

A AMÉRICA NEGOCIADA E OS HOMENS AO LADO

THE NEGOTIATED AMERICA AND THE MEN NEXT DOOR

Anderson Roberti dos Reis

Universidade Federal de Mato Grosso

Correspondência:

Departamento de História – Instituto de Ciências Sociais e Humanas

Av. Fernando Corrêa da Costa, n. 2367, Boa Esperança, Cuiabá/MT, 78060-900.

E-mail: dosreiss@gmail.com

Resumo

Este artigo propõe uma análise do filme *El hombre de al lado* (Argentina, 2009), dirigido por Mariano Cohn e Gastón Duprat, a fim de refletir sobre as representações cinematográficas criadas pela trama e suas relações com a formação histórica e cultural da América Ibérica. Pretende-se, especialmente, examinar o modo pelo qual a obra aborda o tema das normas jurídicas, de seus diferentes sentidos e das possibilidades de negociação.

Palavras-chave: Normas; Negociação; Cinema Argentino.

Abstract

This article proposes an analysis of the movie *El hombre de al lado* (Argentina, 2009), directed by Mariano Cohn and Gastón Duprat, to think over the cinematographic representations created by the plot and its relations with the historical and cultural Ibero-American formation. It is mainly intended to check on how the movie engenders the topic of legal rules, its several meanings and the negotiation possibilities.

Keywords: Rules; Negotiation; Cinema of Argentina.

- Como você pode mandar um advogado atrás de mim?
Estamos em La Plata, Buenos Aires, Argentina!

Questionamento de Victor, um dos protagonistas
de “O homem ao lado”

Introdução

Imagine a seguinte situação: você e seu vizinho não se entendem sobre a realização de uma obra iniciada por ele e que envolve ambas as casas. Nem mesmo três ou quatro demoradas reuniões são capazes de por fim à querela. Vocês, que não costumavam se ver, passam a se frequentar em razão das marteladas. Sentindo-se cansado e prejudicado por tal reforma, você decide contratar um advogado para cuidar do caso e tratar dos aspectos legais. Poucos dias depois, seu vizinho bate a sua porta para relatar que recebeu a visita do seu representante e, parecendo inconformado, pergunta: “como você pode mandar um advogado atrás de mim? Estamos em La Plata, Buenos Aires, Argentina!”. Claro, imaginando que vocês estivessem em La Plata. Suponho que você, que havia contratado o advogado, estranharia menos a reação de seu vizinho (expressa pela pergunta), previsível ante ao acirramento da contenda e à visita que recebera, do que seu argumento (expresso pela exclamação). Afinal de contas, por que constituir um advogado a fim de solucionar um impasse entre vizinhos, “em La Plata, Buenos Aires, Argentina”, soaria descabido?

Tal é a ocasião que serve de *leitmotiv* para este artigo, e que é sugerida pelo filme dirigido por Mariano Cohn e Gastón Duprat: “O homem ao lado” (*El hombre de al lado*, Argentina, 2009). Bem recebida pela crítica internacional e premiada em alguns dos principais festivais de cinema de 2010¹, a película aborda o tema das relações conflituosas entre vizinhos e dos aspectos que envolvem tais circunstâncias, notadamente: a comunicação, os desacordos e as negociações para resolver os impasses. O tema não é propriamente o aspecto original do filme, mas sim o modo como os diretores construíram sua narrativa, circunscrevendo-a num cenário cuja riqueza semântica salta à vista: a Casa Curutchet, projetada por Le Corbusier, uma das grandes expressões da arquitetura modernista na América Latina. Voltarei, mais adiante, aos sentidos da trama e de sua forma.

Por ora, é preciso sublinhar que o desacordo entre vizinhos, pensado de maneira geral, pode resultar de uma série de fatores que vão desde diferenças sociais até chegar a mais simples antipatia mútua provocada por latidos de cachorro. Para o caso específico do filme, embora algumas críticas tenham enfatizado as questões sociais envolvidas², e ensaístas tenham proposto leituras arquitetônicas e psicanalíticas da

¹ Prêmio de Fotografia no Festival de Sundance e de Público no Festival de Toulouse.

² OLIVEIRA, Alysso. Com humor sombrio, “O homem ao lado” zomba da burguesia com briga de vizinhos. Disponível em: <http://cinema.uol.com.br/ultnot/reuters/2011/05/19/com-humor-sombrio-o-homem-ao-lado-zomba-da-burguesia-com-briga-de-vizinhos.jhtm>. Acesso em: 21 ago. 2012.

obra³, minha hipótese é que a alteração e as dificuldades na solução do problema surgem de uma diferença fundamental no modo como cada um dos protagonistas compreende e se relaciona com a noção de norma. Nesse sentido, trata-se mais de diferenças culturais do que de relações econômicas ou de poder. A obra que motiva a discordância será significada distintamente por cada vizinho. Logo, em si, ela não constituirá o problema, que reside na disparidade entre os sentidos atribuídos pelos personagens às circunstâncias que a envolvem. Esses sentidos, o filme o sugere, independem de status social ou da conta bancária.

O objetivo deste artigo é, portanto, analisar a película “O homem ao lado” de modo a compreender as perspectivas de negociação envolvidas na trama e sua relação com elementos que remetem às formações históricas e culturais da América ibérica. Esse exercício só é possível se a narrativa cinematográfica, que serve de fonte a esta reflexão, for tomada como parte da produção cultural de nossa sociedade – e, no caso em tela, da sociedade argentina – e, assim, como portadora de informações sobre a nossa percepção de mundo⁴. Desse modo, ainda que seja produzido no “presente” e que sua trama envolva uma situação igualmente contemporânea, o filme engendra um discurso repleto de representações que dialogam com o passado e com elementos simbólicos e culturais da sociedade que o produz, o que o torna material privilegiado para os historiadores⁵. Creio que, sobre essa relação entre história e cinema, sejam necessárias duas ou três palavras.

Possibilidades analíticas

Faz pelo menos quarenta anos que o cinema se tornou “objeto” da história e que alguns historiadores passaram a se dedicar sistematicamente a sua análise. Eduar-

³ Ver, por exemplo: DÓCOLAS, Janete R. L. O homem ao lado. Comentário sobre o filme “O homem ao lado” apresentado no Ciclo de debates sobre Psicanálise e Filosofia, realizado pela Sigmund Freud Associação Psicanalítica. Disponível em: <http://www.sig.org.br/files/uploads/image/ohomemaolado.pdf>. Acesso em: 12 out. 2012; e SCHNEIDER, Guilherme; SCHNEIDER, Natália. Ensaio “O homem ao lado”. Disponível em: <http://coletanealp.wordpress.com/2012/08/08/ensaio-o-homem-ao-lado/>. Acesso em: 12 out. 2012.

