

# VIRUS12

## MODERNOS RADICAIS

a n o 2 0 1 6 y e a r  
s e m e s t r e 0 1 s e m e s t e r

revista do Nomads.usp | Nomads.usp journal  
ISSN 2175-974x | CC BY-NC  
DOI 10.4237/virus\_journal

# LE CORBUSIER ENCONTRA A MARRETA: CORPO, ESPAÇO E MODERNIDADE NO FILME O HOMEM AO LADO

Denise Vieira  
Ana Elisabete Medeiros

Como citar esse texto: VIEIRA, D.S; MEDEIROS, A.E.A. Le Corbusier encontra a marreta: corpo, espaço e modernidade no filme *O Homem ao lado*. VIRUS, São Carlos, n. 12, 2016. Disponível em: <<http://www.nomads.usp.br/virus/virus12/?sec=4&item=9&lang=pt>>. Acesso em: 00 m. 0000.

**Denise Sales Vieira** é pesquisadora no Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, UnB. Estuda as relações entre corpo feminino, cidade e representação no cinema.

**Ana Elisabete de Almeida Medeiros** é Doutora em Sociologia e Professora Adjunta da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, UnB, onde coordena o Laboratório de Estudos da Urbe (LabEUrbe). Estuda patrimônio cultural, projeto urbano, identidade, memória, desenvolvimento local, espaço e habitação.

## RESUMO

A elaboração deste artigo parte de uma leitura do filme argentino *O Homem ao lado* (2009), cuja narrativa se desenrola em um espaço icônico da arquitetura modernista: a *Casa Curutchet*, único projeto residencial de Le Corbusier construído na América Latina. O enredo do filme gira em torno de um conflito muito comum entre vizinhos: a abertura de uma janela no muro que divide as duas casas. A partir dessa querela, desenrola-se uma trama onde Leonardo, o morador da casa de Le Corbusier, tenta de todas as formas impedir que o vizinho Victor – um homem de hábitos e personalidade opostos aos seus – abra a dita janela; Victor, por sua vez, vai fazer o possível para conseguir *um pouco da luz que Leonardo tem sobrando*. A partir desse duelo, que toma os contornos caricaturais da comédia dramática, assim como da análise do processo projetual para a concepção da casa, pretende-se explorar as relações entre a obra do moderno radical Le Corbusier, sua concepção de *máquina de habitar* e o corpo que a ocupa.

**Palavras-chave:** Modernos radicais; Arquitetura Modernista; Corpo; Cinema.

## INTRODUÇÃO

Com este artigo, propomos tecer algumas reflexões acerca da relação entre corpo e espaço no projeto moderno de arquitetura, tendo como recorte a *Casa Curutchet* de Le Corbusier, vista a partir de duas evidências produzidas sobre ela: o projeto e o filme. A partir dessa observação, pretendo problematizar um conflito inerente ao projeto radical de transformação a que a arquitetura modernista se propõe: uma perspectiva de transformação profunda dos modos de morar e o consequente embate entre o que se imagina e o que se materializa no espaço. A narrativa de um cotidiano imaginado, construída no filme a partir da articulação entre corpo, espaço e tempo, apresenta um olhar sobre o espaço construído capaz de contrapor a lógica de sua concepção e construção, à relação dinâmica de invenção e ocupação entre corpo e espaço.

A atividade do *projeto* em arquitetura surge historicamente a partir da separação moderna entre corpo e espaço. Até a renascença, o arquiteto era o construtor, e o desenho era utilizado apenas para realização de croquis durante a obra. A partir do renascimento, a arquitetura passa a ser conceituada e entendida como disciplina intelectualmente elaborada, e o *projeto* passa a ser instância essencial na concepção arquitetônica – pensar, calcular e desenhar antes de construir.

Conceber conceitualmente o espaço implicaria em conhecer profundamente as relações entre indivíduos, natureza e sociedade. Segundo Argan, é parte da conceituação da renascença a crença de que os antigos teriam estabelecido de forma mais pura sua relação com a natureza, e isso estaria refletido na forma como representavam suas edificações: “[...] os antigos eram os maiores conhecedores da natureza, pois eram aqueles que na natureza e da natureza deveriam extrair todos os elementos de sua vida espiritual” (ARGAN, 1973, p. 15, tradução nossa<sup>1</sup>). Como essa relação não era mais possível ao indivíduo moderno devido à evolução da ciência e da religião, era preciso resgatar esse modelo de construir e racionalizá-lo à luz da modernidade. A renascença vai buscar, portanto, na arquitetura da Grécia Clássica, a relação entre corpo e espaço a ser tomada como ideal e a ser reproduzida como modelo válido. Essa concepção foi fundamental para toda a literatura moderna produzida acerca da arquitetura: a racionalidade existente nas teorias de composição e aplicação dos elementos clássicos, já é moderna. Mas é somente a partir da Revolução Industrial – a *Primeira Era da Máquina*, segundo Banham – que os novos meios de produção e a possibilidade de aplicação de novos materiais vão constituir um campo para o que veio a se chamar de Arquitetura Modernista.

