 82)



Figura 80 – Memorando sendo entregue na casa de Copper. Frame de *Cara de queso* (2006), 16'56''



Figura 81 – Memorando sendo entregue na casa de Alma. Frame de *Cara de queso* (2006), 17'27''



Figura 82 – Memorando sendo entregue na casa de Ariel. Cenas finais. Frame de *Cara de queso* (2006), 1h04'21”

No caso das figuras 81 e 82, a câmera acompanha o papel e a fachada da casa, assim como a decoração de seu interior. As casas se assemelham às diversas residências que aparecem em revistas como por exemplo o suplemento do *El cronista*, intitulado *Solo Casas*, que traz casas de diferentes estilos edificadas em diversas urbanizações fechadas. O pai de Alma após ler, afirma no *country* serem todos amigos, em seguida pede para o garoto escolher com qual mão quer levar um tapa na cara. Infelizmente o Sr. Garchuni morre algumas cenas a frente, restando como testemunha apenas Ariel.

3.2. Una semana solos (2007)

3.2.1 Sequência Inicial

Enquanto assistimos aos créditos iniciais, nos ambientamos ao barulho de água, grilos e pássaros. Em seguida, a primeira cena de *Una semana solos* (2007), de Celina Murga, é a de um lago.

Os sons vão ficando mais altos e se misturam a barulhos de risada e uma respiração ofegante. Na sequência vemos uma garota correndo entre as árvores de um bosque e de imediato não conseguimos perceber se é um jogo ou uma fuga, o que só entendemos após ouvir risadas infantis. Logo depois, sob a perspectiva de uma câmera um pouco escondida, notamos um menino correr atrás dela. A câmera para quando as crianças invadem uma casa vazia.

Por uma escada na lateral de fora, entram por uma porta destrancada no andar de cima da casa. O único som é o barulho de grilos. Revistam o interior da casa e olham os

porta-retratos, comentando que não conhecem ninguém das fotos. Fernando, o garoto, entra em um quarto e rouba uma miniatura de carrinho de uma estante. Na sequência seguinte, dois garotos e uma menina andam de bicicleta pelas ruas da urbanização.



Figura 83 – Frame de *Uma semana solos* (2007), 00'52''



Figura 84 – Crianças invadem uma casa vazia, na cena vemos Maria e Fernando. Frame de *Uma semana solos* (2007), 02'16''



Figura 85 – Frame de *Una semana solos* (2007), 03'20"

Una semana solos, desenvolve-se a partir de um grupo de crianças e adolescentes entre 7 e 13 anos, irmãos e primos entre si, que, fechados em um *country* e sem a presença dos pais e responsáveis, para se livrarem do tédio, invadem casas vazias. O longa-metragem expõe através das crianças, invasão e vandalização de propriedades e a falta de limites. Além disso, com a chegada do irmão adolescente da empregada, que não é bem aceito por parte do grupo, expressa de maneira mais latente as situações de preconceito de classe.

O título do filme, em semelhança a *Cara de queso*, brinca com a fonte em tom infantil, escrita em branco sob preto, enquanto ao fundo ouvimos o barulho de uma piscina se enchendo.



Figura 86 – Frame de *Una semana solos* (2007), 04'46"

Para Celina Murga, o filme de alguma maneira se pergunta como é para essas crianças nascer e crescer assumindo que o espaço delimitado do *country* representa a totalidade da sociedade para eles, um espaço homogêneo e afastado do mundo. A diretora afirma que a ideia de roteiro surgiu a partir de 2004 quando saíram diversas notas sobre a primeira geração de crianças nascidas e criadas em condomínios e bairros fechados. As notas a levaram a ler o livro de Svampa, *Los que ganaron*.

Murga, com um primeiro roteiro já escrito, decidiu começar a fazer sessões de *casting* e, mais do que encontrar atores para o filme, ao realizar sessões dentro dos *countries* e bairros fechados, almejava conhecer crianças com alguma relação com os personagens descritos. Os *castings* eram então sessões nas quais a ideia principal era conversar e conhecer as crianças para ter uma versão mais direta e mais real de como vivem esse espaço. Essa forma foi fundamental para incluir no roteiro mais personagens e situações, pois o processo criativo da diretora passa por perceber a “realidade”.²⁸⁹

É interessante apontar, por exemplo, a percepção e sensibilidade da diretora que, para conseguir confiança das crianças, perguntava o que eles gostavam de jogar. Surpreendia-se com a resposta apontando sempre para um mesmo lugar: preferiam esportes organizados como tênis ou futebol, e quase nunca respondiam sobre jogos livres, caóticos ou inventados.²⁹⁰

À semelhança dos filmes já analisados, como *Historia del Miedo* e *Los decentes*, assim como *La ciudad que huye*, em *Una semana solos*, o som assume características fundamentais para a composição da *mise-en-scène*. Nesse caso, como salienta Barrenha, surge ainda como um marcador do tédio:

O silencio domina o bairro privado no filme, sendo acompanhado apenas pelos ruídos de passarinhos e grilos. Tal silêncio se configura tanto como mais um privilégio dos moradores do *country* quanto expressão do inquietante tédio no cotidiano dos personagens.²⁹¹

²⁸⁹ ENTREVISTA ao Bazar Cine por ocasião de lançamento do filme. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IqhWm_HEIIQ&ab_channel=bazartv>. Acesso em 10 de agost. de 2022.

²⁹⁰ HALFON, Mercedes. Murga en el country. **Página 12**, 7 de junio de 2009. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5352-2009-06-07.html>>. Acesso em 19 de dez. de 2022.

²⁹¹ BARRENHA, N. ¿Cómo hacés para dormir con tanto ruido? A irrupção da cidade através dos sons em *Una semana solos* (Celina Murga, 2008). Em Y. Aguilera e M. C. Campos (Orgs.), **Imagem, memória e resistência**. São Paulo, Brasil: Discurso Editorial, 2016, p. 529.

Como ressalta a autora, e também aparece de maneira recorrente nos outros filmes desse escopo documental: “apesar do silêncio reinante, uma porção de sons, principalmente em *off*, traz o mundo que continua além-muros.”²⁹² Assim, mais uma vez de maneira marcada, o som é um formulador de sensibilidades na expressão narrativa dessa filmografia. Em determinado momento, por exemplo, perguntam a Juan, o único que não vive no *country*: “Como faz para dormir com tanto ruído? Eu nunca viveria na Capital, por causa do ruído”.

Ao longo do filme acompanhamos a rotina dessas crianças dividida em passar várias horas na frente da tv, ou jogando vídeo game, e as invasões nas casas. Os pais nunca chegam a aparecer, exceto pelo telefone, quando falam principalmente com Maria, para saber como estão e dizer que ainda não vão voltar (questão presumida pelas respostas, pois sequer a voz dos responsáveis aparece na construção narrativa). Ou em outro momento, quando Facundo relata estar incomodado (sem nenhuma justificativa plausível) com a presença de Juan.

O “abandono” de crianças e adolescentes em *countries* aparece também na fala dos entrevistados por Svampa, e não se restringe a esse tipo de urbanização, sendo comum também nos bairros privados. Embora muitos dos entrevistados ressaltem a autonomia “portas adentro”, uma vez que as crianças e adolescentes tem maior liberdade para criarem suas maneiras de socialização e também o ir e vir – de sua casa para a casa de amigos - de maneira segura, alguns moradores não deixam de sublinhar os lados negativos desse processo. Eleonora, por exemplo, agente de viagens e moradora da *red Pilar*, afirma em relação aos próprios filhos:

“Hay algunas familias a las cuales yo no dejo que vayan porque pasa todo lo contrario. Están en un barrio cerrado y los padres nunca están y eso tampoco me parece bien. Porque es típico con casas con mucama con cama, entonces nunca están los padres o se van siempre de viaje y los chicos solos, ¿viste? *Qué sé yo, a mí no me termina de cerrar que los chicos no tengan ningún control de nada de lo que les pasa adentro de la casa así que muy poco [sic], yo te diría que son bastante pavitos, son ingenuos.*”²⁹³

A ingenuidade das crianças também aparece de maneira repetida nesses relatos. Na mesma linha, Jorge, da *red Pilar* diz:

²⁹² BARRENHA, 2016, p. 529.

²⁹³ SVAMPA, 2008, p. 107.

“Otro tema son los chicos, los chicos en un barrio privado son un tema, quizá ahora ya nos acostumbramos más, pero te cuesta entender que una cosita así, de tres años ande solo por la calle, no porque le pase algo, a mí me parece que los padres los descuidan mucho. [...] Parece que las madres los dejan como se tuviera en un *play room*, no en la calle.”²⁹⁴

As entrevistas parecem indicar como, de maneira recorrente, alguns pais com crianças e filhos adolescentes transmitem suas responsabilidades e entendem o condomínio e o bairro privado como responsáveis não apenas em promover espaços e atividades de socialização, como também em cumprir uma certa função educativa. Além disso, tanto nas entrevistas de Rojas, Castelo e Svampa como em Arizaga, essa espécie de ingenuidade dentro dos condomínios fechados extrapola os muros e converte-se em total incapacidade de se deslocar na cidade.²⁹⁵

Sobre a ingenuidade atribuída à falta de convívio com diferentes, em determinando momento Sofia se espanta por saber que Esther, a empregada, tinha um filho, pois afirma não ter pensado ser possível uma pessoa tão jovem ter um filho. Na cena, a garota está deitada em um colchão no chão do quarto de Esther – algo comum para ela no filme – e pergunta quantos anos tem, se espantando ao saber ser somente 23 anos. Diz “Não sei como me disse ter um filho”, e Esther responde “E o que tem a haver? Se pode ter um filho.... eu tive aos 18, o que tem haver?”, a garota então diz “É que não conheço tanta gente dessa idade que tenha filhos”. Na sequência elas conversam, pois, Sofia parece interessada em saber sobre a comunhão católica, pois as garotas da sua idade fizeram. Em um momento terno a garota pede a Esther que a ensine como se faz o sinal da cruz, pois ela não sabe.

À questão da ingenuidade e alienação pela falta de convívio com diferentes, somam-se os marcadores de classe social a partir dos quais os empregados aparecem enquanto categoria que deve servir os patrões, dificultando também, em algum sentido, a tomada de medidas mais punitivas quando, por exemplo, as regras das urbanizações são quebradas. Em *Una semana solos* isso acontece diversas vezes, das quais podemos citar como exemplos uma cena em que um dos garotos, ao ser questionado por um segurança, pergunta se ele quer dinheiro para não contar nada aos pais; ou quando as crianças são pegas dirigindo um automóvel dentro do condomínio; ou ainda em diversos momentos

²⁹⁴ SVAMPA, 2008, p. 107.

²⁹⁵ ARIZAGA, 2005.

nos quais, procurando pelos responsáveis da casa, os seguranças escutam das crianças que o responsáveis são elas mesmas.

A sequência das crianças dirigindo dentro do *country*, afia-se ainda a diversos pontos da documentação técnica, não se restringindo aos livros sobre essas urbanizações na Argentina, mas aparecendo similarmente na análise de Caldeira²⁹⁶, por exemplo sobre o Alphaville em São Paulo. É consequência ainda da falta de percepção coletiva de direitos e deveres, pois a relação muito marcada fundamentada em uma cidadania patrimonialista, e a ideia na qual os funcionários estão ali para prestar um serviço aos moradores, e não para questioná-los ou contrapô-los, reveste-se de um caráter ainda mais nefasto, especialmente no caso das crianças.

Professores entrevistados em escolas em condomínios fechados, por exemplo, alegam terem dificuldade em deixar claro para as crianças, que a escola não é uma extensão do *country*:

“Así, en el entorno country el ‘otro’ es siempre visto como empleado o como un subalterno, se trate de un guardia de seguridad o de un docente. Es cierto que existen diferentes niveles de subalternidad, pero en todo caso la escuela-country tiene evidentes dificultades por proyectar un orden jerárquico diferente del country, o ser inserto por lo menos en el registro de la “semejanza”.²⁹⁷

Rojas assinala que das sessenta e quatro crianças entrevistadas para seu livro, apenas duas vivem em um bairro privado e vão a uma escola pública, e na sua escola, com 300 alunos, são os únicos que vivem em um bairro privado.²⁹⁸ Essa questão aparece nas entrevistas de Arizaga, também a partir do viés de que muitos professores das escolas privadas são vizinhos ou moradores dos *countries* e ao conhecerem os pais das crianças “afrouxam” as regras e turvam os limites.²⁹⁹

A questão da indistinção entre o espaço privado e os locais onde deve-se ter determinada conduta para um bom funcionamento social, esbarra e talvez justamente seja motivada pela noção reiterada de serem as urbanizações fechadas lugares alheios ao estabelecimento de regras, embora existam normas próprias dentro de cada urbanização. Nesse aspecto, é possível, por exemplo, notar em uma mesma fala a presença tanto de

²⁹⁶ CALDEIRA, 2011.

²⁹⁷ SVAMPA, 2008, p. 289.

²⁹⁸ ROJAS, 2007, p. 190.

²⁹⁹ ARIZAGA, 2005.

pontos positivos quanto negativos, em se tratando dos limites físicos impostos pelos muros. É caso de Carolina, secretária e moradora de uma casa em um *country* recente:

“Perdés un poco el control de los chicos, porque por este hecho tan bueno de que ellos tengan capacidad de disfrutar el barrio, como podría haber sido hace muchos años em Buenos Aires, también hay descontrol. Está bien, vos podés decirle ‘vení a las cinco de la tarde’, pero es más fácil que el chico no venga a las cinco de la tarde y de que estés todo el día peleándote, de que, por ahí, es como que los limites están puestos en departamento por las paredes. ‘¿Puedo mamá, ir a lo Juancito?’ ‘No, mira, no puedes ir a lo Juancito.’ Y se termina ahí. Acá es imposible, porque pasan continuamente por la calle y te tocan el timbre... ‘No, mi amor, no puede salir hoy porque está en penitencia.’ A los dos segundos, te toca el otro. Se te meten por la cocina, o se acá... como todo lo que tiene de bueno, también tiene de malo, yo te diría como términos generales.”³⁰⁰

Os limites físicos proporcionam ao mesmo tempo segurança e interação social, mas também, funcionam quase como uma antítese para os limites impostos pelos responsáveis. O condomínio fechado se tornaria uma espécie de lugar onde não se tem muita noção do que seria invadir o espaço do outro e uma grande comunidade na qual os limites físicos borram os limites individuais.

Por outro lado, sabemos também que a existência das comunidades muradas, não eximem seus habitantes, em especial crianças e adolescentes, dos riscos de outros lugares, como por exemplo, situações de perseguição e bullying. Nesse sentido, o que diferenciaria filmes como *Cara de queso* e *Una semana solos*, de *Buenos Aires 100km*, não seria propriamente a relação entre as crianças e adolescentes³⁰¹, mas a forma como um ambiente controlado e pouco diverso tem efeitos negativos potencializados a curto prazo (no desconhecimento de realidades diferentes, na inaptidão em se deslocar na cidade, nas formas de ver o outro) e a longo prazo (nas relações de sociabilidades e sensibilidades, nos sintomas de ansiedade e pânico ao se deslocar em ambientes abertos, na perda do sentido do urbano etc.)

Em *Una semana solos*, na cena em que dirigem um automóvel, uma das crianças pergunta “Não te parece que você está indo um pouco rápido?”, e em seguida, ao passarem pelo carro do segurança, brincam com o fato de que se forem pegos pelos “copy cops”, não poderão voltar ao condomínio nem como visitantes, mas ao passarem por um

³⁰⁰ SVAMPA, 2008, p. 103.

³⁰¹ Por exemplo, em todos esses filmes a descoberta da sexualidade e do amor, são expressos de maneiras semelhantes.

dizem apenas “Tchau copy cops”, colocam um rock e aumentam o som do carro. Em determinado momento o garoto ao volante ao ser provocado em relação às meninas com as quais eles cruzam no caminho, solta a condução para bater no garoto de traz, momento no qual um acidente poderia ter ocorrido.

Uns minutos depois, após essa cena, o segurança toca a campainha da casa de Maria, e informa que os meninos pegaram um carro e conduziram em alta velocidade dentro da propriedade, afirma dessa vez deixar passar, mas pede para não voltar a se repetir. A garota então, em tom de ironia, apenas o interrompe para corrigir o tempo verbal de uma palavra dita por ele. O segurança não entende, pede para repetir, e ela apenas repete a correção. O funcionário então responde “Bem, não importa, o importante é que se respeitem as regras.”



Figura 87 – Meninos dirigindo um carro dentro do country. Frame de *Una semana solos* (2007), 20'16



Figura 88 – Carro do segurança. Frame de *Una semana solos* (2007), 20'26”



Figura 89 – Segurança conversa com Maria sobre a infração dos garotos. Frame de *Una semana solos* (2007), 22’26”

A cena descrita reforça o deslocamento em relação ao mundo exterior e aos de fora, como se a comunidade fechada estivesse alheia às regras e deveres de âmbito coletivo. Barrenha também ressalta, dentre um dos exemplos do desligamento e da diferenciação dos que estão ou são de fora, com os de dentro, a negação da individualidade dos empregados. Nota como, especialmente os guardas, “são sempre apresentados de costas, falando em *off*, ou ao longe de perfil. São pessoas sem rosto, pois seus rostos não importam, apenas o uniforme que os enquadra em uma função, e o discurso decorado que eles repetem”³⁰². Os pronomes de tratamento utilizados pelos empregados em relação às crianças, sempre referidas enquanto “Senhor” e “Senhora”, também denotam a hierarquia desse tipo de relação.

Esther, responsável pelos cuidados dos garotos, é a única a aparecer mais em cena, no entanto, a personagem ainda merece uma leitura cuidadosa, como escreve Barrenha:

Esther, devido ao convívio mais íntimo, é chamada pelo nome e aparece em cena, ainda que seja de maneira sempre fugaz, com o corpo fragmentado e em movimento, realizando algumas de suas tarefas. Em um dos poucos momentos que a vemos de maneira mais plena, ela canta, mas o faz em frente à pia cheia de louça, como que para não esquecermos seu verdadeiro papel. Ou, ainda, quando faz algo solicitado pelas crianças, como em suas interações com Sofia.³⁰³

³⁰² BARRENHA, 2016b, p. 531.

³⁰³ *Ibid.*, p. 531.

Sobre Sofia, a garota mais jovem do grupo, é importante assinalar diversos elementos. A personagem, presente na capa de divulgação do filme, é a única com certa sensibilidade em relação a ouvir e reconhecer o(s) outro(s). Sempre é responsável por iniciar os assuntos, sensibiliza-se com a chegada de Juan, tentando integrá-lo ao grupo, e em diversas situações não deseja continuar com os jogos de invasão e destruição das casas. Para Barrenha

A pequena Sofía é a única que insiste na comunicação e que está sempre disposta a ouvir, especialmente em sua relação com Esther e Juan. Seu interesse por música permite que ela deixe os ouvidos abertos e perceba as diversas tensões que a rodeiam, ainda que não as compreenda completamente. É uma personagem solitária e singular que resiste em aprender alguns comportamentos sem se questionar.³⁰⁴

Em determinado momento, em uma festa para as crianças dentro do *country*, canta uma música italiana³⁰⁵, feita especialmente para o longa, como Barrenha mesma ressalta. A música brinca com a questão da invisibilidade e, embora inserida no longa-metragem de maneira sutil, “reflete a dinâmica que as crianças viveram desde a chegada de Juan”.³⁰⁶

Outro fator a merecer destaque, é a centralidade da televisão e do rádio – seja em canais de notícias, seja para ouvirem música-, na relação das crianças. A presença da televisão é marcante nos outros filmes desse escopo documental, como vimos em *Historial del Miedo*, *Los decentes*, e *Cara de queso*, aparecendo também em *Betibu* e *Las viudas de los jueves*, no entanto aqui cumpre um certo papel de socialização, questão ainda mais relevante se notarmos os filmes que são exibidos e aparecem nos créditos. Os filmes *Moebius* (Gustavo Mosquera, 1996), *Mala Época* (Mariano de Rosa, Nicolás Saad, Rodrigo Moreno e Salvador Roselli, 1998), *Sábado* (Juan Villegas, 2001) e a animação *Mercano, el Marciano* (Juan Antín, 2002), todos argentinos, trazem “a cidade como personagem importante, destacando especialmente o cruzamento de situações proporcionado pela multiplicidade e pelo ‘caos’ urbanos.”³⁰⁷ Não são os únicos sons e

³⁰⁴ BARRENHA, 2016b, p. 533. Nesse sentido é interessante notar a diferença entre Sofia de *Una semana solos*, e Lola, a filha de Leonardo no já citado *El hombre de al lado* (2009). No filme Lola não se comunica com os pais e nem com a empregada e passa a maior parte do tempo isolada ouvindo música em seus fones e dançando, mas sem fazer disso um estabelecimento de relação com os outros. Também como título de comparação entre os filmes, assim como em *El hombre de al lado* (2009) a presença do estrangeiro, enquanto assimilação cultural e de consumo do que vem de fora, é marcante tanto em *Una semana solos* quanto em *Cara de queso*, com as referências musicais dos personagens, os pôsteres espalhados pelas casas e as camisetas com frases em inglês, para citar apenas alguns exemplos.

³⁰⁵ A letra diz “Escuta meu menino / Não conhecerei o destino / Quantas coisas não sabe de mim / Quantas coisas não sei de você / (...) Invisível, eu sou invisível para você / Meu coração é invisível para você.”

³⁰⁶ BARRENHA, *op. cit.*, 2016b, p. 534.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 536.

imagens vistos pelos personagens, mas são os momentos no quais eles estão efetivamente assistindo televisão. Assim, embora nesse filme a televisão não cumpra o papel de informar sobre o lado exterior, ao estar sintonizada em jornais de notícias sendo efetivamente assistidos e ouvidos pelos personagens e não como uma espécie de ruído de fundo, ainda expressa o mundo urbano que escapa da versão reduzida dessas crianças. Um mundo urbano sempre a invadir os muros dos condomínios fechados.

3.3 Entre o excesso e a falta de limites

“El tema de que como acá están seguros y entre comillas no les pasa nada pueden venir y hacer lo que quieren, el tema de los límites es un tema que viendo en el colegio porque es algo que os chicos acá no tiene muchos límites y se no lo tienen desde la casa porque la familia considera que... está ahí haciendo lo que quieren van, vienen”
Entrevista com a mãe de uma criança, moradores de um country.³⁰⁸

Em maio de 2016, o jornal *La Nacion* publicava uma reportagem intitulada “Preocupa el vandalismo en los barrios cerrados”. Na matéria, a jornalista Marian Mon, logo nas primeiras linhas, descreve o caso de Magdalena D’Alessio, que se mudou para um bairro fechado, após ter sua casa invadida em Buenos Aires. Três semanas depois, encontrou a porta de entrada da casa, no condomínio fechado, tomada por meia dezena de ovos quebrados e uns dias mais tarde, seu carro pichado com aerossol. Ao queixar-se com a administração, soube não ser o primeiro caso, e que nada poderiam fazer.

Embora seja uma reportagem de 2016,

Los hechos de vandalismo no son extraños en urbanizaciones cerradas: robo de bicicletas, rotura de vidrios, bullying contra los vecinos y vandalismos sobre luminarias y juegos de plazas están primeros en la lista. También se observan casos de daños contra mobiliario del barrio, como carteles o postes de luz.³⁰⁹

E também não são os primeiros. Svampa escreve que em 1999, em um dos *countries* mais exclusivos do noroeste da província de Buenos Aires, em apenas um mês foram registados doze atos de vandalismos, com invasão de casas em construções ou terminadas, realizados por crianças entre nove e doze anos. O próprio filme de Celina Murga, como vimos, inspira-se em uma série de notas saídas na imprensa nos anos 2004,

³⁰⁸ ARIZAGA, 2005.

³⁰⁹ MON, Marina. Preocupa el vandalismo en los barrios cerrados: cada vez más vecinos sufren pintadas y daños en sus casas; apuntan al proceder de bandas de chicos. **La Nación**. Buenos Aires. 16 maio 2016. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/buenos-aires/preocupa-el-vandalismo-en-los-barrios-cerrados-nid1898568>>. Acesso em: 26 out. 2022.

quando se tornava adolescente a primeira geração de crianças nascidas e criadas em urbanizações privadas. As medidas adotadas no caso de 1999 se encaminharam no sentido de fortalecer o convívio social e a vigilâncias das casas em construção, também “se realizaron charlas dictadas por especialistas, dirigidas a los padres, que tenían como centro de interés la cuestión de ‘cómo poner límites a los niños’ o ‘como tratar a los ‘chicos-problema’”³¹⁰.

Embora medidas específicas voltadas ao ocorrido tenham diminuído os casos de vandalismo nessa urbanização, onde a população de crianças à época era bastante alta, a matéria de 2016 sustenta o aumento dos atos infracionais a cada ano, coincidido com as poucas medidas tomadas, pois a maioria dos locais não prevê sanções específicas para esses tipos de delitos e há muitos menores envolvidos. Em entrevista ao *La Nación*, um funcionário responsável por administrar bairros privados na zona norte afirma ser comum esse tipo de ocorrência em todos os bairros privados assessorados por ele, sendo indistintas a classe social e o tamanho da urbanização. São ainda atos cometidos por grupos de crianças. Maria, em entrevista, conta ter tido a bicicleta furtada diversas vezes e, na última delas, o equipamento foi encontrado no lago do condomínio.

A reportagem segue com entrevistados relatando os atos de vandalismos sofridos: roubo, rompimento de vasos sanitários, depredação, e diversos outros que poderiam ser sintetizados na cena da última invasão cometida pelos garotos em *Una semana solos*. Mas, mais importante que a repetição de situações de vandalismo, é a apuração feita pelo jornal na qual aclara, por um assessor de segurança, “que si un menor es identificado, sólo el 50% de los padres reconoce su culpabilidad y pide disculpas al damnificado, además de hacerse cargo de los costos por los daños infligidos. "La otra mitad niega la participación de su hijo”³¹¹

A matéria conta ainda um caso mais grave no qual um grupo de adolescentes capturou um dos patos de um lago artificial e arrancou grande parte de sua plumagem. Diante do acontecido, algumas famílias mudaram-se da urbanização. Termina dizendo pouco ser realizado pelos administradores das urbanizações, pois os atos de vandalismos quase nunca estão tipificados no regulamento interno, e se o proprietário deseja não ter o caso reduzido a uma simples denúncia, deve registrar boletim de ocorrência.

A existência de regulamentos, no entanto, não significa o cumprimento por parte dos moradores, sejam eles adultos ou crianças, como também não significa serem as

³¹⁰ SVAMPA, 2008.

³¹¹ MON, 2016.

regras absolutamente claras sobre a necessidade de sua existência, dificultando assim uma aceitação mais ampla. Nesse sentido é interessante lembrar uma cena de *Una semana solos*. Nela, Juan questiona o motivo pelo qual não se pode entrar no clube de sapato, e os meninos respondem “Não sei, não se pode” “Mas por que não pode?” “Aqui há um regulamento a cumprir, não pode fazer o que quiser.” O regulamento é repetido de maneira taxativa pelas mesmas crianças responsáveis pelas invasões nas casas. Juan chega a perguntar “Mas o que não se pode fazer?”, e respondem a ele “O que não se pode fazer.”

Ou ainda em *Cara de queso*, quando o pai de Cooper, após receber o memorando comunicando sobre o ataque sofrido pelo filho, afirma entender exatamente o motivo de tal ato, pois o *country* é um lugar muito justo. Tal sequência assume um caráter cômico, pois os meninos, ao realizarem a denúncia, recebem uma negativa do diretor, que só toma de fato uma providência quando é constrangido pelo arquiteto Garchuni.

Maristella Svampa, como outros autores, e especialmente Arizaga, assinala que o modelo de sociabilidade baseado em uma autonomia portas adentro, como elemento chave desde as urbanizações dos anos 1970, é responsável também por um excesso de liberdade de crianças e adolescentes e os casos de vandalismo juvenil aparecem de maneira associada à história dos *countries*. Essa informação se confirma, para autora, de maneira clara porquanto no escopo de entrevistas realizados com moradores “casi no existe uno de ellos que no pueda aportar alguna historia de vidrios rotos, viviendas dañadas y muebles arrojados a la piscina. Incluso están aquellos que han tenido que enfrentar problemas de drogadicción.”³¹² Os casos de usos de drogas ou bebidas alcoólicas por menores também aparece de maneira recorrente nas entrevistas de Patricia Rojas, atestando inclusive, situações de coma alcóolico dos menores dentro das urbanizações fechadas.³¹³

Em razão das diferenças geracionais entre os moradores antigos de fins de semana e novos moradores permanentes, em *countries* onde isso ocorre, a questão aparece de maneira sobrevalorizada devido a diferenças de interesses, e deve ser batalhada pelos novos moradores – no geral jovens casados – em oposição aos antigos donos com idade média de mais de 50 anos. Assim, escreve a autora:

la preocupación por posibles excesos se expresa a través de la demanda de nuevos marcos de sociabilidad orientados al control de la población

³¹² SVAMPA, 2008, p. 97.

³¹³ ROJAS, 2007.

infantil y la adolescente (guarderías, actividades recreativas formativas, club house) y regulaciones más estrictas (disminución de la velocidad de automóviles, control de niños y adolescentes que utilizan medios de locomoción varios).³¹⁴

A questão é delicada e gera, conforme ressalta a autora, pautas de demandas e discussões nos *countries*. Como assinalado, isso se dá pela diferença geracional, especialmente em clubes antigos, e social, nos tradicionalmente associados a um nível econômico alto. É o caso do *Longchamps Club*, no qual a equipe de Svampa conseguiu entrevistar tanto residentes antigos de finais de semana, quanto novos residentes, e onde foi possível perceber que “la invasión por parte de estas familias, portadora de nuevas demandas, ha sido parcialmente resistida, en nombre de la conservación de determinadas pautas culturales y sociales que configuran la identidad del country.”³¹⁵

O Club Longchamps é um dos mais tradicionais do país e tem três setores esportivos importantes, hípico, golfe e tênis. Sua primeira mudança geracional acontece em princípio dos anos 1970 entre a nova classe média e média alta, portadora de signos consumistas e novas demandas culturais, e os fundadores que, de acordo com as entrevistas de Svampa, compunham um “discreto perfil aristocrático”. Com os ajustes fiscais dos anos 1990, muitos moradores se viram obrigados a se desfazer de seu estilo de vida, com uma casa na cidade e outra de fins de semana nos *country clubs*, momento em que alguns optaram pela vida no clube de campo, convertendo-se assim, nas palavras da autora, em pioneiros de um estilo de vida. Além disso, por ser um *country* laico, com vegetação exuberante e qualidade nos serviços, converte-se em um símbolo de consagração social, sendo procurado também por expoentes da classe política nos anos 1990 e chamado por muitos de “*country menemista*”, escreve Svampa.

Nesse sentido é interessante notar alguns detalhes, como a camiseta utilizada pelo pai de Alma, em uma das cenas em *Cara de queso*, com o nome do presidente, e a entrevista de Winograd quando afirma ter procurado expressar em seu longa-metragem “el menemismo, el auto, la pilcha y todo lo que estaba más a flor de piel con el ‘tiremos la plata’”, tendo apenas se lembrado do ataque à Embaixada de Israel quando questionado pela entrevistadora.³¹⁶

³¹⁴ SVAMPA, 2008, p. 97.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 98.

³¹⁶ GOLDMAN, 2006, s/p

Sobre os investimentos em infraestrutura em *countries*, Carlos, um residente de 37 anos, relata:

“Porque hay un conflicto generacional muy grande, porque se gasta en golf pero no se gasta en educación de los chicos. En el golf creo que se gastaran 600 mil dólares en cambiar los links, en ponerles riego, se compró una capa de turba de tres metros... Una cosa que vos decís ‘es tremendo’. [Para] los chicos nada, ni un peso. Porque los que manejan el country son un grupo etario distinto y que llegaron al country con el objeto de tener un lugar de descanso, de venir los fines de semana, de poder jugar al golf, andar a caballo, jugar tenis y de repente se ven invadidos de familias jóvenes, con menores recursos todavía, que traen a un montón de párvulos que andan dando vueltas en bicicletas, en motocicletas por ahí, entonces ¡au, que horror! Son unos vándalos estos chicos”³¹⁷

Aparece de maneira recorrente nos testemunhos, especialmente por parte dos setores diretivos das urbanizações, reclamações quanto a se tratar de um problema em relação à conduta dos pais “Yo creo que lo club hace todo lo que puede y lo digo con conocimiento de causa, lo que pasa es que muchos padres piensan que el club tiene responsabilidades que no tiene sobre la educación de los chicos.”³¹⁸ Outros afirmam ainda de maneira mais categórica “Muchos padres piensan que el club tiene que se ocupar de todo, y el club no es un jardín de infantes ni es una escuela ni debe hacer cuestiones pedagógicas ni nada. Lo único que tiene que hacer es prestarle un hábitat.”³¹⁹

De um lado temos as demandas por novas formas de socialização cobradas por moradores jovens com filhos e que aproveitam a autonomia e a liberdade do interior dos muros, como exigência do tipo de produto comprado, no caso, uma urbanização fechada com características de contato com a natureza e prática de esportes, e de outro lado, temos uma questão geracional e também administrativa ao considerar os *countries* como não obrigados a serem um agente de socialização, função de obrigação dos pais.

Para Svampa, a questão é clara, o problema é que o *country* se converteu em uma espécie de microcidade ao se ver com novas funções nas quais os moradores exigem não somente a gestão dos serviços existentes, mas novas demandas de formas de socialização. Mais que isso, seriam ainda uma espécie de agente de produção de “coesão social” acompanhada de um modelo de “cidadania patrimonialista” em virtude da autonomia “portas adentro”.

³¹⁷ SVAMPA, 2008, p. 100.

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ *Ibid.*

A autora observa ainda como esse modelo de autonomia é enfatizado claramente por mulheres que trabalham e procuram conciliar as exigências da vida familiar com sua realização profissional, como podemos ver no depoimento de Dora:

“Yo me fui una semana a Europa, por ejemplo, ahora, y realmente dejé todas las cosas ordenadas, diciéndoles a mis hijos que para mi el trabajo es una felicidad muy grande que tengo, un desafío muy grande, que estoy feliz porque soñé hacer esto alguna vez, en donde estoy viviendo. Y sabiendo lo que significa dejar a mi hijos, elijo irme, porque sé que esto me redobla la felicidad e puedo darles el triple. Y cuando llégué me encontré con abrazos, besos y sé que el marco en donde vivo me ayuda también a hacer lo que quiero, porque si yo tengo que ser una madre que, para que haga futbol, tendría [sic por ‘tuviera’] que llevarlos a un lado y traerlos y que para andar de bicicleta e darles felicidad, o sea acciones que a ellos los hagan felices, yo tendría que estar haciendo cosas todo el tiempo, seguramente el lugar personal quedaría bastante postergado.”³²⁰

Nesse caso, a ilusão do modelo bolha aparece tanto nos *countries* mais seletos quanto nos típicos da classe média. Alguns moradores ressaltam os perigos dessa forma de socialização e leitura de mundo, como Silvio, arquiteto e morador de uma *country* recente

“Es clarísimo el tema de encapsulamiento. Acá vivimos una realidad que es muy especial e incluso yo le decía a mi mujer: **qué suerte** que los chicos todos los días van al colegio, tienen que salir e pasar por delante de la villa, para que no se crean que esto es la Argentina, porque chicos chiquitos que se crían acá dentro creen que la Argentina es esto y esto es el 0,00001.”³²¹

Para os moradores mais velhos de condomínios e bairros privados, muitas vezes o modelo *burbuja* é uma opção, um estilo de vida, o que não acontece com as crianças nascidas e criadas em condomínios fechados, no qual o modelo é o único conhecido. É o que salienta alguns moradores quando percebem a falta de mecanismos das crianças para lidar com o mundo de fora dos condomínios e bairros privados.

“Una [desvantaja] para mí fundamental es que mis hijos no saben manejarse en el mundo exterior, ésa es una de las primeras, y creo que también vivimos en un mundo irreal, o sea, yo sé lo que jay afuera, los chicos no. Los chicos por ahí no conocen otras clases sociales, se conoce poco, está muy poco... A pesar [de] que en el colegio se

³²⁰ Dora, empresária, moradora de um *country* antigo. SVAMPA, 2008, p. 95.

³²¹ SVAMPA, 2008, p. 112.

colabora con un comedor infantil, con una escuela de discapacitados, o sea, hay un trabajo social desde el colegio, pero no es lo real, lo tangible no es, ellos los ven así, pero no están en contacto con la realidad del mundo. Eso es una desventaja absoluta. (Cristina, ama de casa, moradora de um bairro privado, Red Pilar)”³²²

A questão da obra social aparece de maneira recorrente na fala dos entrevistados e é estendida aos filhos de maneira direta, com as associações dentro das próprias urbanizações, responsáveis por coletar roupas e brinquedos, ou realizada pelas escolas, inclusive como parte fundamental do projeto escolar. “Yo com mis nenas siempre estoy separando juguetes y ropas para los chicos, trato que cuando salimos a la calle ir mostrándoles las diferencias”, mas com a realidade “Ahora obviamente esas cosas no la viven”, diz Daniela, analista de sistema e moradora de um bairro privado. O pobre, dessa maneira, quando aparece, é um personagem quase ficcional, ou situado em uma realidade extremamente distante, e por isso mesmo passível de “ajuda”, embora não pertencente ao círculo de convivência e socialização.

Para Castelo, há na beneficência uma parte fundamental do mundo *country*: “Uma de las actividades preferidas de las clases altas religiosas. También una coartada para azuzar el tedio. O una forma de calmar las fieras de los barrios humildes. Garantizarles, al menos, su supervivencia.”³²³ Ou, nas próprias palavras de uma de suas entrevistadas, farmacêutica e moradora de um *country* antigo:

“Te acordás, ¿plena crisis de 2001, cuando vinieron a saquear el Carrefour? – pregunta Cristina -. Yo veía la gente saliendo con carritos y yo estaba tan metida en mi mundo que ni siquiera me di cuenta... Y esa vez era toda una psicosis: van a toman los *countries*, decían. Acá la anécdota fue que la gente de la villa había puesto gomas quemadas, pero para salvarnos a nosotros y a ellos de otras villas que venían a atacarnos. La gente humilde nos cuida porque es una fuente enorme de trabajo.”³²⁴

No entanto, embora alguns moradores estejam cientes do ônus dessa escolha de vida, assumem não pensar em mudar.

“Miriam: [Referiéndose a los hijos] – No saben lo que es una calle, un semáforo, un colectivo, viven en una burbuja, ellos van caminando por acá y es el coche el que tiene que parar y no ellos porque pasa un coche.
E.: Y si lo pensás a futuro, ¿qué es lo que va a pasar con ellos?
Miriam: -No, yo no me mudo de acá, ni loca.
E.: ¿Y cuándo salgan ellos solos?”

³²² SVAMPA, 2008, p. 112.

³²³ CASTELO, 2007, p. 68.

³²⁴ *Ibid.*, p. 68.

Miriam:-Mirá, el primero mío va a salir a la vida ahora. E entonces va a tener que aprender como aprendí yo en el momento. Tuve que hacer el secundario afuera porque en esa época acá no había, y ya a tener que manejarse dentro de los parámetros de la capital.”³²⁵

Além da falta de conexão com a realidade, alguns moradores conseguem perceber os possíveis problemas gerados pelo modelo de socialização, como ressalta Aldo, arquiteto e morador de um bairro privado:

“Mi hija no se va a educar en el mismo barrio [en el] que me educó yo. Yo jugaba con el hijo del verdulero, del herrero, del mecánico, y digamos que el perfil de un barrio sea mucho más homogéneo y eso hace que nuestros hijos estén acostumbrados a ver siempre gente del mismo perfil social. [...] Y yo creo que la falta de contacto con la realidad, la consecuencia es que no valoren lo que tienen, yo veo acá en los chicos con mis amigos... Falta proterero, no sé, falta todo eso, falta proterero, no hay más proterero ni subir a un árbol ni cazar pajaritos. Acá no se hacen más esas actividades. Acá es ver quien tiene la bicicleta más grande, quién tiene el Nintendo con más juegos, quién tiene...”³²⁶

As escolas bilíngues dentro de urbanizações privadas na Argentina são comuns e reforçam o modelo homogêneo, onde sequer na escola as crianças e adolescentes convivem com pessoas que moram na cidade, ou pertencem a outras classes sociais. O ambiente escolar promove assim, a socialização no máximo entre crianças de condomínios e bairros fechados distintos. Mesmo quando atividades são feitas no exterior, a homogeneidade do círculo se mantém. Tanto em *Una semana solos*, com a cena da festa, quanto em *Cara de queso*, com o ônibus responsável por levar os meninos até a capital, temos exemplos desse tipo de socialização. No caso de *Cara de queso*, a cena reproduz um discurso comum entre os entrevistados de Svampa que contam sobre o evento de deixar os filhos em uma estação de ônibus responsável por levá-los até o boliche, por exemplo, sendo sempre o mesmo grupo de crianças.

³²⁵ SVAMPA, 2008, p. 112.

³²⁶ *Ibid.*, p. 114.



Figura 90 – Cena em que os garotos são deixados pelos pais em um ônibus que os leva até uma festa na Capital. Frame de *Cara de queso* (2006), 50'47"



Figura 91 – Garotos do mesmo condomínio dentro do ônibus. Frame de *Cara de queso* (2006), 50'53"

Diversos autores atestam a partir disso uma espécie de colapso de um modelo de socialização (crise da escola pública e ausência de segurança para uma vida de bairro), baseado na mescla e na heterogeneidade. Como escrevemos no capítulo 2, não se parte aqui de uma formulação idealizada, segundo a qual, a existência de espaços públicos e escolas públicas, por exemplo, seja responsável, por si só, pela mescla e heterogeneidade social, no entanto, os espaços públicos, ao menos em teoria, são locais onde diferentes categorias sociais tem o mesmo tipo de acesso. No caso da Argentina, como vimos no curta documental de Martel, mas também de maneira reiterada nas bibliografias por nós utilizadas, o modelo de heterogeneidade social tinha o Estado como agente produtor de

integração social, papel que foi sendo perdido com o avanço do neoliberalismo no país e, sobretudo, a partir do governo Menem.

A gestão privada da segurança aparece como resposta individual a um problema coletivo. Os moradores, ao reiteradamente sublevarem os aspectos positivos das urbanizações privadas, o contato com o verde – resgatando imagens bucólicas do campo –, a tranquilidade em caminhar de maneira segura, a liberdade dos filhos em realizar atividades sem a presença constante dos pais, e ainda a ilusão de que esse ambiente descrito é seguro a ponto de permitir deixar portas e janelas destrancadas (a tranquilidade em deixar as casas abertas aparece nas falas dos entrevistados de Svampa, Rojas e Castelo), ou seja, uma certa exacerbação do que corresponde a uma qualidade de vida, acabam por minimizar os aspectos negativos. Mesmo quando descritos pelos próprios pais, ao reconhecerem a ingenuidade das crianças, os casos de vandalismos, a falta de noção e a falta de limites, os efeitos negativos são minimizados em razão de uma espécie de bem maior promovido pelo ambiente seguro e em contato com a natureza.

Para Svampa

Las respuestas nos revelan más una actitud pragmática que claramente reflexiva, en la cual se mezclan, se confunden y se potencian el frenesí propio de la huida frente a lo que es considerado como el riesgo mayor e inminente (la inseguridad ciudadana) con el frenesí propio de la lógica del mercado, sobrealimentado por los discursos hiperbólicos acerca de las ventajas del verde, por parte de comunicadores, suplementos periodísticos y agentes inmobiliarios.³²⁷

3.3.1 Sequências Finais

Cara de queso se encaminha para os minutos finais reconstruindo a mesma sequência narrativa do começo do filme, inclusive com o mesmo tango. Enquanto a câmera acompanha Ariel de bicicleta pelas ruas do condomínio, passando por alguns dos demais personagens, ele narra:

Vovô me contou que durante o Holocausto os judeus foram forçados a viver juntos no mesmo lugar. Nossos pais, inconscientemente, nos fizeram a mesma coisa. Depois desse verão, sabia que não veria mais meus amigos do *country*. Cooper seguiu indo, e Alma ainda o molesta. O Russo e sua família, entraram em falência e acabaram vivendo em Miami. De Micchi não se sabe nada. Como me senti tão estúpido naquele dia no banheiro, decidi que o mínimo que eu poderia fazer era

³²⁷ SVAMPA, 2008, p.123.

me apresentar na sindicância e dizer o que vi. Não tinha nada a perder, e talvez nada mudasse.

A cena termina com o garoto batendo na porta da sala de jogos, onde iniciará a sindicância.



Figura 92 – Pai de Alma simula urinar quando os garotos passam por ele. Na camiseta é possível ver a palavra Menen. Frame de *Cara de queso* (2006), 1h07'17”

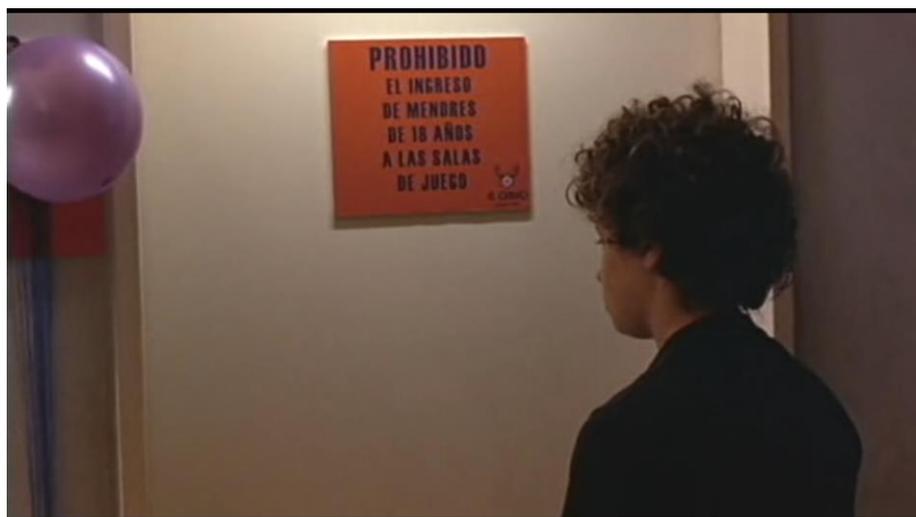


Figura 93 – Ariel frente o local onde será interrogado. Frame de *Cara de queso* (2006), 1h15'32”

Ao chegar, Vercovich o intimida e tenta convencê-lo a não prestar depoimento. Afirma que se Ariel declarar que Alma fez xixi em seu amigo, Alma provavelmente será suspenso do clube num momento que acaba de sair de férias com sua família. Se não disser, poupa um problema para ele e para o clube. Promete ainda que, caso não siga com a denúncia, ninguém mais o chamará de cara de queso.

O garoto não é persuadido e cenas antes ensaiava na frente do espelho várias vezes se encarando e dizendo “Cara de queso”. Senta-se em uma sala composta apenas por

homens enquanto Vercovich descreve o ocorrido. Alguns mais velhos se cutucam, levantam-se e deixam a sala, expressando o ressaltado pela bibliografia em relação às diferenças geracionais e as demandas dos novos moradores – geralmente mais jovens e com filhos em idade escolar – e pouco interessante para os antigos sócios.

Vercovich frisa mais uma vez sobre a importância da denúncia, sobre suas implicações e se Ariel realmente deseja prosseguir, pois é uma acusação extremamente grave. Diz, “Tem certeza do que está dizendo?” O garoto olha para todos da sala e então responde: “Tão certo como meu nome é Cara de queijo”. Olha uns segundos para baixo e em seguida encara a câmera. O filme termina.



Figura 94 – Ariel encara a câmera. Frame de *Cara de queijo* (2006), 1h10'27"

Em *Una semana solos*, voltando da festa, os meninos fazem uma nova invasão. Estão em seis e é noite. Tentam acender a luz da casa, mas não funciona. A casa tem um aparador com bebidas e dois dos meninos simulam estar em um bar. Sofia diz querer ir embora e perguntam se ela está com medo. “Não é por medo, é porque não quero estar aqui.”, responde a garota. Em determinado momento perguntam se viram Juan e um deles responde “Seguro que está roubando”, outro confirma e Maria contesta “não sejam assim com ele”.

Encontram lanternas e após revistarem vários cômodos da casa começam a vandalizá-la. Entram na cozinha, quebram coisas, jogam *catchup* nas paredes etc. Entopem os banheiros com papel e ligam a água, esvaziam produtos, picham o box. Rabiscam as paredes. Rasgam roupas e quebram coisas. Juan, a princípio, segura a lanterna e assiste, depois se junta aos garotos e a Maria e ajuda a rasgar as roupas. Sofia, por não querer estar lá, permanece do lado de fora. A sequência é escura e não conseguimos distinguir de maneira bastante clara os atos das crianças.

Depois vemos Sofia voltar para casa sozinha e se esconder ao passar por um carro da vigilância. O segurança então pega as crianças e pergunta se são do *country* e o que fazem dentro da casa. Não vemos o seu rosto, apenas a lanterna apontada para as crianças enquanto ouvimos sua voz. Um dos meninos tenta subornar o segurança e pergunta se ele quer dinheiro.



Figura 95 – Sofia sai da casa. Frame de *Una semana solos* (2007), 1h21'42”



Figura 96 – Crianças são pegas pelo segurança, Frame de *Una semana solos* (2007), 1h22'26”

Na sequência seguinte os seguranças levam as crianças até a casa onde está Esther e se comunicam com a central. A empregada aparece e eles explicam o ocorrido. Tentam incriminar Juan como responsável da ideia, mas Maria corrige e afirma ter sido uma ideia de todos. Vale lembrar que as cenas de invasões antecedem a chegada de Juan. Em determinado momento Esther pergunta de quem é a casa invadida e onde estão essas

pessoas, os seguranças respondem que não estão na casa. Maria se levanta para ir ao banheiro e é seguida por Fernando. Um dos garotos pede permissão para sair, porque não vive nessa casa, e o segurança pede seu sobrenome e o número do lote onde vive, o garoto responde rapidamente “Para que quer saber?”.

Nesse momento escutam-se gritos de Maria no andar de cima, dizendo querer ficar sozinha. Os adultos se movimentam para entender o que aconteceu. Esther e um dos seguranças sobem para o andar de cima, enquanto outro se comunica por *walk talk* para entender o ocorrido e ouve que a porta está fechada por dentro. Tentam fazer, sem sucesso, Maria abrir a porta.

Em meio a essa confusão, Juan sai da casa e vaga no semi escuro da urbanização. Só ouvimos seus passos e barulhos de grilos e em seguida os passos de Sofia o seguindo. O garoto revista entre os arbustos e parece procurar formas de sair. Sofia pede que ele volte, pois, seguro que os guardas já foram embora.

O filme termina com os garotos em silêncio sentados à mesa e preparando leite com achocolatado ao redor de Esther, também em silêncio, com o pequeno adormecido no colo. Os créditos aparecem junto a continuação em instrumental da música cantada por Sofia na festa.



Figura 97 – Crianças sentadas no sofá enquanto são questionados sobre a invasão. Frame de *Una semana solos* (2007), 1h23'45”



Figura 98 – Juan distanciado do grupo parece assustado e arrependido, em vários momentos nos quais é acusado, balança negativamente a cabeça. Frame de *Una semana solos* (2007), 1h23'50''



Figura 99 – Juan e Sofia voltando para a casa. Frame de *Una semana solos* (2007), 1h26'50''



Figura 100 – Garotos reunidos ao redor de Esther. Frame de *Una semana solos* (2007), 1h28''14''

Cara de queso termina com a resolução de um conflito enfrentado tanto de maneira individual pelo protagonista, como de maneira coletiva, pelas crianças. O filme nos apresenta ainda uma espécie de pós-desfecho, quando Ariel conta o destino dos amigos após o verão retratado. *Una semana solos*, ao contrário, embora termine com as crianças sendo descobertas cometendo os atos de vandalismo, não apresenta uma resolução final. Pelo longa-metragem, não é possível dimensionar as consequências dos atos praticados e sequer os efeitos gerados na vida da empregada, Esther, responsável por cuidar das crianças na ausência dos responsáveis, e na de Juan, o “invasor”, acusado pelos garotos de incitá-los aos crimes.

As capas dos filmes, utilizam-se de tons amarelos e pasteis, e de uma fonte infantil para indicar o título. Enquanto *Cara de queso*, nos apresenta logo de início seu personagem principal, nos encarando, e da cabeça dele saem todos os outros personagens, *Una semana solos*, traz apenas Sofia, que não olha diretamente para a câmera e parece se esconder, embora mantenha uma perspectiva interessada, ao contrário de Ariel, com olhar resignado.



Figura 101 – Poster de divulgação dos filmes. Ariel e os demais personagens em *Cara de queso* (2006) e Sofia em *Una semana solos* (2007).

O amarelo empregado de maneira marcada na capa de *Cara de queso*, e na camiseta de Ariel, pode-nos remeter a uma espécie de inocência do personagem (sendo uma cor bastante usada, por exemplo, em *Moonrise Kingdom* (2012) de Wes Anderson).

Embora acene para uma perspectiva de comédia, pela maneira como saem os demais personagens da cabeça do garoto, seu olhar e a presença sutil do subtítulo em sua testa, indicam uma espécie de pré-tensão narrativa.

No caso de *Una semana solos*, o plano colocado como pôster parte de uma sequência na qual Facundo fala com os pais ao telefone e demonstra seu incomodo com a chegada de Juan. Nela, os garotos estão brincando de esconde-esconde quando toca o telefone. Facundo atende e volta para seu esconderijo³²⁸, diz querer avisar que Ester trouxe o seu irmão, se sente molestado e comenta o absurdo que os pais tenham autorizado, pedindo que façam com que ele vá embora. Juan nesse momento estava próximo e ouve toda a conversa. Sofia sai então do esconderijo e vai ao encontro do irmão, pedindo para avisar a sua mãe que a ligue. O garoto arfa e expressa seu descontentamento em não ter o seu pedido atendido. Essa, no entanto, é apenas uma das cenas na qual a presença de Juan causa incomodo sem nenhum motivo aparente.

Juan está sempre deslocado, meio receoso, e nunca é completamente integrado ao grupo. Barrenha e Migliorin o assemelha à personagem Jéssica, de *Que horas ela volta?* (2015), a jovem filha da empregada que “perturba el orden de la casa en diversas esferas y trae a ese ambiente un subversivo principio de igualdad.”³²⁹ Juan em determinado momento inclusive diz a Facundo que pergunta onde está Esther: “Você mesmo pode preparar o seu nesquik”.

O *bullying*, no caso do filme de Winograd, é apenas uma relação “normal” entre os garotos dessa faixa etária, como também em *Buenos Aires 100km*, já no filme de Murga, passa pela diferença de classe social. Isso fica evidente em momentos em que os garotos se espantam ao saber que Juan não vai mais à escola, trabalha, mora em um lugar não conhecido por eles, e não sabe as regras de convívio do condomínio fechado. É reforçado ainda na cena quando acusam o garoto de ser responsável pela ideia da invasão e quando se indagam sobre ele estar roubando. Na sequência final do filme, mesmo o segurança, após perguntar de maneira geral se todas as crianças vivem na urbanização e

³²⁸ Nesse caso, é interessante notar a escolha narrativa da diretora, que mesmo ao ter notado nas entrevistas a predominância por esportes organizados, opta por expressar, mais de uma vez, as crianças em situação de jogo livre.

³²⁹ MIGLIORIN, Cezar. *Apud.* BARRENHA, Natalia. Barrios privados, sonidos vecinos y miedo. Un análisis de *Una semana solos* (Celina Murga, 2008). KRATJE, Julia. (org) **Espejos oblicuos**. Cinco miradas sobre feminismo y cine contemporáneo - 1a ed. - Adrogué : Ediciones La Cebra 2019, p. 19. Ambos inclusive fazem uso da piscina, um indicador de classe social que aparece de maneira marcada nesses filmes, como salientam os autores.

elas responderem sim, lança a luz da lanterna sobre o Juan e repete a pergunta diretamente a ele.

Embora Maria pareça em diversos momentos ser a mais madura do grupo, é ela quase sempre que fala com os pais, orienta e acolhe os menores, conversa de maneira mais clara com os seguranças etc., o ímpeto infantil e irresponsável característico da idade faz parte da construção da personagem. Maria, no entanto, assim como Sofia, tem um olhar mais atento a Juan, e o defendendo dos ataques dos demais. É significativa ainda uma sequência na qual acolhe Sofia, que estava no quarto chateada, e em seguida o irmão mais novo.

Nela, Quique encontra-se deitado em seu quarto, e eles travam o seguinte diálogo:

Maria: O que te passa?
Quique: Que venha mamãe
Maria: Mamãe não está?
Quique: Por que?
Maria: Porque se foi uns dias
Quique: E por que se foi? Por que não fomos todos?
Maria: Porque nós temos que ir a escola.
Quique: E eles voltam?
Maria: Sim
Quique: Seguro?
Maria: Sim, seguro.

Em seguida o irmão pede a ela um juramento e ela assim o faz.



Figura 102 – Maria conversa com Quique. Frame de *Una semana solos* 1h07'06"

Como nos outros filmes já analisados, aqui a cidade aparece de maneira oblíqua. No caso de *Una semana solos*, temos um breve momento frente à escola (com segurança na porta e funcionando, dessa maneira, como uma espécie de extensão do condomínio), e quando os personagens fazem o trajeto da urbanização privada à escola, e vemos através da janela do ônibus, uma autopista cercada por casas populares, placas de publicidade e árvores.

No que concerne às categorias de análise, em ambos os filmes, predomina a *imagem-trayecto* que acompanha os fluxos dos personagens, quase como um novo personagem dos filmes, aquele que observa, e nesse sentindo presencia crimes: seja a violência sofrida por Coper nos minutos iniciais de *Cara de queso*, seja os atos de vandalismo cometidos pelas crianças em *Una semana solos*. No caso do filme de Murga, essa imagem se caracteriza ainda por um tom particular, na chegada de Juan ao condomínio fechado, como escreve Barrenha, enquanto o personagem caminha por uma passarela a câmera está muito próxima de sua nuca e isso causa uma sensação claustrofóbica, embora o personagem esteja em um local aberto.

Juan es inculpado previamente, y esta manera de mostrarlo siempre “acosado”, con la cámara al acecho, parece indicar que él debe ser vigilado de cerca, **pues es siempre un sospechoso**. Como no se sabe quién es Juan, se echa mano de la asociación entre lo desconocido y el peligro.³³⁰ (grifo meu)

Em ambos os filmes a presença da categoria de *sedentarismo* é latente no que concerne aos habitantes da urbanização privada, na tentativa de manter uma ordem familiar e patriarcal há muito dissolvida, enquanto das empregadas domésticas e seus lugares de pertencimento sabemos apenas *en passant*.

Para Barrenha, a cena final da mesa no filme de Murga, no qual também se senta Juan, depois de Sophia o chamá-lo, reitera-se com o mesmo incômodo, silêncio e distância de toda a narrativa, de mundos que continuam em choque.³³¹ Como na música cantada por Sophia, essas crianças são, de alguma maneira, invisíveis. Quando realizam seus atos não permitidos, sua quebra de regras estabelecidas, o fazem também para ser notadas, ao mesmo tempo, quando notadas, descobertas pelos seguranças ou pelos pais – nos filmes e na vida real – tem seus atos minimizados, como mostra a série de reportagens e entrevistas sobre os atos de vandalismos cometidos por crianças e adolescentes em urbanizações fechadas.

³³⁰ BARRENHA, 2019, p. 18.

³³¹ *Ibid.*, p.22.

Para Murga, as crianças são também vítimas de um contexto e de decisões que são tomadas pelos adultos. Como escreve Halfon, há uma certa melancolia e tristeza por uma infância que começa a se perceber como perdida.³³² Esses filmes expressam a demolição de um paraíso e a construção de seu oposto, também para e a partir das crianças. A (pseudo) segurança do enclausuramento cobra seu preço.

³³² HALFON, Mercedes. Murga en el country. Página 12, 7 de junio de 2009. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5352-2009-06-07.html>>. Acesso em 19 de dez. de 2022.

Capítulo 4

Entre o crime e o “grande medo”: crise econômica de 2001 e dissolução dos laços sociais



Figura 103 - Montagem: SANTOS, Paula Goulart (2023)

“La verdad es que en la década de Menen, cuando mucha gente te le fue mal, a mi mamá le fue bastante bien. Yo escuche en la radio que ahora hay más trabajo. No sé nada de política, pero me parece que las cosas están mejorando. Todavía hay muchos pobres y se ven. Con mi papá anduve en colectivo, en subte y en tren. Conozco la villa La Cava: la vimos al pasar.

Entrevista com um adolescente de 15 anos morador do country *Los Pinguinos*³³³

“En el 2001, cuando fue todo el bardo de los saqueos, en Moreno hubo descontrol, miedo. Hasta ese verano, éramos una banda que iba y venía por el barrio, de la pileta de una casa a la otra y nos quedábamos toda la tarde y hasta la noche, tomando mate o coca, jugando a las cartas. Después de todo ese quilombo cada uno se quedó en su casa. Era diciembre, recién empezaba el verano. Un amigo me dijo por teléfono: ‘Chau, nos cagaron el verano’. No le dábamos mucha importancia a lo que pasaba en el país, sólo sentíamos que nos habían arruinado algo que nunca más volvimos a tener.”

Entrevista com um jovem de 20 anos morador do *Country Banco Provincia* desde criança.³³⁴

³³³ ROJAS, 2007, p. 51.

³³⁴ *Ibid.*, p. 277.

Tendo como fontes principais os filmes *Las viudas de los jueves* (2009) e *Betibú* (2014), ambos baseados nos livros, de mesmo nome, da escritora argentina Claudia Piñeiro, vencedora do Prêmio Clarín de Romance por *Las viudas de los jueves* (2005)³³⁵, as próximas páginas procuram pensar os impactos da crise econômica na Argentina e a política do medo que adentra as urbanizações privadas assim como aparece impregnada em outros espaços da cidade e da sociedade.

4.1. Las viudas de los jueves (2009)

4.1.1 Sequência Inicial

Em primeiro plano, ou *close*, vemos uma mulher dentro de um carro parado enquadrada enquanto acende um cigarro. Ela olha diretamente para a câmera por alguns segundos, em seguida para o lado esquerdo e respira profundamente. É noite e ao lado passam carros, no que indica ser uma autopista. Suas expressões são um misto de nervosa, apreensiva e por ora assustada. Do veículo silencioso ouvimos claramente o barulho do cigarro sendo queimado, da respiração e o som alto dos carros que passam perto de seu carro estacionado. A mulher olha no relógio, joga o cigarro pela janela e em seguida liga o automóvel.

Na sequência seguinte, em plano aberto, um carro adentra uma rua escura. Na legenda abaixo pode-se ler: “Madrugada de 17 de dezembro de 2001”. A banda sonora continua silenciosa, apenas com barulhos de grilos e animais e o pequeno rugido do motor do carro. Ouvimos o que parece ser um portão se abrir, e, depois o automóvel entrar no *country Altos de La Cascada*, nome indicado por uma placa que contém a mensagem de proibição de acesso por pessoas alheias ao condomínio. A câmera permanece de fora da urbanização fechada, agora vista com sua decoração de Natal pela tela nas grades.

A mulher, ainda nervosa, pergunta ao porteiro “- Chegou Carla Masota?”. O homem uniformizado responde negativamente. Ela suspira e coloca em leitura no portão o cartão do *country* para que a cancela possa se abrir. Toda sequência é bastante silenciosa, e a câmera sempre acompanha o automóvel ora por trás das grades ou cancela, e em seguida antecipando a sua chegada ou o acompanhando pela lateral.

Nesse momento, vemos as placas indicativas de velocidade máxima permitida na urbanização, assim como as árvores adereçadas com enfeites de natalinos. Mais uma vez

³³⁵ PIÑEIRO, Claudia. *Las viudas de los jueves*. Buenos Aires: Art Gráfico – AGEA AGATA UTE, 2005.

em *close*, mas agora de lado e pelo banco do passageiro, observamos os gestos da mulher que pega o telefone e tenta ligar para Carla, tendo sua mensagem direcionada à caixa postal:” - Nada, queria saber como estava, como te perdi na estrada. Anyway, me ligue.” Está quase por desligar o telefone, quando o retoma ao ouvido e fala “-Eu não queria que as coisas ficassem assim, Carla. A gente se fala, tá? Bye.”



Figura 104 – Mulher em primeiro plano, ou *close*, dentro do carro acendendo um cigarro. *Frame de Las viudas de los jueves* (2009), 00’01”



Figura 105 – Carro enquadrado, em plano aberto, por fora da tela. Na placa, pode-se ler “Proibido o acesso de pessoas alheias ao country. *Frame de Las viudas de los jueves* (2009), 01’42”



Figura 106 – Placas indicativas de velocidade permitida. *Frame de Las viudas de los jueves* (2009), 02'32"

Mais uma vez a câmara acompanha o carro pelo lado enquanto adentra uma rua. Na sequência seguinte temos enquadrado em meio primeiro plano, uma mulher e um homem, que parece ferido. Eles entram num carro, que arranca fazendo um barulho alto dos pneus em contato com a pista. Passam pelo automóvel da primeira mulher, em uma cena de forte barulho de pneus e buzina e se olham, como em uma cena clássica de filmes de ação.

Aos poucos o dia vai amanhecendo. A mulher entra em sua casa e chama pelo marido, Tano, mas não o encontra. Vai até a área da piscina e percebe uma mesa com garrafas de champanhe e cigarros, resquícios da noite anterior. Nota então uma aliança mergulhada na bebida e dentro de uma das taças. “Homens”, diz. A câmara, nesse momento, até então posicionada em plano aberto, desce até a altura da piscina e nela, apesar da escuridão, vemos corpos mortos boiando.

A câmara mergulha na água, e pela primeira vez temos uma trilha sonora extra diegética, composta por uma espécie de tango dramático, com piano e violoncelo, e conforme se adensam os minutos, um som orquestral. Nesse momento nos aproximamos dos corpos, enquanto os créditos do filme vão aparecendo na tela. O título do longa-metragem aparece de dentro da piscina, composta por um azul muito forte, quase negro. As letras se dissolvem e continuamos a “nadar” dentro da água em busca de mais corpos.

Em contraste, a sequência se encaminha para a água ficando cada vez mais clara, enquanto vamos saindo da piscina onde uma criança mergulha e em seguida passam vários empregados uniformizados de branco no que tudo indica ser uma festa. O som muda para uma trilha sonora, ainda em piano, mas mais animada e escutamos mesclados a ela, o barulho de pessoas conversando.



Figura 107 – Mulher enquadrada, em plano aberto, no quintal de sua casa. *Frame de Las viudas de los jueves* (2009), 04'43''



Figura 108 – A mulher sai de cena enquanto a câmera desce e enquadra corpos na piscina, até mergulhar completamente dentro da água. *Frame de Las viudas de los jueves* (2009), 04'51''

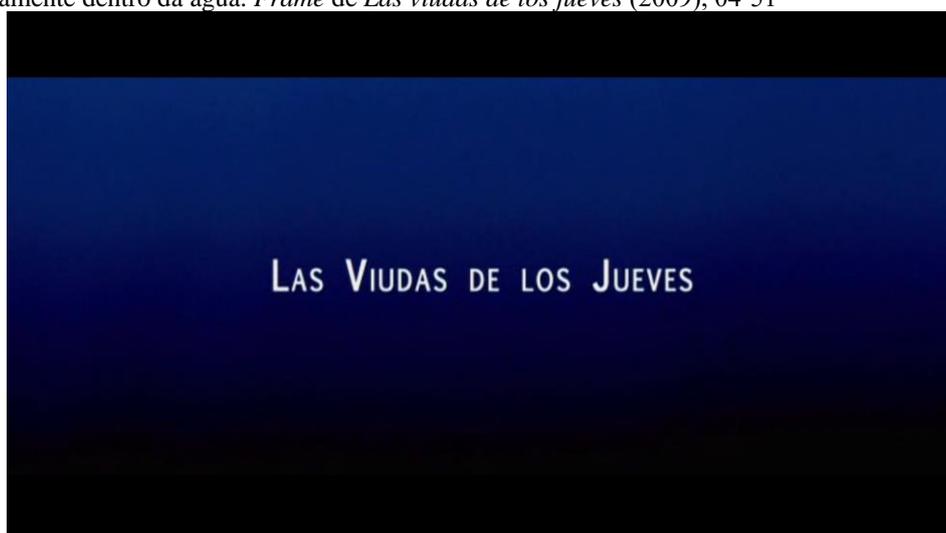


Figura 109 – Título do filme, que aparece com a câmera já completamente dentro da piscina. *Frame de Las viudas de los jueves* (2009), 06'11''



Figura 110 – Câmera saindo da piscina e dando enfoque aos funcionários uniformizados. *Frame de Las viudas de los jueves* (2009), 08'02"

Las viudas de los jueves (2009), traduzido no Brasil como *As viúvas de quinta-feira*, em sua versão em livro, e *Viúvas sempre às quintas*, em sua adaptação fílmica, conta a história de quatro famílias que vivem no *country* Altos de la Cascada. O filme é inspirado no livro de Claudia Piñero, vencedora do Prêmio Clarín de Romance em 2005, escolhido por um júri composto por José Saramago, Rosa Montero e Eduardo Belgrano Rawson. O título faz referência a um evento sempre realizado às quintas-feiras quando as mulheres têm uma espécie de dia de folga dos maridos, que ficam no condomínio fechado reunidos para beber e jogar, enquanto elas saem para algum evento na cidade. No entanto, a rotina habitual dessas famílias é interrompida quando três dos homens aparecem mortos na piscina.

A trama do filme, acompanha dessa maneira, quatro casais: Virginia Guevara, apelidada de Mavi, uma agente imobiliária, seu marido desempregado Ronnie Guevara, e seu filho Juan; Tano Scaglia, chefe de uma multinacional holandesa, sua mulher Teresa e suas filhas; Gustavo Massota e Carla, professora de inglês que não exerce a profissão, recém-casados e sem filhos; e Martin Urovich, que acabou de perder o emprego, Lala e sua filha Trina. Das mulheres, apenas Mavi tem uma profissão formal.

A primeira cena do filme, quando acompanhamos a mulher dentro do carro, dura apenas poucos minutos, mas já acena para uma perspectiva de suspense condensada no decorrer da narrativa. O *country*, apesar de uma aparente perfeição, e para além das mortes mostradas logo no início, é o cenário de diversos infortúnios como violência

contra a mulher, compra e venda de drogas por adolescentes e estupro. A narrativa tem como período temporal e pano de fundo o final dos anos 1980 até a crise de 2001. Acompanha, dessa maneira, o crescimento econômico para alguns setores da população a partir do governo de Menem e também o que conduziu a uma resseção econômica e profunda crise no início do século XXI.

Para Copertati, em dezembro de 2001

una suerte de apocalipsis pareció abatirse sobre la Argentina en diciembre de ese año, una crisis gigantesca que se presentaba como el punto culminante de una desintegración definitiva y total: la desintegración de la economía; del Estado; de la nación; del lazo social; de las representaciones a través de las cuales la sociedad argentina se entendía y se interpretaba a sí misma.³³⁶

Na leitura de Hoyos, à qual nos filiamos, há elementos em diálogo nessa configuração social. A estrutura de exclusão, de fragmentação, de alienação da vida social, de perda dos vínculos e da identidade de classe, que tem um dos pontos-chaves na crise e aparece na novela de Claudia Piñeiro e no filme nela inspirado, são partes integrantes do que Bauman caracteriza como a sociedade líquida. São ainda reflexos da *política do medo*, de que fala Zizek.

Os moradores dos condomínios e bairros privados, ao se mudarem para tais urbanizações procuram um lugar seguro e alheio a conflitos, um local no qual possam se refugiar apesar da ameaça constante vinda de fora dos muros ser para eles vista sempre como um perigo à espreita. Hoyos exemplifica isso a partir da leitura feita em relação à *villa* de Santa María de los Tigrecitos, que aparece de maneira mais marcada no livro e menos no filme. Os moradores dessa *villa miseria* são vistos enquanto um perigo eventual, uma ameaça surda e, ao mesmo tempo, e por isso mesmo, são obra de caridade.³³⁷ Caridade que sempre aparece enquanto parte integrante dos relatos coletados por Arizaga, Castelo, Rojas e Svampa em suas entrevistas.

As obras de caridade servem tanto para manter “sob controle” uma classe da população, quanto para mostrar para os filhos a existência de classes menos privilegiadas, embora diversas vezes essas crianças sequer saibam quem são o público-alvo das doações ou conheçam seus rostos.