⁴ CAMPO, Mônica B. *História e Cinema*. O tempo como representação em Lucrecia Martel e Beto Brant. 2010. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010, p. 1.

⁵ Analisando as características do *Nuevo Cine Argentino* (NCA), a historiadora Mônica Brincalpe Campo (2010) retoma o problema do tempo das narrativas cinematográficas e remarca a relação intrínseca que estas mantêm com aquilo que a crítica argentina chamou de “tempo do puro presente”. Essa leitura sugere que os filmes ficariam restritos ao cotidiano imediato sem estabelecer relações com o passado ou projeções para o futuro. No entanto, Campo nos lembra: “mesmo elaborando narrativas fílmicas cujas representações estejam cronologicamente ligadas às ações dos personagens em seu cotidiano imediato, isto não significa que não seja possível perceber nestas obras a relação que a própria obra estabelece com a nossa constituição como ser histórico. Portanto, para nós, as representações cinematográficas comportam percepções sobre as maneiras como a atual sociedade se vê e se faz entender no mundo”. CAMPO, Mônica B. *Op. Cit.*, p. 3, grifos da autora.

do Morettin⁶ nota que, desde as propostas da chamada “História Nova” na década de 1970, o cinema foi incorporado ao leque de objetos do historiador, juntamente com outros recursos audiovisuais, extrapolando os limites das fontes escritas. Dizia-se: novos objetos, novas abordagens e novas linguagens. O clássico, e também bastante discutido, conjunto de textos reunidos sob o título “Cinema e História” de Marc Ferro⁷, publicado pela primeira vez em 1977, certamente contribuiu para a inserção do cinema nos domínios da história e para a reflexão acerca das possibilidades analíticas que se ofereciam aos profissionais da área. Como não lembrar, por exemplo, da proposta de Ferro, formulada ainda no início daquela década, de pensar o filme como “contra-análise da sociedade”?

Considerando as relações entre cinema e história instauradas desde então, pode-se pensar, junto com Marcos Napolitano⁸, em três possibilidades: a) o cinema na história: o cinema visto como fonte primária para a investigação historiográfica; b) a história no cinema: o cinema entendido como produtor de discurso histórico e intérprete do passado; e c) a história do cinema: o estudo histórico do cinema, de sua linguagem, avanços técnicos e condições de produção e recepção. Esses três caminhos são igualmente ricos; porém, para o exercício que aqui se propõe, entendo que a perspectiva de pensar o “cinema na história”, segundo a formulação de Napolitano, é aquela que melhor responde ao objetivo deste texto. Isto é, “O homem ao lado” se torna, assim, numa fonte, numa espécie de janela, para a investigação de características, aspectos e representações elaborados pela narrativa fílmica a respeito da sociedade que a produziu.

Eis aí uma boa metáfora para pensar o cinema como fonte para o historiador: a janela. Não por acaso, a janela, real e alegórica, também estará presente no filme. Mais do que aos documentos escritos, essa metáfora pode servir para pensar os usos do cinema na história, já que a janela, à semelhança dos recursos audiovisuais, indica comunicação e permite captar movimentos e sons. O historiador interessado na análise cinematográfica, tal qual alguém que observa uma paisagem através da janela, deve ser capaz de reconhecer os elementos formais e suas particularidades e, simultaneamente, elaborar uma visão mais ampla que contemple o conjunto das representações produzidas por aqueles elementos, atribuindo-lhes sentido. Se me debruçar sobre o peitoril da janela e focalizar o pássaro que canta no galho da árvore, distante apenas três metros de mim, eu terei condições de descobrir que se trata de um sabiá-laranjeira e de seu inconfundível canto, mas perderei de vista os carros que cortam a estrada no horizonte da minha paisagem. Pelo contrário, se eu mirar a estrada para observar os carros, já não poderei mais ver o pássaro na árvore. Para compreender, e depois nar-

⁶ MORETTIN, Eduardo. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. In: CAPELATO, Maria Helena *et al.* *História e cinema*. Dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007, p. 39.

⁷ FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

⁸ NAPOLITANO, Marcos. “Fontes Audiovisuais”. In: PINSKY, Carla (org.) *Fontes Históricas*. 2a. ed. São Paulo: Contexto, 2008, p. 240-241.

rar, a paisagem observada desde a janela, terei de aproximar e distanciar o meu olhar incessantemente, a fim de conciliar as formas particulares de cada elemento notado e sua composição no conjunto geral da paisagem. No entanto, cabe sublinhar que a janela onde estou posicionado só me permite ver um número limitado de ângulos. No caso, o filme é a janela e a vista que ela permite, a história é a paisagem⁹ e os movimentos de particularização (análise formal) e generalização (produção de sentidos por meio da interpretação) são os procedimentos dos historiadores.

Tal como o observador da janela, que seria incapaz de descrever a paisagem em sua totalidade, pois ele teria os limites de sua posição e do alcance da visão, o historiador que utiliza o cinema como fonte é incapaz de saber se o filme (a janela) narra algo que realmente aconteceu. Aliás, esse objetivo nem deveria ser imaginado, a não ser que se esteja pensando em um estudioso do final do século XIX ou início do XX. Nesse sentido, as narrativas cinematográficas devem ser compreendidas como representação de uma realidade, ainda que, em certas ocasiões, o realismo (ou efeito de realidade, para retomar outra vez o texto de Napolitano) das cenas impressione e trague o espectador de tal forma para o interior da trama que ele não consiga o distanciamento necessário.

A mim, portanto, não me interessa saber se houve “de fato” o conflito de vizinhos narrado em “O homem ao lado” ou algo semelhante que seja. Ainda que se tratasse da análise de um filme sobre a Revolução Mexicana, não me preocuparia descobrir se os fatos encenados ocorreram “na realidade”. De outro modo, interessa-me examinar, de maneira conjunta e articulada, o conteúdo e a forma da narrativa a fim de construir uma interpretação. Com isso, admite-se a coexistência de três dimensões: trama do filme (que representa uma suposta realidade), a linguagem (que codifica e formaliza a trama) e a interpretação (os sentidos atribuídos pelo espectador). Assim, deve-se enfatizar, o filme não é “a” realidade, mas um artefato de cultura – e, como tal, produto de um determinado grupo num contexto específico – que elabora representações sobre uma suposta realidade valendo-se de técnicas cinematográficas e de um roteiro. Essa “realidade” pode ser um “fato histórico” (Revolução Francesa, Independência do Brasil, Descoberta da América), ou pode ser um evento cotidiano, a exemplo do impasse entre vizinhos. O historiador atento poderá extrair bons frutos da análise de ambos os tipos.

