

A partilha do espaço urbano e a questão do outro próximo: repercussões no discurso teórico e na ficção cinematográfica

Vera Lúcia Follain Figueiredo

Resumo: A urbanização em massa e as migrações, na modernidade tardia, embaralham as fronteiras entre interioridade e exterioridade, abalando identidades constituídas a partir do traçado dessas mesmas fronteiras. Se o outro distante, espetacularizado pelas mídias, não constitui uma ameaça à identidade, o outro próximo desperta reações radicais. Tal quadro leva a indagar se o contato próximo com esse outro, em meio ao crescimento desordenado das megalópoles, não seria a grande motivação para o retorno da reflexão sobre a política, pelo viés da estética, que tem pontuado parte da produção teórica europeia mais recente. Colocando em diálogo teorias e obras cinematográficas de ficção, que também tematizam a questão das diferenças, discute-se o movimento contínuo de redefinição de fronteiras, decorrente da dificuldade de partilhamento dos espaços públicos com o outro “real”.

Palavras-chave: estética; política; cinema

Abstract: **Urban space sharing and the question of the forthcoming other: repercussions on theoretical speech and on cinematographic fiction** - In late modernity, mass urbanization and migrations shift the borderlines between interiority and exteriority, shaking identities established when those corresponding borderlines were set out. If the distant other – spectacularized by media – doesn't represent a threat to the identity, on the other hand, the forthcoming other triggers extreme reactions. This scenario leads us to inquire if the close contact with this other, amid the disorderly growth of megalopolis, could be the great motive for the return of reflection

on politics – by aesthetic bias – that has been occupying part of the most recent European theoretical studies. This article engages theories and fictional cinematographic works in a dialogue that also deals with the issue of differences; it discusses the continuous movement of rewriting borderlines – a consequence of the difficulty in sharing public spaces with the ‘real’ other.

Keywords: aesthetics; politics; cinema

A rápida circulação de produtos, imagens e informações, as migrações e o turismo em fluxo contínuo nos levam a refletir sobre a mobilidade na modernidade tardia, considerando os aspectos que a distinguem do intenso movimento de circulação de pessoas e mercadorias iniciado com o surgimento dos grandes centros urbanos na era industrial. Na atualidade, a tecnologia da comunicação parece diluir cada dia mais os obstáculos relacionados com o tempo e o espaço, permitindo, inclusive, o deslocamento, imóvel, pelos espaços virtuais. No entanto, se algumas das antigas fronteiras foram derrubadas para viabilizar tal mobilidade, outras se reafirmaram, sob novas formas, já que as diferenças e as desigualdades continuam a erguer barreiras tanto internas quanto externas aos países.

Desde sempre lugar da multiplicidade, do simultâneo e das trocas generalizadas, as cidades têm suas feições alteradas pela crescente urbanização do mundo: nas megalópoles ocidentais ampliam-se as zonas de exclusão, definidas como periferias, embora, muitas vezes, o que se convencionou chamar de “periferia” permeie o tecido urbano, tornando-se difícil traçar com clareza seus limites geográficos. Os espaços nas regiões urbanizadas, ao se rarefazerem, tornaram-se mercadoria de alto valor e alvo da especulação imobiliária que reconfigura a arquitetura das cidades: disputada por muitos, a cidade impõe sacrifícios de diversas ordens aos seus habitantes que vivem, hoje, em escala máxima, os desconfortos decorrentes da mercantilização do espaço, dentre eles, as proximidades compulsórias.

As migrações e a urbanização em massa, isto é, os deslocamentos impostos pela economia mundial, embaralham as fronteiras entre interioridade e exterioridade, abalando identidades “estáveis” constituídas a partir do traçado dessas mesmas fronteiras. Daí decorrem reações radicais daqueles que, mantida a devida distância, não tinham problemas para reconhecer a especificidade do outro, desde que este se mantivesse em suas comunidades, concebidas como “fechadas e autênticas”. É, portanto, o fato de o outro se diversificar, de ser capaz de refazer alhures o seu lugar, tornando-se próximo, que exaspera os que não necessitam abandonar seus territórios de origem para sobreviver. O outro distante, das viagens turísticas, dos cartões postais ou espetacularizado pelas mídias, não chega a ser visto como ameaça à identidade, isto é, o outro em seu lugar não atemoriza – entendendo-se por lugar não apenas a localização espacial, mas também as categorizações impostas pela divisão da sociedade em classes ou em estratos distintos de prestígio.