³³⁶ COPERTATI, Gabriela. Desintegración y justicia en el cine argentino contemporáneo. Woodbridge, Tamesis, 2009. *Apud.* HOYOS, Sonia Fernández. Crisis y miedo en la sociedad líquida. El caso de Las viudas de los jueves de Claudia Piñeiro. **THEORY NOW**. Journal of Literature, Critique, and Thought. Vol 6 N° 2 Julio - Diciembre 2023.

³³⁷ HOYOS, 2023.

Além disso, como bem lembra Hoyos a partir de Bauman, na sociedade contemporânea do medo líquido:

Ya no hay refugios seguros en los que ocultarse. En el mundo de la modernidad líquida, los peligros y los miedos tienen también consistencia líquida... ¿o acaso gaseosa? Fluyen, calan, se filtran, rezuman... No se han inventado todavía paredes capaces de retenerlos, aunque sean muchos los que intenten construirlos (grifo nosso)³³⁸

O medo, dessa maneira, aparece como difuso e perpetrado em todas as camadas e esferas da vida, questão bastante evidenciada em todos os filmes do nosso escopo documental e também em filmes brasileiros, como os citados no capítulo 1. Esse medo disperso, nas palavras de Bauman é mais temível pois difuso: “disperso, poco claro; cuando flota libre, sin vínculos, sin anclas, sin hogar ni causas nítidas; cuando nos ronda sin ton ni son; cuando la amenaza que deberíamos temer puede ser entrevista en todas partes, pero resulta imposible de ver en ningún lugar concreto.”³³⁹

Além disso, os personagens evidenciam de maneira clara, uma das consequências da contemporaneidade, a da fragilidade dos laços humanos por sua mediação cada vez maior a partir do consumo e também os pressupostos relativos ao *desengajamento*, apontado por Claudine Haroche, como veremos adiante.

Nesse sentido, uma cena merece destaque, relativa ao lugar de pertencimento, nela Tano vai até a casa de Carla e inicia uma conversa:

Tano: - Algumas vezes estou acordado e pergunto: onde estou? Porque tudo parece tão perfeito, tão irreal. Tenho medo que alguém caia e me diga ‘Pronto, Tano. Acabou. É um show para a televisão. Volte ao subúrbio, anda. Ao transporte público. Ao negócio de seu velho, volta’.
Carla: - Eu às vezes sinto que não sou daqui. Que este não é meu lugar. É meu esconderijo, como se eu fugisse da lei. Vivo com o medo de que percebam, de que me apontem com o dedo, de que me denunciem. Sempre acreditei que era a única em me sentir-se assim. A isso se refere, não?

A mulher fala do sofá e cabisbaixa. Em seguida vemos que Gustavo viu Tano sair da casa. Algumas horas depois, durante o jantar, Carla seria agredida pelo marido. Para Hoyos, apoiando-se em Bauman, a forma como os vínculos são construídos contemporaneamente e sua facilidade de rompimento são uma lembrança constante da mortalidade da vida humana. A mudança para esse condomínio exige uma redefinição dos vínculos sociais: “con el pasado, con las relaciones de toda la vida, con las familias,

³³⁸ BAUMAN, Zygmunt. **Miedo líquido**. La sociedad contemporánea y sus temores. Traducido por Albino Santos Mosquera, Barcelona, Paidós, 2007, p. 127. *Apud*. HOYOS, 2023, p. 13.

³³⁹ BAUMAN, 2007, p. 19. *Apud* HOYOS, 2023, p. 21

con la experiencia vivida *antes* de formar parte de esa nueva élite.”³⁴⁰ Do passado dos personagens, quase nada sabemos, com exceção de um breve momento, nas cenas finais, quando Tano indica fazer parte de uma classe média que ascendeu.

A crise constitui um pano de fundo permanente na narrativa, como escreve Hoyos, “la expectativa del capitalismo basado en un crecimiento continuo y en una acumulación de riqueza sostenida prefigura el horizonte de expectativas de los personajes”³⁴¹, e por isso, quando não se pode negar que elas os afetou, as saídas propostas pela maioria dos personagens não passam por uma diminuição do estilo de vida. Algo comum e rotineiro entre as classes populares.

Também se faz importante destacar, no caso de *Las viudas de los jueves*, uma outra aproximação com a realidade das entrevistas realizadas pelas pesquisadoras já referenciadas:

En general, en *Las viudas de los jueves* los personajes de clase media-alta siguen un modelo de roles de género que podríamos llamar tradicional patriarcal, según el cual las mujeres no trabajan fuera de casa (y en el interior gestionan el trabajo asalariado de las personas que se ocupan del día a día y que no intervienen ni como narradores ni a los que casi se les concede voz, son testigos del desmoronamiento de un sistema económico que los ha hecho todavía más vulnerables), mientras que los hombres padecen los únicos encargados de proveer a través de trabajos excelentemente remunerados y en la capital.³⁴²

Esse estilo de vida feminino, que recebe inclusive a definição de “mujer country”, aparece tanto nas falas das entrevistadas quanto são objeto de publicidade em revistas de arquitetura, à época em edições impressas e hoje também com um site que traz tendências de comportamento, moda, lazer, arquitetura e decoração. A *MujerCountry* tem 25 anos de publicação mensal e mais de 72.000 leitores.³⁴³ Nesse sentido, é interessante lembrar a série *Amas de casa desesperadas* (2006-2007), versão argentina da série estadunidense *Desperate Housewives* (2004-2012), parodia da mulher *country* norteamericana, como escreve Rojas.³⁴⁴

³⁴⁰ HOYOS, 2023, p. 15.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 18.

³⁴² HOYOS, 2023, p. 20.

³⁴³ MUJERCOUNTRY . **La revista - MujerCountry.viz.** Buenos Aires, Argentina: MujerCountry, 2023. Disponível em: <<https://mujercountry.biz/>>. Acesso em: 4 set. 2023.

³⁴⁴ ROJAS, 2007, p. 58. Ambientada em um bairro fictício, a série segue a vida de quatro mulheres em seus problemas domésticos e relacionamentos pessoais. A atriz Gabriela Toscano, que interpreta Mavi em *Las viudas de los jueves*, é uma das personagens de *Amas de casa desesperadas*.

Las viudas de los jueves, ficcionaliza algo completamente colado à realidade, assim como *Cara de queso* e *Una semana solos*, e menos em *Betibú* e *Los decentes* (embora ainda com dados colados à realidade, como por exemplo a existência da comunidade naturista, no caso de *Los decentes*, ou a impossibilidade de continuação de *Betibú* após fatos políticos argentinos), e poderia ser lido em paralelo a notícias de jornais e programas de televisão dos períodos retratados pela obra. Embora a autora tenha ressaltado em diversas entrevistas não se tratar de casos concretos, todavia devido ao contexto de escrita e aos casos de assassinatos de mulheres nos *countries*, já citados por nós, a associação feita pelos leitores foi quase imediata, em um livro cujo alcance editorial foi relativamente alto. É importante frisar, em matéria ao *Clarín*, de 2015, o livro somava uma venda de 250 mil exemplares e uma edição comemorativa com 5 mil exemplares, sendo ainda traduzido em mais de 20 línguas.³⁴⁵

Caba destacar assim, que a edição argentina conta com uma diferença em relação à brasileira, nela uma nota abre o livro: “Todos los personajes y situaciones narrados en esta novela son frutos de la imaginación, y cualquier parecido con la realidad es mera coincidencia”³⁴⁶, frase suprimida nas edições brasileiras. Para Hortiguera:

cuando Mavi Guevara, la narradora, menciona vagamente que ‘[e]l año 98 fue el año de los suicidios sospechosos. El del que había pagado las coimas del Banco Nación, el del capitán de navío que había intermediado en las ventas de armas al Ecuador y del empresario de correo privado que había retratado el fotógrafo asesinado’, el lector argentino moviliza e identifica en su mente recuerdos concretos a los que esos sucesos se refieren. Se desencadena así todo el saber que el lector nacional retiene de esos acontecimientos.³⁴⁷

Da mesma maneira, continua o autor, o momento da estreia do filme atua a partir de uma dinâmica similar ao se aproveitar direta e indiretamente de uma série de crimes ocorridos em *countries* e bairros privados. Estaria assim mobilizando uma espécie de “curisidad morbosa extra-fílmica” ao levar para as telas os modos de vida dos mais ricos em suas residências edíficas e como estes foram afetados pela crise. Ademais, narrativas como essa, ao imiscuírem-se no real e dele se aproveitarem, “van estableciendo entonces

³⁴⁵ ANIVERSARIO: “Las viudas de los jueves” cumplió una década. *Clarín*, Argentina, ano 2015, 25 dez. 2015. Disponível em: <<https://gorb.viacarreira.com/trabalhos-academicos-e-publicacoes-periodicas/referencia-de-artigo-de-jornal>> Acesso em: 16 ago. 2023.

³⁴⁶ PIÑEIRO, Claudia. *Las viudas de los jueves*. Buenos Aires: Arte Gráfico, 2005.

³⁴⁷ HORTIGUERA. Después de la globalización, la destrucción de lo social en dos filmes argentinos. *Las viudas de los jueves* y Carancho. *Letras Hispanas*. Volume 8.1, Spring 2012, p.124.

todo un entramado de relaciones permanentes con otros textos periodísticos de la cultura que tiende a provocar un sutil efecto documentalizante.”³⁴⁸

Como nos outros filmes do escopo documental, a questão da segurança e a diferenciação social, pelas áreas de lazer e esporte, aparece de maneira reiterada. Em determinada cena, Mavi, agente imobiliária ao apresentar a casa para Gustavo Massota, diz:

Duas quadras de polo, três de golfe, três de tênis, duas de basquete, duas de futebol, quinze vigias diurnos, vinte dois vigias noturnos, câmeras que giram todo o perímetro a 180 grau. Antes nós tínhamos umas que giravam 360 graus, mas as trocamos, queremos nos sentir seguros e não vigiados. Também aqui não passa nada, é como estar no paraíso.

Em seguida, pergunta se Gustavo tem filhos, e com a negativa emenda que *La Cascada* é uma bolha de fertilidade – “deve ser a água” – e completa: “ora, como se alguém tomasse água pela torneira aqui”. Continua dizendo sobre os outros cômodos da casa e é interrompida pelo homem que de maneira brusca diz a ela ter interesse em fechar o negócio.

Essa sequência se inicia com uma grande tomada em plano aberto acompanhando o lago da urbanização, ao som dos barulhos ambientes e em um leve tom de suspense. Em seguida, a luz se apaga completamente enquanto ouvimos a voz de Mavi anunciando o empreendimento. A escuridão prossegue por alguns segundos enquanto apenas ouvimos sua voz, em seguida escutamos o barulho de uma cortina sendo aberta enquanto a luz pouco a pouco adentra o ambiente e nos mostra Gustavo, em *close*, vestido em negro e com o rosto fechado. Só então vemos uma grande janela, e o enquadramento de ambos os personagens. Ao fundo podemos notar a presença de vegetação.

³⁴⁸ HORTIGUERA, 2012., p. 118. No artigo o autor faz uma análise também de Carancho (2010), de Pablo Trapero.



Figura 111 – Lago da urbanização filmado em plano aberto e em *travelling*. *Frame* de *Las viudas de los jueves* (2009), 14'05''



Figura 112 – Gustavo em *close*. *Frame* de *Las viudas de los jueves* (2009), 14'26''



Figura 113 – Gustavo e Mavi enquadrados em plano aberto. *Frame* de *Las viudas de los jueves* (2009), 14'30''

Gustavo aparece na imagem de maneira imponente e quase irreal, enquanto Mavi ao fundo e em vermelho se mostra diminuída. Esse ponto de vista da filmagem, somada às expressões faciais do homem e a forma como ele responde a agente imobiliária, já acena para uma perspectiva desigual de gênero e nos alerta para uma espécie de perigo. Gustavo, descobrimos no decorrer da narrativa, agride diversas vezes sua esposa, Carla.

Um pouco depois conhecemos a personagem, saindo de um carro, e respirando de maneira apreensiva enquanto observa a urbanização. Ronnie e Mavi brigam enquanto passam por arbustos e vão levar uma cesta de boas-vindas aos novos vizinhos:

Mavi: - ela é professora de inglês mas não se dedica.

Ronnie: uma nova sócia para o clube pillates-solarium-coiffeur-manicure...

Mavi: - não, ela é adepta de misantropos e cínicos iguais a você. Se dedica a observar o mundo enquanto destila veneno. Ronnie, Ronnie! Não seja tonto, não me faça ficar mal. Por uma vez demonstre que as aparências enganam.

Ronnie: - por uma vez... as aparências enganam.

Encontram Carla retirando as caixas do carro. Após as apresentações Ronnie entra na casa para conhecer Gustavo, a cena é desconfortável. Carla diz “Os chamaria para tomar algo, mas não sei onde estão os copos” e Mavi responde “Vamos nos ver mil vezes, esse lugar funciona como uma grande família. Isso é parte do encanto”. E Ronnie emenda “De seu karma, melhor dizendo.”

Só então Carla entra na casa. A forma da filmagem, em plano aberto, e mostrando um ambiente abarrotado de caixas enquanto ela mesma segura algumas, a torna, de antemão diminuída. A personagem, em sua postura corporal encolhida – a mesma que vemos por exemplo nas filmagens de empregadas domésticas que explicitamos no capítulo 2 – responde ao tom irônico de Gustavo perguntando se ela já fez amigos “- Quer chamar a atenção logo de cara? Da próxima vez terá que alugar um *bunker* então.” O personagem, até então agachado, levanta-se e caminha em direção a esposa, retira as caixas de sua mão, segura seu rosto e diz: “- Escute, meu amor. Não haverá uma próxima vez. Venha. Comprometi-me diante do Dr. Landover, sim ou não?”. Nesse momento podemos perceber tratar-se de um ambiente de violência doméstica.

O filme atua a partir de uma série de *flashbacks*, em um deles Teresa, esposa de Tano Scaglia, é enquadrada em plano aberto enquanto recebe o jornal de sua empregada Gladys, em seguida o café da manhã. Ao fundo vemos um homem passar com materiais

para limpar a piscina. A empregada é vista apenas pelo reflexo do vidro ou de costas, e está uniformizada.

Teresa tenta mais uma vez ligar para Carla, a cena é, então, a continuação da primeira sequência do filme. De repente, ao fundo, percebemos o funcionário se assustar e gritar: “-Senhora, senhora, chame a segurança.” O plano é cortado e vemos os corpos sendo retirados da piscina.

Ao longo do filme as mulheres se reúnem e seus assuntos no geral giram em torno de frustrações relativas ao sexo, ou à família, e normalmente ocorre quando estão vendo os maridos jogarem tênis. No caso dos homens, a temática quase sempre são os negócios. Por exemplo, enquanto jogam *poker*, e as mulheres estão em sua noite de quinta, falam sobre bancos e sobre retirar o dinheiro do país. O contexto, sabemos, é dezembro de 2001. A cena se alterna entre os homens jogando, bebendo e fumando charuto enquanto falam de negócios e as mulheres se divertindo e falando sobre sexo.

Tano: - Disseram que os holandeses estão fazendo as valises

Ronnie: - Que ficaram com a filial do Brasil, não? O que vai fazer agora?

Tano: - Cobrar a parte do acordo. Colocar o dinheiro fora do país e viver do que rende outro negócio que inicie em paralelo. Ouviu falar da viaticação?

Ronnie: - Não

Tano: - Comprei uns bancos de dados, de seguradoras, de planos de saúde. E montei uma lista de pessoas que sofrem em estado terminal. Adianto-lhes um pouco de grana. Bom, para que a desfrutem em vida, para que paguem seus tratamentos. E depois eu cobro do seguro.

Ronnie: Sublime, Tano! É genial.

Em seguida Ronnie elucida ser a estratégia de Tano, capitalismo puro. “Eu me pergunto: o que aconteceria? O que aconteceria se não tivesse mais gente de quem chupar o sangue? Por que o sistema não funciona sem eles, não?” e prossegue “O que seria de nós? Como viveríamos?”. Tano rebate dizendo fazer parte do mundo e se você não explora alguém, alguém explora você. Ronnie tenta levar a conversa para uma perspectiva moral, mas para Tano ninguém sobrevive sem culpa e esse é o preço a pagar e, nas palavras dele, um preço não tão alto.

As alterações das cenas, ora mostrando os homens, ora as mulheres, também indicam uma perspectiva de gênero na qual se procura contrastar os assuntos considerados sérios, dos considerados fúteis. Ainda assim, em ambos os casos, trata-se de um descolamento em relação à realidade para fora dos muros.

Embora os homens estejam falando de alguma maneira sobre uma perspectiva exterior – a da crise econômica – ainda o fazem com base em uma associação e preocupação entre iguais. Ronnie é o único a tentar quebrar um pouco dessa perspectiva, assim como Mavi, e se mostra um pouco mais atento ao mundo além muros e às regras desiguais do capitalismo, no entanto ambos terminam por reiterar esse sistema do qual comodamente fazem parte.

Outra narrativa paralela presente no filme é a compra e venda de drogas pela adolescente Trina, e seu posterior estupro pelo segurança. Trina é filha de Lala e Martin Urovich, e, nesse caso, uma outra ressalva em relação ao livro merece destaque. Na narrativa original, Trina na verdade seria Ramona, uma criança adotada, cujo nome foi substituído por Romina, para supostamente ocultar suas origens humildes. À época de lançamento do filme, muitos leitores indagaram sobre a mudança narrativa, que no livro tem um destaque bastante importante pois a menina é um elemento exterior e não ajustável à vida no *country*.

A criança tem dificuldades na escola bilingue, pois não fala inglês, e é não branca, situação reforçada em várias cenas em que tentam mudar o cabelo da garota com o objetivo de deixá-la mais ajustada. O diretor Marcelo Piñeyro, também roteirista do filme, afirma ter feito às mudanças como uma forma de adaptar melhor à narrativa às telas, pois a história da garota adotada e de seu irmão, por ser tão complexa, necessitaria de um destaque maior. Dessa maneira, a substituição por uma “garota comum de condomínio”, implicava um desenvolvimento mais simples na história.

Também no núcleo adolescente, temos os problemas apresentados por Juan, filho de Mavi e Ronnie. O garoto apresenta dificuldades de socialização e indisciplina na escola. Em realidade, ambos expressam, como em *Una semana solos*, as dificuldades de relacionamento com os pais e com as regras de convivência estabelecidas.

O tema neoliberal enquanto pano de fundo e o deslocamento dos personagens de uma realidade mais abrangente já havia aparecido em outro filme de Marcelo Piñeyro, *El método* (2005), ambientado em Madrid e que acompanha sete executivos trancados em uma sala em um processo de entrevista de emprego no qual o método empregado baseia-se em uma tática, ou “método Grönholm”, que consiste em uma série de testes psicológicos estressantes e manipulatórios colocando os candidatos uns contra os outros. Enquanto isso uma série de protestos de trabalhadores toma as ruas da cidade sem, no entanto, afetar nenhum dos candidatos no prédio.

4.2 Betibú (2014)

4.2.1 Sequência Inicial

A câmera percorre um ambiente escuro e ouvimos o barulho de um toca-discos que gira sem que saia nenhuma música. Vemos livros na estante, uma poltrona e ao lado dela garrafas de bebida. O enquadramento, até então em plano aberto, começa um *zoom* no toca-discos, que se move e inicia um *jazz*. Em seguida focaliza a janela pela qual vemos uma empregada doméstica passar pelo quintal.

Ela, segurando jornais e a correspondência da casa, entra pela cozinha escura e começa a recolher objetos sobre a mesa. A acompanhamos passar pela sala de estar, onde podemos notar um bar, e percorrer os demais cômodos da casa. Sobe então até o andar de cima, de onde vemos, em plano aberto, um homem sentado na poltrona sem que possamos identificar o seu rosto.

A empregada, próxima à câmera diz “Bom dia, senhor”, e, ao não obter resposta, direciona-se até a frente do homem. O olha espantando e corre, ainda com as correspondências em mãos. A câmera lentamente se vira e notamos que o homem parece morto. O *jazz* toca alto na vitrola.

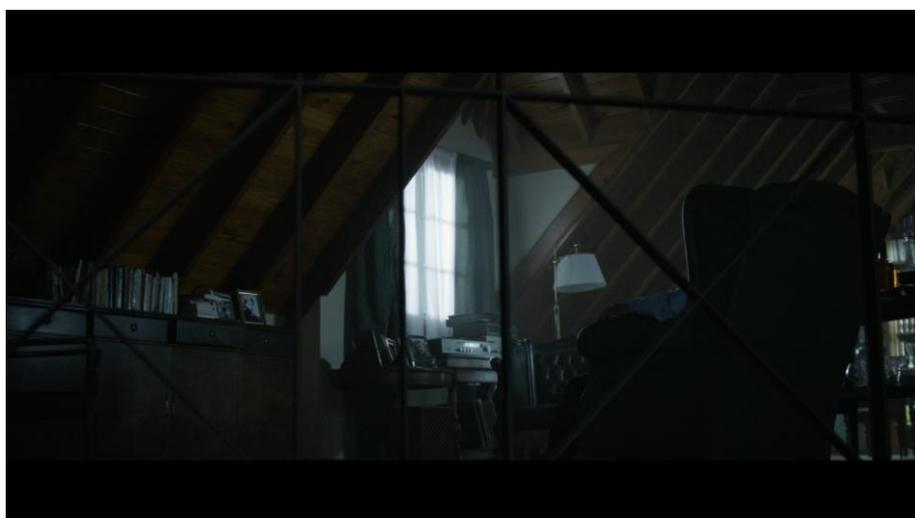


Figura 114 – Em plano aberto vemos um ambiente escuro e uma poltrona. *Frame de Betibú* (2014), 1'49'



Figura 115 – Ainda em plano aberto, mas agora com a empregada posicionada do lado esquerdo da cena, vemos que um homem está sentado na poltrona. *Frame de Betibú (2014), 1'55"*



Figura 116 – A câmera se vira e notamos que o homem está morto. *Frame de Betibú (2014), 2'10"*

Na sequência seguinte vemos a mulher correr e atravessar o gramado. A cena é cortada, e, em plano fechado, notamos o homem degolado, camisa azul ensanguentada em contraste com a poltrona verde. Mais uma vez a cena se volta para a mulher que agora percorre correndo as ruas de um condomínio fechado. A câmera sobe e do céu aparece o título do filme.



Figura 117 – Título do filme aparece sob o céu do condomínio fechado. *Frame de Betibú (2014), 2'27"*

Betibú (2014), de Miguel Cohan, também inspirado em um livro homônimo, de Claudia Piñeiro, de 2010, conta a história de uma investigação criminal. Tudo inicia três anos após o assassinato da mulher de Pedro Chazarreta, o homem que conhecemos morto nessa primeira sequência do filme. Ambos os crimes aconteceram em um condomínio fechado de luxo chamado *La Maravillosa*.

Chazarreta foi encontrado degolado, com uma faca em mãos e uma garrafa de whisky esvaziada ao lado, o que indicaria a possibilidade de suicídio, no entanto, para o *El Tribuno*, jornal bonoarense, a morte pode ter relação com o crime acontecido anos antes no mesmo lugar. Com essa premissa iniciam uma investigação com o antigo chefe da sessão policial, Jaime Brena, seu substituto, um inexperiente novo jornalista agora alocado para a sessão policial, e a escritora de romances policiais mais famosas da argentina, Nurit Iscar – apelidada de Betibú por Brena, em referência à personagem do desenho animado Betty Boop.

Como em toda adaptação, algumas informações são diferentes das presente no livro. Não nos interessa fazer uma análise comparada, e ainda, no caso de *Betibú*, não nos deteremos em detalhes muito precisos da narrativa, que passa exclusivamente por desdobramentos da investigação policial com vistas a descobrir como as mortes de amigos de Pedro Chazarreta, que se seguem a dele e parecem aparentemente desconexas, na verdade relacionam-se com a morte do mesmo.

Na narrativa, após o diretor do jornal do *El Tribuno*, contratar Nurit, para se somar a Jaime Brena e a Mariano Saravia na investigação, a escritora se instala em uma casa no

country, de onde emite notas diárias sobre o caso para o jornal, em um misto de realidade e ficção.

No caso desse longa-metragem, o que nos interessa, mais do que o suspense policial em si, envolvido a partir de outros ambientes e não restrito ao condomínio fechado, é como o *country* é expresso e como a partir dele temos mais uma vez de maneira reiterada a presença de uma série de dispositivos e de um inventário de imagens que se repetem na filmografia por nós elencada. Tendo em vista isso, acreditamos ser pertinente vez ou outra trazeremos algumas informações sobre o livro, como fizemos também com *Las viudas de los jueves*. Ambos os livros, contém uma série de detalhes e descrições de situações cotidianas repetidas em urbanizações fechadas, e afiam-se às entrevistas realizadas por Arizaga, Svampa, Castelo e Rojas assim como os dados presentes em nossas documentações técnicas.

De início, uma cena presente tanto no livro quanto no filme, merece destaque. A chegada de Nurit Iscar ao *country*. Logo de início estabelece-se uma contenda na entrada urbanização. Um dos seguranças chega até a janela do carro e diz:

Segurança: - Senhora, não há ninguém na casa que autorize o ingresso.

Nurit: - Não, na casa não há ninguém, eu venho ocupá-la.

Segurança: - Mas não deixaram nenhuma autorização para a senhora passar.

Nurit: - Tenho as chaves, não poderia levar as chaves se não estivesse autorizada.

Segurança: - Não seria a primeira, senhora.

Nurit: - Bem, chamem o dono, senhor.

Segurança: - Sim, o estamos chamando, mas na casa não há ninguém.

Nurit: - Não, claro, na casa não. Chamem a outro lado. Não sei, chamem no celular.

Segurança: - Não temos os dados pessoais dos sócios, somente os telefones das casas.

Nurit: - Está bem, estão vou chamá-lo eu.

Segurança dirigindo-se ao motorista: - Enquanto isso, senhor, me libera a entrada, por favor, até que consiga a autorização.

Nurit: - Agora sim liberamos.

O carro se retira da entrada e estaciona ao lado do *country*, em seguida outro segurança chega mais uma vez até eles e diz não poderem estacionar lá. O motorista assente e diz mudar de lugar. Nesse momento Nurit interrompe e questiona o segurança, que responde ser proibido estacionar frente a entrada do condomínio.

Nurit: - Por que não? Não vejo nenhum cartel de Validade Nacional e Provincial que diga que está proibido

Segurança 2: - É uma disposição do *country*

Nurit: - Sim, mas o *country* não tem disposição sobre a rua, porque a rua é pública, senhor.

Segurança 2: - São ordens de cima, senhora.

Nurit: - Acima há nuvens e nada mais.

Segurança 2: Está proibido estacionar. Você não me escuta quando eu falo?

Nurit: é você que não me escuta.

O motorista então a interrompe “Senhora, não brigue, eu tiro daqui e pronto.”. Nurit pede para ele não se mover. Logo, o outro segurança chega ao lado do carro e afirma que estão autorizados a entrar. O motorista então diz a Iscar: “Menos mal que não são eles que vão fazer o seu assado no domingo, eh”. Ela então responde que algumas coisas não se podem deixar passar e ele completa: “Há causas perdidas, senhora”. A cancela se abre e entram no condomínio, com a tomada em plano aberto vemos os dois seguranças uniformizados, árvores e uma placa com indicativo de velocidade.

A escritora se vê irritada, de início, com o excesso de burocracia apresentado sem uma possibilidade de solução, afinal de contas, é óbvio não existir ninguém na casa, pois ela iria ocupá-la. Em seguida tenta discutir sobre a rua ser pública, questão correta, no entanto, a forma como fala e se dirige aos seguranças não nos deixa completamente do seu lado.

Os empregados cumprem ordens e discutir com eles, em nada altera o sistema, além disso, ela o faz de maneira arrogante, questão sobressalente pelos enquadramentos em plano fechado, nos quais podemos ver suas expressões faciais, enquanto os seguranças são filmados sempre de lateral ou de costas. O único que entende como funciona essa burocracia e sabe das ordens apenas cumpridas pelos funcionários, é o motorista, sensibilizado com a situação e o sistema. Embora saiba que algumas das medidas não são corretas, como por exemplo a discussão sobre não poder se estacionar na frente da urbanização.



Figura 118 – Tomada em plano aberto da entrada do condomínio fechado. Na placa podemos ler *La Maravillosa Country Club de Golf*. *Frame de Betibú (2014), 16'13.*

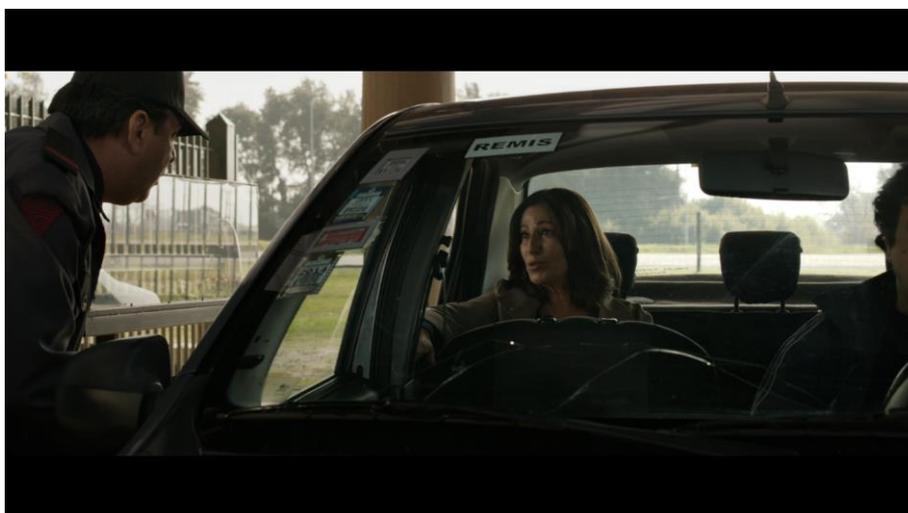


Figura 119 – Segurança 1 conversa com Nurit sobre a falta de autorização para entrar. Na imagem vemos de imediato o seu tom de descontentamento. *Frame de Betibú (2014), 16'31''*

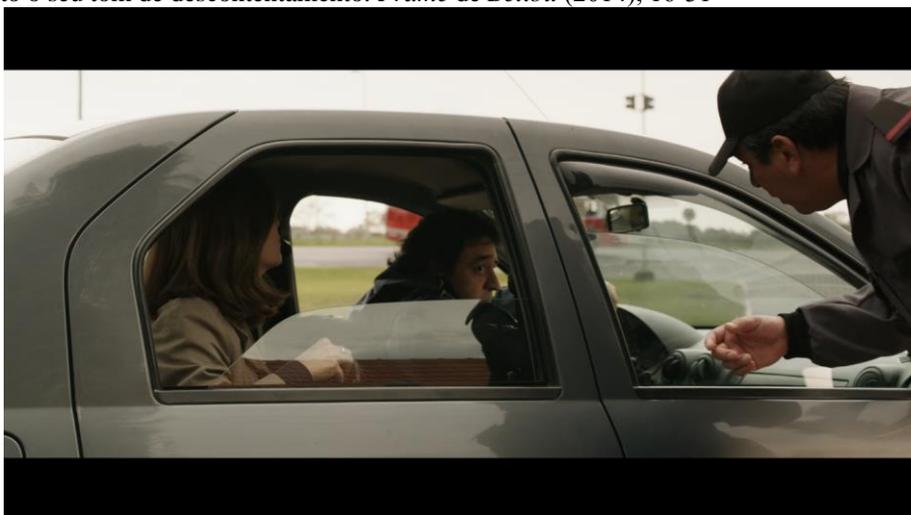


Figura 120 – Segurança 2 informa sobre não poder estacionar no local. *Frame de Betibú (2014), 17'09''*

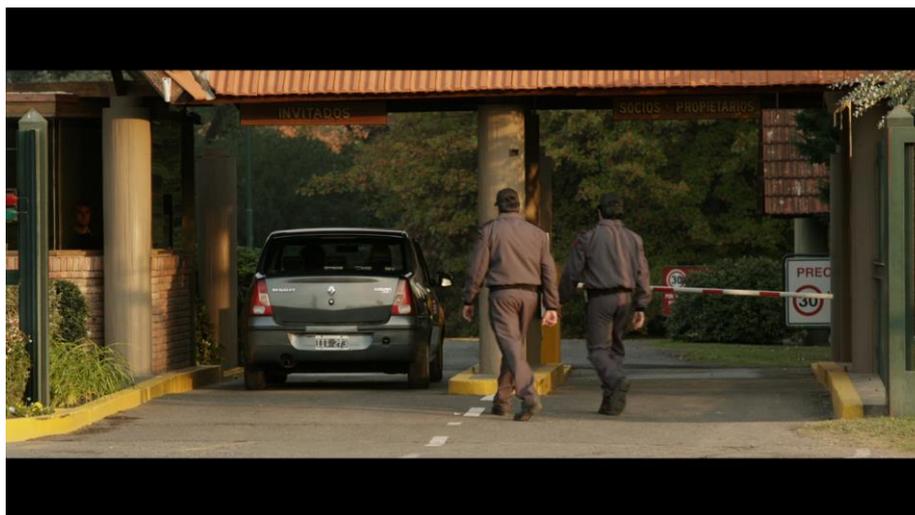


Figura 121 – Tomada, em plano aberto, do carro finalmente entrando na urbanização. *Frame de Betibú* (2014), 17’50”

Essa sequência de imediato já dualiza o “nós/outros”. Embora Nurit esteja adentrado esse mundo do *country* apenas agora e de maneira provisória, já faz parte da categoria que a define como uma igual, uma moradora, ao contrário dos funcionários, sempre na esfera dos *outros*, da qual não deixa de fazer parte o motorista, passando pelo lugar apenas de maneira ocasional.

Na sequência seguinte, Iscar começa a sua jornada de descoberta do *country* para o início dos seus relatos que serão enviados ao jornal.

La Maravillosa, ausências que interpelam.

É um dia como qualquer outro aqui em La Maravillosa. Um caminha nesse lugar à sombra que dão suas árvores, e pode sonhar que nada mal poderia estar passando aqui, detrás do muro. As crianças vão sozinhas pelas ruas, em bicicletas, carros a bateria e até triciclos. As pessoas deixam as chaves postas nos carros e as portas abertas.

Não há ruídos de freadas, nem de coletivos. Não há escapes de carros que contaminam o ambiente, e é muito difícil escutar uma buzina que soe se não é porque um vizinho cumprimentou o outro [...]

No entanto, alguém conseguiu passar pelos controles de segurança e matou a Pedro Chazarreta em sua própria casa. Ou o assassino sempre esteve desse lado do muro. O que será mais perturbador para os habitantes desse *country*, pensar que vivem com alguém capaz de matar ou confirmar que o muro que acreditavam intransponível, não é tanto.

Enquanto ouvimos sua voz em *off* e ela digita no computador, caminha pela urbanização e retira fotos. Em determinado momento a tela do computador é enquadrada e notamos que o que ouvimos em voz é apenas um resumo. O texto digitado no computador, e o mesmo presente no livro, faz uma aproximação com o filme *Carrie* (1976), de Brian de Palma, em comparação à cena na qual o espectador começa a relaxar

devido a calma e de repente a mão de Carrie irrompe pela tumba e agarra a mão de sua amiga que leva flores. Para ela, da mesma maneira, a morte sobrevém em um cenário bucólico e inesperado, levando Pedro Chazarreta.

Enquanto Nurit caminha pelo *country*, notamos casas grandes de estilos diferentes, ruas desertas e bastante arborização. Em outra cena, Iscar entra em um novo embate com o segurança. Enquanto procura pistas sobre a morte de Chazarreta e a interligação com os outros crimes, tenta fotografar um dos homens que era amigo de Chazarreta e morador no *country*. Nesse momento chega o segurança:

Segurança: - Senhora

Nurit: - Olá

Segurança: - O que faz, senhora?

Nurit: - Estava tirando uma foto. Havia um melro na janela, mas me escapou.

Segurança: - Desculpe, mas não pode tirar fotos sem autorização.

Nurit: - Não sabia. Mas como há tantos passarinhos. Mas se preciso de autorização para retratar a natureza, vou e me autorizo, eh.

Segurança: - São disposições do *country*, senhora.

Nurit: Está bem, querido, está bem, hoje eu não vou discutir com você.

Ambos são filmados em plano fechado e podemos notar suas expressões faciais. Mais uma vez a escritora, embora nesse caso em específico estivesse usando a fotografia da natureza como desculpa, coloca-se em uma posição de superioridade em relação ao segurança, o mesmo da discussão sobre a via pública na cena aqui descrita. O homem está uniformizado e com *walk-talkie*, aparato comum de comunicação nesses empreendimentos.



Figura 122 – Segurança, em plano fechado, advertindo sobre a proibição de fotos. *Frame de Betibú* (2014), 46'26''



Figura 123 – Nurit, em plano fechado, após responder de maneira irônica o segurança. *Frame de Betibú* (2014), 46’32”

No decorrer da narrativa outras mortes ocorrem e Nurit Iscar, Jaime Brena, e Mariano Saraiva, descobrem, na verdade, tratar-se de uma sequência orquestrada que tem como base uma fotografia desaparecida da mesa de Chazarreta em que se encontra ele e mais quatro garotos. Na imagem, um deles é carregado pelos outros, que se divertem.

O condomínio fechado e as interações nesse espaço afiam-se aos outros filmes do nosso escopo documental, priorizando sempre as tomadas da vegetação, da piscina, e dos equipamentos de segurança, além do clima de suspense sempre presente, especialmente nos momentos nos quais Nurit caminha sozinha pela urbanização, e mesmo a comparação com *Carrie*, um filme clássico de horror. Além da morte de Chazarreta, dentro da urbanização, Collazo – amigo dele e uma das pessoas presentes na foto – também é assassinado (em uma nova encenação de que seria um suicídio). Dessa forma, duas mortes acontecem transpassando a segurança dos muros. Nesse filme, a segurança extrema de uma urbanização fechada é colocada em xeque mais de uma vez.

4.3 Entre o crime e o “grande medo”

De imediato, em relação a ambos os filmes, é interessante notar como os funcionários sequer alcançam a categoria de *outros*, e tem suas identidades e nomes negados, ao contrário dos demais personagens cujos nomes e sobrenomes são constantemente reforçados. E, assim como em *Una semana solos* e *Cara de queso*, há uma exacerbação de closes em seus uniformes e uma ênfase às formas de tratamento deles

para com os moradores dos *countries*, sempre utilizando os pronomes de tratamento Senhor e Senhora, mesmo quando conversam com crianças.

Ponto mais emblemático no livro em *Las viudas de los jueves* cuja estrutura é apresentada a partir de diferentes vozes, e o “outro”, o estranho, aparece apenas a partir da narração em terceira pessoa, como escreve Raso, “quien habla es quien construye el mundo.”³⁴⁹ Escreve a autora:

De esa manera, los excluidos son los que no tienen derecho a contar el otro lado, el más allá de la historia. Parecen ser testigos silenciosos y pasivos de una realidad que no los incluye. Ni las empleadas domésticas, ni los *caddies*, ni los judíos, los coreanos o los habitantes del barrio periférico *Santa María de los Tigrecitos* aparecen como portadores de un saber otro al del *country*. Sus historias (fragmentadas sólo en relación con la vida adentro de las murallas) son narradas por una voz omnisciente que omite la posibilidad de polifonía.³⁵⁰

O contexto político, como ressalta Hortiguera, é o de dezembro de 2001, quando, poucos dias antes do Natal, o governo do Presidente Fernando de la Rúa, que suspendeu o crédito internacional e os custos com medidas sociais, foi obrigado a pedir renúncia. Seguido de sua saída, o período foi marcado por 15 dias nos quais houve a sucessão de quatro presidentes, Ramón Puerta, Adolfo Rodríguez Saá, Eduardo Camaño e Eduardo Duhalde. Duhalde completou o período de governo de la Rúa e foi substituído via eleições democráticas por Nestor Kirchner.³⁵¹

A perspectiva em *Las viudas de los jueves*, livro e filme, ao expressarem o “outro” sem voz e apenas a partir da narrativa do “nós” reitera a política do medo, consubstanciada ainda a partir da compreensão de Svampa sobre esse período enquanto passagem da euforia neoliberal a uma grande incerteza. Para a autora, entre os anos 1994 e 1998, a mudança para os residenciais fechados foi impulsionada com a implementação de políticas neoliberais, nas quais se colocavam lado a lado as oportunidades, referentes à qualidade de vida, e o riscos concernentes à cidade aberta. Foi favorecida ainda pela ampliação e construção de vias de acesso por meio de autopistas, a possibilidade de financiamento, a convertibilidade e uma extensa rede de propagandas imobiliárias.³⁵²

³⁴⁹ RASO, Laura Elina. La ilusión primermundista de los excluidos en “Las viudas de los jueves” de Claudia Piñeiro. **X Jornadas nacionales de Investigadores en Comunicación**. San Juan, 2016, s/p.

³⁵⁰ *Ibid.*, s/p.

³⁵¹ HORTIGUERA. Después de la globalización, la destrucción de lo social en dos filmes argentinos. *Las viudas de los jueves* y *Carancho*. **Letras Hispanas**. Volume 8.1, Spring 2012

³⁵² SVAMPA, 2004.

No entanto, entre 1999 e 2001, com a mudança de panorama e à medida que se aprofundava a crise, resultante mesmo do regime de convertibilidade, a estrutura de ganhadores, como descreve Svampa, composta por classes médias, mas também setores médios e médios altos em ascensão, entraram em um período de incertezas e “sensacion de vulnerabilidade personal y familiar”³⁵³

Isso ficou claro para a autora na série de entrevistas realizadas por ela, em que os sentimentos de incerteza e a sensação de que nada estava assegurado e era um “fim de época”, aparecia de maneira recorrente, e decorrente disso, uma impossibilidade de planejamento a longo prazo e por isso as avaliações sobre o estilo de vida concentravam-se em efeitos imediatos – liberdade, verde, segurança – “mientras que los riesgos emergentes (acidentes dentro de los prédios, problemas de conductas de niños y adolescentes, ataques de pánico, temor exacerbado de la ciudad) aparecían diluídos em uma suerte de temporalidade indefinida”³⁵⁴. Questão abordada de maneira latente em *Las viudas de los jueves*, e motivo pelo qual os personagens suicidam.

Faz-se importante voltarmos às concepções levantadas por Haroche referentes ao *desengajamento*, isto é, a ausência de compromisso resultante das sensações exercidas sobre o eu contemporâneo. Para a autora, o *desengajamento*, característica marcante das sociedades atuais, influencia as relações entre sensação, percepção, consciência, reflexão e sentimentos, agindo também sobre as maneiras e capacidades de sentir.

Para isso, vale-se do apontamento de diferentes autores. 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; Turkcle 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.³⁵⁵ Autores que, sob diferentes primas,

³⁵³ SVAMPA, 2004, p. 76.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 77.

³⁵⁵ 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, 2008.

mas em um mesmo escopo da intensificação do capitalismo, debruçam-se sob as condições do indivíduo hipermoderno.

Sobretudo a partir de Lash, a autora procura evidenciar a dificuldade, ou mesmo a incapacidade de experimentar sentimentos, nas formas extremas de individualismo contemporâneo. Para isso retoma ainda Durkheim e Simmel. Com Durkheim, ressalta-se a própria incapacidade de observação fixa das sociedades contemporâneas, pois sua fluidez e flexibilidade tornam as linhas entre exterior e interior bastante tênues. Com Simmel, a observação na fronteira entre indivíduo e sociedade sobre as noções de continuidade, descontinuidade, certeza e incerteza.

Christopher Lash, por exemplo, em *O mínimo eu* procura evidenciar como a preocupação com o indivíduo contemporaneamente é na verdade uma preocupação com a sobrevivência psíquica, e como a “individualidade é a dolorosa consciência da tensão entre as nossas aspirações ilimitadas e a nossa compreensão limitada.”³⁵⁶ Como sublinha Haroche a partir do autor, apoiando-se em Horkheimer, em oposição à família burguesa caracterizada por construir um tipo de personalidade de caráter autoritário, a família atual o faz a partir de uma personalidade descomprometida, adaptada à flexibilidade e desengajada quanto à duração.³⁵⁷

Para Haroche, apoiando-se em Gauchet

a personalidade hipermoderna se caracteriza pela ausência de engajamento, com a qual o indivíduo está “ligado, porém distante”. Ele “experimenta a necessidade da presença dos outros, mas afastado deles”, que permanecem abstratos, inconsistentes, permutáveis ou inexistentes.” Sem continuidade, sem aspirações afirmadas na duração, o indivíduo hipermoderno, “na aderência a si” e em deslocamentos incessantes, só consegue ser ele próprio “se pode desprender-se de todo modelo ou adesão, sejam eles quais forem”. Só se comunica ou relaciona sob o modo da prudência, do controle de si, da dominação: “ele se afirma não ao se comprometer, mas ao se destacar”³⁵⁸

Questões bastante evidenciadas se analisarmos em conjunto os personagens de *Las viudas de los jueves*, especialmente os homens, e em destaque Tano. Com Bauman, Haroche também constrói a argumentação de que a falta de vínculos atuais mais sólidos, dada as formas mesmas do capitalismo intensificado – mudanças contínuas dos lugares, prestadores de serviços, postos de trabalhos – dificultam a sensação de pertencimento e

³⁵⁶ LASCH, Christopher. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1986, p. 13.

³⁵⁷ HAROCHE, 2008, p. 127.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 128.

levam a um declínio da noção de comunidade. “O estar junto tende a ser breve, de curta duração e desprovidos de projetos, tornando o desengajamento um novo ponto de poder e dominação.”³⁵⁹

Já em *Betibú*, a política do medo é expressa enquanto perpetrada em todas as esferas sociais e da urbanidade. O condomínio privado é o local de três crimes cujas investigações por parte da polícia são insuficientes – assim como nos casos reais de Maria Marta Garcia Belsunce e Nora Dalmasso –, a cidade não é segura e a corrupção invade não apenas as classes sociais de destaque como adentra as esferas policiais e da imprensa. Os poucos dispostos a quebrar a cadeia de injustiça acabam subsumidos e incapazes de realizar mudanças significativas. Em *Betibú* nenhum lugar, esfera ou realidade está à salvo.

4.3.1 Sequências finais

Em *Las viudas de los jueves* (2009), o jantar entre as mulheres não vai bem, e a confraternização dos homens tampouco. Sentados próximo à piscina, ouvem uma música eletrônica interrompida quando Tano diz “O que vocês pensam da morte?”, “- Eu não queria morrer com essa música de fundo, a não ser que o paraíso se pareça com um *shopping*”, diz Ronnie. Tano continua “A mim me arreventa essa coisa do fim, de acabar-se tudo. Eu gosto muito dessa vida.”, ao que Ronnie mais uma vez responde: “Você gosta muito da sua vida, Tano. Se a vida te escolhesse como um carroceiro...”, ao que Tano objeta “A vida não te escolhe, você que a faz.”

Nesse momento Ronnie afirma que Tano segue com o discurso porque nasceu em berço de ouro, enquanto ele diz “- Classe média e obrigado. Bairro de Caballito, querido”. Ronnie não se vê convencido “E isso é berço de ouro, não entendeu ainda?”. Martin nesse momento os interrompe “De que estamos falando, afinal? Da morte ou de política, como sempre? Se for por mim, prefiro falar da morte. Me deprime menos”. Olha diretamente para Tano, ainda perto do aparelho de som, e apaga o cigarro.

Tano prossegue sua argumentação dizendo acreditar que há uma política da morte, desliga o som e se senta próximo aos amigos. Diz, enquanto prepara um charuto:

Tano: - A morte não incomoda enquanto fode outro. E se prende a certas regras do jogo; Terroristas e civis são baixas esperadas. As vítimas dos terremotos. As pessoas que morrem diariamente na África, é inevitável.
Ronnie: É justamente esse tipo de coisas que me deixa putado da vida.

³⁵⁹ HAROCHE, 2008, p. 129.

Tano: Previsível, você gosta mais? Você se surpreende quando vê as notícias? Não. Então concorda comigo que essas são mortes no ritmo natural. Do “toma lá, dá cá” do universo. Agora bem, enquanto que minha morte, a nossa morte. Existe a possibilidade de chegar à velhice. Seguir adiante até que os corpos não aguentem mais. Mas aí já não resta lugar para política alguma. Então, tudo dói muito, tudo pesa muito. Aí já não tem mais nada para negociar. A essa altura do campeonato a única coisa que resta é render-se. A questão, é fazê-lo enquanto estejamos em condição de impor o término. Por exemplo agora.

Gustavo então responde: a morte não é o fisco, não se negocia.

Tano: - É o seguinte, eu acredito que seja possível arrancar algo da morte, que não precisa ser o dinheiro, embora eu também não o despreze, claro. Mas pode ser a solução para outros problemas... agora mesmo. Imaginem. O que aconteceria se estivéssemos dentro da piscina e o vento derrubasse o som na água?

Martin: - Nada, porque cairia o disjuntor.

Tano: - E se ele não funciona? Que fiz de propósito para simular uma falha. Nós ficaríamos duros, não é? Imaginem agora que Martín ficou sem trabalho. Como as coisas estão hoje seria difícil para ele sobreviver. Mas ainda assim poderia arrancar algo da morte. Deixaria a Lala o dinheiro do seguro e pronto. Não seria mau negócio, não?

Gustavo: isso se a seguradora não suspeitar de suicídio.

Tano: não se suicida quatro pessoas. Estou falando de um acidente, por isso disse do disjuntor. Por sua parte... Ronnie...

E completa Ronnie: Deixaria de ser uma carga para a pobre Mavi que também cobraria o seguro. Um pouquinho de imaginação na vida, Tano!

Tano: ía dizer que havia feito a apólice no nome do Greenpeace ou pela causa Palestina. Mas enfim, se prefere. E Gustavo? Suponhamos que Gustavo tem medo de se meter em uma encrenca. E que não sabe como evitá-la.

Enquanto Tano fala, a câmera se concentra em primeiro plano nos personagens captando suas expressões, que se franzem, e gestos de acender cigarro, colocar mais bebida no copo, e sentar-se com uma postura mais atenta para ouvir o interlocutor. O personagem toca nos pontos subjetivos de cada um de seus amigos, seu discurso tem uma intenção bastante clara, pretende convencê-los de algo. A ideia é reforçada pela falta de trilha sonora extra diegética e pelo quase silêncio, excetuando-se, como sempre, pelo som de grilos.

A cena é cortada no momento da fala sobre Gustavo, que o encara com uma expressão séria.



Figura 124 – Tano em *close*. *Frame* de *Las viudas de los jueves* (2009), 1h39'53

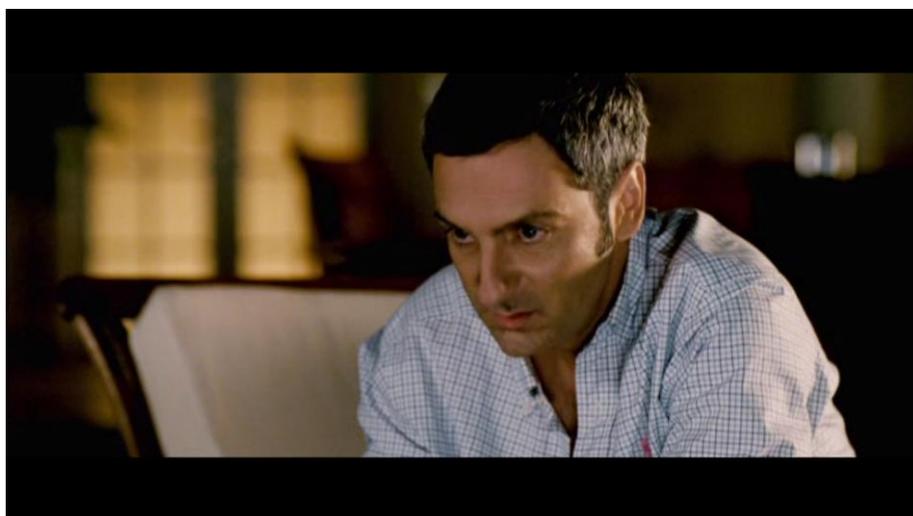


Figura 125 – Martín em *close*. *Frame* de *Las viudas de los jueves* (2009), 1h39'57''



Figura 126 – Ronnie em *close*. *Frame* de *Las viudas de los jueves* (2009), 1h40'51''



Figura 127 – Gustavo em *close*. *Frame de Las viudas de los jueves* (2009), 1h42'33”

Na sequência seguinte vemos sua esposa Carla, seguindo Teresa até o banheiro, que se levantou após uma discussão na mesa. Teresa havia se irritado pois disseram que sua vida é perfeita. Ela então diz à Carla que sempre pensam isso, nunca perguntam como ela se sente, não sabem de seus problemas. Carla tenta consolá-la e em determinado momento Teresa se vira e a beija. Carla não retribui, apenas permanece imóvel e com os ombros acudados. Descobrimos o motivo pelo qual Teresa mais tarde tentaria insistentemente contactar a amiga.

Na sequência seguinte, a câmera passa pela piscina e depois focaliza Tano:

- Suponhamos que eu tenha percebido que o meu bem estar está baseado no mau estar de outros. O sistema funciona assim, vocês sabem. E que eu já não quero sacanear ninguém. [...] Esse é o argumento sociopolítico, tenho outro romântico também. Pensem que amo alguém que não me corresponde. Ou que quero escapar de uma verdade que não tolero. É argumento filosófico. Ou que estou cansado, simplesmente. Argumento existencial. Escolha o que mais gosta. Se procura um pouco, todo mundo encontra razões para morrer.

Ronnie contesta que ele na verdade está deprimido e pede que o convençam do contrário: “E não me venha com o futuro, em um mundo que não o tem. Nem com os meus filhos, que nem sei quem são. Nem com minha mulher...” Ronnie responde saber ser uma carga para a esposa, mas sabe como ela o valoriza por algo além da sua capacidade de ganhar dinheiro e, portanto, matar-se seria uma forma de negar todo esse outro que ele também é, e uma maneira de negá-la, de dizer a ela que ele só poderia ser visto como um provedor e não é assim. De todos, é único não convencido pelos argumentos do amigo. Argumenta ainda sobre a existência de seu filho, embora um

desconhecido para ele. Diz: - “Estamos sozinhos como cachorros, mas nessa solidão, encontrar com meu filho é um milagre.”

Depois disso se levanta e sai, dizendo que o melhor a ser feito agora é esquecer tudo isso pois amanhã será outro dia, deixando sozinho os três amigos. Antes não deixa de aclarar sua preocupação e de encarar todos perguntando tratar-se apenas de um jogo. “Claro”, responde Tano. Martin nesse momento pede a Tano o *Don Perignon*, marca de champanhe cara e considerada símbolo de status social.

Na cena seguinte, Juan leva Trina que acaba de ser estuprada para o quarto. Diz ser necessário chamar um médico para que tirem fotos e a denúncia possa ser realizada. Para ele, Trina foi estuprada na vila e por isso deve denunciá-los. Ela mantém a mentira reforçando a provável ineficiência da polícia para resolver o caso. Trina foi estuprada pelo segurança que a chantageou com as imagens das cenas de venda de drogas aos adolescentes.

O garoto permanece no quarto ao seu lado, e ela pede que ele a beije. A cena demonstra afeto e cuidado de ambos e é um dos únicos momentos do filme nos quais sentimentos de afeto são verdadeiramente expressos.

Mavi então chega em casa e encontra Ronnie sentado na sacada, luzes apagadas, expressão de tristeza, ouvindo a música que vem da casa de Tano. Pergunta se brigaram outra vez. Ele pergunta se ela o considera uma carga e se sentiria melhor se ele fosse embora. Ela responde não saber o que faria caso isso acontecesse. A sequência é também afetuosa. Mavi sai para buscar uma bebida e Ronnie permanece pensativo encarando a câmera. A cena é interrompida pela queda de energia e conseqüentemente da música, vinda do quintal de Tano. Ronnie se levanta em um sobressalto. Na tentativa de sair correndo e ir até a casa do amigo, cai e machuca a perna.

Voltamos às sequências iniciais que abriram o filme. A cena é cortada por uma longa sequência das viúvas e de Trina frente aos caixões. Uma flor é jogada por Teresa no caixão do marido.



Figura 128 – Trina, Lala, Teresa e Carla diante dos caixões. *Frame de Las viudas de los jueves* (2009), 1h51'53”

Ronnie é o único que sabe o que aconteceu e se ressentido no carro enquanto as pessoas caminham pelo cemitério. Fala sobre a necessidade de esclarecer o ocorrido às viúvas. A esposa tenta dissuadi-lo, mas ele segue. Diante das esposas enlutadas e vestidas de preto conta o acontecido na noite anterior. Teresa encabeça as respostas e diz tratar-se, como disseram os peritos, apenas de uma falha no disjuntor “com que direito nos conta essa história? essa elocubração?”, argumenta sobre como os maridos não as deixariam sozinhas e como a história não faz sentido. No fundo todas sabem tratar-se da verdade, mas apenas assentem com a cabeça e permanecem caladas. “Querem que nossos filhos cresçam acreditando que seus pais se mataram? Pior ainda, se a companhia de seguros se inteira disso...” Acusa Ronnie de golpe baixo em virtude de suas necessidades financeiras. Mavi então as expulsa.

Juan escuta toda conversa na escada, desce e em uma tomada de atitude diz “Vamos embora daqui! Vamos antes o possível! Vende a casa, mãe. Não temos nada a ver com esse lugar e nem com essa gente.” A sequência é cortada para um *close* na televisão ligada. Nela vemos protestos na rua e policiais completamente armados, atirando e com cavalaria, aparato comumente utilizado em repressão. Ao fundo das imagens, vemos o Obelisco envolto por fumaça. No reflexo da televisão notamos Ronnie assistindo, enquanto Mavi recolhe alguns objetos e coloca em uma caixa.



Figura 129 – Televisão, em *close*, exibindo os protestos. *Frame* de *Las viudas de los jueves* (2009), 1h56'00"



Figura 130 – Televisão, em *close*, exibindo os protestos. Ao fundo se vê o Obelisco, símbolo da capital argentina. *Frame* de *Las viudas de los jueves* (2009), 1h56'12"

Eles saem de casa e a cena é acompanhada por uma música extradiegética instrumental. Juan foi buscar Trina para ir com eles, ocasião não muito bem recebida por Mavi. O semblante de todos é de tristeza e o silêncio impera. As ruas do condomínio são filmadas de dentro do carro, como algo sendo deixado para trás, com sua decoração de natalina e suas placas indicativas de velocidade.

Está anoitecendo e são parados pelo segurança na portaria, o mesmo que estuprou Trina. “– Boa noite! Vão para a capital? Me comunicaram na delegacia que todos os acessos estão fechados, e que há manifestações e saques por toda parte. Não é um bom dia para sair hoje, senhora.” Mavi então encara o esposo pelo espelho do carro e ele assente com a cabeça. Ela coloca o cinto de segurança e entrega o cartão para que o portão

seja aberto. Na cena, em plano aberto, vemos um segurança vigiar a urbanização com uma arma. O carro ultrapassa as barreiras do condomínio e segue em direção à rua, enquanto a câmera permanece atrás do portão do *country*. A cena se apaga e o filme termina, aparecendo agora o título sob um fundo negro.



Figura 131 – Plano aberto da saída do carro do *country*, nota-se a direita um segurança armado. *Frame de Las viudas de los jueves* (2009), 1h58'43"

Em *Betibú* (2014), Nurit, Jaime e Mariano vão até a chácara em uma última tentativa de desvendar a sequência de crimes. Entregam a foto à esposa de Arturo Gandolfini – outra pessoa presente na fotografia - que a olha e em seguida os leva aos escombros de uma construção, nos fundos da propriedade e onde a imagem foi retirada. A mulher conta que o marido a surpreendeu com a notícia de que haviam comprado essa casa, no dia seguinte se mudaram e no mesmo dia se enforcou e colocou fogo na construção, no dia 22 de setembro. A mulher se mostra hesitante sobre saber ou não os motivos. A cena é cortada e na sequência seguinte vemos Nurit chegar em seu apartamento e recolher a bagunça deixada na noite anterior por seus amigos e filho.

Em seguida começa a narrar, enquanto em *flashbacks*, vemos o desenrolar das cenas:

Esta será minha última coluna. Não escreverei mais acerca do caso Chazarreta e nem dos mistérios que rodeiam sua morte. Às vezes a realidade nos gera perguntas cujas respostas só podemos encontrar em nossa imaginação. Por isso hoje volto à ficção. E volto com um conto. Sobre dois irmãos, uma fotografia e um pacto de silêncio quebrado 40 anos depois no mesmo lugar onde tudo começou. Quando o irmão maior descobriu aquela imagem, exposta como um troféu [refere-se a foto presente na entrevista de Chazarreta que pode ser vista em cima da mesa], sentiu como o precário equilíbrio construído ao longo dos anos

havia se rompido para sempre. Então decidiu. Começou comprando aquele lugar. Conseguir o dinheiro não foi um problema. O difícil foi enfrentar um deles sem emitir reação. Sem adiantar seu plano. Como um autômato cumpriu cada um dos passos que havia planejado. Mas já não era ele, era outro dentro do seu corpo. Apenas uma testemunha de suas próprias ações. Chegou ao campo junto à sua mulher. Não lhe deu nenhuma explicação, ela tampouco as pediu. Só deixou dois envelopes, uma para sua mulher e uma para seu irmão. Dentro de um envelope não havia uma só palavra, o irmão menor não as necessitou. [na imagem vemos que dentro do envelope está a fotografia. Após revê-la as cenas do estupro são repassadas pela memória de Roberto Gandolfini] Pela primeira vez em muitos anos o irmão menor se sentiu liberado do seu pacto de silêncio. O que não tinha feito então, faria agora. Contava com os meios necessários para não ter que fazê-lo com as suas próprias mãos. Alguém o contactou com uma organização que se ocuparia de tudo. Deveriam ser morte desconexas, fortuitas e que não chamariam a atenção de ninguém. Um a um foram morrendo. Em poucos meses o trabalho havia sido completado, sem rastros nem testemunhas. O irmão menor crê que por fim tudo terminou. Gostaria de falar com seu irmão, contar o que fez por ele. Por ambos. Mas ainda há algo que todavia o inquieta. Ainda não sabe o que é. Talvez nunca saiba.

Para Iscar, o crime havia sido resolvido: Gandolfini, em vingança após o suicídio de seu irmão, por relembrar a cena no qual foi estuprado por seus supostos amigos, que guardavam a foto do dia do ocorrido como um troféu, encarregar-se-ia de vingá-lo matando todos.

Após o suposto desvendamento do mistério e das cenas em *flashback*, Iscar, Brena e Mariano estão diante de Roberto Gandolfini que entrega o “conto” à Betibú e diz: a felicito, tem um notável poder de observação. O final é um pouco moralista, isso de que a vingança careça de sentido.” Gandolfini tira a fotografia da gaveta e diz que um dia contará a seus filhos quem foram os filhos da puta que teve que matar. Em seguida se direciona aos três que o encaram e perguntam o que pensam em fazer agora pois “eles” irão em cima com tudo. “Eles quem?”, pergunta Nurit. Gandolfini responde “Não se faça de ingênua, você os chama em seu conto de A organização”. Diz ser a equação mais velha do mundo, alguém com uma necessidade, alguém com a possibilidade de satisfazê-la e no meio uma simples transação econômica. Afirma também querer que houvesse uma chance que fosse publicado tudo isso e que todos soubessem o acontecido com seu irmão, mas não vive de ilusões e sabe como o que está em cima é intocável.

Mariano diz que sairá no jornal no dia seguinte. Gandolfini então começa a enumerar mortes para os três como os outros assassinados, aparentemente fortuitas, para

ninguém desconfiar: “essa cidade é muito generosa em prover distintas formas de morrer que ninguém suspeitaria.”.

Em seguida, sob uma música extra diegética de suspense enquanto os três conversam, já no elevador, e ensaiam os próximos passos. Brena vai ao encontro do Comissário de polícia que indica sobre as prisões dos responsáveis pela morte de Chazarreta. Três garotos de um bairro perto de *La maravillosa* roubaram outras casas e Chazarreta teve o azar de estar acordado. Brena pergunta se o comissário conhece Gandolfini e então temos um *zoom* no qual percebemos a interligação de ambos.

Leva Brena até a cela onde estão presos os supostos assassinos. Todas as sequências seguintes se encaminham para uma escalada de suspense. O elevador com Nurit que emperra (Galdofini, havia dito que essa era uma morte possível para ela), *El gato* (um amigo que os ajuda na solução do caso) não é encontrado em casa por Mariano, Brena que desce até o subsolo da penitenciária. A sensação para os personagens e espectadores é de que a qualquer momento algo vai acontecer.

Em uma sequência, na redação um funcionário mexe na diagramação do jornal e substitui a reportagem “Tragedia na Turquia” por “Conexão entre o assassinato de Chazarreta e quatro misteriosas mortes”. Os três encaram a edição do jornal com um misto de realizados e preocupados.

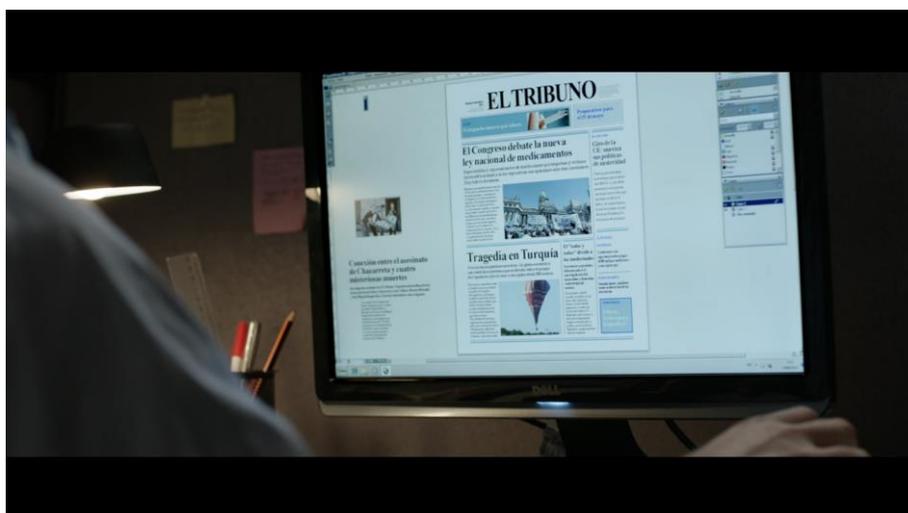


Figura 132 – Close na tela de diagramação do jornal com o destaque “Tragédia na Turquia”. *Frame de Betibú (2014), 1h27’55”*

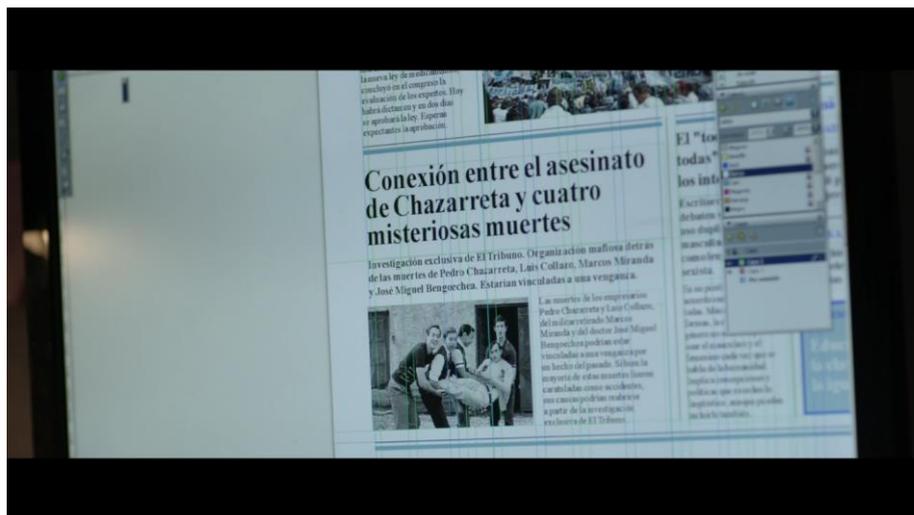


Figura 133 – Close na tela de diagramação do jornal com a reportagem anterior substituída pela da morte de Chazarreta. *Frame de Betibú (2014), 1h28'07"*

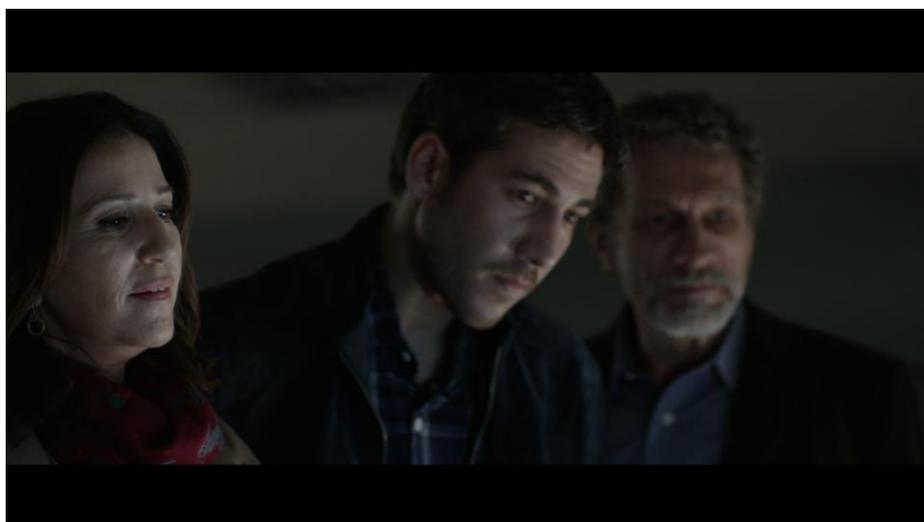


Figura 134 – Betibú, Mariano e Brena, em plano fechado, olham para a tela do computador. *Frame de Betibú (2014), 1h28'12"*

Ao saírem, quase são atropelados por uma moto. O suspense escala a cada minuto. Decidem ir a um bar de *jazz* e com muitas pessoas para aliviar a tensão. Nurit e Brena conversam sobre estarem ou não exagerando sobre tudo. Da redação Rinaldi atende um telefonema que o cobra de um favor realizado. Na sequência seguinte vemos da parte de impressão do jornal, as edições com a morte sendo jogadas no lixo e uma nova edição com a tragédia na Turquia sendo impressa. Na casa de Nurit, um homem de luvas pretas, comumente utilizado em cenas de referência a crimes e de maneira muito marcada em filmes de Dario Argento, rouba seu computador.

Em um clima um pouco mais descontraído e de flerte no bar, Jaime conta a Nurit o motivo de ter dado a ela o apelido de Betibú e como Rinaldi o acabou roubando quando

teve um caso extraconjugal com a escritora. Enquanto todos dançam a algumas quadras dali, o comissário de polícia intercepta um crime no qual um homem é assassinado por outros dois que roubaram sua maleta e atiraram a queima roupa em sua cabeça. O homem, descobrimos em um *zoom*, é Galdofini. O comissário atende o telefone e diz: “- Saiu tudo bem. Não vai seguir falando.” O filme focaliza os carros de polícia e mais uma vez o bar. Duas pessoas com roupas pretas e capacetes em uma moto param diante do estabelecimento e desligam o motor. A cena se escurece e começa a rodar os créditos.



Figura 135 – O bar é filmado em plano aberto. *Frame* de *Betibú* (2014), 1h33'58”



Figura 136 – Dois homens de preto em um moto param na frente do local. *Frame* de *Betibú* (2014), 1h34'03”

Ambos os filmes trazem já em seus posters a indicação do tom de suspense e investigação policial. No caso de *Las viudas de los jueves*, a imagem das viúvas abaixo e dos homens em tom de morte acima, apontam o viés melancólico que acompanha o filme.

Já em *Betibú*, em claro diálogo com filmes de suspense e ação, temos os personagens principais separados, em destaque e em *close*, assim como a presença de alguém que segura uma arma e não sabemos quem é, apontando assim que o filme fará a relação entre todos esses planos e que tais imagens estão interligas. Ao fundo de *Betibú* vemos pontos de uma cidade desfocada, de Brena um carro policial, e de Mariano uma casa incendiada, enquanto atrás da mão que segura a arma podemos notar fotografias. Todos esses cenários remetem ao ambiente urbano que terá papel fundamental na narrativa. Enquanto em *Las viudas de los jueves*, o fundo negro predomina.