A janela como problema: a trama e uma análise da obra

A trama de “O homem ao lado” é relativamente simples. Leonardo (Rafael S-pregelburd), o primeiro de dois protagonistas, é um *designer* de sucesso que mora com

⁹ Aproprio-me aqui da sugestão de John Lewis Gaddis, segundo a qual os historiadores teriam muito a ganhar se compreendessem a história como uma paisagem. Ver: GADDIS, John L. *Paisagens da História*. Como os historiadores mapeiam o passado. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

sua esposa, filha e empregada na única casa projetada pelo arquiteto franco-suíço Le Corbusier na América Latina. Certa manhã, ele acorda colhido pelo barulho de marteladas e descobre que seu vizinho, Victor (o segundo protagonista, interpretado por Daniel Araóz), contratou um pedreiro para fazer uma janela na *medianería*, a parede que separa (e une, pois é compartilhada) as duas casas. Alegando que se trata de uma reforma ilegal, que violaria sua privacidade, Leonardo tenta a todo custo, e pressionado por sua mulher, impedir que Victor abra a janela. Os vizinhos, que até o início das marteladas se ignoravam, passam a se relacionar em função daquele problema. Fechado o buraco, o que ocorre ao final da trama, os contatos entre ambos deveriam cessar.

A história encenada se organiza em torno dos diálogos travados pelos dois protagonistas, ora através das janelas, ora pelo portão da frente da Casa Curutchet. Apenas em poucas ocasiões os diretores colocaram os personagens frente a frente, sem que houvesse o portão ou a janela para criar um “corredor de comunicação” entre ambos. Isso se dá, de modo relevante, numa cena em que eles conversam no interior da estilizada van de Victor e também durante a festa promovida por Leonardo e sua esposa, Ana (Eugenia Alonso), na parte final da película. Identifiquei, ao todo, nove diálogos que podem ser considerados fundamentais à compreensão da narrativa.

Desde o início do filme, os espectadores somos levados a nos posicionar em relação à contenda. A postura de Leonardo, normativa e pedante, tende a suscitar antipatias que nem sempre se revertem diretamente em simpatia às atitudes de Victor. No entanto, acredito, é mais fácil simpatizar com o jeito simplório, franco e direto deste do que com a sofisticação e argumentação daquele. Esse efeito se deve, em grande medida, ao enquadramento e à fotografia do filme. Durante os principais diálogos, a câmera é colocada nos ombros de Leonardo, como se estivéssemos poucos centímetros atrás dele, observando a conversa. Com isso, vemos quase sempre Victor em plano médio e frontal (e, em algumas circunstâncias, em *close*), ao passo que de seu interlocutor só podemos vislumbrar a lateral do rosto. A simplicidade dos argumentos de Victor, que alega precisar de um pouco de sol, somada a sua expressividade captada pelo enquadramento frontal se opõe ao discurso normativo de Leonardo, que se torna menos tragável à medida que ele se esquiva da câmera e se esconde parcialmente de nós. Nesse caso, a câmera constrange Leonardo, que por diversas vezes abaixa a cabeça ao perceber de soslaio a sua (nossa) presença. Essa forma de filmar os diálogos permite aos diretores evidenciar a personalidade do *designer* e sua dificuldade (quase covarde) de assumir uma posição na contenda que não seja fundamentada em desculpas.

Aliás, Leonardo (e, por vezes, Ana) “se esconde” da câmera ao longo de toda a trama. Na cena em que ele tempera um frango, não vemos seu rosto, oculto atrás do armário da cozinha. Nos bate-papos com sua esposa na cama, conseguimos apenas observar partes de seu rosto – isso, quando os diretores não optaram por deixá-los totalmente no escuro. Nas cenas em que Leonardo aparece dirigindo, privilegiou-se o chamado plano de $\frac{1}{4}$, no qual observamos o personagem num ângulo de quarenta e

cinco graus, como se estivéssemos sentados no centro do banco traseiro do veículo. Acrescente-se a esses recursos o uso da luz e se chegará a uma das grandes sacadas de Cohn e Duprat: o descompasso entre Leonardo e a Casa Curutchet. Embora esta tenha sido projetada para ressaltar a luminosidade natural – e nota-se esse aspecto todo o tempo, com suas amplas janelas e vãos que permitem a entrada de luz –, que é reivindicada por Victor, várias sequências do filme no interior da casa se passam à meia luz ou às escuras. Na ocasião em que conversa com Ana em seu quarto, Leonardo brinca com uma lanterna, que usa para se mover pela residência. Sabemos por meio das personagens que a casa, construída em 1948, foi projetada por Le Corbusier a fim de valorizar a simplicidade, comodidade, harmonia, além da escala humana em relação ao edifício. Cada um desses valores associado ao projeto do arquiteto franco-suíço é colocado em suspenso ao longo da história. A casa integra-se à paisagem, tem amplos vãos que permitem o contato visual entre os espaços internos e externos. No entanto, é justamente a comunicação que está em xeque no filme.

Outro detalhe importante diz respeito à posição e ao movimento (ou a sua ausência) da câmera, ao longo dos diálogos através das janelas, que invariavelmente está fixa e no interior da residência de Leonardo. Nós, espectadores, jamais saímos de dentro da Casa Curutchet enquanto os personagens se comunicam pelo vão que causou a discórdia. Mesmo nas duas visitas de Leonardo ao cômodo de Victor – situações nas quais ele é flagrado num plano frontal desde a sua própria janela –, a câmera, e portanto o ponto de vista do observador, permanece em seu lugar “preferido”: o edifício projetado por Le Corbusier. Nos planos em que as janelas aparecem enquadradas, há apenas uma única cena cuja tomada é feita de outro ponto: a cena final, quando a abertura da janela já não é mais um empecilho, ocasião em que o espectador é colocado pela primeira vez no interior da casa de Victor enquanto o buraco na parede é completamente fechado. Nesse instante, nós ficamos no escuro e o filme termina.

A fixidez da câmera sugere a dificuldade de Leonardo em sair de sua perspectiva. Durante a trama e as negociações em torno da tal reforma, sua posição (embora constrangida diversas vezes) permanece a mesma: o *designer* pretende impedir aquela obra. A única diferença que se nota é no uso das “justificativas” (ora a desculpa de que a sua mulher não concordou, ora o pretexto de que seu sogro seria o dono do imóvel e não estaria de acordo), que no final das contas retomam o aspecto jurídico que deveria embargar a obra, enunciado no primeiro plano-sequência em que os personagens se encontram, e que não reverbera em seu interlocutor. Victor, pelo contrário, mostra disposição para ceder a fim de conseguir os raios de sol de que precisava¹⁰. Nesse sentido, as janelas (pode-se incluir também a porta) através das quais os protagonistas

¹⁰ Na conversa ocorrida na van, Victor diz a Leonardo que gostaria mesmo de fazer uma janela em formato de escotilha, mas que, como isso destoaria da construção do *designer*, faria uma no mesmo formato e tão moderna quanto à da Casa Curutchet. No decorrer da trama, Victor, que pensava em ter uma janela com aproximadamente um metro de altura, aceita a proposta de Leonardo de limitar a abertura a vinte centímetros de altura, com vidros jateados e numa distância tal do chão que não se pudesse visualizar o nada do lado de fora.

conversam e negociam são uma espécie de alegoria referente à comunicação (ou a sua impossibilidade) e constituem, assim, um duplo problema no filme: o concreto sugerido na trama (a abertura do vão) e o alegórico (os impasses no entendimento).

