

IMAG MÓRIA -ÊNCIA

YANET AGUILERA E MARINA DA COSTA CAMPOS (ORGS.)



discurso editorial

¿CÓMO HACÉS PARA DORMIR CON TANTO RUIDO? A IRRUPCIÓN DA CIDADE ATRAVÉS DOS SONS EN *UNA SEMANA SOLOS* (CELINA MURGA, 2008)

NATALIA CHRISTOFOLETTI BARRENHA

Em 2004, uma série de notícias sobre a primeira geração de crianças crescidas em *countries*¹ chamou a atenção da cineasta Celina Murga, quem passou a se perguntar sobre a perspectiva de mundo vivenciada por tal geração. Essa investigação resultou em seu segundo longa de ficção, *Una semana solos* (2008), no qual algumas crianças e adolescentes passam uns dias sem a presença dos pais no condomínio fechado de alto padrão onde vivem, nos arredores de Buenos Aires. Em meio à preguiça das tardes de verão pós-escola, os personagens invadem algumas casas vazias.² Entre experiências

¹ Sob as diversas denominações country, bairro fechado ou privado, enclave fortificado, condomínio fechado, *gated community*, entre outras, se agrupa uma grande diversidade de conjuntos habitacionais. São heterogêneos quanto a sua fisionomia e tamanho, aos grupos socioeconômicos que os habitam, às formas de organização, aos estilos arquitetônicos e aos serviços incorporados. Contudo, têm em comum o fato de privatizar o espaço público e, em termos gerais, possuem uma gestão interna que não compartilham com o resto dos cidadãos. Com relação aos bairros fechados existentes há décadas, foi modificada a concepção de residência secundária de luxo para determinadas temporadas (fins de semana, férias) para a de moradia permanente devido, por um lado, à busca de uma vida mais saudável e próxima do “verde” e, por outro, devido à segurança –além de se constituir como ícone de um novo modo de vida exitoso (Kralich, 2009).

² A diretora se inspirou em uma situação contada por uma das moradoras de *countries* entrevistada por Maristella Svampa em seu livro *Los que ganaron*, um dos primeiros estudos a se debruçar sobre o fenômeno dos condomínios fechados na Argentina.

cotidianas das mais banais (travessuras, paqueras, videogames, televisão, música pop, esmaltes) às mais cruéis (preconceito de classe, racismo e vandalismo), passando pela transgressão adolescente (desafio à autoridade, ausência de limites – faltar ao colégio, dirigir um carro), o filme materializa e particulariza algumas fraturas do aparente paraíso que os condomínios fechados pretendiam ser. Mais que fazer uma denúncia, *Una semana solos* expõe traços desse tipo de socialização e adverte sobre suas contradições.

O silêncio domina o bairro privado do filme, sendo acompanhado apenas pelos ruídos de passarinhos e grilos. Tal silêncio se configura tanto como mais um dos privilégios dos moradores do *country* quanto uma expressão de inquietante tédio no cotidiano dos personagens. Apesar do silêncio reinante, uma porção de sons, principalmente em *off*, traz o mundo que continua além-muros. Dessa maneira, pretendemos, neste texto, analisar as potências narrativas derivadas da trilha sonora através das seguintes reflexões: 1) A construção do silêncio como paisagem sonora dominante; 2) Como a cidade da qual os *countries* pretendem se apartar “invade” esse espaço por meio dos sons.

A emergência de condomínios fechados (junto à primavera das versões privadas de segurança, educação, transporte, telefonia, planos médicos, universidades, cemitérios, aposentadorias...) na Argentina foi uma das características da década de 1990, unida à consumação simbólica e efetiva de um imaginário que deixava os despossuídos de um sistema feroz de segregação “portas afora”, contribuindo para elevar as disparidades sociais e para a construção discursiva de sujeitos exitosos ou fracassados, ou, como denomina Svampa (2008), “ganhadores” e “perdedores”. Para Laura Elina Raso (2010), os “ganhadores” foram os emergentes significativos de um modelo que marcou uma evidente tendência a se distanciar das classes médias “perdedoras” e que consumou essa diferença, em muitos casos, através da edificação dos *countries*.