Figura 137 – Poster de divulgação dos filmes. *Las viudas de los jueves* (2009) e *Betibú* (2014)

No caso dos filmes do nosso escopo documental, mas também se olharmos para documentação técnica que fundamenta a pesquisa, as urbanizações privadas aparecem justamente enquanto lugar seguro e estável, de sentimento de pertencimento e de uma vida em comunidade, uma bolha impenetrável em que o contato com o lado de fora, do espaço urbano, inseguro e instável, dá-se apenas quando necessário, ou pelas notícias da televisão, que parecem vindas de um universo distante.

Em *Las viudas de los jueves*, quando a crise econômica invade esse espaço, de maneira muito marcada no filme, os personagens se veem diante de uma realidade na qual não há escapatória possível capaz de manter seu *status* social. Mais que uma preocupação

com o *outro*, ou os *outros*, os homens ao decidirem tirar a própria vida, preocupam-se com o *eu*, ou a imagem construída de si.

O aumento da sensação de insegurança, no *mundo real*, causado pela crise econômica, levou a criação de novas imagens e fantasmas.

Una de las notas más importantes del período es que la crisis potenció la sensación de inseguridad, actualizando ciertas imágenes fantasmáticas de la amenaza de una ‘invasión’. **El 2002 fue, para los countries y barrios privados, el año de ‘el Gran Miedo’**. En efecto, luego de la ola de saqueos de diciembre de 2001, entre enero y mayo de 2002, circuló el rumor de que grupos saqueadores (que los residentes asimilaban a los piqueteros) habían intentado copar countries y barrios privados, y que una invasión no solo era posible, sino tal vez, inminente (grifo da autora).³⁶⁰

Hortiguera em análise a essa cinematografia pós-2001, evidencia como tais obras são atravessadas por uma espécie de vazio instaurado em diversos níveis, e consubstanciado em uma cidade transformada em espaço de devastação e incapaz de produzir sentido aos seus habitantes.³⁶¹ Mais uma vez ficção expressa limites muito próximos da realidade.

A onda de medo inflacionada, sem dúvidas, pela mídia levou a uma tomada de providencias por parte de alguns *countries*, descreve Svampa, especialmente os da zona norte, cujas ocupações estão bastante próximas a conglomerados pobres (como exemplo o *Highland*, o *Tortugas*, o *Martindale* e o *Miraflores*, que falaremos nos próximos capítulos). E os que estão literalmente emuralhados próximos a bairros pobres e *villas misérias* (como o *San Jorge Village*, o *Olivos Golf Club* y, em menor medida, o *San Diego*). E “fue especialmente em estas dos categorías, es decir, em aquellas urbanizaciones em las que el entorno más directo revela un gran contraste y diferencia social, donde el sentimiento de amenaza y exposición frente al ‘otro’ alcanzo proporciones delirantes”³⁶²

Descreve a autora que as medidas tomadas foram de planos de evacuação, instruções sobre o que fazer no caso da derrubada dos muros, no *Miraflores* e no *San Miguel del Ghiso*, e no *Highland*, atuações mais discretas com “trabalhos de inteligência” em um acordo do *country* com a polícia local. Também descreve que alguns bairros privados em Pilar, como é o caso do *Galápagos*, próximo a rota Panamericana, em março

³⁶⁰ SVAMPA, 2004, p. 78

³⁶¹ HORTIGUERA, 2012.

³⁶² SVAMPA, *op. cit.*, p. 79.

de 2002 moradores receberam uma circular sobre quem estava disposto a se armar e defender o bairro.

Los rumores comenzaron el mismo 18 de diciembre (de 2001). En el San Jorge, situado sobre la ruta 197, los teléfonos de los residentes sonaron exactamente a las 6 de la mañana, con una advertencia: “Váyanse del country porque van a venir a saquear”. Allí no hubo simulacros de evacuación, pero se hicieron varias reuniones con el jefe de seguridad a fin de preparar a la gente. Finalmente se eligió un responsable por cuadra, “como para ir avisando a las otras personas que está pasando” (testimonio de una residente, año 2002)³⁶³

A partir disso, Svampa resgata como, inclusive por muitos periodistas serem habitantes de comunidades fechadas, a imprensa começou a se posicionar contra publicações alarmistas e utilizar termos como “paranoia” e “histeria” para se referir às medidas adotadas. Inclusive com uma nota do *La Nacion* em 22 de março de 2002:

“[...] no hay motivo para suponer que el riesgo al que están expuestos los countries sea mayor al que afronta diariamente el resto de la población del país”, y que “debe restarse fundamento a los nervosismos exagerados, a las reacciones neuróticas y a las actitudes de recelo generalizado”.³⁶⁴

O fato é que, com exceção de um exemplo trazido pela autora no *country San Diego*, situado em Moreno, em que um grupo de pessoas realizou um protesto na frente da urbanização pedindo que os moradores intercedessem em favor deles com a polícia, por motivos de um estupro e outro no qual um grupo de pessoas pediu alimentos, não houve nenhum registro de entrada em condomínios e bairros privados. “En rigor, la hipótesis del saqueo o de la invasión carecía de toda base de sustentación real.”³⁶⁵ Essa nem sequer era uma possibilidade para os movimentos sociais ou foi registrado pelo serviço de inteligência do estado e “y el rumor fue muito probablemente alimentado por sectores interesados en realizar buenos negocios con la problemática de la (in)seguridad.”³⁶⁶

Observa a autora como em 2002 a busca por segurança privada aumentou em mais de 100% e em várias urbanizações foram trocados os serviços de segurança por outras de maior renome e, entretanto, houve a incrementação das medidas com vigilância e patrulhagem noturna, regras mais restritas de ingresso, além de uma rede estabelecida

³⁶³ SVAMPA, 2004, p. 80

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 81

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 82.

entre as urbanizações próximas. Os sistemas de vigilância por câmera também foram atualizados tornando-se mais modernos, e os muros subiram de tamanho e tornaram-se mais reforçados.

O medo em *Las viudas de los jueves* aparece em todas as esferas. É um medo advindo do processo de crise econômica vivenciado, de sair dos espaços do condomínio, e de perda do status social. Para Hoyos, o livro/longa-metragem tematiza as três classes de perigo expostas por Bauman referentes à sociedade líquida: os que ameaçam o corpo e a propriedade; os que ameaçam a ordem social da qual depende o trabalho e a sobrevivência, e aquele responsável por desestabilizar o lugar do indivíduo no mundo.³⁶⁷ Além disso, para o autor, em relação ao último,

La pérdida del puesto de trabajo afecta a la esfera íntima, especialmente porque los personajes masculinos han construido su identidad sobre la figura del proveedor y, al no poder cumplir con ese papel, su construcción identitaria se desmorona. Además, el hecho de no poder consumir al ritmo habitual resquebraja la imagen social de los personajes y, ante eso, unos huyen y otro prefiere morir y dejar el dinero de su seguro de vida a su familia.³⁶⁸

Perfura a bolha que até então parecia impenetrável, o espaço no qual as leis, regras e jogos de poder estavam bastante claros e estabelecidos, inclusive demarcados pelos uniformes dos empregados, e também eram ditados pelos ganhadores, outro ponto trazido por Bauman, como escreve a autora, quando analisa a insegurança, a violência e a incerteza como características das sociedades líquidas.³⁶⁹

Para Hortiguera a sociabilidade do “entre nós” exibida no longa-metragem é reforçada pelo ar claustrofóbico como as cenas são filmadas, normalmente em plano fechado e captando as expressões dos personagens, como vimos na sequência final elencada aqui. “Parecen figuras cerradas de una pintura en la que nada contamina, desentona ni distrae más allá.”³⁷⁰

Mais uma vez temos também a presença da televisão como responsável por informar sobre o mundo externo, em *Las viudas de los jueves*, sobre o espaço urbano, seja pelos saques e protestos, nos quais o Obelisco aparece ao fundo, descaracterizado de sua posição de ícone da cidade e sendo apenas um cenário de guerra, ou a cena de pessoas

³⁶⁷ HOYOS, 2023, p. 21.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 21-22.

³⁶⁹ BAUMAN, 2007.

³⁷⁰ HORTIGUERA, 2012, p. 121.

revirando o lixo, exposta sem som na televisão do quarto de Ronnie. Em *Betibú* com gravações da entrevista dada por Chazarreta por ocasião do assassinato da esposa, no mesmo local onde ele também foi assassinado.

Ambos se afiam à realidade e fazem dela condição de sua narrativa e posterior divulgação cinematográfica. Em entrevista ao *La Nacion*, Piñeiro afirma que havia pensado em uma sequência para *Betibú*, no entanto as semelhanças com o caso Nisman³⁷¹, a fizeram frear a história:

Cuando terminé la novela, en 2014, ya se me había ocurrido que la historia de estos personajes podía continuar, y había comenzado a tirar unas líneas de por dónde podría ir la investigación cuando sucedió lo de Nisman, y como había varias situaciones que se tocaban, todo lo que venía escribiendo se me cayó por completo. No quería que se leyera como una provocación. Con *La viuda de los jueves* había sucedido algo similar con el caso de María Marta Belsunce, aunque en esa ocasión Saccomanno [Guillermo] me alentó para que siguiera.³⁷²

Enquanto *Las viudas de los jueves*, circunscreve sua narrativa de medo ao ambiente privado da urbanização, *Betibú* tem no condomínio fechado apenas *mais um local* inseguro e sujeito ao crime, como também o é a cidade aberta. Em ambos, como em toda a sequência de filmes do nosso escopo documental, a cidade aparece de maneira fugidia, descaracterizada e local de barulho e confusão. Mais em *Las viudas de los jueves*, e menos em *Betibú*, Buenos Aires é vista apenas enquanto “espacios de flujo, siempre periféricos.”³⁷³

Em *Las viúvas de los jueves*, de maneira predominante, temos o uso da *imagen-presencia*, na qual a câmera fixa e o constante uso do plano fechado é responsável por gerar o desconforto no telespectador que percebe as cenas de maneira claustrofóbica. Já em *Betibú*, há uma combinação de *imagen-presencia* e *imagen-trayecto*, quando acompanhamos Iscar, Brena e Saraiva em sua preambulação pelos espaços e locais da cidade, assim como suas relações com os objetos. Em ambos, há um apego a categoria de *sedentarismo*, isto é, a tentativa de manutenção de uma ordem patriarcal que se dissolve,

³⁷¹ No ano de 2015, pouco antes de divulgar um dossiê contra o Governo da Presidente Cristina Kirchner, o promotor Alberto Nisman foi encontrado morto em seu apartamento em Buenos Aires. As investigações sobre um suposto assassinato e não suicídio correu as páginas dos jornais. A história virou uma série da Netflix *Nisman: O promotor, a Presidente e o Espião* (2020)

³⁷² CLAUDIA Piñeiro. "El riesgo es que me editen un libro que no lo merece". *La Nacion*, Argentina, 15 jul. 2015. Disponível em

< <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/claudia-pineiro-el-riesgo-es-que-me-editen-un-libro-que-no-lo-merece-nid1809374>>. Acesso em: 5 set. 2023.

³⁷³ HORTIGUERA, 2012, p. 121.

seja no interior das urbanizações privadas, seja no âmbito familiar dos que vivem no espaço aberto e circulam pela cidade.

A piscina, ou as piscinas, objeto demarcador de *status* social em todos os longas-metragens, que aparece filmada de cima do helicóptero nos segundos iniciais de *Historia del Miedo* (2014), diferenciando a ocupação de moradores pobres, da urbanização privada; em *Los decentes* (2016) e *Cara de queso* (2006), enquanto mais um local de lazer; em *Una semana solos* (2007) como mais um abalizador do que separa Juan, o irmão da empregada, das outras crianças; em *Betibú* (2014), como o principal motivo para as diversas festas que Nurit dá obrigada, pois seu filho e amigos, e suas amigas, aproveitam sua estadia em *La Maravillosa*, para fazer uso desses espaço; em *Las viudas de los jueves*, é o local da retirada da vida.

Não surpreende assim, que um dos momentos mais disruptivos de *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert, seja quando *Val*, a empregada, telefona para filha de dentro da piscina dos patrões, lugar que lhe foi sempre negado, logo depois de saber que Jéssica passou na primeira fase do vestibular.

-Jéssica, fia, oi, é mainha, eu tô ligando pra dar boa noite, pra dizer que eu tô muito orgulhosa de tu. Agora, adivinha onde é que eu tô? Oh [nesse momento balança os pés dentro dá água para fazer barulho]. Tá ouvindo, oh?. Tô dentro da piscina. Eu tô muito feliz, visse.



Figura 138 – Val, de dentro da piscina, liga para sua filha Jéssica, para parabenizá-la pelo vestibular. *Frame* de *Que horas ela volta?* (2015), 1h29'55

Em seguida joga água para cima, como em um gesto feliz de criança, passa água nos braços e no rosto, ergue a cabeça e sai do enquadramento da câmera, que permanece por alguns segundos ainda focalizando a piscina em plano aberto. Nesse caso, mas de

outra forma, Val, como Belén, em *Los decentes* (2016) com o seu chá que envenena a patroa, sai rumo a emancipação e nos faz olhar para o *outro* dessas narrativas.

Em *Las viudas de los jueves* (2009), a água não cai do céu como chuva em uma leitura purificadora dos personagens. É a água da piscina no qual eles mergulham em sua própria escuridão, por isso densa e quase negra, no início do filme quando vemos os corpos por dentro da piscina. E em seguida azul e límpida sequenciada do mergulho de uma criança, para logo no próximo instante subir até o uniforme dos empregados que servem bebidas na festa dos convidados de Tano e Teresa Scaglia

A piscina vai de ambiente de contato com os seus – na festa nos minutos iniciais do filme – para localização de retirada da vida, quando os homens estão prestes a não conseguirem mais se manter no universo cujo status social e o convívio entre iguais é seu único e maior atributo.

Parte II

*O inexplicável horror
De saber que esta vida é verdadeira*
Fernando Pessoa

Capítulo 5

Região Metropolitana de Buenos Aires: suburbanização e estabelecimento das urbanizações fechadas

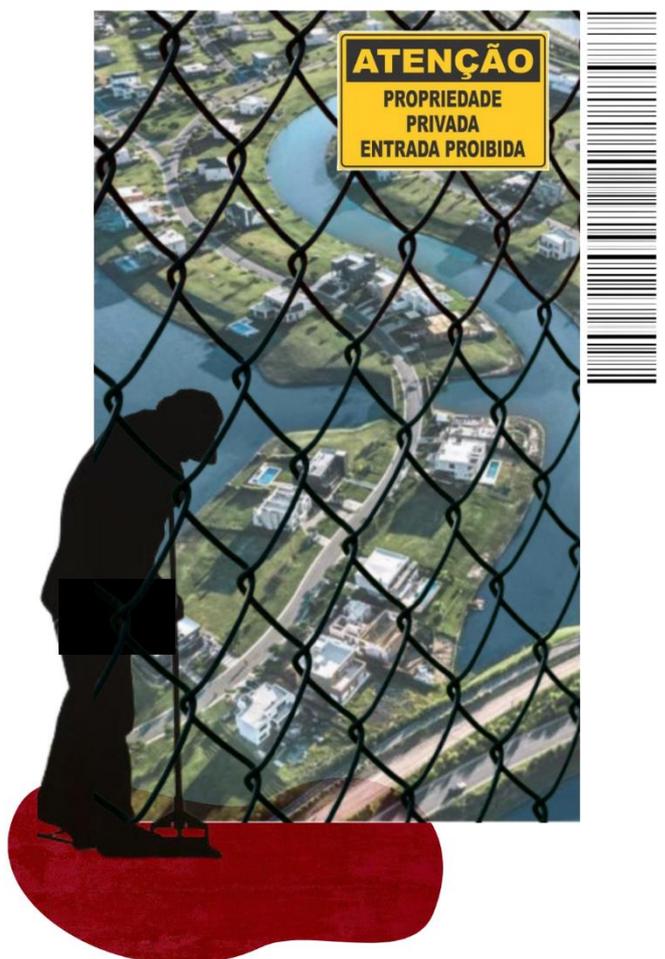


Figura 139 - Montagem: SANTOS, Paula Goulart. (2023)

La estadística es elocuente: en un radio de sesenta kilómetros, rodean a Buenos Aires alrededor de cincuenta countries que reciben los fines de semana, cerca de ochenta mil personas que ‘huyen’ de la ciudad. Estudie los últimos censos, investigue los índices de crecimiento urbano y, utilizando algunos recursos que tenemos los argentinos para ‘redondear cifras’, complete mi encuesta personal. Así llegué a estas conclusiones: 1) De cada diez habitantes de Buenos Aires y sus alrededores, unos sueñan con tener una casa o, por lo menos, pertenecer a un country. 2) De cada veinte, uno se prepara para conseguirlo. 3) De cada cien, uno lo consigue.

Primeiro livro de literatura que conseguimos mapear, ambientado em um *country*³⁷⁴

³⁷⁴ BUBLIK, Armando. *El ‘country’*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1985.

Na primeira parte da tese procuramos discutir a partir dos filmes, os atravessamentos sensíveis da fuga da cidade expressos no cinema. Agora, objetivamos cruzar essa documentação com as fontes técnicas e junto a elas pensar o impacto urbano e sensível da formação de urbanizações privadas na Região Metropolitana de Buenos Aires. Dessa forma, nesse capítulo estabelecemos um panorama geral do processo histórico de crescimento e suburbanização da RMBA assim como as tipologias das urbanizações privadas.

5.1 Região Metropolitana de Buenos Aires: questões atuais

Com uma extensão de 13.947km² e uma população de 16.502.344 de acordo com dados do Instituto Nacional de Estadística y Censos - INDEC, censo de 2022, a Região Metropolitana de Buenos Aires, é, ainda hoje, uma das de maior importância na Argentina, superior à sua extensão geográfica, sendo a de maior concentração e convergência de atividades, população e problemáticas territoriais.³⁷⁵ É formada pela área geográfica que abarca a Ciudad Autónoma de Buenos Aires e os partidos: Almirante Brown, Avellaneda, Berazategui, Berisso, Brandsen, Campana, Cañuelas, Ensenada, Escobar, Esteban Echeverría, Exaltación de la Cruz, Ezeiza, Florencio Varela, General Las Heras, General Rodríguez, General San Martín, Hurlingham, Ituzaingó, José C. Paz, La Matanza, La Plata, Lanús, Luján, Lomas de Zamora, Malvinas Argentinas, Marcos Paz, Merlo, Moreno, Morón, Pilar, Presidente Perón, Quilmes, San Fernando, San Isidro, San Miguel, San Vicente, Tigre, Tres de Febrero, Vicente López, Zárate. “Se extiende geográficamente en una unidad metropolitana delimitada, aproximadamente, por el área que abraza el Río de la Plata, el Delta y en su límite pampeano la Ruta provincial N° 6.³⁷⁶ De acordo com dados do último censo, realizado em 2022:

Las cuencas metropolitanas presentan situaciones diferenciales de degradación ambiental y problemáticas sociourbanas, con mayor criticidad en la Cuenca Matanza Riachuelo. Presenta un notorio crecimiento urbano, con expansión y densificación de centros tradicionales, aumento de asentamientos informales y la creación de nuevas urbanizaciones cerradas que comprometen grandes superficies, generando procesos de extensión urbana sobre suelo productivo o en áreas ambientalmente críticas. Las infraestructuras viales y de

³⁷⁵ MINISTERIO de Hacienda y Finanzas | Subsecretaría de Coordinación Económica y Estadística| Dirección Provincial de Estadística. **Análisis de los resultados provisionales del Censo Nacional De Población, Hogares Y Viviendas 2022 en La Provincia De Buenos Aires.** Argentina, 2023.

³⁷⁶ CPAU. **Observatorio Metropolitano AMBA.** Argentina: CPAU, 2023. Disponível em: <<https://observatorioamba.org/planes-y-proyectos/rmba#descripcion>>. Acesso em: 9 nov. 2023

transporte están saturadas, los equipamientos públicos son insuficientes, la matriz de soporte productivo está debilitada con incompatibilidad entre usos residenciales y productivos, y hay conflictos por inundaciones.³⁷⁷

A RMBA divide-se ainda entre a Cidade de Buenos Aires, ou Capital Federal; o primeiro *cordón*, ou *corona*, integrado a partir dos partidos limítrofes; a segunda corona, formada pelos partidos que nas últimas décadas do censo representaram um maior crescimento populacional (a capital, a primeira e a segunda corona formam a Área Metropolitana de Buenos Aires – AMBA); e a terceira corona incorporada nos últimos anos após um forte crescimento demográfico e a passagem de uma área mais rural a urbana, sobretudo a partir da investida do mercado imobiliário e da privatização dos espaços.

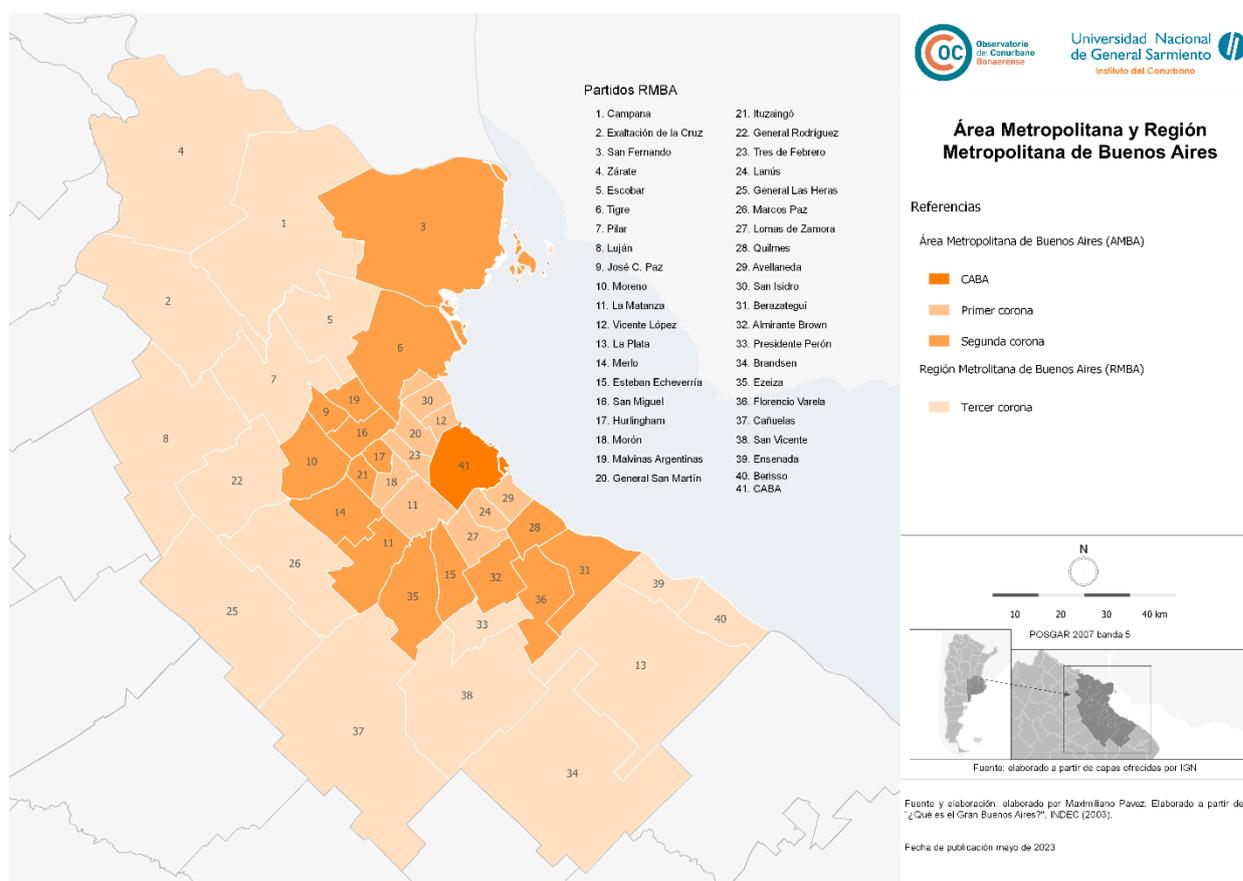


Figura 140 – Fonte e elaboração: Maximiliano Pavez. Elaborado a partir de “¿Que és el Gran Buenos Aires?, INDEC (2003). Publicado em maio de 2023. Disponível em: <http://observatorioconurbano.ungs.edu.ar/?p=7430>. Acesso em 16 de out., 2023.

Em resumo, a Região Metropolitana de Buenos Aires abarca a Grande Buenos Aires, composta pela Cidade de Buenos Aires e 24 partidos, e outros 16 partidos da terceira corona. De acordo com dados do censo 2022, 61,8% da população da Província

³⁷⁷ MINISTERIO, 2023, p. 204.

de Buenos Aires, ou seja, mais da metade da população, vive nos 24 partidos da Grande Buenos Aires. De toda população da RMBA 99,42% mora em casas particulares, 0,57% em coletivas e 0,01% vive em situação de rua, como podemos ver nos números abaixo.

Quadro 1. Provincia de Buenos Aires. Viviendas particulares, viviendas colectivas, población en viviendas particulares, población en viviendas colectivas y población en situación de calle (vía pública), por partido. Año 2022.

Partido	Total de viviendas particulares	Total de viviendas colectivas	Total de población	Población en viviendas particulares	Población en viviendas colectivas ⁽¹⁾	Población en situación de calle (vía pública)
Total	6.317.267	3.897	16.502.344	16.406.597	94.010	1.737
Ciudad Autónoma de Buenos Aires	1.638.764	1.946	3.120.612	3.092.942	26.767	903
24 Partidos del Gran Buenos Aires	3.714.607	1.383	10.865.182	10.817.508	46.877	797
Almirante Brown	184.403	60	585.852	583.666	2.186	///
Avellaneda	144.988	64	370.939	369.556	1.383	///
Berazategui	117.699	37	360.582	360.178	404	///
Esteban Echeverría	109.969	40	339.030	338.466	564	///
Ezeiza	65.987	18	203.283	200.487	2.796	///
Florencio Varela	145.546	26	497.818	489.577	8.241	///
General San Martín	175.969	113	450.335	447.049	3.256	30
Hurlingham	66.033	19	187.122	186.721	401	///
Ituzaingó	64.175	37	179.788	177.571	2.217	///
José C. Paz	97.098	27	323.918	323.450	441	27
La Matanza	577.276	126	1.837.774	1.833.628	3.806	340
Lanús	179.531	71	462.051	460.578	1.440	33
Lomas de Zamora	235.524	13	694.330	691.339	2.907	84
Malvinas Argentinas	102.499	35	351.788	350.424	1.364	///
Merlo	180.037	49	580.806	579.853	953	///
Moreno	185.037	69	574.374	573.358	974	42
Morón	141.866	74	334.178	332.432	1.703	43
Quilmes	221.757	94	636.026	634.029	1.961	36
San Fernando	62.326	74	172.524	171.602	896	26
San Isidro	121.246	78	298.777	297.474	1.291	12
San Miguel	107.723	50	326.215	325.802	363	50
Tigre	152.750	54	447.785	443.932	3.853	///
Tres de Febrero	149.029	67	366.377	364.601	1.740	36
Vicente López	126.139	88	283.510	281.735	1.737	38
Resto de partidos de la Provincia de Buenos Aires	963.896	568	2.516.550	2.496.147	20.366	37
Berisso	35.958	24	101.263	100.917	346	///
Brandsen	14.859	19	33.026	32.933	93	///
Campana	40.926	31	110.726	108.115	2.611	///
Cañuelas	27.418	13	71.149	70.978	171	///
Ensenada	24.239	3	64.406	64.381	25	///
Escobar	95.109	23	256.449	256.144	305	///
Exaltación de la Cruz	17.501	31	39.347	39.193	154	///
General Las Heras	6.853	13	17.572	17.496	76	///
General Rodríguez	53.299	24	143.211	142.963	248	///
La Plata	328.904	215	772.618	763.047	9.534	37
Luján	41.264	84	111.365	109.540	1.825	///
Marcos Paz	22.646	6	67.154	64.821	2.333	///
Pilar	137.425	46	395.072	393.653	1.419	///

Presidente Perón	32.163	8	102.128	102.017	111	///
San Vicente	35.793	6	98.977	98.606	371	///
Zárate	49.539	22	132.087	131.343	744	///

⁽¹⁾ Incluye la población en situación de calle censada en refugios o paradores.

Fuente: INDEC, Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2022. Resultados provisionales.

La particularidad que presenta la región metropolitana (RMBA) es la de tener una ciudad autónoma (Buenos Aires) con su Constitución y su organización parlamentaria; y un área periférica en la jurisdicción de la provincia de Buenos Aires. Los partidos que componen dicha área, institucionalmente autárquicos, se rigen por la Constitución provincial y cuentan con autoridades locales.³⁷⁸

Como destaca a autora, do ponto de vista urbanístico, geográfico e socioeconômico, a cidade e sua área de influência conformam uma unidade funcional, no entanto, quando são necessárias propostas de estratégias e políticas urbanas, não existe uma autoridade metropolitana que atue como elemento articulador. Dessa maneira, “cuando algún tema requiere de un tratamiento conjunto es preciso recurrir a convenios, formación de consorcios *ad hoc* u otro tipo de soluciones legales.”³⁷⁹

A partir de 1940 a expansão urbana ao redor da Cidade de Buenos Aires começa a se delinear em relação aos subúrbios em forma de “mancha de aceite” ou tentacular, seguindo o traçado dos trens metropolitanos que desempenharam um papel importante nesse processo de urbanização.³⁸⁰ Tal processo é assinalado em imagens no curta de Martel, como vimos.

Até 1939, a Cidade de Buenos Aires e seus arredores continham uma superfície de 1188km² e uma população de 3.306.764 habitantes, que englobava:

los partidos de Vicente López y San Isidro, San Fernando y parte de Tigre (originalmente Las Conchas) en el tentáculo Norte; San Martín y parte de Gral. Sarmiento hacia el noroeste; Morón, parte de Merlo y La Matanza al oeste; Lomas de Zamora y parte de Esteban Echeverría y Almirante Brown al sudoeste; y finalmente, Avellaneda, parte de Quilmas y de Florencio Varela al sur, según las investigaciones de Bunge, Ardissonne y Besio Moreno.³⁸¹

³⁷⁸ VIDAL- KOPPMANN, Sonia. **Countries y barrios cerrados**. Mutaciones socio-territoriales de la región metropolitana de Buenos Aires. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Dunken, 2014 p. 60.

³⁷⁹ *Ibid*, p. 60.

³⁸⁰ VIDAL KOPPMANN, 2015. TORRES, 2000.

³⁸¹ CHIOZZA, E. **La integración del Gran Buenos Aires**. En Romero J.L. (Comp.), Buenos Aires Historia de cuatro siglos. (pp. 411-434). 2ª. Edición. Buenos Aires: Editorial Altamira. 2000. *Apud*. VIDAL KOPPMANN, 2014, p. 61.

Como salienta a autora a partir de Torres, Chioza e Romero, a esse processo foram agregando-se milhares de hectares de solo urbano, tendo como pico o final dos anos 1970.³⁸² Tal mudança não foi acompanhada pela distribuição igualitária de infraestrutura, além de localizar os “grupos sociales de ingresos medios y altos hacia el norte, y hacia el sur y suroeste de los sectores de menores ingresos.”³⁸³

Vidal Kopmann, assim como as demais bibliografias, ressalta duas etapas, a primeira, como vimos é dada a partir das redes de transporte de trens, isto é, a partir das estações ferroviárias, e a outra, mais recente, pela ampliação e construção de autopistas, como detalharemos melhor a seguir. Historicamente, tais períodos podem ser divididos também em dois momentos. No primeiro, a etapa de suburbanização “tiene como marco político un gobierno de perfil nacional y popular (primera y segunda presidencia de Perón) y luego se continúa con gobiernos que respaldan los intereses de una creciente clase media.”³⁸⁴ E, no segundo, salienta a autora, relacionado com a expansão insular culminante durante o governo Menem, de diminuição da atividade industrial e crescimento do mercado financeiro.

El patrón insular, se estructuró sobre la base de las autopistas y de la movilidad individual. La contigüidad territorial empezó a carecer de sentido cuando a través de las redes informáticas se podía estar conectado en tiempo real con cualquier parte del mundo. La ciudad virtual ha ganado espacio sobre la ciudad real y en coincidencia, cobraría sentido la hipótesis de que el tejido urbano se iría fragmentando, junto con la cohesión social.³⁸⁵

Em resumo, enquanto a suburbanização tentacular tinha um caráter mais “popular” inclusive “materializó el ‘derrame’ del los puestos de trabajo en el sector secundario hacia la periferia y el auge del Estado de Bienestar donde los inquilinos de la Ciudad de Buenos Aires pasaron a convertirse en propietarios de lotes suburbanos”³⁸⁶, também a partir de “procesos de autoconstrucción lograron el objetivo de la “casa propia”. O segundo processo de expansão, baseado sobretudo na acumulação de capital, e denominado como *insular*, deixava mais claro a fragmentação social e urbana, e

³⁸² TORRES, H. **El mapa social de Buenos Aires** (1940-1990). Buenos Aires: Ediciones de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, 1999. CHIOZZA, E. **La integración del Gran Buenos Aires**. En Romero J.L. (Comp.), Buenos Aires Historia de cuatro siglos. (pp. 411-434). 2ª. Edición. Buenos Aires: Editorial Altamira. 2000. ROMERO, J.L. (2000). **La ciudad burguesa**. En Romero J.L. (Comp.), Buenos Aires. Historia de cuatro siglos. (pp. 9-17). 2ª. Edición. Buenos Aires: Editorial Altamira, 2000.

³⁸³ VIDAL KOPMANN, 2014, p. 62.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 63.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 65.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 66.

restringiu-se a classe média alta e alta: “el hábitat en enclaves cerrados, el comercio y los servicios en grandes centros comerciales (*malls y shoppings*) y la pobreza en islotes o bolsones preferentemente en los partidos de la conurbación que rodean a la Ciudad de Buenos Aires.”³⁸⁷ Como mostra o quadro explicativo elaborado pela autora

CUADRO N° 1 – Procesos de suburbanización en la región metropolitana de Buenos Aires

	TENTACULAR	INSULAR
¿POR QUÉ? Génesis de los procesos de suburbanización	<p>Auge de los loteos populares</p> <p>Extensión de las líneas férreas nacionalizadas y subvencionadas por el Estado</p> <p>Aumento de la población inmigrante del interior del país hacia el conurbano</p> <p>Instalación de talleres y pequeñas fábricas en los partidos de la primera corona</p>	<p>Terminación de las autopistas metropolitanas</p> <p>Estabilidad económica</p> <p>Inversiones en el sector inmobiliario</p> <p>Migración urbana de las clases de mayores ingresos hacia la periferia</p>
¿CÓMO? Mecanismos de expansión urbana	<p>Adquisición de lotes en cuotas y a través de préstamos del banco Hipotecario</p> <p>Construcción con participación familiar</p> <p>Provisión individual de infraestructuras básicas (agua de pozo y evacuación a pozo negro)</p> <p>Aparición de nuevos medios de transporte de uso masivo (colectivos)</p> <p>Continuidad y consolidación del tejido urbano</p>	<p>Adquisición de viviendas llave en mano. Préstamos hipotecarios</p> <p>Empresas desarrolladora y constructora</p> <p>Provisión privada de servicios al conjunto residencial</p> <p>Uso intensivo del automóvil particular y modalidad “charter”.</p> <p>Segregación y fragmentación del tejido urbano</p>

Figura 141 – Processo de suburbanização da Região Metropolitana de Buenos Aires. Elaborado por Vidal Kopmann, 2012. VIDAL- KOPPMANN, 2014

Nesse sentido, faz-se importante ressaltar os atores sociais envolvidos nesse processo. Na Argentina, como destaca Svampa, o surgimento de uma “nova classe média” portadora de outras pautas de consumo e estilos de vida, e cujas orientações políticas distanciava-se cada vez mais de pautas de esquerda, foram complementados pelas leituras dos anos 1980 e pelo crescente processo de esfacelamento da esfera pública e de uma passagem do coletivo ao individual.³⁸⁸ Esse processo inicia-se, sobretudo, durante o terceiro governo de J. Perón (1974), o avanço da extrema direita e do militarismo.

Pero, sin duda, el cenit lo marcó la última dictadura militar (1976-1983), que entre sus objetivos se propuso la represión y desmovilización de la sociedad argentina en general y de las clases

³⁸⁷ VIDAL KOPPMANN, 2014, p. 66.

³⁸⁸ SVAMPA, 2008, p. 34-35.

medias en particular, que habían conocido una importante participación política entre los años 60 y principios de los 70.³⁸⁹

Para a autora, uma breve onda de euforia e participação política voltaria durante os primeiros anos de presidência de Raúl Afonsin, durante a retomada da democracia, para logo declinar a partir de 1985 e, sobretudo, em 1989 com a chegada de Carlos Menem à presidência. Svampa assinala que o modelo adotado entre 1976 e 1983 trouxe um enfraquecimento das negociações coletivas e uma queda de salário, afetando principalmente um conjunto de trabalhadores pouco qualificados, os dos setores públicos e alguns setores industriais. Aumentando também as taxas de informalidade e precarização dos postos de trabalho. As mudanças instrumentalizadas pelo programa econômico do ministro da economia, José Martínez de Hoz, contribuíram assim para reconfigurar a estrutura social argentina, antes consubstanciada pela expansão dos setores médios.

Como consequência do processo de desindustrialização, destaca o aumento das desigualdades sociais através da expulsão da mão de obra do setor industrial ao setor terciário com a constituição de uma mão de obra marginal que aos poucos levou a formação dos “novos pobres” e dos “pobres estruturais”. Como destaca Schapira, em junho de 1999, dos 37 milhões de argentinos, mais de 40% se encontravam abaixo do nível da pobreza, demonstrando assim que o crescimento econômico dos anos 90 não extinguiu a pobreza, a aumentou.³⁹⁰

Mas já em 1983, a queda da qualidade de vida dos setores médios e baixos tornava-se evidente:

deterioro de las prestaciones sociales (acentuado por las crecientes disparidades en el interior del sistema de obras sociales), crisis del sistema previsional (caída de haberes de los jubilados) y de la educación pública (declive del gasto por alumno, crecientes conflictos laborales en el área). Finalmente, en el marco de la crisis de la deuda externa que afecto a gran parte de los países latinoamericanos y con una inflación anual de tres dígitos, una importante caída de la inversión interna y la extranjera y una creciente fuga de capitales, el gobierno Alfonsín naufragó en una errática búsqueda por construir nuevas alianzas político-económicas que consolidaran el recobrado marco institucional y contribuyeron a sanear una economía deteriorada.³⁹¹

³⁸⁹ SVAMPA, 2008, p. 35.

³⁹⁰ SCHAPIRA, Marie-France Prévôt. Buenos Aires en los años 90: metropolización y desigualdades. Revista **Eure**, Vol. XXVIII, nº85, Santiago de Chile, diciembre, 2002, p. 37.

³⁹¹ SVAMPA, p. 37.

Svampa destaca a hiperinflação em 1989 e a onda de saques que a acompanhou, em termos políticos, facilitou a derrocada final do modelo peronista de integração social iniciado em 1945 através de uma coesão nacional-popular. “En términos simbólicos, para amplios sectores de la sociedad argentina la hiperinflación confrontó a los individuos con la experiencia de disolución del vínculo social.”³⁹²

De acordo com a autora, a imagem do país devastado facilitou a adoção dos planos de Menem enquanto grandes mudanças necessárias, alterando também a forma de fazer política. Para Massuh, o trauma gerado pela hiperinflação, que obrigou Alfossín a renunciar seis meses antes do término do mandato, serviu para legitimar o pacote de Ménem a partir do que Naomi Klein denomina como “doctrina del shock”. Isto é, a reestruturação do Estado que se reduziu a vender os bens públicos aproveitou-se do “impacto psicológico que en la población generan grandes desastres o contingências para imponer medidas drásticas e impopulares”.³⁹³

Embora durante a campanha, Menem tenha se alinhado a uma simbologia populista, suas ações pós-ascensão e estratégias privilegiam uma “seducción individualista”. Escreve Svampa “el discurso menemista extrajo los componentes más individualistas del ideário del progreso, ya purgados en su dimensión colectiva nacional, y logro reasociarlos con una ‘lógica de los ganadores’”.³⁹⁴ Introduzia-se um discurso cada vez mais neoliberal que paulatinamente substituía a base da “boa” sociedade a partir de uma “solidariedade secundaria”, pela “libre competencia” entre os indivíduos.

Como aponta Schapira, durante esse período especialmente a região da Grande Buenos Aires foi o lugar de rápidas transformações como a terceirização da economia, privatização dos serviços públicos, desenvolvimento do setor imobiliário ligado a novas formas de consumo, assim como o aumento da pobreza e das desigualdades sociais.³⁹⁵

Essa nova configuração para um governo peronista exigia mudanças nas alianças políticas “que dejó de apoyarse masivamente sobre el poder de los sindicatos organizados para acercarse al corporatismo patronal representado por ciertos grupos oligopólios y cartelizados de la economía argentina.”³⁹⁶ O modelo implementado pelo

³⁹² SVAMPA, p. 37.

³⁹³ KLEIN, Naomi. **La doctrina del shock**. Madrid, Buenos Aires: Editora Paidós, 2007 *apud* MASSUH, Gabriela. **El robo de Buenos Aires**. Buenos Aires: Sudamericana, 2014, p. 24-25.

³⁹⁴ SVAMPA, *op. cit.*, p. 38.

³⁹⁵ SCHAPIRA, 2002.

³⁹⁶ SVAMPA, 2008, p. 38.

ministro da economia Dominho Carvalho, confirmou a saída da industrialização substitutiva operada durante a ditadura militar e a entrada de um modelo econômico baseado no déficit fiscal, desregulação dos mercados e privatização das empresas públicas, como descreve Svampa.

Los resultados son bien conocidos: em primer lugar, la estabilización monetaria y el crecimiento económico de los primeros años fueron acompañados por el aumento espectacular del desempleo y, posteriormente, luego de 1995, por la entrada de una fase de recesión; en segundo lugar, los cambios producidos en el mercado de trabajo se tradujeron por la precarización del empleo y la flexibilización laboral; por último, la alta concentración económica contribuyó al incremento de las desigualdades sociales.³⁹⁷

O processo de desindustrialização, iniciado nos anos 1970 atingiu de maneira impactante o conurbano bonoarense onde se concentrava a maior porcentagem de indústrias e, assim, as políticas monetaristas da ditadura, o difícil recomeço nos anos 80 e a hiperinflação levou ao fechamento de diversas indústrias, além de transformar as pequenas oficinas em *quioscos*.³⁹⁸

Esse processo aumentaria a brecha urbana entre os “perdedores” que agora se somavam grupos de classe média assalariada e autônoma, e os “ganhadores” representados pelas elites planificadoras, os setores gerenciais e profissionais e os intermediários estratégicos, para Svampa, uma nova classe de serviços propiciada pela implementação das políticas neoliberais. Enquanto a faixa de “ganhadores” se tornava cada vez menor, na esfera dos “perdedores” existia grande heterogeneidade nos quais agora incorporavam-se setores da classe média tradicional e de serviços que, com o novo modelo, sofreram efeitos da desqualificação social e precarização, assim como um novo proletariado ligado às tarefas de menor qualificação na economia de serviços, assinala a autora. Ainda, como descreve Schapira, o aumento da pobreza por um lado e o enriquecimento de uma pequena parcela da população por outro, desembocaria em uma nova geografia urbana desenhada pela lógica privada.³⁹⁹

O desemprego e a precarização do trabalho, acompanhados ainda da informalidade e do aumento de pessoas desempregadas, articulava-se a novos setores da economia avançada “(servicios de mantenimiento a las empresas) dirigida a hogares

³⁹⁷ SVAMPA, 2008, p. 39.

³⁹⁸ SCHAPIRA, 2002, p. 37.

³⁹⁹ *Ibid.*

acomodados -las "nuevas elites urbanas"- en relación con las nuevas formas de consumo y de esparcimiento (distribuidores de *pizza*, paseadores de perros, mensajeros, restauradores, etc.).”⁴⁰⁰

Em paralelo, a estabilidade alcançada com a adoção do Plano de Convertibilidade

desato una fiebre de consumo, postergada por años de inflación, que beneficio primeramente a las clases altas y medias altas (sectores ABC1 para las empresas de Marketing). Sin embargo, a partir de 1993, la explosión del consumo alcanza a las clases medias, mediante la flexibilización de las condiciones de acceso al crédito (principalmente en dolares). Esto impulsó la construcción, la producción e importación de automóviles, la compra de electrodomésticos (televisión, heladeras, cocinas, termotanques, calefones); el mercado electrónico. El consumismo produjo también la expansión de productos típicos del “primer mundo”, como la telefonía celular y la televisión por cable. En síntesis, de la mano del endeudamiento, el boom de consumo llegó a tocar a diferentes franjas de las clases medias.⁴⁰¹

De acordo com Svampa, a Asociación Argentina de Marketing designa entre os setores ABC1, setores sociais altos e médios, correspondente a 10% da população argentina em 1994, C2 a “classe média típica”, com 11%, C3 a classe média baixa, com 23%, D2 a classe baixa inferior, com 24% e E os setores marginais, com 5%, no período.

Na leitura da autora, a fragmentação das classes médias foi acompanhada de retirada da sociedade para o espaço privado, desde os anos 1980, repercutindo negativamente no antigo rol das classes médias enquanto agentes políticos. Assim como Svampa, concordamos que para compreender o impacto das privatizações na Argentina, é necessário levar em consideração as mudanças sociais e políticas operadas entre os anos 1970-1990 que alteraram as dinâmicas entre indivíduo e sociedade. O “doble carácter de la privatización y desregulación habría de producir un incremento de los ‘costos sociales’, es decir, un aumento de las desigualdades sociales y, por consiguiente, un proceso también de concentración económica”.⁴⁰²

O contexto produtivo dos anos 1990 é marcado, sobretudo pela IED (Inversión Extranjera Directa) e, dessa maneira, os processos de globalização foram determinantes na re-metropolização. Para Ciccolella, a estrangeirização e globalização durante os anos

⁴⁰⁰ SCHAPIRA, 2002, p. 38.

⁴⁰¹ SVAMPA, 2008, p. 41

⁴⁰² *Ibid.*, p. 43.

1990 gerou problemas de governabilidade e de capacidade de gestão do Estado nos processos econômicos, sociais e territoriais.⁴⁰³

Entre 1990 y 1997, la IED aplicada a formación de capital, fue de aproximadamente U\$S 33.000 millones y llegará a los U\$S 60.000 millones hacia fines de los años noventa. Si se consideran además fusiones, adquisiciones y privatizaciones, el monto total de IED en la década supera los U\$S 100.000 millones.⁴⁰⁴

Essa lógica faria com que paulatinamente o Estado perdesse o controle de atuação e passasse a operar mais especificamente como promotor das necessidades do capital privado, como assinala o autor. Processo também demonstrando no curta-documental de Martel.

No entanto, como destaca Schapira, a globalização não explica tudo, uma vez que a espacialização da sociedade é bastante complexa. Assim, para ela, cabe sublinhar a concentração das atividades bancárias e financeiras, o *boom* imobiliário e as privatizações em prazo muito curto, mecanismo favorecido pela gestão de Carlos Grosso “primer intendente nombrado en el período menemista, quien entrega la ciudad a las grandes operaciones urbanísticas ‘para sacar la ciudad de la decadencia’ y atraer la inversión”.⁴⁰⁵ Como destaque tem-se, como exemplo mais emblemático, o processo de revitalização de *Puerto Madero* a partir da associação público-privada, e que, como evidencia Schapira, tinha como lógica principal cobrir os gastos com infraestrutura com a venda de terrenos públicos para comercialização de habitações e comércios de luxo.⁴⁰⁶ Tal processo também é descrito por Massuh.⁴⁰⁷

É no contexto de maior retirada do Estado e de reconfiguração das relações entre público e privado que erguem-se cada vez mais os muros das urbanizações privadas no país “una inflexión que certifica la entrada de una nueva época, em la cual as desigualdades se multiplican em todos los registros y la privatización general de la sociedade genera nuevas realidades”⁴⁰⁸ Além disso, com o Plano de Convertibilidad, os processos de construção de *shoppings centers*, seriam acelerados, instalando-se

⁴⁰³ CICCOLELLA, Pablo. Globalización y dualización en la Región Metropolitana de Buenos Aires. Grandes inversiones y reestructuración socio-territorial en los años noventa. **EURE**, Revista Latinoamericana de Estudios Urbanos y Regionales, Vol. XXV, N° 76, Santiago de Chile, 1999, p. 10.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁰⁵ SCHAPIRA, 2002, p. 34.

⁴⁰⁶ Cabe destacar, como descreve a autora, que a construção no período de um programa de *tours* de luxo na região da Costanera Sur, já era fortemente denunciado por associações de ecologistas. Ver também: JAJAMOVICH, Guillermo. **Puerto Madero en movimiento**. Un abordaje a partir de la circulación de la Corporación Antiguo Puerto Madero Sociedad Anónima (1989-2017). Buenos Aires: TeseoPress, 2018.

⁴⁰⁷ MASSUH, Gabriela. **El robo de Buenos Aires**. Buenos Aires: Sudamericana, 2014, p. 24-25.

⁴⁰⁸ SVAMPA, 2008, p. 45.

primeiramente no centro norte da cidade e em seguida nas proximidades das autopistas.⁴⁰⁹ Espaços que surgem, como salientam as autoras, para responder a uma demanda por segurança, configurando-se como “espaços mais ou menos privados” ou “privados coletivos” e de “civildade tibia”, isto é, marcados pelo entremeio entre o espaço público e o privado, porem com acessibilidade restrita e controlada por guardas.⁴¹⁰ Também no período, expandia-se o setor hoteleiro.

Os responsáveis por essa gestão do espaço:

Por un lado están los *stakeholders*, término bursátil forjado por los organismos internacionales para designar aquellos que son parte perceptora en la organización de la ciudad: los "accionistas", es decir, los grandes operadores de servicios urbanos privatizados (Aguas Argentinas, Edenor, Edesur, etc.) y los grandes constructores (*developers*), que tienen un peso considerable en la reorganización territorial. Las negociaciones actuales que llevan a las empresas "privatizadas" de servicios urbanos y al gobierno a la revisión de las tarifas subrayan, si acaso fuese necesario, que las lógicas y los tiempos de las empresas no son los mismos del sector público. Por otro lado, las autoridades locales, las ONGs, las asociaciones de vecinos y la Iglesia desarrollan, cada una en su propio estilo, políticas sociales territorializadas en las "zonas desfavorecidas" del sur de la Capital y en las periferias.⁴¹¹

Em resumo, para Schapira, a crise e depois os anos de crescimento aprofundaram as rupturas no interior da classe média e do espaço metropolitano produzindo mais polarização social e aumento dos “novos pobres”. Além disso, essa nova pobreza, resultado da queda de salários das categorias profissionais e o do aumento das diferenças de salários no interior de cada categoria, foi acompanhada pela pauperização de uma parte da classe média “en un país en donde ellas habían sido las creadoras de la idea de Nación y de su modelo histórico cultural, se conjuga con la sedimentación de la pobreza estructural.”⁴¹² E, como aponta a autora, modifica os usos e práticas da cidade.

Estos mecanismos evolucionaron paralelamente al retiro del Estado de varios sectores -privatización de los grandes servicios urbanos (agua, gas, luz, metro, trenes suburbanos), deterioro de la escuela pública y de la protección social^{3/4}- lo que se manifiesta a través de un debilitamiento de la cohesión social.⁴¹³

⁴⁰⁹ SCHAPIRA, 2002.

⁴¹⁰ CAPRON, G. **Les centres commerciaux à Buenos Aires**. Les nouveaux espaces publics de ça ville à la fin du XXe siècle. Les annales de la Recherche Urbaine, 78, 1998. *Apud.* SCHAPIRA, 2002, p. 35.

⁴¹¹ SCHAPIRA, 2002, p. 35-36.

⁴¹² *Ibid.*, p. 42.

⁴¹³ *Ibid.*

Para Svampa, se em um primeiro momento as leituras sobre o período enfatizaram a brecha em termos de consumo entre os diferentes setores da classe média, agora faz-se necessário pensar uma brecha ainda maior em termos de estilo de vida e modelos de socialização, algo que procuramos evidenciar através dos filmes do nosso escopo documental.

Essas classes médias aparecem refundando imaginários, salienta Arizaga. Um deles, ligado à educação, dá-se sobretudo pelo aprendizado do inglês.⁴¹⁴ E nesse sentido vale destacar não apenas as escolas bilingues presentes tanto dentro das urbanizações privadas quanto nos seus arredores, como também a constante utilização de termos em inglês pelas pessoas, questão que aparece de maneira marcada nas entrevistas e também nos filmes.

É nesse contexto e sob as bases do aumento da desigualdade e da privatização cada vez maior dos espaços urbanos, que o enfraquecimento da esfera pública e dos laços sociais joga com os sentimentos de insegurança levando a “*nuevas modadidades de producción del lazo social, a través de la privatización da seguridad*”⁴¹⁵

5.1.1 Suburbanização, legislação e privatização

Para Ballent imaginários suburbanos ou rurais, estéticas pintoresquistas, habitação e mercado imobiliário são elementos solidamente relacionados nas modernas configurações dos territórios, e, no caso argentino, desde o século XIX, *estancias*, *quintas*, *casas de veraneo*, *casas de weekend* e *country clubs*, são a materialização dessa articulação. O discurso da vida fora da cidade e o costume de *veranear*, no caso argentino, viu-se reforçado pela epidemia de febre amarela em 1871 “que mostro los beneficios de alejarse da ciudad y trasladar la vida domestica a parajes consideradas más saludables y en contato com la naturaleza.”⁴¹⁶ Além disso, os usos dos espaços exclusivos e a prática de esportes e demais atividades de ócio, demarcavam claramente as fronteiras sociais.

Mas é somente nos anos 1930 que surgem os primeiros *country clubs*, o *Tortugas* e o *Hindu Club* ainda nos anos 30, o *Highland Park* em 1940 e o *Olivos Golf Club* nos anos 50, como iniciativas restritas às elites. Como ressalta Ballent, tratava-se de uma

⁴¹⁴ ARIZAGA, 2005.

⁴¹⁵ Grifo da autora. SVAMPA, 2008, p. 47.

⁴¹⁶ BALLENT, 1998, p. 89.

combinação entre habitação e esportes terrestres, como o golfe, polo, tenis, equitação e natação em piscina:

el automóvil acercaba el campo a la ciudad, y el campo ya no sería el espacio de la combinación entre ocio y trabajo, sino un nuevo ámbito de esparcimiento, el escenario para la práctica de deportes terrestres. Cabe destacar que tanto el Tortugas como el Hindú se formaron sobre la existencia previa de canchas de polo y links de golf.⁴¹⁷

O cenário de espaços de ócio e de casas de verão, ou segunda moradia, restritos às elites, modificar-se-ia somente nos anos 1970 com uma nova etapa de desenvolvimento dos clubes de campo, sobretudo com a mudança na ley de ordenamento urbano y territorial da Provincia de Buenos Aires em 1977.

Legislativamente, os clubes de campo organizaram-se a partir da ley nacional de Propiedad Horizontal 13.512, de 1948:

Según esta ley, pensada para los altos edificios de departamentos que comenzaban a poblar las grandes ciudades, las parcelas que componen el sector residencial, así como aquellas destinadas a un área común, constituyen un ‘todo inescindible’, en términos de dominio, uso y goce. Para el caso de los countries queda claro que cuando hablamos de ‘áreas comuns’ no hacemos referencia al passillo de un edificio sino a los espacios de recreación común así como las vías de circulación interna.⁴¹⁸

A segunda etapa conhecida como primeiro boom imobiliário nos anos 1970, em oposição aos primeiros *country clubs* caracterizava-se por não se centrar na exclusiva elite tradicional e sim na classe média alta, e como escreve Svampa, sobretudo em empresários e profissionais buscando afirmar sua consagração social através do “estilo de vida country”, que nos dedicaremos melhor no capítulo 6. Esse contexto, assim, como estilo de vida country é, sobretudo, o eixo central da narrativa de *Las viudas de los jueves* (2005), aparecendo de maneira bastante marcada no livro, que abrange de certa forma o período de chegada de Mavi e sua família ao *country*, nos anos 1980, e a expansão e decadência das famílias que se mudaram para lá e foram afetadas pela crise econômica de 2001.

Essa expansão, como ressalta a bibliografia tinha como faixa etária os 25-30 anos portadoras de um estilo de vida “más hedonista y relajado y que busca trasladar las comodidades de la ciudad al ‘entorno bucolico’, exigiendo, entre otras cosas

⁴¹⁷ BALLENT, 1998, p. 93.

⁴¹⁸ SVAMPA, 2008, p. 55.

pavimentacion de calles, red de cloacas, gas natural.”⁴¹⁹ A difusão dos *countries* também esteve atrelada ao sentimento de insegurança frequente nas classes altas em razão da ação de distintos grupos de guerrilheiros (Montoneros, Fap, ERP) e, de acordo com Svampa, no início dos anos 1970, segundo o relato de uma residente do *Tortugas Country Club* o ERP realizou uma incursão armada na urbanização.⁴²⁰

Com o crescimento e expansão das urbanizações privadas, novas demandas referentes aos preceitos urbanísticos foram necessárias. É o caso do decreto-ley 8.912/77, artigos 64-67, que regulava o uso do solo e que especifica a localização dos clubes de campo em “áreas complementares ou rurais” para a construção de casas de uso transitório e “em contato com a natureza”, e define que as mudanças normativas são responsabilidade do município. Isso significa que cada município pode realizar reformas no decreto e solicitar sua validação na Província de Buenos Aires.

O decreto também estipulava a criação de uma área comum de lazer, e um máximo de 350 casas com área mínima de 600 metros quadrados, além de proibir a existência de clubes de campo dentro de um raio inferior a sete quilômetros (restrição que sofreu uma série de exceções, como destaca Svampa).

Nesse contexto, é interessante apontar o sobrelevado por Svampa, assim como as demais bibliografias, em que se analisa como nos anos 1970, a “plata dulce”, produto da política econômica da ditadura militar, faz com que cheguem aos *countries* os “yuppies”, apropriando-se de símbolos de distinção social e convertendo a “mujer country” em um bem suntuário.⁴²¹ Nesse período, embora mais aberto em relação aos primeiros empreendimentos restritos às elites, o estilo de vida ainda era parte de uma faixa privilegiada. No entanto, o aparecimento dos bairros fechados seria uma espécie “democratização” de acessos, por seu custo menor que os *countries* tradicionais e por, em seus inícios, não contarem com áreas sociais comuns e instalações esportivas.

Nos anos 1980 acontecem mudanças significativas quanto a oferta residencial e o perfil social e geracional. A expansão a partir desse período, e sobretudo nos anos 1990, é fomentada pela construção de novas autopistas como o Acesso Norte, Acesso Oeste e a Autopista Ezeiza, e também pelas formas de financiamento facilitadas com a política econômica do governo Menem. “Se han construido alrededor de 150 km entre nuevas autopistas (Buenos Aires-La Plata, Acceso Oeste) y remodelación y ampliación de

⁴¹⁹ SVAMPA, 2008, p. 55.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 56.

⁴²¹ *Ibid.*

autopistas ya existentes (General Paz, Acceso Norte y sus diferentes ramales, etc.)”⁴²² Nesse sentido, as construções urbanas privadas eram facilitadas, significando maior número de carros em circulação e menor investimento em transporte público.

Para Thuillier, a oferta de bairros privados desenvolveu-se sobretudo em proximidade com as autopistas em um raio de 25 a 70km do centro da cidade de Buenos Aires e teve êxito sobretudo entre os casais jovens que planejavam filhos. A “qualidade de vida” era o argumento principal dos promotores desse tipo imobiliário, enquanto a segurança aparecia apenas como um fator entre outros.⁴²³

Ainda, de acordo com o autor, o primeiro elemento que aparece advindo dessa transformação urbano-rural é uma modificação das formas que pretende romper com a cidade centro:

El estricto y monótono damero de Buenos Aires es reemplazado por el de las calles curvas, los *cul de sac* alrededor de lagos artificiales, formas típicas de la arquitectura “pintoresca”. La naturaleza, valorizada al máximo, es un elemento de ornamentación fundamental; cuando pueden, los arquitectos se apoyan en puntos llamativos del terreno que ellos habilitarán. Se conserva y valoriza una avenida bordeada de árboles, una depresión del terreno que podrá convertirse en una pequeña laguna, un bosque de árboles antiguos, una vieja casa patonal, que rehabilitada será un *club house* muy en boga.⁴²⁴

Retroalimentam, para Thuillier, Svampa e Ballent, um *folklore* ruralista em que se assenta a identidade nacional argentina, o mundo dos *gaúchos*, “contra los valores propios de la civilización urbana europea y refinada que caracteriza el imaginario de Buenos Aires.”⁴²⁵ Dessa forma, o afastamento da cidade-centro, tornava-se ainda mais evidente.

Como sublinha a bibliografia, o centro dos empreendimentos são os bairros e condomínios privados, no entanto, outras tipologias também são marcantes como os clubes de chacras e os megaempreendimentos (que nos deteremos melhor no final desse capítulo).

estos desarrollos se han visto favorecidos y potenciados por la ampliación del Acceso Norte, la conclusión del Acceso Oeste, la construcción de la Autopista Buenos Aires - La Plata y la rehabilitación del tren de la Costa, en el borde fluvial norte. Pilar, Escobar y Tigre, en el norte aparecen como los partidos privilegiados por estos desarrollos.

⁴²² CICCOLELLA, 1999, p. 13.

⁴²³ THUILLIER, 2005.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁴²⁵ *Ibid.*

En una proporción menor, Moreno, Gral. Rodríguez y Luján, en el oeste, y Cañuelas, Ezeiza y Berazategui, hacia el sur, son los partidos donde el fenómeno es más dinámico, en la segunda mitad de los años noventa.⁴²⁶

No entanto, é somente em 1997 que a figura do bairro privado aparece na legislação, com a possibilidade de instalar-se em áreas urbanas, através da resolução 74 da Secretaria de Tierras y Urbanismo da Provincia de Buenos Aires. Nessa resolução os bairros fechados são obrigados a respeitar a regulamentação urbanística de cada zona.

A esta resolución, cuestionada por su ambigüedad (la unidad funcional puede pasar de un mínimo de 600 metros cuadrados a 300 metros cuadrados, entre otras cosas), se le superpuso el decreto 27 de la provincia de Buenos Aires, que define como barrio cerrado “a todo emprendimiento urbanístico destinado al uso residencial predominante con equipamiento comunitario cuyo perímetro podrá materializarse mediante cerramiento”.⁴²⁷

Escreve a autora que o decreto estabelece que os bairros fechados devem ser gerenciados através da ley nacional 13.512 sem infringir os conteúdos indicados no artigo 52 do decreto 8.912/77 ou optar pelo regime jurídico estabelecido pelo decreto 9.404/86. No entanto, na lei 13.512 não há indicações sobre as ruas públicas, pois a resolução de propriedade horizontal pensa a partir de somente um prédio e não nos demais usos da terra. Assim, para Svampa, o decreto 9.404/86 expressa a insustentabilidade de aplicar a ley de propiedad horizontal para esse tipo de urbanização criando a possibilidade que as ruas continuem em domínio privado.⁴²⁸

Como ressalta Thuillier, o que diferencia os bairros privados dos do centro da cidade é sua homogeneidade, coerência arquitetural e paisagística interna, garantido a partir de um forte controle da produção do espaço: “las normas arquitectónicas del barrio definen muy estrictamente las superficies mínimas y máximas de la construcción, los retiros y las alturas autorizadas, llegando incluso a imponer restricciones sobre el estilo de las casas.”⁴²⁹

⁴²⁶ CICCOLELLA, 1999, p. 15.

⁴²⁷ SVAMPA, 2008, p. 60.

⁴²⁸ Posteriormente, para a Provincia de Buenos Aires, o Decreto 1727/2002 estabeleceria a Descentralização Administrativa a Municípios do procedimento de aprovação de urbanizações fechadas que compreende os clubes de campo e bairros privados, e o Decreto 947/2004 possibilitou que cada proprietário possa incorporar individualmente sua construção mediante escritura de obra nova. Ver: CORNA, Pablo María. **Clubes de campo y barrios cerrados:** administración, aspectos sociales, jurídicos y contables. Buenos Aires: Consejo Profesional de Ciencias Económicas de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2011.

⁴²⁹ THUILLIER, 2005, p. 10.

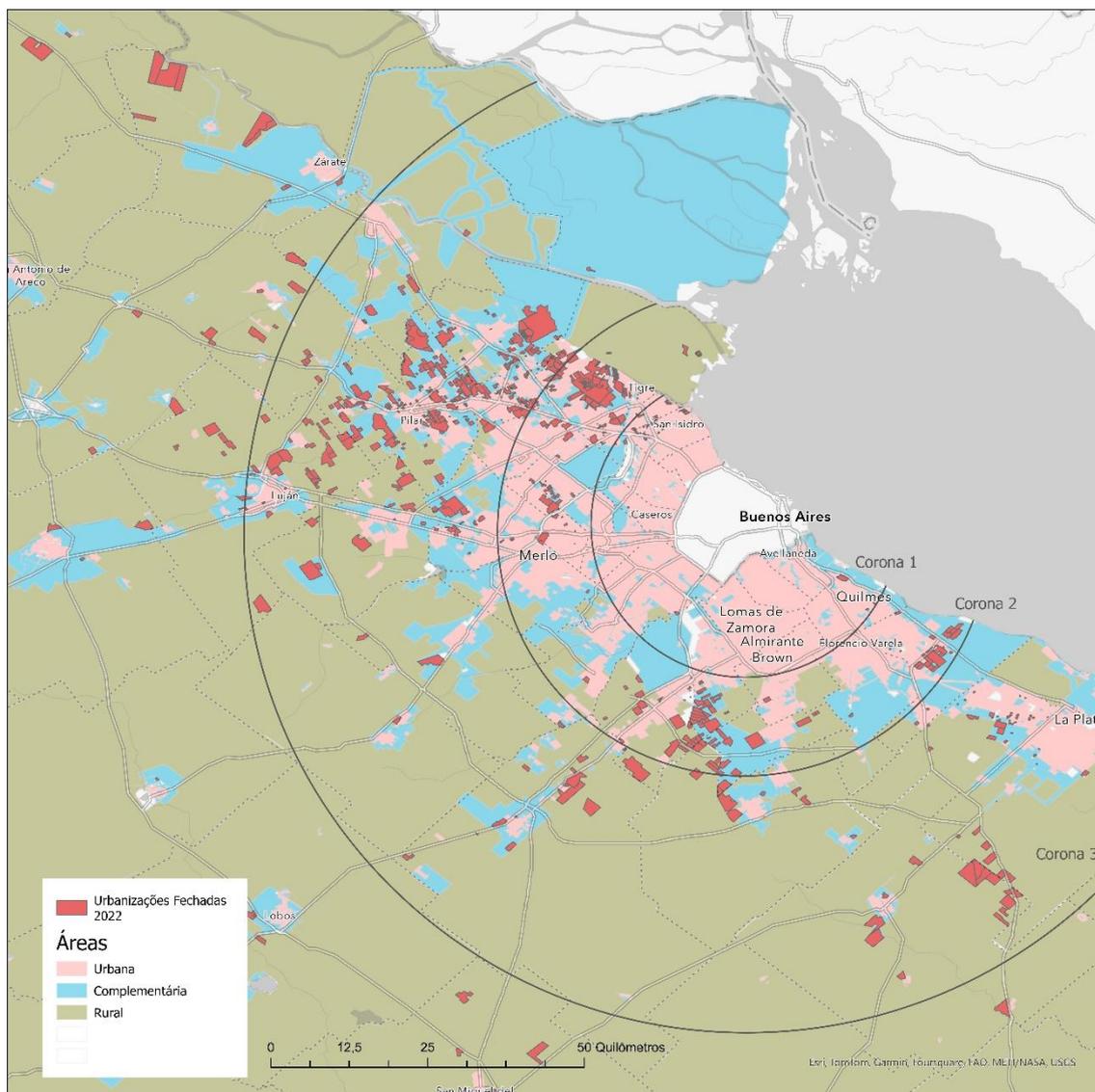


Figura 142 – Mapa das urbanizações privadas, 2022. Fonte: Elaboração própria com base em dados georreferenciados disponibilizados na plataforma aberta Wikimapia.⁴³⁰

Como assinala Arizaga, já em entre 1995 e 1998, as urbanizações privadas ocupavam 400km² representando o dobro da superfície da cidade de Buenos Aires.⁴³¹ Atualmente, como vimos, existem cadastradas 747 urbanizações entre *countries* e bairros privados, de acordo com dados do *Poblaciones*, apenas para a Região Metropolitana de Buenos Aires, cujas localizações podem ser vista na figura 142 e concentram-se sobretudo na terceira corona.⁴³² Ao mesmo tempo, dados de 2022 do Registro Nacional de Barrios

⁴³⁰ POBLACIONES. **Poblaciones**. Plataforma abierta de datos espaciales de población de la Argentina. [S.l.]. CONICET, 2022. Disponível em: <<https://mapa.poblaciones.org/map/115501>>. Acesso em: 24 jan. 2024.

⁴³¹ ARIZAGA, 2005, p. 56.

⁴³² POBLACIONES, 2023.

Populares (RENABAP), indicam que as *villas*, assentamentos e bairros populares em todo país, ocupam uma superfície três vezes maior que a da Cidade de Buenos Aires.⁴³³

Apenas na Província de Buenos Aires há 2.065 bairros populares, que engloba todo conjunto habitacional e urbanizações informais “que se constituyeron mediante distintas estrategias de ocupación del suelo, que presentan diferentes grados de precariedad y hacinamiento, un déficit en el acceso formal a los servicios básicos y una situación dominial irregular en la tenencia del suelo”.⁴³⁴

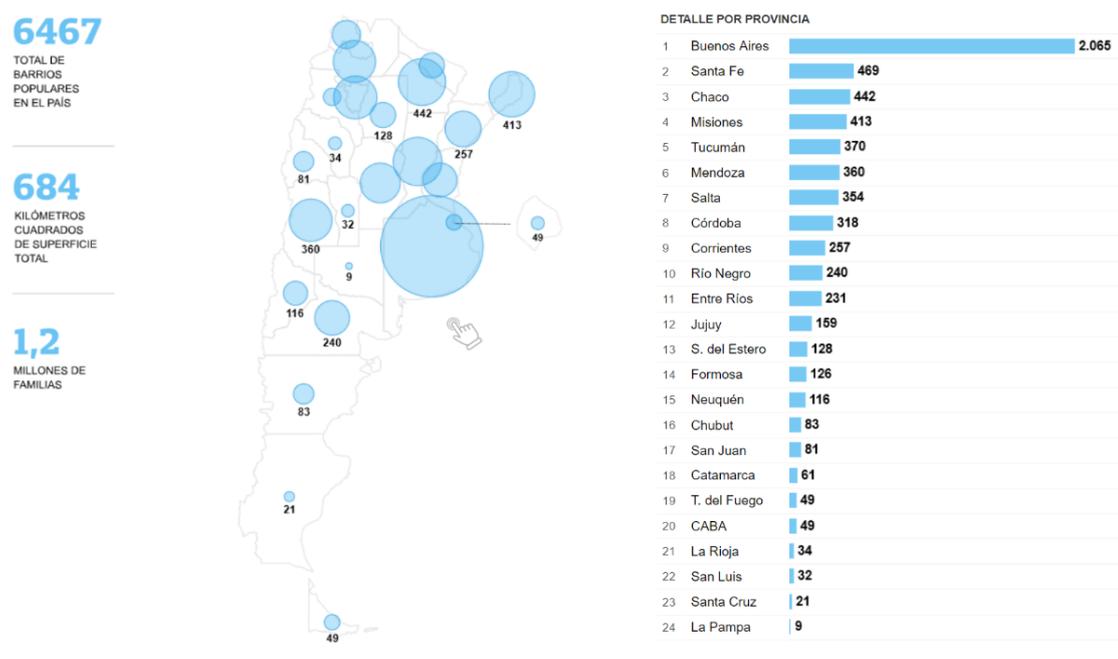


Figura 143 – Mapa Interativo sobre bairros populares elaborado pelo *La Nacion*. Fonte: GIAMBARTOLOMEI, 2023.

Enquanto na segunda e na terceira corona da RMBA cresce o número de urbanizações privadas, também é significativa a quantidade *villas miserias* e assentamentos. O segundo momento de crescimento dos bairros populares deu-se sobretudo a partir dos anos 1980, após a ditadura militar, acelerando-se nos anos 1990, com a consolidação, como vimos, dos pobres estruturais, novos pobres e imigrantes.

