

## **Cartografias da sociedade: bairros e condomínios fechados e seus impactos nas relações e narrativas das exclusões sociais**

Suelen Caldas de Sousa Simião<sup>1</sup>

**Resumo:** O curta-documental argentino “*La ciudad que huye*” (2006), de Lucrecia Martel, e os filmes “*Cara de queso ‘mi primer ghetto’*” (2006), de Ariel Winograd, “*Una semana solos*” (2007), de Celina Murga, “*Las viudas de los jueves*” (2009), de Marcelo Piñeyro, “*Betibu*” (2014), de Miguel Cohan, “*Historia del Miedo*” (2014), de Benjamín Naishtat, e “*Los decentes*” (2016), de Lukas Valenta Rinner, apresentam-se como sintomas de expressão do descontentamento em relação à forma contemporânea de organizar o espaço urbano e exprimem uma ruptura em relação à cidade e ao outro, atravessados pelo impacto de políticas neoliberais na Argentina. Nesse sentido, a partir da investigação sobre o processo histórico de formação das urbanizações fechadas na Argentina, sobretudo a partir de 1970, e da análise de um conjunto fílmico, o objetivo deste trabalho é pensar e problematizar o impacto urbano e sensível dessas formas de urbanização na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** urbanizações privadas, filmes argentinos, sociabilidades

## **Cartographies of society: neighborhoods and gated communities and their impacts on relationships and narratives of social exclusions**

**Abstract:** The Argentine short documentary “*La ciudad que huye*” (2006), by Lucrecia Martel, and the films “*Cara de queso ‘mi primer ghetto’*” (2006), by Ariel Winograd, “*Una semana solos*” (2007), by Celina Murga, “*Las viudas de los jueves*” (2009), by Marcelo Piñeyro, “*Betibu*” (2014), by Miguel Cohan, “*Historia del Miedo*” (2014), by Benjamín Naishtat, and “*Los decentes*” (2016), by Lukas Valenta Rinner, are symptoms of a discontent expression regarding the contemporary way of organizing urban space and express a rupture towards the city and other individuals, crossed by the impact of neoliberal policies in Argentina. In this sense, by investigating the historical formation process of closed urbanizations in Argentina, especially since 1970, and analyzing a

---

<sup>1</sup> Doutoranda em História, na área de Política, Memória e Cidade, na Universidade Estadual de Campinas, com o projeto intitulado “*La ciudad que huye: expressões da (in)diferença na formação de bairros e condomínios fechados na Região Metropolitana de Buenos Aires a partir de 1970*”, bolsista FAPESP, processo 2018/15067-7. E-mail: [suelen\\_caldas@hotmail.com](mailto:suelen_caldas@hotmail.com)

film set, this study aims to think and problematize the urban and sensitive impact of these forms of urbanization in contemporary times.

**Keywords:** private urbanizations; Argentine films; sociability.

Recebido em: 29/07/2022

Aceito em: 28/10/2022

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

Didi-Huberman (2012)

### *La ciudad que huye*<sup>2</sup>

Os primeiros *countries*<sup>3</sup> surgem na Argentina em 1930, como segunda casa ou casa de verão, reaparecendo nos anos 1970, em grande parte como moradia permanente, e aumentando significativamente em 1990. Para Ballent (1998), embora configurem empreendimentos distintos entre si, cada um com suas próprias características, essas urbanizações, que vão de “*estancias, quintas, viviendas de veraneo, casas de weekend y country clubs*” (BALLENT, 1998, p. 88), trazem como substrato comum viver fora da cidade e em contato com a natureza.

Além dos escritos de arquitetos e urbanistas (planos, projetos e debates) concernentes à urbanização da Região Metropolitana de Buenos Aires (RMBA), dados sobre a formação e expansão dos *countries* e bairros fechados, assim como as alterações de legislação para incorporar esse novo modo de vida urbano, a temática também é discutida em um conjunto fílmico, expresso em sete produções argentinas<sup>4</sup>. Nesse sentido, o objetivo deste texto passa por pensar o processo histórico de formação dos condomínios e bairros fechados na RMBA, a partir de 1970, e as relações entre

---

<sup>2</sup> Este artigo configura-se como parte da pesquisa doutoral em desenvolvimento realizada pela autora.

<sup>3</sup> Denominação dada a condomínios fechados na Argentina

<sup>4</sup> O curta-documental de Lucrecia Martel, *La ciudad que huye* (2006); e os longa-metragens *Cara de queso 'mi primer ghetto'* (2006) de Ariel Winograd, *Una semana solos* (2007) de Celina Murga, *Las viudas de los jueves* (2009) de Marcelo Piñeyro, *Betibu* (2014) de Miguel Cohan, *Historia del Miedo* (2014) de Benjamín Naishtat, e *Los decentes* (2016) de Lukas Valenta Rinner.

sensibilidades, sociabilidades e espaço urbano, expressas na cinematografia argentina em meio aos impactos de políticas neoliberais no país.

Para Ballent (1998), só é possível compreender o *boom* dos anos 1990 a partir da conjugação entre o plano material e plano dos significados dada pela relação entre o mercado imobiliário e o imaginário sobre a vida fora da cidade. Atrelados ao aumento dos *countries*, os bairros fechados e cidades privadas obtiveram também grande adesão de parte da população com condições socioeconômicas para transladarem para essas urbanizações exclusivas.

Além do plano cultural da construção de um universo de sentidos em relação à natureza, a formação dos primeiros *countries* na Argentina se liga também a uma forte epidemia de febre amarela em fins do século XIX, acarretando a migração das classes ricas para a região Norte de Buenos Aires, e ao discurso médico higienista sobre os benefícios de se distanciar das grandes aglomerações urbanas. As relações com um corpo saudável, que praticava esportes, frequentava praias e estava em contato com a natureza, alteram as dinâmicas de socialização entre os anos 1910 e 1930, tendo sido gestadas e difundidas por meio de revistas sobre os usos dos espaços domésticos.

A revista “*Casas y Jardines*”, por exemplo, dedicava-se a demonstrar as tendências da arquitetura doméstica, suburbana e com ares norte-americanos. Processo mantido apenas durante esses anos: “*los primeros country clubs y sus arquitecturas rústicas señalan el fin de una historia: la de los espacios del ocio de la elite y la creación de imágenes en relación con ellos*” (BALLENT, 1998, p. 96).

Dessa maneira, entre os anos 1970 e 1980, passaria a se desenvolver uma nova etapa de aumento significativo desses empreendimentos, graças à demanda dos setores médios e médios-altos por um equipamento de uso comum (uma vez que a situação econômica do país não permitia em grande escala que esses residentes comprassem uma ‘*casa-quinta*’ individual, com piscina, quadras de jogos etc.), e no caso do mercado imobiliário, facilitada pela rentabilidade econômica, mais que outras opções imobiliárias (CLICHEVSKY, 2002).