A expansão dos *countries* e dos bairros privados na Argentina foi, sem dúvida, um dos fenômenos mais emblemáticos e radicais dos anos 1990. Emblemático, pois as urbanizações privadas se ex-

pandiram em um contexto de notório aumento das desigualdades sociais, cujo pano de fundo era a reconfiguração do Estado a partir do esvaziamento do público e a mercantilização dos serviços básicos (educação, saúde e segurança). Convertida em um valor de troca, a segurança se constituiu em um bem caro e apreciado, cuja posse marca, desde então, fortes fronteiras sociais e, mais ainda, diferentes categorias de cidadania. Assim, os residentes de *countries*, bairros e cidades privadas representam o triunfo de um modelo de cidadania restringida, de traços patrimonialistas, montada, por um lado, sobre a figura do cidadão proprietário e, por outro, sobre a exigência de autorregulação. Radical, pois esse estilo residencial implicava a determinação de uma fronteira espacial sobre a base de uma rotunda separação entre o “dentro” e o “fora”. Esta divisão, que pretendia evitar a mescla própria do espaço urbano aberto, foi gerando, “portas adentro”, formas de sociabilidade baseadas na tendência à homogeneidade e modelos de socialização que propõem novos desafios e interrogantes (Svampa, 2008: 275).³

Segundo Teresa Caldeira, “as regras que organizam o espaço urbano são basicamente padrões de diferenciação social e de separação. Essas regras variam cultural e historicamente, revelam os princípios que estruturam a vida pública e indicam como os grupos sociais se inter-relacionam no espaço da cidade” (2000: 211). Assim, a irrupção e multiplicação de *countries* no país expressam como a morfologia urbana expôs a profunda fragmentação social da Argentina contemporânea. *Una semana solos* concentra sua trama em um condomínio fechado e reflete sobre como, nesse lugar, delineiam-se espaços não apenas concretamente, através dos muros (que ressuscitam técnicas medievais de impermeabilização e controle), mas especialmente através de barreiras imateriais, como a invisibilidade (não só visual, mas também auditiva) de diferentes identidades e o afastamento do *outro*.

Esse desligamento do *country* do restante da cidade e de seus habitantes daqueles que vêm de “fora” se dá de diversas maneiras

durante o filme: o relato localizado exclusivamente no condomínio fechado;⁴ o verde vibrante desse espaço *versus* o cinza duro do lado de “fora”; a negação da individualidade dos empregados, especialmente dos guardas (eles sempre são 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);⁵ e a silenciosa paisagem sonora⁶ –sobre o que iremos nos debruçar neste texto.

Nesse espaço diegético, a composição da trilha sonora se ancora em um persistente silêncio que é acompanhado apenas por ruídos de passarinhos e grilos. Além desses ruídos típicos de uma tranquila paisagem campestre, estão presentes quaisquer pequenos sons produzidos pelos personagens dentro das casas: desde a colherzinha que bate na borda da xícara até os passos de cada um, em uma construção bastante detalhista que chama a atenção para a exclusividade daquele local tão cercado de silêncio no qual se pode ouvir qualquer pequeno movimento. Tal silêncio se configura como mais um dos privilégios dos moradores do *country*, como notamos

⁴ Com exceção da cena na porta da escola, a qual repete os “rituais” da entrada do *country*; da viagem de van –quando as crianças estão isoladas pelo veículo todo fechado; e das sequências protagonizadas por Juan, irmão de Esther (a empregada doméstica da casa onde as crianças se concentram), um “estranho” nesse universo.

⁵ 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 alguma 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 para que não esqueçamos seu verdadeiro papel. Ou, ainda, quando faz algo solicitado pelas crianças, como em suas interações com Sofía.

⁶ A noção de *som ambiente*, de Michel Chion (1993), tem definição muito próxima à de *paisagem sonora*, de Murray Schafer (2001). Ambos os conceitos se referem aos sons que compõem um ambiente acústico em determinado local, caracterizando-o. A diferença é que Chion versa especificamente sobre a construção sonora audiovisual, remetendo-se aos sons que rodeiam a cena e habitam seu espaço, enquanto Schafer refere-se ao mundo real (porém, observando que também é possível utilizar o termo em relação a paisagens sonoras fabricadas, como composições musicais e programas de rádio. Ele não se refere ao cinema em seus estudos, mas considera o seu projeto acústico como uma interdisciplina).

quando um dos garotos pergunta ao colega que vive na cidade: "En Capital, ¿como hacés para dormir con tanto ruído? Yo nunca viviría en Capital... por el ruído".