Como escreve Vidal Kopman

⁴³³ GIAMBARTOLOMEI, Mauricio. Las villas y asentamientos del país ya triplican la superficie de la Ciudad de Buenos Aires. *La Nacion*, Argentina, ano 2023, 13 dez. 2023. Sociedad, Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/sociedad/las-villas-y-asentamientos-del-pais-ya-triplican-la-superficie-de-la-ciudad-de-buenos-aires-nid13122023/>>. Acesso em: 10 jan. 2024.

⁴³⁴ *Ibid.*

los emprendimientos inmobiliarios también buscaron las tierras baratas y para ello recurrieron a los partidos más alejados, en donde las áreas inundables y los basurales a cielo abierto formaban parte del entorno de las ciudades. Y es en este entorno, rural en algunos casos, híbrido y degradado en otros, donde coinciden en la localización los enclaves de lujo y las villas miseria.⁴³⁵

Para Torres, antes dos años 1980, os *enclaves* eram as *villas*, *enclaves* dos mais pobres, a partir dos años 1990, as Urbanizações Cerrada (UC) constituem os *enclaves* dos ricos.⁴³⁶ As UCs se agrupam ao redor das principais autopistas, alterando o antigo padrão de suburbanização que acompanhava a linha de trem. “Si bien las UC siguen a las autopistas, no se encuentran a la vera de ellas sino en zonas intersticiales próximas, muchas veces superponiéndose y entrando potencialmente en conflicto con zonas modestas de tejido urbano regular (viejos loteos económicos) o con 'villas' periféricas”⁴³⁷, questão que aparece na documentação fílmica e de maneira marcada em *Historia del Miedo* (2014).

Embora não possamos trazer dados atualizados quanto a localização das *villas* e assentamentos em relação às urbanizações privadas em 2022, é possível notar em mapa elaborado em 2009 pela Subsecretaria de Urbanismo Vivienda algumas dessas localizações.

⁴³⁵ VIDAL-KOPMANN, 2014, p. 219.

⁴³⁶ TORRES, 2001.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 11.

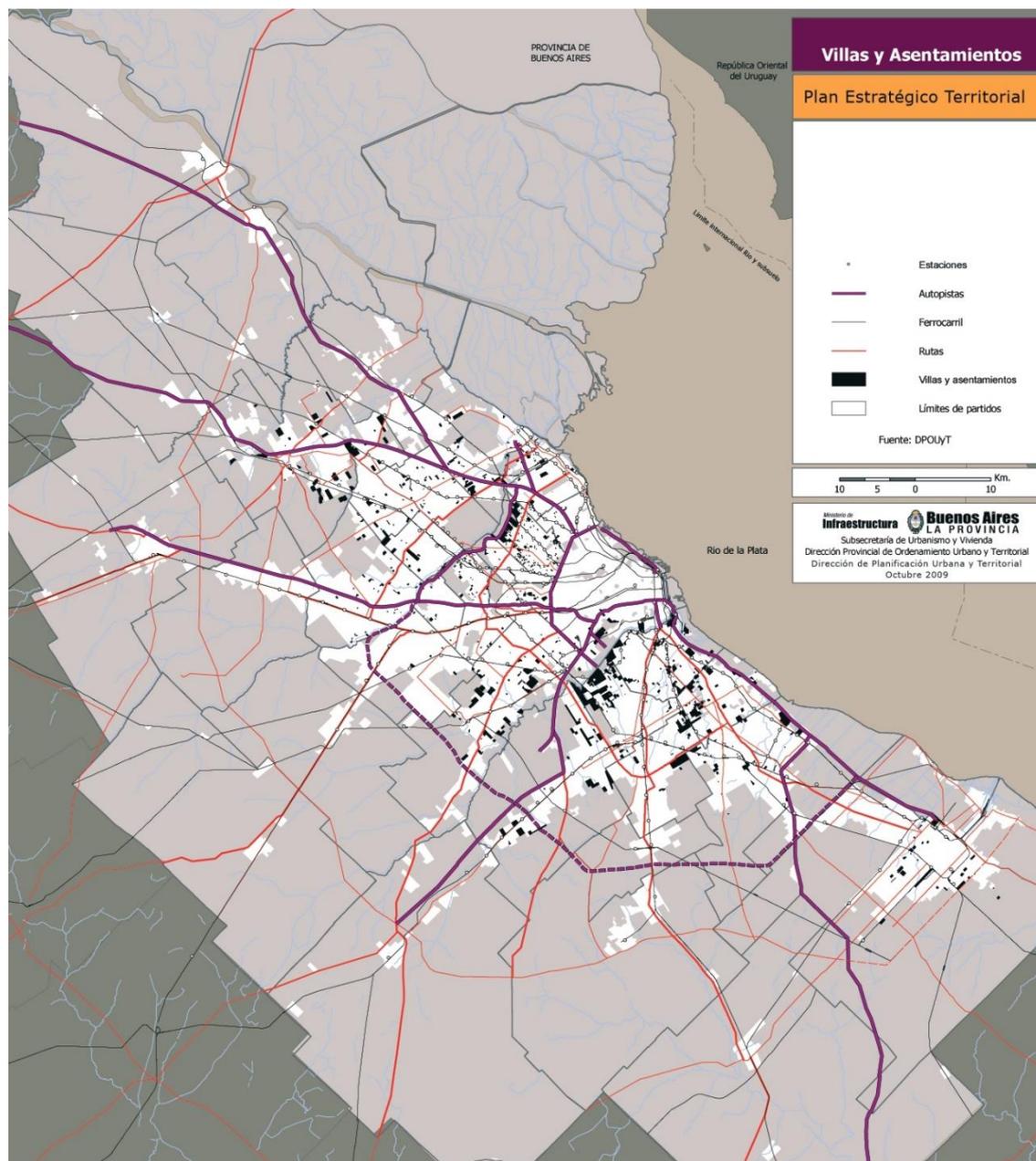


Figura 144 – Mapa de Villas y Asentamientos, 2009. Fonte: Observatorio Metropolitano.⁴³⁸

O trabalho mais recente dedicado ao tema foi publicado em 2022, nele não consta as aproximações com as urbanizações privadas, embora, como vimos essa associação renderia um grande tema de pesquisa.⁴³⁹

⁴³⁸ OBSERVATORIO METROPOLITANO . **Observatorio AMBA**. Argentina: CPAU, 2010. Disponível em: <<https://observatorioamba.org/planes-y-proyectos/rmba/mapas/villas-y-asentamientos>> Acesso em: 24 jan. 2024.

⁴³⁹ SNITCOFSKY, Valeria. **Historia de las villas de la ciudad de Buenos Aires: de los orígenes hasta nuestros días**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Bismán Ediciones, 2022.

5.2 Tipologias

Arizaga denomina as urbanizações privadas como NUCS – Nuevas Urbanizaciones Cerradas o Privadas, e, como vimos com Ballent, embora se aproximem em sua função principal de “afastamento” da cidade, contato com a natureza e amplo aparato de segurança, tipologicamente apresentam-se como diferentes. Por se tratar de um ponto comum em toda bibliografia e por condensarem os tipos de urbanização, assim como seus impactos quantitativos, a título de informação, usaremos as definições dadas a partir de Arizaga.

Assim, de acordo com a autora, no escopo das NUCS, podemos destacar em resumo cinco tipos:

Country Club: que, como vimos, tem suas origens nos anos 1930, como segunda moradia ou habitação de fins de semana, aumentos significativos nos anos 1970 e *boom* nos anos 1990. Os clubes de campo destacam-se sobretudo pelas áreas de lazer e de prática de esportes coletivos. No geral, supõem um gasto de entrada no clube de manutenção mensal. Como subtipos encontram-se os temáticos como os náuticos, “farms club”, de golf, de equitação, etc.

Barrios cerrados: sua maior aparição dá-se sobretudo a partir dos anos 1980, tendo como auge os anos 1990. São, desde o princípio, espaços de moradia permanente e aparecem, a priori, em proximidade às zonas urbanas, sobretudo em San Isidro e San Fernando, na zona norte da RMBA e depois estendendo-se por demais regiões. Até meados dos anos 1990, não apresentavam em sua formação inicial os ambientes de uso comum, porém com a oferta e ampliação do mercado, agregaram paulatinamente serviços comuns a *countries club*.

Nuevas ciudades: megaempreendimentos a partir de 450 hectares que tem suas origens em fins dos anos 1990 e buscam articular “los valores considerados positivos de la ciudad (en su dimensión cultural y social, especialmente) y los valores positivos de la vida comunitaria de los tipos anteriores (seguridad, contacto con la naturaleza, etc.)⁴⁴⁰. Organizam-se a partir de um “Plan Maestro” que identifica os lugares comuns e abertos com todos os serviços oferecidos.

⁴⁴⁰ ARIZAGA, 2005, p. 60.

Condomínios: como vimos na introdução, condomínios, na Argentina, designa um tipo de urbanização próprio da segunda metade década de 1990, sendo mais econômicos e um intermediário entre os apartamentos e as casas das demais urbanizações privadas, localizando-se dentro da malha urbana da cidade. “Urbanisticamente, los condomínios organizan em pequeños departamentos de dos o três ambientes, que rodean um jardín central com uma pileta, um quincho de uso comum y juegos infantiles”⁴⁴¹ Como ressalta Arizaga, como essas urbanizações não são registradas tipologicamente não é possível mapear suas localizações ou impactos, o que indica, sua pouca relevância e impactos urbanos.

Chacras: As chacras são as urbanizações privadas (depois dos megaempreendimentos) de maiores dimensões territoriais das NUCS, localizando-se normalmente de maneira mais afastada da cidade e em zonas rurais. Surgiram sobretudo nos anos 1990 e “apelan a la recreacion de ciertas actividades agropecuárias, que son asociadas como actividades de ocio para el fin de semana o para personas ya retiradas de los compromissos laborales y que no requieren la cercania de la ciudad.”⁴⁴² Os principais empreendimentos encontram-se na zona de Zárate, Luján, Open Door, San Antonio de Areco y San Miguel del Monte.

5.3 Cidades privadas: os casos Nordelta, Estancias del Pilar e Pilar del Este

Como vimos a alteração da paisagem urbana na Região Metropolitana de Buenos Aires, deu-se não apenas a partir das urbanizações fechadas, mas também de todo um complexo que consubstancia a privatização do espaço, como *shoppings centers*, *urban entertainment center*, escolas privadas etc. Arizaga ressalta por exemplo que para o caso de *Pilar*, uma das localizações onde se concentra a maior quantidade de urbanizações privadas ao redor de autopistas, houve também uma intensificação das áreas de consumo, com destaque para o setor de hipermercados e centros comerciais, que contam inclusive com grandes *fast fashions*, multicines e bingo, convertendo a rodovia Panamericana em um grande centro comercial. Quanto ao complexo de grandes salas de cinema, cabe

⁴⁴¹ ARIZAGA, 2005, p. 60.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 61.

destacar que além da região de Pilar à época com mais de dez salas de cinema ao longo do km 50 da autopista Panamericana, já em 2005, na zona oeste existia o Showcase de Haedo com catorze salas de cinema e o Plaza Oeste com nove salas.⁴⁴³

Ao lado de todo um aparato de consumo, além dos bairros e condomínios privados e das Torres Jardín, surgidas em lugares mais centrais e de maneira muito marcada em Puerto Madero, os megaempreendimentos ganharam força a partir dos anos 2000.

Os projetos de megaempreendimentos, ou as denominadas “ciudad pueblo”, mini cidades, ou cidades privadas são urbanizações integrais e sujeitam-se a um Plano Diretor que deve ser incorporado ao Código de Zonificação do Partido correspondente.

La planificación de estos emprendimientos contempla diversos tipos de áreas, respondiendo al deseo de los consumidores de vivir en vecindarios cómodos con buenos servicios; esta modalidad de desarrollo se expande integrando todas las facilidades de una ciudad: educación (colegios y universidades), *shopping*, marinas, deportes, recreación, salud; club de campo, rodeado dentro de un entorno natural de verde y agua, con un sistema de seguridad basado en la última tecnología, distintos tipos de vivienda: casas, condominios, *towhouses*, formando barrios con servicios comunes y sistemas propios de seguridad; los servicios incluyen desde supermercados a capillas, pasando por destacamentos policiales, colegios y *shoppings*.⁴⁴⁴

Tudo isso, como sabemos, cercado por muros e segurança privada. Em 2001 existiam aprovados seis empreendimentos de cidades privadas: Nordelta, Estancias del Pilar, Pilar del Este, Ayres de Pilar e Puerto Palmas, que, de acordo com Svampa⁴⁴⁵ em referência a uma matéria do *Clarín* de novembro de 2000, eram os únicos empreendimentos plenamente favorecidos pela crise econômica. Nos próximos tópicos, falaremos de três deles.

5.3.1 Nordelta: “*Todo lo que te gusta hacer en la ciudad, lejos de la ciudad*”

De todos os megaempreendimentos, sem dúvidas o mais emblemático é Nordelta, a primeira cidade privada do país, localizada no Partido de Tigre a 30km da cidade de Buenos Aires. De acordo com a página do empreendimento, em 1972, Julián Astolfoni, a partir das Villes Nouvelles de Paris e outros empreendimentos urbanísticos da Europa,

⁴⁴³ ARIZAGA, 2005.

⁴⁴⁴ CALEGARI DE GROSSO, Lydia E. **Urbanizaciones Cerradas:** Countries, barrios privados y cerrados, parques industriales, pueblos y ciudades cerradas. Buenos Aires: AbeledoPerrot, 2009, p. 263.

⁴⁴⁵ SVAMPA, 2008.

elaborou um projeto que buscava oferecer estruturas de saneamento e demais serviços junto a uma planificação urbanística racional e integrada.⁴⁴⁶

O projeto foi aprovado pela Província de Buenos Aires em 1992, em 1999 o primeiro bairro, La Alameda, foi lançado e nos anos 2000 entregou o primeiro lote para construção. Hoje contém cerca de 50.000 habitantes, de acordo com informações do seu site oficial, constituindo um núcleo urbano com serviços que se encontram em uma cidade. O empreendimento conta ainda com bairros de condomínios, isto é, um complexo com apartamentos de 1 a 4 ambientes e um *towhouse*.



Figura 145 – Imagens de satélite retiradas da página do empreendimento. Fonte: NORDELTA S.A. Nordelta. Argentina: Nordelta S.A, 2023. Disponível em: <https://www.nordelta.com/>. Acesso em: 18 nov. 2023.

⁴⁴⁶ NORDELTA S.A. Nordelta. Argentina: Nordelta S.A, 2023. Disponível em: <https://www.nordelta.com/>. Acesso em: 18 nov. 2023.



Figura 146 - Masterplan Nordelta. Fonte: NORDELTA S.A. Nordelta. Argentina: Nordelta S.A, 2023. Disponível em: <<https://www.nordelta.com/>>. Acesso em: 18 nov. 2023.

O megaempreendimento pode ser acessado pela rota Panamericana ramal Pilar e pela Panamericana Ramal Tigre por via terrestre, e através do Rio Luján. E conta com duas empresas de transporte com acesso, Mary Go com sua linha chartres e a linha de coletivos 723.⁴⁴⁷ Possui ainda uma revista própria “Revista Nordelta, la revista oficial de Nordelta Ciudadpueblo y Puertos”⁴⁴⁸, com reportagens dedicadas a estilos de vida, decoração, esportes, moda etc.

Un lugar donde vas a encontrar tu lugar

Desde el lanzamiento del primer barrio en 1999, Nordelta tuvo un crecimiento constante llegando a ser lo que es hoy, una ciudad completamente consolidada. Con 27 barrios lanzados, 50.000 habitantes, 5 colegios con una completa propuesta educativa con más de 5.000 alumnos, Centro Médico del Sanatorio Las Lomas con más de 80 especialistas, centro comercial con más de 100 locales, 5 salas de cine, 5 bancos, 3 estaciones de servicio, 23 restaurants (10 sobre una increíble bahía con amarras y salida al río Luján), un completo Club

⁴⁴⁷ MARY GO. mary Go. Argentina: viacarreira, 2023. Disponível em: <<https://www.marygo.com.ar/Auriga/PublicHome.do?action=preparePublicHome>>. Acesso em: 9 nov. 2023.

⁴⁴⁸ RN. Revista Nordelta. Argentina: Revista Nordelta, 2023. Disponível em: <https://revistanordelta.com/>. Acesso em: 15 nov. 2023.

Deportivo con dos sedes y una cancha de golf de 18 hoyos, diseñada por Jack Nicklaus que ya fue 4 veces sede del Abierto de Golf de la República y un Hotel 5 estrellas, el Nordelta conforma una oferta única en la Argentina.⁴⁴⁹

Seguido da descrição do empreendimento, a propaganda prossegue de maneira ainda mais apelativa: “Tu vida cambia en Nordelta” e nos dizeres dos empreendedores a “diversidade” é a regra. Obviamente com diversidade, referem-se aos 28 bairros comercializados e que podem ser eleitos a partir das opções de com lago próprio, com vista para o lago central, com quadra de golfe, com saída para o Rio Luján... etc. Ainda adverte que dos mais de 5800 lotes lançados em fins de 2022, só restavam disponíveis 80: “Nordelta ya es el sueño hecho realidad de miles de familias. Y todavía puede ser el de la tuya.”.

Nordelta possui 5 colégios privados Northlands, Michael Ham, Cardenal Pironio (Grupo Educativo Marin), St. Luke’s y Northfield School – todos bilingues-, e um centro médico dirigido pelo Sanatorio Las Lomas com mais de 80 médicos especialistas. Conta ainda com um centro comercial, com página própria⁴⁵⁰: “Todo lo que te gusta hacer en la ciudad, lejos de la ciudad.”

El **Centro Comercial Nordelta** es el lugar ideal para encontrar lo que necesitás y disfrutar momentos únicos con amigos o en familia. Sus 5 salas de cine, **Mc Donald’s**, más de 10 restaurantes, supermercado y 80 locales con las mejores marcas de ropa, decoración y electrodomésticos lo hacen simplemente irresistible. Los fines de semana se convierte en el punto de encuentro obligado de los adolescentes de Nordelta. Pero si se trata de relajarse un poco quizás prefieras disfrutar una comida en alguno de los 8 restaurantes de Bahía Grande, a orillas del río, con una inigualable vista a las amarras, cómodos estacionamientos y seguridad. Ahí te vas a encontrar, por ejemplo, con **Sushi Club, Los Inmortales, Down Town Matias, Taco Box y Justo**. Simplemente te vas a dedicar a disfrutar.

A história com viés positivo contada pelo site do empreendimento esconde uma outra faceta, de acordo com Janoschka o projeto representa, desde o início, o fracasso estatal: a mudança de donos do terreno de mais de 1.600 hectares, efetuou-se como forma de pagamento estatal a duas empresas privadas. O projeto iniciado em fins dos anos 1980 a partir de Julián Astolfini, diretor das empresas, buscava construir um novo centro

⁴⁴⁹ NORDELTA, 2023.

⁴⁵⁰ *Ibid.*

urbano de mescla social, e foi iniciado junto à Société des Villes Nouvelles, responsável pelo desenvolvimento de novas cidades no conurbano parisiense:

La idea de una ciudad socialmente diversificada, que se aproxima a la estructura tradicional de la ciudad y que se introduce armónicamente en el paisaje urbano que la rodea, también estaba patente en el Plan Director desarrollado a partir de 1989. Una isla central debía transformarse en el centro funcional y cultural del proyecto de la ciudad abierta para 140 mil habitantes y crear nueva centralidad dentro del partido de Tigre y toda la zona norte del conurbano. Éstas fueran las condiciones en las cuales el municipio de Tigre aprobó la creación del centro urbano à finales de 1991.⁴⁵¹

Ainda de acordo com o autor, apenas meio ano após o plano ser aprovado, já havia sofrido mudanças significativas, especialmente a partir do financiamento privado sem nenhuma obrigação político-social. Com a entrada de Eduardo Constantini, a nova empresa aprovada, a *Nordelta S.A.*, inspirada em urbanizações da Florida, transformou a compacta nova cidade em uma *ciudad pueblo*.

5.3.2 *Estancias del Pilar: “Una gran comunidad de familia e amigos que viven en libertad”*

Estancias del Pilar é outro desses megaeemprendimentos. Logo em sua página inicial assinala “Vivir rodeado de naturaleza, seguridad con tecnología de última generación y la mayor variedad de deportes.”⁴⁵² A cidade privada conta com 8 bairros e mais de 1100 casas e condomínios e, como uma de suas propagandas, tem 450 hectares no total que podem ser percorridos a pé ou de bicicleta. Mais uma vez o ideal da vida em comunidade, em contato com a natureza e a prática de esportes em um ambiente seguro é colocado como prerrogativa principal:

Vivir rodeado de naturaleza, seguridad con tecnología de última generación y la mayor variedad de deportes.

Mas de 1200 familias que ya viven o disfrutan de sus fines de semana. El lujo esencial de poder vivir en un ecosistema semejante, rodeado de amplias y extensas áreas verdes y lagunas o cruzarse con liebres, lechuzas y zorros. Chicos en bici yendo solos al colegio, gente caminando con amigos o haciendo deportes y cabalgatas, son las imágenes más comunes de Estancias. Seguridad con tecnología de

⁴⁵¹ JANOSCHKA, Michael. El modelo de ciudad latino-americana: privatización y fragmentación del espacio urbano de Buenos Aires: el caso Nordelta. GUERRA, Max Welch. AGUILAR, Marta. ARIZAGA, María Cecilia. **Buenos Aires a la deriva: transformaciones urbanas recientes**. Buenos Aires: Biblos, 2005. p. 109.

⁴⁵² CASA PRACTICA NEGOCIOS INMOBILIARIOS. **Estancias del Pilar**. Argentina: Casa practica negocios inmobiliarios, 2023. Disponível em: < <https://estanciasdelpilar.com/> >. Acesso em: 15 nov. 2023.

última generación. Disfrutar de El Pueblo, tomar un café o comer en restaurantes y encontrarse con amigos.⁴⁵³

Os bairros são Lagunas de Estancias, caracterizado como um bairro rural e produtivo dos mais modernos da urbanização, com um lago de 13 hectares, lotes com dupla orientação e duplo jardim, lotes com média de 1800m² e trilhas equestres; Ombúes Estancias que conta com os serviços do Pueblo y Colegio Los Robles, 44 lotes de 700 a 1250m² com vistas a áreas verdes; Estancias golf com um dos maiores campos de golfe da América Latina e lotes de 1950m²; Estancias del Rio, com lotes de 900m², vistas para o lago e a ribeira do Rio Luján e próximo ao Colegio Los Robles, El Pueblo y Club Estancias; La Argentina, com lotes de 1350m², localizado no centro da urbanização; Champagnat, “Ideal para los amantes de la actividad fisica y la vida al aire libre”, próximo as instalações e club houses e com lotes de 1100m²; La pioneira com uma gama de parques que conta com áreas para caminhada e ciclismo e lotes com média de 1600m²; e La Paz y eu recuerdo, “un lugar ideal para familias jóvenes y cerca del Colegio Los Robles. Cerca de todo”.

⁴⁵³ CASA PRACTICA NEGOCIOS INMOBILIARIOS, 2023.



Figura 147 - Masterplan Estancias del Pilar. Fonte: CASA PRACTICA NEGOCIOS INMOBILIARIOS. Estancias del Pilar. Argentina: Casa practica negocios inmobiliarios, 2023. Disponível em: < <https://estanciasdelpilar.com/> >. Acesso em: 15 nov. 2023.

Para Arizaga, os “pueblos privados” são uma forma mais acabada, em proposta, dos *countries* e bairros privados e pretendem-se enquanto

un ideal cultural distanciado de la corrupción de la ciudad, restaurando la armonía con la naturaleza y protegido por una comunidad estable, que recree la ciudad noble alejando los vicios de la ciudad fundada en los siglos pasados que hoy es percibida como violenta, caótica, invivible: ¿la ‘fundación’ de ‘nuevas ciudades’ viene a reparar lo que las viejas han dejado de ser o crear nuevas imágenes fundacionales que la separan definitivamente de las ciudades modernas?⁴⁵⁴

Nesse sentido é significativo que os anúncios publicitários de tais empreendimentos, para além do sentido de comunidade, coloquem em evidência uma síntese rural-urbana, e uma pretensa preocupação com o verde, inclusive em suas autodenominações de cidade-verde. Estancias del Pilar, por exemplo, anuncia

NATURALEZA

Un paisaje de ensueño

Estancias te permite disfrutar de un entorno natural pampeano con gran calidad paisajística. Ligeras ondulaciones verdes, profundos bosques y la ribera del Río Luján, dan como resultado paisajes de infinita grandeza. Imposible imaginar un ecosistema semejante tan cerca de Buenos Aires.⁴⁵⁵

5.3.3 Pilar del Este: “Confort en plena naturaleza”

Assim como Estancias del Pilar, Pilar del Este traz logo em sua página inicial:

Una comunidad sostenible

Con más de 1500 familias residentes, Pilar del Este es una comunidad en pleno crecimiento con identidad propia. Los aspectos sociales, medioambientales y humanos contribuyen a completar la propuesta de mudarse a un nuevo lugar con la idea de lograr un cambio de estilo de vida.

En Pilar del Este promovemos el respeto por la naturaleza y sus recursos, la vida sana y las actividades deportivas, el respeto al prójimo y la integración con la comunidad vecina.⁴⁵⁶

O empreendimento começou em 1999 e em 2001 foi lançado seu primeiro bairro “Los Jazmines” junto ao colégio Colegio St. Mary of the Hills, bilingue. Em 2008, a empresa imobiliária EIDICO, especializada na construção de bairros, casas, apartamentos, townhouses e demais empreendimentos junta-se à cidade privada.⁴⁵⁷ De

⁴⁵⁴ ARIZAGA, 2005, p. 153.

⁴⁵⁵ CASA PRACTICA NEGOCIOS INMOBILIARIOS, 2023.

⁴⁵⁶ EIDICO. **Pilar del Este**. Argentina: EIDICO, 2023. Disponível em: <<https://pilardeleste.com.ar/>> Acesso em: 15 nov. 2023.

⁴⁵⁷ INAMIKA. **EIDICO**. Argentina: INAMIKA, 2023. Disponível em: <<https://www.eidico.com.ar/>>. Acesso em: 15 nov. 2023.

acordo com dados oficiais de seu site, Pilar del Este conta hoje com 4665 unidades comercializadas distribuídas em 10 bairros estabelecidos, 1 bairro em obra e 2 projetos de “vivenda” (lote+casa).⁴⁵⁸ Los Jazmines, no entanto, é o único bairro cujo nome segue a temática verde, os demais são Santa Guadalupe com 639 lotes, 560 casas construídas, 29 casas em obra, praça, setor esportivo: clube house, quadra de futebol e 4 quadras de tênis; San Alfonso com 267 lotes, 225 casas construídas, 20 casas em obra e praça; San Eduardo com 310 lotes, 289 casas construídas, 22 casas em obra e praça; San Ramiro com 472 lotes, 338 casas construídas, 37 casas em obra e 4 praças; Santa Helena com 683 lotes, 424 casas construídas, 103 em obra, praças, setor esportivo: quadra de futebol, 2 quadras de tênis; San Ramón com 657 lotes, 329 casas construídas, 116 em construção e praça; Santa Emilia com 376 lotes, 80 casas construídas, 108 em construção, Quadra de Pádel, Quadra de futebol e Playroom; Santa Elisa com 292 lotes, 18 casas em obra, 51 casas em construção, Setor esportivo: 2 quadras de tênis e uma de futebol; Santa Lucía com 362 lotes, 140 casas construídas, 54 em construção, setor esportivo com 2 quadras de tênis e Futebol; e o Santa Sofia em obras. O que segue a lógica do Colégio estabelecido no empreendimento, uma vez que o El Saint Mary of the Hills School é um colégio católico e bilingue. Pode ser acessado pela Avenida Caamaño, Km 46 do ramal Pilar, ou pelo ramal Escobar o Pilar a partir da rota 25.



Figura 148 – Masterplan Pilar del Este. Fonte: **Pilar del Este**. Argentina: EIDICO, 2023. Disponível em: <<https://pilardeleste.com.ar/>> Acesso em: 15 nov. 2023.

⁴⁵⁸ EIDICO, 2023.

Todas as casas do empreendimento têm acesos independente, aproveitamento do sol e iluminação natural, casas de 80m² possíveis de ampliação para 100m² a 120m², opções de três tipos de fachadas, galeria, churrasqueira (parrilla) e jardim com a possibilidade de instalação de piscina, e também opções de casa com compartilhamento de parede medianera.⁴⁵⁹ Seu clube esportivo conta com esportes como tênis, futebol, rugby, hockey, basquete, atletismo, patinagem e natação.

Para Arizaga o vai e vem entre cidade e povoado convoca distintos tipos urbanos, imagens e estilos de vida:

La ciudad verde resume la síntesis perfecta entre la naturaleza y la vida cosmopolita. El pueblo privado evoca la nostalgia de ‘las calles empedradas’, articulando no nuevo a lo viejo, los avances con lo añorado, lo perdido que se recupera. Sin embargo, más que hablar de grandes distinciones entre uno y otro tipo, lo que aparecen son matices que convocan una síntesis común: imágenes y estilos de vida opuestos históricamente, que se sincronizan a partir de un proceso de hibridización como constructo histórico.⁴⁶⁰

Para a autora, a “imagen pueblerina” com a qual Sennet definia o subúrbio americano do pós-guerra se contrapõe à cidade moderna simmeliana com um constante fluxo de imagens, pessoas e sons e na mesma medida o *flaneur* benjaminiano que constantemente estimulado pela vida urbana se fatigava e levava sua curiosidade até a indiferença. Seguindo os argumentos de Arizaga, a ideia de micro povoado alude a recuperação de um micromundo em que é possível captar todos os estímulos que se conectam ao “pequeno”, originário e “verdadeiro” e ao mesmo tempo busca recuperar as formas de sociabilidade que aludem a pequena aldeia.

No entanto, como ressalta mesmo a autora, não é isso que diferencia a micro cidade dos *countries* e bairros privados, e sim, que todo novo empreendimento tenha implícita a ideia de cidade, mas, dessa vez a multiplicidade de círculos sociais e o conseguinte processo de individualização é reapropriado como ideia com a formação dos “bairros temáticos” que informam distintos modos de vida standardizados para serem vendidos enquanto marketing.⁴⁶¹ Assim, as definições dos bairros indicam seu público

⁴⁵⁹ As *medianeras* são as paredes divisórias de um terreno, regulamentadas pelo Código Civil da República Argentina, que podem encontrar as paredes do terreno ao lado, mas não podem interferir, pela legislação, na salubridade desse. SIMIÃO, Suelen Caldas de Sousa. **Medianeras no cinema e na cidade: sensibilidades contemporâneas** em *El hombre de al lado* (2009) e *Medianeras* (2011). Dissertação de Mestrado em História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

⁴⁶⁰ ARIZAGA, 2005, p. 159.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 155.

alvo e deixa claro as prerrogativas e os possíveis modos de sociabilidades que podem ser estabelecidos. Quando Estancias del Pilar, por exemplo, anuncia que Estancias del Rio é próximo ao Colegio Los Robles, destaca o bairro como melhor escolha para os moradores com filhos.

Ainda “reforzando esta escenificación y serialización de estilos de vida e imágenes convocadas, los megaemprendimientos buscan rescatar, nominación mediante, una más acabada síntesis de los dos mundos o de los tres: el campo, el pueblo y la ciudad.”⁴⁶² Além disso, como destaca a autora, os megaemprendimientos buscam resolver a imagem de “burbuja” ou “isla” normalmente associada a *countries* e bairros privados a partir da noção de um “estar conectado” implicada em um conjunto de ilhas ou arquipélagos interconectados. Metáfora interessante se pensamos a localização de alguns desses empreendimentos, com exemplo bastante marcado em Nordelta, construída em uma zona de *humedales*.

O caso de Nordelta é tão emblemático, ressalta a autora, que a síntese cosmopolita (de não isolamento) e de regresso às origens (associada a ideia de vida em paz e harmonia com o entorno e enquanto comunidade) se articula de maneira tão simbiótica que nos espelhos d’água foram inseridos peixes que comem as larvas de mosquitos para que os habitantes não sejam incomodados: “Quién no pensó alguna vez el perfecto que sería el Delta sin los mosquitos?”⁴⁶³ Ironicamente, não estavam preparados para a invasão/rebelião de capivaras, questão que discutiremos no capítulo seguinte.

O paradoxo, no entanto, como aponta Arizaga, é que se use como recurso a ideia de “cidade” a partir de uma diversidade controlada, para um projeto vendido enquanto autossuficiente que condensa todo o necessário para viver e trabalhar sem precisar sair, resultando, dessa forma, no efeito mais acabado da “burbuja” que pretendem romper. “La tensión se encuentra en su característica de autoabastecimiento: se convoca a la ciudad para poder prescindir de ella.”⁴⁶⁴

Mudar-se para uma urbanização privada, nas palavras dos próprios residentes, significa renunciar a um estilo e algumas benesses que a cidade ainda pode proporcionar – contato com os familiares, proximidade com o trabalho, possibilidades de acesso à cultura – em troca de uma vida em contato com a natureza e com segurança, principalmente para os filhos, *outro* estilo de vida. No caso dos megaemprendimientos,

⁴⁶² ARIZAGA, 2005, p. 115.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 157.

⁴⁶⁴ *Ibid.*

o discurso se transveste ainda numa espécie de pioneirismo e na expectativa de construção de uma *nova* cidade, homogênea e feita sob medida.

Os megaempreendimentos, assim como as demais urbanizações privadas, prometem “cines, escuelas y centros de compras em los alrededores directos, sin aire contaminado, sin estrechez espacial, sin molestias sonoras y sin tener que soportar la imagen de la pobreza.”⁴⁶⁵ Escolhe-se um novo estilo de vida no qual se pode inclusive seleccionar a faixa etária de socialização. Além disso, a abertura de centros comerciais, complexos de cinema e de cadeias de restaurantes, facilita o processo de fuga da capital. “A esto se le agregan tambien argumentos como el tener más tiempo libre para los niños, una menor necesidad de cuidados y una interacion más fluida con gente de la misma edad.”⁴⁶⁶ Para Janoschka é a típica forma de pensar dos jovens suburbanizadores em sociedades capitalistas ocidentais em âmbito mundial desde meados do século XX. Ainda, no caso argentino, as formulações que justificam a cada vez maior escolha por esse estilo de vida, assentam-se em três pilares, e é sobre eles que nos dedicaremos no próximo capítulo.

⁴⁶⁵ JANOSCHKA, 2005, p. 116

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 117.

Capítulo 6

Pilares do paraíso: o verde, a segurança e a ausência de ruído

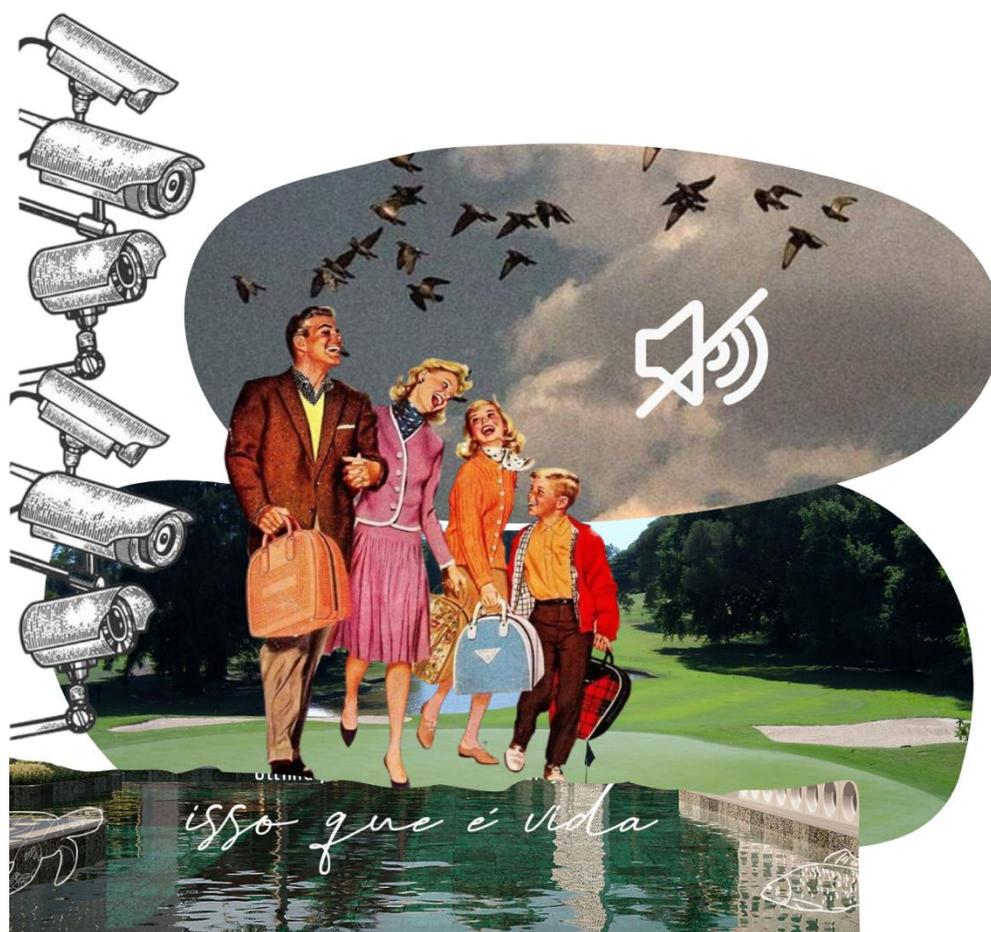


Figura 149 - Montagem: SANTOS, Paula Goulart. (2023)

- Respiraremos **aire puro**, agua sin gusto ni olor a cloro y, lo mejor, viviremos en un **espacio seguro**. Una vida sana, natural.
- A salvo, como dentro de un útero gigantesco – replicó Luisa, un poco harta de oír tantas maravillas – **como el bebé de la burbuja**.
Country Club. Julia Mansila⁴⁶⁷

⁴⁶⁷ Livro de literatura MANSILA, Julia García. **Country Club**. Buenos Aires: Deldragón, 2015, p. 17.

Arizaga em entrevistas com moradores de *countries* e bairros privados na RMBA, perguntava-se com surpresa o que significa a frase ouvida mais de uma vez em suas diversas variáveis e constantemente reiterada pelos meios publicitários: “Que los niños puendan andar de bicicleta hasta las 12 de la noche”.⁴⁶⁸ Para a autora, se a princípio a mudança para residenciais fechados ligava-se um certo neoconservadorismo, visto mais de perto, as variantes culturais locais desempenham também um valor preponderante. Nas próximas páginas, estabelecendo um paralelo com as definições de Svampa, sobre as “portas do paraíso”⁴⁶⁹ pretendemos pensar o impacto urbano e sensível das urbanizações privadas a partir de três pilares, considerados por nós, como os sustentadores da utopia da vida fora da cidade: o verde, a segurança e a ausência de ruídos.

6. 1 O verde

EXPERIÊNCIA ALPHA

Ensinar os filhos a andar de bicicleta na rua, conhecer os vizinhos pelo nome e apreciar o contato com a natureza, seja praticando esportes ou apenas caminhando pelo bairro. Viver em um empreendimento da Alphaville Urbanismo é uma experiência única: a segurança é garantida, existe senso de comunidade entre os moradores e predomina o respeito pelo próximo, pelo meio ambiente e por tudo aquilo que preserva as belezas do lugar. Da prioridade aos pedestres ao uso consciente dos terrenos, a vivência em um de nossos condomínios é sempre incomparável.
Alphaville Urbanismo⁴⁷⁰

Na Argentina a temática naturista e a defesa de um estilo de vida em contato com a natureza, como assinala Svampa, esteve fortemente relacionado a uma mercantilização.⁴⁷¹ Isso significa afirmar que especialistas de marketing, publicitários e revistas periódicas realizaram processos de redução e uniformização de valores em formas e categorias apresentados em estilos de vida específicos, sendo o “estilo de vida verde” um deles.

Como vimos com Ballent, já no estabelecimento dos primeiros *countries*, nos anos 1930, reiterava-se nas revistas sobre os usos dos espaços domésticos o apelo pela vida

⁴⁶⁸ ARIZAGA, 2005, p. 17.

⁴⁶⁹ Em referência ao capítulo 2. “Las portas del Paraíso” no qual a autora discute o processo de suburbanização das elites e o marco jurídico-legal. SVAMPA, 2008.

⁴⁷⁰ Propaganda do site Alphaville Urbanismo, 2022. ALPHAVILLE S.A. **Alphaville Urbanismo**. Brasil, 2022. Disponível em: <<https://www.alphaville.com.br/home>>. Acesso em: 16 set. 2022.

⁴⁷¹ Svampa, *Op. Cit.* 2008.

saudável, fora do ambiente citadino e com novas formas de sociabilidade⁴⁷². No quesito “qualidade de vida”, termo guarda-chuva que engloba diversas condições que justificam a mudança para residenciais fechados, sem dúvidas, o “estilo de vida verde” é o primeiro deles, pelo menos entre os anos 1970 e 1990.

Nos suplementos específicos de *countries* e bairros privados em jornais de ampla circulação como o *Clarín* e o *La nacion*, ou em revistas especializadas como a *Casas y Jardines*, *Casas country club*, e a *Casa country*, por exemplo, há uma grande exibição de páginas dedicadas a mostrar casas rodeadas por vegetação, árvores, fontes e jardins, sendo comum inclusive sessões destinadas apenas à jardinagem e ao *feng shui*, inclusive do quintal, questão evidenciada também na ficção, nos filmes e livros *Betibu* e *Las viudas de los jueves*.

A epígrafe utilizada no início desse tópico é do site da Alphaville Urbanismo⁴⁷³, empresa brasileira de condomínios fechados que atua em diversos estados do país, mas poderia ter sido retirada de qualquer página, de qualquer empreendimento na Argentina, pois se podemos estabelecer uma relação entre os casos argentinos e brasileiros, essa é, sem dúvidas, uma delas: o apelo ao uma vida aos modos de um bairro e considerada saudável.

A página do *Miraflores country club*, um dos principais e tradicionais *countries* da cidade, não por acaso situado próximo ao *Tortugas country club*, destaca

Miraflores Country Club es mucho más que sólo un country, **es una gran familia** dónde cada integrante puede encontrar el espacio propio para realizar las actividades que quiere y dónde se siente cómodo. Miraflores **es un estilo de vida**, un estilo de vida dónde predominan las actividades deportivas, sociales y culturales. Es el lugar dónde los chicos que crecieron en este country, siguen viniendo y siguen manteniendo el mismo grupo de amigos desde chiquitos, es el lugar dónde cada socio siente que pertenece [grifo nosso].⁴⁷⁴

Ao fundo pessoas caminham pelas ruas com roupa de ginástica e sorriso no rosto. O clube de campo oferece atividades como futebol, hockey, tênis, ginástica artística, taekwondo, academia, zumba e golfe.

⁴⁷² BALLENT, 1998.

⁴⁷³ ALPHAVILLE S.A. **Alphaville residenciais e lotes comerciais à venda**. Brasil: Alphaville S.A., 2020. Disponível em: <<https://www.alphaville.com.br/>>. Acesso em: 21 nov. 2023.

⁴⁷⁴ ALLAI AGENCY. **Miraflores Country Club**. Argentina: Miraflores, 2023. Disponível em: <<http://www.miraflores.com.ar/el-country/>>. Acesso em: 28 jun. 2023.



Figura 150- Imagem da página de descrição do country.⁴⁷⁵

Na página inicial do *Tortugas country club*, em todas as fotos, dos esportes à capela, o verde se faz predominante. Além disso, é interessante notar que a cor é repetidamente utilizada na formatação tanto nos sites de pesquisas dos empreendimentos privados, quanto nos específicos de cada urbanização, assim como aparece recorrentemente nas revistas, situação semelhante ao Brasil.

Olivos golf club, outro clube de campo tradicional, fundando em 1926 e consolidado como *country club* em 1951, descreve-se enquanto lugar tranquilo para viver e desfrutar da natureza. Seu campo de golfe, com 27 buracos, considerando um dos mais importantes da Sudamérica estende-se por um bosque com diversas árvores.⁴⁷⁶

⁴⁷⁵ Fonte: ALLAI AGENCY. **Miraflores Country Club**. Argentina: Miraflores, 2023. Disponível em: <http://www.miraflores.com.ar/el-country/>. Acesso em: 28 jun. 2023.

⁴⁷⁶ Definição retirada do site. OLIVOS GOLF CLUB. **Olivos Golf Club**. Argentina: 2019. Disponível em: <http://www.olivosgolf.com.ar/site/el-club/>. Acesso em: 28 jun. 2023.

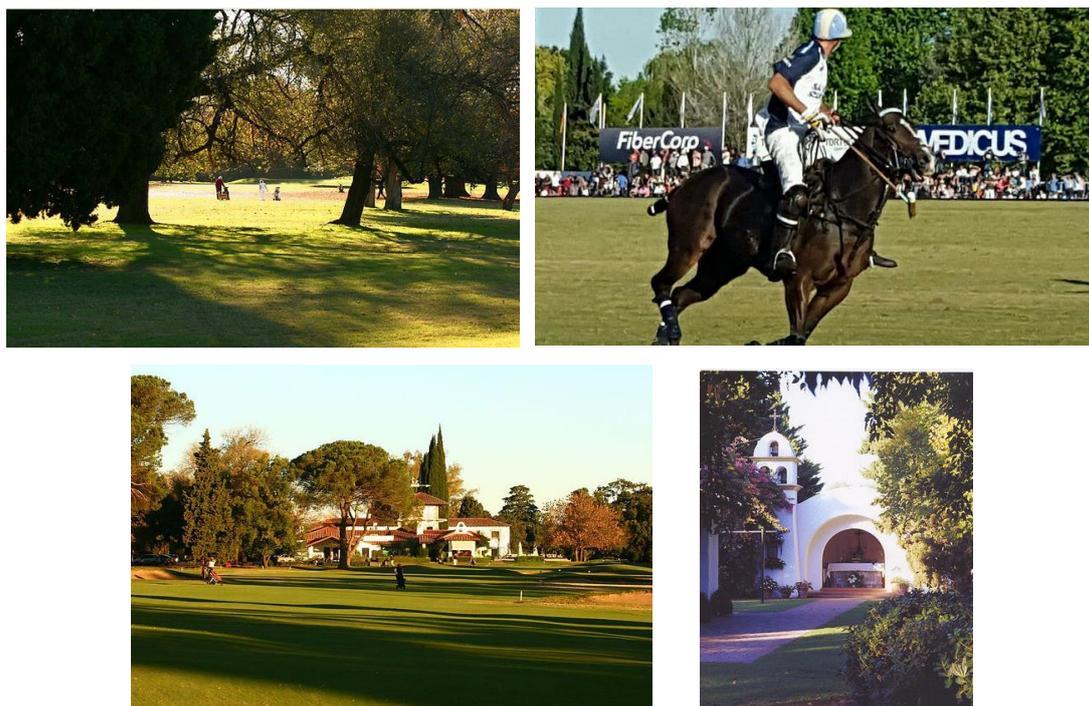


Figura 151 – Conjunto de imagens do Tortugas Country Club.⁴⁷⁷

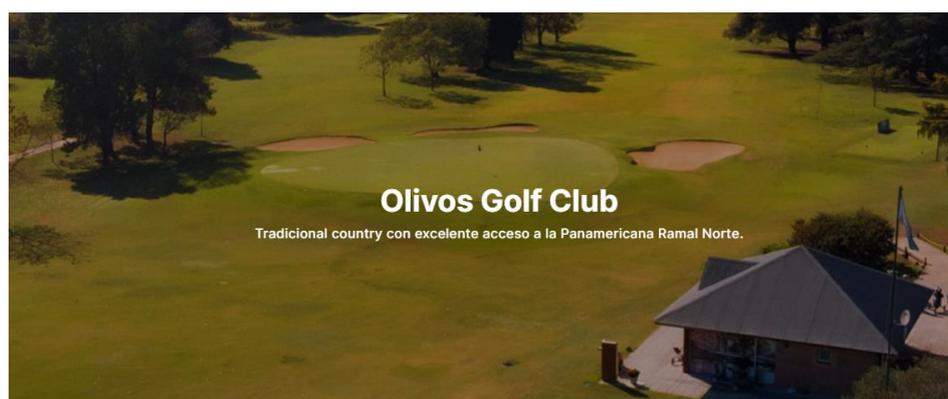


Figura 152 – Página do Olivos Golf Club.⁴⁷⁸

A composição fotográfica dos sites imobiliários de vendas de imóveis, deixa em primeiro plano a vegetação, mais do que destacar as casas, que, quando aparecem, são apenas coadjuvantes de uma extensa área verde. É o caso do site da empresa imobiliária familiar *Teresa Urdapilleta Propiedades*, responsável pela compra e venda de imóveis em *countries* e bairros privados “mais exclusivos”⁴⁷⁹ da Zona de Pilar.

⁴⁷⁷ Fonte: TORTUGAS COUNTRY CLUB. **TortugasCC**. Argentina: Tortugas Country Club, 2022. Country club. Disponível em: <<https://www.tortugascc.com/>>. Acesso em: 28 jun. 2023.

⁴⁷⁸ Fonte: OLIVOS GOLF CLUB. **Olivos Golf Club**. Argentina: 2019. Disponível em: <<http://www.olivosgolf.com.ar/site/el-club/>>. Acesso em: 28 jun. 2023.

⁴⁷⁹ Descrição do site. TERESA URDAPILLETA PROPIEDADES. **Teresa Urdapilleta. empresa imobiliária**. Argentina, 2023. Disponível em: <<https://www.teresaurdapilleta.com.ar/>>. Acesso em: 27 jun. 2023.

Barrios Cerrados y Countries destacados en Pilar y Zona Norte
Encontrá la propiedad que más se ajuste a vos

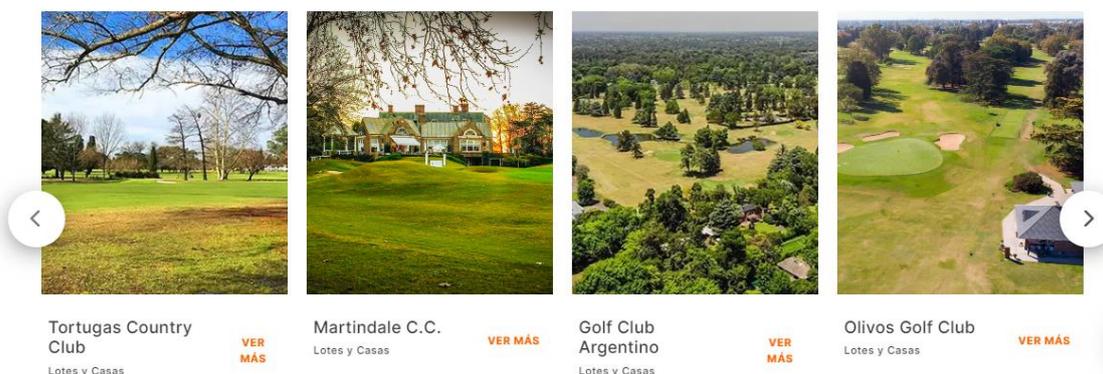


Figura 153 – Propaganda do site da empresa imobiliária *Teresa Urdapilleta Propiedades*.⁴⁸⁰

Para Svampa, em que pese todas as descrições e imagens da vida verde, é importante destacar junto ao círculo desse estilo, a existência de um outro círculo ou componente referente a um certo “ruralismo edílico” que alude de maneira clara ao estilo de vida da antiga elite *criolla*, unindo a expansão do “verde” sob a imagem do “campo” e sua extensão. Isso se dá sobretudo pela oferta e escolha dos clubes de chacras representando a opção por uma urbanização ainda mais seleta

Los motivos que ofrece el discurso son varios: la exclusividad se observa, antes que nada, en la ‘tranquilidad’ como usufruto permanente, reflejada en la extensión del predio (mínimo de una a tres hectáreas) y en el resguardo de la privacidad, sin vecinos a la vista; pero puede expresarse también en la cercanía de un pueblo que conserva en encanto de otra época (“que se ha quedado en el tiempo”) y que permite combinar el turismo ecológico con el cultural, esto es, el “campo” con la “pieza de museo”.⁴⁸¹

Mas, esse imaginário também aparece ligado aos clubes de campo, como os citados acima, normalmente antes pertencentes a famílias consideradas de renome por suas posses ou feitos, questão sempre evidenciada nas descrições dos empreendimentos, inclusive com fotos dos sócios-fundadores, assim como o destaque dado aos esportes normalmente associados às elites, como o polo. É o caso da descrição do *Tortugas country club* “Fundado hace 88 años de la mano de Don Antonio Maura y Gamazo quien soñó

⁴⁸⁰ Fonte: TERESA URDAPILLETA PROPIEDADES. **Teresa Urdapilleta**. empresa imobiliária. Argentina, 2023. Disponível em: <<https://www.teresaurdapilleta.com.ar/>>. Acesso em: 27 jun. 2023.

⁴⁸¹ SVAMPA, 2008, p. 87.

con crear un club de campo.”⁴⁸² ou do *Miraflores country club* “Hacia 1975 ya estaban loteadas sus tierras, otrora propiedad de la familia White, coronada por una casa llamada “Rosada”, casco de una estancia construido hacia fines del siglo XIX.”⁴⁸³, para citar apenas alguns exemplos.

Para Svampa, o “estilo de vida verde” combina e justapõe certo “ruralismo edílico” evocativo do passado, a imagens prolixas e recortadas de espaços e jardins próprios dos subúrbios norte-americanos, símbolos da modernidade e consagração social.

Dos estilos para un solo modelo que invoca entonces, em un primer nivel, amplio e estandarizado, el estilo verde de las clases medias y medias-altas suburbanas norte-americanas; en un segundo nivel, más estrecho, más añorado, más “exquisito”, alude a la vinculación con el pasado rural del país, la imagen de la estancia y, a través de ella, con el núcleo criollo fundador.⁴⁸⁴

Nesse sentido se pergunta a autora, na série de entrevistas realizadas por ela e sua equipe, quais são as representações e valores encontrados por trás das estandarizadas formas que difundem esse estilo de vida “verde”. Svampa se vê surpreendida pela literalidade em que os moradores retomam em seus discursos os tópicos divulgados por suplementos, publicidade e empresas imobiliárias sobre as imagens do verde, do campo e do bairro. Acreditamos, no entanto, que essa é na verdade a via direta mais óbvia de quem se muda para esse tipo de empreendimento, pois as revistas e propagandas são os maiores meios de difusão das vantagens dessa forma de residencial, e, como vimos, seguem um padrão que retoma constantemente os benefícios da saída da cidade por meio de frases diretas e pelo apelo à subjetividade dos seus leitores e possíveis e futuros compradores.⁴⁸⁵

Stephanie Assaf, por exemplo, ao analisar peças publicitárias de condomínios fechados brasileiros da franquia *Alphaville Urbanismo*, trata das correlações entre objetos e sujeitos mediadas pelas dinâmicas das relações de consumo no funcionamento da produção capitalista atual. A autora traça uma genealogia das propagandas publicitárias e salienta que nos casos dos primeiros anúncios, entre 1970-1980, há a predominância de

⁴⁸² TORTUGAS COUNTRY CLUB. **TortugasCC**. Argentina: Tortugas Country Club, 2022. Country club. Disponível em: <<https://www.tortugascc.com/>>. Acesso em: 27 jun. 2023.

⁴⁸³ IZRASSTOFF. **Mapa de los barrios cerrados y countries de Zona Norte**. Blog imobiliário. Argentina, 2022. Disponível em: <<https://www.izr.com.ar/blog/mapa-de-los-barrios-cerrados-y-countries-de-zona-norte>>. Acesso em: 14 out. 2022.

⁴⁸⁴ SVAMPA, 2008, p. 88.

⁴⁸⁵ Nos deteremos pausadamente nessas questões no capítulo 7.

escolhas por construções simples de pequenas frases de efeito com verbos no imperativo tendo em comum a promessa de felicidade associada a um novo estilo de vida.⁴⁸⁶

No caso argentino, além das frases como as citadas por Svampa “Lo mejor de un pueblo, lo mejor de la ciudad”; “vivir con estilo”; “la mejor inversión de vida”; “ciudad verde: una casa al alcance de la mano”⁴⁸⁷, o investimento em publicidade se dá ainda na confecção de vários vídeos, para os empreendimentos existentes atualmente, nos quais sempre aparece em primeiro plano crianças brincando e andando de bicicleta sozinhas ou em grupo, famílias felizes (compostas por um casal cisgênero e heterossexual jovem), a prática de esportes e longas tomadas com a vegetação que cerca as habitações.

Dessa maneira, não é de se surpreender que

En efecto, la vida cotidiana en una urbanización privada aparece asociada a la ‘**libertad**’, a ‘**la ventaja de poder vivir con los chicos al aire libre**’ como dice Alicia (ama de casa, country reciente); a ‘la paz y la tranquilidad’ (Liliana, docente, barrio privado, red Bella Vista); una tranquilidad que es como ‘**tener el sol más cerca**’ (Martina, ama de casa, tipo 2); más aún, la ‘**sensación de estar de vacaciones**’ de manera permanente, como recordaba Leticia (ama de casa, barrio cerrado, red Bella Vista) [grifo nosso]”⁴⁸⁸

E ainda, como vimos, a evocação de imagens bucólicas do interior

“Lo podés comparar con los pueblitos del interior, es exactamente igual, vos **te sentís parte de una comunidad**. En Capital yo nunca me sentí así. Tenía vecinos, amigos, antes de casarme, por mi forma de ser era conocido en todo el barrio pero no me sentía parte de... grupos o no sé cómo llamarlos. Yo sé que si a mis hijos les pasa algo alguien los va ayudar. No es como en Capital que se ves que alguien se cayó, bueno, lo miras (Jorge, pequeño empresario, country antiguo) [grifo nosso].”⁴⁸⁹

Não surpreende também como as peças publicitárias destacam casais heterossexuais jovens e com filhos, porquanto nas entrevistas aparece de maneira recorrente a exaltação da tranquilidade e segurança de deixar as crianças livres. Liberdade também transposta em indisciplina, como vimos no capítulo dedicado à análise de *Cara*

⁴⁸⁶ ASSAF, Stephanie Mesquita. Do objeto ao sujeito. Reflexões a partir de uma breve genealogia de anúncios publicitários de condomínios fechados no Brasil. **E-metropolis**. nº 36, ano 10, março de 2019.

⁴⁸⁷ SVAMPA, 2008, p. 86. No tocante a esse ponto, as propagandas assemelham-se às brasileiras, como escreveu Assaf a partir de exemplos recolhidos de uma análise realizada por Dunker “‘Portal do Morumbi. Aqui todo dia é domingo.’ (1975). ‘Granja Julieta. Vá lá e more feliz.’ (1976). ‘Desperte o homem livre que existe em você. Mude para a Chácara Flora’ (1989). DUNKER, Christian Ingo Lenz. **Mal-estar, sofrimento e sintoma**: uma psicopatologia do Brasil entre muros. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2015. *apud*. Assaf. *op. cit.* 2019.

⁴⁸⁸ SVAMPA, 2008, p. 88.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 89.

de queso e *Una semana solos*, em que se destaca atos de vandalismo perpetrados por crianças e adolescentes em urbanizações privadas.

“Tiene un impacto positivo que es la **libertad total que tienen los chicos** y el de disfrutar de sus amigos sin condicionamientos, sin depender de mí, no dependen que yo los lleve a la casa de... No, va caminando sola a la casa de su amiga de al lado. (Maruja, arquitecta, barrio cerrado, red Bella Vista) [grifo nosso].”

“El motivo principal por el cual elegimos un country es por ser un lugar que tuviera un club, donde **las actividades que desarrollaran no dependieran de nosotros**. (Estela, economista, country antiguo) [grifo nosso].”⁴⁹⁰

Nos filmes dos capítulos anteriores, como vimos a natureza aparece como forma marcante na imagem, mas nunca no discurso.⁴⁹¹ Não se fala da natureza, é como se essa fosse autoevidente. Mesmo em *Los decentes* ela aparece enquanto um personagem não dito, uma visualidade. Não é o caso da documentação técnica, revistas e entrevistas com moradores de urbanizações privadas. A evocação da natureza, como vimos em Ballent, além de um critério de diferenciação, é também um ideal e um objetivo a ser alcançado.

Em junho de 1988 a revista *Casa Country* publicava o texto ‘Nacido del alma’. Sob a imagem de um campo com longas árvores e uma pequena cerca de madeira trazia a seguinte chamada “A escasos 45 minutos de la Capital Federal, sobre el Acceso Oeste, Haras San Pablo Club de Campo es el paraíso posible. La aventura de vivir la naturaleza y disfrutar de la más compleja y moderna infraestructura.”⁴⁹²

Inicia então a matéria:

Quando Patricio Dufaur habla de Haras San Pablo Club de Campo, más que sus palabras, con sus ojos y sus gestos dibujando en el aire las formas de los **eucaliptos altísimos**, recorriendo las **caprichosas ondulaciones de los caminos y el sesgo que traza el curso del agua que atraviesa toda la urbanización**, los que explican porque Haras San Pablo, **más que** un club de campo, es una manera diferente de entender la vida [grifo nosso].⁴⁹³

Céline Martinez de Hoz de Dufaur e Patricio, junto com Hernán Burge, Fernando Frávega e Carlos Martínéz são os proprietários do clube de campo e para Céline uma frase

⁴⁹⁰ SVAMPA, 2008, p. 95.

⁴⁹¹ Nos livros de Claudia Piñeiro, *Betibu* e *Las viudas de los jueves*, a natureza nos condomínios fechados aparecem enquanto discurso uma vez que é necessário sua descrição

⁴⁹² NACIDO del alma. Haras San Pablo. **Casa Country**, Argentina, ano 3, n. 32, jun. 1998, p. 8.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 9.

de Shakespeare foi adotada como ponto de partida da construção “Algunos nacieron grandes, otros lograron grandeza.”⁴⁹⁴

O diferencial da urbanização de 225 hectares, nas palavras de seus fundadores, deu-se ao converter um haras em um clube de campo, uma decisão facilitada pela realização do Acceso Oeste, permitindo transferir os cavalos a um sítio mais distante e construir o local dos sonhos: “Un lugar pensado para nuestros hijos, donde crezcan y se afinquen tal vez para siempre”⁴⁹⁵. Além da projeção de futuro, algo comum aos moradores desse tipo de urbanização, seus fundadores continuam a descrever os critérios de diferenciação

Hoy pensamos que esta es la obra de nuestra vida, en la que hemos puesto todos aquellos conceptos de la vivienda perfecta que Ling Yutang escribió en *La importancia de vivir*, los senderos son sinuosos, el césped es brillantemente verde, **más allá del verde** hay agua, **y los huéspedes no son vulgares**, son personas que, como nosotros, encontraran el lugar en el mundo [grifo nosso].⁴⁹⁶

Ademais da leitura em tom moral quanto a escolha dos moradores e o “mais além do verde”, afirmam serem também práticos: o clube de campo está localizado a somente 45 minutos da “City” e sob uma via rápida e segura, o Acceso Oeste, quase finalizado, e a Rota Nacional 6.

O *Haras San Pablo* fraciona em seus 225 hectares, lotes de 1500m² como dimensão média, e, de acordo seus idealizadores, uma reserva verde totalmente atípica pois 48% da superfície total está destinada a espaços comuns livres, incluindo espelhos d’água, florestamento e elementos de decoração como pérgolas, bancos, fontes etc. No entanto, apesar da tentativa retórica de distinção, o *Haras* não se distancia muito de outras urbanizações: quadras de tênis, piscinas e mesmos os boxes com caminhos destinados ao hipismo são mais ou menos comuns em outros residenciais, sendo para seus fundadores o maior desafio projetar um campo de golfe com 18 buracos. Ou seja, embora exista uma tentativa de distinguir o *country* dos demais, existe um esforço em adaptá-lo ao mercado.

⁴⁹⁴ NACIDO, 1998, p. 9.

⁴⁹⁵ Ibid. Embora utilizem essa prerrogativa, é bastante comum a conversão de haras em clubes de campo, e a adoção por esportes normalmente associados às elites, como é o caso especialmente dos primeiros *countries*, como o Highland Park (1948) e o Hindú Club (1950) e outros da região de Pilar onde situam-se haras para cria de cavalos esportivos. Ver: VIDAL- KOPPMANN, Sonia. **Countries y barrios cerrados**. Mutaciones socio-territoriales de la región metropolitana de Buenos Aires. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Dunken, 2014.

⁴⁹⁶ NACIDO, 1998, p. 9.

A matéria reforça ainda que na primeira etapa 100% das vendas foram concluídas, e se pretende construir uma capela e escola com acesso independente do clube através de uma rua lateral, indo ao encontro do projeto de ampliar o entorno. Nesse sentido, é interessante ressaltar que a indicação de um acesso não significa necessariamente a abertura a todo tipo de público, ou seja, não se configura enquanto espaço público, e provavelmente foi proposta em virtude da inexistência ao redor de uma *villa miséria* já assentada, questão evidente na fala de um dos fundadores ao projetar a modificação total da zona.

Outra característica importante é mais uma vez o esforço em ressaltar a diferenciação da cidade, comum a esse tipo de urbanização. Para os fundadores, outro distintivo é ‘el cuidado que se puso en disenar caminos quebrados, sin el remanido planteo urbano de las ciudades; todo es natural.’⁴⁹⁷ Além disso, cada lote se abre a um “pulmón de manzana” e entre uma casa e outra existem 70 metros de distancia que “se logra identificar con el entorno, sin agredilo.”⁴⁹⁸ Reforçando a grande área de cada morador em oposição aos lotes na cidade.

Na mesma revista, ao lado de uma matéria sobre jardins consta uma publicidade de janelas “A traves de nuestras ventanas podras ver, oír, amar y sentir lo más importante: LA NATURALEZA”.⁴⁹⁹ Nela vemos a imagem de uma janela aberta e no horizonte duas crianças de mãos dadas ao entardecer em meio a árvores muito altas. Entre elas a frase “Tecnologia em Armonia con lo Natural”.

O ideário de aproximação com a natureza em comum com uma vida em contato com os vizinhos se mantém constante nas publicações elogiando esse tipo de empreendimento. Como por exemplo na publicação de 2008 no jornal *La Nacion*, “El clubhouse, un espacio clave”⁵⁰⁰

Ala vida natural que ofrecen las urbanizaciones fuera de la ciudad hay que agregarle lo que propone la vida social, en un ámbito ideal para compartir en familia y con amigos. El punto de encuentro para dar lugar a las variadas actividades durante todo el año es, por lo general, el clubhouse. Es más, resulta el punto principal para reunirse con los residentes del emprendimiento, ya que de otro modo es complejo

⁴⁹⁷ NACIDO, 1998, p. 10.

⁴⁹⁸ *Ibid.*

⁴⁹⁹ **CASA Country**, Argentina, ano 3, n. 32, jun. 1998, p. 59.

⁵⁰⁰ EL clubhouse, un espacio clave. **La Nacion**, 6 set. 2008. Propiedades, Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/propiedades/el-clubhouse-un-espacio-clave-nid1046582/>>. Acesso em: 7 jun. 2023.

establecer una relación de vecindad si se tiene en cuenta la enorme cantidad de propiedades en cada country o club de campo.⁵⁰¹

Para o jornal, como os construtores são conscientes da importância desses centros, valorizam desenhos campestres ou mais tradicionais como estilos inglês e normando, mas priorizando sempre a funcionalidade e a interação social entre os proprietários.

Uno de los últimos en construirse es el clubhouse de 2000 m² que pertenece al megaproyecto Resort Country Club + Luxury Hotel Sofitel La Reserva Cardales, en el km 61 de la ruta Panamericana, altura Los Cardales. Esta construcción resume todos los materiales naturales utilizados en el lugar: piedra, madera, vidrio y agua. En el corazón del country, con una torre como faro, domina la mayor vista del lago y el golf. “Brinda la mejor oferta gastronómica con el reconocido restaurante de comida italiana Italpast y, también, se disfruta el pintoresco Bar del Golf. Son especiales el shop y las casillas para que los golfistas guarden sus bolsas de palos. Además, cuenta con fitness center, pileta para adultos y niños, amplios vestuarios, kids club y guardería para tablas, entre otros servicios”, destaca Sean Duggan, gerente comercial de Frali SA, firma desarrolladora.⁵⁰²

Também destaca o *Terravista*, situado no Km 47 do Acceso Oeste que resolve a integração entre espaço, função e materialidade com linguagem contemporânea. E o *Fincas de San Vicente*, um megaempreendimento no km 21 da Ruta 58, localizado na cidade de San Vicente⁵⁰³, ao sul da Grande Buenos Aires, que à época possuía três bairros completamente construídos de um total de quatro, cada um com seu *clubhouse*. Atualmente, pela página do empreendimento são exibidas “más de 500 casas y 50 años de experiencia”:

Fincas de San Vicente es un mega-empredimiento de características únicas. El masterplan de 625 hectáreas comprende 7 grandes sectores intercomunicados entre sí: 4 grandes espacios para chacras urbanas, casas alrededor de una laguna, un sporting club, casas rodeadas de campos de golf, y una exclusiva área de condominios con todo el confort.⁵⁰⁴

⁵⁰¹ EL clubhouse, 2008, s/p.

⁵⁰² *Ibid.*

⁵⁰³ No próprio site é possível encontrar uma breve descrição da cidade: “San Vicente es una ciudad histórica fundada oficialmente en 1870, aunque sus orígenes se remontan a un siglo anterior. Hoy la ciudad mantiene todos sus encantos, y fue elegida para este nuevo emprendimiento no sólo porque se encuentre a 50 minutos del centro de la ciudad, o porque se llegue por autopista y por la Ruta 58, sino también por su tranquilidad y la excelente infraestructura de la ciudad, ubicada a sólo 2 minutos por calles pavimentadas e iluminadas.” GEI, GRANDES EMPRENDIMIENTOS INMOBILIARIOS. **Fincas de San Vicente**. Argentina: GEI, Grandes Emprendimientos Inmobiliarios, 2023. Disponível em: <<https://www.fincasdesanvicente.com.ar/>> Acesso em: 7 jun. 2023.

⁵⁰⁴ GEI, GRANDES EMPRENDIMIENTOS INMOBILIARIOS, 2023.



Figura 154 – Página inicial do site do megaempreendimento Fincas de San Vicente.⁵⁰⁵

As imagens da página inicial do site mais uma vez deixam em destaque as grandes áreas arborizadas, assim como a prática de esportes, mais que as casas, como podemos ver abaixo:



Figura 155 – Imagens destacando um lago e árvores ao fundo, gramado e campo de golf.⁵⁰⁶

⁵⁰⁵ Fonte: GEI, GRANDES EMPRENDIMIENTOS INMOBILIARIOS, 2023.

⁵⁰⁶ Fonte: GEI, GRANDES EMPRENDIMIENTOS INMOBILIARIOS, 2023

O empreendimento também se define como o primeiro e único bairro fechado de chacras urbanas “para acceder a una inmejorable calidad de vida, disfrutando de los espacios y dimensiones propias de la vida de campo y el confort de una ciudad.” Com chacras com uma média de 3.500 m² e 50 metros de frente oferecendo, assim, distância entre os vizinhos.

Com esses poucos exemplos é possível notar ao menos dois tipos de propostas, ambas com grande força de propaganda. A primeira diz respeito ao reforço dos residenciais privados como forma de contato e de volta a uma vida em comunidade, especialmente a partir dos *clubhouses* e dos equipamentos comuns dos bairros fechados. A segunda, com o *club de chacras*, como vimos, ligada a setores de maior poder aquisitivo, prioriza a distância entre os lotes e o retorno a uma vida no campo.

Não se pode deixar de salientar também como a propaganda desses empreendimentos imobiliários se reforça sempre a partir do jogo de confiabilidade passado pelas empresas ao destacarem serem construtoras de outros residenciais de sucesso no mercado. É comum, por exemplo, nas páginas de descrição, o uso dos logos referentes à outras urbanizações.