Assim, por pressão do mercado imobiliário, a “*Ley de ordenamiento urbano y territorial de la Provincia de Buenos Aires 8912/1977*”, decreto que regulamenta o uso

do solo, sofre alterações. Inicialmente, o *Decreto Ley* “*especifica la ubicación de los clubes de campo en ‘áreas complementaria o rural’, para la construcción de viviendas de uso transitorio ‘en contacto con la naturaleza’*” (SVAMPA, 2004, p. 30). Posteriormente, passa a contemplar a figura do bairro fechado e legislar a partir das aproximações com as zonas urbanas.

Nos anos 1990, a *Ley de Convertibilidad*, que fixava a moeda nacional na conversão 1 peso = 1 dólar, permitiu novas inversões imobiliárias e foi responsável pelo *boom* desses empreendimentos, assim como pelo aumento dos bairros fechados.

Mas voltando ao texto de Ballent, embora os primeiros *countries* tenham uma distância temporal considerável e uma motivação diferente daquela da segunda etapa de construções e do *boom*, é importante notar como esse processo se dá a partir das relações entre espaço e cultura e como as ‘representações’ e criações de uma cultura do habitar se relacionam aos valores socioeconômicos dos habitantes. Nesse caso, isso implica dizer que o imaginário do viver fora da cidade esteve ligado à formação de uma sensibilidade gestada dentro de uma cultura letrada e rica.

Em semelhança aos anos 1930, com as publicações em revistas de arquitetura, a partir de 1990, atesta-se um aumento significativo das páginas dedicadas aos *countries* em jornais como o “*Clarín*” e o “*La Nación*”, como escreve Torres (2001). De acordo com o autor, no início dos anos 1990, a oferta relativa a condomínios e bairros fechados cobria em média duas páginas de algum dia específico. Em meados da década, já existia um suplemento dedicado às urbanizações privadas com cerca de 15 páginas e, em 2001, o guia especializado continha 130 páginas com informações completas sobre os empreendimentos, tais como características, infraestrutura, localização etc.

Atualmente, além dos jornais, é possível consultar o *site* “*Urbanizacion*”<sup>5</sup>, com inscrições de *countries* na Grande Buenos Aires, e um sistema de busca que permite a pesquisa por zonas, partidos e tipos de urbanização. Até o atual momento da pesquisa, não é possível apresentar tabelas ou porcentagens atualizadas com esses dados. No entanto, é interessante notar que, se no momento de escrita do projeto de doutorado, em 2018, constavam cerca de 800 inscrições de condomínios fechados, de acordo com o

---

<sup>5</sup> Ver (URBANIZACION, 2022)

site “Urbanizacion”, em 2020, já era possível atestar mais de 1.000 inscrições. Além disso, com a pandemia de COVID-19, o mercado imobiliário atestou um novo incremento e talvez um possível novo *boom* desses empreendimentos privados, confirmando uma ampliação crescente mesmo em tempos de crise econômica e instabilidade social. Além do “Urbanizacion”, há ainda o “Mapa de los barrios cerrados y countries de Zona Norte”, e o “Mapa de countries y barrios privados en Zona Sur”<sup>6</sup>, além do site da “Nordelta”, a cidade privada a 30 km de Buenos Aires, que contém hoje 23 bairros e teve seu primeiro bairro lançado em 1999.<sup>7</sup>

Os *countries*, todavia, não são uma exclusividade Argentina. Denominados “*gated communities*” nos Estados Unidos, aparecem também em países como Brasil (cujo exemplo mais famoso, mas não único, é o *Alphaville*<sup>8</sup>), Colômbia, México, Chile etc.. Essa questão vem sendo debatida por diversos pesquisadores que buscam compreender os impactos dessa expressiva forma de urbanização (CABRERA, DAVID, 2013; HIDALGO, BORSDORF, SÁNCHEZ, 2007).<sup>9</sup>

A *gated community* é um produto imobiliário, estandarizado, planejado, fechado, que se difundiu, espalhando-se rapidamente, no mundo inteiro. Ela promete alegria de viver e segurança às classes médias e altas. Barreiras, guaritas, muros, arames estendendo-se sobre dezenas, na verdade, centenas de metros povoam atualmente as paisagens das cidades americanas. É difícil penetrar nessa *gated community* sem se identificar e sem conhecer alguém no seu interior (CAPRON, *apud*. SPOSITO; GÓES, 2013, p. 4-5).

É importante ressaltar, nesse sentido, que se em um primeiro momento a constituição dos clubes de campo e do estilo *country* passava, primordialmente, por uma relação de contato com a natureza e de distanciamento do ambiente urbano, atualmente, uma das principais justificativas, para além do universo cultural, diz respeito a uma busca por segurança e afastamento dos riscos de violência presentes no espaço aberto da cidade.

---

<sup>6</sup> Ver (IZRASTOFF, 2022), (GUIA ZONA SUL, 2021).

<sup>7</sup> Ver (NORDELTA, 2013).

<sup>8</sup> O Alphaville da cidade de São Paulo foi considerado um dos primeiros grandes empreendimentos privados com esse caráter no Brasil. Ver: (CALDEIRA, 2011)

<sup>9</sup> Para um apanhado bibliográfico de pesquisas sobre Santiago, Lima, Quito, dentre outros lugares, ver: (SPOSITO; GÓES, 2013)

Assim, as mudanças socioeconômicas são responsáveis pelo ingresso também do setor médio que buscava (e busca) segurança, gerando um novo tipo de suburbanização: “*sobre los vestígios de la antigua elite, la clase media, mercado imobiliário mediante, construye sus nuevos jardines, sus nuevos paraísos*” (BALLENT, 1998, p. 98). Tema tratado por Gorelik a partir do que chama de urbanização do capital privado, isto é, a conversão em negócio de fragmentos inteiros de cidade (GORELIK, 2004).<sup>10</sup>

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

É o caso do curta-documental “*La ciudad que huye*” (2006), de Lucrecia Martel, renomada cineasta argentina. O curta, realizado para uma mostra de cinema itinerante e resultado de uma investigação ligada ao projeto “*La ciudad en ciernes*”<sup>11</sup>, que contava com uma série de análises e intervenções para pensar o espaço urbano e a relação entre urbanismo e direitos humanos, ressalta o fenômeno de expansão dos bairros e condomínios fechados ao redor de Buenos Aires. Sua força está na antítese, ao se tratar de um documentário sobre *countries* que sequer chega a entrar em um.