Fundamental para a compreensão da racionalidade moderna, e os seus rebatimentos no pensamento arquitetônico, são os escritos de Rene Descartes. Em seu Discurso do Método (1637), Descartes considera uma radical dualidade: a mente, ou a ‘alma’, é inteiramente distinta do corpo. A alma seria a representação do ‘eu’ e sua essência ou natureza consiste apenas no pensar, não dependendo de qualquer coisa material para existir. Essa dualidade mente/corpo já havia sido antecipada no pensamento filosófico desde Platão. No entanto, Descartes vem reforçar a separação entre alma e natureza, numa oposição de superioridade da primeira em relação à segunda. E essa natureza inclui a natureza do corpo. A

---

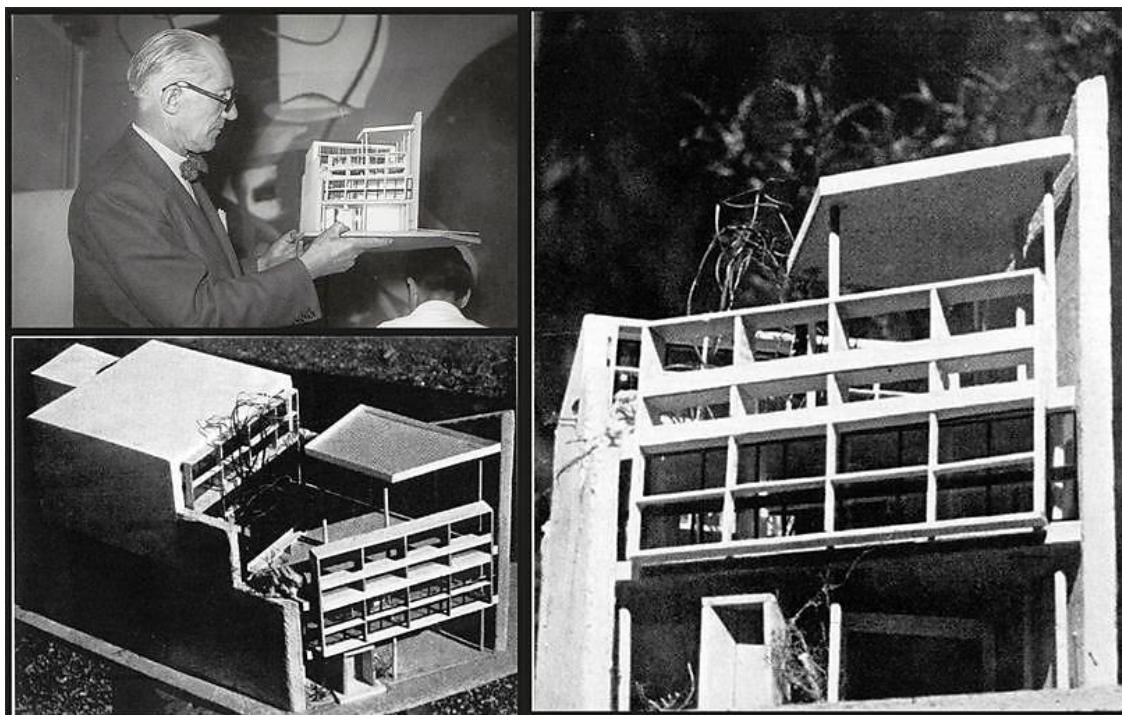
<sup>1</sup> **Do original em espanhol:** “[...] los antiguos eran los más grandes conocedores de la naturaleza, puesto que eran los que en la naturaleza y de la naturaleza debían extraer todos los elementos de su vida espiritual” (ARGAN, 1973, p. 15).

concepção moderna de arquitetura vai se fundamentar nessa tentativa de dominação do corpo pela razão; da natureza pela ação racional humana.

Tendo em mente essas questões introdutórias, pretendo trazer para a discussão o longa-metragem de ficção *O Homem ao Lado* (2009), de Gastón Duprat e Mariano Cohn. O filme trata de um conflito entre dois vizinhos na cidade de La Plata: Leonardo, um *designer* famoso, morador da única casa construída por Le Corbusier na América Latina – a *Casa Curutchet*; e Victor, um *bon vivant*, dono de um furgão exótico, autor de esculturas feitas com peças de ferro aproveitadas do lixo. Victor decide abrir uma janela na empena que divide os dois terrenos, apontando de frente para outra janela na casa de Leonardo. O conflito em torno da abertura da janela vai desencadear os acontecimentos ao longo do filme.

A casa projetada por Le Corbusier é praticamente o único cenário do filme, e decidimos então por voltar à gênese de sua criação: o projeto. Procurei investigar, em linhas gerais, como foi concebida a casa, a partir de que intenções de arquiteto e cliente, como se deu a sua inserção no tecido urbano de La Plata, e quais as representações que ela figura nas leituras arquitetônicas. Num segundo momento, buscando uma caracterização simbólica dos corpos que habitam o filme, apresento uma dicotomia entre representações do *corpo moderno* e do *corpo grotesco*, em um paralelo com as personagens de Leonardo e Victor. E, finalmente, num terceiro momento, trago a descrição de algumas situações do filme que acredito serem importantes para a reflexão, que, ao evidenciar a relação dinâmica entre corpo e espaço, problematizam não somente o projeto de Le Corbusier para a casa modernista, mas também a atividade projetual em si mesma.

## A CASA DE LE CORBUSIER EM LA PLATA



**Fig. 1:** Le Corbusier e Maquete elaborada para o projeto da Casa Curutchet.  
Fonte: <http://tecne.com/casa-curutchet/>



A *Casa Curutchet* é fruto de um projeto encomendado a Le Corbusier, em 1948, pelo médico cirurgião argentino Pedro Curutchet: um típico *homem moderno*. Estudioso de ergonomia, criava seus próprios objetos cirúrgicos. Como médico, admirava as preocupações corbusianas com insolação e higiene, e essas foram provavelmente as características que o levaram a contratar o arquiteto franco-suíço (LEÃO, 2007, p. 04).