Várias sutilezas do roteiro, representadas nas falas e atitudes de Leonardo, contribuem para pensar os percalços na comunicação. Os problemas do *designer* com os diferentes “outros” da trama emergem nas conversas com: o pedreiro no início da história; a moça que o entrevista e que o considera autoritário; seus alunos, e em particular sua aluna, com quem tenta uma relação sexual, que fracassa porque ele interpreta equivocadamente os sinais da moça; com o tio de Victor, que sabemos depois ter algum tipo de deficiência; e, sobretudo, com sua filha, com quem não há um diálogo sequer. A personagem de Lola (Inés Budasse) tem apenas uma função na trama: demonstrar a ausência de comunicação com o pai – embora ela se comunique eventualmente com a empregada e visualmente com Victor por duas vezes, quando este apresenta um “teatro de dedos” em sua janela, ao qual ela aplaude. À exceção de sua esposa, seu advogado, seu agente e alguns amigos com quem os códigos culturais se afinam, a relação de Leonardo com os “outros” é falha.

O cenário e o figurino do filme colaboram com esse argumento ao sugerir o “olhar de estrangeiro” de Leonardo. Ele mora numa casa (a única!, os diretores nos lembram) projetada por um arquiteto franco-suíço e sua empregada veste-se com roupas que aludem ao exterior (uma camisa do *Kiss*, banda de rock americana; uma camisa com o símbolo do metrô inglês; uma jaqueta com as iniciais de alguma universidade americana). O aspecto que poderia indicar sua relação com a América Latina (e com a Argentina, em particular) é o quadro com o famoso “retrato” de Che Guevara pendurado no quarto de sua filha. Porém, este é estilizado, cor-de-rosa, e lembra mais uma peça da *pop art* do que propriamente moços barbudos sedentos por revolução na floresta amazônica boliviana. Além dos itens cotidianos incorporados ao cenário e ao figurino que remetem a um universo de significação estrangeiro, Leonardo recorre a termos que são bastante eloquentes de sua posição em relação ao outro, sobretudo quando menciona os aborígenes e diz que encarou a degustação de uma conserva feita por Victor como uma “experiência antropológica”. Mesmo quando Leonardo reconhece qualidades no outro, ele o faz de modo a inferiorizá-lo.

América Barroca e Negociada

Há exatos vinte anos comemorava-se o quinto centenário do descobrimento da América. Faz também duas décadas que historiadores, estudantes e interessados em história da América, no Brasil e no continente, foram presenteados com a publicação de *América Barroca*, obra que reunia as pesquisas e reflexões da professora Janice Theodoro, da Universidade de São Paulo, organizadas em sua tese de livre-docência. Muito do que se lê no livro resulta das formulações teóricas e das práticas docentes da autora ao longo dos anos 1980, período relevante para a história latino-americana – e

particularmente para o Brasil – em razão das transições políticas nos países castigados pelas ditaduras militares, dos recalcitrantes problemas econômicos e dos debates mais amplos em torno da bipolaridade entre os blocos capitalista e socialista. Alegava-se, então, com a boca cheia, que três mundos coexistiam, e nós, latino-americanos e terceiro-mundistas, almejávamos subir um ou dois degraus daquela escada planetária, a depender da ideologia de cada um.

As classificações quase didáticas que hoje podem parecer descabidas ou foram abandonadas pela academia suscitavam à época debates irados e distanciamentos irreconciliáveis. Lia-se o mundo dividido, e invariavelmente em duas partes bem definidas. Há, vinte anos mais tarde, quem ainda o faça. Trata-se sempre de escolhas. Porém, naquele momento, *América Barroca* propunha pensar nossa história através de outros ângulos que nos permitissem indagar sobre as “raízes culturais” do continente¹¹ sem nos limitarmos aos diferentes conjuntos de pares opostos que haviam dominado as narrativas. Logo na introdução, Theodoro enuncia claramente um de seus argumentos a respeito da pluralidade cultural americana:

Mesmo os historiadores, que trabalharam com documentos coloniais, tenderam sempre a selecionar os manuscritos, classificando-os, ou na vertente “conservadora” dos vencedores, ou na vertente “revolucionária” dos vencidos. É mais fácil concordar e ser aplaudido quando dividimos as coisas em certo ou errado, bom ou mau, esquerda ou direita. As ambiguidades, que são próprias da história, frequentemente desqualificavam o narrador. Identificava-se a ambiguidade com falta de determinação, cuja consequência inevitável era criar confusão no leitor. Nesse sentido, balançar os mitos compostos em torno de dualidades nem sempre foi um projeto fácil de ser *consumido*.

O *historiador da cultura*, ao balançar esta árvore de enormes raízes, plantada à época dos descobrimentos, frequentemente foi considerado conservador. Para ele, era inevitável matizar seu objeto de análise, considerando as diferenças entre os processos cognitivos das culturas em questão. Nesse sentido, podia parecer ao leitor, acostumado à retórica europeia, faltar à história da cultura uma definição clara, concisa e unívoca da realidade descrita. Para ele, era sempre necessário relativizar. Nesta perspectiva, as Américas não eram sequer três, mas muitas. As Américas carregariam perfis variados, em acordo com as diversas culturas nativas espalhadas pelo continente, em confluência com outras variáveis culturais, tanto europeias quanto africanas, transplantadas para o outro lado do oceano Atlântico¹².

¹¹ As perguntas que fundamentaram a reflexão de Janice Theodoro foram: quais são as raízes culturais da América? Como compreender nossa formação cultural e, a partir dela, a vida política e econômica? Como se realizou a comunicação intercultural ao longo do nosso período colonial? Por que a América Ibérica, diferentemente da inglesa, encastelou-se num universo arcaico, negando a modernidade? Qual é a importância, para compreender nosso passado, em diferenciar conceitos como miscigenação e policulturalismo? Qual é o significado do barroco na história latino-americana e de que forma nossa independência realizou-se como um projeto barroco? THEODORO, Janice. *América Barroca: tema e variações*. São Paulo: Edusp/Nova Fronteira, 1992, p. 1.

¹² THEODORO, Janice. *Op. cit.*, p. 4, grifos da autora.