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

---

<sup>10</sup> Para Svampa (2001), as mudanças iniciadas em 1970 se intensificaram com as políticas apoiadas no neoliberalismo dos anos 1990 e a presidência de Carlos Menem, aumentando as desigualdades e a polarização social e fazendo emergir novas formas de diferenciação entre as classes, intensificando o binômio semelhantes (as classes médias e altas com condições de transladar para regiões privadas, isto é, a cidade fechada) em oposição aos diferentes (os outros, destinados a viver na cidade aberta, encarada enquanto perspectiva negativa). Ao mesmo tempo, fez da paisagem da fratura social um dado permanente (GORELIK, 2004).

<sup>11</sup> O projeto reuniu um conjunto de atuações pensadas a partir da relação da cidade e sua materialização nos direitos humanos, e tinha como objetivo explorar o debate urbanístico a partir de diversas áreas. Articulava-se a partir de uma série de eventos itinerantes em diversas cidades e contava com uma exposição organizada em torno de sete vídeos curtos. Ver (LA CIUDAD EN CIERNES, 2007).

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

Na cena seguinte, o plano maior novamente toma a tela e vemos se desenrolar sob a mesma perspectiva da câmera de mão meio escondida, uma nova tentativa infrutífera de entrar em um *country*, agora de outra região. A partir de vistas de satélites, vemos a localização e distribuição no espaço dos condomínios visitados pela equipe de filmagem – espaços que, do chão, conhecemos apenas por meio de grades, placas e seguranças da portaria.

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

Estas urbanizações exclusivas da iniciativa privada são um fenômeno novo. Historicamente, o Estado Argentino havia se preocupado em integrar a população através de uma cidade de quadras iguais que colocava limites aos empreendimentos privados. O investimento estatal em transporte público facilitou a comunicação por esse vasto território. Nos anos 90, essa vontade estatal desaparece, se privatizaram as empresas públicas, se desmantelaram as redes ferroviárias e a fratura social se aprofundou.<sup>12</sup>

Com a tela partida ao meio, acompanhamos em um quadrado do lado esquerdo os muros dos condomínios com a única presença sonora do barulho do motor do carro e sons de pássaros e grilos. A imagem se apaga e um quadro do lado direito mostra a filmagem de casas simples, vizinhos, sons de criança e latidos de cachorro, trazendo

---

<sup>12</sup> A questão do investimento estatal e da iniciativa privada aparece sob diversos aspectos e de maneira cambiante ao longo da história da urbanização argentina, como pode ser atestado em Gorelik (2016; 2004).

como legenda “os vizinhos de frente”. O jogo se repete durante várias vezes, mostrando ora os muros, ora os vizinhos de frente.<sup>13</sup>

No decorrer da narrativa são realizadas algumas tentativas infrutíferas de entrar nos condomínios, que só conhecemos até a portaria e a partir do curto diálogo com o porteiro. Enquanto a voz em *off* narra, diversos quadros aparecem na tela indicando filmagens dos muros de diferentes lugares, os equipamentos esportivos presentes em tais urbanizações, a existência de colégios privados e, principalmente, o alto investimento em segurança privada. Há ainda uma grande preocupação em tornar os limites mais “naturais”, com árvores e trepadeiras cercando as urbanizações fechadas.

Enquanto a câmera acompanha os muros por fora, sempre vemos rodar no canto da tela a quilometragem de extensão das urbanizações fechadas.

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

Em determinado momento, um gráfico toma a tela, por meio do qual é possível notar que a área ocupada pelas urbanizações fechadas, 360 km<sup>2</sup>, é maior que a da cidade de Buenos Aires, com 202 km<sup>2</sup>. As barreiras físicas, os muros, cancelas e portarias, filmadas de maneira marcada no curta-documental de cerca de 5 minutos, expressam de maneira clara a urbanidade de *encierro*. Convertem-se ainda em barreiras para o filme.<sup>14</sup>

O curta-documental, ao ressaltar o contexto histórico de formação dos empreendimentos privados, vai ao encontro da bibliografia que destaca a ocorrência desses espaços “*ligadas a existência de processos globais que levam os produtores do espaço urbano a considerar que esse tipo de habitat urbano é uma ‘opção com sentido’*”

---

<sup>13</sup> É interessante ressaltar que o som assume característica fundamental nas narrativas da diretora e é responsável pela característica sensitiva de seus filmes (BARRENHA, 2013). Além disso, a questão sonora nos filmes que expressam os condomínios fechados é primordial na formação da *mise en scène*, seja pela aproximação desses filmes com as narrativas de horror e suspense, como veremos a seguir, seja pela ambientação em si dos condomínios fechados que trazem como um dos aspectos o contato com a natureza e o distanciamento em relação ao barulho urbano.

<sup>14</sup> O documentário, nesse sentido, diferencia-se do brasileiro, “Alphaville, do lado de dentro do muro” (2008), de Luiza Campos, que entrevista pessoas dentro da urbanização fechada, e no qual a própria diretora mora no condomínio durante o período de produção.

como escrevem Janoschka e Glasze” (SPOSITO, GÓES, 2013, p. 64). Nessa perspectiva, são identificáveis algumas consequências políticas, econômicas e culturais responsáveis pela cada vez maior atratividade dessas urbanizações:

- a) a redução da prestação de serviços públicos; b) a desregulamentação o mercado imobiliário; c) a transformação do ideal de Estado hierárquico num Estado moderador e mínimo; d) o aumento significativo da insegurança; e) os espaços residenciais fechados como parte de uma “cultura global”; f) a difusão de um produto imobiliário exitoso (SPOSITO, GÓES, 2013, p. 64-65).

Além disso, Sposito e Góes, sublinham outras dimensões e valores que se somam a essas questões como a busca por uma “qualidade de vida” e de retomada do contato com a natureza – com base em “interesses culturais (apreciadores de arte ou de vida ao ar livre) e esportivos (jogadores de golfe ou de tênis)” –, ou também o fenômeno de comunidades fechadas com faixas etárias específicas, como as destinadas aos idosos e, no caso argentino, as divisões por religião.<sup>15</sup>

Mas se no trabalho realizado por Martel temos um ponto de vista exterior (do lado de fora dos muros), nos filmes contemporâneos “*Cara de queso ‘mi primer ghetto’*” (2006), de Ariel Winograd, “*Una semana solos*” (2007), de Celina Murga, “*Las viudas de los jueves*” (2009), de Marcelo Piñeyro, “*Betibu*” (2014), de Miguel Cohan, “*Historia del Miedo*” (2014), de Benjamín Naishtat, e “*Los decentes*” (2016), de Lukas Valenta Rinner, temos pontos de vista do interior dos *countries* a partir de composições de tramas baseadas no medo da cidade aberta e na formação de uma comunidade fechada. Para além da superfície de segurança e tranquilidade, apresentam problemas desestruturadores que quebram a narrativa de perfeição das “bolhas” urbanas.<sup>16</sup>

Nosso tema de pesquisa, ao procurar pensar o processo espacial/social e cultural promovido e atravessado pelos *countries*, encontra nos filmes uma linguagem privilegiada para pensar o espaço urbano contemporâneo. Mais que isso, acreditamos

---

<sup>15</sup> O filme “*Cara de queso*” (2006) se ambienta em um *country* judeu. Para uma visão técnica mais detalhada, ver Feierstein (2007).