Tal quadro permite indagar se o contato próximo com o outro, em meio ao crescimento desordenado das megalópoles, regido pelos interesses econômicos, não se constitui na

grande motivação para o retorno da reflexão sobre a política, que tem pontuado a produção teórica europeia mais recente, e que fora deixada de lado no período de euforia com o capitalismo neoliberal e com a globalização. Nesse sentido, o retorno da dimensão política, quando se trata de refletir sobre os problemas urbanos, no caso dos países europeus, seria estimulado não tanto pelas desigualdades socioeconômicas que delimitam as classes sociais, mas pelo fato de ter ficado evidente que a condescendência multiculturalista do Ocidente, o ideal professado da convivência híbrida de mundos culturalmente diversos, não conseguiu resistir à prova do partilhamento dos espaços públicos com o outro “real”, com os imigrantes que estão por toda parte:

A tolerância liberal desculpa o Outro folclórico, privado de sua substância (como a multiplicidade de comidas étnicas numa megalópolis contemporânea), mas denuncia qualquer Outro “real” por seu fundamentalismo, dado que o núcleo da Outridade está na regulação de seu gozo: o Outro “real” é por definição patriarcal, violento, jamais o Outro da sabedoria etérea e dos costumes encantadores. (JAMESON; ZIZEK, 2003, p.157)

Os eufemismos contemporâneos que, elipsando tensões de diversas ordens, se referem à sociedade como um todo composto de partes adjacentes – maiorias e minorias sociais, categorias socioprofissionais, grupos de interesses e comunidades – vêm, então, perdendo sua eficácia num momento em que as misturas e as “contaminações” parecem suplantar os exotismos. A segregação em decorrência da diferença de costumes e crenças tem ocorrido mesmo no caso em que a atividade profissional dos imigrantes atende aos interesses da sociedade.

Nesse ponto, cabe lembrar o filme *Entre les murs*, de Laurent Cantet (França, 2008), vencedor de vários prêmios, dentre eles a Palma de Ouro, em Cannes, exibido no Brasil com o título de *Entre os muros da escola*. Baseado no livro homônimo, de François Bégaudeau, o filme, para além das dificuldades específicas do campo da educação, discute, a partir de uma turma composta por adolescentes franceses e filhos de imigrantes de várias procedências, problemas suscitados pela diferença cultural. Como o próprio título original – que não inclui a palavra “escola” – indica, trata-se de discutir os muros que não foram derrubados, isto é, todas as espécies de barreiras que se erguem entre “o mesmo” e os “outros”, dentre elas, a divisão entre os que sabem e os que não sabem pautada pela oposição entre universal e particular – divisão que os alunos imigrantes de *Entre muros* questionam, nos embates em sala de aula, ao colocar em dúvida a validade do saber que lhes é transmitido pelo professor francês¹.

Por esse viés, talvez se possa entender melhor por que, ao refletir sobre a política tendo em mente os três ideais da revolução francesa – liberdade, igualdade e fraternidade – Jacques Rancière tome como bandeira a igualdade e mais especificamente a

¹ Caberia lembrar também que, para Jacques Rancière, as barreiras de exclusão, hoje, mimetizam a classificação escolar. Diz o autor: “Nessa sociedade ‘sem classes’, a barreira é substituída por um *continuum* das posições que, do mais alto para o mais baixo, mimetiza a mera classificação escolar” (RANCIÈRE, 1996, p.118).

igualdade de inteligências como pressuposto norteador do diálogo entre diferentes. Para o filósofo, a liberdade pode se constituir numa aparência de liberdade, tornar-se vazia, se não há igualdade, e a fraternidade não implica necessariamente a alteração dos lugares hierárquicos designados para cada um. Daí decorre a definição de política como uma prática relacionada à lógica do estar-junto e que só ocorreria em determinados momentos: naqueles em que o consenso é interrompido, em que é necessário que a comunidade crie outras configurações da relação de cada um com todos, que reflita sobre o tipo de comunidade que ela constitui, sobre os que inclui e sob que títulos os inclui (RANCIÈRE, 2010, p.11). Seguindo esta linha, a política entraria em jogo, por exemplo, quando um governo toma decisões sobre os critérios a partir dos quais quem vai trabalhar num país estrangeiro é considerado como um excedente; quando legisla sobre o que o país pode aceitar, nessa esfera, tendo como parâmetros os valores que constituem a comunidade nacional quando os imigrantes lutam para alterar o regime de visibilidade e invisibilidade que situa os corpos em seus lugares, segundo o seu nome ou sua ausência de nome, buscando “recompor as relações entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer que definem a organização sensível da comunidade” (RANCIÈRE, 1996, p. 51).