A possibilidade de convivência entre muitas e diferentes culturas – inclusive no período imediatamente posterior a situações conflituosas, como foi o caso dos choques provocados pela conquista ibérica – é construída na e pela América Barroca. Eis aí um dos argumentos que mais me seduz na tese de Janice Theodoro. O Barroco, o leitor o descobre ao longo da obra, ganha status de “paradigma da cultura latino-americana”, já que o movimento pressuposto por sua estética permite pensar sobre os múltiplos sentidos atribuídos às diversas ações e representações. E seria justamente a pluralidade de significados atribuídos a uma mesma representação a razão que explicaria os processos de coexistência, reconciliação e negociação entre pessoas ou grupos que partilham códigos culturais distintos. Exemplos desse tipo de manejo dos sentidos seriam as ocasiões em que os indígenas manipularam as formas próprias da cultura europeia por meio da teatralização (uma procissão), sem, contudo, atribuir àquelas ações as significações esperadas pelos padres¹³. O que se caracterizaria como uma falha na catequese e na compreensão dos nativos, conforme a avaliação dos religiosos, constituiu para Janice Theodoro um rico laboratório onde se poderiam analisar as formas de comunicação e convivência entre culturas.

Se pudesse me apropriar dessa leitura particular a respeito do Barroco como paradigma, eu diria que a noção de “morte dos significados absolutos” se transforma numa importante chave de leitura para questões relativas à alteridade que permeiam nosso cotidiano. Para além dos conflitos entre indígenas e europeus, aos quais a autora em tela não restringe sua reflexão, é possível examinar como os diferentes sentidos atribuídos a mesma ação podem ser, simultaneamente, a origem de um conflito e as possibilidades para sua negociação. Tal é o caso das contendas encenadas no filme “O homem ao lado”, que se configuram antes em decorrência de um descompasso entre os códigos culturais dos personagens do que propriamente de questões sociais ou psicológicas. O problema que opõe os vizinhos já é conhecido: a abertura de uma janela na medianeira que separa (e une) suas casas. Leonardo e Victor são diferentes em quase todos os sentidos imagináveis: tipo físico, postura, status social, condição econômica, profissão etc. Quase todos, porque eles partilham o mesmo sistema de comunicação, a língua espanhola. Embora a forma e, portanto, os significantes sejam semelhantes, os universos semânticos implicados nas falas de cada personagem não convergem ao longo da trama. Essa característica é, ao mesmo tempo, responsável pela continuidade das discussões e pela constante negociação.

O primeiro diálogo entre os vizinhos acontece logo nos minutos iniciais, quando Leonardo repete através da janela o discurso que havia feito ao pedreiro que abriu o buraco a marteladas durante o plano-sequência que inaugura a trama. Diante de Victor, que aparece em sua “janela”, Leonardo alega que aquela obra não pode ser feita, que é ilegal. Victor ouve a admoestação, se apresenta e responde que precisa de uns “raiozinhos de sol”, algo que o vizinho tem de sobra em sua bela casa modernista. Leonardo insiste na argumentação jurídica, normativa, reafirmando a ilegalidade e

¹³ *Ibidem*, p. 123 e ss.

acrescentando que a janela violava sua intimidade, ao que seu vizinho retruca dizendo que era “gente trabalhadora, gente de bem” – e, portanto, o fato de ele poder observar o interior da residência do *designer* não supunha nenhum problema. De tanto Leonardo sublinhar a questão legal (ênfase em não entender seu interlocutor), Victor exclama no trecho final do diálogo: “Não vamos ser legalistas! Venha aqui, vamos conversar”. Em seguida, vê-se o resultado da primeira negociação: Victor se compromete a tampar o buraco com plástico enquanto não fecha definitivamente a janela.

A linguagem normativa e jurídica de Leonardo não produz efeito em seu vizinho. Para este, “ser legalista” é uma possibilidade, uma escolha, e não um dado de realidade. As pessoas podem, ou não, ser legalistas, isto é, seguir as normas jurídicas rigorosamente. Para o *designer*, a compreensão é exatamente contrária: as prescrições legais são imperativas e universais¹⁴, e por isso devem ser respeitadas independentemente das circunstâncias. Desse modo, deveria ter sido suficiente enunciar para o vizinho que a reforma era ilegal. Porém, como se nota, tal postura não surte o efeito desejado. Não por acaso, Leonardo repete algumas vezes ao longo do filme que “não entende” seu vizinho quando este finge não ouvir a argumentação jurídica e insiste na necessidade do sol e em conversar. Victor reconhece o código utilizado na fala de Leonardo (argumentação jurídica), mas lhe atribui um sentido que não sobrepuja sua carência de luz solar e as circunstâncias de sua vida cotidiana. Leonardo capta a justificativa de Victor (a necessidade de sol), mas não lhe concede a primazia sobre as prescrições legais. Curiosamente, é essa diferença de sentido e de valor atribuídos à norma jurídica que prolonga o contato entre ambos (e as negociações), já que se Victor houvesse partilhado plenamente (na forma e na significação) a alegação inicial de Leonardo (considerando que, de fato, a reforma fosse ilegal), o buraco estaria fechado e o contato não existiria.

Tais desentendimentos se estendem pela trama. Leonardo repete as proibições legais – às quais são acrescentados outros impeditivos, a fim de dissuadir o vizinho, como a inflexibilidade de sua mulher quanto à realização da obra ou mesmo a alegação de que seu sogro, sujeito bravo, seria o verdadeiro proprietário da casa. Victor continua ignorando a justificativa legal e negociando em relação aos demais obstáculos – a exemplo da cena em que ele envia flores para Ana ou do trecho no qual propõe uma confraternização com o “velho” (referindo-se ao sogro de seu vizinho) para resolver o impasse. Leonardo também tenta negociar, é verdade, mas o faz com base em códigos que afrontam Victor. O exemplo mais evidente se dá quando o *designer* oferece dinheiro para ajudar o vizinho a fechar o buraco, o que é prontamente recusado. Em outra circunstância, Leonardo admite a existência da janela, desde que ela fosse reduzida a uma altura de vinte centímetros, ficasse próxima do teto e tivesse vidros jateados para evitar o contato visual. Victor aceita essa condição.

¹⁴ Em determinada cena, Leonardo lembra que aquela obra não seria aceitável “nem no Japão, nem na China, nem na puta que o pariu”.

Aliás, Leonardo só formula essa proposta após consultar um arquiteto que lhe sugere a redução da janela, numa cena também emblemática. O especialista sublinha que a situação envolve questões legais, mas lembra a Leonardo que esse tipo de coisas se resolve “na conversa”. O dono da Casa Curutchet insiste: “Mas a lei existe. O que ele fez é ilegal!”. Ao que o arquiteto responde: “Bom, a lei diz uma coisa, a vida diz outra”. Leonardo é confrontado novamente com o impasse de sua linguagem jurídica, agora não mais diante de seu incômodo vizinho, mas de alguém que supostamente compartilha códigos culturais semelhantes aos seus, mas que oferece, todavia, uma perspectiva diferente. Ambos conhecem a lei sobre a abertura de janelas nas medianeiras (que Victor ignora), porém o arquiteto não se limita ao “legalismo” de Leonardo.