<sup>16</sup> O termo “bolha”, ou “*burbuja*”, em espanhol, é utilizado em diversas bibliografias.

que os filmes são ‘sintomas’ de ‘expressão’ do descontentamento em relação à forma contemporânea de organizar o espaço e exprimem uma ruptura em relação à cidade e ao outro, atravessados pelo impacto das políticas neoliberais na Argentina.

Cabe ressaltar, ainda, que os filmes sobre *countries* aqui referenciados flertam com o gênero de horror e suspense, mesmo quando incorporam numerosos recursos de narrativas de humor. Destarte, duas dimensões devem ser consideradas: o medo expresso pelos personagens dos filmes e como presença característica da narrativa e como esse medo realiza uma espécie de quebra da quarta parede, sendo responsável por causar sensações nos espectadores, uma das características principais do gênero de horror e suspense, modificando, assim, as relações sensíveis com o espaço urbano.

Nesse ínterim, algumas perguntas podem ser feitas: o medo é deliberadamente manipulado na narrativa visando a certos efeitos ou a certo perfil crítico? Por que esse cinema do cotidiano, da expressão dos condomínios fechados e das relações de classe, tem se utilizado do gênero de horror? Nesse sentido, esse texto procura, mais que responder essas perguntas de maneira direta, pensar os jogos subjetivos expostos nesses filmes que se ligam ainda a uma longa tradição de expressão da cidade no cinema. O desconforto com a cidade, expresso a partir de uma cinematografia que tem na apreensão do espaço urbano um de seus grandes referenciais, nos dá pistas para uma leitura das sensibilidades no contemporâneo e do impacto urbano e sensível da construção de condomínios e bairros fechados na Argentina.

### **O horror como expressão sensível das narrativas das exclusões sociais**

Faltando menos de dez minutos para acabar “*Los decentes*” (2016), de Lukas Valenta Rinner, Belén, a protagonista do filme, uma empregada doméstica que trabalha em um condomínio de alto padrão nos arredores de Buenos Aires, prepara um chá para sua patroa que está na cozinha. Em plano aberto, vemos a cozinha completamente limpa e sem nenhuma louça fora do lugar. A câmera, sem sair da cozinha, mas em *travelling*, acompanha a empregada até seu quarto, que fica ao lado.

Belén, em contraste com os tons frios, característicos da narrativa, usa uma blusa vermelha, cor utilizada em uma longa tradição cinematográfica remetendo à sensação de perigo e alerta. É a primeira vez, exceto pelo título logo nos primeiros minutos do filme, que a cor aparece, contrastando ainda com o uniforme azul da empregada doméstica.

Enquanto Belén está no quarto, ouvimos a voz da patroa ainda ao telefone, mas longe do enquadramento da câmera. A empregada retira o uniforme e espia a conversa. A cena praticamente silenciosa, exceto pelo som da conversa, é marcada por tensão. Segundos depois ouvimos um pequeno baque e a câmera, em *travelling*, se posiciona de maneira que possamos notar a patroa caída sob a mesa.

Aparentemente acaba de ser envenenada.

O expectador desavisado, apesar de acompanhar todo o filme, não tem tempo de se acostumar com a mudança quase repentina da narrativa, que até então acompanhava o cotidiano de uma empregada que descobre que ao lado da sua rotina entediante de trabalho em um condomínio de luxo existe uma comunidade naturista. O susto do expectador não pode ser recuperado de imediato, pois nas cenas seguintes, a comunidade naturista, encabeçada por Belén, invade o condomínio e assassina todos os residentes.

O primeiro a ser morto é Juanchi, filho de Diana – patroa de Belén –, um tenista mimado que não conseguimos averiguar pela narrativa se é um adolescente ou um adulto que ainda faz, literalmente, xixi na cama. Juanchi é pego enquanto corre, de fones, pelas ruas da urbanização fechada. A trilha sonora, a mesma do início do filme, com uma percussão marcada e uma rítmica claramente tribal, nos remete ao tribalismo constante nos limiares entre os habitantes da urbanização privada e os naturistas. O vermelho do sangue a cada pessoa assassinada se opõe aos tons frios das casas e ao verde da urbanização. O filme se encerra com o título tomando a tela enquanto ao fundo há a explosão de uma fonte de água com a escultura de uma enorme noz.

Seria injusto afirmar, no entanto, apesar da surpresa pelo massacre nos minutos finais da narrativa, que a invasão pelos naturistas acontece por acaso. Há uma constante tentativa de intervenção das pessoas que moram no condomínio sem que haja uma justificativa completamente clara. Reclamações de barulho, um abaixo-assinado para a

remoção da comunidade e, por fim e derradeiro, uma cerca elétrica de alta voltagem instalada ao redor que acaba por eletrocutar e matar um dos naturistas. Um expectador atento, que conhecesse de antemão o cartaz do filme, veria ainda uma indicação clara do desfecho. Nele, temos uma encenação de Belén recriando “O nascimento de Vênus” (1483), de Botticelli, sob o corpo de um tenista morto.

Embora esse seja o único filme do nosso escopo no qual a violência se dá de maneira direta, pela morte do *outro*, não é o único em que a narrativa se apropria dos elementos ligados aos gêneros de horror e suspense. No caso de “*Historia del Miedo*” (2014), por exemplo, como escreve Barrenha (2016), cenas que isoladas, não são necessariamente cenas de medo ou horror, a partir de seu acúmulo e da atmosfera criada pelo filme, causam inquietação, especialmente pelo desconforto sonoro da *mise-en-scène*. Um alarme que dispara em uma casa no condomínio fechado, o elevador que sempre emperra ao acabar a energia no edifício de classe média alta, um homem que aparece na câmera do prédio e agride verbalmente a empregada, um estacionamento vazio na madrugada, o porteiro que sai da guarita do condomínio após ouvir um barulho, o lixo que aparece insistentemente ao lado do condomínio, o carro do segurança que repentinamente é atacado por barro, um dos personagens que aparece em um prédio abandonado, a partida do futebol que acaba em briga.