Le Corbusier responde ao convite de Curutchet em carta:

Seu programa – a casa de um médico – é extremamente sedutor (a partir do ponto de vista social). Seu terreno está bem situado e em boas condições. Por fim, tendo trabalhado no Plano para Buenos Aires entre 1938-1939, que está atualmente sendo considerado pelo governo, estou interessado na ideia de realizar em sua casa uma pequena construção doméstica, na qual gostaria de realizar uma pequena obra prima de simplicidade, de conveniência e de harmonia, sempre dentro dos limites de uma construção extremamente simples e sem luxos, perfeitamente de acordo, por outro lado, com os meus hábitos (Correspondência de Le Corbusier ao Dr. Pedro Curutchet em 1948, apud GARDINETTI, 2012, s.p., tradução nossa).

A partir de então, o projeto passa a ser elaborado à distância por Le Corbusier, que trabalhava concomitantemente no projeto das Unidades de Habitação de Marselha. Le Corbusier nunca chegou a conhecer pessoalmente o Dr. Curutchet, e nem visitou o terreno onde foi construída a casa. Sua única passagem por La Plata se deu em 1929, quando da sua viagem pela América Latina.

Todo o processo de elaboração do projeto e de execução da casa encontra-se registrado na troca de correspondências entre arquiteto e cliente. Na primeira carta a Le Corbusier, Dr. Curutchet envia fotos da área, as plantas cadastrais e um programa de necessidades. Casado e com duas filhas, faz duas exigências programáticas: queria um consultório em casa, mas com acesso independente da residência, e os ambientes principais da casa deveriam estar voltados para o parque em frente à casa. Le Corbusier demonstra, em uma outra correspondência, preocupação com os limites para a construção:

De que maneira estão construídas as casas vizinhas à sua, à direita e à esquerda? Chegam até ao limite da calçada? Estou obrigado a construir até o limite da linha municipal, ou posso afastar-me desse limite? Posso tirar partido da linha municipal se for obrigado a isso. É possível construir balcões que avancem a fachada, como parece indicado em uma das fotografias que você me enviou? Seria muito útil que você desenhasse em croquis a ocupação do terreno por seus vizinhos (Correspondência de Le Corbusier ao Dr. Pedro Curutchet em 1949, apud GARDINETTI, 2012, tradução nossa).

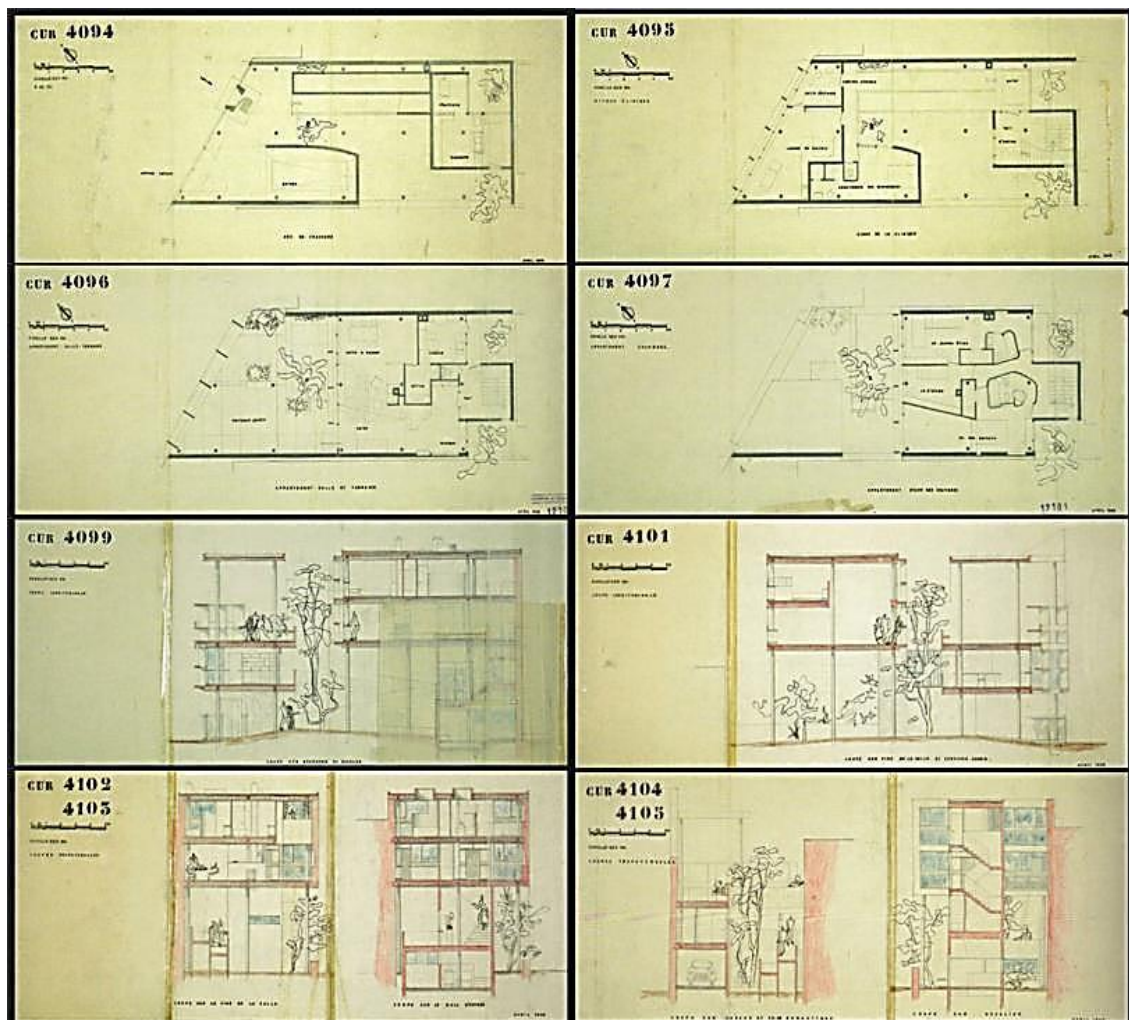
O projeto é concluído e Le Corbusier envia as pranchas ao Dr. Curutchet, acompanhadas de um memorial descritivo, em 24/05/1949. No memorial, descreve o projeto de maneira sintética e objetiva, destacando alguns pontos importantes de sua concepção. Recorto e grifo aqui alguns trechos que considero pertinentes:

Foi ocupado todo o terreno com pilotis de maneira a elevar a casa ao piso aberto sobre o jardim suspenso, beneficiando as vistas do parque, **protegida da circulação e dos curiosos**.