Ainda insatisfeito, Leonardo dá sua última cartada baseada no argumento legal: conversa sobre o caso com um advogado, que promete pregar uma peça em Victor e ameaçá-lo juridicamente. Tal ameaça ocorre, mas o efeito esperado naufraga na forma torrencial de negociar do vizinho baseada na conversa frente a frente. Dessa situação foi extraído o diálogo que abre este artigo, ocorrido quando Victor procura Leonardo para lhe perguntar sobre o tal advogado: “Como você pode mandar um advogado atrás de mim? Estamos em La Plata, Buenos Aires, Argentina!”. A exclamação de Victor certamente soou estranha a seu vizinho e pressupôs um entendimento da situação ao qual Leonardo ainda não havia chegado – e que nem chegaria até o final da película: os impasses ali deveriam ser resolvidos na conversa e não pelas vias legais. Em “La Plata, Buenos Aires, Argentina” não se mandam prepostos para dirimir conflitos daquela natureza, mas se resolvem as situações conversando, conforme as circunstâncias. Suspeito que se trocássemos o espaço por “Cuiabá, Mato Grosso, Brasil” a frase não perderia totalmente o sentido.

A lei diz uma coisa, a vida diz outra: uma mirada para o período colonial

A afirmação feita pelo arquiteto ao aconselhar Leonardo, longe de ser fortuita ou descabida, abre um leque de possibilidades para se pensar a história ibero-americana, sobretudo no que se refere às características da formação de uma cultura jurídica no continente desde os períodos coloniais. Afora disso, os comportamentos de Victor e toda a discussão que gira em torno do problema jurídico da obra, conforme referido pelos diretores de “O homem ao lado”, se tornam inteligíveis à medida que se ampliam as reflexões a respeito de tal tema. Se não fosse assim, o que poderia explicar a “desqualificação” constante das normas positivas que ocorre no filme, para além do simples encadeamento ficcional do roteiro? As normas são significadas distintamente pelos personagens da trama, e isso só é possível porque partilhamos uma tradição, se assim posso chamá-la, que prevê tais soluções e remete aos processos de institucionalização da conquista e colonização espanholas e portuguesas na América. As contingências da história modificaram em quinhentos anos tais modos de se relacionar com as normas, mas não exauriram aquele padrão.

É bem conhecido o axioma “se acata, pero no se cumple”, tido como definidor do ordenamento jurídico na América hispânica¹⁵. Diversos religiosos e governantes se indagaram a esse respeito e chegaram a conclusões interessantes nos séculos anteriores às independências. O jesuíta José de Acosta, que viveu no Peru e no México nas décadas de 1570 e 1580, afirmou em seu *De Procuranda Indorum Salute* (1576) que estabelecer normas comuns para cristianizar e educar povos tão diversos requeria uma arte elevada, pois as “coisas” nas Índias duravam pouco tempo no mesmo ser¹⁶. Logo, conforme remarcou o jesuíta, o que era conveniente em determinado momento já não o era mais em outra circunstância – à semelhança de um vestido que poderia ser apropriado à infância, mas não sê-lo à idade adulta.

Décadas mais tarde, em 1615, com o intuito de instruir seu sucessor, o Marquês de Montesclaros, vice-rei da Nova Espanha (1603-1607) e do Peru (1607-1615), redigiu uma espécie de tratado sobre a função que ocupara por duas vezes¹⁷. Nele, o autor afirmava existir três muralhas que se opunham à superioridade universal do vice-rei: as cédulas expedidas pelo monarca, que podiam suspender e corrigir quaisquer medidas; os largos costumes que em outros casos estavam em desuso; e a própria prudência do vice-rei, com a qual moderava a si próprio. E prossegue:

Estas dos últimas consideraciones, que llamé al principio murallas, no matan, amortiguan si la vida de aquel poder; pero está su depósito en la voluntad, y así revivirá cuando ella quisiere. Y no es esto lo más peligroso; es lo que á veces viene á ser preciso romper el vallado y hacer entrada en lo más sagrado y defendido, buscando en los preceptos más superiores la primera intención del legislador, aunque se vaya contra el sonido de las palabras, gran riesgo y peligrosa bizarría; tomélo como lo habían de aconsejar doce años de experiencia¹⁸.

Isto é, os costumes e a prudência não “matavam” o poder do vice-rei, mas o amorteciam, embora ambos dependessem da própria vontade do governante, que devia, por vezes, romper os “muros”, entrar no “más sagrado y defendido” e buscar nos preceitos superiores as intenções dos legisladores, ainda que estas fossem contrárias aos significados literais das palavras.

¹⁵ Parte dessa reflexão encontra-se detalhada em minha tese de doutorado. Ver: REIS, Anderson R. dos. *A Companhia de Jesus no México: educação, bom governo e grupos letrados* (séculos XVI-XVII). 2012. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

¹⁶ ACOSTA, Pe. José de. *De Procuranda Indorum Salute*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, s.d., p. 16.

¹⁷ “Relación del Marqués de Montesclaros, virrey del Perú, á su sucesor en este cargo, sobre el estado y gobernación de dicho país”. In: TORRES DE MENDOZA, D. Luis. *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas en América y Oceanía, sacados de los Archivos del Reino, y muy especialmente del de Indias*. Madrid: Imprenta de Frías y Compañía, 1866, t. VI, p. 187-272.

¹⁸ *Ibidem*, p. 189-190.

O jurista Juan de Solórzano y Pereyra conhecia as opiniões de ambos os autores, citando inclusive o padre Acosta naquela que foi sua obra-prima em língua castelhana: a *Política Indiana* (1647). Solórzano unia os conhecimentos teóricos e práticos, pois ocupara o cargo de *oidor* na Audiência de Lima, cidade em que ficou por dezoito anos¹⁹. De posse dessa bagagem, o autor abordou os principais temas da história política das Américas, como os direitos de conquista e domínio, a exploração dos indígenas, as funções dos Conselhos, a administração civil etc. E com relação às funções do Conselho de Índias na elaboração de leis e na administração da justiça, Solórzano sublinhou que tal instituição “ha procurado governar, y conocer las Provincias de ellas en leyes, y ordenanzas, no solo justas, sino ajustadas, y convenientes a lo que al gobierno, temple, disposicion, y necesidad de cada una de ellas le ha parecido convenir [...]”²⁰.