Assim a abordagem da política pela questão da partilha do sensível, desenvolvida pelo filósofo francês, embora não se restrinja aos impasses colocados pela convivência com os imigrantes nos países hegemônicos, é sem dúvida tributária desta questão, agravada pelas dificuldades econômicas da Europa unificada. Pode-se ler, a partir daí, uma afirmativa como “a política não é feita de relações de poder, é feita de relações entre mundos” (Ibidem, p. 53), corroborada no trecho abaixo:

O caráter de combinação de todos esses elementos é próprio a um modo de visibilidade que neutraliza ou acusa a alteridade do estrangeiro. É desse ponto de vista que se pode discutir a simples inferência do número grande demais de imigrantes para a sua rejeição. O limiar dessa rejeição não é claramente uma questão estatística. Há vinte anos, os imigrantes não eram muito menos numerosos. Mas eles tinham um outro nome: chamavam-se trabalhadores imigrantes ou simplesmente operários. O imigrante de hoje é um operário que perdeu seu segundo nome, que perdeu a forma política de sua identidade e de sua alteridade, a forma de uma subjetivação política do cômputo dos incontados. (Ibidem, p. 120)

Como pano de fundo desta questão, como se sabe, está o passado colonialista desses países em que a representação do outro, na condição de imigrante, caminhará, como o próprio Rancière assinala, para “a fixação de uma alteridade radical”, sendo “objeto de ódio absoluto, pré-político” (ibidem, p. 119). Passado colonial, não suficientemente tematizado por Rancière, mas que é evocado numa passagem do livro *O desentendimento* para destacar a despolíticação ocorrida no presente, comparando-a com a dimensão política assumida por um episódio, nos anos de 1960, a partir do qual, segundo ele, para

além da identificação com as vítimas, teria se desencadeado uma relação litigiosa da cidadania francesa consigo mesma:

Os corpos expostos ou os testemunhos vivos dos massacres na Bósnia não criam o vínculo que podiam ter criado, no tempo da guerra da Argélia e dos movimentos anticolonialistas, os corpos, subtraídos à vista e à avaliação, dos argelinos jogados no Sena pela polícia francesa em outubro de 1961. Em torno desses corpos duas vezes desaparecidos de fato se criou um vínculo político, feito não de uma identificação com as vítimas ou até com sua causa, mas de uma desidentificação em relação ao sujeito “francês” que as havia massacrado e subtraído a toda contagem. A negação de humanidade era assim construível na universalidade local, singular, de um litígio político, como relação litigiosa da cidadania francesa consigo mesma. (ibidem, 1996, p.138).

A relação entre a dificuldade de partir do pressuposto da igualdade no contato com o outro, como propõe o filósofo francês, e o passado colonialista, é trabalhada de maneira mais contundente no filme *Caché* (França/Áustria/Alemanha/Itália, 2005), de Michael Haneke², que, como o próprio título sinaliza, remete para o que as aparências encobrem, para as barreiras inconscientes, no plano individual, e para o apagamento da memória coletiva pelos discursos oficiais. Não é por acaso que a origem do problema que será vivido pelo personagem principal quando adulto, já no século XXI, está no passado, na infância, e mais precisamente no ano de 1961, isto é, está naquele episódio histórico aludido por Ranciêre no trecho citado acima. Episódio cuja gravidade a história oficial francesa procurou negar: o massacre de centenas de argelinos em 17 de outubro de 1961, pela polícia francesa, num momento em que os dois países já negociavam o fim da guerra pela independência da Argélia.