A construção é **extremamente clara e não perturbará o lugar**, permitindo tirar toda a vantagem possível do terreno. [...] **A construção de Curutchet é independente dos muros laterais, a fim de assegurar a solidez da obra e evitar as perturbações às casas vizinhas** e as ameaças à segurança de sua construção.

Que fique bem claro que estou a sua disposição para efetuar todas as modificações que você deseje. Porém, **lhe digo que as mesmas não deveriam ser nada além de modificações em detalhes**, (grifo nosso) pois tenho o sentimento preciso de ter ocupado seu terreno o mais utilmente possível para responder ao seu programa e aos seus recursos, como também aos defeitos do terreno.

Todo o projeto se estabelece por meio do *Modular* [...]. Trata-se de um sistema de medida harmônica que criamos aqui há mais de 7 anos e que aplicamos em nossas construções [...]. **É a partir do Modular que temos conseguido, por um lado, realizar uma economia considerável de volume e, por outro, alcançar uma harmonia que teria sido impossível sem o mesmo** (Le Corbusier citado por GARDINETTI, 2012, grifos nossos, tradução nossa).



**Fig. 2:** Projeto de Le Corbusier para a Casa Curutchet, pranchas enviadas ao Dr. Curutchet em maio de 1949.

Fonte: <http://tecne.com/casa-curutchet/>

Em linhas gerais, o projeto de Le Corbusier consistia em uma solução engenhosa para as necessidades do Dr. Curutchet: dois volumes entremeados por um vão interno – onde deveria ser plantada, e de fato foi, uma árvore de grande porte –

sendo o volume da frente composto pelo consultório e uma dependência de serviços, e o outro, recuado, onde está a residência propriamente dita. Os dois são interligados por uma rampa que permite o acesso, a partir do nível térreo, tanto ao vestíbulo que dá acesso à residência, como, no nível seguinte, ao consultório. A residência se desenrola em mais dois pavimentos: o primeiro corresponde à área de estar e cozinha, cuja cota de piso corresponde à cota de cobertura do consultório, por sobre o qual se desenvolve um terraço que dá vistas ao parque; e o segundo corresponde aos quartos da casa. O trânsito entre os pavimentos da casa se dá por uma escada localizada ao fundo de toda a construção.

Le Corbusier respondeu às principais demandas do Dr. Curutchet: casa e consultórios separados, e cômodos da casa com vista para o parque. Ademais, o que temos é uma *casa de Le Corbusier*, como o próprio Dr. Curutchet vai escrever ao arquiteto em 1957, quatro anos após mudar-se para a casa:

A obra é visitada por estudantes e profissionais... O público em geral tem compreendido cada vez mais essa obra que a muitos lhes pareceu tão estranha a princípio. **Esta é "a casa de Le Corbusier"; me honra ser o proprietário.** Assim lhe digo e quero que se repita, você pode fazer qualquer indicação que será cumprida e agradecida. **É e seguirá sendo a sua casa** (Correspondência de Dr. Curutchet a Le Corbusier em 1957, apud GARDINETTI, 2012, grifos nossos, tradução nossa).



**Fig. 3:** Fotos da Casa Curutchet em 2008.  
Fonte: <http://tecne.com/casa-curutchet/> Olivier Martin-Gambier 2008 © FLC/ADAGP

A *Casa Curutchet* legitima-se enquanto marco na arquitetura modernista por diversos aspectos: primeiro, por se tratar de uma obra de Le Corbusier, e a única na América Latina; segundo, por reunir os principais pressupostos da arquitetura corbusiana dos anos 20: pilotis, janela em fita, terraço-jardim, estrutura independente, fachada-livre, assim como o conceito de *promenade architecturale*; e em terceiro, por reunir também características de uma transição na obra de Le Corbusier, que se inicia nos anos 1930, e vai até o pós-guerra, onde uma preocupação com o *espírito da época* (*zeitgeist*) cede aos poucos um certo espaço ao *espírito do lugar* (*genius loci*). Dessa forma, a *Casa Curutchet* costuma ser considerada como uma obra *contextualista*, respeitosa aos alinhamentos, condições



e geometrias de uma cidade tradicional como La Plata, diferenciando-se da edificação isolada no lote, aspecto característico da modernidade arquitetônica dos anos 20-30 (LEÃO, 2007, p. 16-7).

No trecho da carta transcrito acima, Dr. Curutchet parecia tomado por um sentimento transcendente de que, para além de resolver suas questões de organização familiar, a casa construída para ele teria uma contribuição maior ao pensamento da arte. A família Curutchet mudou-se para a casa em 1953 e o assédio por parte de curiosos, ávidos por conhecer a *casa de Le Corbusier*, intensificou-se e invadiu a rotina da família. Além disso, Curutchet alegava excesso de luminosidade e problemas de privacidade, que não eram contornados com uma simples cortina pelo receio do proprietário de descaracterizar a obra. Em 1965, oito anos após a mudança, os Curutchet deixaram a casa (LEÃO, 2007, p. 12).