Além da inexistência de típicos ruídos urbanos, as crianças falam da cidade de Buenos Aires (duas vezes durante todo o filme) de maneira extremamente distanciada, como se aquela não fosse a cidade onde vivem, mas um lugar exótico e incompreensível. Assim, o "fora", tudo que ultrapassa os limites do bairro fechado, é apenas uma referência no discurso, uma realidade longínqua.

Por outro lado, esse insistente silêncio é o reverso do que se poderia imaginar ao se referir a um grupo de crianças que estão sozinhas,⁷ denotando uma espécie de enfado que nem a "liberdade ir-restrita" – uma das facetas mais publicitadas dos *countries* – consegue empolgar. Ainda que o local seja enorme e repleto de natureza, ele se configura como o único mundo conhecido pelas crianças – que, como já comentamos, só saem desse espaço para frequentar uma escola também fortificada; dado corroborado pela afirmação de María de que foi à Capital apenas duas vezes –, o que justifica esse fastio.

Na sequência de abertura, um ruído grave, ominoso, acompanha, de maneira bastante discreta, os créditos que rolam sobre a tela preta, dando um caráter um tanto amedrontador à atmosfera. Aos poucos, vão se somando ruídos de passarinhos, água, grilos. O primeiro plano após os créditos é um plano fixo de uma lagoa vazia, ao entardecer. A água é cercada por mato na extremidade mais próxima à câmera, e árvores bastante altas formam como paredes laterais. É um lugar ao ar livre, mas as plantas que o cercam e a luz de fim de tarde o transformam em um ambiente bastante claustrofóbico, sem a possibilidade de vislumbrar o horizonte ou o que está além daquele cenário. Os ruídos de passarinhos, água e grilos se

sobrepõem definitivamente sobre o som grave, que desaparece, e surgem, em *off*, risadas de crianças.

Nas próximas cenas, veremos María correndo por um campo, olhando para a câmera de maneira afetuosa, como quem espera por alguém: um garoto que surge no final da sequência (seu primo Fernando). A sensação de claustrofobia desaparece e a cena é iluminada, incluindo alguns raios de sol a contraluz que dão um aspecto romântico, adiantando o frágil flerte que se dará entre eles. Porém, ao invés de correr plenamente neste espaço, os vemos dar voltas, correr em círculos. A montagem vai seguir esse ritmo: cenas coloridas, com muito verde, de plena felicidade, articuladas com cenas onde há um conflito, na maioria das vezes subjacente – seja devido às contendas entre as crianças, entre María e Fernando, seja pela presença de Juan.

Tais conflitos se desenvolvem, maiormente, mais através de gestos e olhares que de palavras. Quando se fala, o que não deve ser ouvido, é ouvido (como a conversa de Facundo com a mãe, na qual o garoto pede a partida de Juan, quem escuta tudo); ou as perguntas são respondidas de forma evasiva (quando Juan contesta o regulamento, os meninos não sabem responder "o que não se pode fazer". As crianças dizem coisas como "aqui há um regulamento, não se pode fazer o que quiser", e repetem: "não se pode fazer o que não se pode fazer").

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 apreender alguns comportamentos sem se questionar.⁸

⁸ Além dessa predisposição para dialogar, outro pequeno aspecto consolida seu distanciamento das outras crianças: o fato de Sofía gostar que María deixe o cabelo solto. Os únicos que concordam com Sofía e o expressam, através de frases muito similares ("te queda lindo el pelo suelto") são Esther e Juan, os *outros*.

É significativa a música que Sofía canta, em italiano, na festinha do condomínio: *Invisible (per te)* foi composta para o filme e, apesar de se tratar de uma canção de amor, reflete a dinâmica que as crianças viveram nos últimos dias com a chegada de Juan: “Escuta, meu menino / não conhecerei o destino / quantas coisas não sabe de mim / quantas coisas não sei de ti / essa pessoa não é você (...). / Invisível, eu sou invisível pra você / eu sou invisível / eu sou invisível. / Invisível, meu coração é invisível pra você / meu coração é invisível pra você (...)”. E o último estribilho adianta o desfecho do filme: “Que mal você faz, / termina aqui, / termina aqui (...) / Adeus, amor / tchau tchau”. Murga insere essa canção no final do longa de maneira discreta, em sintonia com a sutileza que caracteriza toda a trilha sonora, em especial os insistentes sons *off*.