Convocados pela Frente de Libertação Nacional para uma manifestação pacífica e familiar nas ruas de Paris, contra o toque de recolher que lhes fora imposto pela polícia, homens, mulheres e crianças argelinos foram assassinados pelos policiais sob o comando de Maurice Papon, então diretor de polícia da cidade e ex-colaboracionista das forças de ocupação nazista na França. Segundo o jornal *Le Monde*, em matéria publicada no dia 17 de outubro de 2011, os “franceses mulçumanos da Argélia”, desarmados, foram mortos com tiros ou coronhadas, estimando-se que o número de vítimas ultrapassou a 150 – nas semanas seguintes, dezenas de cadáveres foram retirados do Sena – e que cerca de 11 mil foram presos, sendo violentamente espancados pelos policiais que os chamavam de “porcos árabes”. Diz o historiador, Benjamin Stora, na mesma edição do jornal:

² A obra do cineasta austríaco, alemão de nascimento, Michael Haneke, caracteriza-se pela crítica às injustiças sociais e à intolerância, trazendo à tona traumas históricos e ressentimentos. Seus filmes, dentre eles *A fita Branca* e *Código Desconhecido*, questionam o próprio estatuto da imagem cinematográfica: expõem seus artifícios ao colocar o espectador diante de diferentes dispositivos de imagem, que remetem para pontos de vista diversos em relação aos fatos narrados.

Nessa altura havia [em França] um imenso desconhecimento daquilo a que chamamos o indígena ou o imigrante, ou seja, o outro. Quando se tem esta percepção do mundo, como é que alguém se interessa pelos imigrantes que vivem nos bairros de lata da região parisiense? Os argelinos eram os “invisíveis” da sociedade francesa.

Ainda de acordo com a matéria do *Le Monde*, na manhã do dia posterior à tragédia, a polícia contava oficialmente três mortos – dois argelinos e um francês. A mentira se instala e o silêncio sobre o episódio dura por mais de 20 anos: os relatos que se contrapõem à versão oficial são censurados. A memória do episódio só ganha o espaço público na década de 1980, a partir da publicação do livro *La Bataille de Paris*, de Jean-Luc Einaudi, mas o Estado francês nunca reconheceu o massacre.

Em *Caché*, os pais do personagem Majid, que eram empregados na casa da família de Georges Laurent, morreram na manifestação de 1961. Os patrões resolvem, então, adotar o menino que ficou órfão, o que não se realiza em função de uma intriga criada pelo filho deles, de seis anos de idade. Georges, que não quer dividir seu espaço com Majid, o acusa de ter matado um galo para assustá-lo, ameaçando-o com a faca suja de sangue. O filho dos empregados argelinos é, então, enviado para um orfanato. Esse passado surge fragmentariamente na narrativa fílmica à medida que Georges, já adulto, passa a receber mensagens anônimas que lhe roubam a tranquilidade.

No eixo do presente da ação, o filme nos coloca diante de um casal de intelectuais, bem situado economicamente, que reside com o filho adolescente, em Paris, numa casa repleta de livros, onde, com frequência, recebe amigos igualmente cultos e refinados. O marido, Georges Laurent, é apresentador de um programa de televisão sobre literatura, a mulher, Anne, trabalha numa editora e o filho adolescente, Pierrot, é estudante. A vida normal da família será abalada pelo envio de pacotes com fitas de vídeo e desenhos, sem qualquer identificação do remetente, além de telefonemas de um estranho que procura por Georges.

Nas fitas pode-se ver a fachada da casa em que moram, o movimento de entra e sai da família e de poucos transeuntes no pequeno trecho da rua residencial. Essas imagens silenciosas, tomadas de um ponto determinado da rua, por alguém desconhecido, serão suficientes para dar início a um processo em que, pouco a pouco, a paz da família se esvai. A tranquilidade do espectador também é perturbada e logo na primeira cena: o filme se inicia com um plano fixo da fachada da casa, mas, minutos depois, a imagem é rebobinada e somos remetidos para o interior da casa onde George e Anne assistem a um desses vídeos. O espectador se dá conta, então, de que seu olhar deslizou da imagem do vídeo para a imagem que presentifica a ação, isto é, inicialmente identificado com o ponto de vista da câmera, passou a se identificar com o olhar daquele ou daqueles que remetem os pacotes com os vídeos. Daí por diante, toda tomada externa em plano fixo gera apreensão: não se sabe de que olhar ela parte, que intenções dirigem a filmagem. O deslizamento entre imagens captadas por câmeras que cumprem funções diversas na

economia da narrativa instaura o clima de insegurança que envolve o espectador, pois este perde as referências no que diz respeito ao estatuto da imagem que contempla. Percebe que, inadvertidamente, pode ser levado a assumir o ponto de vista do outro, o da câmera misteriosa que vê de fora, pois não há, em princípio, nada que distinga essa imagem “clandestina” da outra utilizada para contar a história em si, ocorrendo que, em alguns momentos, as cenas são duplicadas, isto é, vemos de novo as mesmas imagens só que atribuídas a câmeras que servem a propósitos diferentes.