É um pouco a tirania da arquitetura, as ideias dos arquitetos as vezes tiranizam a vida do proprietário, o obrigam a viver conceitos, às vezes teóricos; a vida não requer abstração, ver a luz somente pela luz, ou os planos, ou os volumes, isso depende da psicologia do habitante (Entrevista de Pedro Curutchet a Daniel Casoy em 1983, apud JOHNSTON, 2012, s.p., tradução nossa).

### **CORPO MODERNO E CORPO GROTESCO: REPRESENTAÇÕES DE UM DUELO DA MODERNIDADE**

O que podemos dizer acerca da estranheza na relação entre o Dr. Curutchet e a casa de Le Corbusier? Há aqui uma questão a ser levantada que está na gênese do pensamento na arquitetura moderna, que é fundamental para a concepção dos seus projetos, e que vão impactar, principalmente os projetos residenciais: a relação que o pensamento racional moderno estabeleceu com o corpo.

O séc. XVII marca o advento da filosofia mecanicista na Europa Ocidental, e as reflexões acerca da natureza passam a evitar as causas transcendentais para aproximá-las à razão do homem. A astronomia e a física de Galileu vão introduzir uma fratura epistemológica definitiva, onde as fórmulas abstratas da matemática vão refutar os dados sensoriais e o sentimento de orientação do homem no espaço. A natureza, portanto, esvazia-se dos seus mistérios para tornar-se um artefato mecânico nas mãos dos homens. O conhecimento deve ser útil, racional, despidido de sentimento e capaz de produzir eficácia social.

Na filosofia, o pensamento de Descartes é fundamental para a constituição da racionalidade moderna. Descartes vai escrever: "O universo é uma máquina em que não há absolutamente coisa alguma a considerar a não ser as figuras e os movimentos de suas partes" (DESCARTES apud LE BRETON, 2013, p. 102). A metáfora mecânica cartesiana atribuída ao universo também é verdade em sua atribuição ao corpo. Descartes vai estabelecer um estatuto de subordinação do corpo à mente, opondo-os em uma radical dualidade: o indivíduo encontra-se dividido em duas partes, o corpo e a mente, soldados pela glândula pineal. Em seu *Discurso do Método* (1637) a alma (a mente) seria a representação do *eu* e sua essência ou natureza consiste apenas no pensar, não dependendo de qualquer coisa material (o corpo) para existir. O homem cartesiano é composto por uma colagem entre uma alma que só encontra sentido no pensar, e um corpo, ou melhor, uma *máquina corporal*, reduzida a uma simples extensão.

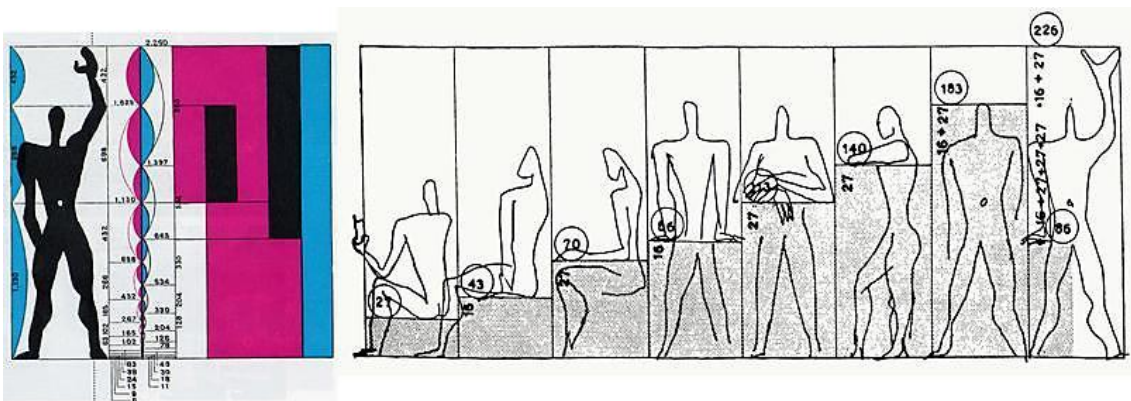
[...] e verdadeiramente pode-se muito bem comparar os nervos da máquina que eu vos descrevo às tubulações das máquinas dessas fontes; seus músculos e seus tendões às diversas engrenagens e

recursos que servem para movimentá-las; seus espíritos animais à água que os move, cujo coração é a fonte e as concavidades do cérebro são os olhares. Além disso, a respiração e outras tais ações, que lhe são naturais e ordinárias e que dependem do curso dos espíritos, são como os movimentos do relógio ou de um moinho que o curso ordinário da água pode tornar contínuo (DESCARTES apud LE BRETON, 2013, p. 120).

Conceitualmente, é essa *máquina corporal*, como uma simples extensão, que Le Corbusier tem em mente ao elaborar o seu projeto, e se manifesta principalmente a partir da adoção do sistema de medidas por ele elaborado: o *Modulor*. Esse sistema, elaborado a partir de um corpo humano padrão, deve aplicar-se ao projeto como um todo, desde as medidas de mobiliário até alturas de pé-direito e proporções de fachada. A palavra *Modulor* é composta a partir de *module*, ou seja, unidade de medida, e *section d'or* (seção áurea), proporção clássica reproduzida por toda a renascença e assumida aqui por Le Corbusier. A publicação *Modulor 1*, em 1948, tem como subtítulo *Ensaio sobre uma medida harmônica à escala humana e aplicável universalmente à Arquitetura e à Mecânica Moderna*. Ao iniciar seus estudos acerca do *Modulor*, por volta de 1942, Le Corbusier era contratado da Associação Nacional Francesa para Estandarização (AFNOR), órgão que tinha como função auxiliar na reconstrução do país no pós-guerra, e estabelecer uma padronização de medidas na construção civil. Em um primeiro estudo, Le Corbusier solicita a um de seus assistentes:

Tome um homem com o braço levantado com 2,20m de altura, inscreva-o em dois quadrados superpostos de 1,10m, coloque-o a cavalo sobre os dois quadrados e um terceiro quadrado resultante lhe dará uma solução. O lugar do ângulo reto deve poder ajudá-lo a colocar o terceiro quadrado. Com este enredado, regido por um homem instalado no seu interior, estou seguro que chegará a uma série de medidas que poderão colocar de acordo com a estatura humana (o braço levantado) e a Matemática. (LE CORBUSIER, 1954, p.35)

Esse era apenas um primeiro estudo e, passando por uma primeira definição, que considerava um homem com 1,75m de altura, Le Corbusier chega a um padrão definido a partir de um homem com 6 pés de altura, ou 1,829m, proporcionado de acordo com a seção áurea e a sequência de *Fibonacci*. Após a publicação do *Modulor 1*, seguem-se uma série de adaptações sugeridas por matemáticos, engenheiros, etc. que são incorporadas a um novo sistema, aperfeiçoado no *Modulor 2*, publicado em 1950.



**Fig. 4:** Desenhos de Le Corbusier representando o sistema de medidas Modulor. Fonte: LE CORBUSIER, 1954.



O conceito do *Modular* é uma reprodução literal do pensamento de Le Corbusier acerca da relação entre corpo e espaço, que é puramente matemática, operando em termos de concepção arquitetônica aquele mesmo pensamento mecanicista relacionado ao corpo cartesiano. Considera-se um tipo para o corpo na tentativa de se encontrar proporções arquitetônicas ideais, e que só poderiam derivar de um corpo com proporções ideais – um homem com 1,829m de altura.

Segundo Le Breton (2013, p. 9), a constituição do *corpo moderno*, que passa por essa concepção mecanicista, implica também no “isolamento do sujeito em relação aos outros (uma estrutura social do tipo individualista), em relação ao cosmo (as matérias-primas que compõem o corpo não tem qualquer correspondência em outra parte), e em relação a ele mesmo (ter um corpo, mais do que ser o seu corpo)”.

Cabe ressaltar que essa concepção passa de antemão por uma negação ao *corpo grotesco*, aquele corpo presente nas festas populares medievais, nos carnavais de rua, que estão no cerne da sociabilidade principalmente no século XV. Nessas festas, os corpos se misturavam indistintamente em ruas e praças públicas, num tipo de sociabilidade distinta da noção atual de espetáculo relacionada ao carnaval, e constituída de uma efusão coletiva, mediada pelo contato físico direto.

Segundo Alain Corbin, os odores da Paris na primeira metade do século XVIII, fruto tanto da aglomeração dos corpos no espaço público, como dos humores provenientes de latrinas, mercados, etc. vão despertar a vigilância dos higienistas. O confinamento e a aglomeração passam a ser vistos como sinônimo de doença, fetidão, e “a percepção dos perigos das *emanações sociais* leva à desconfiança para com a multidão pútrida, o povo e os animais misturados” (CORBIN, 1987, p. 66). Uma nova sensibilidade em relação aos odores passa a se instalar a medida em que a necessidade de individuação é também crescente. A intolerância para com o odor do outro faz parte também da constituição de uma sensibilidade moderna em relação ao corpo.

O **corpo grotesco** é formado de relevos, de protuberâncias, ele transborda de vitalidade, está mesclado à multidão, indiscernível, aberto, em contato com o cosmo, insatisfeito com os limites que ele não cessa de transgredir. É uma espécie de “grande corpo popular da espécie” (BAKHTIN), um corpo eternamente renascente: grávido de uma vida a nascer ou de uma vida a perder, para renascer ainda (LE BRETON, 2013, p. 47, grifo nosso).

Cabe ressaltar que, apesar de o *corpo moderno* e o *corpo grotesco* terem sido colocados aqui em oposição histórica, esse *corpo grotesco* não ficou para trás, não se trata de uma transição onde o pensamento individualista e racional é fundador de um novo corpo. Estudar o corpo significa estudar aquilo que toma forma, enquanto construção simbólica, na fronteira entre o indivíduo e a relação com o que é exterior a ele. É o limite manifesto do que é individual com o que é coletivo. Portanto, o corpo não pode ser encarado como uma realidade em si, mas sim como uma representação no tecido social.

Ao longo da história ocidental, esse conflito, ou melhor, essa dualidade entre *corpo moderno* e *corpo grotesco* esteve sempre presente, e pode-se dizer que somos constituídos justamente pelo embate simbólico entre os dois. E é esse embate simbólico que o filme *O Homem ao lado* vai trazer para discussão.

**O HOMEM AO LADO – LE CORBUSIER ENCONTRA A MARRETA**



**Fig. 5:** Quadros do filme *O Homem ao Lado*.

A partir das questões acerca do processo projetual da *Casa Curutchet* e das conceituações acerca do corpo, pretendo me utilizar do filme *O Homem ao Lado* como meio para problematizar a relação entre espaço projetado e os corpos que nele habitam. De maneira geral, vamos ver adiante que há vários aspectos da narrativa que conectam Leonardo com a acepção de *corpo moderno*, que vai ser confrontado diretamente com o seu opositor: Victor, o vizinho, o *corpo grotesco*. A estrutura narrativa do filme, que estabelece um duelo claro entre dois, com comportamentos caricaturalmente opostos, contribuem para que possamos



enxergar, simbolicamente, as características dessa dualidade representada nos dois personagens.