Enquanto o “fora” é apenas uma referência e uma realidade apartada no discurso dos personagens, o mundo que continua detrás dos muros se manifesta através dos sons *off*. Dessa forma, o fora de campo é uma ausência presente que inquieta, insiste e irrompe no devir das ações do espaço visível através dos sons. A primeira parte do filme é quase ausente de sons *off*, que se manifestam, especialmente, a partir da chegada de Juan –quem representa o “fora”; um personagem que encarna o desconhecido, e o desconhecido se converte em uma ameaça: ele escapa ao controle dos patrões, pois não é “domesticado” pelo fato de não ser pago. Sua participação no cotidiano das crianças devém em tensão a cada plano. Os telefones começam a tocar em quase todas as casas que as crianças frequentam e é possível ouvir os carros passando violentamente pela estrada ao se aproximar do “muro” de plantas. A paisagem sonora ganha densidade, expondo a irrupção do *outro* e o desconforto que este causa no ambiente.

Isso ocorre porque a violência e o medo são fatores fundamentais para engendrar pautas de segregação social e espacial. A segurança é uma das razões que impulsiona essa maneira de morar: viver em um todo homogêneo, de iguais –que exclui detrás do muro o *outro* diferente e que representa uma ameaça–, gera uma ilusão de segurança. Nesse sentido, a frenética expansão dos condomínios

fechados também expõe as consequências da desarticulação das formas de sociabilidade e os modelos de socialização que estavam na base de uma cultura que se propunha igualitária. No lugar da integração social introduz-se o que Maristella Svampa chama de *controle da diferença*, “por meio do qual, no interior de um espaço privado, impõe-se como regra permanente a exibição de papéis e posições como mecanismo de cristalização das diferenças” (2008: 217).

(...) é aqui onde parece realizar-se o sonho da comunidade homogênea e transparente, na qual os *outros* não parecem captados como pessoas mas, sobretudo, como categorias sociais (por exemplo, o *pobre*, a *empregada*). Entretanto, como veremos, esta tendência à “categorização” é um elemento intrínseco ao modelo de organização social que as urbanizações privadas propõem: a vantagem com relação ao mundo “de fora” é sua radical transparência. De maneira inequívoca, no *country* ou no bairro privado cada pessoa tem um lugar preestabelecido, que se corresponde com sua função social (Svampa, 2008: 69).

Essa dinâmica é reproduzida pelas crianças, as quais conhecem apenas a cultura do privilégio, sem contato com o estranho. Juan fissa esse universo linear e dicotômico povoado mais por categorias que por indivíduos, já que não se encaixa em nenhuma função conhecida, trabalha enquanto “deveria” estudar ou ignora regras que parecem ser óbvias e universais. Através desse personagem, o filme aborda a inevitável tensão irresoluta entre estamentos sociais que não têm pontos de encontro reais no espaço social que a vida urbana oferece.

Também é bastante presente, através do *off*, a televisão, indicando sua centralidade no cotidiano das crianças e intervindo no predominante silêncio. No filme, vemos uma repetição de procedimentos para a regulação da entrada de pessoas em todos os lugares: a porta da escola reproduz a movimentação da porta do condomínio; no interior da casa, o aposento dos adultos fica trancado enquanto eles viajam e María impede as pessoas de acessarem seu quarto. É o som da televisão que faz a ligação entre os ambientes da casa, sendo que, muitas vezes, os habitantes preferem refugiar-

-se cada um em seu quarto, mesmo que assistam aos mesmos programas – por exemplo, quando Sofía e Esther, na dependência da empregada, veem a mesma novela que María, quem havia expulsado Sofía. Quando se reúnem, o fazem, na maioria das vezes, frente à tevê – chamamos a atenção, especialmente, para um dos únicos momentos que as crianças compartilham com Juan ao rirem, a seu lado, de um filme que ele havia escolhido (visto que o controle remoto estava em sua mão). Pelos créditos, descobrimos que ouvimos, através do aparelho, trechos dos filmes argentinos *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 têm a cidade como personagem importante, destacando especialmente o cruzamento de situações proporcionado pela multiplicidade e pelo “caos” urbanos –justamente alguns aspectos da cidade dos quais os *countries* tentam fugir, para parafrasear o título do curta documental de Lucrecia Martel *La ciudad que huye* (*A cidade que foge*, em tradução livre).⁹