“*Historia del Miedo*”, de Benjamin Naishtat, traz em seu enredo personagens interligados a partir de um condomínio fechado, um edifício de classe média alta, e uma periferia onde vivem as pessoas responsáveis por prestar serviços às duas outras ambientações do filme. O medo é o tom central do longa-metragem e não se restringe às cenas dentro da urbanização fechada, mas parece permear todos os lugares.

Logo nos primeiros minutos quando um helicóptero sobrevoa um *country*, que tem ao lado uma ocupação, e alerta sobre uma ordem de despejo, a perspectiva sonora causa inquietação. O barulho forte da hélice e as palavras ditas pelo megafone, que pouco conseguimos identificar, contrastam com o corte para planos por meio dos quais vemos um adulto jogar bola com uma criança e no qual ouvimos apenas o som de grilos e as palavras trocadas por eles. Além disso, como descreve Barrenha (2016), a primeira forma de comunicação estabelecida no longa-metragem, na qual pessoas em um

helicóptero tentam passar mensagens para pessoas no chão, é normalmente utilizada em filmes de catástrofes e zumbis, quando a comunicação terrestre não é mais possível.

Seguindo a mesma linha, temos “*Las viudas de los jueves*” (2009), de Marcelo Piñeyro, e “*Betibu*” (2014), de Miguel Cohan, ambos inspirados em livros de Claudia Piñeiro. “*Las viudas de los jueves*” é o longa-metragem que mais expressa o impacto da implementação de políticas neoliberais no país, questão que aparece de maneira latente como construtora da narrativa. O filme se passa em um *country* de classe alta e trata da interação entre algumas famílias dessa urbanização, até que três dos homens aparecem mortos na piscina. Para além do possível suicídio dos personagens, quebrando também a narrativa de perfeição de tais urbanizações, uma série de outras ocasiões é marcante no filme, como a compra e venda de drogas por adolescentes de classe alta, o estupro de uma das personagens, a violência contra a mulher etc. “*Betibu*” gira em torno de uma narrativa de investigação. Após o empresário Pedro Chazarreta ser encontrado degolado em sua casa em um *country* de luxo, onde a esposa já havia sido assassinada no mesmo lugar anos antes, o diretor do jornal mais famoso do país contrata uma escritora de livros policiais, Nurit Iscar, para acompanhar o caso.

Por fim, em uma linha menos clara de suspense e com histórias que giram em torno de crianças em condomínios fechados temos “*Cara de queso ‘mi primer ghetto’*” (2006), de Ariel Winograd, que se ambienta em um condomínio judeu onde cinco crianças vivenciam diversas situações de preconceito na passagem da infância à adolescência. O “gueto”, que intitula a película, faz referência à fala do avô de uma das crianças que afirma serem as comunidades fechadas similares aos guetos judeus sob o nazismo. E “*Una semana solos*” (2007), de Celina Murga, desenvolvendo-se a partir de crianças e adolescentes fechadas em um condomínio, sem a presença dos pais, e que para se livrarem do tédio invadem casas vazias. O filme potencializa e materializa a apenas aparente perfeição dos condomínios ao expor, por meio das crianças, situações de preconceito de classe – com a chegada do irmão da empregada –, invasão de propriedade, vandalismo, falta de limites etc.

As sinopses dos filmes apontadas acima não esgotam a potencialidade das imagens expressas nessa cinematografia, uma vez que este trabalho procura pensar a

análise de um “fora-do-filme” tanto quanto o próprio filme em suas especificidades, no caso das imagens (quadro, cena e plano) e da narrativa (relato e poética).<sup>17</sup> O recorte escolhido para a elaboração deste texto traz os resumos das histórias apenas como mote para pensarmos as aproximações com os gêneros de horror e suspense.

Em referência a David J. Russel (1988), Caetano e Gomes (2020) escrevem que embora seja fácil para a crítica identificar um filme de horror, os limites de sua definição enquanto gênero cinematográfico se tornam cada vez mais tênues, especialmente pela característica mutável do gênero que traz como principal foco o entretenimento por meio do susto e da surpresa.

Para Carroll (1999), há uma diferença entre horror e fantástico, em que o fantástico se dá pelo caminho em aberto de resposta natural ou sobrenatural ao que foi exposto, enquanto o horror teria como resposta única o sobrenatural. No entanto, ao encontro de Barrenha (2016) em acordo com Román Gubern e Joan Prats Carós (1979), nos filiamos a uma ideia na qual o *horror film* é um gênero cinematográfico fantástico-terrorífico incorporando, portanto, as duas linguagens.

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

a aversão, que está relacionada ao nojo, é uma sensação que temos diante do que nos parece sujo, podre, abjeto, impuro. Para Douglas, pensar sobre essa impureza implica assimilar a noção contrária a pureza e, assim, observar fenômenos de poluição que podem representar perigo às estruturas de um sistema social (CANÉPA, 2008, p. 9).

Dessa maneira, embora seja difícil categorizar o gênero de maneira fechada, é possível identificar uma série de elementos presentes de maneiras semelhantes nas obras de horror artístico, uma vez que “o gênero horror [que se manifesta em muitas formas

---

<sup>17</sup> Ver Dipaola (2013).

de arte e muitas mídias], *recebe seu nome da emoção que provoca de modo característico ou, antes, de modo ideal, essa emoção constitui a marca de identidade do horror.*” (CARROLL, 1999, p. 30-43, *apud* CANEPA, 2008)

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

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

Lucas Caetano e Paula Gomes (2020), em análise aos filmes de Kleber Mendonça Filho, mais especificamente “*Vinil Verde*” (2004), “*O som ao redor*” (2012) e “*Aquarius*” (2016), procuram identificar o uso característico do gênero cinematográfico de horror nas obras do diretor como assinalamento de uma tendência cinematográfica contemporânea. Uma espécie de “horror social”.

No caso desses filmes, esses elementos aparecem para expressar conflitos sociais e raciais que pareciam “pacificados” pela cordialidade. Questões presentes também em outros filmes brasileiros (CANEPA, 2013), como escrevem os autores, citando Cánepa, em sua análise de filmes como “*Os inquilinos*” (2009), de Sergio Bianchi, e “*Trabalhar cansa*” (2011), de Juliana Rojas e Marco Dutra. (CAETANO; GOMES, 2020). Recentemente, o filme *M-8*, “*Quando a morte socorre a vida*” (2019), de Jeferson De, também se apropria desse universo para discutir a questão racial.