O filme se inicia ao som de pancadas fortes, sobre a imagem de um quadro dividido em dois, um lado mais escuro que o outro. Enquanto passam os letreiros iniciais do filme, as marteladas começam, a partir do lado mais escuro do quadro, que, já entendemos, tratam-se de dois lados da mesma parede, o dentro e o fora.

Leonardo acorda ao som das marretadas, percorre a casa a procura da fonte do barulho que o acordou. Vai até a rua, quando descobre que o barulho vem de dentro da sua própria casa. Avista o buraco que está sendo iniciado na parede vizinha, no andar de cima, e corre de volta, subindo pelas rampas. A essa altura, ao percorrer a casa com Leonardo, já percebemos se tratar de uma casa grande, ampla, moderna, com grandes janelas de vidro e uma longa rampa de acesso. Já se pode perceber a casa de Le Corbusier, mas basta a informação de que se trata de uma casa modernista.

Eis que o buraco está sendo feito pelo vizinho justamente em frente a uma das janelas da casa de Leonardo. Ao constatar o fato, Leonardo tenta argumentar com o operário que executa o serviço, em tom autoritário, pede-o que interrompa o serviço, pergunta pelo dono da casa, seu Victor, que não está, *volta meio-dia*, diz o operário. Leonardo diz que é para ele procura-lo quando chegar. Após fechar a janela, já com a mulher e a filha ao lado, finaliza com a frase – *Que país terrível, porra!*



Fig. 6: Quadros do filme *O Homem ao Lado*.

O conflito entre os vizinhos em torno da abertura da janela ajuda a colocar em questão vários aspectos ao longo do filme: a necessidade de privacidade e individualidade, versus a relação de proximidade entre vizinhos; a transparência e permeabilidade presente em todo o projeto de Le Corbusier quando voltado para o parque, versus a necessidade de se proteger do olhar do vizinho; e principalmente, coloca frente a frente o *corpo moderno* de Leonardo, versus o *corpo grotesco* de Victor.

Victor tenta ao longo de todo o filme estabelecer um contato próximo com Leonardo, que se esquia sistematicamente. Victor oferece presentes, tenta agradar Leonardo e a esposa, apela para a proximidade tradicional entre vizinhos em cidades pequenas. Mas tudo aquilo é grotesco para Leonardo – a van com um



globo de espelhos, uma xícara feita em uma pata de boi, a conserva do javali que Victor mesmo caçou, as flores vermelhas acompanhadas de um poema, a escultura de ferro – Victor é a representação do grotesco, seus hábitos, seu modo de falar confrontam Leonardo.

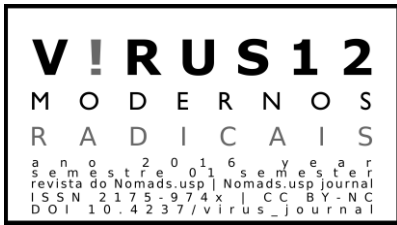
O duelo entre Leonardo e Victor é o duelo entre o *corpo moderno* e o *corpo grotesco*, mediado pelo desejo da transparência ou da resistência a ela. Victor deseja apenas um pouco de sol que Leonardo tem sobrando: – *Preciso de um pouco do sol que você não usa*, diz Victor. O sujeito que habita a casa moderna, envidraçada, contraditoriamente deseja proteger-se do exterior: finge estar trabalhando, sempre ocupado, sempre dando desculpas para evitar o contato direto com Victor. Em uma cena, Victor grita Leonardo da rua, chama-o para conversarem sobre a reforma. Para Leonardo, poderiam conversar dali mesmo, Victor não aceita, eles devem ir a um bar, como amigos. Leonardo alega estar ocupado, trabalhando, e Victor: – *Você esteve cochilando no computador durante meia hora!* Ele o observava no escritório a partir da rua.

Para Victor, a lógica é simples: por que uma pessoa que vive em uma casa tão aberta, tão visível a partir da rua, se importaria com a sua pequena janela? Aí está o conflito: o homem ao lado não quer ser visto e não quer se dar de frente com aquele que o ameaça. Apesar do desejo por privacidade, Leonardo mostra-se vaidoso ao ver sua casa sendo observada a partir da rua por grupos de estudantes, mas mostra-se incomodado quando são turistas; procura instalar um alarme na casa, prefere não colocar grades para não interferir na arquitetura. Nota-se que está aí presente o mesmo sentimento transcendente que o Dr. Curutchet demonstrava nas cartas a Le Corbusier.



Fig. 7: Quadros do filme *O Homem ao Lado*.

Esse *corpo grotesco*, que aqui atribuo a Victor, é o corpo das paixões imediatas, daquele que se expressa por extensões de sua pele, que não tem vergonha de estar sem camisa e ser visto, que dança, que transa, que é o seu corpo, e o filme constrói enfaticamente essa imagem. Em contraponto, o corpo de Leonardo é construído de maneira fria, sistemática, ele está sempre bem vestido, mesmo dentro de casa, os objetos que o cercam são milimetricamente pensados, objetos de *design* arrojado, a relação física com a sua mulher se dá por sistemáticos *biquitos* que ela lhe solicita, a música é experienciada de maneira intelectual. E essas oposições são enfatizadas no filme a fim de ressaltar as diferenças entre os dois, entre o moderno e o grotesco, entre o mecânico e o orgânico, entre a razão e



a paixão, entre o claro e o escuro, entre o projetado e o improvisado, entre a casa de Le Corbusier e a vizinhança.