Em *Caché*, o jogo de câmeras põe em evidência a questão da visibilidade. Além da câmera que conduz o desenvolvimento da narrativa fílmica, há a câmera misteriosa do outro e as câmeras da televisão cujas imagens também são exibidas na tela maior. Os vídeos e os desenhos enviados são imagens isoladas que compõem uma outra narrativa, fragmentária, mas que perturba a narrativa coerente dos franceses intelectualizados. Nos desenhos, os traços infantis que compõem a figura de uma criança em continuidade com uma grande mancha vermelha, sugerindo sangue, remetem para o passado que o personagem principal quer esquecer. Essas imagens sem palavras contrastam com as outras imagens, como, por exemplo, as do programa literário de Georges, que exercem um papel secundário em relação à palavra oral que se dobra sobre textos escritos para comentá-los: a primazia, ali, é do discurso racionalizador e interpretativo dos críticos literários.

No filme, o desafio colocado pelo outro consiste no fato de se apropriar de meios de produção de imagens, tornando-se sujeito do olhar, já que é ele que escolhe e recorta a cena a ser vista. Ironicamente, a visibilidade daqueles que impõem seu discurso é utilizada como arma para abalar a estabilidade de suas posições. O intelectual famoso que é visto no programa da TV torna-se objeto de outro olhar que o transformará em espectador passivo do vídeo de um anônimo. A reproduzibilidade das imagens, facilitada pelo avanço da tecnologia, é utilizada para subverter a ordem estabelecida, para alterar a partilha do sensível, nos termos de Rancière. Se o outro foi excluído da cultura letrada, se não lhe foi permitido o domínio sofisticado do universo da escrita, as imagens podem ser usadas para criar uma contraposição a esse mundo, trazendo à tona o que fora recalcado pela chamada civilização ocidental.

O próprio anonimato serve de instrumento para abalar o regime de distribuição de lugares e competências, aterrorizando a família francesa e o espectador que com ela tende a se identificar: não havendo como provar a autoria das imagens, o recurso ao aparato policial é ineficaz. A perturbação da ordem estabelecida se realiza pelo resgate do passado, pela luta para evitar o apagamento da memória. O argelino invisível para os franceses usa a própria invisibilidade para produzir imagens que não deixem o passado colonialista cair no esquecimento – passado este que deixou suas marcas, por mais que se pretenda recalá-lo, como se vê na cena em que Georges ofende um negro que involuntariamente quase o atropela com a bicicleta, demonstrando que não aprendeu a conviver com a diferença, não perdeu o sentimento de superioridade. No universo ficcional de *Caché*,

a tal desidentificação do sujeito francês consigo mesmo, a relação litigiosa da cidadania francesa consigo mesma em função dos horrores da prática colonialista, a que se refere Jacques Rancière, não se confirmam. A racionalidade dos discursos encobre a culpa que, por si só, não é capaz de alterar os comportamentos.

É também sobre o incômodo causado pelo outro próximo – figura que, sintomaticamente, tem se tornado objeto de estudos antropológicos – que gira *O homem ao lado* (Argentina, 2009), de Mariano Cohn e Gastón Duprat. O filme retoma a questão que vem sendo formulada de modo recorrente, em obras teóricas e ficcionais, desde o século passado: qual a “distância correta” a ser mantida entre o eu e o outro? Nesse sentido, a cena em que, Leonardo, morador de uma mansão, utiliza uma trena para medir o espaço entre sua janela e a do vizinho, com objetivo de verificar se está de acordo com o determinado pela lei, é emblemática. Em *O homem ao lado*, a distância desejada pela classe dominante é alterada pelo crescimento urbano desordenado, pela ação do capital que subordina o espaço ao investir no rendoso mercado da habitação, degradando a arquitetura das cidades:

A urbanização da sociedade é acompanhada de uma deteriorização da vida urbana: explosão dos centros, a partir de então privados de vida social, pessoas segregativamente repartidas no espaço. Estamos diante de uma verdadeira contradição do espaço. De um lado, a classe dominante e o Estado reforçam a cidade como centro de poder e de decisão política, do outro, a dominação dessa classe e de seu Estado faz a cidade explodir. (LEFEBVRE, 2008, p.149)

No centro da disputa entre Leonardo e o vizinho está, portanto, a cidade, como espaço instituído e também, como afirma Lefebvre (2008, p. 82), “como obra no sentido de obra de arte, como espaço modelado, apropriado por este ou aquele grupo, segundo suas exigências, sua ética, estética e ideologia”.