Assim como na análise de Cánepa, na qual o elemento de horror desses filmes não está ligado necessariamente à presença de forças sobrenaturais, mas a questões estruturais que moldaram a sociedade brasileira, nos filmes aqui analisados temos a apropriação de elementos ligados ao gênero para expressar o medo do outro, mesmo nos

locais projetados para a extrema segurança. É como a existência de “*Medos públicos em lugares privados*”, que intitula o texto de Lucas Caetano e Paula Gomes.

O medo é um sentimento que pode ser tanto real quanto imaginado, partir de uma ideia provável tanto quanto exagerada. É ainda o sentimento causador de uma reação e, no caso das comunidades fechadas, o ‘medo do outro’ causa o enclausuramento e a adesão de dispositivos de segurança e controle. O cinema contemporâneo, com os exemplos citados, ao evidenciar construções a partir do medo e em aproximação com o gênero de horror e suspense, é um produtor e modificador de experiências permitindo novas formas de olhar para as experiências sociais e as narrativas das exclusões sociais.

Além disso, como escreve Barrenha (2016), no momento de rodagem de tais filmes, o universo das urbanizações privadas estava em evidência, fosse pela literatura sobre o tema e pela análise de urbanistas e sociólogos, fosse por ser o período, em 2006, por exemplo, em que se torna adolescente a primeira geração de crianças nascidas nos condomínios fechados. Contribuíram ainda mais para criar essa atmosfera, na qual o cinema encontrou terreno para desenvolvimento de suas narrativas, o lançamento dos livros de Claudia Piñeiro “*Las viudas de los jueves*” (2005), vencedor do *Clarín* de novela, e “*Betibu*” (2010), o assassinato de duas mulheres em suas casas em um condomínio de luxo, em 2002, e em um bairro privado, em 2006, e uma onda de vandalismos iniciada por crianças em um *country* também na Argentina<sup>18</sup>. Recentemente, um dos crimes, o de María Marta García Belsunce, ocorrido em 2002 e ainda sem solução apesar da prisão do marido, virou uma série documental da Netflix, intitulada “*Carmel, quem matou Maria Marta?*” (2020), e uma série de ficção da HBO, “*María Marta, el crimen del country*”, que estreou em julho de 2022.

---

<sup>18</sup> Celina Murga, diretora de “*Una semana solos*”, apropria-se dessa discussão para construir a narrativa fílmica, inclusive com a escolha de crianças e adolescentes moradores de condomínios fechados. O objetivo da diretora, em suas próprias palavras, era encontrar crianças com alguma relação com os personagens descritos. Ver: Entrevista ao Bazar Cine por ocasião de lançamento do filme. (CELINA, 2009)

## Mecanismos de controle: entre o *adentro* seguro e o *afuera* aterrorizante e ameaçador

Nos filmes argentinos citados, a inexistência de espaço público é sugerida de maneira latente. A construção, tanto imagética quanto sonora, ressalta a predominância de vegetação cercando as habitações e tomadas bastante abertas nas quais é possível notar ruas desertas, lagos, fontes de água, grandes áreas territoriais (os funcionários se deslocam de carro), parques etc. Em consonância às leituras críticas sobre esses espaços, são locais não ocupados por pessoas.

Quando aparece, a cidade é visualmente retratada como suja e caótica, com a exacerbação dos sons do trânsito, ou pelo uso do efeito drone,<sup>19</sup> em contraste com a paisagem sonora dos filmes, cercada por silêncio e pelo som de grilos, demonstrando um ambiente de tranquilidade. Dentro dos condomínios,

*La calle misma está limitada a su función mínima, la de espacio de circulación y tránsito, pero pierde toda la riqueza de sentido y prácticas que pueden tener en la ciudad-centro. Prueba de este empobrecimiento es que las calles de las urbanizaciones cerradas, en la mayor parte de los casos, no están ni siquiera bordeadas por aceras (THUILIER, 2005, p.11).*

Para o autor, as normas de urbanismo e o regulamento dos bairros e condomínios fechados têm apenas uma finalidade: “*la producción de un espacio securizado, tranquilo, purificado, un espacio ordenado, previsible e inteligible; en definitiva, un espacio descifrable, legible*” (THUILIER, 2005, p.12). O intuito parece ser o de recuperar o “sentido” de cidade por meio de um “*urbanismo y de una urbanidad de encierro*” (CALDEIRA, 1997, p.160).

Caldeira baliza a imagem dos enclaves fortificados oposta à da cidade “*representada como um mundo deteriorado, permeado não apenas por poluição e*

---

<sup>19</sup> O efeito drone, como escreve Lemos (2017), cujo significado em inglês se refere a “zangão”, diz respeito a uma massa sonora resultado de uma combinação de sons, geralmente graves, como o barulho de veículos, aparelhos de ar-condicionado, falatórios densos, barulhos de locais como praças de alimentação de *shopping centers* etc. É uma espécie de paisagem sonora.

*barulho, mas principalmente por confusão e mistura, ou seja, heterogeneidade social e encontros indesejáveis*” (CALDEIRA, 1997, p. 155). As principais características dessas habitações são o confinamento, a distância da cidade e a homogeneidade. Dessa maneira, é importante assinalar os escritos de Caldeira em sua tese da apropriação de princípios da arquitetura moderna por esses empreendimentos privados.

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

Otília Arantes analisa como a utopia reformadora proposta pelos modernos, a reboque justamente do desenvolvimento capitalista das forças produtivas e tecnológicas era, portanto, inseparável do processo de modernização capitalista e criou uma espécie de teatralização da vida social, na qual “*substituindo-se à política, o estético vai reduzindo os conflitos à dimensão da aparência*” (ARANTES, 1993, p. 37).

Na mesma linha, para Caldeira,

o planejamento urbano modernista aspirava transformar a cidade num único âmbito público homogêneo orquestrado pelo estado. Pretendia eliminar diferenças para criar uma racional cidade universal dividida em setores funcionais, como o residencial, de trabalho, recreativo, de transporte, administrativo e cívico (CALDERIA, 1997, p. 167).

Apoiando-se em Holston (1993), argumenta então que, ironicamente, os instrumentos do planejamento modernista foram amplamente utilizados para promover desigualdades, consistindo nisso sua larga utilização na formação dos enclaves fortificados.

Ruas só para o tráfego de veículos, ausência de calçadas, fechamento e internalização das áreas de comércio e espaços vazios isolando edifícios esculturais e áreas residenciais são grandes instrumentos para criar e manter separações sociais. Essas criações modernistas transformaram radicalmente a vida pública não apenas em cidades como Brasília, mas em outros contextos e com intenções diversas. Nos

novos enclaves fortificados, esses instrumentos são usados não para destruir espaços privados e produzir um espaço público total unificado, mas exatamente para destruir espaços públicos. Seu objetivo é alargar alguns âmbitos privados para que cumpram funções públicas, mas de maneira segregada (CALDEIRA, 1997, p. 167).