Con el respaldo de un gran desarrollista
Desde 1970 venimos trabajando con reconocido éxito en el negocio de emprendimientos inmobiliarios. Desde nuestro primer emprendimiento, respetamos la necesidad de contar con grandes espacios verdes, lugares adecuados para el ocio y el descanso, la práctica de deportes, con servicios de primer nivel y seguridad. Cada proyecto es producto del trabajo de los mejores profesionales de cada especialidad y la capacidad y eficiencia de nuestra gente.⁵⁰⁷

⁵⁰⁷ GEI, GRANDES EMPRENDIMIENTOS INMOBILIARIOS. **Fincas de San Vicente**. Argentina: GEI, Grandes Emprendimientos Inmobiliarios, 2023. Disponível em: <<https://www.fincasdesanvicente.com.ar/>>. Acesso em: 7 jun. 2023.



Figura 156 – Imagem retirada da página inicial do site na qual é possível notar a referência a outros empreendimentos.⁵⁰⁸

À época da publicação de 2008, estava em funcionamento apenas o *Chacras urbanas I*, e em construção o *Charcas urbanas*. Hoje o empreendimento conta com cinco locais e dois em construção, como demonstra a imagem abaixo

Chacras Urbanas I
 Fincas Golf I & II (Chacras Golf)
 Chacras Urbanas II
 Sporting Club (All Sports I & II)
 Fincas Laguna (Fincas de La Laguna)
 Chacras Urbanas III – Futuro Lanzamiento
 Chacras Urbanas IV – Futuro Lanzamiento
 Condominios I & II (Condominios Fincas Club)

⁵⁰⁸ Fonte: GEI, GRANDES EMPRENDIMIENTOS INMOBILIARIOS. **Fincas de San Vicente**. Argentina: GEI, Grandes Emprendimientos Inmobiliarios, 2023. Disponível em: <<https://www.fincasdesanvicente.com.ar/>>. Acesso em: 7 jun. 2023.



Figura 157 – Masterplan Fincas de San Vicente.⁵⁰⁹

Mas, se a tônica das publicações entre os anos 90/2000 é da valorização do verde e da exacerbação dos aspectos positivos de mudança para os residenciais privados, nos últimos anos tem se ressaltado os aspectos negativos desse estilo de vida, pelo menos a princípio... É o caso do artigo publicado no *La Nacion* em maio de 2021.

“Barrios cerrados: conoce el lado B de mudarse al verde”⁵¹⁰, inicia ressaltando a nova busca crescente por bairros fechados em virtude da Pandemia de COVID-19 e o aumento dos trabalhos em *home office*. Entre os pontos negativos estão gastos e despesas extras com equipamentos de uso comum (que logo são compensados na escrita da autora, ao avaliar que morando na cidade, também existiriam despesas com guaritas de segurança, academia e colônia de férias das crianças); o regulamento do município ou do bairro, responsável por delimitar os tipos e prazos das construções; a inacessibilidade dos transportes públicos (como se esse fosse o meio de transporte mais utilizado por essas pessoas) e a prerrogativa da necessidade da utilização de dois carros, pois quase tudo é

⁵⁰⁹ Fonte: GEI, GRANDES EMPRENDIMIENTOS INMOBILIARIOS, 2023.

⁵¹⁰ USATINSKY, María Eugenia. Barrios cerrados: conocé el lado B de mudarse al verde. *La Nacion*, 17 mai. 2021. Propiedades, Disponível em: ><https://www.lanacion.com.ar/propiedades/casas-y-departamentos/barrios-cerrados-conoce-el-lado-b-de-mudarse-al-verde-nid14052021/>>. Acesso em: 7 jun. 2023.

feito fora do bairro privado; o tempo gasto nas autopistas, que, quando interditadas por algum infortúnio tornam a chegada à cidade impossível; a conectividade da internet, às vezes não suficiente em áreas suburbanas.

Todavía, cabe destacar que embora o texto se construa a partir do que parecem ser os resultados negativos, o outro lado da mudança para bairros privados, termina por propagandear duas urbanizações nas quais esse problema é plenamente sanado:

Si bien todos son aspectos a considerar, hay desarrolladores como Grupo Haras del Sur que apuntan a ofrecer una solución integral. En este caso, en sus instalaciones ya funciona un colegio bilingüe; a fin de año se inaugurará un paseo comercial que será abierto al público de la zona; posee un *business center*, restaurantes, *spa* y gimnasios, campos de polo, golf, canchas de diversos deportes y áreas recreativas. O Puertos, en Escobar, que adentro del barrio tiene dos colegios bilingües, gimnasio, laguna para deportes náuticos, canchas varias, una playita, centro comercial con servicios y gastronomía, proveeduría y hasta una reserva natural propia.⁵¹¹

Demonstrando como na verdade os aspectos negativos de se mudar ao verde, são apenas breves empecilhos completamente contornáveis com a escolha do residencial correto. Nesse caso, os com escola bilingue – que aparecem inclusive em várias matérias e publicidades na revista *Casa country*⁵¹² –, centros comerciais, restaurantes, áreas recreativas, ou seja, os constituídos a partir de uma espécie de microcidade, murada e entre iguais.

6.1.1. *Nem tão verde assim: o lado oculto da publicidade*

“Quisiera que trasladen a los carpinchos porque atacaron a mi mascota en mi propio jardín. Casi lo matan”, aseguró una vecina al diario Clarín. “Le mordieron el estómago y las piernas. Ahora mi perrito no quiere salir más. Tiembla todo el tiempo y mi jardín, a pesar de que lo cerqué, sigue invadido de carpinchos”, agregó la mujer.
Trecho do jornal *El País*.⁵¹³

- Eso es lógico y me explicó la profesora de geografía este año – dice Mailén -. En un libro leímos que todos estos terrenos sobre los que se construyeron los nuevos barrios de Pilar

⁵¹¹ USATINSKY, 2021, s/p.

⁵¹² As matérias contam inclusive com editoriais indicando o que deve ser levado em consideração na escolha de uma escola, ver por exemplo CASA nueva colégio nuevo. **Casa Country**, Argentina, ano 3, n. 43, may. 1999.

⁵¹³ UNA invasión de carpinchos agita la guerra de clases en Argentina: La creciente presencia de estos roedores en la exclusiva urbanización de Nordelta, al norte de Buenos Aires, reaviva las voces a favor de una ley de uso de humedales y desencadena un debate público sobre los privilegios de los más ricos. **El País**, Argentina, 25 ago. 2021. Sociedad, Disponível em: < <https://elpais.com/sociedad/2021-08-25/una-invasion-de-carpinchos-agita-la-guerra-de-clases-en-argentina.html>>. Acesso em: 27 jun. 2023.

eran inundables. O bajos. fueron rellenados. Pero al hacerlo, desplazaron la inundación hacia terrenos cercanos, no rellanados. Por un lado, inundaron tierras donde viven gente humilde hace años y por otro, al no esperar que los rellenos asentaran, las nuevas casas quebraron.

Entrevista feita com uma adolescente de 16 anos que vive no country *La Pelegrina Club de Campo*, em Pilar.⁵¹⁴

Em um dia de agosto de 2021, a rede social Twitter amanhecia repleta de memes sobre a invasão de capivaras em Nordelta, em espanhol, *carpinchos*. Logo, jornais e canais de televisão iniciaram uma série de reportagens sobre o assunto.⁵¹⁵ É o caso do *El País*, que em 25 de agosto noticiava “Una invasión de carpinchos agita la guerra de clases en Argentina.”

La edificación de casas ajardinadas en esta zona del en la que hoy viven cerca de 40.000 personas alteró el hábitat de numerosas especies autóctonas, entre ellas los carpinchos. Estos roedores, cuya población en el lugar ronda los 400 ejemplares, hoy buscan en el césped y las plantas decorativas el alimento que no encuentran en otro lado y han pasado de ser un motivo de preocupación para algunos vecinos a convertirse en el centro de un debate sobre el avance humano sobre los humedales y en una fuente inagotable de memes sobre la supuesta lucha entre los ricos y estos animales.⁵¹⁶

Os moradores que, até então, dizem ter convivido em harmonia com os animais, reclamam agora de um aumento de 17% da população de capivaras no último ano. Especialistas afirmam não haver dúvidas de que a ocasião decorre do aumento de urbanizações privadas em áreas de *humedadales*, desequilibrando o ecossistema local, e também da relação, a princípio estabelecida, dos habitantes com os animais, tratando-os enquanto domésticos.

O fato é que a ocasião serviu para reativar uma discussão sobre a *Ley de humedales* que teria como objetivo frear o avanço do desmatamento e construções nessas regiões, especialmente no delta do Rio Paraná.⁵¹⁷ Os memes serviram ainda para colocar em relevo o debate sobre as questões de classe referentes a um dos megaempreendimentos privados mais exclusivos da Argentina e que anos antes protagonizaria polêmicas por ocasião da viralização do áudio de uma moradora queixando-se que em Nordelta “no se

⁵¹⁴ ROJAS, 2007.

⁵¹⁵ Um meme é uma “Imagem, informação ou ideia que se espalha rapidamente através da Internet, correspondendo geralmente à reutilização ou alteração humorística ou satírica de uma imagem. “**meme**”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2023, <<https://dicionario.priberam.org/meme>>. Acesso em 27 de jun. 2023.

⁵¹⁶ UNA invasión, 2021, s/p.

⁵¹⁷ LAS llamas devoran el delta del Paraná, uno de los grandes humedales de Argentina. **El País**, Argentina, 1 ago. 2020. Sociedad, Disponível em: <<https://elpais.com/sociedad/2020-08-01/las-llamas-devoran-el-delta-del-parana-uno-de-los-grandes-humedales-de-argentina.html>>. Acesso em: 27 jun. 2023.

ve mala gente, pero que viene de barrios visualmente no muy buenos”. “Yo quiero descansar visualmente, porque tengo valores morales y estéticos”⁵¹⁸ e depois do protesto de uma empregada doméstica impedida de usar o ônibus utilizado pelos residentes.⁵¹⁹

Na matéria feita pelo canal argentino C5N, os apresentadores polemizam questões relativas ao habitat dos animais *versus* o avanço do mercado imobiliário e salientam a opinião de especialistas denunciando maus tratos às capivaras. No início a reportagem traz um vídeo (também viral) de uma pessoa sofrendo um acidente de moto ao ser interrompida na pista pela passagem de um dos bichos. Em entrevista, um dos residentes da urbanização afirma serem eles quem devem se adaptar aos animais e não o contrário, e que muitos elegeram a habitação pela natureza, mas não uma natureza real e sim asséptica.⁵²⁰ Em meio a chamadas como “La rebelión de los carpinchos”, o programa retoma as críticas estabelecidas pelos memes, considerados humor social: “*Tierra, techo y trabajo para los carpinchos*”, brinca uma das apresentadoras.

⁵¹⁸ EN Argentina todos hablan de la “cheta de Nordelta”: La filtración en Twitter de un mensaje de Whatsapp reabre la brecha cultural entre barrios ricos y pobres. **El País**, Argentina, 8 nov. 2017. Disponível em:

<https://elpais.com/internacional/2017/11/08/solo_en_argentina/1510169613_453661.html#?prm=copy_1_in> Acesso em: 27 jun. 2023. O áudio foi lembrado por ocasião da invasão dos *carpinchos* e recebeu uma montagem, feita por usuários das redes sociais, na qual enquanto se ouve a fala da mulher, ao fundo se visualiza uma família de capivaras atravessando a rua em um bairro privado.

⁵¹⁹ UNA invasión, 2021, s/p.

⁵²⁰ CARPINCHOS en NORDELTA: ¿INVASORES o INVADIDOS?. Argentina, C5N, 2021. 1 vídeo (12:24). Publicado pelo C5N. Disponível em: <<https://youtu.be/dRfx4fvULSA>> Acesso em: 27 jun. 2021.

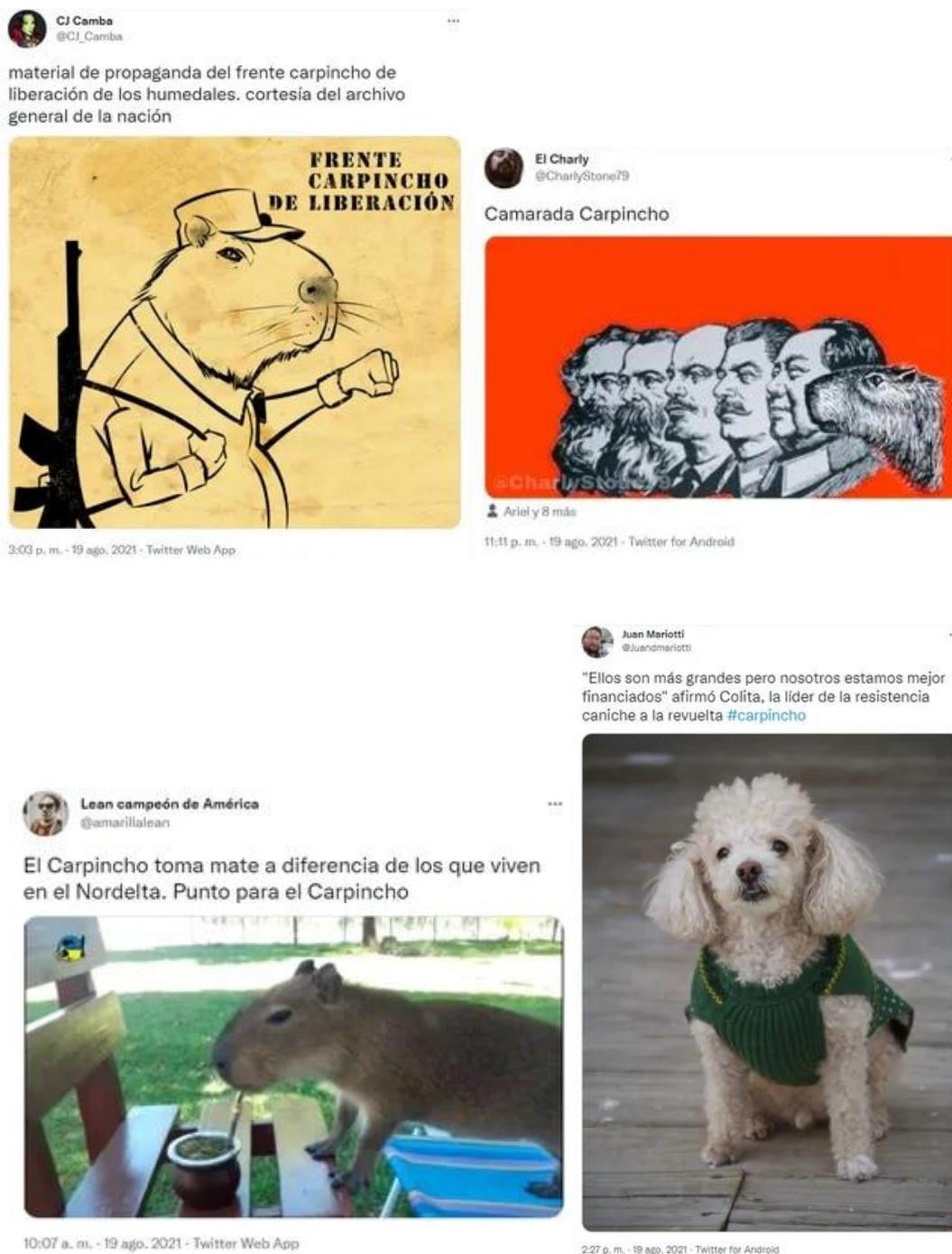


Figura 158 – Memes retirados da reportagem do jornal *La Nación*.⁵²¹

A alteração do ecossistema dos *carpinchos* é apenas um dos impactos dessas construções. Com nome técnico de “mega urbanizaciones cerradas polderizadas” (UCP), construções como a de Nordelta tem em comum oferecer todos os serviços da cidade, de

⁵²¹ Fonte: LOS mejores memes sobre los carpinchos de Nordelta tras el reclamo de los vecinos: La tensión entre los residentes del barrio privado y los roedores generó decenas de burlas e ironías en Twitter, donde los usuarios debatieron la situación. *La Nación*, Argentina, 20 ago. 2021. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/los-mejores-memes-sobre-los-carpinchos-de-nordelta-tras-el-reclamo-de-los-vecinos-nid20082021/>>. Acesso em: 27 jun. 2023.

escolas à universidade, larga extensão, e entorno natural propagandeado através da presença de espelhos d'água e lagos artificiais aptos para a prática de esportes náuticos, como vimos. Mas, uma característica comum une ainda mais esses empreendimentos: são essencialmente construídos sobre terrenos inundáveis ou pântanos e em geral comunicados através de um canal principal de rios.⁵²² É o que nos indica trabalhos como o de Graciela Massuh, e a coletânea de textos publicados a partir do estudo de diversos especialistas em “La privatopía sacrílega. Efectos del urbanismo privado en humedales de la cuenca baja del río Luján”⁵²³.

A aproximação com a água é o diferencial dessas urbanizações, aparecendo reiteradamente nas propagandas e gerando uma demanda valorizando permanentemente a qualidade do ar, a preocupação ambiental, presença de diversos espaços verdes e “los lagos con el fin de crear el imaginario necesario, para que las urbanizaciones acuáticas tengan su lugar en el mercado.”⁵²⁴

Para Fernández, Kochanowsky e Vallejo a propaganda bucólica assemelha-se a *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) no qual as temáticas urbanas vinculavam-se a segregação socioespacial utilizadas “para atraer a las colonias «exteriores» de la tierra: «Una nueva vida les espera en las colonias espaciales. Podrá volver a empezar (. . .) en una tierra dorada, llena de oportunidades y aventuras. ¡Vamos a las colonias!».”⁵²⁵

Janoschka também em análise à publicidade de Nordelta, nos anos iniciais de seu lançamento, ressalta ainda outro ponto:

Denominador común es su modelo de la vida más feliz: las fotografías en los folletos presentan parejas sonrientes o familias em momentos armónicos de convivencia. La sugerencia es que vivir en Nordelta significa un abandono de todos los conflictos en la puerta de entrada. Además, **con la mudanza a Nordelta, los niños se vuelven rubios como el oro y los padres empiezan a corporizar el físico europeo nórdico**. También las vestimentas de los habitantes ficticios no hablan en el idioma local argentino. Al contrario, los nuevos nórdicos están

⁵²² MASSUH, Graciela. El robo de Buenos Aires: la trama de corrupción, ineficiencia y negocios que le arrebató la ciudad a sus habitantes. Buenos Aires: Sudamericana, 2014.

⁵²³ PINTOS, Patricia. NARODOVSKI, Patricio. (Orgs.) **La privatopía sacrílega**. Efectos del urbanismo privado en humedales de la cuenca baja del río Luján. 1a ed. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012.

⁵²⁴ FERNÁNDEZ, Silvina. KOCHANOWSKY, Claudia. VALLEJO, Noelia. Urbanizaciones cerradas en humedales de la cuenca baja del río Luján. Características locacionales y dimensiones del fenómeno. PINTOS, Patricia. NARODOVSKI, Patricio. (Orgs.) **La privatopía sacrílega**. Efectos del urbanismo privado en humedales de la cuenca baja del río Luján. 1a ed. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012, p. 91.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 92.

vestidos como los ingleses de clase alta que hacen deportes náuticos o hípicas [grifo nosso].⁵²⁶

O reforço da proposta desse mundo à parte temático se dá ainda nos nomes das urbanizações e bairros privados, “Talar del lago”, “Los lagos”, “Jardín Náutico Escobar”, ou nas imagens e descrições dos empreendimentos, como apontamos no subtópico anterior, seja pela exacerbação do contato com a natureza seja pela proximidade e vistas para os lagos artificiais. A publicidade recria um imaginário, inclusive ecológico, e oculta os principais problemas: “la destrucción de los ecosistemas estratégicos que contienen estos humedales y los paisajes culturales presentes en el área.”⁵²⁷

Não é o nosso intuito nos determos completamente nessa discussão, pois já existem uma série de trabalhos pormenorizando o assunto, no entanto, faz-se necessário uma breve diferenciação de critério técnico. As *urbanizaciones cerradas* (UC), como vimos, podem ser encontradas sob diversas denominações como *barrio cerrado*, *club de campo*, *club de chacras* etc., e também as denominadas *urbanizaciones náuticas*. Nesse sentido, é importante ressaltar, como escrevem Fernández, Kochanowsky e Vallejo que as *urbanizaciones acuáticas o polderizadas* (UCP) diferenciam-se das clássicas *urbanizaciones náuticas* pois se formam necessariamente a partir de movimentos do solo para a formação de lagos artificiais, normalmente em grande escala, ao contrário das náuticas, nas quais a conformação da urbanização se dá a partir de cursos de águas naturais, embora na prática todas sejam publicitariamente anunciadas da mesma maneira. É o caso, por exemplo, de Nordelta. Entre as principais características das UCP’s estão:

- En su construcción se involucran procedimientos técnicos que producen una alteración significativa de las características morfológicas naturales (suelo y agua), para alcanzar las cotas de nivel de piso habitable en las parcelas de uso residencial (relleno), y para generar nuevos cuerpos de agua (dragado y refulado). La magnitud y el uso que se le otorga a los cuerpos de agua en cada emprendimiento, (tamaño y destino), implican distintos grados de alteración de las condiciones naturales del humedal en donde se localizan.
- Los cuerpos de agua generados en el emprendimiento pueden estar conectados o no a cursos de agua naturales, representando un valor agregado, ya que pueden ser usados para acceder por vía acuática a cada parcela en forma individual o para practicar

⁵²⁶ JANOSCHKA, Michael. El modelo de ciudad latino-americana: privatización y g fragmentación del espacio urbano de Buenos Aires: el caso Nordelta. GUERRA, Max Welch. AGUILAR, Marta. ARIZAGA, Maria Cecilia. **Buenos Aires a la deriva**: transformaciones urbanas recientes. Buenos Aires: Biblos, 2005, p. 112.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 93.

deportes náuticos o de pesca en forma comunitaria; o, simplemente, como parte del paisaje natural o antropizado. También pueden contar con un sistema propio para controlar los niveles de agua en forma artificial.⁵²⁸

Ainda que não necessitem de solos com características particulares, a aproximação a áreas com recursos hídricos foi a preconizada pelo mercado imobiliário, é o caso por exemplo do rio Luján. Além do impacto ambiental, como assinala os autores, há ainda o de caráter visual, uma vez que essa natureza artificial “contrasta con los ‘valores ecológicos’ y el ‘paisaje natural’ preconizado por los desarrolladores”.⁵²⁹

A estratégia de valorização e comercialização dessas áreas se dá a partir de uma propaganda de sustentabilidade ambiental, quando na verdade, não apenas destrói o ecossistema, como também anula sua principal função “la de contener las aguas en caso de inundaciones y evitar que fluyan hacia las zonas habitadas del gran La Plata, el Conurbano Bonaerense y la Capital.”⁵³⁰ A primeira catástrofe resultante desse processo foram as inundações de 2 de abril de 2013 com quase 80 mortes em La Plata e 6 em Buenos Aires, cujas causas reais foram silenciadas pela imprensa ou por funcionários a cargo das investigações, como se tratasse apenas do resultado de uma mudança climática.⁵³¹

Para além do cenário de vida verde e das redomas do muro, os impactos são diferentes para quem vive dentro das urbanizações fechadas e por isso estão salvaguardados dos perigos potencializados pelas próprias urbanizações, e os “de fora”.

6.1.2 Em princípio foi o verde: a mudança de discurso

No apêndice da *Revista Casa Country* de 1998, o *Guia de Countries e Barrios privados de la revista Intercountries*, propaga 282 lugares **exclusivos** para habitação permanente ou de fim de semana, compreendendo 89 *countries*, 10 clubes de chacras e 183 bairros fechados, todos com um denominador comum: estão localizados em um raio de 145 km de Buenos Aires, cercados e com controle de acesso e vigilância. Ao pé dos empreendimentos figuram as imobiliárias responsáveis por operá-los.

⁵²⁸ FERNÁNDEZ, 2012, p. 98.

⁵²⁹ *Ibid.*

⁵³⁰ MASSUH, 2014, p. 95.

⁵³¹ Nesse sentido a autora apresenta dados e investigações no que se refere aos impactos da construção das megaurbanizações na redução dos fluxos de água. Ver: MASSUH, *op.cit.*, p. 97. Esses possíveis efeitos já eram apontados em trabalhos como a coletânea que citamos, de 2012. Ver: PINTOS, 2012.

A revista, separada em ordem alfabética e por zonas (Norte, Noroeste, Oeste e Sul), traz dados sobre as urbanizações e formas de acesso e conta já nas primeiras páginas com uma enorme publicidade da *Consultores de Grandes Empreendimentos S.A*, atuando desde 1972 no mercado imobiliário e responsável pelos empreendimentos mais conhecidos na região: *Highland Park Country Club*, *Miraflores Country Club*, *Los Cardales Country Club* e *San Diego Country Club* (à época em fase de desenvolvimento *Santa Ana Barrio Cerrado* e *Estancia Villa Maria Club de Chacras*). A empresa é responsável pelo assessoramento completo em projeto, desenvolvimento, comercialização e comunicação em empreendimentos como *country clubs*, bairros privados e megaempreendimentos urbanos. Todos os *countries* citados acima ocupam diversas páginas de revistas como a *Casas country club*, *Casas y jardines*, *Summa* etc. dedicadas a obras, projetos e críticas de casas. Todos ressaltam o verde.

Em meio a publicidade de equipamentos, colégios privados, produtos e dos próprios empreendimentos, no entanto, chama atenção a matéria “Al principio fue la seguridad.”⁵³² Que começa destacando: “Existe un fenómeno que se repete en todas las grandes ciudades: la migración de la población hacia las áreas verdes que circundan los espacios urbanos. ¿Cuál es la causa de ese movimiento demografico?”⁵³³

O fenômeno poderia ser explicado desde o ponto de vista psicológico e da necessidade de melhora na qualidade de vida, porém não se trata apenas de mudar de habitat senão de elegê-lo com determinadas características, levando assim a um fator sociológico. São categóricos: o aumento significativo dos bairros privados nos últimos anos na Área Metropolitana de Buenos Aires e a mudança na configuração de casas de fim de semana para residência permanentes – e há inclusive uma publicação nesse sentido na mesma edição da revista⁵³⁴, deve-se indubitavelmente ao fator da segurança e é sobre essa esfera que nos dedicaremos no próximo tópico.

6.2 A segurança

Em todos os filmes do nosso escopo documental a questão da segurança aparece de maneira marcada. Lembremo-nos que o curta-documental de Martel tem sua força na

⁵³² AL principio fue la seguridad. **Guia de countries e barrios privados de la Revista Intercountries**, Argentina, 3ª edición, jun. 1998.

⁵³³ *Ibid.*, p. 64.

⁵³⁴ COMO transformar una casa de country em vivienda permanente. **Casa Country**, Argentina, ano 3, n. 32, jun. 1998.

antítese ao ser um documentário sobre urbanizações privadas que sequer chega a entrar em uma. As guardas e os seguranças são barreiras para o filme (embora não para o seu argumento). Também em *Cara de queso 'mi primer ghetto'*, *Una semana solos* (2007), *Las viudas de los jueves* (2009), *Betibu* (2014), *Historia del Miedo* (2014), e *Los decentes* (2016) o argumento aparece forte enquanto imagem e discurso. Diversas vezes, por exemplo, Nurit Iscar ou seus amigos precisam passar pelas inúmeras revistas na portaria de entrada.

Fora da ficção, Lauren Elkin, em uma descrição da sua vida em *Long Island*, primeiro lugar a ter bairros de subúrbio estadunidense, no sudeste de Nova York, mostra como a “vida mais reservada” o “cotidiano protegido” convertido em uma “vida exclusiva” em meio a espaços desiguais parece estar na base de uma utopia ou maquiagem que no caso das urbanizações privadas contemporâneas, encontram no verde e nas linhas racionais sua expressão mais acabada.

[meus pais] Faziam parte do êxodo em massa da classe média. Os subúrbios, de todo modo, se adequavam melhor ao temperamento deles; minha mãe não gosta de ter vizinhos grudados demais; meu pai gosta de barcos e estaleiros. Em Long Island há montes de barcos e estaleiros, e ninguém na parede ao lado ou no andar de cima. Quando íamos para a cidade, meus pais ficavam tensos e protetores.⁵³⁵

“A história dos subúrbios”, escreve Rebecca Solnit, “é a história da fragmentação”. É também a história da exclusão. Hoje a maioria dos estadunidenses mora em subúrbios (ou nos gigantescos conglomerados suburbanos agora chamados “exúrbios”), fugindo da cidade industrial congestionada e poluída. Esperavam ter um pouco de verde e ar fresco para respirar, queriam poder criar os filhos em algum lugar “decente”, como se dizia, mas com isso abandonaram aos pobres e destituídos de direitos as cidades cheias de cortiços, o que levou a um aumento da criminalidade que apenas lhes confirmava as razões para irem embora. É uma história de rompimento com o coletivo, em toda a sua diversidade, para morar entre gente parecida.⁵³⁶

Como escreve Svampa, a segurança emerge no discurso dos moradores como um valor associado a homogeneidade social, a reconstruir a confiança e recriar a vida no bairro. No caso das entrevistas realizadas por ela e sua equipe a valorização da segurança

⁵³⁵ ELKIN, Lauren. **Flâneuse**: mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres. São Paulo: Fósforo, 2022, p. 37.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 39-40.

aparece sobretudo na fala de pessoas vítimas de algum delito. 35% dos entrevistados expressaram haver sofrido algum tipo de experiência direta de insegurança. O argumento aparece de maneira mais constante na fala dos entrevistados da rede de *Bella Vista*, cerca de 46%, e menos nos habitantes de *countries* recentes, apenas 21%. Os mais afetados, assim, são os moradores de residenciais antigos nos quais 42% haviam sofrido experiência de insegurança, enquanto os residentes da rede Pilar de bairros privados apontam 31%.⁵³⁷

Pelas conclusões da autora, infere-se que em termos de estilo de vida as pessoas que sofreram algum efeito derivado diretamente de insegurança assumem essa questão como a principal de mudança para as urbanizações privadas, enquanto as outras normalmente elegem o verde. No entanto, mesmo no segundo grupo, o medo de ser assaltado ou sofrer alguma espécie de violência fora dos residenciais aparece acentuado e dependente dos contrastes dos entornos das urbanizações.

Svampa reforça não haver uma correspondência linear entre as experiências reais de insegurança urbana e o sentimento de insegurança. Nesse sentido é importante ressaltar mais uma vez o exposto a partir de Sposito e Góes ao apontarem a questão do *sentimiento* de insegurança urbana como responsável para a eleição de urbanizações privadas mais do que dados reais sobre o aumento da violência, além da ideia subjacente nessas falas de que *violento é sempre o outro*, e, nesse caso, *os outros*, são os moradores do além muro. Ademais, como vimos, da relação sempre presente do papel da mídia na formulação desse sentimento.

No momento, nos interessa reforçar uma espécie de resgate seletivo, como salienta Svampa, do antigo modelo de socialização bairrial em que se retomam valores como a segurança e os laços de confiança e se descartam tópicos normalmente associados a uma cultura mais igualitária de mescla e heterogeneidade social.⁵³⁸ Como fica evidente nas seguintes falas:

“Primerio, es un barrio... y ésa es una de las cosas que a mí me gusta, el vivir en un barrio cerrado no genera actividades. Hay gente que les gusta vivir en estos lugares porque genera actividades en común. A mí lo que me gusta de esto es **la homogeneidad, la seguridad**. Yo me voy tranquila e dejo a mi hija con una señora y no tengo que andar pensando que va a entrar un tipo por la ventana y no sé lo que puede pasar, o si sale al jardín no estoy con miedo.” (Cristina, ama de casa, tipo 3, red Pilar)⁵³⁹

⁵³⁷ SVAMPA, 2008, p. 90.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 91.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 90.

“Mirá, sin duda la primera es la infancia de las nenas, el poder estar en la calle, el poder andar de bicicleta libremente, el poder estar en la casa de una vecinita, un poco de calle aunque sea en un ámbito cerrado, pero una calle que no tendría en lo centro. **La tranquilidad de conocer a los vecinos.** A mí me ha pasado que no tendría personal con cama en casa y que estuviera en el centro trabajando y se me hacia tarde y no llegaba, y ahora tengo la tranquilidad de que llamo a una vecina y las chicas van y toman la leche en la casa de ella hasta que yo llege.” (Cristina, ama de casa, tipo 3, red Pilar)

“Gente muy macanuda, muy solidaria, gente muy, muy solidaria. Esto es lo que a mí me llama la atención, o sea, **acá contás con todo tipo de apoyo por parte de cualquiera.** O sea, esto es un poco... la mayoría de nosotros tenemos la familia lejos, ¿si? Los padres viviendo en Capital, no es que estás acá a la vuelta de la esquina, entonces el hecho de tener que salir de golpe urgentemente si se te presenta algo, sabes que puedes llamar a lo vecino enfrente, al de al lado y ‘cuidáme los chicos’, ‘mirame los chicos’ y... eso sí.” (Daniela, analista de sistemas, tipo 3, red Pilar) [grifo nosso].⁵⁴⁰

Para Vidal Kopman, “cuánto más exclusivo pretende ser un conjunto cerrado, cuenta con mayor cantidad de dispositivos de seguridad y mayor cantidad de personal destinado a la vigilancia privada.”⁵⁴¹ As escolas próximas a essas urbanizações também reproduzem os mecanismos de controle e de acesso e são uma espécie de extensão dos condomínios fechados, questão que pode ser percebida inclusive a partir de *Una semana solos*.

De modo semelhante, no caso brasileiro, como vimos a partir de Assaf em seu estudo da *Alphaville Urbanismo*, há a propaganda de um novo homem redescoberto e desperto através da superação de modos de sociabilidade supostamente em crise. “O ‘homem livre’ interior é prometido de ser acordado em um espaço murado e vigiado, longe de qualquer heterogeneidade.”⁵⁴² A promessa de segurança aparece como uma constante desses novos discursos associada ao resgate de um tipo ideal de sujeito.⁵⁴³

Em substituição às propagandas publicitárias iniciais com frases de efeito simples, como vimos no capítulo sobre o verde, no caso brasileiro há também a complexificação dos discursos: “*Alphaville Urbanismo* cria espaços para se viver bem. Espaços onde

⁵⁴⁰ A expressão “personal con cama en casa” presente na fala de Cristina refere-se à empregadas domésticas de tempo integral. Ibid., p. 91.

⁵⁴¹ VIDAL- KOPPMANN, 2014, p. 190.

⁵⁴² ASSAF, 2019, p. 31.

⁵⁴³ No entanto, para o caso brasileiro, é interessante ressaltar o exposto por Caldeira no que diferencia, por exemplo, os condomínios fechados brasileiros das *gated communities* estadunidenses: no Brasil não há uma valorização desses empreendimentos a partir de um reforço da vida em comunidade. “Para os empreendedores imobiliários brasileiros e seus clientes, as vantagens da homogeneidade social, não implicam o desejo de uma sociabilidade local.” CALDEIRA, 2011, p. 277.

projetos e sonhos se tornem realidade. Onde vizinhos formem verdadeiras comunidades. Onde zelar pelo meio ambiente seja tarefa e direito de cada um.”⁵⁴⁴

Mas, voltando à Argentina, para Svampa, outro ponto é ainda importante referente às sociabilidades e subjetividades dos residentes de condomínios e bairros privados: a associação entre segurança, liberdade e um certo esnobismo exibicionista. “La exhibición aparece bajo la forma de una advertencia o una exhortación, siempre repetida, dirigida a los amigos y a los ocasionales visitantes ‘no iniciados’ en este nuevo estilo de vida”⁵⁴⁵.

Essa exibição se dá sobretudo pelas repetidas vezes em que é reforçado nos discursos dos moradores a tranquilidade de deixar portas e janelas abertas e destrancadas, não fechar os automóveis ou guardar bicicletas e brinquedos das crianças: “la libertad ‘puertas adentro’ permite cultivar una suerte de aristocrático *negligé*, pues se puede ‘vivir con todo abierto’, aun sin cortinas, sin temor alguno de la indiscreta mirada de los otros”⁵⁴⁶ A autora ressalta ainda como mais de uma vez, ao término das entrevistas, quando os moradores iam acompanhar a equipe até a porta, voltavam a assinalar as vantagens da segurança e de não se preocuparem com seus pertences que poderiam ser deixados jogados em qualquer canto. Além disso, quando trancavam o automóvel, eram seguidos de olhares quase piedosos de “aquí no é necesario fazer isso”, como se existisse uma espécie de sentimento de pena pelos automatismos decorrentes da vida urbana. O mesmo fato é também apontado por Arizaga, Castelo e Rojas.⁵⁴⁷ No entanto, alguns residentes são mais ou menos críticos dessa forma exibicionista de se mostrar aos outros, como aparece no relato de Jorge:

“Otro fenómeno que pasa acá adentro es que hay gente que quiere mostrarse como diciendo ¡qué bueno lo que tengo!. Me pasó con un tipo que veía que dejaba las bicicletas casi en la calle, como una exposición, parecía una foto yanqui. **Con qué necesidad, ¿no podía dejar las bicicletas al costado de la casa?** [...] El afano siempre puede estar, pero no hay necesidad de mostrar que estamos tan seguros que podés dejar el Rolex tirado por la calle.” (Jorge, empleado, barrio cerrado, red Pilar) [grifo nosso].⁵⁴⁸

A exibição como um dos critérios de diferenciação em relação aos demais, que no caso dos entrevistados por Svampa moradores de bairros privados, tem na segurança, aparece não apenas como um valor em si mesmo, mas como “un valor *sín más*”, pois

⁵⁴⁴ ALPHAVILLE URBANISMO. **Valores da empresa**. 2008. *Apud.* ASSAF, 2019, p. 31.

⁵⁴⁵ SVAMPA, 2008, p. 93.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 93.

⁵⁴⁷ ARIZAGA, 2005. CASTELO, 2007. ROJAS, 2007.

⁵⁴⁸ SVAMPA, *op. cit.*, p. 94.

nesses casos, os outros critérios como grandes áreas verdes e diversos equipamentos de usos comum (quadras, piscinas, campos para prática de esportes) são menos frequentes.

Em dados levantados por Calegari de Grosso em 2009, na província de Buenos Aires, havia quase tantos seguranças privados quanto agentes de polícia bonaerense, quase 45 mil homens que cobriam várias áreas no conurbano.⁵⁴⁹

6.2.1. *Nem tão seguro assim: perigos considerados urbanos adentram a urbanização privada*

Mailén tiene 16 años y vive en el country La Pelegrina Club de Campo, en Pilar. En la madrugada del primer día de clases del 2005, el lunes 7 de marzo de ese año, fue en este lugar donde se produjo uno de los primeros asaltos tipo comando a un country. Eran ocho personas. Entraron con un auto destrozando un alambrado, ataron los guardias y sometieron y robaron a dos familias. Desde ese día no saluda nadie. Dice Mailén.

Patricia Rojas. **Mundo privado:** Historia de vida em countries, barrios y ciudades cerradas⁵⁵⁰

As grades, muros, portarias, inúmeras câmeras, um grande arsenal de guardas e vigias privados e métodos de controle de entrada e saída de pessoas, além das inúmeras propagandas que ressaltam a segurança como um dos valores fundamentais desses empreendimentos, configuram uma estética da segurança e fortalecem o imaginário da completa oposição das urbanizações privadas em relação à cidade aberta. No entanto, dados e indícios indicam tratar-se apenas de um discurso, mais do que efetivamente um lugar completamente protegido.

Na matéria “Al principio fue la seguridad” citada no tópico sobre o verde temos logo nas primeiras linhas

En primer lugar, las nuevas urbanizaciones fijan un límite que claramente señala el afuera y el adentro. Pero no basta con cercar el lugar, sino que se requiere una adecuada planificación de los sistemas destinados a asegurar el control. Generalmente esto está previsto desde el comienzo, y no basta con pensar en la empresa encargada de la custodia perimetral y acceso. Incluye el patrullaje en el interior y la decisión con respeto a los puestos de vigilancia.⁵⁵¹

Para o editorial também é importante contar com uma área perimetral que proteja as ruas internas e prevenir e avaliar situações de risco. Descrevem como estatisticamente os maiores problemas são os assaltos nos arredores e por isso deve existir uma

⁵⁴⁹ CALEGARI DE GROSSO, 2009, p. 177.

⁵⁵⁰ ROJAS, 2007, p. 37.

⁵⁵¹ AL principio fue la seguridad. **Casa Country**, Argentina, ano 3, n. 32, jun. 1998, p. 64.

comunicação fluida com a polícia local ou a eleição de um sistema de alarme conectado a uma central. Mas segurança não se refere apenas a isso: a circulação de automóveis no interior do bairro, a prevenção de acidentes na piscina, os problemas causados por gatos e cachorros da vizinhança, também estão presentes na lista.

A resposta normalmente é o estabelecimento de uma comissão especial responsável, embora o ideal seja encarar esses temas desde o projeto da urbanização. Apontam como uma das opções a automatização da entrada e saída de pessoas por meio de cartões magnéticos, saber atuar com os funcionários eventuais e buscar maneiras de prevenir atentados a proprietários por sua posição política ou poder aquisitivo. Terminam por recomendar a combinação de um sistema de câmeras de vídeo com um eletrônico de detecção perimetral.

Na mesma revista, em maio de 1999, a publicação “La seguridad empieza por casa”, aproveita as matérias sobre insegurança para propagandear o uso de vidro laminado:

Frente a la ola de inseguridad que se registra em Buenos Aires, una de las soluciones para la protección de la casa es el vidrio laminado, muy difícil de traspasar. Además ofrece todas las cualidades necesarias para disfrutar del exterior, mediante grandes paños de vidrio que no presentan problemas acústicos ni de roturas y protegen de los rayos UV.⁵⁵²

A matéria sustenta, para além da segurança prévia dos condomínios fechados – grandes, câmeras, seguranças – uma mudança arquitetural nas casas, frente a onda de insegurança instalada como “tema central em Buenos Aires”, e a sensação de insegurança sentida por quem tem suas casas muito próximas aos muros e cercas.

Un vidrio laminado puede actuar con efecto antivandalismo, como en el caso de los paneles de vidrio de la cancha de Boca, que se colocaron para reemplazar al alambrado, o con efecto antibala, como los que se colocaran en los bancos, e incluso antiexplosiones.⁵⁵³

O vidro laminado entraria como uma das primeiras medidas, mas não a única, para resolver o problema. Outra, seria tetos e janelas em altura, todas combinando o “seguro” vidro laminado, claro, em uma junção que combina segurança e estética, tom das mudanças para residenciais fechados. Na mesma edição, outra matéria propagandeava um sistema de segurança de câmera e sensores, acionados a um serviço de segurança

⁵⁵² VIDRIOS laminados son saflex. La seguridad empieza por casa. **Casa Country**, Argentina, ano 3, n. 43, may. 1999, p. 65.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 65.

privada, possível de instalar em casas de condomínios e bairros privados e também em residências particulares.

No mesmo tom da série de indicações feitas pelas revistas, apontadas como importantes nos anos 1990, o manual “Actitudes seguras para evitar ser victima de um delito”, presente na página do *Tortugas country club*, com cerca de 11 páginas apresenta uma lista de medidas e começa de maneira curiosa. Logo nas primeiras linhas estampa:

Nada está garantizado en un 100% cuando se trata de Seguridad
90% es prevención
5% reacción
5% suerte⁵⁵⁴

Após a porcentagem na qual há o destaque de uma espécie margem de erro de reação e sorte, as indicações seguem modos de identificar *possíveis* delinquentes e formas de se preparar para evitar um *possível* assalto.

⁵⁵⁴ TORTUGAS COUNTRY CLUB. **TortugasCC**. Argentina: Tortugas Country Club, 2022. Country club. Disponível em: <<https://www.tortugascc.com/>>. Acesso em: 27 jun. 2023.

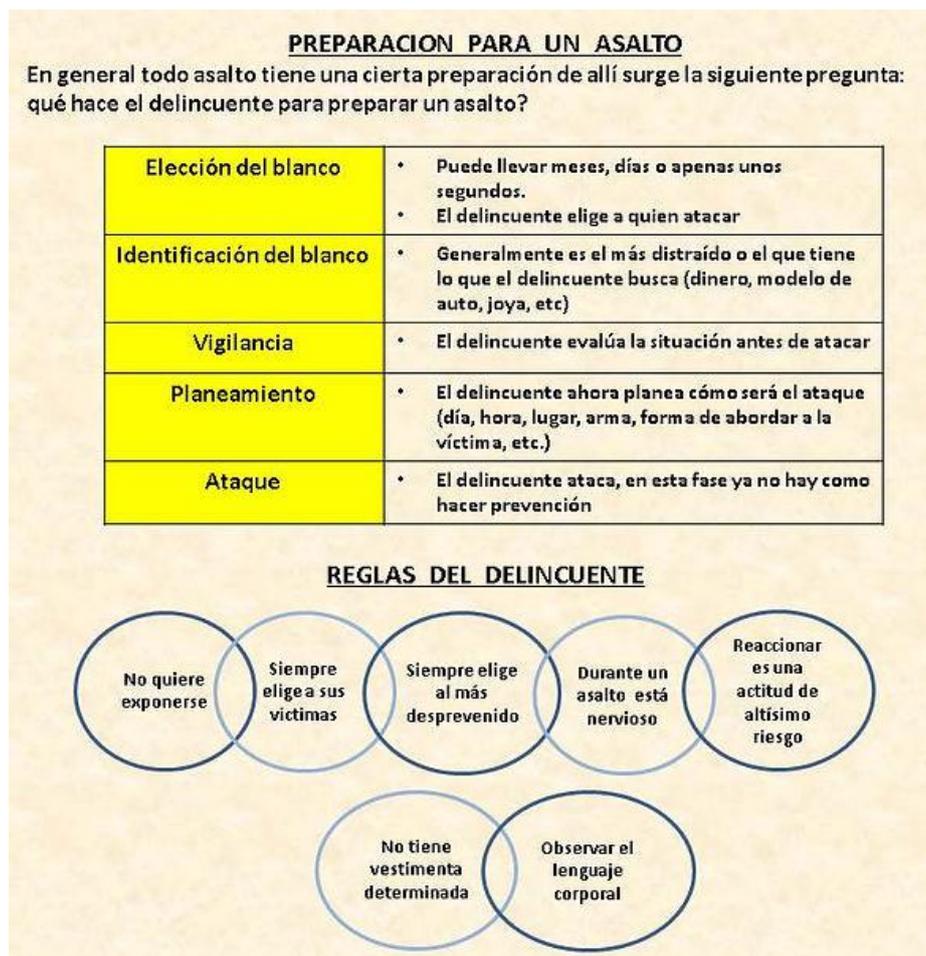


Figura 159 – Guia de segurança presente na página do *Tortugas Country Club*.⁵⁵⁵

Em seguida dividem-se por localizações e situações “Caminando en la calle”, “El el estacionamiento”, “Cuando conduce”, “Asalto en el automóvil”, “Parado en el semáforo”, “En el acensor”, “En el cajero eletrônico”, “Durante las compras”, “Durante un asalto”, “Llamadas telefónicas extrañas (riesgo de secuestro virtual)”. Chama atenção ainda ao destacar logo nas primeiras indicações como uma das atitudes equivocadas, pensar que situações de risco nunca ocorrerão.

Mais uma vez a ficção desenha essas situações, Caldeira escreve em análise ao livro de Chico Buarque, *Estorvo*⁵⁵⁶, como o personagem que se aproxima do portão do condomínio fechado e anda à pé ao invés de guiar um automóvel é um grande candidato a ser suspeito. “Alguém com a aparência errada e que insiste em caminhar só pode suscitar dúvidas e reações ambíguas nos empregados, que têm que reproduzir na prática os códigos de classificações de seus patrões.”⁵⁵⁷ Os códigos de risco ou não, são utilizados

⁵⁵⁵ Fonte: TORTUGAS COUNTRY CLUB, 2022.

⁵⁵⁶ BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1991.

⁵⁵⁷ CALDEIRA, 2011, p. 258.

assim, tanto em situações fora dos enclaves fortificados, quanto dentro deles, embora nesses casos, seja responsabilidade dos guardas privados.

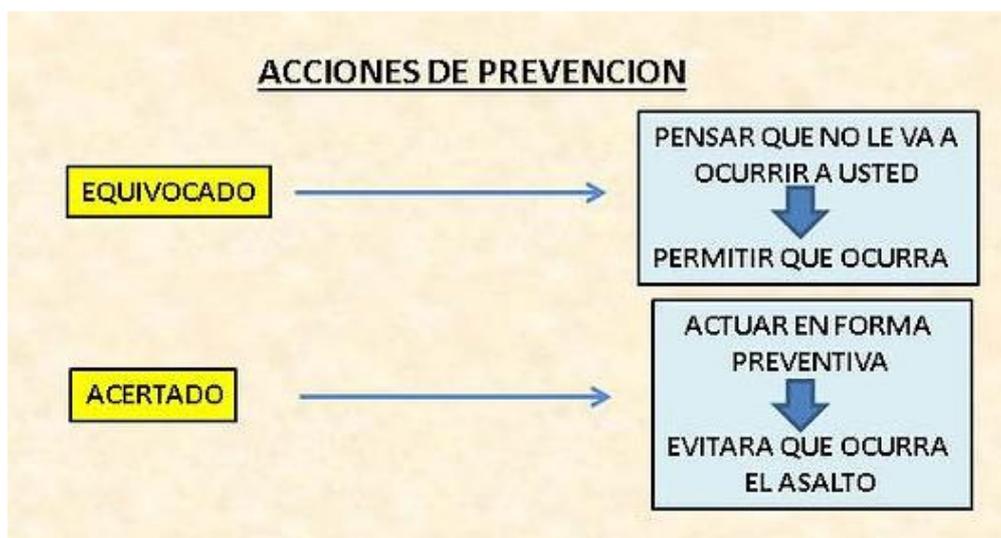


Figura 160 – Guia de segurança presente na página do *Tortugas Country Club*.⁵⁵⁸

Para Caldeira, os enclaves fortificados ao cultivarem um relacionamento de negação e ruptura com a cidade transformam “a natureza do espaço público e a qualidade das interações públicas na cidade, que estão se tornando cada vez mais marcadas por suspeita e restrição.”⁵⁵⁹

As preocupações com a segurança, como vimos, não são recentes. Mas, para um dos fundadores do *Pacheco Golf Club* “- [...] muchos medios de comunicación se ensañan cuando pasa algo adentro de un *country* o barrio privado. Mucho más que si pasara afuera. Es como que tratan de demostrar que algo que tiene cierta magia, no la tiene tanto”⁵⁶⁰. Embora essa percepção possa ser vista dentro de uma certa lógica, trata-se muito mais de uma criação das próprias agências imobiliárias e dos anúncios que, ao venderem um produto enquanto 100% seguro, tem sua confiabilidade questionada quando acontece algo oposto ao sentido da propagada. No entanto, é interessante notar que apesar das diversas reportagens sobre crimes cometidos em urbanizações privadas estamparem as páginas dos jornais, os casos pouco aparecem nas falas dos entrevistados de Arizaga, Castelo, Rojas e Svampa, embora os mesmos sempre ressaltem os riscos da cidade.

⁵⁵⁸ Fonte: TORTUGAS COUNTRY CLUB, 2022.

⁵⁵⁹ CALDEIRA, 2011, p. 259.

⁵⁶⁰ Entrevista a um dos fundadores do *country Pacheco Golf*. ROJAS, 2007, p. 144.

Os condomínios e bairros privados não são completamente alheios à violência. A (in)segurança nunca deixou de ser uma pauta, nem mesmo sua utilização, seja como propaganda para os próprios *countries*, seja como demonstração da ineficiência dos mesmos, pois as denúncias de crimes dentro do território protegido também é frequente. Uma breve abertura hoje, 4 de julho de 2023, da página do jornal *Clarín*, suplemento *Countries*, indica entre as 24 reportagens, entre 7 de setembro de 2022 e 18 de junho de 2023, dez sobre crimes e delitos em *countries* e bairros privados, duas sobre acidentes (um causado por uma queda de uma árvore que atingiu duas crianças, deixando uma internada em estado grave, e outro que causou a morte de um morador por eletrocutamento enquanto lavava seu carro em um bairro privado da região de La Plata)⁵⁶¹, e uma sobre a invasão de raposas.⁵⁶²

Sobre os crimes e delitos é interessante ressaltar ainda como das dez reportagens, três se referem a delitos de trânsito cometidos pelos próprios moradores: “Peligro marcha atrás: la tragedia de Hacoaj y el debate sobre cómo se regula el tránsito en los countries”⁵⁶³, “Tragedia en un country: un nene de 3 años murió atropellado por un auto que salía marcha atrás”⁵⁶⁴, “Corría por un country de Pilar y lo atropelló un conductor borracho: está grave”⁵⁶⁵. Tipo de delito recorrente também nas análises feitas por Caldeira sobre a rede *Alphaville*.

De acordo com a autora, entre março de 1989 e janeiro de 1991, a polícia registrou no empreendimento de São Paulo, 646 acidentes de automóvel, 925 feridos e 6 mortos.

⁵⁶¹ UN árbol aplastó a dos nenes en un country de Escobar: uno está internado en estado crítico. *Clarín*, Argentina, 5 dez. 2022. Countries, Disponível em: <https://www.clarin.com/sociedad/arbol-aplasto-nenes-country-escobar-internado-critico_0_R8keL4H78x.html>. Acesso em: 4 jul. 2023. MURIÓ electrocutado mientras lavaba su auto con una hidrolavadora en un barrio cerrado de La Plata. *Clarín*, Argentina, 27 dez. 2022. Countries, Disponível em: <https://www.clarin.com/sociedad/murio-electrocutado-lavaba-auto-hidrolavadora-barrio-cerrado-plata_0_tsWFD75Vnb.html>. Acesso em: 4 jul. 2023.

⁵⁶² CISTERNA, María Gabriel. Primero los carpinchos, ahora los zorros: por qué aparecen animales en algunos barrios del GBA. *Clarín*, Argentina, 31 jan. 2023. Countries, Disponível em: <https://www.clarin.com/sociedad/primeros-carpinchos-ahora-zorros-aparecen-animales-barrios-gba_0_Eb43mo1vTX.htm>. Acesso em: 4 jul. 2023.

⁵⁶³ MARTOS, Malena Nazareth. Peligro marcha atrás: la tragedia de Hacoaj y el debate sobre cómo se regula el tránsito en los countries. *Clarín*, Argentina, 19 mar. 2023. Countries, Disponível em: <https://www.clarin.com/ciudades/peligro-marcha-tragedia-hacoaj-debate-regula-transito-countries_0_vdACpb8Jar.html>. Acesso em: 4 jul. 2023.

⁵⁶⁴ RESIO, Mara. Tragedia en un country: un nene de 3 años murió atropellado por un auto que salía marcha atrás. *Clarín*, Argentina, 22 fev. 2023. Countries, Disponível em: <https://www.clarin.com/sociedad/tragedia-country-nene-3-anos-murio-atropellado-auto-salia-marcha_0_7TmJH1vITj.html>. Acesso em: 4 jul. 2023.

⁵⁶⁵ CANONICO, Penelope. Corría por un country de Pilar y lo atropelló un conductor borracho: está grave. *Clarín*, Argentina, 27 nov. 2022. Countries, Disponível em: <https://www.clarin.com/sociedad/corria-country-pilar-atropello-conductor-borracho-grave_0_27rdOaOn2s.html>. Acesso em: 4 jul. 2023.

Desses dados, 80% dos acidentes aconteceram dentro das áreas residenciais, a maioria dos acidentes foi causada por adolescentes, e a maioria das vítimas eram crianças ou adolescentes que brincavam nas ruas.⁵⁶⁶

No caso argentino, nas outras reportagens por nós assinaladas, há uma recorrência de entrada nas urbanizações para o roubo de grandes quantias em dólares e joias. No *country Santa Clara al Sur*, em San Vicente, cinco ladrões entraram, escolheram duas casas, mantiveram as vítimas sobre ameaças e levaram dólares, joias e eletrodomésticos.⁵⁶⁷ Em um bairro privado de Mendoza sete ladrões atacaram duas mulheres e levaram 50mil dólares.⁵⁶⁸ Em *El vale de Tandil*, roubaram 25 mil dólares, 400 mil pesos e 7000 euros, para citar apenas três exemplos.⁵⁶⁹

As matérias seguem a mesma tônica e chamam atenção em um ponto: sempre há o apontamento de uma suposta relação entre as empresas terceirizadas de segurança ou os funcionários de dentro das urbanizações na facilitação dos roubos:

“Previamente **desconectaron el sistema de alarmas y cámaras de seguridad** para actuar sin ser descubiertos. El golpe comando fue preciso, por eso sospechan que tenían un dato o de algún empleado infiel.”⁵⁷⁰

“Al llegar a **la garita** de seguridad del country, por el **acceso para propietarios**, la mujer mostró una **tarjeta magnética** para poder ingresar al predio. Aunque **el lector no identificó la tarjeta, la barrera se levantó** y el vehículo pasó, por lo que los investigadores están analizando si los guardias habrían tenido algún tipo de relación con el hecho.”⁵⁷¹

“La seguridad privada y la Policía **deberían haber cerrado el barrio** y no dejar ingresar a nadie, rastrillar el barrio y censar a la gente. Sin embargo, dejaron entrar a partir de las 7 de la mañana a todo el personal

⁵⁶⁶ CALDEIRA, 2011, p. 279.

⁵⁶⁷ GALLOTTA, Nahuel. Madrugada de terror para dos familias en un country de San Vicente. **Clarín**, Argentina, 5 mai. 2023. Countries, Disponível em: <https://www.clarin.com/policiales/madrugada-terror-familias-country-san-vicente_0_IEMjeVzda0.html>. Acesso em: 4 jul. 2023.

⁵⁶⁸ VIOLENTO robo en un barrio privado de Mendoza: siete delincuentes atacaron a dos mujeres y se llevaron 50 mil dólares. **Clarín**, Argentina, 15 mai. 2023. Countries, Disponível em: <https://www.clarin.com/policiales/violento-robo-barrio-privado-mendoza-delincuentes-atacaron-mujeres-llevaron-50-mil-dolares_0_tcejwnfHsG.html>. Acesso em: 4 jul. 2023.

⁵⁶⁹ GOLPE comando: entraron a un country de Tandil y le robaron US\$ 25.000 a un empresario. **Clarín**, Argentina, 18 jun. 2023. Countries, Disponível em: <https://www.clarin.com/policiales/golpe-comando-entraron-country-tandil-robaron-us-25-000-empresario_0_6R98BTY5f4.html>. Acesso em: 4 jul. 2023.

⁵⁷⁰ *Ibid.*

⁵⁷¹ ROBARON en un exclusivo country de La Plata y sospechan de la seguridad del lugar. **Clarín**, Argentina, 23 abr. 2023. Countries, Disponível em: <https://www.clarin.com/policiales/robaron-exclusivo-country-plata-sospechan-seguridad-lugar_0_bO9cHbizaL.html>. Acesso em: 4 jul. 2023.

y a los trabajadores de la construcción. Pareciera que están encubriendo a los chorros”, se quejó otra vecina [grifos nosso].”⁵⁷²

No Brasil, em 1991, outro crime levou o *Alphaville* para as primeiras páginas dos jornais, como é relatado por Caldeira. Uma adolescente de 18 anos que cresceu no condomínio foi sequestrada no estacionamento do clube de tênis, estuprada e morta. Após uma suposta investigação da polícia, a autoria do crime foi atribuída a ex-funcionários que trabalhavam na urbanização. Os três homens presos sequer eram operários da construção.⁵⁷³

Vidal Kopman lembra que em junho de 2005 a jornalista Mariana Carbajal enumerava no *Diario Página 12* sob o título “Los asaltos en *countries* del Gran Buenos Aires” uma série de assaltos em urbanizações privadas:

La lista de asaltos en realidad es más extensa e incluye, entre otros, al country San Diego, en Moreno; a La Peregrina, en Pilar; al Boating Club de San Isidro, en Becar; al Club de Campo Pilar del Lago, en Pilar; Los Nuevos Ombúes, en Florencio Varela; Las Glorias, en Benavides; el Náutico Escobar Country Club; el country El Bosque en Campana; el Argentino Farm Club, en Luján; el Tortugas Country Club y el complejo Nordelta, en el Tigre. Pero el caso más emblemático de inseguridad intramuros es, tal vez, el asesinato de María Marta García Belsunce, ocurrido el 27 de octubre de 2003 en el country club El Carmel” (Carbajal, *Página 12*, 5/06/05).⁵⁷⁴

No que diz respeito a cidade, embora a argumentação de busca por segurança esteja entre as prerrogativas de mudança para as urbanizações privadas, dados do Ministério de Seguridad da Argentina apontam uma diminuição tanto do número de homicídios, quanto de roubos, na Provincia de Buenos Aires e também com base em estatísticas de todo país, como podemos ver em dois exemplos nas tabelas abaixo.

⁵⁷² GALLOTTA, 2023.

⁵⁷³ CALDEIRA, 2011, p. 280. Não deixa de surpreender essa situação em suas semelhanças com a ficção, quando, por exemplo em *Betibu* (2014), a morte de Chazarreta é “resolvida” culpando três homens que supostamente cometiam roubos na região.

⁵⁷⁴ VIDAL- KOPPMANN, 2014, p. 187.

Quadro 2. Evolución de las víctimas de homicidios dolosos y tasa cada 100 mil habitantes. Total del país. Años 2014-2021

Año	Víctimas de homicidios dolosos	Tasa cada 100 mil habitantes (¹)
2014	3.247	7,6
2015	2.837	6,6
2016	2.627	6,0
2017	2.315	5,3
2018	2.387	5,4
2019	2.307	5,1
2020	2.417	5,3
2021	2.092	4,6

(1) Para el cálculo de la tasa se utilizó la población total del país proyectada por el INDEC y publicada en INDEC (2013). *Proyecciones provinciales de población por sexo y grupo de edad 2010-2040*, Serie Análisis Demográfico, N° 36.

Nota: en 2021 se llevó adelante un proceso de revisión y consolidación de los datos de víctimas de homicidios dolosos, que llevó a la rectificación de los datos publicados de 2014, 2016, 2017, 2019 y 2020. Para ver el detalle de las rectificaciones, consultar el informe anual de 2021, publicado en

www.argentina.gob.ar/seguridad/estadisticascriminales

Homicidio doloso es un delito que se configura cuando se quita la vida a una o más personas con dolo o intención de provocar la muerte de una o más víctimas, según el Código Penal de la Nación. Incluye los tipos delictuales: simple; agravado; en estado de emoción violenta; en ocasión de robo; en riña; homicidio preterintencional; homicidio resultante de abuso sexual; homicidio en defensa propia o en defensa de terceros; robo agravado por homicidio. No incluye las tentativas de homicidio, los homicidios culposos y los abortos, dado que se registran en otras categorías.

Fuente: Sistema Nacional de Información Criminal, a partir de lo informado por las policías provinciales y fuerzas federales de seguridad.

Publicación: *Anuario Estadístico de la República Argentina 2021*.

Quadro 3. Evolución de los robos y robos agravados por lesiones o muertes, tasa cada 100 mil habitantes. Total del país. Años 2014-2021

Año	Hechos de robos	Tasa cada 100.000 habitantes (¹)
2014 (²)	470.335	1.102,3
2015	443.033	1.027,2
2016	437.078	1.002,7
2017	405.248	920,1
2018	425.245	955,7
2019	478.782	1.065,4
2020	335.872	740,2
2021	367.934	803,2

(¹) Para el cálculo de la tasa se utilizó la población total del país proyectada por el INDEC, y publicada en INDEC (2013). *Proyecciones provinciales de población por sexo y grupo de edad 2010-2040*, Serie Análisis Demográfico, N° 36.

(7) En el marco de la revisión de las bases de datos se realizaron rectificaciones en la cantidad de hechos de robos y robos agravados por lesiones o muerte en las provincias de Río Negro y Santa Fe, por lo que se modificó el total de hechos para 2014. Para ver el detalle de las rectificaciones consultar el informe anual de 2021, publicado en www.argentina.gob.ar/seguridad/estadisticascriminales

Nota: existe el delito de robo cuando una persona se apodera ilegítimamente de una cosa mueble, total o parcialmente ajena, con fuerza en las cosas o con violencia física en las personas, ya sea que la violencia tenga lugar antes del robo para facilitarlo, en el acto de cometerlo o después de cometido para procurar su impunidad. Esta categoría incluye: robo simple; robo en despoblado; robo en banda; robo con perforación o fractura de pared, cerco, techo o piso, puerta o ventana de un lugar habitado o sus dependencias inmediatas; agravado según el tipo definido en el art. 167, inc. 4 y por la calidad del autor (art. 166, inc. 2 y art. 167); abigeato simple y agravado.
Los robos agravados por lesiones o muertes son aquellos que se encuentran agravados por el resultado de lesiones (art. 166, inc. 1) o muerte (art. 165).

Fuente: Sistema Nacional de Información Criminal, a partir de lo informado por las policías provinciales y fuerzas federales de seguridad.

Publicación: *Anuario Estadístico de la República Argentina 2021.*

Em 2014 as vítimas de homicídio doloso na Cidade Autônoma de Buenos Aires correspondia a taxa de 6,6 para cada 100 mil habitantes, em 2021 esse número havia caído para 4,6. No caso da Grande Buenos Aires, em 2014 era de 9,1 e em 2021 caiu para 3,3, e no restante da província foi de 6,4 para 4,4, conforme o Sistema Nacional de Información Criminal e o módulo Sistema de Alerta Temprana Homicidios Dolosos, a partir do informado pelas polícias provinciais e forças federais de segurança, com cálculo de taxa a partir da população total do país projetada e publicada pelo INDEC.

Como escreve Vidal-Kopman:

La disminución de los delitos que reflejan las estadísticas no siempre se corresponde con la realidad. Lo que sucede es que muchas de las víctimas no radican la denuncia ante las autoridades y por lo tanto, el sistema estadístico basado en estos datos no es totalmente confiable.⁵⁷⁵

No entanto, servem como parâmetro para pensarmos os efeitos do discurso sobre a violência mais que a base real de delitos registrados.

6.2.2. “O problema é sempre o outro”

As grades, muros e guarida servem para afastar os outros. “O uso de meios literais de separação é complementando por uma elaboração simbólica que transforma enclausuramento, isolamento, restrição e vigilância em símbolos de status.”⁵⁷⁶ Como escreve Caldeira, os atributos de segurança, harmonia e liberdade são assegurados ao manter os “outros” fora e os novos sistemas de vigilância não apenas supostamente oferecem proteção contra o crime, mas garantem também o “direito a não ser incomodado.”⁵⁷⁷ Nesse entremeio subentende-se a homogeneidade social como responsável por esse certo grau de harmonia.

⁵⁷⁵ VIDAL- KOPPMANN, 2014, p. 194-195.

⁵⁷⁶ CALDEIRA, 2011, p. 259.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 267.

Vidal Kopman, assinala como é interessante notar que

los hechos ilícitos cometido por los residentes de las urbanizaciones son denominados “infracciones” y de ellos se encarga la Comisión de Disciplina; mientras que los cometidos por empleados de los *countries* son “delitos” y deben ser elevados directamente a la Justicia.⁵⁷⁸

A diferenciação social e do nós/outros aparece de maneira evidente também no léxico do que se considera crime. No entanto, em entrevistas feitas por Rojas em um bairro privado, em conversa com uma agente imobiliária responsável por vender terrenos em um bairro em construção, a agente, que vive em outro empreendimento, diz haver nesses lugares gente “muy de mierda” e relata:

“Si querés que te diga que soy una resentida: sí, soy una resentida. Yo compré dos lotes cuando eso no era nada. Era un barrio abierto. Municipal. Común e corriente. Antes que empezaron a construir la autopista, el barrio lindaba con el Barrio Marítimo, un barrio más popular que el nuestro, que ya era de casitas de fin de semana. Casitas. Todo muy sencillo. Los vecinos empezaron a poner las rejas. Hubo algunos asaltos. Y una violación. En el 89 fue. Un año después nos juntamos varios vecinos y decidimos cerrar. Yo no tenía muchas ganas. La Municipalidad de Berazategui nos avisó que era ilegal. Que las calles eran publicas, la plazoleta que tenemos en el medio también, un canal, los árboles. Todo.”⁵⁷⁹

É interessante notar nessa fala o manejo de sentimentos para exemplificar a situação. A agente conta que as especificações dadas pela Municipalidad de Berazategui foi ignorada e uma guarita foi colocada na entrada do bairro. Após 17 anos o tramite para legalizá-lo ainda prosseguia. O bairro ao lado, *El Carmen*, já havia conseguido a autorização: “adornaron a alguien”.

Outra moradora quando indagada sobre saber o motivo pelo qual o bairro foi fechado, responde ter sido provavelmente para não se tornar um assentamento “La gente del barrio enfrente venía mucho. Se asentaba acá.”, e prossegue dizendo que essas pessoas, a das *villas*, “Cuando ves un descampado, al toque ves que llegan con los palitos y en dos días ya hay casa.”⁵⁸⁰ Na mesma urbanização fechada, à época das entrevistas realizadas por Rojas, uma discussão tomava corpo nas reuniões de moradores e se referia entrada do caminho de coleta de lixo. “Una señora dice que es muy peligroso que gente ajena se pueda parar en la puerta de su casa. Hay varios que piensan lo mismo”⁵⁸¹

⁵⁷⁸ VIDAL- KOPPMANN, *op. cit.*, p. 189.

⁵⁷⁹ ROJAS, 2007, p. 178.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p.182.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 185.

Um certo grau de receio em relação aos funcionários das próprias urbanizações, e especialmente às empregadas domésticas, também aparece nas falas dos moradores, seguido quase sempre de uma espécie de piedade, como se estivessem prestando algum tipo de beneficência.

[...] Mamá contrato a outra chica: de 19 años. [...] Al poco tiempo, mamá empezó a notar que faltaba comida. Iba al súper, compraba diez paquetes de fideos y a los pocos días no quedaba nada. Entonces decidí poner la comida en un mueble bajo llave. Podría haber pedido a la guardia que controlara más a la chica, porque desconfiábamos de ella. De la señora que había venido siempre, no. Pero no lo hizo: puso llave. A los dos días, las dos presentaron la renuncia y se fueron. **Es injusto porque mamá siempre tiene piedad.** Cuando viene el jardinero y quiere cobrar 300 pesos por mes, mamá se pregunta: ‘¿Cómo vive una familia con esta plata?’ Y le paga más [grifo nosso].⁵⁸²

Svampa assinala a recorrência nos discursos da positivação dos empreendimentos privados enquanto provedores de empregos para as classes pobres. Em 2000 a *Federacion de Clubes de Campo* afirmava que “cada unidad funcional genera ‘dos puestos y medio de trabajo’”.⁵⁸³:

No solo los propios protagonistas sino también los medios periodísticos parecen incurrir en un prejuicio muy extendido en el debate publico contemporáneo, aquel que considera, como afirma U.Beck, que el gran auge de los servicios se encargara de salvar la sociedad del trabajo, lo que este autor denomina críticamente como el ‘mito de las prestaciones de servicios’.⁵⁸⁴

Isso sem entrar no debate sobre o não cumprimento de leis trabalhistas e na oferta de empregos em condições precárias, em semelhança ao Brasil e que, sem dúvidas, daria uma tese à parte. No tocante à essa pesquisa, interessa-nos pensar como o controle e o assédio a empregadas domésticas parece ser ainda mais rigoroso que o dos demais funcionários, chegando a passar inclusive por revistas íntimas. Esse controle, como vimos com Caldeira, supõe homens controlando mulheres e é realizado pelos seguranças das urbanizações.⁵⁸⁵

“Nos quejamos a la señora, que nosotras no éramos ningunas ladronas, que sí era una cárcel sí, que te revisen así, pero no íbamos a una cárcel.

⁵⁸² Entrevista com um adolescente de 16 anos que vive no country *Los Pinguinos*. *Ibid.*, p. 52.

⁵⁸³ SVAMPA, 2004, p. 54.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁸⁵ CALDEIRA, Teresa P. do Rio. Enclaves fortificados: A nova segregação urbana. *Revista Novos Estudos*, Rio de Janeiro, n° 47, p. 155 – 176, Mar. 1997, p.161.

Aparte ella nos conocía. O sea, que no solamente te palpan, sino que te hacen sacar la ropa, te dejan con una remerita finita.” (empregada doméstica, country Aranjuez, entrevista de 2004)⁵⁸⁶

Em outros testemunhos colhidos no *country Highland* nota-se o controle exercido pelos vigilantes ao verificarem não apenas as propriedades mas também as domésticas, normalmente as únicas responsabilizadas por ocasião de algum furto, questão que aparece também na ficção e de maneira muito marcadas nos livros de literatura, como por exemplo em *Las viudas de los jueves* e *Betibú*. Alguns empreendimentos contam ainda com métodos sofisticados de cartões magnéticos com datas dos contratos e revistas de automóveis: “Los de seguridad cuidan a los propietarios de nosotros, los trabajadores” (jardineiro do *country San Diego*).⁵⁸⁷ Além dos controles de entrada e saída, há ainda os de ordem visual com a obrigatória uniformização dos prestadores de serviços (inclusive com diferenciação entre os uniformes de empregadas domésticas e babás), com objetivo claro de diferenciação entre os moradores e os funcionários.