Una semana solos aborda a virada para o privado e a construção do imaginário que anula o *outro* como semelhante, pensando, ao mesmo tempo, em como a comunidade exclusiva, simulação de um lugar onde há apenas riqueza e beleza, também pode ser o cenário de criminalidade (Pötting, 2013).¹⁰ Nestas breves considerações,

⁹ Produzido em 2006 para o projeto *La ciudad en ciernes* (<http://www.derechoalaciudad.org/index.htm>), que reúne um conjunto de atuações pensadas para chamar a atenção sobre como a cidade deve ser a materialização dos direitos humanos e como o urbanismo que a organiza deve fundar-se em tal propósito. O filme de Martel trata da expansão dos *countries* e informa que, em 2006, só em Buenos Aires, já existiam mais de 600 urbanizações fechadas, as quais ocupavam quase o dobro da superfície de dita cidade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1grtEpw0q9c>.

¹⁰ No momento em que se filmava *Una semana solos*, em 2007, o universo dos *countries* estava no centro da atenção do país ao motivar o *best seller* do momento e ser o cenário da crônica policial da qual todos falavam: *Las viudas de los jueves*, de Claudia Piñeyro, Prêmio Clarín de Novela 2005 (que depois deu origem ao filme homônimo de Marcelo Piñeyro, de 2009. Ambos foram lançados no Brasil sob o título *As viúvas das quintas-feiras*) e o crime de Nora Dalmasso, assassinada em novembro de 2006 em

pretendemos comentar alguns aspectos da estética sonora do filme, cuja construção se ancora no silêncio, o qual vai sendo povoado por ruídos em *off* a partir da chegada de um *outro*, Juan, quem provoca uma agitação naquele ambiente restringido. Através do silêncio e dos sons, delineiam-se as relações entre os personagens (quem tem voz ou não, quem deve ser ouvido ou não), descreve-se uma propriedade importante do espaço da ação (a paisagem sonora tranquila) e se traça sua fragilidade (a “invasão” pelos sons em *off*), adensando os conflitos e potencializando o questionamento que o filme propõe sobre essa forma de habitar a cidade entre fronteiras espaciais e sociais cada vez mais inflexíveis.

sua casa em um condomínio fechado de luxo em Río Cuarto (província de Córdoba) –crime que, até hoje, não foi solucionado. Além disso, eram recém-lançados os livros *Vidas perfectas. Los countries por dentro*, de Carla Castelo, e *Mundo privado: historias de vida en countries, barrios y ciudades cerradas*, de Patricia Rojas, e o filme *Cara de queso*, de Ariel Winograd. Sem contar os desdobramentos de outro crime marcante ocorrido em 2002: o homicídio de María Marta García Belsunce, também em sua casa (em um bairro fechado de Pilar, Grande Buenos Aires) e tampouco encerrado.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros. Crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2000.
- CHION, Michel. *La audiovisión*. Barcelona: Paidós, 1993. KRALICH, Susana. "Procesos de urbanización y movilidad cotidiana en la ciudad posfordista. El caso de la región metropolitana de Buenos Aires". Trabalho apresentado na *X Jornadas Argentinas de Estudios de Población*, realizada de 04 a 06 nov. 2009 na Universidad Nacional de Catamarca. Disponível em: <http://www.produccion.fsoc.uba.ar/aepa/xjornadas/pdf/18.pdf>.
- PÖTTING, Sven. "¡Cada uno tiene la intención de construir un muro!" in *Amérika. Mémoires, identités, territoires. Dossier Villes américaines du XX^{ème} siècle: réalités et représentations sociales, culturelles et linguistiques*. Haute Bretagne: número 09, dez. 2013. Disponível em: <http://amerika.revues.org/4391>.
- RASO, Laura Elina. "El éden cerrado. Segregación espacial y construcción de identidades en las urbanizaciones privadas" in *Tópicos del seminario*. Puebla: número 24, jul./dez. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.org.mx/pdf/tods/n24/n24a2.pdf>.
- SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado mais negligenciado do nosso ambiente – a paisagem sonora*. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.
- SVAMPA, Maristella. *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados*. Buenos Aires: Biblos.