A parte destacada, ressaltando as criações modernistas, é largamente utilizada em condomínios fechados e amplamente expressa na cinematografia sobre os condomínios. É enfatizada ainda pelo uso da câmera e dos planos que priorizam tomadas de destaque das ruas desertas, ausência de calçadas e a insistência nas placas de indicação de limite de velocidade, aparecendo em todos os filmes do nosso corpus documental.

Dessa maneira, “*os enclaves utilizam-se de convenções modernistas para criar espaços nos quais a qualidade privada é visivelmente reforçada e o público, um vazio sem forma tratado como resíduo, considerado irrelevante*” (CALDEIRA, 1997, p. 168). O objetivo dos condomínios fechados seria, assim, a aniquilação do espaço público que tem, pelo menos em princípio, uma forma não homogênea e não excludente.

Aproximando-nos mais uma vez dos filmes, uma característica marcante desses empreendimentos é a privatização do espaço público, mas sem que os serviços e as regulações “deixem de existir”, sendo substituídos por empresas e regulamentações privadas acionadas pelos proprietários e gerando novas formas de governabilidade, como escreve Roitman (2003). No caso dos filmes, semelhantemente a filmes brasileiros, e como exemplo muito marcado em “*O som ao redor*” (2012), existe uma percepção desses diretores em deixar clara a presença da segurança privada desses ambientes, com *closes* nos logos das empresas, nas armas dos funcionários e em seus uniformes.

Em uma cena de “*Historia del Miedo*”, a câmera, em plano aberto, foca na cerca da urbanização fechada durante alguns minutos. A questão central dessa sequência é o aumento do lixo queimado pelos moradores da região ao redor do condomínio. Ao fundo ouvimos latidos de cachorro. Carlos e sua mulher, moradores do condomínio, descobrem que também há lixo na parte de dentro da cerca. Mariana, então, grita e pede

que o marido averigue com os seguranças. É o início do anoitecer e a câmera se alterna entre os personagens revestidos por fumaça.

Em *close*, a câmera filma a arma do segurança, que, em seguida, é repreendido por Carlos:

- O que faz? O que faz com a arma? Não pode andar assim com uma arma, vai assustar todo mundo.
- Mas os cachorros...
- Mas o que?
- Os cachorros são perigosos.
- Os cachorros o que??!
- Podem machucar alguém.

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

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

No que concerne aos processos de elaboração das sensibilidades e subjetividades, Maristela Svampa vem realizando há vários anos pesquisas referentes à temática, cujos resultados obtidos a partir de uma série de entrevistas podem ser lidos no livro publicado em 2001, “*Los que ganaron: la vida en los countries y en los barrios privados*”. Em *La Brecha Urbana* (2004), a partir de um novo conjunto de entrevistas realizadas em 2002 e 2004 por uma equipe de Ciências Sociais do *Instituto de Ciencias de la Universidad Nacional de General Sarmiento*, a autora lança novas facetas sobre o fenômeno cujos impactos ainda são experienciados contemporaneamente, como, por exemplo, novas modalidades de produção de laços sociais e de relação com a cidade.

Além dos livros da autora, os livros de Carla Castano (2007), “*Vidas Perfectas: los countries por dentro*”, e de Patricia Rojas (2007), “*Mundo privado: historias de vida en countries, barrios e ciudades cerradas*”, trazem uma série de entrevistas nas quais aparece de maneira recorrente nas falas dos moradores a diferença entre o lado de fora da cidade, aberto e inseguro, e o de dentro dos condomínios e bairros fechados, que, pelos mecanismos de segurança (portarias, cancelas, seguranças armados, câmeras etc.), apresentam-se como seguros e livre das possíveis inconveniências dos espaços públicos. Os moradores, no entanto, quando questionados sobre como os mecanismos de controle representariam também uma privação da liberdade de ir e vir, mesmo entre eles, acabam por balizar como uma espécie de preço a se pagar pela segurança e tranquilidade.

### Considerações finais

A documentação técnica – escritos de arquitetos e urbanistas (planos, projetos e debates) concernentes à urbanização da RMBA e aos *countries* –, ao ser cruzada com o conjunto documental artístico dos filmes, permite novas formas de olhar para o urbano e para as relações de sociabilidade. Assim, enquanto um mercado exitoso vende um modo de vida seguro e saudável longe da cidade, os filmes quebram a aparente perfeição projetada publicitariamente para esses espaços.

Ao mesmo tempo, os filmes dialogam com um imaginário reiterado ao longo dos anos. O viver fora da cidade e em contato com o verde, motivador do traslado para os primeiros *countries*, de que fala Ballent (1998), embora apareça agora a partir da chave da busca por segurança, não deixa de estar no horizonte de expectativa desses empreendimentos.

Fin de semana verde, casa verde, sueño verde y verde que te quiero tanto. Todos los que tienen negocios relacionados con el country ponderan el verde como a un héroe pagano. Agente inmobiliarios y medios de comunicación, arquitectos y desarrollistas venden el verde como un estilo de vida. La certeza de que un mundo mejor está al alcance de las manos (CASTELO, 2007, p. 26).

Carla Castelo escreve ainda o que poderia ser compreendido como um resumo da série de entrevistas realizadas por ela: “*La ilusión de tener. La falsa idea de ser*”

(CASTELO, 2007, p. 28). Os filmes vão ao ponto nodal da discussão ao recriarem o universo de perfeição associado a esses espaços, inclusive valorizados a partir dos planos cinematográficos, enquanto desestabilizam essa narrativa por meio de elementos de horror e suspense, ancorados na categoria de horror social. Ao se apropriarem do gênero, evidenciam os conflitos sociais que pareciam apaziguados por uma espécie de harmonia causada pelo ambiente e desmistificam a ideia de que a violência ocorre apenas na cidade e é sempre perpetrada pelo ‘outro’.

“*Cara de queso*” (2006), “*Una semana solos*” (2007), “*Las viudas de los jueves*” (2009), “*Betibu*” (2014), “*Historia del Miedo*” (2014) e “*Los decentes*” (2016), ao ressaltarem o contexto dos *countries* argentinos, nos ajudam a problematizar os impactos urbanos e sensíveis da implementação de políticas neoliberais e da formação de comunidades muradas, indicando o lugar do não encontro dos corpos e evidenciando como a construção desses muros é também corporal. Como na premissa de Dipaola (2022), os filmes expressam a experiência do desmoronamento, não como um reflexo do contexto, mas como uma outra imagem, uma outra maneira de ver.