Os outros, como vimos especialmente expresso em *Las viudas de los jueves* e *Betibu*, não aparecem como pessoas, mas como categorias sociais “por ejemplo, el pobre, la mucama”⁵⁸⁸ Para Svampa um elemento intrínseco ao modelo de organização proposto pelas urbanizações privadas: “la ventaja respecto del mundo ‘de afuera’ es su radical transparencia”.⁵⁸⁹

Entre os “iguais”, no quesito de critérios de diferenciação, grande parte dos *countries* possuem regras para associação. Rojas, em entrevista com antigos moradores do *country Los Pinguinos*, descobre haver um estrito modo de selecionar quem será convertido em sócio. O perfil dos candidatos é distribuído pela internet por todos os vizinhos e se um deles apresenta alguma objeção, a pessoa é rejeitada. “La carta de aprobación llega en menos de una semana. La de rechazo, nunca y se trata de una discriminación sutil y silenciosa.”⁵⁹⁰ Após o tempo de análise a família é entrevistada pelos integrantes do clube.

“En nuestro caso fue una entrevista larga **donde preguntaran de todo: costumbres, religión, todo**. También sondean si podrás pagar la cuota social, por la que se hace socia toda la familia, por unos veinte mil pesos o un poquito más. [...] El día de la entrevista, sentimos que nos sugerían

⁵⁸⁶ SVAMPA, *op. cit.*, p. 56.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁸⁹ *Ibid.*

⁵⁹⁰ ROJAS, 2007, p. 165.

que no viniésemos aquí con la expectativa de hacer amigos ni socios para el trabajo, como en otros *countries* donde la gente va por una cuestión de vidriera. Nosotros vivíamos en un barrio abierto, elegante, cercado, de toda la vida, en Castelar, y por supuesto que nuestros amigos y nuestra familia siguen allá. Acá tenemos conocidos e los chicos tienen sus compañeros de colegio. Nada más. Pero está bien. **Le dicen que no a las estrellas del espectáculo, a los que atraen la televisión de los chimentos. No queremos nada de eso. ¿A los judíos? No creo que no dejen entrar a los judíos. Me parece que hay un periodista de apellido judío, pero no me acuerdo como se llama [grifo nosso].**⁵⁹¹

Embora tenha uma forma seleta de aceitar ou não sócios, Rojas resalta não haver o nome do clube de campo em nenhum lado, como acontece com as urbanizações privadas mais prestigiadas. Em seu levantamento nota não ter página *web* e nem aparecer nos suplementos de artigos periódicos de *countries* como o *Clarín* e o *La Nación*, entre outubro de 2005 e fevereiro de 2007, também não aparece no levantamento feito por Mercedes Korín entre 1996 e 1999.⁵⁹² Em nosso levantamento, a urbanização privada aparece apenas em três momentos, dois deles no suplemento do jornal *El cronista* dedicado a casas e distribuído entre 1996 e 2002, e destinado a apresentar projetos e obras de casas feitas por profissionais argentinos e estrangeiros.⁵⁹³ E uma na *Revista Casas country club*, com obras, projetos e crítica de casas.⁵⁹⁴

Outro relato trazido por Rojas diz respeito a admissão no *Los Lagartos Country Club* também com obrigatoriedade de prévia aprovação e entrevista que além de perguntas básicas tem como foco entender o motivo da escolha desse e não de outro clube de campo, quais os passatempos da família e profissões dos demais membros de avós a tios. Depois de todo o processo, uma cota de ingresso é paga, seguida de uma cota mensal para a utilização das instalações esportivas.⁵⁹⁵ O *country* tem no jornal *El cronista*, edição de setembro de 1996, um número inteiro dedicado a apresentar casas na urbanização

⁵⁹¹ ROJAS, 2007, p. 57.

⁵⁹² KORIN, Mercedes. **Urbanizaciones cerradas.** La conformación de un imaginario mediático. Tesis de Maestría, Universidad Nac. De Gral. San Martín, IDAES, 2003.

⁵⁹³ MÁS ideas para sonar. A través de un conector. Vivienda en el country Los Pinguinos. **El Cronista arquitectura:** sólo casas. (6 de mar., 1997). Buenos Aires: El Cronista, 1997, p.2. DESTACADA presencia entre contrastes. Vivienda en el country club Los Pinguinos. **El Cronista arquitectura:** sólo casas. (5 de out., 2001). Buenos Aires: El Cronista, 2001, p. 7.

⁵⁹⁴ CASA Pinguino. Club de campo Los pingüinos, Prov. De Bas. KLICZKOWSKI, Guillermo Raúl. **Casas Internacional Country clubs.** n. 143.jul, 2013.

⁵⁹⁵ ROJAS, 2007, p. 165.

fechada, no entanto não aparece em outras publicações nos anos posteriores e nos levantamentos realizados por nós em revistas até 2021.⁵⁹⁶

Nas entrevistas aparece de maneira recorrente as formas de segregação e autossegregação:

“- Fui a *El Rocio* cuando tenía apenas una sola casa, al *Centauro*, al *Brickland* (Tierra de ladrillo), al *Venado I* y al *II* – **donde vivía este chico que hizo la película de los *countries*** -, y al *El Sosiego*, que es un *country* antiguo, de la comunidad judía. Y ahí te aceptaban pero había que pasar por una mesa examinadora y una vez que te aceptaban, tenía que pagar una membresía cara [grifo nosso].”

Virginia explica:

“-Eso no es nada. Cuando nosotros empezamos a buscar, *El Sosiego* no se podían construir piletas en las casas y tenías que usar la del club. Era muy difícil que alguien que no era de la comunidad judía quisiera vivir ahí. Y al revés: en *St Thomas* no aceptaban a judíos. Nosotros vivíamos en *El Rodal*, caso desde que nació Dina, pero cuando hicieron *St. Thomas* nos encantó y nos vinimos. Era el año de 2000. Construimos y el 22 de diciembre del 2001 nos mudamos, me acuerdo: un día después de todo el quilombo, el dólar se fue por las nubes y vos tenías la plata atrapada a un dólar barato. Qué locura. Un amigo nuestro quiso hacer lo mismo y no dejaron. Te hacían llenar un formulario y te preguntaban que religión tenías. Él era judío. Y no lo admitieron. Sé que eso cambio hace tres años. Pero al comienzo, eso fue así. A los primeros que aceptaron fue porque ponían el apellido de la mujer, si no era judía. O ponían que eran ateos.”⁵⁹⁷

A fala da entrevista em destaque faz referência a Ariel Winograd e *Cara de queso*, que discutimos no capítulo 3. O filme havia estreado em setembro de 2006. A autossegregação também aparece nas análises de Svampa e Castelo, às vezes com um certo tom crítico e com a consciência do alheamento em relação ao resto da sociedade:

“Lo que tiene que pasar, pasará. Todo el mundo alguna vez muere, es la vida, ¿no? Y por la inseguridad, yo siempre les digo a mis papás que no podemos dejar de hacer cosas por las cosas que están pasando. Puede que uno se cuide más. Pero se yo no aprendo ahora a independizarme, no lo aprendo más. A esta edad uno aprende a ser uno mismo y a vivir en sociedad. Y bueno, a cada uno de toca la sociedad que le toca. Y así uno la construye. Si todos somos unos miedosos que nos escondemos unos de los otros, no sé, terminará siendo una sociedad muy triste, ¿qué te parece?”⁵⁹⁸

⁵⁹⁶ Revistas y *Jardines*, *Casas country club*, *Casa country* e *Summa*.

⁵⁹⁷ ROJAS, 2007, p. 322.

⁵⁹⁸ Entrevista a Julieta, 14 anos, *country Pacheco Golf*. *Ibid.*, p. 142.

O segundo pilar, para nós, constrói-se assim a partir do limiar da segurança e de um modo de propaganda dado a partir de um aparato que permite jogar com os sentimentos de medo (do aumento da violência na cidade aberta) e esperança (na construção de um “novo” modo de vida mais seguro). Os pilares do verde e da segurança aparecem de maneira recorrente na bibliografia, no entanto, consideramos ainda outro de igual relevância presente nas entrevistas, responsável por selar o distanciamento da cidade e a negação do espaço citadino e aberto: o ruído ou, no caso, a ausência de ruído urbano.

6.3 A ausência de ruídos

“¿Cómo haces para dormir con tanto ruido? Yo nunca viviría en Capital... por el ruido.”

Una semana solos (2007), Celina Murga⁵⁹⁹

Na matéria “Ruidos molestos”, Javier Llantada deixa logo em destaque

Una de las características de quienes hemos decidido radicarnos en clubes de campo y barrios privados es el deseo de disfrutar de la tranquilidad, la paz y el verde, como un respiro reparador de las agotadas jornadas laborales y el ruido mundanal que nos invade en la ciudad.⁶⁰⁰

O autor, que é advogado e já na chamada do artigo nos indica que é um morador de urbanização privada inicia sua matéria apelando para a sensibilidade sonora do leitor, ao indicar que no geral os ruídos são controlados pela boa convivência, mas no entanto, pode acontecer de se ter um vizinho adolescente aspirante a músico, ou um artista plástico que trabalha com materiais barulhentos. Nesse momento, a paz e a tranquilidade da pessoa são invadidas e, de acordo com ele, não por uma música harmoniosa e baixa, mas por ruídos fortes praticados principalmente por adolescentes, ou por barulhos de construção. A cidade adentra a urbanização privada.

Em ocasiões como essa a saída inicial é um contato direto com vizinho perturbador ou diretamente com a administração da urbanização, mas se em ambos os casos não houve um acordo satisfatório, pode-se acionar o Código Civil, que, em seu artigo 2.618, segundo reforma traduzida pela lei 17.711, estabelece que as inquietações causadas por vizinhos relativas a som, calor, luminosidade, odor, ruídos e vibrações não devem exceder a normal tolerância levando em consideração o lugar. Dessa maneira, segundo as circunstâncias, as pessoas lesadas podem pedir indenização que tramitará para avaliação caso a caso. No entanto, chama atenção na matéria, a ressalva feita pelo advogado no sentido de admitir esses serem causas ganhas pois “nadie puede dudar del destino de una casa en un club de campo o em un barrio privado y de las expectativas tenidas en cuenta en el momento de su adquisición o construcción.”⁶⁰¹

⁵⁹⁹ UNA semana solos. Direção: Celina Murga. Produção: Juan Villegas. Roteiro: Celina Murga, Juan Villegas. Argentina: Tresmilmundos Cine. Productor: Martin Scorsese, 2010. (107 min), son. color.

⁶⁰⁰ LLANTADA, Javier María. Ruidos molestos. Restriciones al dominio establecidas por el Código Civil. **Casa Country**, Argentina, ano 3, n. 33, jul. 1998.

⁶⁰¹ *Ibid.*

6.3.1 “*Los únicos que hacen ruido son los gansos*”: a ausência de ruído urbano como máxima do afastamento da cidade

Como ressalta Barrenha e discutimos largamente na primeira parte da tese, todo e qualquer som no interior das casas das urbanizações privadas e ouvido pelo expectador dos filmes de nosso escopo documental: “desde a colherzinha que bate na borda da xícara, até os passos de cada um”.⁶⁰² A construção, assim como no curta-documental de Martel que alterna a câmera entre mostrar os muros da urbanização privada em completo silêncio, e os vizinhos de frente em seus barulhos cotidianos, tem um objetivo claro: colocar em evidência a exclusividade desses espaços.

No caso de *Una semana solos* (2007), o silêncio que paira sobre o filme, sobleva-se de maneira mais marcada: “esse insistente silêncio é reverso do que se poderia imaginar ao se referir a um grupo de crianças que estão sozinhas, denotando uma espécie de enfado que nem a ‘liberdade irrestrita’ – uma das facetas mais publicadas dos *countries* – consegue empolgar”.⁶⁰³

Em determinado momento um dos garotos pergunta a Juan, o irmão da empregada, como ele faz para dormir com tanto ruído. A cidade novamente é expressa a partir de seu negativo, um lugar longínquo e caótico, que essas crianças só conhecem à distância e não faz parte do universo em que vivem, tornando-se um cosmos à parte.

Para Arizaga

Un aspecto a tener en cuenta es el hecho de que la ciudad no es nombrada directamente, sino más bien recurriendo a otras palabras que la contaminan de sentido: el “ruido” actúa como metáfora de la ciudad caótica: “Lo invitamos a irse lejos del ruido y cerca del sol”.⁶⁰⁴

Rojas em visita ao *Farm Club* para durante alguns minutos para contemplar o lago do bairro privado, nesse momento o segurança que anda em um carrinho de golf, pergunta se ela quer que ele a leve à casa do entrevistado. No caminho diz que os moradores dessa urbanização tem “un culto a la privacidad y al bajo perfil”, em seguida completa “Creo que los únicos que hacen ruido son los gansos – dice el hombre refiriendo-se a la gran cantidad de estas aves que hay en el lago de entrada.”⁶⁰⁵

⁶⁰² BARRENHA, 2016b, p. 532.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 532.

⁶⁰⁴ ARIZAGA, 2005, p. 135.

⁶⁰⁵ ROJAS, 2007, p. 168.

O discurso se repete na fala de outros entrevistados, tanto em Rojas quanto em Svampa:

“Yo, desde los dieciséis que salgo, pero es mi temperamento. Aunque a veces me encerré. Hay probabilidades de que te pase algo a la salida del *country*, sí, pero vos podés estar sentado en un balcón con la puerta abierta y si cae una maceta de arriba te mata. Creo que en un *country* estás con seguridad tan profunda que es muy valorable. **No hay ruidos extraños**. No tienes que mirar a través de la ventana a ver quién pasa.”⁶⁰⁶

“Mira las ventajas, todo, desde el hecho de levantarse a la mañana, la tranquilidad, que a mí me transporta el hecho de ver el verde, el cielo, **el no ruido** de los autos, el no ruido, el no hollín, lo poco que entiendo de la ecología, lo poco que entiendo porque recién ahora estoy aprendiendo de los pájaros, de los bichos, ¿viste? [grifos nosso].”⁶⁰⁷

No caso das megaempreendimentos, em sua aproximação com o *pueblo*, a possibilidade de um avesso de cidade, ainda que não se fuja completamente dela também aparece. A criação da “cidade” sob medida traz como chave também a ausência de ruído. A publicidade de *Estancias del Pilar* simula uma entrevista. “Se pudieran crear un pueblo, ¿cómo sería?”:

“Me gustaría que este un poco **apartado para no escuchar el ruido de camiones o autos**. Que no sea un descampado pero sí que sea un lugar donde la naturaleza tenga preponderancia. ¡Ah! Y un pequeño centro, con callecitas empedradas donde justarme con mis amigos a tomar un café, jugar al bowling... qué se yo. Y bueno, le agregaría oficinas. Quién te dice, el día de mañana trabajo por mi cuenta [grifo nosso]”⁶⁰⁸

A diferenciação social nesses espaços dá-se também a partir do controle do som. Deixar o ambiente urbano significa deixar seus ruídos.

6.3.2 ¿Como haces para dormir con tanto ruido?: abordagem sociocultural do ruído

Em “O mundo social do ruído: contributos para uma abordagem sociológica”, Fortuna faz uma genealogia de como a representação do som e do ruído urbano, por pintores, poetas e músicos levou a compreensão do ambiente sonoro citadino, sem qual o ruído teria permanecido associado a uma carga de negatividade e intolerância no contexto

⁶⁰⁶ Entrevista com um rapaz de 20 anos que vive em um *country* desde criança. Rojas, p. 278.

⁶⁰⁷ SVAMPA, 2008, p. 93.

⁶⁰⁸ ARIZAGA, 2005.

urbano-industrial, ou seja, como a cultura urbana moderna se adaptou ao convívio com os ruídos. Além disso, trata dos efeitos e medidas exercidos sobre as paisagens sonoras nos espaços da urbanidade enquanto também jogos de exclusão e poder.

O ruído urbano particulariza-se em relação à chamada paisagem sonora. Apoiando-se em diversos autores, Fortuna, difere o ruído urbano contemporâneo dos que tipificaram os territórios e tempos medievais. Para o autor, os ruídos pré-industriais eram sobretudo diurnos e marcados pela voz humana em “gestos sonoros” dos ocupadores das ruas: vendedores, músicos, festejos. Conjunto a eles, as sonâncias dos ofícios, das carroças, dos sinos. No entanto, com a cidade industrial, o ambiente sonoro até então marcado por uma certa harmonia foi substituído pelos sons metálicos e maquinais, pela intensidade acústicas das cidades que se modificavam e quase anulava a antiga paisagem sonora.

Com a entrada em cena de novos meios e agentes sonoros (fábricas, comboios, automóveis) opera-se uma verdadeira revolução sonora – algo semelhante ao que no campo da epistemologia se pode chamar de novo paradigma dos sons urbanos – em que se multiplicam, complexificam e intensificam as sonoridades quotidianas até ao ponto de se perder a cristalina identificação das fontes sonoras de outrora e a cadência da sua ocorrência.⁶⁰⁹

Essa paisagem renovada, de sons simultâneo e, às vezes, de alta intensidade acústica, concebe o ruído. Entrementes, mesmo sons de baixa intensidade, como escreve Fortuna, ainda se constituem enquanto ruído urbano: “exemplo desse aparente paradoxo é o simples bater da porta, ou o barulho da máquina de cozinha, ou o som da televisão ou a vozaria da rua e a conversa entre vizinhos”⁶¹⁰ que “combinados com os sons agudos e disformes do quotidiano representam uma possível agressão à audição humana, geradora de desconforto, irritação ou mesmo pânico.”⁶¹¹

Esse ponto é interessante se nos lembramos da intensa atuação do som que aparece nos filmes do nosso escopo documental enquanto presença marcante e crucial da narrativa. É ele quem dita, tanto no curta-documental de Martel, quanto nos demais filmes ficcionais, a forma de enxergar e compreender o ambiente. O quase absoluto silêncio, interrompido pelos barulhos de grilos, cigarras e gafanhotos e de cortadores de grama, torna o painel dos filmes e os cenários com a presença humana, também ela bastante

⁶⁰⁹ FORTUNA, Carlos. O mundo social do ruído: contributos para uma abordagem sociológica. **Análise Social**, lv 1.ºn.º 234, 2020, p. 31

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 31-32.

silenciosa, ainda mais marcantes. O simples ligar de um aspirador de pó, como em *Historia del Miedo* (2014), ou uma xícara organizada em uma cozinha, como em *Los decentes* (2016), ou ainda as diversas vezes nas quais a televisão aparece como *ruído* de fundo nos demais filmes, tornam os barulhos quase desconcertantes, como se expressassem uma intromissão. Intromissão acústica como a das poucas vezes que a cidade aparece enquanto pano de fundo dessas narrativas, reforçada em seu potencial negativo sobretudo pelo uso do efeito drone, como vimos no capítulo 2.

É através da composição sonora ora dos muros dos condomínios marcados pelo quase absoluto silêncio, ora dos ‘vizinhos de frente’, em que o barulho de pessoas, animais, automóveis, enfim, de vida para além dos grilos e gafanhotos, por exemplo, que Martel nos imiscui em uma *forma* de olhar para esses espaços.

Apoiando-se em Augoyard e Torgue, Fortuna fala de uma disfuncionalidade auditiva de “remanência”, quando sons permanecem no ouvido mesmo após sua finalização (o caso de um vizinho que ensaia sempre os mesmos acordes, ou o barulho das escadas de um prédio). Essa disfuncionalidade é responsável por uma espécie de surdez seletiva que sobrepõe ou dissipa sonoridades menores e mais ou menos banais.⁶¹² Trazendo para o contexto específico dos filmes, essa surdez se vê completamente impossibilitada pois, como vimos, em todos a construção sonora impede justamente que os sons passem despercebidos, ao contrário, maximiza seus potenciais incômodos. Tem-se como conclusão primeira, desse processo que o ruído pode ser subjetivado:

O ruído não é um dado objetivo e diz sobretudo respeito às condições individuais da sua audição, o que obriga a reconhecer efeitos psicossociais desiguais provocados pela exposição dos indivíduos ao ruído urbano e pelos também díspares lugares e formas da sua recepção.⁶¹³

A segunda conclusão refere-se ao som que permanece no ouvido, pois o reconhecimento do som opera por via sensorial ou imaginativa “dos sujeitos em busca da materialidade que possa justificar o desconforto emocional gerado por sons “independentes”⁶¹⁴, e é essa busca por materialidade que caracteriza sons não identificáveis, não raro, como perigosos. Tais concepções levam a percepção do ruído em seu sentido

⁶¹² AUGOYARD, J.-F., TORQUE, H. (orgs.), **Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds**. Montreal/Kingston, McGill-Queen’s University Press., 2005, p.87. *apud.* FORTUNA, Carlos. O mundo social do ruído: contributos para uma abordagem sociológica. **Análise Social**, lv 1.ºn.º 234, 2020.

⁶¹³ FORTUNA, 2020, p. 32.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 32.

negativo, isto é, como som indesejado “por estimular diferentes sentimentos de mal-estar, repulsa ou perigosidade social.”⁶¹⁵

O “indesejado” apontado por Shafer é analisado sob diferentes pontos de vista e perspectivas, sendo marcante, por exemplo, a dos estudos em saúde pública e da perspectiva médica dos perigos do ruído associada, como escreve Fortuna, a políticas públicas de ordenamento territorial.⁶¹⁶ Nesse sentido, a abordagem sociológica proposta por Fortuna procura “descrever o longo percurso de normalização do ruído e o efeito colonizador exercido sobre as sonoridades triviais das paisagens sonoras espacialmente situadas nos espaços da urbanidade,”⁶¹⁷ e, dessa forma, também como a alternativa para o ruído não seria a busca pelo silêncio, mas uma comunicação mais direta entre os sujeitos.

Além dessas dimensões, é preciso destacar como os sons são condicionantes de determinadas reações, com exemplo, os sons da natureza, como os das tempestades e trovões e de guerras, normalmente associados aos sentimentos de temor e medo. Para Elias⁶¹⁸, a ausência de ruído conserva ainda um valor simbólico de quietude e disciplina comportamental. Nesse sentido é interessante pensar o silêncio dos condomínios fechados como uma busca nostálgica dos antigos barulhos do passado (não citadinos), mas também como uma espécie de condição moral elevada.

Noutro ponto, para Fortuna, a construção sociocultural do ruído urbano é condicionante de determinadas reações ao espaço. “Nas vivências urbanas de hoje, os ‘silêncios’ do dia-a-dia estão para o equilíbrio emocional dos sujeitos como a avaria das máquinas está para o funcionamento de todo o sistema socioeconómico.”⁶¹⁹ Em semelhança à máquina que silencia repentinamente, a ausência de ruído urbano pode causar uma certa sensação de desconforto pessoal e vazio (como exemplo, o ato de ligar a rádio ao entrar em um carro, como forma de escapar dessa ausência de som).

Mais que isso, apoiando-se em Mauss e Massumi⁶²⁰ o som e o ruído condicionam a existência dos sujeitos e os acontecimentos sonoros modelam ainda a expressão dos

⁶¹⁵ FORTUNA, 2020, p. 32.

⁶¹⁶ Ver os dados apontados pelo autor sobre o mapeamento da população sonora acima de 50-55 dBs em cidades europeias com mais de 100 mil habitantes, dada sobretudo pela circulação rodoviária. *Ibid.* p. 32.

⁶¹⁷ *Ibid.* p. 34

⁶¹⁸ ELIAS, N. **O Processo Civilizacional**, 2 vols., Lisboa, Dom Quixote, 1989. *apud.* FORTUNA, Carlos. O mundo social do ruído: contributos para uma abordagem sociológica. **Análise Social**, lv 1.ºn.º 234, 2020.

⁶¹⁹ FORTUNA, *op. cit.*, p. 37.

⁶²⁰ MAUSS, M. “Noção de técnica do corpo”. **Sociologia e Antropologia**, São Paulo, Cosac & Naify, 2005. MASSUMI, B. **Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrence Arts**. Cambridge, The MIT Press, 2013. FORTUNA, Carlos. O mundo social do ruído: contributos para uma abordagem sociológica. **Análise Social**, lv 1.ºn.º 234, 2020.

sentimentos e dos afetos humanos. Isso significa afirmar que a história social do ruído dá-se por uma narrativa “de contínuos ajustamentos auditivos à modernas condições de vida.”⁶²¹

No escopo de nossa pesquisa, cabe ressaltar o exemplo trazido por Fortuna quanto aos modos de ver TV, nos quais é o som que organiza a visão. A partir de Morlei, uma forma específica de assistir televisão se dá pela espreitadela (*glance*), quando em locais de barulhos mais intenso, por exemplo cafés, *shoppings*, bares etc. ou também em espaços domésticos. A televisão ligada faz com que as pessoas a concedam atenção em momentos com alguma sonoridade marcante emitida. “A conversa entre clientes, tal como muitas das tarefas domésticas correntes, prosseguem sem interrupção para serem suspensas apenas quando algum “alarde” sonoro impele o olhar para o ecrã.”⁶²²

Isso torna a TV, acima de tudo, um *objeto sonoro* e não visual. Essa sensação é marcante nas diversas vezes que o aparelho aparece ligado nos filmes de nosso escopo documental, e especialmente em *Una semana solos* (2007), como vimos, no qual o seu som irrompe sempre nos momentos nos quais as crianças estão na sala, sem que necessariamente estejam assistindo aos programas exibidos. Ou ainda em *Cara de queso* (2006), quando dela distinguimos apenas palavras relacionadas à visita de Menen, reportagem sem dúvidas não escolhida ao acaso.

Não nos estenderemos aqui nos pormenores elencados por Fortuna pois dariam um capítulo à parte. O que nos interessa pensar marcadamente é como “o ruído tem uma *história* própria que não tem expressão isoladamente, mas apenas em contexto ou processo de relacionamento com outros sons e a intervenção humana.”⁶²³ E isso significa pensar como o ruído é social e ganhou novos contornos e dimensões na era da urbanidade moderna e industrial.

O ruído é próprio à urbanidade e, portanto, sua ausência é praticamente impossível em ambientes completamente urbanos. A hipótese de Fortuna é que é através da audição ou da suspensão e ausência de ruído são manifestados o medo e o pânico.

Interessa-nos ainda pensar a dimensão do espaço público nessa sociologia sonora. A partir de Lebreve⁶²⁴ Fortuna destaca a importante dimensão sensorial do espaço público: “a integração da componente sonora no âmbito teórico do espaço sensorial

⁶²¹ FORTUNA, 2020, p. 36.

⁶²² *Ibid.*

⁶²³ *Ibid.*, p. 38.

⁶²⁴ LEFEBVRE, H. **O Direito à Cidade**. Lisboa, Estúdio e Letra Livre, 2012.

lefebvriano conduz a admitir que os ruídos urbanos tanto geram empatia, consenso e aproximações sociais, como, dialeticamente, promovem distanciamentos, dissidências e conflitualidades”.⁶²⁵ São assim, embora Simmel tenha priorizado a análise do olhar em detrimento do som, condição fundamental para a compreensão da dinâmica urbana e social.

A dimensão sensível do ruído deflagra-se na forma como os grupos sociais e os indivíduos disputam sua presença no espaço público: “o que é um desconfortável ambiente ruidoso para uns, pode ser mera musicalidade ambiental e funcional para outros”,⁶²⁶ e isso implica em uma acomodação social ao ruído, quer dizer, o ruído urbano está tão adaptado à vida cotidiana e somente ocasionalmente é objeto de aversão.

Faz-se importante destacar como no caso da documentação fílmica, mas também nas entrevistas realizadas por Svampa, Castelo, Rojas e Arizaga, o som que incomoda é sempre o do outro, do espaço urbano, ou, no caso dos filmes e de forma marcada em *Los decentes* (2016), da comunidade naturista situada ao lado do condomínio fechado.

Enquanto Simmel trabalhava as sensibilidades e subjetividades relacionadas ao choque sofrido pelo cidadão lançado à selva da vida urbana, sem priorizar, no entanto, o papel do som nesse processo, Theodor Lessing, intelectual alemão, associava sua pesquisa a “à promoção e defesa de medidas públicas com vista à proteção dos efeitos sociopsicológicos provocados pelo ruído em contextos urbanos”⁶²⁷. Seguindo Fortuna, para Lessing, o barulho, especialmente da rua, era uma *patologia* social, tendo as locomotivas e automóveis como principais agentes de perturbação, mas não esquecendo também de outro vasto repertório como os sinos da igreja, os ensaios de músicos, telefones, enfim, o quotidiano urbano e, em especial das camadas populares.⁶²⁸

Lessing empreenderia uma investida especialmente contra a classe operária e os trabalhadores urbanos, associando o barulho também a uma estratégia de afirmação identitária.⁶²⁹ Para Fortuna, há, dessa maneira, um deslocamento para a teoria do ressentimento, de Nietzsche, do qual Lessing era leitor e biógrafo, e segundo a qual a ação humana sustenta-se por uma aspiração ou vontade de poder.

⁶²⁵ FORTUNA, 2020, p. 39.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 39-40.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 53.

⁶²⁸ Seu foco e laboratório de estudo, assim como de alguma forma Simmel o fez com Berlim, é Hannover. Ver: FORTUNA, 2020.

⁶²⁹ BARON, L. “Noise and degeneration: Theodor Lessing’s crusade for quiet”. *Journal of Contemporary History*, 17, 1982, p. 87. *Apud.* FORTUNA, Carlos. O mundo social do ruído: contributos para uma abordagem sociológica. *Análise Social*, lv 1.ºn.º 234, 2020, p. 53.

O tom elitista se dá a partir da ideia de que os sons provenientes das camadas populares impediam a concentração necessária ao trabalho intelectual, e enquanto expressões urbanas – o som do cocheiro, do músico, da mulher que estende roupa no varal – serviriam como forma de atrair para si a atenção e impossibilitar a invisibilidade desses agentes.

Para ele, havia uma *necessidade* de enfrentar o ruído das cidades e suas consequências anti-intelectuais. Era “um crítico da devastação perniciosa de diversas áreas urbanas e da degradação da interação social que antes alimentava um espírito de tranquila convivialidade e boa vizinhança.”⁶³⁰ Que não se restringia aos problemas causados pela classe trabalhadora, mas também aos impactos do capitalismo de modo geral, e a forma como os proprietários capitalistas, acobertados pela lei e pela indulgência estatal, poderiam gerar enorme poluição sonora. Advogou sem sucesso a favor de leis que regulamentassem horários de comércio, mecanismos de redução sonora etc.

Adepto fervoroso do *motto* então em voga, *non clamor sed amor*, que ao estilo pós-moderno leria *‘faz amor e não rumor’*, Lessing cedo denunciou o ruído presente ‘em todo o lado’ e lamentou, com inegável fervor ambientalista e comunitarista, que nem as aldeias nem as vilas pudessem escapar à voragem ruidosa da cidade moderna.⁶³¹

Lessing não conhecia, obviamente, o poder de uma urbanização privada em sua capacidade de criar locais completamente acéticos e antirruídos urbanos. O fato é que os ruídos são condições inerentes à vida urbana em sociedade. A “aceitação” ao ruído veio ainda acompanhada de um reduto em que algumas pessoas se tornam menos tolerantes à paisagem sonora característica do espaço público. “Muitas vezes, essa crítica assume tonalidades românticas, associadas a sinais de profunda nostalgia da vida rural e do ambiente bucólico da vida campestre.”⁶³² É caso reiterado, como vimos, apregoado pelos moradores e pela publicidade de condomínios e bairros privados. Essa urbanizações seriam uma espécie de resposta ao som urbano que incomoda, e ao incomodo provocado pelo ruído dos *outros*. “A produção de ruído pode, em primeiro lugar, servir estratégias perversas de invisibilização identitária e anular presenças sociais, individuais ou coletivas, nos espaços públicos.”⁶³³

⁶³⁰ FORTUNA, 2020, p. 55.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 56.

⁶³² *Ibid.*, p. 61.

⁶³³ *Ibid.*, p. 65.

Os ruídos perpetrados pelos outros, tornam-se motivos de controle social, questão evidente como exemplo de expressão em *Los decentes* (2016). A comunidade incomodava não apenas por sua existência espacial e disruptiva, mas também sonora. A saída seria apenas, apoiando-se em Branco, o pensamento de que “a cantiga é uma arma”, isto é, fortalecer “o sentido de presença pública de um “outro” antropo lógico ou um “outro” sonoro e politicamente alternativo”⁶³⁴. No caso do filme, no entanto, a saída proposta pela comunidade privada, foi a extinção do outro, a resposta do outro, foi o extermínio da condomínio fechado.

O nosso longo trajeto aqui, a partir de Fortuna, perseguia um único objetivo, pensar o som e o ruído, para além das questões já trabalhadas a partir dos filmes concernentes aos usos cinematográficos nos gêneros de horror e suspense, como uma forma de assinalar relações desiguais de poder. Doria em análise ao brasileiro *O som ao redor* (2013) delinea como, em uma aproximação a *Trabalhar cansa* (2011), o filme constrói o medo com base nos sons cotidianos e da proximidade do outro: “o medo do sonoro é o medo da proximidade do outro, pois o som não respeita hierarquias nem barreiras (muros, cercas) e desdenha da *ética do muro*. O som que nos cerca é ameaçador porque denuncia os limites da conciliação-silêncio.”⁶³⁵ Mas uma vez retomando *Una semana solos* (2007), é importante ressaltar que a paisagem sonora do filme se altera com a chegada de Juan, “gana densidad y expone la irrupción de algo extraño que causa incomodidad.”⁶³⁶ Juan representa o desconforto “un objeto no identificado en un ambiente en el que debe predominar lo previsible.”⁶³⁷

Os filmes caminham mais uma vez ao lado da documentação técnica, das leituras sobre o espaço urbano, e constituem-se novamente como formas de expressão e visualidade do universo sensível contemporâneo, desenhando novas formas de perceber esses espaços.

Em seu trabalho, Arizaga, além das entrevistas atentas ao imaginário do viver fora da cidade e suas associações com os sentidos (cheiros, sons, imagens), a evocação por tipo urbano (bairro, povoado, campo, cidade, subúrbio), por tipo de urbanização (bairro privado, *country*, megaempreendimento), por nome das urbanizações e associação por

⁶³⁴ FORTUNA, 2020, p. 65.

⁶³⁵ (grifo nosso). DORIA, K. W. O horror não está no horror: cinema de gênero, anos Lula e luta de classes no Brasil. 2016. **Dissertação** (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2016, p. 92.

⁶³⁶ BARRENHA, 2019, p. 14.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 14.

estilos de vida, inclui tiras de humor publicadas pelos mesmos meios que alimentam o imaginário de fuga da cidade. Também nos atentamos à essas questões, para além dos memes indicados no tópico sobre o verde, especialmente por sua aparição efêmera na revista *Casa Country*.

A revista responsável por discussões de arquitetura, decoração e jardinagem e com publicação mensal entre 1999-2001, nos números que tivemos acesso a partir do acervo da Biblioteca Nacional Argentina, traz em quatro edições tiras de humor significativas que colocam em cena as tensões existentes nesse estilo de vida.

Na publicação de novembro de 1999, uma mulher loura diz a uma criança trajada de esportista de tênis: “Imagina! Cristina... De trás da dupla cortina pesada, a de crepe branco, el “black out” de proteção, o vidro, o mosquiteiro, a cortina bairro e a grade... Há uma bonita vista ao parque”.⁶³⁸

Em uma delas, um morador de um *country* encontra seu novo vizinho que no momento trabalha no jardim com sua filha. Enquanto o cumprimenta diz “Plantas novas? É? Bem-vindo ao country, meu amigo!... Aqui sempre recebemos com alegria o novo vizinho que se une a nossa comunidade.”⁶³⁹ Enquanto isso, vemos na imagem que a partir do ponto de vista do morador antigo, uma série de contas são feitas quanto ao local exato que divide os dois terrenos, o efeito previsto pela sobra das novas árvores etc. Além disso, o vemos consultando códigos e regulamentações para saber se a construção ao lado segue as regras da urbanização.

⁶³⁸ SUSA. Hasta la próxima con humor. *Casa Country*, Argentina, ano 3, n. 49, nov. 1999, p.122.

⁶³⁹ SUSA. Hasta la próxima con humor. *Casa Country*, Argentina, ano 3, n. 53, mar. 2000, p. 82.



Figura 162 – Série de humor da revista *Casa Country*. Respetivamente edição de jan. e fev. de 2000.

As tirinhas ironizam a questão do verde, da segurança, e do narcisismo constante aos moradores desse tipo de empreendimento. Nas edições seguintes, até dezembro de 2001, não aparecem mais. Talvez evidenciassem em demasia o paradoxo da vida nas urbanizações fechadas.

Para Arizaga em decorrência das formas de organização social contemporânea, o subúrbio é reapropriado no imaginário e passa a ser visto enquanto mercadoria, opondo-se a um primeiro momento de expansão dos setores populares e de assentamento das *villas miseria*. Nesse processo, o léxico também sofre alterações. Não mais chamados subúrbios, os locais fora da cidade, recebem a denominação de campo. O suburbano seria assim o “outro”, o morador de fora e das *villas*, questão que aparece nas entrevistas, como sublinha a autora.

Ainda prosseguindo seu argumento, os avanços materiais e tecnológicos, como o carro e as novas autopistas, fazem o elo de ligação entre a natureza e a civilização resignificando o tempo em relação com o espaço. Lembremo-nos que os km que separam as urbanizações privadas da cidade de Buenos Aires estão sempre presentes nas páginas iniciais dos sites, assim como aparecem de maneira clara na publicidade dos locais.

La relación entre la naturaleza a través de la tecnología, done el suburbio – desprovido de los beneficios de la modernidad – emerge como

“suburbia’, escenifica una tensión fundamental en este proceso de suburbanización privada: la cercanía espacial y la distancia social.⁶⁴²

Os meios que publicizam esses empreendimentos enquanto deixam claro o distanciamento do passado citadino, “la vida em la ciudad aparece como lo que se dejó atrás”.⁶⁴³ Resgatam o passado em sua dimensão ficcional, “desprovido de conflitos sociales”⁶⁴⁴, criando um processo de duas vias “la del ouvido do lo que ha sido y la construccion de una memoria de lo que no fue.”⁶⁴⁵

Para a autora, os *countries*, bairros privados e megaemprendimentos em relação aos centros adjacentes, são um modelo descentralizado em acordo a um modelo suburbano pós-moderno morfologicamente apresentando figuras de ilhas ou arquipélagos conectados por redes. “A medio de camino entre naturaleza y arteificio, mercado y lugar, hegemonizando la arquitectura escenografica *Disney World*.”⁶⁴⁶ São também uma cena do show de Truman.

La “casa country” recrea el sueño del *american way of life* y especialmente donde el sistema *housing* tiene una presencia importante nos remite a imágenes idénticas a las del pueblo de la película *The Truman show*, aquella donde el protagonista vivía envuelto en una ficción.⁶⁴⁷

⁶⁴² ARIZAGA, 2005, p. 126.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 143.

⁶⁴⁴ *Ibid.*

⁶⁴⁵ *Ibid.*

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 144.

⁶⁴⁷ *Ibid.*

Capítulo 7

Formulações do outro e da cidadela: sentimentos, sensibilidades e subjetividades na hipermodernidade



Figura 163 – Montagem: SANTOS, Paula Goulart. (2023)

O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.

Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*.⁶⁴⁸

⁶⁴⁸ DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 14.

As discussões sobre os sentimentos, as sensibilidades e as subjetividades na contemporaneidade, não podem ser dissociadas de uma leitura sobre a hipermodernidade e seus efeitos nos indivíduos e na percepção e formação dos laços sociais. Nas páginas seguintes discutiremos as noções de modernidade, pós e hipermodernidade, sobretudo a partir da arquitetura/urbanismo, para, em seguida, pensar os seus desdobramentos na construção das atuais cidadelas. A intenção não é analisar pormenorizadamente os efeitos do capitalismo intensificado na percepção e nos sentidos em relação à documentação artística e técnica levantada, para o caso argentino, mas situar um panorama teórico que abre caminhos profícuos para análises futuras.

7.1 Moderno, pós-moderno, hipermoderno

Mais uma vez faz-se necessário situar o debate em que circulam os conceitos de moderno, pós-moderno e hipermoderno, discussão sempre em aberto, abrangente e assinaladora de controvérsias.⁶⁴⁹ Em *Os tempos hipermodernos*, Lipovetsky 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.”⁶⁵⁰ O *pós* prefigurava a anunciação de uma nova época ou “era” e ao mesmo tempo trazia em si os princípios de seu fim ao ser gestada no momento do *hiper*: hipercapitalismo, hiperconsumo, hipermodernização.

Para o autor, a idade pós-moderna, enquanto obcecada pela expressão, comunicação e informação, é de um vazio sem tragédia ou apocalipse. É sobre o tema da pós-modernidade e seus múltiplos desdobramentos que o autor redige *A era do vazio*⁶⁵¹,

⁶⁴⁹ No mestrado, realizamos um longo debate a esse respeito, precisamente pela necessidade de análise da (in)adaptação da sociabilidade ao espaço urbano contemporâneo, expresso de maneira marcada a partir dos personagens de *Medianeras* (2011) e *El hombre de al lado* (2009). Aqui, retomaremos essas discussões, por ainda estarem no cerne da questão para o entendimento do indivíduo hipermoderno em uma era cada vez mais balizada pelo consumo. SIMIÃO, Suelen Caldas de Sousa. **Medianeras no cinema e na cidade: sensibilidades contemporâneas** em *El hombre de al lado* (2009) e *Medianeras* (2011). Dissertação de Mestrado em História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

⁶⁵⁰ LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sebastien (Coaut. de). **Os tempos hipermodernos**. São Paulo, SP: Barcarolla, 2004, p. 51.

⁶⁵¹ LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo**. Barueri, SP: Manole, 2005.

publicado em 1983 na França, e anterior ao *Império do efêmero. A moda e seus destinos na sociedade moderna*, de 1987.⁶⁵²

Mas antes de nos determos novamente em sua argumentação sobre a hipermodernidade em aproximação com Haroche, é preciso voltar à incontornável discussão conceitual sobre a (pós)modernidade. Jameson na introdução de 1990 de *Pós-Modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio* distingue a pós-modernidade da modernidade ao afirmar que o pós-moderno “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 deslocamentos e mudanças irrevogáveis na representação dos objetos e do modo como eles mudam.”⁶⁵³

Para o autor, a ruptura em relação ao moderno é evidente pois o processo de modernização estava completo, especialmente quando visto do ponto de vista da cultura, ao se tratar de uma modificação sistêmica capitalista – sua terceira fase, ou sistema capitalista mundial – em que a própria cultura tornava-se mercadoria. Jameson define essa terceira fase a partir dos anos 1970 diferindo da anterior ao aplicar em escala mundial o sistema capitalista, agregando tanto o cultural quanto o econômico, e de maneira dessemelhante do antigo imperialismo.

Featherstone assinala que o termo pós-moderno foi empregado pela primeira vez entre os anos 1960 e 1970, a partir dos produtores e transmissores de bens culturais e pela mudança nos campos artísticos e intelectuais da literatura, arte, arquitetura, música, crítica e academia. Para o autor, o problema da tentativa em definir o termo é que este significa coisas diferentes em cada campo específico. No entanto é possível isolar algumas de suas características.

Em primeiro, acompanhando os argumentos de Featherstone, o pós-modernismo implica um ataque à arte institucionalizada e autônoma, negando seus fundamentos e objetivos, pois a arte não pode mais ser compreendida a partir de uma forma superior de experiência advinda de um gênio criativo. Em segundo, envolve uma estética do corpo e da sensação “que enfatiza a ausência de mediações e a irreflexividade dos processos primários, o que Lyotard designa ‘figurado’, em oposição ao ‘discursivo’”⁶⁵⁴ Em terceiro,

⁶⁵² LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. 1a reimpr. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1991.

⁶⁵³ JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo, SP: Ática, 1996, p.13.

⁶⁵⁴ FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995, p. 171.

no que tange à esfera dos campos literário, crítico e acadêmico, implica uma análise antifundacionalista de todas metanarrativas “seja na ciência, religião, filosofia, humanismo, marxismo, seja em qualquer outro corpo sistemático de conhecimento.”⁶⁵⁵ Em quarto, apoiando-se sobretudo em Jamenson, enreda a transformação da realidade em imagens e fragmentação do tempo. “A cultura cotidiana pós-moderna é, portanto, uma cultura da diversidade e heterogeneidade estilísticas, de uma sobrecarga de imagens e simulações que resultam numa perda do referente ou do senso de realidade.”⁶⁵⁶ E, por último, o pós-modernismo oportuniza uma estetização do modo de percepção e a estetização da vida cotidiana.

Para o autor, embora essas características não sejam historicamente exclusivas do pós-1960, o que diferencia das épocas precedentes é o grau de extensão e proliferação, especialmente a partir da ampliação do mercado de bens intelectuais, culturais e simbólicos expostos sobretudo pela composição da “nova classe média”, “manifesta em expressões como ‘a classe do saber’, ‘a nova classe’, ‘a nova pequena burguesia’, ‘a classe dos serviços’”⁶⁵⁷.

Dessa maneira,

o pós-modernismo, portanto, deve ser compreendido contra o pano de fundo de um processo em longo prazo envolvendo a expansão da cultura de consumo e o aumento do número de especialistas e intermediários envolvidos na produção e circulação de bens simbólicos. Ele se apoia nas tendências da cultura de consumo que favorecem a estetização da vida, a suposição de que a vida estética é a vida eticamente boa, de que não existe natureza humana e nem o eu verdadeiro e de que o objetivo da vida é uma busca incessante de novas experiências, novos vocabulários.⁶⁵⁸

Nesse âmbito Harvey, como Jamenson, situa a discussão sobretudo a partir da arquitetura, pois dela parece emergir de maneira mais clara a crítica ao alto modernismo, às obras de Frank Lloyd Wright, assim como, ao universalismo corbusieriano. Isso significa afirmar que

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

⁶⁵⁵ FEATHERSTONE, 1995, p. 171.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 172.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 173.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 174.

implacavelmente identificados no gesto imperioso do Mestre carismático [grifo nosso].⁶⁵⁹

Para Harvey, a partir de *Soft City* de Jonathan Raban, livro publicado em 1974, a cidade seria um lugar muito complexo para ser disciplinado, assinalando assim uma tensão com o movimento moderno, especialmente a partir da figura de Le Corbusier. O pós-modernismo, para Harvey, “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.”⁶⁶⁰

Escreve: “*Soft city*, escrito naquele momento, é um texto presciente que não deve ser lido como antimodernista, e sim como afirmação vital de que soa o movimento pós-moderno.”⁶⁶¹ No entanto, para compreender do que se trata essa oposição pós-modernista, primeiro é preciso compreender a que tipo de movimento moderno procura-se opor.

Para 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.⁶⁶² Assim como em Jameson, para ele só é possível compreender a lógica geral da reação pós-moderna ao se analisar alguns pontos gerais do modernismo cultural.

A associação com o mercado capitalista no campo estético gera “muitas vezes uma perspectiva altamente individualista, aristocrática, desdenhosa (particularmente da cultura popular) e até arrogante da parte dos produtores culturais”⁶⁶³, crítica dotada em análise ao movimento moderno por Otilia Arantes.⁶⁶⁴

Buscando afetar a estética da vida diária ou impor de cima as mudanças com fins revolucionários, como em Gropius e Le Corbusier, assinala Harvey, os modernistas

⁶⁵⁹ JAMESON, 1996, p. 28.

⁶⁶⁰ HARVEY, David. **A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural.** São Paulo, SP: Loyola, 1993, p. 9.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 22. Referenciando Marshall Berman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, 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. BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.** São Paulo, SP: Companhia das Letras: Companhia de Bolso, 2007.

⁶⁶³ HARVEY, 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.

⁶⁶⁴ ARANTES, 1999. 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.

incorporaram mudanças em torno das inovações maquinistas da fábrica e da velocidade, gerando ao fim complexas contradições dentro do próprio movimento “as tensões entre internacionalismo e nacionalismo, globalismo e etnocentrismo paroquial, universalismo e privilégios de classe nunca estiveram longe da superfície”.⁶⁶⁵

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 exibia uma relação muito mais confortável com os centros de poder da sociedade”⁶⁶⁶ e Harvey, também na linha do que assinala Arantes, afirma que começavam a ser praticamente acoplados às práticas do *establishment*.⁶⁶⁷

Fora da arquitetura, e nas artes, a maior dificuldade da representação realista, decorrentes de traumas da Segunda Guerra e de Hiroshima e Nagasaki, levaram à migração para artes mais abstratas como o expressionismo, de acordo com Harvey, fortalecendo uma espécie de modernismo internacional estadunidense, ganhando força e sendo forjado com uma “nova estética viável” e “matérias primas distintamente americanas”. De maneira semelhante, Jameson trata da 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.”⁶⁶⁸

Para Harvey ao, gradativamente, perder o atrativo revolucionário, o movimento moderno deixou que florescessem uma série de movimentos antimodernos e contraculturais abrindo espaço para o movimento pós-moderno nos anos 1960. Jameson ainda destaca que

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.⁶⁶⁹

⁶⁶⁵ HARVEY, 1993, p. 33.

⁶⁶⁶ *Ibid*, 1993, p. 40.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁶⁶⁹ JAMESON, 1996, p. 31.

Cabe destacar ainda que para Featherstone o pós-modernismo deve ser pensando em uma esfera artística e intelectual inter-relacionada, em termos de um segundo “nível” da cultura, também chamado de esfera cultural, em que se deve considerar os meios de transmissão e circulação junto às plateias e públicos, assim como o efeito nos estudos da cultura contemporânea. Nesse ponto, concernente à nossa pesquisa, destacamos duas observações a partir do autor.

A primeira delas diz respeito às “as mudanças na esfera cultural mais ampla, envolvendo modos de produção, consumo e circulação de bens simbólicos”,⁶⁷⁰ o que pode ser relacionado “com as mudanças de caráter mais abrangente nas balanças de poder e nas interdependências entre grupos e frações de classe nos níveis intra-social e intersocial”⁶⁷¹. A segunda refere-se às “mudanças nas práticas e experiências cotidianas de diferentes grupos, que, [...] podem estar usando regimes de significação de diferentes maneiras e estar desenvolvendo novos meios de orientação e estruturas de identidade.”⁶⁷²

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 1960, ou depois dos anos 1970, como assinalam Harvey e Lipovetsky. Featherstone insere-se no centro desse debate pensando a partir de uma concepção mais ampla de cultura e também dos limites da utilização do termo.

Mais uma vez ressaltamos a predileção pelo uso de *hipermoderno*, pois sua categorização permite uma construção teórica mais abrangente cuja definição não varia conforme sua área de emprego, apresentando menos contradições internas ao se mover atravessado pela ideia de intensificação do capitalismo que gera novas formas de subjetivação e não a quebra dos pressupostos modernos.

Baseamos nossa interpretação sobretudo nos trabalhos de Haroche, que desenvolve suas pesquisas a partir do interesse em se pensar as maneiras de se comportar e sentir, ou seja, as sensibilidades, e também o *desengajamento*, como vimos, 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.⁶⁷³

⁶⁷⁰ FEATHERSTONE, 1995, p. 30.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 30

⁶⁷² *Ibid.*

⁶⁷³ HAROCHE, Claudine. Pensar a relação indivíduo e sociedade – entrevista com Claudine Haroche. **História, questões de debates**, Curitiba, n.38, Editora Ufpr, 2003.

Portanto, trata-se de um aprofundamento da modernidade extremamente radical, com efeitos nos atos de ver, sentir e se perceber no mundo.⁶⁷⁴

Não significa, portanto, uma oposição entre modernidade e a hiper ou pós-modernidade, mas sobretudo o estabelecimento 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.

7.1.1 *Desdobramentos: consumo na hipermodernidade*

O hiper, tratado por Lipovetsky em *Os tempos hipermodernos*, age em decorrência de uma “segunda modernidade”, na qual “nem todos os elementos pós-modernos se volatilizaram, mas mesmo eles funcionam segundo uma lógica moderna, desinstitucionalizada, sem regulamentação.”⁶⁷⁵ Segundo afirma, “até as classes e as culturas de classe se toldam em benefício do princípio da individualidade autônoma”⁶⁷⁶, 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”⁶⁷⁷.

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 em que um novo regime de tempo surge. Mais uma vez entramos na questão da *duração*, também trabalhada por Haroche, enquanto condição para se entender as mudanças operadas na contemporaneidade.

Apoiando-se em Lyotard, Lipovetsky trabalha com a ideia de um novo regime presentista e afirma que as grandes catástrofes e o declínio da ideia de positividade do progresso não foram suficientes para acabar com as metanarrativas, porém o processo deu-se de maneira paralela à aceitação de novas análises e referências sobre o tempo, o aqui-agora e sobre as permanentes revoluções do cotidiano.

⁶⁷⁴ HAROCHE, Claudine. **A condição sensível**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

⁶⁷⁵ 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. 54.

⁶⁷⁶ *Ibid.*

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 56.

O principal ponto da análise do autor está em tratar a sociedade atual como “*sociedade-moda*”⁶⁷⁸:

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.⁶⁷⁹

O presente consumista seria 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. A engrenagem do funcionamento do sistema capitalista baseada na economia do tempo, como demonstrou Marx, sofre uma alteração e 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.”⁶⁸⁰ Ou seja, não uma hiperintensificação sem rastros, mas um cronotopo vivenciado e gerador de questões para os indivíduos. “Desfrutar os prazeres tão qual se apresentam? Ou assegurar a vitalidade dos anos vindouros (saúde, boa forma, beleza)? Tempo para os filhos? Ou tempo para a carreira?”⁶⁸¹

O autor assinala uma era de sensualização e estetização dos prazeres. Para Sebastien Charles:⁶⁸²

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.⁶⁸³

⁶⁷⁸ Ver também: LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. 1a reimpr. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1991.

⁶⁷⁹ LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p. 60.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 77.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 76.

⁶⁸² Charles, ao contrário de Lipovetsky, não endossa a conceitualização de época pós-moderna. Em *Cartas sobre a hipermodernidade: ou O hipermoderno explicado às crianças*, título em referência a obra de Lyotard *O pós-moderno explicado às crianças*, 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. O autor data o pós-moderno apenas como um período entre 1960 e 1980.

⁶⁸³ 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.

As oposições em que 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:

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.⁶⁸⁴

Questões também levantadas em certa medida por Simmel ao discutir 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”⁶⁸⁵ era insuficiente pois “havia não apenas ceticismo, incredulidade, perda de fé, mas também novas balizas, novos referenciais e modos de vida.”⁶⁸⁶ A era hipermoderna não seria 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.”⁶⁸⁷

Nesse sentido, devemos pensar o momento atual sobretudo a partir do consumo⁶⁸⁸. Featherstone identifica três perspectivas fundamentais sobre a cultura de consumo. A primeira traz como premissa a expansão da produção capitalista de mercadorias, dando origem a acumulação de cultura material na forma de bens e locais de compra e consumo. Nesse âmbito o consumo pode ser visto tanto em seu caráter de maior igualitarismo e liberdade individual, quanto em sua capacidade de “manipulação ideológica.” A segunda, mais sociológica, é de que a “relação entre a satisfação proporcionada pelos bens e seu acesso socialmente estruturado é um jogo de soma zero, em que a satisfação e o *status* dependem da exibição e da conservação das diferenças em condições de inflação.”⁶⁸⁹ Nesse caso, as mercadorias são usadas como forma de criar vínculos e estabelecer

⁶⁸⁴ HAROCHE, 2008, p. 173.

⁶⁸⁵ 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.

⁶⁸⁶ *Ibid.*

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 100.

⁶⁸⁸ Interessante lembrarmos, nesse sentido, o diálogo antes do suicídio em *Las viudas de los jueves* (2009), que parece indicar uma reação à impossibilidade do consumo “infinito”.

⁶⁸⁹ FEATHERSTONE, 1995, p. 31.

distinções sociais entre as pessoas. A terceira, diz respeito aos prazeres emocionais do consumo, “os sonhos e desejos celebrados no imaginário cultural consumista e em locais específicos de consumo que produzem diversos tipos de excitação física e prazeres estéticos.”⁶⁹⁰

Para o autor, no entanto, e nos filiamos às suas concepções, o consumo deve ser visto a partir de uma perspectiva cultural, isto é, a partir da “cultura” do consumo, e não apenas pela lógica da produção sendo, portanto, a relação existente entre cultura, economia e sociedade. Deve ser entendido também decorrente das questões de desejo e prazer, das satisfações emocionais e estéticas derivadas da *experiência* de consumo, e não apenas, como na primeira perspectiva apontada, pela lógica de manipulação psicológica.

Nesse viés, a publicidade exerce uma força considerável, especialmente na nossa era permeada pelas imagens e na qual as mercadorias adquirem “uma ampla variedade de associações e ilusões culturais.”⁶⁹¹

A publicidade é especialmente capaz de explorar essas possibilidades, fixando imagens de romance, exotismo, desejo, beleza, realização, comunalidade, progresso científico e a vida boa nos bens de consumo mundanos, tais como sabões, máquinas de lavar, automóveis e bebidas alcólicas.⁶⁹²

Apoiando-se na semiologia de Baudrillard, o autor ressalta como o consumo supõe a manipulação de signos, e na sociedade capitalista signo e mercadoria se juntam na mercadoria-signo. Nesse processo, mediante a manipulação dos signos na mídia e na publicidade, a autonomia do significante chega a tal ponto que “os signos podem ficar independentes dos objetos e estar disponíveis para uso numa multiplicidade de relações associativas.”⁶⁹³

No capítulo 6 destacamos como a partir das entrevistas realizadas por Svampa, a autora se via surpreendida com a forma como o estilo de vida verde, preconizado pelos suplementos e empresas imobiliárias, era retomado nos discursos dos moradores associados ainda à imagem do campo e do bairro. Tais associações, ligadas a outros dispositivos de conforto constantemente reiterados e propagandeados nas revistas dedicadas à arquitetura e *design* das casas das urbanizações privadas, consolidam o imaginário da vida fora da cidade, em contato com a natureza e segura, ao ponto de que

⁶⁹⁰ FEATHERSTONE, 1995, p. 31.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 33.

⁶⁹³ *Ibid.*

os argumentos da negatividade desses espaços (os efeitos à longo prazo nas crianças e os dados sobre a violência), aparecerem de maneira minimizada diante dos benefícios.

Seguindo a argumentação de Featherstone, em estudos posteriores, para Baudrillard “a ênfase se desloca da produção para reprodução, para a reduplicação infinita de signos, imagens e simulações por meio da mídia, abolindo a distinção entre imagem e realidade.⁶⁹⁴” Questão que discutimos a partir de Dipaola e as “sociedades imagináveis.”⁶⁹⁵

Assim, a sociedade de consumo torna-se essencialmente cultural, na medida em que a vida social desregulada e as relações sociais tornam-se mais variáveis e menos estruturadas por normas estáveis. A superprodução de signos e a reprodução de imagens e simulações resultam numa perda do significado estável e numa **estetização da realidade**, na qual as massas ficam fascinadas pelo fluxo infinito de justaposições bizarras, que levam o espectador para além do sentido estável [grifo do autor].⁶⁹⁶

Para Jamenson, a cultura pós-moderna, também a do consumo, é mediada pela saturação de signos e imagens em que a distinção entre alta-cultura e cultura de massa desaparecem, ou tem suas fronteiras borradas.⁶⁹⁷ Para Featherstone, se é possível ponderar sobre uma “lógica do capital” derivada da produção, há também uma “lógica do consumo” apontando para os modos socialmente estruturados de usar bens para demarcar relações sociais. Os bens assumem um caráter de ostentação e indicam posições de poder. Isso acontece não apenas com bens relativos à propriedade privada: ter uma casa, um carro etc., como também aos de valor simbólico, como uma bebida importada. Nesse quesito comidas e bebidas, normalmente associadas a mercadorias de vida curta, podem ser deslocadas dessa posição:

uma garrafa de vinho do Porto de boa safra, por exemplo, pode gozar de prestígio e exclusividade. Isso significa que ela nunca será consumida de fato (isto é, aberta e bebida), embora possa ser consumida simbolicamente de diversas maneiras (contemplada, desejada, comentada, fotografada ou manipulada) que propiciam uma grande dose de satisfação.⁶⁹⁸

A mercadoria assume papel “duplamente” simbólico e deixa de ser apenas um produto do *marketing* para se tornar também enfatização de estilos de vida e categoria de demarcação social. O autor sublinha como em alguns casos os objetos de compra ganham

⁶⁹⁴ FEATHERSTONE, 1995, p. 34

⁶⁹⁵ DIPAOLA, 2013.

⁶⁹⁶ *Ibid.*

⁶⁹⁷ JAMESON, 1996.

⁶⁹⁸ FEATHERSTONE, 1995, p. 35.

prestígio por meio do valor de troca elevado, ao por exemplo se mencionar constantemente o valor da garrafa de vinho do Porto “especialmente no caso de sociedades em que a aristocracia e os antigos ricos foram obrigados a conceder poder aos novos ricos”⁶⁹⁹.

Essa questão também aparece de maneira marcada nas entrevistas realizadas por Arizaga, Castelo, Rojas e de maneira mais clara em Svampa, uma vez que a autora diferencia, nas entrevistas, os moradores de *countries* antigos dos das novas urbanizações. A exibição dos bens aparece de maneira mais frequente nos novos moradores que ostentam seus bens e bicicletas, contando com o aparato da segurança, na frente das casas. As querelas entre moradores mais jovens e os antigos moradores, assim, para além da esfera das diferentes expectativas quanto aos serviços oferecidos pelas urbanizações privadas, passa também pelo que se chama do estabelecimento e aceitação dos “novos ricos”. Lembremo-nos da cena em *Las viudas de los jueves* (2009) quando Martin pede a Tano que traga o *Don Perignon*.

Há uma oferta de mercadorias em constante renovação, o que dá a ilusão da completa trocabilidade dos bens e do acesso irrestrito a eles; no entanto, o “gosto” legítimo – conhecimento dos princípios de classificação, hierarquia e adequação – é restrito, como acontece nos sistemas da moda.⁷⁰⁰

Para Featherstone, as sociedades ocidentais contemporâneas são mediadas por parâmetros nos quais o fluxo constante e sempre renovado de mercadorias torna complexa a questão da leitura do *status* e da posição hierárquica do portador de determinada mercadoria, e é nesse contexto “que se tornam importantes o gosto, o julgamento discriminador e o conhecimento ou o capital cultural, que capacitam grupos ou categorias específicas para a compreensão e classificação adequada das mercadorias novas, bem como das maneiras de usá-las.”⁷⁰¹

Para esses grupos, como as novas classes médias, a nova classe trabalhadora e a nova classe rica ou alta, são muito importantes as revistas, os jornais, livros e programas de rádio e televisão associados à cultura do consumo, que enfatizam o aperfeiçoamento, desenvolvimento e transformação pessoais, como administrar propriedades, relacionamentos, ambições, como construir um estilo de vida realizador.⁷⁰²

⁶⁹⁹ FEATHERSTONE, 1995, p. 35.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 36

⁷⁰¹ *Ibid.*

⁷⁰² *Ibid.*, p. 38.

A publicidade e as revistas que ditam comportamentos, mercadorias, consumo e formas de usar os espaços, assim como de decorar e equipar a casa, e no caso dos *countries*, inclusive as formas de ser uma “mujer country”, desempenham papel fundamental nesse âmbito. Os suplementos *countries*, sobretudo até os anos 2000, amplamente consumidos, preconizavam lugares e estilos de vida. A vida “na natureza” e a prática de esportes específicos como polo, tênis e golfe falam sobre o estabelecimento de um *status* e demarcação de fronteiras sociais. Criam o universo do “nós”, os habitantes com poder aquisitivo capazes de se mudar e utilizar esses espaços exclusivos, ou a eles pertencentes por herança, criação ou fundação (lembremo-nos que os próprios sites dos empreendimentos indicam seus fundadores).

Constelações específicas de gosto, preferências de consumo e estilo de vida estão associados a ocupações e frações de classes específicas, tornando possível mapear o universo de gosto e estilo de vida, com suas oposições estruturadas e distinções graduais e sutis, que operam numa sociedade específica e num ponto determinado da história.⁷⁰³

Cabe ressaltar que a homogeneidade social, é apenas pretensa, ainda que o tensionamento seja entre o estabelecimento e chegada de novas classes sociais, e dessa maneira se mantenha uma certa homogeneização por meio do alto poder aquisitivo. Ainda é possível perceber nesses locais uma instabilidade provocada pela identificação de quem “pertence” a esses espaços e quem chegou neles.

Os novos ricos, que podem adotar estratégias de consumo conspícuo, são identificáveis e postos em seu lugar no espaço social. Suas práticas culturais sempre correm o risco de serem depreciadas como vulgares de mau gosto pela classe dominante, a aristocracia e os ‘ricos em capital cultural’.⁷⁰⁴

Bourdieu⁷⁰⁵ fala de “novos intermediários culturais”, “que atuam na mídia, *design*, moda, publicidade e outras ocupações ‘paraintelectuais’ de informação, cujas atividades profissionais envolvem o desempenho de serviços e a produção, comercialização e divulgação de bens simbólicos.”⁷⁰⁶ Para Bovone, os novos intermediários culturais são elos determinantes na cadeia “criação-manipulação-transmissão de bens com elevado

⁷⁰³ FEATHERSTONE, 1995, p. 38.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁰⁵ BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo, SP; Porto Alegre, RS: Edusp: Zouk, 2006.

⁷⁰⁶ FEATHERSTONE, *op. cit.*, p. 38.

conteúdo de informação, cujo valor simbólico é preponderante”⁷⁰⁷, podendo ser criadores de moda, arquitetos, galeristas etc. Nesse sentido, é importante pensar também nos agentes de publicidade e nos arquitetos responsáveis pelos projetos, formas de estilo e propagandas de casas nas revistas de arquitetura e decoração. Complexificando a análise de Bourdieu, Bovone escreve:

Não são apenas, ou não são tanto, os intermediários de gosto da classe dominante, encarregados de sua difusão entre as classes inferiores, mas revelam-se antes poderosos transmissores de cultura, entregues à elaboração e reelaboração de significados para o grande público, ou se se preferir, para essa enorme caixa-de-ressonância que são os meios de comunicação de massas.⁷⁰⁸

Seguindo Raymond Williams, para o qual “consumir” significa “destruir, gastar, desperdiçar, esgotar”, para Featherstone o consumo representa uma presença paradoxal que precisa ser controlada e canalizada no âmbito da ênfase produtivista das sociedades capitalistas e estatais, das especialmente pela crescente produção e bens simbólicos, imagens e informação. O capitalismo *produz* também imagens e locais de consumo “que endossam os prazeres do excesso”⁷⁰⁹ e efetivam o “embaçamento da fronteira entre arte e vida cotidiana”. Dessa maneira, é preciso prescrutar:

(1) a persistência, na cultura do consumo, de elementos da tradição carnavalesca pré-industrial. (2) a transformação e o deslocamento do carnavalesco em imagens de mídia, design, publicidade, vídeos de rock, cinema; (3) a **persistência e a transformação de elementos carnavalescos em certos locais de consumo**: *resorts*, estádios esportivo, **parques temáticos**, lojas de departamento e **shoppings centers**; (4) seu deslocamento e incorporação no consumo conspícuo, pelo Estado ou pelas grandes empresas privadas, na forma de espetáculos de “prestígio” para o grande público e/ou para os setores privilegiados da alta-administração pública e privada (grifo nosso).⁷¹⁰

Acompanharemos a argumentação do autor pois ela se desdobra no ponto 3 em estreita relação com os cenários criados para as urbanizações privadas a partir dos dispositivos da publicidade. “A tradição popular dos carnavais, feiras e festivais proporcionava inversões e transgressões simbólicas da cultura ‘civilizada’ oficial e

⁷⁰⁷ BOVONE, Laura. Os novos intermediários culturais. Considerações sobre a cultura pós-moderna. FORTUNA, Carlos. **Cidade, Cultura e Globalização: Ensaio de sociologia**. Celta Editora: 1997, p. 105.

⁷⁰⁸ BOVONE, 1997, p. 116.

⁷⁰⁹ FEATHERSTONE, 1995, p. 42.

⁷¹⁰ *Ibid.*

estimulava a agitação, as emoções descontroladas e os prazeres físicos grotescos.”⁷¹¹ Esses espaços, “liminares”, “onde os tabus e fantasias eram permitidos, sonhos impossíveis poderiam se realizar”⁷¹² em acordo com Turner⁷¹³ assinalavam a “ênfase dessas fases delimitadas de transição ou de iniciação na ‘antiestrutura’ e *communitas*, na produção de um sentido de **comunidade** imediata, fusão emocional e unidade extática.” Tais redutos de “desordem ordenada” - os autores estão pensando exclusivamente o contexto da Grã-Bretanha dos séculos XVIII e XIX -, não foram completamente integrados pelo Estado.

Como exemplo marcado tem-se as feiras, enquanto não apenas locais de mercado e consumo, mas também espaços de diversão. “Da mesma forma que a experiência da cidade, as feiras proporcionavam um imaginário espetacular, justaposições bizarras, confusões de fronteiras e um mergulho numa *melée* de sons estranhos, gestos, imagens, pessoas, animais e coisas.”⁷¹⁴ Especialmente para a classe média, esses locais estimulavam os sentimentos e subjetividades. Apropriados e relidos no século XX, e cada vez mais sob uma ótica mais intensa de mercado, os locais de desordem ordenada, como as lojas de departamento e parques temáticos “reelaboram elementos da tradição carnavalesca em suas exposições, imagens e simulações de locações exóticas e espetáculos prodigiosos.”⁷¹⁵

Como nas Passagens de Benjamin⁷¹⁶ sobre a Paris do século XIX, em que as galerias e lojas de departamento eram o mundo dos sonhos, com a intensificação capitalista e expansões dos dispositivos publicitários as modificações da paisagem urbana tornam-se cada vez mais evidentes

Nesse mundo estetizado das mercadorias, as lojas de departamento, galerias, bondes, trens, ruas, a trama de edifícios e as mercadorias em exposição, além das pessoas que perambulam por esses espaços, evocam sonhos parcialmente esquecidos à medida que a curiosidade e memória do passante é alimentada pela paisagem em constante mutação, onde os objetos aparecem divorciados de seu contexto e

⁷¹¹ FEATHERSTONE, 1995, p. 42.

⁷¹² *Ibid.*, p. 43.

⁷¹³ TURNER, V. W. **O processo ritual: Estrutura e Antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.

⁷¹⁴ FEATHERSTONE, *op. cit.*, p. 43.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁷¹⁶ Benjamin em “Paris, capital do século XIX” relembra o escrito em um Guia Ilustrado de Paris: “Estas galerias, uma recente invenção do luxo industrial, são corredores com tetos envidraçados e entablamentos de mármore que atravessam blocos inteiros de edifícios, cujos proprietários se concertaram nesta especulação. De ambos os lados do corredor, que recebe luz natural de cima, alinham-se as loja mais elegantes, de tal forma que as galerias formam uma cidade, um mundo em miniatura.” BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. FORTUNA, Carlos. **Cidade, Cultura e Globalização: Ensaio de sociologia**. Celta Editora: 1997, p. 67-68.

submetidos a associações misteriosas, que são lidas nas superfícies das coisas. A vida cotidiana das grandes cidades torna-se estetizada.⁷¹⁷

Os parques temáticos são concebidos a partir de um tema principal ou da mescla de vários deles. Como exemplo muito marcado temos a Disneyworld. De acordo com Featherstone, para Jamenson a Disneylandia é um paradigma de hiperespaço e simulação pós-moderna. Questão que voltaremos no penúltimo tópico desse capítulo.

7.1.2 *Desdobramentos: formações sociais individualistas, desengajamento e formas de olhar o outro*

Além das diversas questões apontadas acima a partir de diferentes áreas, outra que merece destaque no âmbito da nossa investigação concerne às noções de *individualismo* no percurso das mudanças nas formas de estabelecimento dos laços sociais.⁷¹⁸ Sem deixar de lado as distintas leituras que envolvem o assunto, apoiamo-nos mais uma vez aqui nos pressupostos apontados por Dipaola, para o qual as dinâmicas atuais envolvem “formaciones sociales individualistas” enquanto categoria que não se refere a destituição da ideia de laço social, mas a uma inscrição em classificações morais de caráter individual assumidas como universais.