As opiniões desses três homens, em contextos diferentes, são reveladoras de ao menos uma característica fundamental da organização jurídica na América: as fontes do direito não se restringiam às leis originárias da Espanha, o que em última instância recolocava o “problema” suscitado pelo axioma mencionado acima. Isto é, havia outros elementos que incidiam sobre as soluções justas na América e deviam ser considerados. Por exemplo, as diferentes circunstâncias nas quais se encontravam os indígenas e a “mutabilidade constante” destes (Acosta), os usos e os costumes das regiões e a prudência dos governantes (Marquês de Montesclaros) e a necessidade de ajuste para que as leis fossem de fato justas (Solórzano). Resta claro que esses autores, de um modo ou de outro, compartilhavam a premissa aristotélico-tomista de que as leis positivas deveriam expressar o direito natural, que não constituía uma “ciência” fixa e imóvel. Logo, entre a lei e sua aplicação e/ou adaptação havia a razão humana, responsável por fazer da legislação uma expressão do justo natural²¹.

As fontes do direito extrapolavam, portanto, o *sonido de las palabras* e se constituíam valendo-se de outros elementos. Segundo Victor Tau Anzoátegui, o ordenamento jurídico americano deve ser visto como “un conjunto normativo amplio y diverso, en cuya formación concurrían leyes, costumbres, opiniones, obras jurisprudenciales,

¹⁹ ALBERT, Salvador Bernabéu. Juan de Solórzano y Pereira: *De Indiarum Iure (Liber III: De retentione Indiarum)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Reseñas y ensayos historiográficos, 2005. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/251>>. Acesso em: 12 nov. 2009.

²⁰ SOLÓRZANO Y PEREYRA, Juan de. *Política indiana*. Madrid: Real Imprenta de la Gazeta, 1776, t. II, p. 403.

²¹ Essa mediação realizada pela razão humana se torna visível quando se examinam as fontes filosóficas da concepção de lei para o ambiente hispânico do século XVI, identificadas por Victor Tau Anzoátegui, e às quais se acrescenta a tradição aristotélica: i) Isidoro de Sevilha, século VII (a lei deve ser honesta, justa, possível, conforme à natureza e aos costumes pátrios, conveniente ao lugar e ao tempo, necessária, útil, clara e direcionada para o bem público); ii) Afonso X, com as *Siete Partidas* do século XIII (a lei é uma escritura que ensina o bem que o homem deve fazer e prescreve o castigo para premiar os que não fazem mal; por isso, o que a lei manda deve ser leal e direito); iii) São Tomás de Aquino, século XIII (a lei é uma ordenação racional para o bem comum, manifesta e promulgada pela autoridade responsável pela comunidade). TAU ANZOÁTEGUI, Victor. *La ley en América Hispana: del descubrimiento a la emancipación*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1992, p. 36-39.

ejemplares, prácticas, etc., esquivo a toda estructura rígida”²². Acrescente-se a esse conjunto, como sugeriu o autor, a “moral hispânica” e teremos uma medida da complexidade da organização jurídica do universo americano. O vocábulo “leis” poderia se referir tanto às leis *stricto sensu* – respeitando as condições filosóficas de validade, de orientação tomista – quanto às disposições unilaterais do rei, como as provisões, instruções, cédulas e cartas reais, pragmáticas, entre outras²³. Os costumes, outra fatia do conjunto normativo, poderiam ter três efeitos sobre as leis: supri-las em situações não previstas pelo legislador, servir de fundamento a sua interpretação e derrogar leis anteriores se houvesse consentimento do rei²⁴.

Mario Góngora esquematizou os diferentes tipos de normas enviadas à América²⁵. De acordo com o historiador chileno, havia três espécies: as provisões (poderiam ser de justiça ou de governo), as cédulas reais (tratavam exclusivamente de assuntos de governo e não estabeleciam regras de justiça) e os autos (resoluções acerca de algum tema, mas cuja formulação não se dirigia a um destinatário específico). Essas regulamentações castelhanas eram complementadas por disposições ditadas por governantes radicados na América para casos mais específicos, situações inéditas ou circunstâncias em que os representantes do rei no continente acreditavam não precisar de aprovação real: “Se fue así desarrollando una copiosa legislación propia, emanada de los órganos y autoridades reales – audiencias, virreyes, gobernadores, intendentes y sus delegados – o de los cuerpos y autoridades representativas de la ciudad – cabildos, alcaides”²⁶.

A amplitude desse corpo normativo, cuja existência se verifica desde os primeiros anos após a colonização e que crescia conforme as instituições americanas se formavam e se consolidavam, sobretudo a partir da década de 1530²⁷, não impediu que

²² TAU ANZOÁTEGUI, Victor. *Op. Cit.*, p. 9.

²³ BERNAL, José Sánchez-Arcilla. *Instituciones político-administrativas de la América hispánica (1492-1810)*. Madrid: Universidad Complutense, 2000, p. 155-156.

²⁴ *Ibidem*, p. 161.

²⁵ GÓNGORA, Mario. *El Estado en el derecho indiano: época de fundación. 1492-1570*. Santiago: Instituto de Investigaciones Histórico-Culturales, 1951, p. 236-237.

²⁶ TAU ANZOÁTEGUI, Victor. *Op. Cit.*, p. 35-36.

²⁷ Alejandro Guzmán Brito analisou os marcos da “codificación” na América espanhola e observou que os esforços iniciais para dar ordem e conjunto às diversas normas couberam ao primeiro vice-rei da Nova Espanha, Antonio de Mendoza, que em 1548 redigiu as *Ordenanzas y compilación de leyes*. Outras iniciativas surgiram nos anos seguintes. Em 1563, o *oidor* da Audiência mexicana, Vasco de Puga, publicou seu cedulário, que teve o mérito de agrupar também as normas criadas na Nova Espanha e ser a única compilação de leis impressa até 1596, quando o licenciado Diego de Encinas publicou seu cedulário. Outras codificações do século XVI foram a compilação, realizada entre 1562 e 1569, de Juan López de Velasco, que depois assumiu o posto de “cronista das Índias”; o *Código ovandino*, de 1569, organizado por Juan de Ovando, uma das figuras mais atuantes no Conselho das Índias e à época seu visitador; e as *Leyes y ordenanzas reales de las Indias del Mar Océano*, do ouvidor da Audiência mexicana, Alonso de Zorita. No século XVII, novas codificações surgiram, sendo as mais importantes as *Recopilaciones* de 1680. Sobre esse tema, ver: GÓNGORA, Mario. *Op. Cit.*, p. 227; GUZMÁN BRITO, Alejandro. *Historia de la codificación civil en Iberoamérica*. Navarra: Aranzadi, 2006, p. 71-78; RODRÍGUEZ-SALA, María Luisa. *Letrados y técnicos de los siglos XVI y XVII: escenarios y personajes en la construcción de la actividad científica y técnica novohispana*. México DF: Unam, 2002, p. 57-58.

homens como o padre Acosta, o vice-rei Marquês de Montesclaros e o jurista Solórzano y Pereyra, entre outros, identificassem tensões naquela conformação jurídica. Havia um descompasso entre a norma emitida na Europa e sua aplicação deste lado do Atlântico. Como sugeriu John Elliott²⁸, as certezas de Madri se dissolviam nas ambiguidades da América. E as limitações no estabelecimento de uma justiça “estritamente legal”, no sentido dado a essa expressão por Mario Góngora²⁹, poderiam decorrer do desconhecimento das leis, da violação da legislação ou então da “*inadaptación a la realidad*”³⁰. Esta última causa reconduz a análise à premissa de que, entre a lei e a realidade a qual ela pretendia ordenar, existia a razão humana, que deveria, ante as condições e circunstâncias, ajustar, adaptar uma a outra – a lei à realidade –, buscando a solução justa.