O filme de Mariano Cohn e Gastón Duprat não é ambientado na França, de passado colonialista, mas na Argentina, país que foi colonizado, mas cuja população é predominantemente branca, em decorrência, inclusive, das imigrações de europeus. O confronto entre universos culturais diferentes, em *O homem ao lado*, não se dá, então, entre o intelectual nativo do país e o imigrante, como em *Caché*, mas entre o artista de formação cultural europeizada e o homem oriundo das camadas populares. A tranquilidade de Leonardo, *designer* famoso, e de sua mulher é perturbada quando o vizinho Vitor, também argentino, resolve abrir uma janela numa das paredes de sua casa para ter acesso a um pouco da luz do sol. A janela a ser aberta não só expõe ao olhar do outro o interior de um dos cômodos da casa de Leonardo, como constitui uma agressão de ordem estética já que este último reside na única casa que Le Corbusier projetou na América, que, por isso, constitui-se em atração turística, além de objeto de contemplação de estudiosos de arquitetura. A casa Curutchet, escolhida como locação para a residência de Leonardo, conciliava, na época

da elaboração de seu projeto, os princípios universais da arquitetura de Le Corbusier com as particularidades do contexto urbano de La Plata, capital da província de Buenos Aires. Fundada em 1882, La Plata é uma das primeiras cidades do mundo construída a partir de um plano urbanístico prévio, o que se reflete em seus numerosos parques e praças, assim como nas amplas avenidas. Erguida sobre *pilotis*, a casa Curutchet apresenta fachadas de vidro que permitem a integração com os espaços verdes circundantes.

A luta pelo direito à janela, travada por Vitor, recoloca, mais uma vez, a questão da visibilidade, isto é, não se trata somente de quem tem o direito de ter acesso a um raio de sol, mas também de quem tem o direito de ver e ser visto. O olhar de admiração dos turistas, legitimado pela capacidade de reconhecer o valor artístico da obra do arquiteto, não incomoda Leonardo: o que o desespera é o olhar do vizinho, do homem comum que não possui a competência cultural específica para render homenagem àquele monumento arquitetônico, e, portanto, não sabe respeitar a distância que sua sacralização exigiria.

Leonardo, *designer* famoso, que criou uma cadeira ergométrica de repercussão nos salões internacionais, comunica-se com o mundo através de suas intervenções artísticas no espaço e, paradoxalmente, isola-se do mundo em sua casa-vitrine. Pela Internet – outra vitrine – divulga em várias línguas a sua obra, como convém a um cidadão cosmopolita: é a disposição estética que lhe garante uma interação segura com o mundo distante. Pertencente ao que Bourdieu (2008, p. 23) chama de “nobreza cultural”, situa-se, ao mesmo tempo, entre dois campos, a arquitetura e o *design*, que, em princípio, produzem formas que não devem ser dissociadas da sua função: ao contrário de outras artes, como, por exemplo, a música que suscitaria predominantemente uma percepção estética dissociada das razões práticas. O caráter fronteiro de sua atividade profissional está em conexão com o estetismo que envolve a vida do *designer* e que o leva a viver numa casa concebida de acordo com o racionalismo arquitetônico da vanguarda modernista, munida de aparatos tecnológicos de comunicação de última geração, mas não necessariamente congregadora. Os *notebooks* individuais, assim como o dispositivo de som de sua filha, com fone de ouvido, também contribuem para a individualização dos espaços no interior da casa. A menina, sempre confinada na música que só ela ouve e no quarto finamente decorado, não dialoga com os pais. Como observou Bourdieu (*ibidem*, p. 13), a disposição estética, tal como definida pelas elites culturais modernas, tende a submeter as necessidades diárias ao requinte e à sublimação:

[...] além disso, em todos os campos, a estilização da vida, ou seja, o primado conferido à forma em relação à função, à maneira em relação à matéria, produz os mesmos efeitos. E nada determina mais a classe e é mais distintivo, mais distinto, que a capacidade de constituir, esteticamente, objetos quaisquer ou até mesmo vulgares (por serem apropriados, sobretudo, para fins estéticos, pelo “vulgar”) ou a aptidão para aplicar os princípios da estética “pura” nas escolhas mais comuns da existência comum – por exemplo, em matéria de cardápio, vestuário ou decoração da casa – por uma completa inversão da disposição popular que anexa a estética à ética. (*Ibidem*, p.13)

Nesse sentido, o filme coloca em conflito dois padrões estéticos diversos, forjados de acordo com a origem de classe de cada personagem. Enquanto o gosto de Vitor remete para os excessos, submetendo a arte aos valores da vida, das emoções mais imediatas, o padrão de gosto de Leonardo remete para a uma estética *clean*, ao lema do “menos é mais”, à ideia de que o objeto artístico deriva de uma construção racional que permite atingir a plena correspondência entre forma e função: submete, dessa maneira, a vida aos valores da arte de orientação universalista. A escultura criada por Vitor, montada a partir do aproveitamento de materiais diversos, como armas e canos, que, segundo ele mesmo, simboliza a vagina materna, constituindo-se numa homenagem à sua origem, não será legitimada como obra de arte pelo vizinho de hábitos sofisticados. Independente da intenção estética de Vitor, trata-se de um objeto concebido por um homem rústico, com um estilo de vida do qual o artista busca se afastar. O *designer* reverencia a música instrumental que incorpora ruídos, mas não suporta os ruídos que vêm da casa do vizinho, considerado um troglodita e, portanto, alguém cuja linguagem em si já é um ruído:

A legitimidade da disposição estética pura é tão totalmente reconhecida que nada faz lembrar que a definição da arte e, através dela da arte de viver, torna-se um pretexto de luta entre classes. As artes de viver dominadas – que, praticamente, nunca receberam expressão sistemática – são quase sempre percebidas, por seus próprios defensores, do ponto de vista destruidor ou redutor da estética dominante, de modo que a única alternativa é a degradação ou as reabilitações autodestrutivas (“cultura popular”). (BOURDIEU, 2008, p. 49)

Pode-se dizer, então, que a janela, limiar entre o dentro e o fora, entre o ver e o ser visto, sintetiza, no filme, a partir de um confronto engendrado pela vida urbana contemporânea, as tensões inerentes aos espaços de fronteira, que, paradoxalmente, juntam e separam territórios diversos³. De um lado é preciso abrir janelas para que a habitação interaja com o exterior, como sabia Le Corbusier. De outro, é preciso fechar janelas para preservar as divisões, como as que se estabeleceram entre público e privado, alta e baixa cultura, entre estética erudita e estética popular, entre indústria e arte, que, apesar de ainda contarem com instâncias de legitimação, têm sido, no entanto, cada vez mais ameaçadas, não só pela desconfiança em relação aos padrões universalistas, mas também pelo avanço das tecnologias e do mercado de bens culturais. Assim, o que mais atemoriza o *designer* Leonardo é o fato de Vitor tratá-lo como um igual, ou seja, de tentar ultrapassar limites, recusando o lugar que lhe estaria reservado como um homem simples, inferior ao artista. Lugar esse no qual a empregada da mansão se enquadra harmoniosamente, recebendo, em troca, um tratamento politicamente correto.

³ A janela e a rua como dupla imagética recorrente nas artes, na literatura e nas mídias, para representação da vida urbana são objeto de análise de Renato Cordeiro Gomes, no artigo *Janelas indiscretas e ruas devassadas: duas matrizes para a representação da cidade* (2012), no qual o autor chama a atenção para a perda de amplitude da imagem da janela, como ponto fixo de observação da cidade, a partir do momento em que dela não mais se divisa o espetáculo das ruas, mas apenas outras janelas.