Tal formulação advém do entendimento das condições presentes marcadas pela intensificação da financeirização da vida, ou, se lembrarmos de Byunh Chul-Han⁷¹⁹ da “sociedade de rendimento” na qual “cada actor debe producir cada vez más de sí mismo para conseguir eficiencia y eficacia en la reproducción del capital.”⁷²⁰ Para Dipaola

Si el capital financiero y global no requiere de ese molde que fue la fábrica en las sociedades industriales para producir individuos organizados en una unidad común como fue la *sociedad*, esto significa que la producción integral y cooperativa de lo social ha dejado de ser la condición normativa de las formaciones sociales. (grifo do autor)⁷²¹

Dipaola fala de *formações sociais individualistas* e não de *individualismo* pois não analisa a concepção do *individualismo* como singularidade de fenômeno das sociedades,

⁷¹⁷ FEATHERSTONE, 1995, p. 44.

⁷¹⁸ Há um lastro de trabalhos sobre esse debate realizado por autores como Simmel, Sennet, Lash, etc.

⁷¹⁹ HAN, Byung-Chul. **La sociedad del rendimiento**. Barcelona: Herder., 2012.

⁷²⁰ DIPAOLA, Esteban. Individualismo contactless: la constitución de las formaciones sociales individualistas. **Entramados y perspectivas**. Revista de la carrera de sociología. vol. 12 núm, 2022, p. 9.

⁷²¹ *Ibid.*

mas sim que a *condição do individualismo* é conformadora das formações sociais do presente.

De esta manera, las formaciones sociales individualistas son la condición específica de la globalización y de la multiplicación de las redes de información y de comunicación que surgieron con la crisis de los modelos estables e institucionales de sociedad. La dinámica, la ambivalencia y la ambigüedad constituyen las especificidades de esas formaciones individuales, donde cada individuo, a su vez, se desempeña activamente de acuerdo a lógicas de flexibilidad en la comprensión y relación con la experiencia social.⁷²²

No contexto do que o autor entende como “producciones imaginales de la vida social” há uma administração da vida como recurso financeiro que expõe um extrativismo sobre as próprias condições subjetivas na esfera dos processos de *desinstitucionalização* e individualização. Acompanhando os argumentos de Dipaola, a *desinstitucionalização* infere que após um longo período da modernidade as instancias de regulação social que foram mais ou menos estáveis consolidadas pelos aparatos políticos e dos Estados, debilitaram-se progressiva e fortemente, desligando os atores do sistema social.

É importante ressaltar, todavia, que a crise desse modelo não incutiu a desintegração completa da vida social, mas algo mais complexo “que son dinámicas de integración sin regularidad ni equilibrio, con valoraciones desproporcionadas de los sujetos, y desarraigadas, es decir, carentes de estabilización espacial y temporal.”⁷²³ Essa condição de incerteza é descrita por Ulrich Beck domo “sociedades de riesgo” ou “sociedade de catástrofes”⁷²⁴.

Para Dipaola, a *desinstitucionalização* e a *individualização* são processos históricos advindos das transformações globais de acumulação do capital, cujos efeitos sobre os atores conduz ao que se delineia como *formações sociais individualistas*. Reforça-se assim a ideia na qual o *individualismo contemporâneo* não expõe diretamente a dissolução do laço social e sim o reinscreve a partir de outras modalidades “que circunscriben en la experiencia y afectación de cada persona singular las características de socialidad.”⁷²⁵

Como vimos no capítulo 1 dessa tese, é nesse contexto que se delineia o conceito de *sociedades imaginales*, termo também cunhado por Dipaola. Sua argumentação, nesse

⁷²² DIPAOLA, 2022, p. 12-13.

⁷²³ *Ibid.*, p. 19.

⁷²⁴ BECK, U. **La sociedad del riesgo**. Barcelona: Paidós, 2006.

⁷²⁵ Dipaola, *op. cit.*, p. 31. O autor vai ainda além em sua argumentação a partir do que denomina *individuo contactless*, pensado sobretudo a partir dos impactos da pandemia de COVID-19, marcado pela formulação de laços sociais por meio de dispositivos, aplicativos e telas.

ponto, o aproxima mais uma vez de Haroche sobretudo a partir da questão da visibilidade. Para o autor, apoiando-se sobretudo nos trabalhos de David Harvey, as relações contemporâneas, intensificadas pelo capitalismo, implicam em novas configurações e articulações de experiência espaço-temporal.⁷²⁶

A questão do espaço também é importante para Haroche, pois o recuo contemporâneo da função do espaço parece

suscetível de acarretar uma transformação mais ampla dos modos de *subjetivação*, dos próprios tipos de subjetividade e, além destes, quem sabe dos funcionamentos psíquicos: incerteza ampliada, desamoramento profundo, angústia difusa, sentimento de despossessão de si, confissão de impotência e desconfiança em relação a si mesmo e aos outros.⁷²⁷

Questões que aparecem de maneira marcada em um exemplo extremo, de *El método* (2005), do mesmo diretor de *Las viudas de los jueves* (2009), que exemplifica a intensificação do pensamento neoliberal quando sete executivos são trancados em um prédio e passam por diversos testes na tentativa de obter um emprego, como vimos no capítulo 4 dessa tese.

Tais concepções, relativas às novas experiências espaço-temporais e de sociabilidade, devem ser vistas ainda a partir do *desengajamento*, uma espécie de descompromisso que “influencia, de maneira profunda e insidiosa as relações entre sensação, percepção, consciência, reflexão e sentimentos”⁷²⁸ tendo efeitos “sobre as maneiras de sentir e, sobretudo, sobre a capacidade de sentir.”⁷²⁹ Para a autora

Sob o impacto da globalização, as sociedades contemporâneas tendem a se tornar sociedades que se transformam de maneira contínua; sociedades flexíveis; sem fronteiras e sem limites; sociedades fluidas, líquidas. Tais condições tem consequências sobre os traços de personalidade, dos mais contingentes e superficiais aos mais profundos, sobre os tipos de possibilidade que tendem a desenvolver e mesmo encorajar, e também sobre a natureza das relações entre os indivíduos.⁷³⁰

Também para Bauman, depois de um “grande engajamento”, característica do período anterior, os tempos atuais são marcados pelo desengajamento: “tempos de grande

⁷²⁶ DIPAOLA, 2013, p. 2.

⁷²⁷ HAROCHE, Claudine. Genealogia da fluidez. **A condição sensível**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008, p. 19.

⁷²⁸ HAROCHE, Claudine. Maneiras de ser e sentir do indivíduo hipermoderno. **A condição sensível**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008, p. 122.

⁷²⁹ *Ibid.*

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 123.

velocidade e aceleração, do encolhimento dos termos do compromisso, da ‘flexibilização’, da ‘redução’, da procura de ‘fontes alternativas’. Os termos da união ‘até segunda ordem’, enquanto (e só enquanto) ‘durar a satisfação’.⁷³¹ Haroche, retomando Simmel, destaca como o autor sempre esteve preocupado em pensar o equilíbrio entre o nós e eu e, dessa maneira, a interação e o sentimento do eu que aí se exprime.

Valendo-se da noção de interação, ele 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 estruturam e influenciam os sentimentos. Sublinha, portanto, algo com que os sociólogos pouco se preocuparam: a natureza, a fraqueza e a intensidade dos vínculos, ou seja, a qualidade das interações, que é função da duração, uma vez que esta permite medi-la.⁷³²

Simmel está situado entre os pioneiros em pensar as aproximações entre as dimensões espaciais e sensíveis do urbano, dando importância ao fundamento psicológico da análise e às mudanças nas formas das pessoas se relacionarem. Já em 1903 realizava uma leitura da sociedade moderna dada pela intensificação da vida nervosa nas grandes cidades⁷³³ e em *A filosofia do dinheiro*⁷³⁴ pensava os mecanismos de respostas sensíveis resultantes da economia monetária vigente nas grandes cidades, além de outra série de temas como

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.⁷³⁵

Na mesma linha Elias procura retrair a gênese de *uma insegurança psíquica profunda* e os efeitos nas personalidades e nas sociabilidades dos indivíduos, enquanto Erich Fromm se volta para “a gênese desses afetos, a dúvida, o medo, a ansiedade, e para

⁷³¹ BAUMAN, 2003, p. 41.

⁷³² *Ibid.* p. 124.

⁷³³ SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). *Mana* [online], vol.11, n.2, 2005. p. 588.

⁷³⁴ SIMMEL, Georg. *A filosofia do dinheiro*. The McGraw-Hill Companies, 2008

⁷³⁵ FRISBY, David. *Fragmentos de la modernidad: teorías de la modernidad en la obra de Simmel*, Kracauer y Benjamin. Madrid: Vison, 1992, p. 165.

o concomitante declínio da espontaneidade dos vínculos”⁷³⁶ Retomar esses autores a partir da análise de Haroche se faz importante, porque a exemplificação das formas de elaboração dos sentimentos e das sociabilidades contemporâneas são o cerne da forma como se organiza os espaços (e no caso desse trabalho os espaços privatizados).

Haroche destaca que Fromm

torna visíveis os processos que levam ao *isolamento e à impotência* do indivíduo, à falta de proteção das novas condições que provocam efeitos psicológicos maiores: a liberdade do indivíduo faz nascer a dúvida, a incerteza e um sentimento de insegurança, outra maneira de dizer que essa autonomia acompanha a emergência de um sentimento complexo e que é fonte de angústia, o sentimento do eu, o medo de perdê-lo.⁷³⁷

Ao mesmo tempo o indivíduo hipermoderno experimenta ainda um não comprometimento “a necessidade da presença dos outros, mas afastado deles”⁷³⁸ e “só se comunica ou relaciona sob o modo da prudência, do controle de si, da dominação”.⁷³⁹ Em “Formas de ver, maneiras de olhar nas sociedades contemporâneas” a autora sublinha que esse indivíduo, constantemente incitado a consumir e cada vez mais tolhido da capacidade imaginativa, vê sem ver.

No caso das urbanizações privadas como pudemos evidenciar a partir das entrevistas, o “outro” aparece tanto como um sujeito reconhecível a partir de uma série de objetificações - o empregado, o “pobre”, o ser alvo de beneficência -, como também, e quase sempre essas duas colocações andam juntas, o que deve ser temido. Em ambos os casos a desconfiança em relação ao *outro* é um princípio e regra permanente. Como escreve Svampa:

A diferencia de la ciudad abierta, que combina los espacios de mezcla con los de la diferenciación social y, como tal, se expone a las inevitables confusiones de roles y status, en las urbanizaciones privadas se busca reproducir la transparencia propia de una usina industrial a través del establecimiento claro y explícito de una jerarquía de roles y posiciones.⁷⁴⁰

Retomando Haroche e voltando à Benjamin e Adorno, a autora aponta sobre as questões relativas ao olhar e sua importância nas sociedades democráticas: “as maneiras de olhar remetem a importantes questões sociais e políticas das sociedades democráticas

⁷³⁶ HAROCHE, Claudine. Maneiras de ser e sentir do indivíduo hipermoderno. **A condição sensível**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008, p. 125.

⁷³⁷ *Ibid.* p. 126.

⁷³⁸ *Ibid.* p. 128.

⁷³⁹ *Ibid.*

⁷⁴⁰ SVAMPA, 2008, p. 216.

individualistas, bem como à necessidade de atenção, consideração, respeito, reconhecimento e dignidade.”⁷⁴¹ Norbert Elias⁷⁴² foi quem primeiro estabeleceu uma genealogia relativa ao olhar e às maneiras de olhar, questões que podem ser pensadas e problematizadas a partir da antropologia, psicologia, sociologia, história e política. Como aborda Haroche o olhar, tanto para si quanto para os outros, dependente e participante de um olhar social é uma das condições e objetivos da democracia.

Também retomando Simmel aponta como o autor

Esclarece os modos de comportamento e os sentimentos nascidos e reforçados pelo isolamento (ou desorientação) presente nas formas extremas do individualismo contemporâneo, cujos efeitos provocam agitação, inquietude e um profundo sentimento de vulnerabilidade.⁷⁴³

Outro autor importante citado por Haroche cujas análises contêm profunda relação com o que expusemos aqui, é Lash que ao trabalhar a personalidade narcísica, apontou como contemporaneamente o sucesso profissional depende mais da visibilidade do que propriamente das aptidões, gerando uma crescente e intensificada “gestão da própria imagem” e concomitantemente um declínio dos sentimentos. Paralelo que, sem dúvidas, pode ser traçado junto aos diversos tipos de moradores e suas escolhas de mudança para os residenciais fechados, e que aparece de maneira muito marcada em *Las viudas de los jueves* e *Betibu*, livros e filmes. Para o autor a “individualidade é a dolorosa consciência da tensão entre as nossas aspirações ilimitadas e a nossa compreensão limitada.”⁷⁴⁴

As condições contemporâneas levam a ainda a uma exacerbação da incapacidade de se associar, ou da associação feita apenas entre “iguais”, sobretudo pela destruição da subjetividade impulsionada pela lógica neoliberal do consumo, e de um tipo de *visibilidade* que

ao ignorar as fronteiras do íntimo, do privado e do público, tende a instrumentalizar e reificar o indivíduo pela exibição contínua e exaustiva de si mesmo, encorajando e reforçando o voyeurismo, o exibicionismo, a perda do privado, do íntimo e da interioridade, bem como desenvolvendo respostas automáticas e mecânicas. Tal alienação, reforçada pelas tecnologias contemporâneas, força o indivíduo não a se representar um pedaço de si, mas a desnudar-se num contínuo

⁷⁴¹ HAROCHE, Claudine. Formas de ver, maneiras de olhar nas sociedades contemporâneas. HAROCHE, Claudine. In: **A condição sensível**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008, p. 145.

⁷⁴² ELIAS, Norbert. **Par lui même**. Paris: Fayard, 1991.

⁷⁴³ HAROCHE, 2008, p. 153.

⁷⁴⁴ LASCH, Christopher. **O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1986, p. 13.

desvelamento de si mesmo, *a mostrar-se* para ser valorizado e, fundamentalmente, para existir.⁷⁴⁵

Arizaga propõe uma tipologia de interações pensada a partir das urbanizações fechadas e em relação com os outros.⁷⁴⁶ A primeira delas se dá a partir do tipo 1 “nós/dentro” que em seu mito de purificação convoca olhares de dois tipos: a) a da sedução, referente ao ver e ser visto (largamente expressa em pintores modernos que buscavam retratar a cidade aberta), e tema reiterado dos estudos de Robert Pechman.⁷⁴⁷; b) a autovigilante, enquanto auto controle permanente, asseguramento da identidade e de pertencimento da comunidade.

A segunda advém do tipo 2 “nós/fora” e se refere aos conhecidos, familiares e amigos que vivem na cidade, enquanto tipos intermediários entre o “nós” e os “outros”. A terceira tipologia é dos “outros”, que possuem dois subtipos. O “outro/dentro” que são os funcionários das urbanizações, constituídos enquanto uma espécie de “mal necessário” do qual não se pode escapar, (são constantes nas entrevistas e reiterado nos jornais a associação dos funcionários aos supostos roubos ocorridos dentro dos muros); e o “outro/fora”, principalmente associado aos setores empobrecidos e as populações de *villas miseria*.

As transformações constantes nas maneiras de sentir, perceber e se relacionar com os outros são a principal marca da sociedade contemporânea. Para Haroche, a personalidade hipermoderna supõe a renúncia de si e a indiferença em relação aos outros. Apoiando-se em Arendt⁷⁴⁸ que em análise às personalidades induzidas pelos sistemas totalitários fala de *superficialidade*, marcada pelas relações apressadas e efêmeras que evita a relação com os outros e leva ao isolamento.

A superficialidade de que fala Arendt advém da produção industrial de bens culturais, com estudos por Adorno e Horkheimer, no qual há uma espécie de alegria desengajada, tal condição “portadora do recalque de sentimentos e acontecimentos negativos, e mesmo de tristezas, encoraja o desaparecimento de divergências e nega as

⁷⁴⁵ HAROCHE, 2008, p. 173. Para uma análise pormenorizada sob diferentes aspectos, ver os trabalhos de Turckle, Bauman e Sennet e Lash.

⁷⁴⁶ ARIZAGA, 2005.

⁷⁴⁷ PECHMAN, 2014.

⁷⁴⁸ ARENDT, Hannah. **Eichmann a Jerusalem**: rapport sur la banalite du mal. Paria: Gallimard, 2007.

diferenças, ao afastar a eventualidade de desacordos e de conflitos maiores.”⁷⁴⁹ É nesse contexto que são erguidos os muros dos enclaves fortificados.

7.2 Cidades

Para Robert Pechman e Eliana Kuster contemporaneamente há uma associação direta da palavra “ordem” ao aparato policial e não a uma nova ordenação da convivialidade. Seja por meio da reivindicação de um Estado com maior força policial e de repressão, seja pela adoção de mecanismos de segurança privada, as cidades abrem mão cada vez mais de sua forma primordial de existência: o convívio entre diferentes, o local do acaso, a possibilidade mesma do caos e do estabelecimento de dissensos.

O apelo à ordem – e que esta seja de natureza policial e não da estirpe da cidadania – é sintomático de como estamos pensando nossas cidades e, evidentemente, a sociabilidade que lhes dá vida. O nosso mal-estar urbano está levando ao que alguns autores já estão chamando de uma “era da segurança”, o que em termos da vida urbana contemporânea nos empurra a ter que optar entre a cidade aberta ou a cidadela fechada.⁷⁵⁰

Muradas, controladas e vigiadas, alguns tipos de cidades medievais buscavam proteção, temiam a invasão do outro. Para além da associação direta a esses modos urbanos, que instituía a ordem e a segurança pela fortificação, ou seja, diferentemente desse momento no qual o inimigo estava do lado de fora da cidade, nas formulações contemporâneas “o inimigo não só está na cidade, como ele é a própria cidade.”⁷⁵¹

É preciso diferenciar entretanto o que é a cidade – lugar de confraternização cidadã e espaço público de coexistência –, da cidadela – local de defesa no espaço e de proteção à vida e à propriedade privada escondidas por meio de muros e diversos aparatos de segurança e, para isso, acompanhamos os diversos trabalhos realizados por Pechman, fruto de pesquisas que, sob diferentes vieses, recusam a morte da cidade. Mas antes disso, é preciso descortinar uma vez mais as novas configurações espaciais erigidas sob as bases das mudanças nas formas de sociabilidade e sob a égide da intensificação capitalista.

⁷⁴⁹ HAROCHE, Claudine. Transformação das maneiras de sentir nos fluxos sensoriais das sociedades contemporâneas. **A condição sensível**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008, p. 213

⁷⁵⁰ PECHMAN, R. KUSTER, Eliana. Da ordem. Da cidade. Da literatura: personagens à beira do “ruim do mundo”. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 22, n. 3, p. 593-620, set./dez. 2007, p. 596.

⁷⁵¹ PECHMAN, Robert. Morte na cidade ou morte da cidade? Quando um traficante ri. **Cadernos IPPUR**. Vol XXII, nº1, jan./jun., 2008, p. 131.

7.2.1 Urbanismo Walt Disney

Em *Mundos Privados*, Patricia Rojas escreve sobre o público-alvo da mudança para residenciais fechados, estudado a partir de antropólogas, sociólogo e geógrafos enquanto

una clase media y media alta que tiene un alto poder adquisitivo en el momento de comprar el terreno y planear la casa: tiene saldo fijo y alto. **Odia la ciudad de una manera casi irracional.** Se muda **para que sus hijos pequeños vivan lejos del smog** pero no sabe cómo resultará el experimento de que vivan en lugar cerrado. **Idealiza la vida en el verde: piensa que mejora la vida familiar y también la de pareja.** Una agente inmobiliaria que ofrecía lotes en la zona sur me aseguró que **“el marido llegará a casa con ganas de llegar a casa”** (grifo nosso).⁷⁵²

A autora traça um paralelo entre a mudança para *Nordelta*, a cidade privada que falamos no capítulo 5, e *Celebration*, cidade criada pelas empresas *Disney*, e um exemplo reiteradamente citado sobre o *New Urbanismo*. Salienta que Douglas Frantz e Catherine Collins, em seu livro *Celebration. Living in Disney's brave new town*, de 2000⁷⁵³, ao entrevistarem os primeiros moradores da urbanização, notaram que muitos casais tinham a expectativa de melhorar de vida: “Al respecto, varias personas aterrizaron en *Celebration*, como em um retiro total del caos, con la esperanza de encontrar orden instantáneo y convencidos de que un nuevo ambiente podría sanar sus problematizados matrimônios o volver a encarrilar la vida de sus hijos.”⁷⁵⁴

Rojas reitera os numerosos avisos do mercado imobiliário, dos jornais e a construção de imaginários muito bem-acabados sobre como deve ser vivida essa vida “tão segura, tão verde e tão feliz.” Em referência ao psicólogo francês Jules de Gaultier reforça como esse novo estilo de vida exerce uma influência tão grande nas pessoas a ponto de alterar o sentido da realidade e culminar no extremo de estimular a invenção de uma personalidade fictícia para poder viver nesse entorno. Fenômeno que o autor chamou de “bovarização” da vida, em menção à personagem de Madame Bovary, de Flaubert.⁷⁵⁵

Para a autora, leitura que se repete em outras bibliografias, faz parte da mentalidade estadunidense sua idiossincrasia em pensar a fundação de um novo mundo,

⁷⁵² ROJAS, 2007, p. 25.

⁷⁵³ FRANTZ, Douglas. COLLINS, Catherine. **Celebration. Living in Disney's brave new town.** Henry Holt and Co. LLC, 2000.

⁷⁵⁴ ROJAS, *op. cit.*, p. 26.

⁷⁵⁵ FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary.** São Paulo, SP: Penguin-Companhia das Letras, 2011.

“ser pioneiro y conquistador de un espacio virgen.”⁷⁵⁶ Assim como em *Nordelta*, a escolha do nome *Celebration*, foi realizada após a consulta à uma série de expertos como especialistas em *marketing*, antropólogos, sociólogos e jornalistas. “*Celebration* es una palabra usual em Estados Unidos, para referir-se a las orígenes, al comienzo de todo, a la celebración de una fiesta: es un acto inaugural.”⁷⁵⁷

Rojas escreve que no Estados Unidos os proprietários de *Celebration* assinaram um contrato que incluía uma cláusula que dizia que “no se iban a quejar de los mosquitos y los crocodilos” que teriam que ter “porches amigables e invitantes” e que deveriam atuar a partir da “solidariedad y el bien común”.⁷⁵⁸ Uma moradora comentou que não sabia quanto tempo iria durar “este espíritu de harmonia”. Um dia depois os moradores receberam taças de plástico com champanhe e um colar com seus nomes. Em *Nordelta* os novos moradores recebem um café da manhã com suco de laranja, café com leite e medialunas. Assim como *Nordelta*, *Celebration* foi construída sobre um pântano.



Figura 164 – Master Plan Celebration⁷⁵⁹

⁷⁵⁶ ROJAS, 2007, p. 27.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁵⁹ Fonte: CHRISTY MACLEAR. Celebration. [S.l.]. CHRISTY MACLEAR, 2023. Disponível em: <<https://www.christymaclear.com/celebration>>. Acesso em: 26 dez. 2023.

Outra característica aproxima ainda ambos os empreendimentos.

Disney reconocía que la educación era un elemento importante en el marketing del proyecto que preveía fundar una nueva ciudad. “Fue el factor primario de motivación para quienes compraron terrenos en la primera fase del emprendimiento de *Celebration*”, escriben los periodistas Frantz e Collins. Pero el sentido de la educación intentaba ser más amplio que el significado de tener una escuela local.⁷⁶⁰

De acordo com Rojas, Disney queria ampliar a educação para a comunidade oferecendo também aulas para adultos com cursos de idiomas e inclusive de leis, e para isso consultou acadêmicos de Harvard. Com esta base foi desenvolvida a PLP (*Personalized Learning Plan*) que elaborava um plano individual de educação com a criança e os pais. Para propagandear o sistema educacional, criou-se um vídeo em que um estudante ficcional descrevia seu dia no colégio. A escola apresentou inúmeros problemas ao tentar uma educação multidisciplinar a partir de quatro áreas: comunicação, solução de problemas, desenvolvimento pessoal e responsabilidade social. Alguns professores se demitiram e alunos deixaram o colégio.

Mais uma vez nos aproximamos de *Nordelta* e das demais urbanizações privadas e suas numerosas escolas bilingues. Em levantamento feito por Rojas em 2007, estimava-se a existência de 42 escolas privadas e apenas 38 públicas na região de Pilar que, como vimos, tem um alto índice de urbanizações fechadas. Além disso, também cresce o número de universidades dentro dessas urbanizações.

Celebration foi construída na Flórida, dimensionada para 20 mil habitantes, e idealizada pela Disney Corporation:

Em *Celebration*, como em qualquer outro parque de diversões da Disney, tudo foi cuidadosamente planejado, projetado e executado para a satisfação dos visitantes, ou no caso, residentes. Cada visada de rua foi pensada para que a distância entre as casas seja perfeitamente agradável, nem tão perto que pareça uma vila operária, nem tão longe que dê a impressão de isolamento e dispersão tão comuns às cidades americanas, já não valorizadas atualmente pelo mercado imobiliário.⁷⁶¹

⁷⁶⁰ ROJAS, 2007, p. 31.

⁷⁶¹ LARA, Fernando Luiz. Vizinhos do Pateta. *Arquitextos*, São Paulo, ano 01, n. 011.02, Vitruvius, abr. 2001, p. 1

De acordo com o autor, na cidade, tudo foi criado com base nas tendências de mercado ou *consumer behavior*, mas os problemas começaram a aparecer quando a Disney Corporation “resolve planejar, além do cenário, o *script* de todos os atores, ou no caso, moradores”⁷⁶². A cidade não possui sequer prefeitura.

Como aparentemente nada que se relaciona às urbanizações privadas consegue escapar ao universo de horror (ficcional e real), o curta-documental *Celebration Florida / The Creepy Town Disney Built*⁷⁶³ joga com a ideia da assustadora existência de uma cidade onde tudo deve funcionar em perfeita harmonia e felicidade, uma *Barbieland*.⁷⁶⁴ O curta se inicia com a referência a um episódio do desenho infantil *Bob Esponja* em que um dos personagens, Lula Molusco, muda-se para uma cidade onde moram outras pessoas como ele. O desenvolvimento da história é óbvio: depois de um tempo o personagem descobre que viver em uma cidade sem diversidade leva ao tédio e à tristeza profunda.

Em seguida, é apresentada a “versão real” dessa idealização criticada no desenho. A partir de uma série de propagandas e reportagens, o vídeo descortina o cosmos dessa apenas aparente perfeição. Embora exista nesse pequeno vídeo, questões de maior impacto ao público, como os problemas imobiliários, o livro de regras restritas que devem ser seguidas por quem muda para a cidade, e até mesmo assassinatos. Outros pontos, para mim, merecem destaque maior.

O primeiro deles diz respeito aos autofalantes instalados em árvores com o objetivo de reproduzir sons de pássaros e à neve fictícia, assim como as folhas. O segundo, ao *Celebration Separation*, uma espécie de fenômeno de troca de esposas, que já havia sido ficcionalizado em filmes como *Ice Storm* (1997) de Ang Lee, como lembra Lara. O filme, que trata da decadência da ideia de subúrbio – a de famílias harmônicas e perfeitas, também com uma larga expressão no cinema, tanto de endosso quanto de crítica-, traz o tema a partir da arquitetura: a família supostamente mais próxima do tipo americano vive em uma casa tradicional, onde o marido é o adúltero, enquanto na casa ao lado, de estilo modernista, a mulher é a adúltera. “Cenas da casa modernista, cúbica, branca e sem telhado, são escolhidas de modo a reforçar a ideia de estranhamento, de

⁷⁶² LARA, 2001.

⁷⁶³ CELEBRATION Florida: The Creepy Town Disney Built. [S. l.:s. n.], 2022. 1 vídeo (8:35). Publicado pelo Enigma. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rRtDEVxuW0U>>. Acesso em: 20 dez. 2023.

⁷⁶⁴ *Barbieland* é a cidade onde moram as personagens Barbie’s, bonecas da Matel, e que, recentemente, ganhou uma adaptação cinematográfica. No filme, todos os dias as bonecas acordam em seu dia perfeito na cidade perfeita, até que em determinado momento a Barbie principal começa a apresentar defeitos. *Barbie* (2023), de Greta Gerwig.

desconforto”⁷⁶⁵, reforçando, por meio de uma narrativa moral, a pouca aceitação da arquitetura moderna no subúrbio estadunidense: “A trama de *Ice Storm* levanta a ideia de que há algo de disfuncional no subúrbio americano, mas o moralismo desloca mais uma vez a culpa para o modernismo e a mulher, na falta de outras ameaças como comunistas, estrangeiros ou psicanalistas.”⁷⁶⁶

Para Lara, *Celebration* leva ao extremo a perda da individualidade e da liberdade sob a promessa da vida em um conto de fadas: “Já não basta o isolamento conservador do subúrbio, é preciso que alguém lhes proteja das tentações e disfunções ameaçadoramente cotidianas como as muralhas e a ponte levadiça protegiam os camponeses que viviam ao redor do castelo.”⁷⁶⁷ Não à toa essa cidade *scriptizada* foi utilizada como cenário no reiteradamente citado filme *The Truman Show* (1998), de Peter Weir.

Não é o nosso intuito aqui atestar qual a veracidade das informações levantadas e apresentadas pelo curta-documental, no entanto, mais uma vez vemos como existe um esforço fílmico em descortinar o universo que se vende enquanto, não apenas fuga e distanciamento de uma cidade aberta e caótica, como também de resolução de problemas interpessoais.

Fernando Lara aponta que

Até bem pouco tempo atrás a Disneylândia era tratada na bibliografia do urbanismo pós-moderno como metáfora de uma assustadora projeção, de que nossas cidades se transformariam em parques de diversão ou cenários perfeitamente controlados para o deleite de uns poucos privilegiados que poderiam pagar o ingresso.⁷⁶⁸

O autor referencia Harvey⁷⁶⁹, que falava sobre o consumo da imagem, e Jameson⁷⁷⁰, que, para explicar as dinâmicas do capitalismo tardio, usava a metáfora da Disneylândia. *Celebration* é considerado um exemplo do *New Urbanism*, movimento que surgiu da necessidade de repensar o subúrbio estadunidense, a partir, sobretudo do aumento da densidade que “permitindo usos múltiplos (comércio e residência na mesma

⁷⁶⁵ LARA, 2001, p. 2.

⁷⁶⁶ *Ibid.* p. 2.

⁷⁶⁷ *Ibid.* p. 2-3.

⁷⁶⁸ *Ibid.* p. 1

⁷⁶⁹ HARVEY, 1993.

⁷⁷⁰ JAMESON, 1996.

quadra, por exemplo) estariam diminuindo a degradação ambiental, promovendo mais interações de vizinhança e diminuindo a dependência do automóvel.”⁷⁷¹

A proposta já celebra 20 anos [o texto é de 2001] de existência nos EUA (Seaside foi inaugurada em 1980) e o *Congress of New Urbanism* cresceu substancialmente nos anos 90 com o apoio de grupos ambientalistas, incorporadores, empreendedores e políticos de todos os espectros ideológicos. Entre os argumentos mais convincentes está o fato de que o aumento de densidade salva áreas cultivadas e reservas naturais da ameaça do modelo suburbano, e também agrada à indústria da construção que vende mais unidades em menor espaço (inserção em negrito nosso).⁷⁷²

Como resultado óbvio houve “um aumento significativo no número de condomínios fechados, gentrificação, conservadorismo estilístico, homogeneidade e uma imagem geral de intolerância.”⁷⁷³.

Voltando à discussão sobre o *pós* ou *hiper*moderno sob a égide da sociedade de consumo, é interessante pensar a ideia do “descontrole controlado”, isto é, formas de comportamento e modo de exploração das emoções, de que fala Featherstone. Tal descontrole também pode ser pensado em relação ao que o autor traz sobre a relação adulto-criança, a partir de Meyrowitz⁷⁷⁴ no qual os adultos hoje possuem maior liberdade para explorar emoções e nesse sentido os parques temáticos oferecem o local onde pode haver um descontrole emocional e adoção de comportamentos “espontâneos” normalmente restritos às crianças.

Tem-se argumentado que cada vez mais o turista contemporâneo (ou ‘pós-turista’) se aproxima de locais de diversões, tais como *resorts*, parques temáticos e, progressivamente, museus, com a consciência de que os espetáculos oferecidos são simulações e aceita a montagem e a hiper-realidade por aquilo que são (Urry, 1988). Isto é, eles não estão à procura de uma realidade autêntica pré-simulacional, mas possuem as disposições necessárias para se dedicar ao “jogo do real” e a capacidade de se abrir para as sensações superficiais, o imaginário espetacular, as experiências liminares e as intensidades, sem a nostalgia do real.⁷⁷⁵

Não é fortuito, portanto, que a escolha de um modo de vida de fantasia e de um urbanismo de afinidade e formulado a partir de simulacros, esteja ganhando cada vez mais

⁷⁷¹ LARA, 2001, p. 1.

⁷⁷² LARA, 2001.

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 1.

⁷⁷⁴ MEYROWITZ, J. **No sense of place**. Oxford. Oxford University Press. 1985.

⁷⁷⁵ FEATHERSTONE, 1995, p. 89

adeptos. Essa exploração fantasiosa, tem, no entanto, sua faceta de controle e privação da liberdade, pois, como escreve o autor, as imagens “podem evocar prazeres, perturbações, carnavalização e desordem, mas é necessário ter auto controle para vivenciá-las; a vigilância furtiva das câmeras de controle remoto e dos guardas de segurança está à espreita daqueles incapazes de se controlar.”⁷⁷⁶ Haroche fala da pobreza interior causada pelas formas contemporâneas de se relacionar não apenas no trabalho, como também fora dele, advindos da sociedade de consumo “em razão principalmente da redução do espaço público ao espaço privado, íntimo, à relação consigo mesmo.”⁷⁷⁷

7.2.2 Sentido patrimonialista, comunidade e política do medo

Mais do que com uma ilha de “entendimento natural”, ou um “círculo aconchegante” onde se pode depor as armas e parar de lutar, a comunidade realmente existente se parece com uma fortaleza sitiada, continuamente bombardeada por inimigos (muitas vezes invisíveis) de fora e freqüentemente assolada pela discórdia interna (...).
Bauman - **Comunidade:** a busca por segurança no mundo atual⁷⁷⁸

Como escreve Svampa, atrás da dinâmica de reconfiguração entre o público e o privado, existem ao menos duas questões centrais intercondicionadas e relacionadas: um tipo de sociedade que se desenha e um modelo de cidadania. Essas questões são delineadas também a partir da própria forma de organização das urbanizações privadas ao possuírem, além de um regulamento urbanístico (as normas próprias para construção das casas, limites de velocidade etc.), um regulamento de convivência. Svampa destaca, que o excesso de leis não passa despercebido pelos moradores, como é o caso de Andrea, dona de casa e moradora de um bairro privado em Bella Vista:

“E: - se tuviera que nombrar alguna desventaja ¿Cuál dirías?
Andrea: - desventajas... no, no sé. **A veces lo que a mi me joroba es la sobrecreación de leyes**, por ejemplo, a veces afuera es como que está todo... No sé, por ejemplo, el domingo a la mañana, si te ocurre cortar el pasto, que es una cosa que hago yo, podé hacerlo hasta el sábado al mediodía, después se supone que son días de descanso e no podés, viste. **Estas pequeñas cosas que a veces en pos de que sea todo un paraíso te recargan de pequeñas reglas para que esté todo más ordenado y a mi que soy medio desordenada eso me hincha un poco.** Me acuerdo de que cuando estábamos construyendo también, los sábados no se puede, no puedo venir nadie a trabajar y me ponía los pelos de punta porque eran días y días y no era una cosa que estuvieses

⁷⁷⁶ FEATHERSTONE, 1995, p. 45.

⁷⁷⁷ HAROCHE, 2008, p. 171.

⁷⁷⁸ BAUMAN, 2003, p. 19.

atentando contra una ley nacional, eran detalles. Esas cosas a mi me hinchan. (grifo nosso).”⁷⁷⁹

Outros moradores de um bairro privado de Pilar também passaram por um problema relativo ao excesso de regras e a entrega de uma cortina em um feriado:

“Jorge: - El intendente en ese momento había dado la orden a los porteros que los días de feriados no podía entrar ningún proveedor. Esta gente no venía con un Scania...

María Rosa: - Ahí mismo lo llamé al intendente y le dije de todo y que él no era quien para decidir quién podía ir a mi casa y quién no. ‘Sí, pero era un proveedor’, me dijo. ‘Sí, un proveedor que venía en un auto.’ Entonces, ¿qué tengo que hacer? ¿Decirle a toda la gente que viene que digan que son mis amigos para que los dejen entrar?

Jorge: -El tema es que no te avisaron, ¿y se venía de Cara-pachay? Se tenía que volver...

María Rosa: - La chica de las cortinas estaba indignada también porque la habían hecho perder su tiempo.

Jorge: - **¿Qué es? ¿Una cárcel?** [grifo nosso].”⁷⁸⁰

Em outras entrevistas elencadas pela autora e sua equipe é possível notar tanto o enfado pelo excesso de regras, quanto a prerrogativa de que as leis de boa convivência deveriam se estender para além dos muros e serem empregadas em cada quadra da cidade. Ao mesmo tempo, as queixas sobre o descumprimento das normas, como vimos de maneira marcada no capítulo 6, aparecem recorrentemente.

Para Svampa, a questão vai além e não se refere apenas aos efeitos da hiper-regulação senão à própria construção de cidadania em jogo. Cita o exemplo de Vilma, uma psicóloga moradora de um *country* recente, que diz:

“No sé, por ejemplo el tema de la velocidad, hay un máximo de velocidad permitida, por un tema de seguridad de todos nosotros, y ha pasado que va alguno que lo ves que pasa a ochenta y los para la seguridad y les dice **‘discúlpeme, señor, pero le tego que poner una multa’** y la persona lo prepea y le dice **‘qué multa me vas a poner si en realidad vos sos mi empleado’** Entonces hay una contradicción absoluta, porque si estamos contratando a alguien para que ejerza el orden, pero cuando te lo ejerce a vos le decís ‘en definitiva, sos mi empleado y no tengo porque darte explicaciones’, se forma un cortocircuito, creo que eso es lo que pasa (grifo nosso).”⁷⁸¹

O problema não estaria tanto assim, para a autora, na distância entre o cidadão real e seu tipo ideal, mas em entender se o equilíbrio e a suposta harmonia desses paraísos não estariam ameaçados pelos efeitos do modelo de cidadania patrimonialista no contexto

⁷⁷⁹ SVAMPA, 2008, p. 176.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 177.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 185.

específico da Argentina. Apoiando-se em Amendola⁷⁸², Svampa ressalta os custos desse tipo de cidadania a longo prazo: frente a um mundo privatizado, o Estado começa a se retirar e se transforma em Estado para os “outros”. “El Estado no es para todos. Algunos se autorregulan, y para los demás está el Estado”⁷⁸³

Svampa ressalta algumas das dimensões mais relevantes consideradas por ela como efeitos desse processo. Uma delas diz respeito a como os novos modos de habitar se expandem e articulam-se em novas estruturas funcionais urbanas autônomas de cidadania patrimonialista:

en la medida que las urbanizaciones privadas tienden a convertirse en microciudades, con una normativa y una organización específicas, con instituciones propias o localizadas en la nueva red socioespacial; en la medida que la administración garantiza ciertos servicios indispensables y gestiona asimismo la relación con los servicios públicos privatizados, el correlato lógico y esperable es que el espacio de ‘lo público’ decline visiblemente.⁷⁸⁴

Como vimos, a autorregulação também tem seus limites e envolve altos custos em dinheiro, além de que não raras vezes é preciso recorrer às municipalidades. A questão da cidadela volta também sobre esse viés

“Estamos teniendo todas pequeñas **ciudadelas**, en vez de una atalaya hay un guardia en la puerta; en vez de tener tipos en las torres, tenés alarmas, le sacas un problema al municipio, y vos te pagás todo. A mí me resulta carísimo, no me interesa gastar con eso. A mí me gustaría tener un placer mayor que pagar doblemente servicios, seguridad y todo. Yo le pago al municipio de Pilar impuestos por mantener las rutas, le pago a la guardia acá y, como en la esquina también roban, le pago a la policía para que de la vuelta un patrullero en la esquina para que no me roben en la esquina, así que le pago impuestos a lo municipio, le pago a la policía, pago a mi propia seguridad y a los patrulleros del cruce” (Dario, arquiteto residente de um country tradicional, grifo nosso) [grifo nosso].⁷⁸⁵

Os moradores se queixam por ter que pagar os impostos de serviços públicos, como por exemplo de recolhimento de lixo de vias públicas, e os serviços do próprio condomínio. Assim como acontece no Brasil

tanto el cerramiento de calle publicas como la materialización de los límites (se a través del alambrado perimetral o de altos muros) generan una serie de dificultades de circulación y traslado, especialmente para residentes de la zona y la oclusión de algunas de ellas. Numerosos

⁷⁸² AMENDOLA, G. La visión urbanística en **La fragmentación física de nuestras ciudades**, Memoria del III Seminario Internacional de la Unidad Temática de Desarrollo Urbano, 2000.

⁷⁸³ AMEDOLA, 2000, p. 44. *Apud.*, SVAMPA, 2008, p. 188.

⁷⁸⁴ SVAMPA, 2008, p. 189.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 192.

testimonios dan cuenta de la absoluta irregularidad de ciertos procedimientos en los cuales incurren countries y barrios, apropiándose ilegalmente de calles públicas, sin la debida autorización municipal, impidiendo la circulación de peatones y vehículos ajenos a la propiedad.⁷⁸⁶

A apropriação de ruas públicas gera conflitos não apenas entre os bairros privados e o restante aberto da cidade, como também entre eles próprios. Nesse sentido Svampa se pergunta “cómo es posible entonces construir un verdadero ‘pacto social’ sobre la base de una ‘ciudadanía patrimonialista’?”⁷⁸⁷ É sobre as bases dessa “comunidade” que se tem o aprofundamento do *desengajamento* discutido aqui a partir de Haroche.

Bauman evidencia que a palavra “comunidade” sugere a uma coisa boa “o que quer que comunidade signifique, é bom ‘ter uma comunidade,’ ‘estar em uma comunidade.’”⁷⁸⁸ A noção de comunidade traz imbuída, acompanhando os argumentos do autor, ajuda mútua e harmonia. Ao mesmo tempo “é o tipo de mundo que não está, lamentavelmente ao nosso alcance – mas no qual gostaríamos de viver esperamos a vir possuir.”⁷⁸⁹ Apoiando-se em Raymond Williams afirma como é notável sobre a comunidade que “ela sempre foi”, acrescentando também que ela sempre esteve no futuro. Comunidade é assim uma espécie de paraíso perdido e inalcançável.

A “comunidade realmente existente”, se nos achássemos a seu alcance, exigiria rigorosa obediência em troca dos serviços que presta ou promete prestar. Você quer segurança? **Abra mão de sua liberdade, ou pelo menos de boa parte dela.** Você quer poder confiar? **Não confie em ninguém de fora da comunidade.** Você quer entendimento mútuo? **Não fale com estranhos, nem fale línguas estrangeiras.** Você quer essa sensação aconchegante de lar? Ponha alarmes em sua porta e câmeras de tevê no acesso. Você quer proteção? **Não acolha estranhos e abstenha se de agir de modo esquisito ou de ter pensamentos bizarros.** Você quer aconchego? **Não chegue perto da janela, e jamais a abra** (grifo nosso).⁷⁹⁰

A comunidade é ainda inalcançável pois mesmo quando objetivada, permanece “frágil e vulnerável, precisando para sempre de vigilância, reforço e defesa.”⁷⁹¹, ou seja, harmonia e segurança são “até segunda ordem”. Além disso, a segurança, como vimos de maneira marcada no capítulo 6, requer sempre o sacrifício da liberdade. Atualizando

⁷⁸⁶ SVAMPA, 2008, p. 199.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 203-204.

⁷⁸⁸ BAUMAN, 2003, p. 7.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 9-10.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 19.

ainda mais a discussão sobre a comunidade e pensando especificamente o contexto dos enclaves fortificados, a comunidade procurada “é um ambiente seguro, sem ladrões e à prova de intrusos. ‘Comunidade’ que dizer isolamento, separação, muros protetores e portões vigiados.”⁷⁹²

Tal concepção, cada vez mais arraigada advém da política do medo cotidiano, como ressalta o autor: “o espectro, que gela o sangue e esfrangalha os nervos, das ‘ruas inseguras’ mantém as pessoas longe dos espaços públicos e as afasta da procura da arte e habilidades necessárias para participar da vida pública.”⁷⁹³ Sua principal característica é a ausência do Outro.

O bairro seguro concebido com guardas armados controlando a entrada; o gatuno e suas variantes substituindo os primeiros bichos-papões modernos do *mobile vulgus*, e juntamente promovidos à posição de inimigos públicos número-um; uma equiparação das áreas públicas a enclaves “defensáveis” com acesso seletivo; a separação em lugar da negociação da vida em comum; a criminalização da diferença residual — essas são as principais dimensões da atual evolução da vida urbana. E é na moldura cognitiva dessa evolução que a nova concepção de “comunidade” se forma.⁷⁹⁴

No caso das urbanizações privadas o medo se refere também aos riscos que caracterizam a relação com o entorno e se concentra em certas zonas “escuras”, potencializando o sentimento de vulnerabilidade, como escreve Svampa. Questão que aparece de maneira marcada em *Historia del miedo* (2014).

Para Bauman, algo também reforçado por nós ao longo dessa tese, “dada a intensidade do medo, se não existissem estranhos, eles teriam que ser inventados”⁷⁹⁵. Sua formulação máxima, isto é, a formulação máxima da “comunidade segura” são os guetos voluntários. Lembremo-nos da analogia estabelecida em *Cara de queso – mi primer ghetto* (2006). Enquanto nos guetos reais as pessoas são forçosamente obrigadas a permanecerem, nos guetos voluntários o principal é impedir a entrada de intrusos:

seu efeito sufocante é uma “conseqüência não prevista” — não é intencional. Os moradores descobrem, decepcionados, que, quanto mais seguros se sentem dentro dos muros, tanto menos familiar e mais ameaçadora parece a selva lá fora, e mais e mais coragem se faz necessária para aventurar-se além dos guardas armados e além do alcance da rede eletrônica de segurança. Os guetos voluntários

⁷⁹² BAUMAN, 2003, p. 103.

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 104.

⁷⁹⁴ *Ibid.*

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 105.

compartilham com os verdadeiros uma espantosa capacidade de permitir que seu isolamento se perpetue e exacerbe.⁷⁹⁶

Para o autor, leitura que se repete também em Svampa e foi largamente estudada na coletânea *Ensaio sobre o medo*⁷⁹⁷, os medos modernos tiveram início com a redução do controle estatal, a *desregulamentação*, e suas consequências individualistas no momento em que os “vínculos amigáveis” estabelecidos dentro de uma comunidade, foram fragilizados ou rompidos.⁷⁹⁸ Retomando Haroche, “a fluidez isola, emperra e evita os vínculos, os elos e o eã: tende a produzir vínculos formais e superficiais, falsos vínculos e, mesmo, a ausência de vínculos, acompanhando-se do próprio medo de se vincular, do medo dos outros.”⁷⁹⁹ Para Bauman

Nenhum “amortecedor coletivo” pode ser forjado nos guetos contemporâneos pela simples razão que a experiência do gueto dissolve a solidariedade e destrói a confiança mútua antes que estas tenham tido tempo de criar raízes. Um gueto não é um viveiro de sentimentos comunitários. É, ao contrário, um laboratório de desintegração social, de atomização e de anomia.⁸⁰⁰

Além disso, como vimos, a formulação da comunidade entre iguais, e o cada vez menor acesso à cidade aberta, modifica mesmo as formas de percepção das cidades e os modelos de sociabilidade, questão que aparece de maneira bem mais marcada em crianças que nasceram e foram criadas dentro de urbanizações privadas. Como escreve Bauman, quanto mais se convive entre iguais em que só é possível a “socialização superficial”, isto é, “sem correr o risco de mal-entendidos e sem precisar enfrentar a amolação de ter de traduzir um mundo de significados em outro, mais é provável que se desaprenda a arte de negociar significados e um *modus convivendi*.”⁸⁰¹

As *gatted communitites* são apenas parte das facetas da arquitetura do medo que se espalha também pelos espaços públicos das cidades transformando-as em áreas completamente vigiadas e cotidianamente temidas. Com o medo alimentando pela insegurança “estão destinadas a desaparecer das ruas da cidade a espontaneidade, a flexibilidade, a capacidade de surpreender e a oferta de aventura, em suma, todos os atrativos da vida urbana.”⁸⁰² Está destinado a desaparecer os locais públicos onde o

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 106.

⁷⁹⁷ NOVAES, 2007.

⁷⁹⁸ BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

⁷⁹⁹ HAROCHE, 2008, p. 130.

⁸⁰⁰ BAUMAN, 2003, p. 111.

⁸⁰¹ BAUMAN, 2009, p. 46.

⁸⁰² *Ibid.*, p. 68.

convívio entre diferentes e tudo que advém dele torna a experiência urbana, de fato uma experiência. O medo impede à exposição às diferenças e a possibilidade de se mover pelas cidades.

Com as urbanizações privadas, a cartografia social evidencia de maneira cada vez mais clara a distância entre “ganhadores” e “perdedores”, inspirados, como destaca Svampa, no modelo estadunidense de habitação unifamiliar e de segurança privada.⁸⁰³ Como escreve a autora, conservadas as diferenças de análises, seja a partir de Castells⁸⁰⁴, com a *cidade informacional*, de Sassen⁸⁰⁵ com *a cidade global*, ou de Marcuse⁸⁰⁶ com a *quartered city*, há o atestamento de uma nova morfologia urbana associada a um novo tipo *societal*:

las urbanizaciones privadas ilustran nuevas modalidades de ocupación del espacio urbano; se corresponden con una lógica global, presente en grado diverso en distintas sociedades; encuentra sus protagonistas centrales en las clases medias y altas, expresan la cristalización de un estilo de vida ligado, en mucho, a la mercantilización de valores posmaterialistas, por último, pone en acto una dinámica que profundiza los procesos de segmentación social interna, al tiempo que potencian y amplifican las distancias sociales entre “ganadores” y “perdedores” del nuevo tipo societal.⁸⁰⁷

Tal forma de mudança no espaço no caso argentino, como também ressaltamos, levou a um modelo de suburbanização em áreas já ocupadas tradicionalmente por setores populares, isto é, a formação de “nichos de riqueza junto a extendidos bolsones de pobreza”⁸⁰⁸ tornando a distância social mais visível, ao constituir essas urbanizações em verdadeiras fortalezas, às vezes, literalmente cercadas por bairros pobres, ocupações e *villas miserias*.

Svampa ressalta, dessa maneira, também como vimos no decorrer da tese, que a formação de bairros privados e *countries*, re(cria) estilos de vida, de socialização e de sociabilidades, advindos da tentativa e formulação de um imaginário que busca resgatar a vida bairrial e comunitária. Nesse processo “se retoman ciertos valores (como ser, los lazos de confianza y la seguridad), así como se descartan otros tópicos, más

⁸⁰³ SVAMPA, Maristella. Fragmentación espacial y nuevos procesos de integración social “hacia arriba”: socialización, sociabilidad y ciudadanía. **Revista Espiral**, Guadalajara, México, 2004.

⁸⁰⁴ CASTELLS, M. **Lo local y lo global**. La gestión de las ciudades en la era de la información, Madrid, Taurus, 1997.

⁸⁰⁵ SASSEN, S. **La ciudad global**. Nueva York, Londres Tokio, Buenos Aires, Eudeba, 1990.

⁸⁰⁶ MARCUSE, Peter. ‘Dual city’: a muddy metaphor for a quartered city. **International Journal of urban and regional research**, 1989.

⁸⁰⁷ SVAMPA, *op. cit.*, p. 3.

⁸⁰⁸ *Ibid.*

intrínsecamente asociados con una cultura democrática (por ejemplo, el modelo de la mezcla o la heterogeneidad social).”⁸⁰⁹

Além disso, acompanhando os argumentos da autora, e como demonstramos de maneira marcada até aqui, as urbanizações privadas colocam como centro a imagem da família nuclear e de socialização das crianças dentro de um ambiente protegido, garantindo liberdade e segurança “puertas adentro”. Retomando Simmel, Svampa sobrealça como a relação tanto das crianças, quanto dos adultos, com os espaços abertos são modificadas em decorrência do distanciamento social.

Como en los tiempos de Simmel, en esta nueva inflexión de época, la modificación de la distancia social vuelve a plantearnos entonces una serie de problemas de confiabilidad o, como dirían otros, de “dilemas interactivos” que, en el límite, se hallan en el origen de ciertas patologías o trastornos psicológicos, que se instalan entre el exceso y el déficit, como la hipersensibilidad y la agorafobia.⁸¹⁰

Como escreve a autora, o modelo de homogeneização social, isto é, de sociabilidade entre iguais, determina as formas e os mecanismos de socialização, com exemplo muito marcado na prática de esportes exclusivos, largamente difundida nos *countries*, as escolas bilingues, inclusive dentro das urbanizações privadas, e mesmo a gestão de um mercado matrimonial. Fora das urbanizações os ciclos de convivência também permanecem homogêneos, com modelos de sociabilidade em locais privados como *shoppings* e *cinemas* (de *shopping*), por exemplo, e nos próprios colégios privados.

Tais espaços acabam por condicionar, como vimos na primeira parte desse capítulo, as formas de se relacionar e de ver o outro: “la vida em las urbanizaciones privadas tiene como correlato el desarrollo de un conjunto de representaciones y de prácticas sociales alrededor de las figuras del “otro” que van cristalizando una determinada configuración psicológica.”⁸¹¹ O lado de dentro é sempre “transparente” com a indicação clara, inclusive uniformizada, de quem pertence a cada categoria social.

Trazem como pressuposto a intensificação de um binarismo “nos/outros”, “iguais/diferentes”, “dentro/fora” e a formulação de um ambiente previsível, ordenado e seguro (o lado de dentro das urbanizações) em contraste a um ambiente cada vez mais imprevisível, desordenado e inseguro (a cidade), questão que aparece de maneira marcada

⁸⁰⁹ SVAMPA, 2004, p. 5.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 16.

na filmografia sobre o tema. Para Svampa, isso leva a três categorizações sobre o *outro*: a primeira de ordem econômica, do *outro* enquanto proletariado; a segunda do *outro* como objeto de beneficência - ambas desenroladas dentro de um contexto regulado e previsível -; e uma terceira, decorrente do medo exacerbado, que remete a imagem de uma pobreza violenta, localizada nos bairros pobres e nas *villas miseria*.

En un contexto de alta descomposición social, de aumento de la inseguridad y del desempleo, como presenta la Argentina de hoy, el “otro” pierde espesor, gana en medida y el miedo se esparce, no sólo en los residentes de urbanizaciones privadas, sino también en amplios sectores de la sociedad. Sin embargo, lo particular en el caso de los *countries* y los barrios privados es que este cuadro social exagera más configuración psicológica binaria, potenciando el miedo y el sentimiento de vulnerabilidad de los de “adentro”.⁸¹²

O medo, como bem ressalta a autora, percorre grande parte da sociedade, no entanto as formas de autodefesa e os mecanismos de regulação variam de uma classe social para outra. É nesse contexto que a cidadania patrimonialista e os mecanismos de autorregulação tomam corpo como “mandato” de uma nova ordem neoliberal, como escreve Svampa, beneficiando quem conta com mais recursos para se proteger.

Jean Nogué fala em uma intensa fragmentação territorial e uma radical transformação paisagística processo agravado por uma certa homogeneização e banalização urbanística. Tal mudança o leva a questionar se as dinâmicas territoriais contemporâneas não colocam em questão conceitos como o de lugar e as associações ente identidade-lugar-paisagem.

Efectivamente, hay que reconocer que los lugares (y sus paisajes) han recibido sin duda el impacto de las telecomunicaciones, de la mayor velocidad de los sistemas de teletransporte, de la mundialización de los mercados, de la estandarización de las modas, de los productos, de los hábitos de consumo.⁸¹³

Nesse âmbito, as sociedades contemporâneas ainda reivindicam, reinventam e reconstroem imaginários e sentidos de comunidade, ainda que não sejam bons. As novas configurações urbanas inscrevem novas concepções do espaço e do tempo, especialmente a partir da fluidez inerente à condição contemporânea, conceito que a geografia em sua formulação do espaço também não pode ignorar. “Nuevos procesos están impactando las ciudades y estos procesos están marcados pela movilidad, la fluidez, la falta de estabilidad

⁸¹² SVAMPA, 2004, p. 18.

⁸¹³ NOGUÉ, Joan. Territorios sin discursos, paisajes sin imaginarios. Retos y dilemas. *Ería*, 73-74, 2007, p. 375.

y el imperio de lo efímero, sobretudo entre sus manifestaciones estéticas y lúdicas.”⁸¹⁴ Esto é, “la espacialidad de la efimeridad y de la fugacidad se está escribiendo continuamente y nosotros mismos formamos parte de ella.”⁸¹⁵

Enquanto há um processo de formulação de novas comunidades, sob determinados postulados, afastadas da cidade e/ou muradas, outras paisagens, como destaca Nogué, paisagens híbridas, periféricas e de fronteiras, ou seja, as zonas consideradas inseguras, indesejáveis e desagradáveis, tornam-se cada vez mais espaços das zonas ocultas que só entram em cena quando seus territórios se tornam desejáveis, em processos, por exemplo, como os de gentrificação. Esses locais são caracterizados pelo autor, como geografias da invisibilidade, lugares invisíveis aos olhos de determinados grupos e setores sociais.

O processo acontece em paralelo à mudança na realidade e suas formas de *representação*⁸¹⁶. O autor, pensando no exemplo clássico de *banners* instalados em entradas de cidades, com a imagem da cidade ou povoado com sua característica estereotipada mais atrativa ao visitante, acabam por borrar os limites entre o real e o representado, o original e a cópia, até um ponto em que não é mais possível perceber “qué mirar primero ni cómo mirarlo, puesto que las dos imágenes (la real y su correspondiente representacion) son la misma, al menos aparentemente.”⁸¹⁷ Produzem assim um jogo de espelhos entre a realidade e a ficção, questão que aparece de maneira marcada em relação às urbanizações privadas.

Mais uma vez volta-se à questão dos parques temáticos como exemplificação máxima da mercantilização dos lugares próprios das sociedades contemporâneas. Como escreve o autor, atualmente “el paisaje real, para adquirir más relevancia, debe ser <<mediatizado>>, debe pasar por el poderoso filtro de la imagen, a ser posible estereotipada (y, aún mejor, arquetípica)”⁸¹⁸ levando ao extremo de que “el consumo dos lugares no es completo si antes no hemos consumido visualmente sus imágenes.”⁸¹⁹ A paisagem se vê assim substituída pelo seu simulacro midiático, coletivo e socialmente aceito, paralelo que pode mais uma vez ser estabelecido com a imagem do jardim *pintoresco* largamente utilizado na construção dos primeiros *countries* nos anos 1930

⁸¹⁴ NOGUÉ, 2007, p. 376.

⁸¹⁵ *Ibid.*

⁸¹⁶ Termo empregado pelo autor.

⁸¹⁷ NOGUÉ, 2007, p. 378.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 379.

⁸¹⁹ *Ibid.*

Para além da mudança das paisagens e das formas de se relacionar com as mesmas, soma-se a essa fórmula, também e sobretudo a partir dos dispositivos midiáticos, uma certa geografia urbana do medo e da insegurança, além de sentimentos como os de desconfiança. Os indivíduos hipermodernos, que se movem dentro de características específicas de intensificação capitalista neoliberal são constantemente expostos ao sentimento de desconfiança, seja pela incapacidade de pensar a longo prazo num mundo em que pouco ou quase nada está completamente garantido – e no caso específico da Argentina, ao longo da sua história e sobretudo após a crise de 2001 – e de uma pretensa liberdade e segurança – que aparece de maneira marcada nos relatos dos moradores de urbanizações privadas. Tais condições implicam em mudanças significativas nos tipos de laços sociais e nas formulações da “boa sociedade” e da “cidade” ideal e, dessa maneira, nas formas de cidadania, com efeitos na “cidade aberta” da qual essas pessoas pretendem se afastar.

Considerações finais
a cidade que foge

A cidade tem movimento
Quem quiser ver, vamos passear
 Ary Lobo. Movimento da cidade

Em “Derribar los muros. De la historia urbana a los estudios urbanos con perspectiva histórica: propuestas teóricas y metodológicas desde un diálogo interdisciplinar”, Martínez-Delgado ressalta a necessidade de que os estudos urbanos ampliem seus diálogos no sentido de um campo comum no qual a cidade, como objeto de estudo, derrube muros disciplinares e conceituais.

Para o autor, a História Urbana desde o seu estabelecimento na academia a partir dos anos 1960, foi atingida por uma espécie de “imperialismo” da área no qual arquitetos, urbanistas e mesmo sociólogos, reclamaram para si a competência dos estudos sobre a cidade. Com o passar dos anos e as próprias indagações dentro da área, resultado de diversos trabalhos, associações e congressos, a questão passa a um segundo patamar, isto é, a história urbana passou a ser vítima da especialização e da separação por áreas:

Dividida la historia urbana de la historia del urbanismo, de la historia de la arquitectura, y luego otra vez dividida la historia social urbana de la historia cultural urbana o de la historia política urbana, el rumbo parece más desconcertante: ¿qué historia urbana?, ¿una que es poco atendida por los estudios sociales u otra encerrada en su especialización?⁸²⁰

Com essas indagações o autor se propõe a sublinhar a importância da história urbana, ou mais precisamente, da perspectiva histórica no entendimento da cidade, traçando caminhos metodológicos para ampliação dos debates como, por exemplo, o uso de mapas e fotografia. Martínez-Delgado reforça, dessa maneira, a importância de colocar em destaque a necessidade de que a área recorra a novos caminhos para o estudo das cidades do século XX e atualmente.

Essas provocações estão nas orientações iniciais da tese aqui apresentada. A pesquisa lida com uma série de questões que partem da história urbana e dos estudos de sensibilidades e dos filmes argentinos. Adrián Gorelik, escreve que é fundamental para a história cultural da cidade pensar como a cidade, como objeto da cultura, produz significações em uma via de mão dupla.⁸²¹

⁸²⁰ MARTÍNEZ-DELGADO, G. Derribar los muros. De la historia urbana a los estudios urbanos con perspectiva histórica: propuestas teóricas y metodológicas desde un diálogo interdisciplinar. **Revista EURE - Revista de Estudios Urbano Regionales**, 46(137), 2020, p. 6.

⁸²¹ GORELIK, 2016.

Assim, metodologicamente, a tese procurou se situar em um intermeio entre a cidade “real” e a cidade expressa, como escreve Sarlo⁸²², ou seja, o conhecimento urbano dado na “colisão” entre as diversas cidades escritas. Nosso caminho teórico-metodológico e de inserção no debate é construído a partir de várias intercessões: de estudos sobre o urbano, de referências de arquitetura e dos estudos fílmicos, mas é gestado sobretudo a partir da perspectiva do trabalho do historiador, ou seja, como assinala Bresciani, o texto historiográfico traz como colaboração ao estudo das cidades, não só a questão da interdisciplinaridade, mas o pressuposto de que se indagar historicamente significa a abdicação de um percurso único ou da busca da relação de causa e efeito linear.⁸²³

Os caminhos, como apontados no texto, são longos e difusos, e sem dúvida todo trabalho também é feito por/com suas limitações. O que procuramos trazer aqui foi uma das inúmeras leituras possíveis, aberta aos diálogos com as outras áreas. Assim como Matínez-Delgado propõe a derrubada dos muros conceituais para uma visão mais abrangente das cidades, enveredamos em caminho semelhante, partindo ainda da ideia de que mais do que derrubar os muros (conceituais ou dos condomínios fechados), devemos furar a *burbuja* de que fala Ballent, uma vez que, como ela, acreditamos tratar-se apenas da *evocación* de uma *burbuja*.

Calegari de Grosso aponta que “construir seguridad es una ingeniería de las emociones.”⁸²⁴ Na mesma linha Bauman escreve que a insegurança é mediada pela canalização da ansiedade para cuidados com a proteção.⁸²⁵ Ao invocar a comunidade, afirma que as duas únicas tarefas que deveriam ser agenda “são a igualdade dos recursos necessários para transformar o destino dos indivíduos *de jure* em indivíduos *de facto*, e um seguro coletivo contra incapacidades e infortúnios individuais”⁸²⁶, questão que desaparece ou aparece apenas em segundo plano na sociedade de mercado.

Para Calegari de Grosso, a trivialização do mal é uma arma para criar medos “que utiliza la inseguridad como discurso legitimador del marketing inmobiliario”, e citando Nan Hellin, que parodia “a forma segue a função” para “a forma segue o medo”⁸²⁷,

⁸²² SARLO, B. **La ciudad vista** – mercancía e cultura urbana. Buenos Aires: Sieglo Veintiuno Editores, 2009.

⁸²³ BRESCIANI, 2002.

⁸²⁴ GROSSO, Lydia E. Calegari de. **Urbanizaciones cerradas: countries, barrios privados y cerrados, parques industriales, pubelos y ciudad cerradas.** Buenos Aires: AbeledoPerrot, 2009, p. 163.

⁸²⁵ BAUMAN, 2003.

⁸²⁶ *Ibid*, p. 133.

⁸²⁷ MENDEZ, Elloy. Vecindarios defensivos latinoamericanos. Los espacios prohibitorios de la globalización. Nº4 - **Perspectivas Urbanas** / Urban perspectives, 2004 *apud* GROSSO, 2009, p. 164.

destaca ainda a perda ou privatização do espaço público como incrementos à segregação espacial.

Como ressaltamos ao longo da tese, embora os motivos de mudança para uma urbanização fechada, possam ser vários, os mais importantes continuam a ser “mayor inseguridad urbana y violencia urbana y el miedo al crimen, la tendencia creciente hacia una mayor polarizacion social y el deseo de homogeneidad social y status dentro da vengidad”.⁸²⁸

No entanto, cabe destacar que não obstante as urbanizações privadas, vistas em um contexto mais amplo da América Latina e, em especial no Brasil, não sejam um fenômeno que atinge apenas classes altas e médias altas, e nem um fenômeno exclusivo de *ciudades globais*, seus contornos nesses grupos sociais atingem patamares diferentes em relação ao binômio nós/outros.

De qualquer modo,

en general, la problemática de la seguridad debe ser encarada desde una visión integral que contemple la seguridad no sólo desde el espacio policial, sino como un problema social, educativo, cultural y económico del cual no es ajeno el ingreso desenfrenado de amplísimas capas de población en el mundo de la pobreza.⁸²⁹

Pois, como escreve Caligari de Grosso: “la mejor forma de prevenir es trabajar en pos del bienestar social. Si desarrollo económico y social, no hay seguridad.”⁸³⁰. Para Caldeira, os condomínios fechados são a versão residencial de uma nova forma de segregação das cidades contemporâneas, e não um fenômeno isolado.⁸³¹ A Argentina não é o único país onde esse fenômeno é observado, mas serve para pensarmos a abrangência de algo local que se desdobra em um processo muito mais amplo de segregação social mais escancarada pelo qual passa a América Latina.

Afirmo-nos a ideia defendida pela autora quando escreve “Critico a vida comum dentro dos muros, mas não por deixar de criar um senso de comunidade. Critico os condomínios por não criarem uma vida pública regulada por princípios democráticos, responsabilidade pública e civilidade”.⁸³² Ainda, como demonstramos, para os moradores citadinos que escolhem se mudar para urbanizações privadas, esse estilo de vida é uma

⁸²⁸ GROSSO, 2009, p. 165.

⁸²⁹ *Ibid.*

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 168.

⁸³¹ CALDEIRA, 2011.

⁸³² *Ibid.*, p. 277.

escolha, no entanto para crianças que nascem e crescem nesses espaços, não é uma opção, mas um modelo cujos efeitos no estabelecimento de laços sociais, hipersensibilidade e agorafobia, assim como nas formas de categorização do *outro*, já são latentes.

A partir de *Una semana solos* notamos como “los chicos están cerrados en un mundo y cerrados al otro. También, como anticipa el título, de alguna forma están solos.”⁸³³ Como vimos, em entrevista feita por Mercedes Halfon, Celina Murga, diretora do filme, espantou-se ao notar que nos *castings* para a escolha das crianças do filme – realizados em urbanizações privadas – a maioria das crianças quando indagadas sobre seus esportes preferidos, respondiam sempre algum esporte organizado como futebol ou tênis, por exemplo, e quase nunca aparecia o jogo livre, caótico ou inventado⁸³⁴.

Ni siquiera la pileta “pública” se muestra interesante, ya que en ella no se hace nada que no se haría en las privadas. Los juegos en grupo tampoco suscitan ningún tipo de estímulo, o bien son fugaces: en el escondite, el ping-pong, el ahorcado o el juego de pelota que preparan en el medio de la casa siempre hay alguien que se resiste o desiste de participar, lo que devuelve a los personajes al control remoto, a sus cuartos y a la apatía.⁸³⁵

Como escreve Arizaga, o “irse a vivir afuera” mais que uma opção pelo rural em oposição ao urbano, significa deixar a cidade-centro, no que esta significa enquanto lugar de múltiplos intercâmbios e de uso compartilhado do espaço público⁸³⁶. Em urbanizações fechadas não é possível falar em espaço público que, como destaca Thuillier, propõe a mescla de funções e a pluralidade de usos. A praça e principalmente as ruas perdem sua razão de ser, como vimos no capítulo dois dessa tese.

Para o autor “el espacio “publico” de los barrios cerrados, que no es en realidad más que un espacio “común”, está además estrictamente cuidado, reglamentado y controlado.”⁸³⁷ A produção desse espaço tranquilo, previsível e minuciosamente ordenado se afasta do sentido próprio de cidade que existe, especialmente, pela confluência do diferente. A eleição de viver em urbanizações privadas, é a opção por uma cidade menos densa, fundada sobre a célula familiar e com centralidade no uso do automóvel.

⁸³³ BARRENHA, Natalia. Barrios privados, sonidos vecinos y miedo. Un análisis de *Una semana solos* (Celina Murga, 2008). KRATJE, Julia. (org) **Espejos oblicuos**. Cinco miradas sobre feminismo y cine contemporáneo - 1a ed. - Adrogué : Ediciones La Cebra 2019, p. 11.

⁸³⁴ HALFON, 2009.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 10-11.

⁸³⁶ ARIZAGA, 2005.

⁸³⁷ TUILLIER, 2005.

Em suma, trata-se da adoção cada vez maior de um modelo estadunidense anti-urbanidade. Em entrevista a Arizaga, uma moradora de um *country* chegou a afirmar “mis pies tienen cuatro rodas.”⁸³⁸ Quando os residentes escolhem uma casa nova, escolhem também um estilo de vida. Para alguns, essa escolha os coloca na posição de “vítimas” não apenas de delitos e da insegurança urbana, “motivo” pelo qual se mudaram, como também do olhar do outro. Nas entrevistas “se mezclan alternativamente una suerte de naturalización de la distancia social con alguna forma invertida de la estigmatización.”⁸³⁹ Mas, trata-se mais, como vimos, de um processo de autossegregação e do apregoamento de um urbanismo de afinidades.

Tal escolha negligencia a cidade. Para Pechman, é somente na experiência da vida social que se dá à cidade o “estatuto de pólis, lugar da *philia*, ou seja, lugar do encontro, disponibilidade para a sociabilidade, o que não supõe, evidentemente, ausência de conflito.”⁸⁴⁰ A opção por uma vida em enclaves fortificados, exclui a possibilidade da *flânerie* que permite o contato com a cidade e, assim, inevitavelmente com o outro: “a cidade como lugar do outro, do diferente, é a possibilidade limite de tematizar a experiência humana.”⁸⁴¹

A cidade e seus espaços públicos não são necessariamente o lugar do encontro, da resolução de conflitos e da igualdade de classes, mas é onde esses universos estão abertos em suas possibilidades. É na rua que a cidade continua a ser o lugar de convívio, do encontro com o diferente e da vida em sociedade. Como escreve Pechman, a rua maldita, ou a morte da rua, “é fruto do mesmo imaginário que inventa condomínios fechados, ruas exclusivas, bairros isolados casas fortificadas, cidades muradas.”⁸⁴² A rua é a possibilidade de cidade e, dessa forma, não surpreende que em urbanizações privadas ela seja limitada a sua função mínima de espaço de circulação.