À maneira de epílogo: os sentidos da norma e o impasse da solução justa

O que está posto, no item anterior, em síntese é o problema da aplicação da norma a circunstâncias que são muito diversas e que, invariavelmente, escapam aos limites estritos da regulamentação. Seja na Nova Espanha do período colonial, em Bogotá no século XIX ou na disputa entre Leonardo e Victor, em La Plata, nem sempre aquilo que é considerado correto na legislação equivale plenamente à compreensão de justiça que se tem em determinada situação. Como não reconhecer, por exemplo, a justeza da argumentação de Victor, que deseja a janela para ter alguns raios de sol? Quem haveria de lhe negar aquela luz, afirmando que assim agia com justiça? E a lei não deveria, ela mesma, expressar o justo, alguém poderia perguntar com razão? Para essas questões, as respostas são muitas e variadas, embora se verifique uma constante na formação histórica e cultural ibero-americana: a existência de uma “justiça estritamente legal” teve de conviver com “la realidad” e com as diversas formas de negociação que cada situação “real” exigia.

Desse modo, as circunstâncias tendem a implodir o “sentido único” da norma em busca de uma solução *ajustada* a cada caso. Considere-se a trama do filme: “É proibido construir janelas nas medianeiras”. Não há dúvida quanto à objetividade da prescrição. Ou pelo menos não deveria haver. Para Leonardo, o sentido da norma é inequívoco, e ele o repete durante toda a trama. Para Victor, que não é “legalista”, segundo sua própria definição, a proibição, do modo como está enunciada, não dá conta de reparar a injustiça de sua situação, privado de luz natural, ao passo que os

²⁸ ELLIOTT, John H. A Espanha e a América nos séculos XVI e XVII. In: BETHELL, Leslie (Org.). *História da América Latina*. 2. ed. São Paulo: Edusp; Brasília: Fund. Alexandre Gusmão, 2004. v. I, p. 299.

²⁹ GÓNGORA, Mario. *Op. Cit.*, p. 227.

³⁰ TAU ANZOÁTEGUI, Victor. *Op. Cit.*, p. 13.

demais vizinhos – e, notadamente, o dono da Casa Curutchet – a têm de sobra. Para Victor, a solução justa pede que se deixem de lado as questões legais. Já Leonardo quer ver a lei cumprida à risca, inclusive porque isso significaria resguardar ainda mais sua privacidade (ou intimidade, como se menciona na película). Resta claro que a escolha de uma posição ou de outra aponta para o modo como cada personagem concebe a ideia de negociação naquele caso. Se a lei é definitiva em sua prescrição, então não há espaço ou motivos por que negociar. Se a norma não é absoluta e não dá conta de todas as condições da vida cotidiana, então é necessário *platicar*, dialogar para se alcançar um consenso a respeito dos impasses e conflitos. Não sem razão, Victor convivia frequentemente Leonardo para conversar, ao que o *designer* é quase sempre reticente.

O fato de Victor atribuir à norma um sentido distinto daquele conferido por Leonardo permite ao primeiro prolongar as negociações durante toda a trama. Nesse caso, a “morte do significado”, e aqui me aproprio novamente das reflexões elaboradas em *América Barroca*, é a operação responsável pela manutenção do diálogo entre os protagonistas e, principalmente, pela existência da janela ao longo do filme. Ao analisar a variedade de significações sugeridas pelo Barroco, pensado esteticamente e como paradigma cultural, Janice Theodoro propôs uma interessante reflexão a respeito da noção de “forma aberta”:

O barroco trabalhou com tal intensidade as formas plásticas e verbais que as dissociou, tornando-as *artificiais e excêntricas*. Assim, elas foram transformadas em um código retórico construído para dar distância aos conteúdos. Ou ainda, o barroco, mantendo seus antigos vínculos com a estética renascentista, utilizou-se da perspectiva, criou profundidade, para arremedar a realidade e, assim, abriu caminho para uma alternância de significações.

Nesse sentido, o importante para a estética barroca é parecer criar uma ilusão a partir de um signo. E um signo tem capacidade infinita de passar mensagens. Na Europa, tais mensagens vão envolver certas unidades de significação (marcadas pelo cristianismo, especialmente); na América, serão expressão de um movimento, contido na representação física, cujo significado escapa àqueles atribuídos às imagens barrocas europeias. [...]

Ao dissociar *conteúdo e forma*, o barroco nos permite conviver em meio a formas, desenhos e figuras das quais desconhecemos o sentido. A adequação ao objeto novo é construída através da forma, *forma aberta* capaz de incorporar outras significações, que extrapolam aquelas estabelecidas por um universo cristianizado³¹.

³¹ THEODORO, Janice. *Op. Cit.*, p. 146-147.

Enquanto Victor pode conversar, dialogar, negociar, dissimular, ainda que desde um universo social e semântico diferente daquele de seu interlocutor, o vão que lhe daria os desejados raios de sol permaneceu aberto. Calado, ele já não conseguiria evitar o fechamento do buraco. Assim, a vivência de Victor é barroca, já que “o barroco representa a possibilidade de sobrevivência através da forma”³².

Os argumentos algo simplórios de Victor são, portanto, reveladores de certos traços culturais da América ibérica. Embora possam parecer estranhas num primeiro momento, não são descabidas as “falas” que considero centrais à compreensão da trama (“Não vamos ser legalistas”; “A lei diz uma coisa, a vida diz outra”), e notadamente a exclamação de Victor com que inicio este artigo, e que remetem ao axioma “acata-se, mas não se cumpre” e à formação de uma cultura jurídica que é gestada ainda no período colonial. O filme não reflete nada, mas maneja algumas representações cinematográficas cujos sentidos podem fornecer indícios sobre nossos modos de viver, de negociar, de “propor jeitinhos” a fim de resolver impasses que colocam em suspenso a solução legal, viabilizando o convívio. Nesse sentido, este artigo é um convite à reflexão sobre os muitos “homens ao lado” e sua convivência nessa América barroca e negociada.

Artigo recebido em 22 de outubro de 2012.

Aprovado em 16 de dezembro de 2012

³² *Ibidem*, p. 142.