Como *Caché*, o filme *O homem ao lado*, utilizando outra estratégia, também coloca o espectador numa situação incômoda, porque este, pouco a pouco, é levado a perceber que não está diante de uma luta do bem contra o mal. O que se opõe ao universo da alta burguesia requintada com seu sentimento de superioridade não é o outro de ideais revolucionários que propõe uma mudança radical de valores, nem o outro relegado à extrema pobreza, vítima da privação dos bens necessários à sua subsistência: é o outro da pequena burguesia, marcado pela diferença cultural, mas que deseja ser incluído no universo do mesmo, e que, em função disso, tanto quanto este último, lança mão de subterfúgios e de procedimentos intimidadores. Se com o decorrer da narrativa, acentua-se o desconforto do espectador com a conduta pusilânime de Leonardo – apesar de o público desse tipo de filme, ao que tudo indica, não se situar tão distante das preferências estéticas desse personagem – é improvável que chegue a experimentar uma identificação plena com Vitor. Do ponto de vista do comportamento de cada um, fica a impressão de que a diferença entre eles consiste no fato de Vitor ser predominantemente um homem da ação e Leonardo preferir sempre o caminho da omissão, como convém, aliás, à sua posição de “intelectual introspectivo”. Vale supor que, pelo menos até o contundente e inesperado final, o público em sua maioria, tenda a oscilar entre um e outro lado da janela.

Como se pode concluir, na era da hipertrofia da dimensão cultural, a teoria e a ficção convergem ao problematizar as contradições sociais pelo viés da relação entre estética e política, em detrimento da relação entre política e economia, privilegiada no período que se estende do século XIX até meados do século XX. É o maior ou menor acesso aos meios de reprodução e não aos meios de produção que tem sido utilizado como critério para a delimitação das distinções de classe, o que se pode relacionar com o destaque conferido, pelos próprios textos teóricos, à questão da visibilidade. Na sociedade dos meios de comunicação de massa, do predomínio do audiovisual, a cidadania plena é definida pelo direito de ver e de ser visto. Se, no passado, ao fazer referência ao abismo entre as elites e o povo, falava-se dos que tinham ou não tinham voz, hoje, fala-se, cada vez mais, dos que possuem ou não possuem visibilidade. Nesse sentido, é a imagem mais do que a palavra, o espectador, mais do que o ouvinte ou o leitor, que servem de ponto de partida quando se trata de refletir sobre a necessidade de alterar a distribuição de papéis e competências hierarquicamente estabelecidos. Torna-se notória, então, a proeminência da categoria do espaço sobre a categoria do tempo, a tendência para traduzir as relações de poder em termos de distribuição de lugares, tomando como base um determinado território ou uma determinada sociedade. Deixam-se, desse modo, em segundo plano, os elos entre o presente e o passado, que, na contramão dessa tendência, o filme *Caché* busca contemplar. Assim, o outro, sem história, torna-se simplesmente “o homem ao lado”, isto é, sua identidade é reduzida a uma posição no espaço.

Vera Lúcia Follain de Figueiredo é doutora em Letras, professora Adjunta do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio e pesquisadora do CNPq. É autora, dentre outros trabalhos, dos livros: *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema* (PUC/7 letras), *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea* (UFMG) e *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana* (Imago/UERJ). Organizou os livros *Mídia e Educação* (Gryphus) e *Comunicação, representação e práticas sociais*, este último juntamente com Renato Cordeiro Gomes e Miguel Pereira (PUC/ Idéias e Letras).

verafollain@gmail.com

Referências

- BOURDIEU, P. (2008). *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk.
- CACHÉ. Direção de Michael Haneke. Produção de Veit Heiduschka. Roteiro de Michael Haneke. Fotografia de Christian Berger. Duração: 117 min. França, Áustria, Alemanha, Itália: 2005.
- EL HOMBRE de al lado. Direção de Gastón Duprat e Mariano Cohn. Produção de Fernando Sokolowicz. Roteiro de Andrés Duprat. Fotografia de Mariano Cohn, Gastón Duprat. Duração: 100 min.
- ENTRE les murs. Direção de Laurent Cantet. Coprodução de Haut et Court e France 2 Cinéma. Roteiro de Robin Campillo, Laurent Cantet, François Bégaudeau. Fotografia de Fernando Sokolowicz. 128 min. França: 2008. Argentina: 2010.
- GOMES, R. C. (2012). Janelas indiscretas e ruas devassadas: duas matrizes para a representação da cidade. In: *Dispositiva: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas*, v.1, n.1. Belo Horizonte, jan/julho.
- JAMESON, F.; ZIZEK, S. (2003). *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.
- LEFEBVRE, H. (2008). *Espaço e política*. Belo Horizonte: UFMG.
- RANCIÈRE, J. (1996). *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34.
- _____. (2010). *Momentos políticos*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Artigo recebido em julho
e aprovado em setembro de 2012