Paola Berenstein Jacques procura pensar micro-resistências ao processo de espetacularização urbana a partir de três questões complementares: “a complexa relação entre corpo e cidade, os conflitos no espaço público e, por fim, a vitalidade e intensidade da vida pública das áreas mais populares ou informais das cidades”⁸⁴³ Para a autora, o

⁸³⁸ ARIZAGA, 2005, p. 103.

⁸³⁹ SVAMPA, 2008, p. 245.

⁸⁴⁰ PECHMAN, 2014, p. 264.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 265-266.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 150.

⁸⁴³ JACQUES, Paola Berenstein. Zonas de tensão: em busca de micro-resistências urbanas. JACQUES, Paola Berenstein. BRITTO, Fabiana Dultra. **Corpocidade:** debates, ações e articulações. Salvador: EDUFBA, 2010, p. 108.

processo de pacificação dos espaços públicos é um dos maiores responsáveis pelo empobrecimento das experiências corporais na cidade e também responsável pela negação dos conflitos e dissensos nesses locais. As zonas urbanas opacas, em referência a Milton Santos, áreas mais populares ou informais da cidade, são espaços de micro-resistências aos constantes processos de ordenação e higienização.⁸⁴⁴

A espetacularização urbana, com projetos realizados seguindo a estratégia “homogeneizadora, espetacular e consensual”⁸⁴⁵, busca “transformar os espaços públicos em cenários, espaços desencarnados, fachadas sem corpo: pura imagem publicitária.”⁸⁴⁶ Embora a autora esteja falando da cidade propriamente dita, e não dos condomínios fechados, os enclaves fortificados, parecem-nos, constroem-se dentro da mesma lógica ao se formarem pela completa negação do urbano e do espaço público e pela tentativa de estabelecimento de uma ordem que vai do projeto arquitetônico/urbanístico às normas de convivência. Ora, os enclaves expressam a total negação do dissenso, dos desvios, da coabitação entre diferentes, da política. O dissenso, como escreve Jacques é próprio tanto da política quanto do espaço público, é “a possibilidade de se opor um mundo sensível ao outro.”⁸⁴⁷

Como forma de pensar resistências ou desvios ao processo de pacificação e espetacularização urbana, a autora propõe primeiro que se pense a partir de “zonas de tensão” entre as esferas da resistência e do espetáculo, a partir de uma crítica ao espetáculo pacificador e no entendimento de que essas zonas são características condicionantes do estatuto de cidade.

Enquanto as urbanizações privadas são consolidadas a partir da lógica consensual, existe uma outra cidade “escondida ocultada, apagada ou tornada opaca – por todas essas estratégias de marketing que criam imagens urbanas pacificadas e consensuais – que resiste (e, assim, coexiste) por trás dos cartões postais globalizados das cidades espetaculares contemporâneas.”⁸⁴⁸ Essa outra cidade resiste nas brechas e no além-muros.

Acompanhando Jacques, é preciso pensar em micro-resistências como “zonas de tensão” entre a “cidade opaca” e a “cidade espetacularizadora luminosa”. São elas a profanação dos espaços públicos, a experiência corporal das cidades e a arte construtora de dissensos.

⁸⁴⁴ SANTOS, M. *A natureza do espaço, técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.

⁸⁴⁵ *Ibid.*

⁸⁴⁶ JACQUES, 2010, p. 108.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 109.

⁸⁴⁸ *Ibid.*

Apoiando-se em Agamben, a profanação dos espaços públicos luminosos, significa retirá-los “da esfera do sagrado, do consumo e da exibição espetacular, e restituí-los ao uso comum dos habitantes, passantes ou demais usuários.”⁸⁴⁹ A partir da ideia jogo é possível pensar em uma utilização desviatória dos espaços públicos “o jogo libera e desvia a humanidade da esfera do sagrado, mas sem a abolir simplesmente. O uso a que o sagrado é devolvido é um uso especial, que não coincide com o consumo utilitarista.”⁸⁵⁰

Jacques pensa ainda no ato profanatório do espaço em movimento, não ligado apenas ao espaço físico, mas ao percurso e a experiência das pessoas em percorrê-lo. As zonas opacas periféricas “são espaços em constante movimento exatamente por serem seus usuários/habitantes os verdadeiros responsáveis pela construção coletiva.”⁸⁵¹ Citando Milton Santos, pensa as zonas opacas enquanto “espaços do aproximativo e da criatividade, opostos às zonas luminosas, espaços de exatidão”⁸⁵², e nesse sentido é interessante pensar no curta de Martel ao opor os “vizinhos de frente” e os barulhos que invadem a tela quando a filmagem se lança ao lado oposto do muro.

O segundo ponto ressaltado pela autora diz respeito à experiência corporal das cidades cada vez mais empobrecida pela pacificação e homogeneização urbana. Para Jacques é preciso cotidianamente atualizar os usos do espaço urbano. Reforçamos, mais uma vez, a necessidade de *ressignificar* a corpografia urbana do medo, que discutimos amplamente nos capítulos um e dois dessa tese, como outra forma de micro-resistência.

Por fim, temos a arte construtora de dissensos “micropoderes sensíveis como possibilidade de ação crítica, como micro-máquinas de guerra”⁸⁵³ e, dessa forma, os filmes apresentam-se como uma das micro-resistências possíveis ao processo de teatralização das cidades, de que fala Arantes. Como arte construtora de dissensos, ou como na epígrafe dessa tese, como possibilidade de “*não perder a cara de susto, fazer a manutenção do espaço, que é para não se acostumar com o atual estado das coisas*”, como possibilidade de “*devolver a eles o sobressalto.*”⁸⁵⁴

Os filmes, enquanto documentos do seu tempo, tencionam as relações e a aparente perfeição projetada de maneira publicitária para esses espaços. Lauren Elkin relembra os

⁸⁴⁹ JACQUES, 2010, p. 110.

⁸⁵⁰ AGAMBEN, G. **Profanações**. tradução e apresentação de Selvino José Assmann. - São Paulo: Boitempo, 2007, p. 60.

⁸⁵¹ JACQUES, 2010, p. 112,

⁸⁵² SANTOS, 1996, p. 261. *Apud* JACQUES, 2010.

⁸⁵³ JACQUES, 2010, p. 115.

⁸⁵⁴ Francisco Malman em *corja!* (edição independente, 2019). Na voz de Francisco Mallmann. [S.l.]: Sérgio Milhano, PontoZurca. Disponível em: <<https://poesia.fm/piece/nao-perder-a-cara-de-susto/>>. Acesso em: 16 jan. 2024.

filmes estadunidenses *As virgens suicidas* (1999), *Beleza Americana* (1999) e *Foi apenas um sonho* (2008), “todos questionam não só ‘é apenas isso que existe?’, mas também ‘isso também existe, de verdade?’.”⁸⁵⁵ Silvana Rubino em “Imperfeitas mulheres: suburbanização, gênero e domesticidade” além de *Foi apenas um sonho* (2008), livro e filme, recupera a série *Mad Men* (2007-2015) e os filmes *Esposas em Conflito* (*Stepford Wives*, 1975, 2004) também adaptações da literatura, para debater sobre a cidade, o subúrbio e suas relações de gênero.⁸⁵⁶

Há uma longa e reiteradamente citada tradição que coloca a cidade como lugar do mal (com exemplo muito marcado em *A vila*, de 2004, de M. Night Shyamalan), mas também em paralelo a ela, outra filmografia se consolida afirmando que o problema não é a cidade, ou a organização do espaço, mas a própria comunidade. Além dos filmes trabalhados no decorrer dessa tese, outros como *Dogville* (2003), de Lars von Trier; *La zona* (2007), de Rodrigo Plá; *A fita branca*, (2009), de Michael Haneke; *Pajaros Muertos* (2009), de Jorge Sempere, Guillermo Sempere; *Suburbicon: Bem-vindos ao Paraíso* (2017), de George Clooney; *Midsommar* (2019), de Ari Aster; *Viveiro* (2019), de Lorcan Finnegan e *Não se preocupe, querida* (2022), de Olivia Wilde, para citar apenas alguns exemplos, ambientam-se não apenas a partir da ideia da comunidade como mal, como também alguns deles desmistificando a ideia do subúrbio perfeito. Todos têm aproximação com o gênero de horror ou suspense. Como escreve Bauman, se os monstros não existissem, eles teriam que ser inventados.

Os filmes sobre urbanizações privadas expressam o lugar do não encontro dos corpos indicando que os muros são também corporais. É possível ressignificar a corpografia – e fugir de uma corpografia do medo - nesses locais? Existiriam zonas opacas dentro das urbanizações fechadas ou os espaços que fogem a exatidão estão apenas além dos muros?

Martel em *La ciudad que huye*, opõe o silencio dos muros ao barulho de vida dos “vecinos de enfrente”. Quando se foge da cidade, há também uma cidade que *huye*, que escapa, e essa é a única cidade em que é possível a *convivialidade* em seu sentido pleno. *A cidade tem movimento*, e se quiser ver, é preciso passear.

⁸⁵⁵ ELKIN, Lauren. **Flâneuse**: mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres. São Paulo: Fósforo, 2022, p. 46.

⁸⁵⁶ RUBINO, Silvana. Imperfeitas mulheres: suburbanização, gênero e domesticidade. BRITO, Flávia. LIRA, José. MELLO, Joana. RUBINO, Silvana. (Orgs.). **Domesticidade, gênero e cultura material**. Organização de Flávia Brito do Nascimento. São Paulo, SP: Edusp: CPC, 2017.

Referências Bibliográficas

a. História; arquitetura e urbanismo

- AMENDOLA, G. La visión urbanística en **La fragmentación física de nuestras ciudades**, Memoria del III Seminario Internacional de la Unidad Temática de Desarrollo Urbano, 2000.
- 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.
- _____. **Urbanismo em fim de linha:** e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica. 2. ed. rev. São Paulo, SP: USP, 1998.
- ARIZAGA, Cecilia. **El mito de la comunidad en la ciudad mundializada:** estilos de vida y nuevas clases medias en urbanizaciones cerradas. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2005.
- ASSAF, Stephanie Mesquita. Do objeto ao sujeito. Reflexões a partir de uma breve genealogia de anúncios publicitários de condomínios fechados no Brasil. **E-metropolis**. nº 36, ano 10, março de 2019.
- BALLENT, Anahí. “Country life: los nuevos paraísos, su historia e sus profetas”, **Block**. nº2, mayo de 1998.
- BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. FORTUNA, Carlos. **Cidade, Cultura e Globalização: Ensaio de sociologia**. Celta Editora: 1997.
- 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, 1981.
- _____. Cidade e História. OLIVEIRA, L. **Cidade:** história e desafios. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002.
- _____. Metrôpoles, as faces do monstro urbano. In: **Revista Bras. de Hist. São Paulo**, v.5, 1985.
- CABRERA, Laverde; DAVID, Omar. Gated Communities em Latino América. Los Casos de Argentina, México, Colombia e Brasil. **Revista de Arquitectura**, vol. 15, enero-diciembre, 2013.
- CAIAFA, Janice. **Aventura das cidades:** ensaios e etnografias. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.
- CALDEIRA, T. P. do R. **Cidade de muros:** crime, segregação e cidadania em São Paulo (3. ed.). (F. de Oliveira, & H. Monteiro, trads.). São Paulo, SP: Editora 34, 2011.
- _____. Enclaves fortificados: A nova segregação urbana. **Revista Novos Estudos**, Rio de Janeiro, nº 47, p. 155 – 176, Mar. 1997.
- CALEGARI DE GROSSO, Lydia. **Urbanizaciones cerradas:** countries, barrios privados y cerrados, parques industriales, pueblos e ciudades privadas. Buenos Aires: Abelardo Perrot, 2009.
- CAPRON, G. **Quand la ville se ferme.** Quartiers résidentiels sécuritisés. Paris: Bréal, 2006.
- _____. Les centres commerciaux à Buenos Aires. Les nouveaux espaces publics de la ville à la fin du XXe siècle. Les annales de la Recherche Urbaine, 78, 1998.
- CASTELO, Carla. **Vidas perfectas:** los countries por dentro. Buenos Aires: Sudamerica, 2007.
- CASTELLS, M. **Lo local y lo global.** La gestión de las ciudades en la era de la información, Madrid, Taurus, 1997.
- CICCOLELLA, Pablo. Globalización y dualización en la Región Metropolitana de Buenos Aires. Grandes inversiones y reestructuración socio-territorial en los años

- noventa. **EURE**, Revista Latinoamericana de Estudios Urbanos y Regionales, Vol. XXV, N° 76, Santiago de Chile, 1999.
- CHIOZZA, E. **La integración del Gran Buenos Aires**. En Romero J.L. (Comp.), Buenos Aires Historia de cuatro siglos. (pp. 411-434). 2ª. Edición. Buenos Aires: Editorial Altamira. 2000.
- CHOAY, Françoise. **O urbanismo**. São Paulo. Perspectiva, 1979.
- CLICHEVSKY, Nora. "Tierra vacante en Buenos Aires. Entre los loteos populares y las áreas exclusivas." CLICHEVSKY, Nora (org). **Tierra vacante en ciudades latino-americanas**. Cambridge, Mass.: Lincoln Center, 2000.
- CORNA, Pablo María. **Clubes de campo y barrios cerrados: administración, aspectos sociales, jurídicos y contables**. Buenos Aires: Consejo Profesional de Ciencias Económicas de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2011.
- CORRÊA, Felipe Botelho. A busca por segurança: imaginário do medo e geografia urbana. **Contemporânea**. Ed.14, vol. 8, n.1, 2010.
- FEIERSTEIN, Ricardo. **Vida cotidiana de los judíos argentinos**. Del gueto al country. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.
- FERNÁNDEZ, Silvina. KOCHANOWSKY, Claudia. VALLEJO, Noelia. Urbanizaciones cerradas en humedales de la cuenca baja del río Luján. Características locacionales y dimensiones del fenómeno. PINTOS, Patricia. NARODOVSKI, Patricio. (Orgs.) **La privatopía sacrílega**. Efectos del urbanismo privado en humedales de la cuenca baja del río Luján. 1a ed. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012.
- FERNÁNDEZ, Silvina. KOCHANOWSKY, Claudia. VALLEJO, Noelia. Urbanizaciones cerradas en humedales de la cuenca baja del río Luján. Características locacionales y dimensiones del fenómeno. PINTOS, Patricia. NARODOVSKI, Patricio. (Orgs.) **La privatopía sacrílega**. Efectos del urbanismo privado en humedales de la cuenca baja del río Luján. 1a ed. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012.
- FERREIRA, Marcelus Gonçalves. Corpo/Cidade: uma corpografia do medo. **Contemporânea**. Ed. 18, v.9, n.2, 2011.
- FRANTZ, Douglas. COLLINS, Catherine. **Celebration. Living in Disney's brave new town**. Henry Holt and Co. LLC, 2000.
- GROSSO, Lydia E. Calegari de. **Urbanizaciones cerradas: countries, barrios privados y cerrados, parques industriales, pubelos y ciudad cerradas**. Buenos Aires: AbeledoPerrot, 2009.
- GORELIK, Adrian. **La grilla y el parque: espacio publico y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936**. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2016.
- _____. **Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana**. Buenos Aires: Siglo XXI Editora Argentina, 2004.
- GUNN, P.; CORREIA, T. de B. O Urbanismo, a Medicina e a Biologia nas palavras e imagens da cidade. **Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, [S. l.], n. 10, p. 34-61, 2001.
- HIDALGO, Rodrigo; BORSODORF, Axel; SÁNCHEZ, Rafael. Hacia um nuevo tejido urbano. Çpes megaproyectos de ciudades valladas em la periferia de Santiago de Chile. **Ciudad y territorio**, XXXIX, 2007.
- HOLSTON, James. **A cidade modernista: Uma crítica de Brasília e sua utopia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- JACQUES, Paola Berenstein. Zonas de tensão: em busca de mico-resistências urbanas. JACQUES, Paola Berenstein. BRITTO, Fabiana Dultra. **Corpocidade: debates, ações e articulações**. Salvador: EDUFBA, 2010.

_____. Corpografias urbanas: relações entre o corpo e a cidade. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Espaço e teatro, do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

JAJAMOVICH, Guillermo. **Puerto Madero en movimiento**. Un abordaje a partir de la circulación de la Corporación Antiguo Puerto Madero Sociedad Anónima (1989-2017). Buenos Aires: TeseoPress, 2018.

JANOSCHKA, Michael. El modelo de ciudad latino-americana: privatización y fragmentación del espacio urbano de Buenos Aires: el caso Nordelta. GUERRA, Max Welch. AGUILAR, Marta. ARIZAGA, Maria Cecilia. **Buenos Aires a la deriva: transformaciones urbanas recientes**. Buenos Aires: Biblos, 2005.

KORIN, Mercedes. **Urbanizaciones cerradas**. La conformación de un imaginario mediático. Tesis de Maestría, Universidad Nac. De Gral. San Martín, IDAES, 2003.7

LARA, Fernando Luiz. Vizinhos do Pateta. *Arquitextos*, São Paulo, ano 01, n. 011.02, Vitruvius, abr. 2001.

LE CORBUSIER. **A Carta de Atenas**. São Paulo, SP: Hucitec: EDUSP, 1989.

LEFEBVRE, H. **O Direito à Cidade**. Lisboa, Estúdio e Letra Livre, 2012.

MARCUSE, Peter. 'Dual city': a muddy metaphor for a quartered city. **International Journal of urban and regional research**, 1989.

MARTÍNEZ-DELGADO, G. Derribar los muros. De la historia urbana a los estudios urbanos con perspectiva histórica: propuestas teóricas y metodológicas desde un diálogo interdisciplinar. **Revista EURE - Revista de Estudios Urbano Regionales**, 46(137), 2020.

MASSUH, Graciela. El robo de Buenos Aires: la trama de corrupción, ineficiencia y negocios que le arrebató la ciudad a sus habitantes. Buenos Aires: Sudamericana, 2014.

MENDEZ, Elloy. Vecindarios defensivos latinoamericanos. Los espacios prohibitorios de la globalización. N°4 - **Perspectivas Urbanas / Urban perspectives**, 2004.

MINISTERIO de Hacienda y Finanzas | Subsecretaría de Coordinación Económica y Estadística| Dirección Provincial de Estadística. **Análisis de los resultados provisionales del Censo Nacional De Población, Hogares Y Viviendas 2022 en La Provincia De Buenos Aires**. Argentina, 2023.

NEVES, Luis Antonio Ferreira das. Violência Urbana: as barreiras isolam o edifício residencial. **Revista Interfaces**, n. 24., vol.1, jan-jun 2016.

PESCATORI, Carolina. **Alphaville e a (des)construção da cidade no Brasil**. 2016. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2016.

PINTOS, Patricia. NARODOVSKI, Patricio. (Orgs.) **La privatopía sacrílega**. Efectos del urbanismo privado en humedales de la cuenca baja del río Luján. 1a ed. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012.

PINTUS, Ana Helena Gómez. Las lógicas privadas de la expansión loteos de barrios parque en el área metropolitana de Buenos Aires. 1910-1950. **REGISTROS**, Mar del Plata, año 9 (n.10). Invierno 2013.

ROITMAN, S. Barrios cerrados y segregación social urbana. **Scripta Nova VII**, 146(118), agosto, 2003.

ROITMAN, S. Urbanizaciones cerradas: estado de la cuestión hoy y propuesta teórica. **Revista de Geografía Norte Grande** (32), 2004.

ROJAS, Patricia. **Mundo privado: Historia de vida em countries, barrios y ciudades cerradas**. Buenos Aires: Planeta, 2007.

SANTOS, M. **A natureza do espaço, técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Hucitec, 1996.

- SARLO, B. **La ciudad vista** – mercancía e cultura urbana. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.
- SCHERER, Rebeca. Apresentação. In: LE CORBUSIER. **A Carta de Atenas**. São Paulo, SP: Hucitec: EDUSP, 1989.
- SILVA, Maria Floresia Pessoa de Sousa. Antigos procesos e novas tendências da urbanização norte-americana contemporânea. **Cad. Metrop.**, São Paulo, v. 16, n. 32, nov 2014.
- SNITCOFSKY, Valeria. **Historia de las villas de la ciudad de Buenos Aires**: de los orígenes hasta nuestros días. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Bismán Ediciones, 2022.
- SPOSITO, Maria Encarnação Beltrão; GÓES, Eda Maria. **Espaços fechados e cidades**: insegurança urbana e fragmentação social – 1. Ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- SASSEN, S. **La ciudad global**. Nueva York, Londres Tokio , Buenos Aires, Eudeba, 1990.
- SVAMPA, Maristella. Civilización o Barbarie. De dispositivo de legitimación a gran relato, en E.Jozami (coordinador) **Tradiciones en Pugna**, Centro Haroldo Conti, Buenos Aires, Eudeba, Argentina, 2011.
- _____. **La Brecha Urbana**. Buenos Aires: Capital Inletectual, 2004.
- _____. **Los que ganaron**. La vida en los countries y en los barrios privados, Buenos Aires, Biblos, 2ª. Ed. 2008.
- _____. Fragmentación espacial y nuevos procesos de integración social “ hacia arriba” : socialización, sociabilidad y ciudadanía. **Revista Espiral**, Guadalajara, México, 2004.
- THUILLIER, Guy. El impacto socio-espacial de las urbanizaciones cerradas: el caso de la Región Metropolitana de Buenos Aires. **EURE**, Revista Latinoamericana de Estudios Urbanos y Regionales. Vol. XXXI, N° 93, Santiago de Chile, agosto 2005.
- TORRES, Horacio. Cambios socioterritoriales en Buenos Aires durante la década de 1990. **EURE** (Santiago), 27(80), 2001.
- _____. Evolución de los procesos de estructuración espacial urbana. El caso de Buenos Aires. **Desarrollo Económico**, Vol.15, N° 58, 1975.
- _____. El mapa social de Buenos Aires en 1943, 1947 y 1960. Buenos Aires y los modelos urbanos. **Desarrollo Económico**, Vol.18, N° 70, 1978.
- _____. Procesos recientes de fragmentación socioespacial en Buenos Aires: La suburbanización de las élites. **El nuevo milenio y lo urbano. Seminario de investigación urbana**. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias, Sociales,UBA, 1998.
- VIDAL- KOPPMANN, Sonia. **Countries y barrios cerrados**. Mutaciones socio-territoriales de la región metropolitana de Buenos Aires. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Dunken, 2014.

b. História e Cinema; Cinema

- AGUILAR, Gonzalo. **Otros mundos**. Um ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2010.
- ANDERMANN, Jens. **Nuevo cine argentino**. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- BARRENHA, N. A cidade e os medos – Historia del miedo (Benjamín Naishtat, 2014). In: A.F. Rodríguez e C. Elizondo (Comps.). **Actas del V Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual**. Buenos Aires, Argentina: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual – AsAECA. 2016a. Disponível em:

<<http://asaeca.org/actas-de-congresos-asaeca/?wpdmc=actas-2016>>. Acesso em 15 de set. 2020.

_____. **A experiência do cinema de Lucrecia Martel:** Resíduos do tempo e sons à beira da piscina. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2013.

_____. Barrios privados, sonidos vecinos y miedo. Un análisis de *Una semana solos* (Celina Murga, 2008). KRATJE, Julia. (org) **Espejos oblicuos.** Cinco miradas sobre feminismo y cine contemporáneo - 1a ed. - Adrogué : Ediciones La Cebra 2019.

_____. ¿Cómo hacés para dormir con tanto ruido? A irrupção da cidade através dos sons em *Una semana solos* (Celina Murga, 2008). In: Y. Aguilera e M. da C. Campos (Orgs.). **Imagem, memória e resistência** (pp. 528-539). São Paulo, Brasil: Discurso Editorial, 2016b.

_____. **Espaços em conflito:** ensaios sobre a cidade no cinema argentino contemporâneo. Tese de Doutorado em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016c.

_____. Outros passados. Ficção histórica no cinema argentino contemporâneo. **Rizoma.** n. Santa Cruz do Sul, v. 7, n. 1, junho, 2019.

BERNARDES, Horacio, LERER, Diego e WOLF, Sergio (editores). **El nuevo cine argentino:** Temas, autores y estilos de una renovación. Buenos Aires: Ediciones Tatanka, 2002.

CAETANO, Lucas Procópio. GOMES, Paula. Medos públicos em lugares privados: o horror nos filmes de Kleber Mendonça Filho. **Significação,** São Paulo, v. 47, n. 54, jul-dez., 2020.

CAMPERO, Agustín. **Nuevo cine argentino.** De Rapado a Historias extraordinarias. Los Polvorines/Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento/Biblioteca Nacional, 2009.

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.

CANEPA, Laura Loguercio. **Medo de que?:** uma historia do horror nos filmes brasileiros. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. 2008.

_____. “Horrores do Brasil”. **Filme Cultura,** Rio de Janeiro, n. 61, p. 33-37, 2013.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou Paradoxos do coração.** Campinas/SP: Papyrus, 1999.

CHAMORRO, Alberto. **Argentina, cine y ciudad:** espacio urbano y la narrativa fílmica de los últimos años. Mar del Plata: EUDEM, 2011.

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

COPERTATI, Gabriela. Desintegración y justicia en el cine argentino contemporáneo. Woodbridge, Tamesis, 2009.

COSTA, Wendell Marcel Alves. Poéticas e signos alegóricos em *O som ao redor*. **Rebeca** – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e audiovisual. Ano 8. N. 2. Dezembro de 2019.

COSTA, Fernando Morais da. Pode-se dizer que há algo como um hiper-realismo sonoro no cinema argentino? **Ciberlegenda** – Revista do Programa de Pós Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, v. 1, n. 24, 2011.

_____. **Cinema 2** – A imagem-tempo. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1** – A imagem-movimento. São Paulo: Editora 34, 2018.

DEMIR, Sertaç Timur. The City on Screen: A Methodological Approach on Cinematic City Studies. **CINEJ Cinema Journal.** Vol. 4.1, 2014.

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.

_____. DIPAOLA, Esteban. La ciudad y los sentidos: las sensaciones como imágenes del espacio y de las afecciones en el cine argentino contemporáneo. **Dixit**, n.º 31, julio-diciembre, 2019.

_____. **Las formas del deseo**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Letras del Sur, 2022. ENTREVISTA ao Bazar Cine por ocasião de lançamento do filme. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IqhWm_HEIIQ&ab_channel=bazartv>. Acesso em 10 de agosto de 2022.

DORIA, K. W. O horror não está no horror: cinema de gênero, anos Lula e luta de classes no Brasil. 2016. **Dissertação** (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2016.

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.

GOLDMAN, Julieta. Mi vida sin un goy. **Página/12**, outubro de 2006. Disponível em <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3314-2006-10-08.html>>. Acesso em 02 de agosto de 2022.

HALFON, Mercedes. Murga en el country. **Página 12**, 7 de junio de 2009. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5352-2009-06-07.html>>. Acesso em 19 de dez. de 2022.

HORTIGUERA. Después de la globalización, la destrucción de lo social en dos filmes argentinos. Las viudas de los jueves y Carancho. **Letras Hispanas**. Volume 8.1, Spring 2012.

HOYOS, Sonia Fernández. Crisis y miedo en la sociedad líquida. El caso de Las viudas de los jueves de Claudia Piñeiro. **THEORY NOW**. Journal of Literature, Critique, and Thought. Vol 6 N° 2 Julio - Diciembre 2023.

JUZ, Breno de Souza. “A noção de representação da crise no novo cine argentino (1999 – 2004)”, in **Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC**. Vitória, 2008.

_____. **Representações cinematográficas da Argentina em crise** (1999-. 2004). Dissertação de Mestrado em História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2010.

LEMONS, Gustavo. Com o ouvido ao chão, escuto a cavalcada dos curtos circuitos que se aproximam. In: BARRENHA, Natalia C. **Histórias extraordinárias**: cinema argentino contemporâneo II. 1. ed. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, v.1. 2017.

MORETTIN, E. V. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões e Debates**. Imagem em Movimento: o cinema na história, ano 20, n. 38, jan./jun. 2003.

OUBIÑA, David. Prólogo. In: DIPAOLA, Esteban. **Las formas del deseo**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Letras del Sur, 2022.

NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada**. São Paulo: ed. 34, 2002.

RASO, Laura Elina. La ilusión primermundista de los excluidos en “Las viudas de los jueves” de Claudia Piñeiro. **X Jornadas nacionales de Investigadores en Comunicación**. San Juan, 2016.

SILVA, Armando. **Imaginários urbanos**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

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.

_____. **Medianeras no cinema e na cidade:** sensibilidades contemporâneas em *El hombre de al lado* (2009) e *Medianeras* (2011). Dissertação de Mestrado em História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

c. *História; Sensibilidades; Sensibilidades e Arquitetura*

AGAMBEN, G. **Nudités.** Paris: Payot & Rivages Poches, 2012.

_____. **Profanações.** tradução e apresentação de Selvino José Assmann. - São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRIEU, Bernard. NOBREGA, Terezinha Petrucia. O naturismo como ecologia do corpo: um exemplo vivido na Praia de Tambamba, Paraíba, Brasil. **Licere**, Belo Horizonte, v.19, n.4, dez/2016.

ARENDT, Hannah. **A condição humana.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. **Eichmann a Jerusalem:** rapport sur la banalité du mal. Paris: Gallimard, 2007.

AUGOYARD, J.-F., TORGUE, H. (orgs.), **Sonic Experience:** A Guide to Everyday Sounds. Montreal/Kingston, McGill-Queen's University Press., 2005.

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

BARON, L. “Noise and degeneration: Theodor Lessing’s crusade for quiet”. **Journal of Contemporary History**, 17, 1982

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

_____. **Comunidade:** a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. **Miedo líquido.** La sociedad contemporánea y sus temores. Traducido por Albino Santos Mosquera, Barcelona, Paidós, 2007.

BECK, U. **La sociedad del riesgo.** Barcelona: Paidós, 2006.

BENJAMIN, Walter. O flâneur. In: **Passagens.** Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar:** a aventura da modernidade. São Paulo, SP: Companhia das Letras: Companhia de Bolso, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção:** crítica social do julgamento. São Paulo, SP; Porto Alegre, RS: Edusp: Zouk, 2006.

BOVONE, Laura. Os novos intermediários culturais. Considerações sobre a cultura pós-moderna. FORTUNA, Carlos. **Cidade, Cultura e Globalização: Ensaio de sociologia.** Celta Editora: 1997.

BUNGE, M. Dicionário de Filosofia. Tradução de Gita K. Guinsburg. São Paulo: Perspectivas, 2002. (Coleção Big Bang). APUD MEDO. Sbg dicionário de filosofia. Disponível em <<https://sites.google.com/view/sbgdicionariodefilosofia/medo>>. Acesso em: 02 de ago. de 2020.

CASTELO, Carla. **Vidas perfectas:** los countries por dentro. Buenos Aires: Sudamerica, 2007.

- 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, 2004.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEMEAUX, Jean. “Medos de ontem e hoje”. In: NOVAES, Adauto. **Ensaio sobre o medo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc Sp, 2007.
- DESCAMPS, M-A. **Vivre nu: psychologie du naturisme**. Paris: Trimegiste, 1987.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Pós: Belo Horizonte**, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.
- DIPAOLA, Esteban. Individualismo contactless: la constitución de las formaciones sociales individualistas. **Entramados y perspectivas**. Revista de la carrera de sociología. vol. 12 núm, 2022.
- _____. **Lo inmediato**. Reflexiones para un mundo de urgencia. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Qeja ediciones, 2022.
- DUNKER, Christian Ingo Lenz. **Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Revisão de Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, c1993-1994.
- _____. **Par lui même**. Paris: Fayard, 1991.
- ELKIN, Lauren. **Flâneuse: mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres**. São Paulo: Fósforo, 2022.
- ENCICLOPÉDIA LUSO-BRASILEIRA DE CULTURA. Lisboa: Verbo, [s. d. p.] APUD MEDO. Sbg dicionário de filosofia. Disponível em <<https://sites.google.com/view/sbgdicionariodefilosofia/medo>>. Acesso em: 02 de ago. de 2020.
- FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FEIERSTEIN, Ricardo. **Vida cotidiana de los judíos argentinos**. Del gueto al country. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.
- FORTUNA, Carlos. O mundo social do ruído: contributos para uma abordagem sociológica. **Análise Social**, lv 1.ºn.º 234, 2020.
- FRISBY, David. **Fragmentos de la modernidad: teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin**. Madrid: Vison, 1992.
- GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo, SP: Editora UNESP, 1991.
- GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, [s.d. p.]. APUD MEDO. Sbg dicionário de filosofia. Disponível em <<https://sites.google.com/view/sbgdicionariodefilosofia/medo>>. Acesso em: 02 de ago. de 2020.
- GUBERN, Román e PRATS CARÓS, Joan. **Las raíces del miedo**. Antropología del cine de terror. Barcelona: Tusquets Editores, 1979.
- HAN, Byung-Chul. **La sociedad del rendimiento**. Barcelona: Herder., 2012.
- HAROCHE, Claudine. **A condição sensível**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.
- _____. “Formas de ver, maneiras de olhar nas sociedade contemporâneas”. **A condição sensível**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.
- _____. Genealogia da fluidez. **A condição sensível**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.
- _____. Maneiras de ser e de sentir do indivíduo hipermoderno. In: **A condição sensível**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

- _____. Pensar a relação indivíduo e sociedade – entrevista com Claudine Haroche. História, questões de debates, Curitiba, n.38, Editora Ufpr, 2003.
- _____. Transformação das maneiras de sentir nos fluxos sensoriais das sociedades contemporâneas. **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.
- HEROLD JUNIOR, Carlos. Infância, educação e nudez no movimento naturista na década de 1950 no Brasil. **Cad. Cedes**, Campinas, v. 40, n. 112, Set.-Dez., 2020.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo, SP: Ática, 1996.
- JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. Dicionário Básico de Filosofia. 5.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. APUD MEDO. Sbg dicionário de filosofia. Disponível em <<https://sites.google.com/view/sbgdicionariodefilosofia/medo>>. Acesso em: 02 de ago. de 2020.
- JASMIN, Marcelo. O despotismo democrático, sem medo e sem Oriente. In: NOVAES, Adauto. **Ensaio sobre o medo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc Sp, 2007.
- KEHL, Maria Rita. Elogio do medo. In: NOVAES, Adauto. **Ensaio sobre o medo**. São Paulo, SP: SENAC: SESC (São Paulo), 2007.
- KLEIN, Naomi. **La doctrina del shock**. Madrid, Buenos Aires: Editora Paidós, 2007.
- 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, 2014.
- _____. 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.
- LASCH, Christopher. **O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1986.
- 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.
- _____. Marcos de uma trajetória individual, entrevista à Sebastien Charles. In: LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sebastien (Coaut. de). **Os tempos hipermodernos**. São Paulo, SP: Barcarolla, 2004, **Os tempos hipermodernos**. São Paulo, SP: Barcarolla, 2004
- MASSUMI, B. **Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrence Arts**. Cambridge, The mit Press, 2013.
- MAUSS, M. “Noção de técnica do corpo”. **Sociologia e Antropologia**, São Paulo, Cosac & Naify, 2005.
- MERLEAU-PONTY, M. **La nature. Notes Cours au Collège de France**. Établi et annoté par Dominique Séglaard. Paris: Éditions du Seuil, 1995.
- MEYROWITZ, J. **No sense of place**. Oxford. Oxford University Press. 1985.
- NOGUÉ, Joan. Territorios sin discursos, paisajes sin imaginarios. Retos y dilemas. **Ería**, 73-74, 2007
- NOVAES, Adauto. **Ensaio sobre o medo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc Sp, 2007.
- PECHMAN, Robert. Morte na cidade ou morte da cidade? Quando um traficante ri. **Cadernos IPPUR**. Vol XXII, nº1, jan./jun., 2008.

_____. 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.

_____. 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.

PECHMAN, R. KUSTER, Eliana. Da ordem. Da cidade. Da literatura: personagens à beira do “ruim do mundo”. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 22, n. 3, p. 593-620, set./dez. 2007.

_____. **O chamado da cidade: ensaios sobre urbanidade**. Belo Horizonte Ed.UFMG, 2014.

RUSSELL, D. J. “Monster roundup: reintegrating the horror genre”. In: BROWNE, Nick. **Refiguring american film genres: theory and history**. Berkeley: University of California Press, 1998.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

RUBINO, Silvana. Imperfeitas mulheres: suburbanização, gênero e domesticidade. BRITO, Flávia. LIRA, José. MELLO, Joana. RUBINO, Silvana. (Orgs.). **Domesticidade, gênero e cultura material**. Organização de Flávia Brito do Nascimento. São Paulo, SP: Edusp: CPC, 2017.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: BestBolso, 2010.

_____. **O declínio do homem público**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Deonísio da. De Onde Vêm as Palavras. São Paulo: A Girafa, 2004. (Coleção o mundo são palavras) APUD MEDO. Sbg dicionário de filosofia. Disponível em <<https://sites.google.com/view/sbgdicionariodefisofia/medo>>. Acesso em: 02 de ago. de 2020.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). **Mana** [online]. Vol. 11, n.2. 2005.

_____. **Filosofia del dinero**. Coautoria de Ramon Garcia Cotarelo, Jose Luis Monereo Perez. Granada: Comares, 2003.

TOCQUEVILLE, Alexis de. **Euvsres Complètes**. Org. de J. –P. Mayer. Paris: Gallimard, 1951-1958.

TURNER, V. W. **O processo ritual: Estrutura e Antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.

VACA NARVAJA, Hernán. **Las cuatro muertes de Nora Dalmasso: la trama oculta del crimen del country**. Córdoba : Ediciones del Boulevard, 2009.

d. *Literatura e teatro*

ÁLVAREZ, Marta Liliana Pimentel. **El country de los Kimakis**. Buenos Aires: Dunken, 2017.

ARTETA, Ines. **Los caimanes**. Ciudad autónoma de Buenos Aires: libros del zorzal, 2019.

BUBLIK, Armando. **El country**. Buenos Aires: Galerna, 1985

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

CVITANOVICH, Roque Waldimiro. **Secretos de country**. Buenos Aires: Dunken, 2017.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. São Paulo, SP: Penguin-Companhia das Letras, 2011.

- MANSILLA, Julia García. **Country Club**. Buenos Aires: Deldragón, 2005.
- MACIEL, Mariano. **Réquiem en el perimetral**. Buenos Aires: Dunken, 2017.
- PIÑEIRO, Claudia. **As viúvas das quintas-feiras**. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva, 2007.
- _____. **Betibú**. Campinas, SP: Verus, 2014.
- _____. **Las viudas de los jueves**. Buenos Aires: Arte Gráfico, 2005.
- SVAMPA, Maristella. **El muro**. Argentina: EDHASA. 2013.
- SALAS, Hugo. **Hasta encontrar una salida**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Cia. Naviera Ilimitada, 2018.

e. Filmes e documentários

- ALPHAVILLE, do lado de dentro do muro . Direção: Luiza Campos. Produção: Gil Ribeiro, João Daniel Tikhomiroff. Roteiro: Luiza Campos. Brasil: DCINE, 2009. (54 min), son. color.
- AMAS de casa desesperadas (2006-2007). Criação: Marc Cherry. Argentina, 2006-2007. son. color.
- A FITA branca. Direção: Michael Haneke. Roteiro: Michael Haneke. Austria, Alemanha, Italia, 2009. (144min), son. Color.
- A VILA. Direção: M. Night Shyamalan. Produção: Sam Mercer, Scott Rudin. M. Night Shyamalan. Roteiro: M. Night Shyamalan. Estados Unidos: ., 2004. (120min), son. color.
- AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Roteiro: Kleber Mendonça Filho. Produção: Carlos Diegues. Brasil: Emilie Lesclaux (CinemaScópio) Saïd Ben Saïd e Michel Merkt (SBS, França), 2016. (145m), son. color.
- AS VIRGENS suicidas. Direção: Sofia Coppola. Produção: Francis Ford Coppola Julie Costanzo Dan Halsted Chris Hanley. Estados Unidos: American Zoetrope, 1999. (97 min), son. color.
- BABEL. Direção: Alejandro González Iñárritu. Roteiro: Guillermo Arriaga. Estados Unidos, México, 2006. (143min), son. color.
- BARBIE . Direção: Greta Gerwig. Produção: Margot Robbie, Tom Ackerley, Robbie Brenner, David Heyman. Roteiro: Greta Gerwig, Noah Baumbach. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2023. (114min), son. color.
- BASTARDOS Inglórios. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. Roteiro: Quentin Tarantino. Estados Unidos: The Weinstein Compan, Universal Pictures, 2009. (153min), son. color.
- BLADE Runner. Direção: Ridley Scott. Produção: Michael Deeley. Roteiro: David Webb Peoples, Hampton Fancher, Philip K. Dick. Estados Unidos: Warner Home Video (Brazil), 1982. (117m), son. color.

BELEZA Americana. Direção: Sam Mendes. Produção: Bruce Cohen Dan Jinks. Roteiro: Alan Ball. Estados Unidos: DreamWorks Pictures e outras, 1999. (122 min), son. color.

BETIBÚ. Direção: Miguel Cohan. Produção: Mariela Besuievsky. Roteiro: Claudia Piñeiro. Argentina: Tornasol Filmes S.A., Televisión Federal (telefe), Haddock Films, 2014. (98m), son. color.

BUENOS Aires 100km. Direção: Pablo José Bazzini. Produção: Pablo José Meza, Natacha Rébora, Pepe Salvia, Eric Lagesse. Roteiro: Pablo José Meza. Argentina: Panda Filmes, 2005. (93m), son. color.

CAJA Negra. Direção: Luis Ortega. Produção: Miriam Bendjuia, Chino Fernández. Argentina: Bodega Films, 2002. (81m), son. color.

CALAFRIOS (Shivers). Direção: David Cronenberg. Produção: Ivan Reitman. Roteiro: David Cronenberg. Canadá: The Canadian Film Development Corporation (C.F.D.C), Cinépix, DAL Productions, 1975. (90m), son. color.

CARA de queso 'mi primer ghetto'. Direção: Ariel Winograd. Produção: Nathalie Cabiron, Gerardo Herrero. Roteiro: Ariel Winograd. Argentina: Tornasol Filmes S.A., Tresplanos Cine S.A., Haddock Films, 2006. (90m), son. color.

CARMEL: ¿Quién mató a María Marta?. Direção: Alejandro Hartmann. Produção: Mariela Besuievsky, Vanessa Ragone, Carolina Urbietta. Roteiro: Alejandro Hartmann, Lucas Bucci, Sofía Mora, Tomas Sposato. Argentina: Netflix, 2020. (4 episódios), son. color. Série exibida pela Netflix. Acesso em 14 out. 2022.

CARANCHO. Direção: Pablo Trapero. Produção: Felipe Braun, Alejandro Cacetta e outros. Roteiro: Alejandro Fadel, Martín Mauregui, Santiago Mitre, Pablo Trapero. Argentina: Paris Films, 2010. (107m), son. color.

CARRIE. Direção: Brian De Palma. Produção: Brian De Palma, Louis A. Stroller, , Paul Monash. Roteiro: Lawrence D. Cohen, Stephen King. Argentina: United Artists, 1976. (98m), son. color.

CASTRO. Direção: Alejo Moguillansky. Roteiro: Alejo Moguillansky. Argentina: El Pampero Cine, 2009. (85m), son. color.

CELEBRATION Florida: The Creepy Town Disney Built. [S. l.:s. n.], 2022. 1 vídeo (8:35). Publicado pelo Eniqma. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rRtDEvxuWOU>>. Acesso em: 20 dez. 2023.

CENTRO. Direção: Sebastián Martínez. Roteiro: Sebastián Martínez. Argentina: Coproducción Argentina-España-Alemania; 996 Films, Observatorio de Cine, Weltfilm, 2010. (90m), son. color.

COLATERAL. Direção: Michael Mann. Produção: Michael Mann, Julie Richardson. Roteiro: Stuart Beattie. Estados Unidos: DreamWorks, Paramount Pictures, 2004. (120m), son. color.

CONSTRUCCIÓN de una ciudad. Dirección: Néstor Frenkel. Roteiro: Néstor Frenkel. Argentina: INCAA, Intercosmos, Vamosviendo Cine, 2007. (87m), son. color.

DESPERATE Housewives. Estados Unidos: Disney–ABC Domestic Television, 2004-2012. (180 episódios), son. color.

DOGVILLE. Dirección: Lars von Trier. Produção: Vibeke Windelov e outros. Roteiro: Lars von Trier. Dinamarca, Suécia, Reino Unido, França, Alemanha: Lions Gate, Entertainment Imovision, 2003. (177m), son. color.

EL asaltante. Dirección: Pablo Fendrik. Produção: Juan Pablo Gugliotta. Roteiro: Pablo Fendrik. Argentina: 2007. (107m), son. color.

EL HOMBRE de al lado. Dirección: Mariano Cohn e Gastón Duprat. Roteiro: Mariano Cohn e Gastón Duprat. Argentina: Aleph Media, 2009. (101m), son. color.

EL método. Dirección: Marcelo Piñeyro. Roteiro: Mateo Gil, Marcelo Piñeyro. Espanha: Alquimia e outras, 2005. (112min), son. color.

ELEFANTE blanco. Dirección: Pablo Trapero. Produção: Pablo Trapero. Roteiro: Pablo Trapero. Argentina: Buena Vista International, 2012. (120min), son. color.

ESQUECERAM de mim. Dirección: Chris Columbus. Produção: John Hughes. Roteiro: John Hughes. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1990. (103min), son. color.

ESTRELLAS. Dirección: Federico León, Marcos Martínez. Roteiro: Federico Leó, Marcos Martínez. Argentina: Primer Plano, 2007. (70min), son. color.

FOI apenas um sonho. Dirección: Sam Mendes. Produção: Bobby Cohen Sam Mendes Scott Rudin John Hart. Roteiro: Justin Haythe. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2008. (119 min), son. color.

HISTORIA del miedo. Dirección: Benjamín Naishtat. Produção: Benjamín Domenech. Roteiro: Benjamín Naishtat. Argentina: Vitakuben, Ecce Films, Rei Cine, Mutante Cine, 2014. (79 min), son. color.

HISTÓRIAS Extraordinárias. Dirección: Mariano Llinás. Roteiro: Mariano Llinás. Argentina: 2008. (245min), son. color.

LA ciénaga. Dirección: Lucrecia Martel. Produção: Lita Stantic. Roteiro: Lucrecia Martel. Argentina: Lider Films, 2002. (100min), son. color.

LA ciudad que huye. Dirección: Lucrecia Martel. Produção: Santiago Leiro, Vanina Berghella, Fabian Beremblum. Roteiro: Lucrecia Martel. Argentina: Estudio Fantasma, 2006. (5 min), son. color.

LA hora del lobo. Dirección: Natalia Ferreyra. Produção: Universidad Nacional de Córdoba. Roteiro: Natalia Ferreyra. Argentina: 2015. (30min), son. color.

LA niña santa. Dirección: Lucrecia Martel. Produção: Lita Stantic. Roteiro: Lucrecia Martel. Argentina: Alfa Films , 2004. (106min), son. color.

LAS viudas de los jueves. Dirección: Marcelo Piñeyro. Produção: Vanessa Ragone, Gerardo Herrero, Axel Kuschevatzky. Roteiro: Marcelo Piñeyro, Marcelo Figueras. Novela: Claudia Piñeiro. Argentina: Coproducción Argentina-España; Haddock Films, Castafiore Films, Telefé, Tornasol Films, 2009. (123 min), son. color.

LAS viudas de lo jueves. México: Netflix, 2023. (6 episódios), son. color.

LOS decentes. Dirección: Lukas Valenta Rinner. Produção: Lukas Valenta Rinner. Roteiro: Lukas Valenta Rinner, Ana Godoy, Martín Shanly, Ariel Gurevich. Argentina: Nabis Filmgroup S.R.L, 2016. son. color.

LOS guantes mágicos. Dirección: Martín Rejtman. Produção: Natacha Cervi, Hernán Musaluppi, Diego Peskins, Martín Rejtman, Daniel Andres Werner. Roteiro: Martín Rejtman. Argentina, 2003. (85min), son. color.

LO que más quiero. Dirección: Delfina Castagnino. Roteiro: Delfina Castagnino. Argentina: 2010. (76min), son. color.

LUNA de Avellaneda. Dirección: Juan José Campanella. Produção: Adrián Suar, Fernando Blanco, Geraldo Herrero, José Estrada Mora. Roteiro: Juan José Campanella. Argentina, 2004. (123min), son. color.

M8 - Quando a Morte Socorre a Vida. Dirección: Jeferson De. Produção: Carolina Castro, Iafa Britz, Rômulo Marinho Jr.. Roteiro: Carolina Castro, Jeferson De, Felipe Sholl. Brasil: Buda Filmes, Migdal Films, 2019. (84 min.), son. color.

MAD Men. Produção: Matthew Weiner Scott Hornbacher. Estados Unidos: Lions Gate Entertainment, 2007-2015. son. color. 7 temporadas, 93 episódios.

MALA Época. Dirección: Mariano de Rosa, Nicolás Saad, Rodrigo Moreno e Salvador Roselli. Produção: Mario Santos. Roteiro: Mariano de Rosa, Nicolás Saad, Rodrigo Moreno e Salvador Roselli. Argentina: Universidad del Cine, 1998. (110min), son. color.

MARÍA Marta: El crimen del country. Dirección: Daniela Goggi. Roteiro: Martín Méndez, Germán Loza. Argentina: WarnerMedia Latin America, Pol-Ka Producciones. Distribuidora: HBO Max, 2022. (8 episódios), son. color.

MEDIANERAS. Dirección: Gustavo Taretto. Roteiro: Gustavo Taretto. Argentina: Eddie Saeta S.A., Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, Pandora Filmproduktion, Rizoma Films, Televisió de Catalunya, 2011. (95min), son. color.

MERCANO, el Marciano. Dirección: Juan Antín. Roteiro: Juan Antín. Argentina, 2002. (87min), son. color.

MIDSOMMAR. Dirección: Ari Aster. Produção: Lars Knudsen, Patrik Andersson. Roteiro: Lars Knudsen Patrik Andersson. Estados Unidos: A24, Nordisk Film (Suécia), Paris Filmes (Brasil), 2019. (147min), son. color.

MOEBIUS. Direção: Gustavo Mosquera.. Produção: Universidad del Cine. Roteiro: Pedro Cristiani, Gabriel Lifschitz e outros. Argentina: Fama Films, 1996. (90min), son. color.

MOONRISE Kingdom. Direção: Wes Anderson. Produção: Jeremy Dawson, Scott Rudin, Wes Anderson, Steven M. Rales. Roteiro: Wes Anderson, Roman Coppola. Estados Unidos: Focus Features, 2012. (94min), son. color.

MUNDO grua. Direção: Pablo Trapero.. Produção: Lita Stantic, Pablo Trapero. Roteiro: Pablo Trapero.. Argentina: Cinema Tropical, INCAA, Lita Stantic Producciones, 199. (90min), son. color.

NÃO se preocupe, querida. Direção: Olivia Wilde. Produção: Roy Lee, Katie Silberman, Miri Yoon. Roteiro: Katie Silberman, Carey Van Dyke, Shane Van Dyke. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2022. (122 min), son. color.

NISMAN: O promotor, a Presidente e o Espião. Direção: Justin Webster. Produção: 2020. (6 episódios), son. color.

O SOM ao Redor. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Roteiro: Kleber Mendonça Filho. Brasil: CinemaScópio, 2012. (131 min.), son. color.

OS INQUILINOS. Direção: Sérgio Bianchi. Produção: Sérgio Bianchi. Roteiro: Sérgio Bianchi, Beatriz Bracher. Brasil: Pandora Filmes, 2009. (103 min), son. color.

PARASITA. Direção: Bong Joon-ho.. Produção: Kwak Sin-ae, Moon Yang-kwon, Bong Joon-ho, Jang Young-hwan. Roteiro: Bong Joon-ho Han, Jin-won. Coreia do Sul: Barunson E&A Corp, 2019. (132min), son. color.

PAJAROS Muertos. Direção: Jorge Sempere, Guillermo Sempere. Roteiro: Gisela Benenzon Gorka, Esteban Baranda. Espanha: Audiovisuales del Monte S.L., 2009. (100min), son. color.

PIZZA, birra, faso. Direção: Adrián Caetano y Bruno Stagnaro. Produção: Bruno Stagnaro. Roteiro: Adrián Caetano. Argentina: National Institute of Cinema and Audiovisual Arts, Festival Internacional de Cinema de Roterdão, 1998. (92min), son. color.

QUE Horas Ela Volta?. Direção: Anna Muylaert. Produção: Cláudia Buschel. Roteiro: Anna Muylaert. Brasil: Pandora, Africa Filmes, Globo Filmes, Gullane Pictures, 2015. (108 min), son. color.

RAPADO. Direção: Martín Rejtman. Produção: Martín Rejtman. Roteiro: Martín Rejtman. Argentina, 1996. (75min), son. color.

RÉIMON. Direção: Rodrigo Moreno. Roteiro: Rodrigo Moreno. Argentina. 2014, (72 min), son. color.

RETRATOS Fantasmas. Direção: Kleber Mendonça Filho. Roteiro: Kleber Mendonça Filho. Roteiro: Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2023, (93 min), son. color.

SÁBADO. Direção: Juan Villegas. Produção: Nathalie Cabiron. Roteiro: Juan Villegas. Argentina: Tresplanos Cine, 2002. (72min), son. color.

SILVIA Prieto. Direção: Martin Rejtman. Produção: Martin Rejtman e outros. Roteiro: Martin Rejtman. Argentina, 2009. (32min), son. color.

SUBURBICON: Bem-vindos ao Paraíso. Direção: George Clooney. Produção: George Clooney, Grant Heslov, Teddy Schwarzman. Roteiro: Joel Coen, Ethan Coen, George Clooney, Grant Heslov. Estados Unidos: Paramount Pictures (United States) Bloom (International), 2017. (105min), son. color.

THE EXORCIST. Direção: William Friedkin. Produção: David Salven, Noel Marshall, Willian Peter Blatty. Roteiro: Willian Peter Blatty. Estados Unidos: Warner Bros., 1973. (122min), son. color.

THE ICE Storm. Direção: Ang Lee. Produção: Ted Hope, James Schamus, Ang Lee. Roteiro: James Schamus. Estados Unidos: 20th Century Fox (United States and Canada) Buena Vista International (International, 1997. (113min), son. color.

THE STEPFORD Wives. Direção: Bryan Forbes. Produção: Edgar J. Scherick. Estados Unidos: Gustave M. Berne, 1975. (115 min) son. color.

THE STEPFORD Wives. Direção: Frank Oz. Produção: Scott Rudin Donald De Line Edgar J. Scherick Gabriel Grunfeld. Roteiro: Paul Rudnick. Estados Unidos: Paramount Pictures e outras, 2004. (93 min), son. color.

THE TRUMAN Show (1998), de Peter Weir. Direção: Peter Weir. Produção: Scott Rudin e outros. Roteiro: Andrew Niccol. Estados Unidos: Scott Rudin Productions, 1998. (103min), son. color.

TRABALHAR cansa (2011). Direção: Marco Dutra, Juliana Rojas. Produção: Sara Silveira. Roteiro: Marco Dutra, Juliana Rojas. Brasil: Dezenove Filmes, Filmes do Caixote, 2011. (99 min), son. color.

UN mundo misterioso. Direção: Rodrigo Moreno. Produção: Natacha Cervi, Hernán Musaluppi. Roteiro: Rodrigo Moreno. Argentina: Rizoma, R. Moreno y Rohfilm (Alemania), 2011. (107 min), son. color.

UNA semana solos. Direção: Celina Murga. Produção: Juan Villegas. Roteiro: Celina Murga, Juan Villegas. Argentina: Tresmilmundos Cine. Productor: Martin Scorsese, 2010. (107 min), son. color.

UPA – Una película argentina. Direção: Camila Toker, Santiago Giralt e Tamae Garateguy. Produção: Eva Bär, Tamae Garateguy, Santiago Giralt, Camila Toker. Roteiro: Eva Bär, Tamae Garateguy, Santiago Giralt, Camila Toker. Argentina: 791 Cine, Four Films, Los Griegos Films, 2007. (90min), son. color.

VAGON fumador. Direção: Veronica Chen. Roteiro: Verónica Chen. Argentina: Ezeiza Films, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Serene Skylight, 2001. son. color.

VINIL Verde. Dirección: Kleber Mendonça Filho. Produção: Kleber Mendonça Filho. Roteiro: Kleber Mendonça Filho, Bohdana Smyrnova. Brasil: Cinescópico, Símio Filmes, 2004. (16 min), son. color.

VIVEIRO. Dirección: Lorcan Finnegan. Produção: John McDonnell, Brandan McCarthy. Roteiro: Garret Shanley. Irlanda: Vertigo Releasing e Wildcard Distribution, 2019. (97 min), son. color.

LA zona. Dirección: Rodrigo Plá. Produção: Alvaro Longoria, Pilar Benito. Roteiro: Laura Santullo. México, 2007. (97min), son. color.

f. Reportagens de jornais e revistas

AL principio fue la seguridad. **Guia de countries e barrios privados de la Revista InterCountries**, Argentina, 3ª edición, jun. 1998.

ANIVERSARIO: “Las viudas de los jueves” cumplió una década. **Clarín**, Argentina, ano 2015, 25 dez. 2015. Disponível em: <<https://gorb.viacarreira.com/trabalhos-academicos-e-publicacoes-periodicas/referencia-de-artigo-de-jornal>>. Acesso em: 16 ago. 2023.

CANONICO, Penelope. Corría por un country de Pilar y lo atropelló un conductor borracho: está grave. **Clarín**, Argentina, 27 nov. 2022. Countries, Disponível em: <https://www.clarin.com/sociedad/corria-country-pilar-atropello-conductor-borracho-grave_0_27rdOaOn2s.html>. Acesso em: 4 jul. 2023.

CARPINCHOS en NORDELTA: ¿INVASORES o INVADIDOS?. Argentina, C5N, 2021. 1 vídeo (12:24). Publicado pelo C5N. Disponível em: <<https://youtu.be/dRfx4fvULSA>>. Acesso em: 27 jun. 2021.

CASA Country, Argentina, ano 3, n. 32, jun. 1998

CASA nueva colégio nuevo. **Casa Country**, Argentina, ano 3, n. 43, may. 1999.

CASA Pinguino. Club de campo Los pingüinos, Prov. De Bas. KLICZKOWSKI, Guillermo Raúl. **Casas Internacional Country clubs**. n. 143, jul, 2013.

CISTERNA, María Gabriel. Primero los carpinchos, ahora los zorros: por qué aparecen animales en algunos barrios del GBA. **Clarín**, Argentina, 31 jan. 2023. Countries, Disponível em: <https://www.clarin.com/sociedad/primero-carpinchos-ahora-zorros-aparecen-animales-barrios-gba_0_Eb43mo1vTX.html>. Acesso em: 4 jul. 2023.

CLAUDIA Piñeiro. "El riesgo es que me editen un libro que no lo merece". **La Nación**, Argentina, 15 jul. 2015. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/claudia-pineiro-el-riesgo-es-que-me-editen-un-libro-que-no-lo-merece-nid1809374/>>. Acesso em: 5 set. 2023.

COMO transformar una casa de country em vivienda permanente. **Casa Country**, Argentina, ano 3, n. 32, jun. 1998.

DESTACADA presencia entre contrastes. Vivienda en el country club Los Pinguinos. **El Cronista arquitectura**: sólo casas. (5 de out., 2001). Buenos Aires: El Cronista, 2001.

EL clubhouse, un espacio clave. **La Nación**, 6 set. 2008. Propiedades, Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/propiedades/el-clubhouse-un-espacio-clave-nid1046582/>>. Acesso em: 7 jun. 2023.

EN Argentina todos hablan de la “cheta de Nordelta”: La filtración en Twitter de un mensaje de Whatsapp reabre la brecha cultural entre barrios ricos y pobres. **El País**, Argentina, 8 nov. 2017. Disponível em:

<https://elpais.com/internacional/2017/11/08/solo_en_argentina/1510169613_453661.html#?prm=copy_link> Acceso em: 27 jun. 2023.

ENTREVISTA ao Bazar Cine por ocasião de lançamento do filme. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IqhWmHEIIQ&ab_channel=bazartv>. Acesso em 10 de agost. de 2022.

FRANCO. Hasta la próxima con humor. **Casa Country**, Argentina, ano 3, n. 51, ene. 2000.

_____. Hasta la próxima con humor. **Casa Country**, Argentina, ano 3, n. 52, feb. 2000.

GALLOTTA, Nahuel. Madrugada de terror para dos familias en un country de San Vicente. **Clarín**, Argentina, 5 mai. 2023. Countries, Disponível em:

<<https://www.clarin.com/policiales/madrugada-terror-familias-country-san-vice 0 IEMjeVzda0.html>>. Acesso em: 4 jul. 2023.

GALLOTTA, Nahuel. Madrugada de terror para dos familias en un country de San Vicente. **Clarín**, Argentina, 5 mai. 2023. Countries, Disponível em:

<<https://www.clarin.com/policiales/madrugada-terror-familias-country-san-vice 0 IEMjeVzda0.html>>. Acesso em: 4 jul. 2023.

GIAMBARTOLOMEI, Mauricio. Las villas y asentamientos del país ya triplican la superficie de la Ciudad de Buenos Aires. **La Nación**, Argentina, ano 2023, 13 dez. 2023. Sociedad, Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/sociedad/las-villas-y-asentamientos-del-pais-ya-triplican-la-superficie-de-la-ciudad-de-buenos-aires-nid13122023/>>. Acesso em: 10 jan. 2024.

GOLDMAN, Julieta. Mi vida sin un goy. **Página12**, outubro de 2006. Disponível em <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3314-2006-10-08.html>>.

Acesso em 02 de agost. de 2022.

GOLPE comando: entraron a un country de Tandil y le robaron US\$ 25.000 a un empresario. **Clarín**, Argentina, 18 jun. 2023. Countries, Disponível em: <https://www.clarin.com/policiales/golpe-comando-entraron-country-tandil-robaron-us-25-000-empresario_0_6R98BTY5f4.html>.

Acesso em: 4 jul. 2023.

GORODISCHER, Julián. Creciendo entre el vallado y la garita de seguridad. **Página 12**, 17 de julio de 2007. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-6975-2007-07-17.html>>. Acesso em 19 de dez. de 2022.

HALFON, Mercedes. Murga en el country. **Página 12**, 7 de junio de 2009. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5352-2009-06-07.html>>. Acesso em 19 de dez. de 2022.

LLANTADA, Javier María. Ruidos molestos. Restriciones al dominio estblecidas por el Código Civil. **Casa Country**, Argentina, ano 3, n. 33, jul. 1998.

LAS llamas devoran el delta del Paraná, uno de los grandes humedales de Argentina. **El País**, Argentina, 1 ago. 2020. Sociedad, Disponível em: <

<<https://elpais.com/sociedad/2020-08-01/las-llamas-devoran-el-delta-del-parana-uno-de-los-grandes-humedales-de-argentina.html>>

. Acesso em: 27 jun. 2023.

LOS mejores memes sobre los carpinchos de Nordelta tras el reclamo de los vecinos: La tensión entre los residentes del barrio privado y los roedores generó decenas de burlas e ironías en Twitter, donde los usuarios debatieron la situación. **La Nación**, Argentina, 20 ago. 2021. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/los-mejores-memes-sobre-los-carpinchos-de-nordelta-tras-el-reclamo-de-los-vecinos-nid20082021/>>. Acesso em: 27 jun. 2023.

MARTOS, Malena Nazareth. Peligro marcha atrás: la tragedia de Hacoaj y el debate sobre cómo se regula el tránsito en los countries. **Clarín**, Argentina, 19 mar. 2023. Countries, Disponible em: <https://www.clarin.com/ciudades/peligro-marcha-tragedia-hacoaj-debate-regula-transito-countries_0_vdACpb8Jar.html> . Acesso em: 4 jul. 2023.

MÁS ideas para sonar. A través de un conector. Vivienda en el country Los Pinguinos. **El Cronista arquitectura**: sólo casas. (6 de mar., 1997). Buenos Aires: El Cronista, 1997.

"meme", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2023, <<https://dicionario.priberam.org/meme>>. Acesso em 27 de jun. 2023.

MON, Marina. Preocupa el vandalismo en los barrios cerrados: cada vez más vecinos sufren pintadas y daños en sus casas; apuntan al proceder de bandas de chicos. **La Nación**. Buenos Aires. 16 maio 2016. Disponible em: <<https://www.lanacion.com.ar/buenos-aires/preocupa-el-vandalismo-en-los-barrios-cerrados-nid1898568>> Acesso em: 26 out. 2022.

MURIÓ electrocutado mientras lavaba su auto con una hidrolavadora en un barrio cerrado de La Plata. **Clarín**, Argentina, 27 dez. 2022. Countries, Disponible em: <https://www.clarin.com/sociedad/murio-electrocutado-lavaba-auto-hidrolavadora-barrio-cerrado-plata_0_tsWFD75Vnb.html>. Acesso em: 4 jul. 2023.

NACIDO del alma. Haras San Pablo. **Casa Country**, Argentina, ano 3, n. 32, jun. 1998.

RESIO, Mara. Tragedia en un country: un nene de 3 años murió atropellado por un auto que salía marcha atrás. **Clarín**, Argentina, 22 fev. 2023. Countries, Disponible em: <https://www.clarin.com/sociedad/tragedia-country-nene-3-anos-murio-atropellado-auto-salia-marcha_0_7TmJH1vTj.html>. Acesso em: 4 jul. 2023.

ROBARON en un exclusivo country de La Plata y sospechan de la seguridad del lugar. **Clarín**, Argentina, 23 abr. 2023. Countries, Disponible em: <https://www.clarin.com/policiales/robaron-exclusivo-country-plata-sospechan-seguridad-lugar_0_bO9cHbizaL.html>. Acesso em: 4 jul. 2023.

SUSA. Hasta la próxima con humor. **Casa Country**, Argentina, ano 3, n. 49, nov. 1999.

_____. Hasta la próxima con humor. **Casa Country**, Argentina, ano 3, n. 53, mar. 2000.

UN árbol aplastó a dos nenes en un country de Escobar: uno está internado en estado crítico. **Clarín**, Argentina, 5 dez. 2022. Countries, Disponible em: <https://www.clarin.com/sociedad/arbore-aplasto-nenes-country-escobar-internado-critico_0_R8keL4H78x.html>. Acesso em: 4 jul. 2023

UNA invasión de carpinchos agita la guerra de clases en Argentina: La creciente presencia de estos roedores en la exclusiva urbanización de Nordelta, al norte de Buenos Aires, reaviva las voces a favor de una ley de uso de humedales y desencadena un debate público sobre los privilegios de los más ricos. **El País**, Argentina, 25 ago. 2021. Sociedad, Disponible em: <<https://elpais.com/sociedad/2021-08-25/una-invasion-de-carpinchos-agita-la-guerra-de-clases-en-argentina.html>> Acesso em: 27 jun. 2023.

USATINSKY, María Eugenia. Barrios cerrados: conocí el lado B de mudarse al verde. **La Nación**, 17 mai. 2021. Propiedades, Disponible em: <<https://www.lanacion.com.ar/propiedades/casas-y-departamentos/barrios-cerrados-conoce-el-lado-b-de-mudarse-al-verde-nid14052021/>>. Acesso em: 7 jun. 2023.

VIDRIOS laminados son saflex. La seguridad empieza por casa. **Casa Country**, Argentina, ano 3, n. 43, may. 1999.

VIOLENTO robo en un barrio privado de Mendoza: siete delincuentes atacaron a dos mujeres y se llevaron 50 mil dólares. **Clarín**, Argentina, 15 mai.

2023. Countries, Disponível em: <https://www.clarin.com/policiales/violento-robo-barrio-privado-mendoza-delincuentes-atacaron-mujeres-llevaron-50-mil-dolares_0_tccjwnfHsG.html>. Acesso em: 4 jul. 2023.

g. *Sites*

ALPHAVILLE S.A. **Alphaville residenciais e lotes comerciais à venda**. Brasil: Alphaville S.A., 2020. Disponível em: <<https://www.alphaville.com.br/>>. Acesso em: 21 nov. 2023.

ALLAI AGENCY. **Miraflores Country Club**. Argentina: Miraflores, 2023. Disponível em: <<http://www.miraflores.com.ar/el-country/>>. Acesso em: 28 jun. 2023.

CASA PRACTICA NEGOCIOS INMOBILIARIOS. **Estancias del Pilar**. Argentina: Casa practica negocios inmobiliarios, 2023. Disponível em: <<https://estanciasdelpilar.com/>>. Acesso em: 15 nov. 2023.

CPAU. **Observatorio Metropolitano AMBA**. Argentina: CPAU, 2023. Disponível em: <<https://observatorioamba.org/planes-y-proyectos/rmba#descripcion>>. Acesso em: 9 nov. 2023

EIDICO. **Pilar del Este**. Argentina: EIDICO, 2023. Disponível em: <<https://pilardeleste.com.ar/>>. Acesso em: 15 nov. 2023.

GEI, GRANDES EMPRENDIMIENTOS INMOBILIARIOS. **Fincas de San Vicente**. Argentina: GEI, Grandes Emprendimientos Inmobiliarios, 2023. Disponível em: <<https://www.fincasdesanvicente.com.ar/>>. Acesso em: 7 jun. 2023.

GUIA ZONA SUL. Mapa de Countries y Barrios Privados en Zona Sur. Guía de comercios, servicios, empresas y profesionales de la Zona Sur. Argentina., 2021. Disponível em: <<http://www.guiazonasur.com/mapa-rubro/Countries-y-Barrios-Privados/zona-sur/369/0/1>>. Acesso em: 14 out. 2022

HINDÚ CLUB. Hindú Club. Argentina: HTML5 and CSS3 - 2016 MDSsystems, 2023. Disponível em: <<https://www.hinduclub.com.ar/>>. Acesso em: 27 dez. 2023.

INAMIKA. **EIDICO**. Argentina: INAMIKA, 2023. Disponível em: <<https://www.eidico.com.ar/>>. Acesso em: 15 nov. 2023.

IZRASTOFF. *Mapa de los barrios cerrados y countries de Zona Norte*. Blog imobiliário. Argentina, 2022. Disponível em: <<https://www.izr.com.ar/blog/mapa-de-los-barrios-cerrados-y-countries-de-zona-norte>>. Acesso em: 14 out. 2022.

LA CIUDAD EN CIERNES. Derecho a la ciudad. Espanha: 2007. Disponível em: <<http://www.derechoalaciudad.org>>. Acesso em: 18 out. 2022.

MARY GO. **mary Go**. Argentina: viacarreira, 2023. Disponível em: <<https://www.marygo.com.ar/Auriga/PublicHome.do?action=preparePublicHome>>. Acesso em: 9 nov. 2023.

MUJERCOUNTRY. **La revista - MujerCountry.viz**. Buenos Aires, Argentina: MujerCountry, 2023.

NORDELTA. Nordelta es vivir muy bien. Argentina: Nordelta S.A. .2013. Disponível em: <<https://www.nordelta.com/>>. Acesso em: 14 out. 2022. Disponível em: <<https://mujercountry.biz/>>. Acesso em: 4 set. 2023.

OBSERVATORIO METROPOLITANO. **Observatorio AMBA**. Argentina: CPAU, 2010. Disponível em: <https://observatorioamba.org/planes-y-proyectos/rmba/mapas/villas-y-asentamientos>. Acesso em: 24 jan. 2024.

OLIVOS GOLF CLUB. **Olivos Golf Club**. Argentina: 2019. Disponível em: <<http://www.olivosgolf.com.ar/site/el-club/>>. Acesso em: 28 jun. 2023.

POBLACIONES. Plataforma abierta de datos espaciales de población de la Argentina. **Poblaciones**. Argentina: CONICET/ODSA, 2023. Disponível em: <<https://poblaciones.org/>>. Acesso em: 27 dez. 2023.

RN. **Revista Nordelta**. Argentina: Revista Nordelta, 2023. Disponível em: <<https://revistanordelta.com/>>. Acesso em: 15 nov. 2023.

TERESA URDAPILLETA PROPIEDADES. **Teresa Urdapilleta. empresa imobiliária**. Argentina, 2023. Disponível em: <<https://www.teresaurdapilleta.com.ar/>>. Acesso em: 27 jun. 2023.

TORTUGAS COUNTRY CLUB. **TortugasCC**. Argentina: Tortugas Country Club, 2022. Country club. Disponível em: <<https://www.tortugascc.com/>>. Acesso em: 27 jun. 2023.