Ao permitir que seu vizinho morra ao final do filme, Leonardo está deixando morrer aquilo que o incomoda, aquilo que Victor representa: as paixões, o improviso, aquilo que o tira do prumo de sua racionalidade, o que ele considera rude, tosco, repugnante. Leonardo é a representação alegórica do homem moderno, aquele corpo despregado do mundo que o cerca, o corpo-máquina, que encara suas paixões como fraquezas, e que deve manter, por meio de sua racionalidade o controle de todas as situações.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme *O Homem ao lado*, ao banalizar a concepção arquitetônica da *máquina de morar* em um contexto cotidiano, e ao pôr em cheque a transparência do edifício, tão cara à concepção da arquitetura modernista, coloca em questão também a relação entre modernismo e modernização, conforme problematizada por Marshall Berman:

Nossa visão da vida moderna tende a se bifurcar em dois níveis, o material e o espiritual: algumas pessoas se dedicam ao "modernismo", encarado como uma espécie de puro espírito, que se desenvolve em função de imperativos artísticos e intelectuais autônomos; outras se situam na órbita da "modernização", um complexo de estruturas e processos materiais – políticos, econômicos, sociais – que, em princípio, uma vez encetados, se desenvolvem por conta própria, com pouca ou nenhuma interferência dos espíritos e da alma humana (BERMAN, 1986, p. 128).

A radicalidade da arquitetura modernista evidencia-se principalmente por meio de seus "imperativos artísticos e intelectuais autônomos" na esfera do que Berman chama de "modernismo", e materializa nos edifícios preceitos de transformação radical dos modos de morar, que mais tarde vão entrar em conflito com o mesmo "complexo de estruturas e processos materiais" que compõe a dita "modernização", inclusive pela própria resistência a ela. Isso nos aproxima da visão de modernidade enquanto uma complexa rede de contradições internas, próprias do sistema que a caracteriza – o capitalismo. Não se trata aqui de simplesmente fazer uma crítica anacrônica à arquitetura modernista desenvolvida no século XX, mas de inseri-la no complexo processo que é a modernidade, que nega a si mesma o tempo todo pois "não se pode pisar duas vezes na mesma modernidade" (BERMAN, 1986, p. 138).

A cena de abertura de *O Homem ao lado* foi inspirada em uma vídeo instalação denominada *Productos Caseros*, do artista e arquiteto argentino Gaspar Libedinsky. Por meio desse vídeo, ele documenta a transformação do *Cárcel de Caseros*, uma prisão de Buenos Aires que operou entre 1979 e 2000, que foi criada para abrigar temporariamente acusados de crimes enquanto aguardam os julgamentos, mas acabou por se tornar uma prisão de fato. O projeto concebido nos anos 60 previa uma série de conveniências aos detidos, prometendo "uma prisão que não se usará para castigar" e "conforto atrás das grades", o que de fato nunca aconteceu. Em uma rebelião, ocorrida em 1984, os detentos derrubaram as grades das celas, as divisórias das salas de visita, e fizeram buracos na fachada do edifício, por onde se comunicavam com os de fora. Gostaria de finalizar com um trecho da narração do vídeo:

Essas janelas serviram como sistema de comunicação durante 30 anos. Através delas os presos acessavam as fachadas e pulavam, como um homem-aranha, de buraco em buraco. A arquitetura passou assim de seu principal meio de controle a seu principal inimigo: a antítese do panóptico. Enquanto sistema carcerário, que busca transformar a conduta humana através da arquitetura, Caseros representa a inversão da equação: a transformação da arquitetura através da conduta humana (PRODUCTOS CASEROS, 2008, tradução nossa).



Fig. 8: Quadros do vídeo *Productos Caseros*.

## REFERÊNCIAS

- ARGAN, G. C. **El Concepto del Espacio Arquitectónico desde el Barroco a Nuestros Días**. Buenos Aires: Nueva Vision, 1973.
- BERMAN, M. **Tudo que é Sólido Desmancha no Ar: a Aventura da Modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- COHEN, J. L. **Le Corbusier: Lirismo da Arquitectura da Era da Máquina**. Lisboa: Paisagem, 2007.
- COMOLLI, J. L. **Ver e Poder, a Inocência Perdida: Cinema, Televisão, Ficção, Documentário**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- CORBIN, A. **Saberes e Odores: o Olfato e o Imaginário Social nos séc. XVII e XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- DESCARTES, R. Discurso do Método. In: DESCARTES, R. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 33-78. 1a ed. em 1637.
- GARDINETTI, M. Casa Curutchet. **Revista Tecne**, Buenos Aires, 2012. Disponível em: <<http://tecne.com/casa-curutchet/>>. Acesso em: 19 nov. 2015.
- JOHNSTON, D. M. **La razón del cliente: Curutchet y Le Corbusier**. Diagonal, n. 31, 2012. Disponível em: <<http://www.revistadiagonal.com/articles/analisi-critica/larazondelclientecurutchet-lecorbusier/>>. Acesso em: 28 jun. 2016.





LEÃO, S. C. A modernidade figurativa da Casa Curutchet. In: DOCOMOMO BRASIL, 7., Porto Alegre, 2007. **Anais...** Porto Alegre, 2007. Disponível em: <<http://www.docomomo.org.br/seminario%207%20pdfs/051.pdf>>. Acesso em: 18 nov. 2015.

LE BRETON, D. **Antropologia do Corpo e Modernidade**. Petrópolis: Vozes, 2013.

LE CORBUSIER. **The Modulor**. Nova Iorque: Faber and Faber, 1954.

O HOMEM ao Lado. Direção de Mariano Cohn, Gastón Duprat. Roteiro de Andrés Duprat. Buenos Aires: Alpha Media; Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), 2009. 1 DVD (103 min). Título original: *El Hombre de al lado*.

PRODUCTOS CASEROS: Operaciones Urbanas, Boquete. Direção de Gaspar Libedinsk. Buenos Aires: [s.n.], 2008 (23 min). Disponível em: <<https://vimeo.com/19845344>>. Acesso em: 21 nov. 2015.