Ballent (1998) escreve que aos poucos os *countries* se converteram em uma maneira de dizer “somos diferentes”. No entanto, a “*burbuja*” dos condomínios não exime os riscos da cidade. Mais que isso, como a autora, e como expresso na cinematografia citada, acreditamos se tratar ainda apenas da *evocación* de uma *burbuja*.

## Bibliografia

ALPHAVILLE, do lado de dentro do muro. Direção: Luiza Campos. Produção: Gil Ribeiro, João Daniel Tikhomiroff. Roteiro: Luiza Campos. Brasil: DCINE, 2009. (54 min), son. color.

AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Roteiro: Kleber Mendonça Filho. Produção: Carlos Diegues. Brasil: Emilie Lesclaux (CinemaScópio) Saïd Ben Saïd e Michel Merkt (SBS, França), 2016. (145m), son. color.

ARANTES, Otilia B. F. A Ideologia do “lugar público” na arquitetura contemporânea (um roteiro). In: *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo, SP: USP: Studio Nobel, 1993.

BALLENT, Anahí. “Country life: los nuevos paraísos, su historia y sus profetas”, *Block*. nº2, mayo de 1998.

BARRENHA, N. *A experiência do cinema de Lucrecia Martel: Resíduos do tempo e sons à beira da piscina*. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2013.

\_\_\_\_\_. *Espaços em conflito: ensaios sobre a cidade no cinema argentino contemporâneo*. Tese de Doutorado em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016b.

BETIBÚ. Direção: Miguel Cohan. Produção: Mariela Besuievsky. Roteiro: Claudia Piñeiro. Argentina: Tornasol Filmes S.A., Televisión Federal (telefe), Haddock Films, 2014. (98m), son. color.

CABRERA, Laverde; DAVID, Omar. Gated Communities em Latino América. Los Casos de Argentina, México, Colombia e Brasil. *Revista de Arquitectura*, vol. 15, enero-diciembre, 2013. pp. 44-53.

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

CALAFRIOS (Shivers). Direção: David Cronenberg. Produção: Ivan Reitman. Roteiro: David Cronenberg. Canadá: The Canadian Film Development Corporation (C.F.D.C), Cinépix, DAL Productions, 1975. (90m), son. color.

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

CANEPA, Laura Loguercio. “Horrores do Brasil”. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 61, p. 33-37, 2013.

\_\_\_\_\_. *Medo de que?: uma historia do horror nos filmes brasileiros*. 2008. 83p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. 2008.

CAPRON, G. Enclaves fortificados: A nova segregação urbana. *Revista Novos Estudos*, Rio de Janeiro, nº 47, p. 155 – 176, Mar. 1997.

CARA de queso 'mi primer ghetto'. Direção: Ariel Winograd. Produção: Nathalie Cabiron, Gerardo Herrero. Roteiro: Ariel Winograd. Argentina: Tornasol Films S.A., Tresplanos Cine S.A., Haddock Films, 2006. (90m), son. color.

CARMEL: ¿Quién mató a María Marta?. Direção: Alejandro Hartmann. Produção: Mariela Besuievsky, Vanessa Ragone, Carolina Urbieta. Roteiro: Alejandro Hartmann, Lucas Bucci, Sofía Mora, Tomas Sposato. Argentina: Netflix, 2020. (4 episódios), son. color. Série exibida pela Netflix. Acesso em 14 out. 2022.

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

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

CELINA Murga - Una semana solos - Bazar cine. Argentina, Bazar TV, 2009. 1 vídeo (3:24). Publicado pelo Bazar TV. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=IqhWm\\_HEIIQ&ab\\_channel=bazartv](https://www.youtube.com/watch?v=IqhWm_HEIIQ&ab_channel=bazartv)>. Acesso em: 18 out. 2022.

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

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

\_\_\_\_\_. Urbanizaciones exclusivas en Buenos Aires. *Ciudad y territorio*. Estudios Territoriales, XXXIV, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Pós*: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.

DIPAOLA, Esteban. Imágenes indiscernibles. Un abordaje de las relaciones entre la imagen y el espacio en el cine argentino contemporáneo" in *Bifurcaciones*. Revista de Estudios Culturales Urbanos, número 13. Talca: Escuela de Sociología de la Universidad Católica del Maule, invierno 2013.

\_\_\_\_\_. *Las formas del deseo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Letras del Sur, 2022.

FEIERSTEIN, Ricardo. *Vida cotidiana de los judíos argentinos*. Del gueto al country. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

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

GORELIK, Adrian. *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2016.

\_\_\_\_\_. *Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI Editora Argentina, 2004.

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

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

HIDALGO, Rodrigo; BORSODORF, Axel; SÁNCHEZ, Rafael. Hacia um nuevo tejido urbano. Çpes megaproyectos de ciudades valladas em la periferia de Santiago de Chile. *Ciudad y territorio*, XXXIX, 2007.

HISTORIA del miedo. Dirección: Benjamín Naishtat. Produção: Benjamín Domenech. Roteiro: Benjamín Naishtat. Argentina: Vitakuben, Ecce Films, Rei Cine, Mutante Cine, 2014. (79 min), son. color.

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

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

LA CIUDAD EN CIERNES. Derecho a la ciudad. Espanha: 2007. Disponível em: <<http://www.derechoalaciudad.org>> . Acesso em: 18 out. 2022.

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

LAS viudas de los jueves. Dirección: Marcelo Piñeyro. Produção: Vanessa Ragone, Gerardo Herrero, Axel Kuschevatzky. Roteiro: Marcelo Piñeyro, Marcelo Figueras. Novela: Claudia Piñeiro. Argentina: Coproducción Argentina-España; Haddock Films, Castafiore Films, Telefé, Tornasol Films, 2009. (123 min), son. color.

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

LOS decentes. Dirección: Lukas Valenta Rinner. Produção: Lukas Valenta Rinner. Roteiro: Lukas Valenta Rinner, Ana Godoy, Martin Shanly, Ariel Gurevich. Argentina: Nabis Filmgroup S.R.L, 2016. son. color.

M8 - Quando a Morte Socorre a Vida. Dirección: Jeferson De. Produção: Carolina Castro, Iafa Britz, Rômulo Marinho Jr.. Roteiro: Carolina Castro, Jeferson De, Felipe Sholl. Brasil: Buda Filmes, Migdal Films, 2019. (84 min.), son. color.

MARÍA Marta: El crimen del country. Direção: Daniela Goggi. Roteiro: Martín Méndez, Germán Loza. Argentina: WarnerMedia Latin America, Pol-Ka Producciones. Distribuidora: HBO Max, 2022. (8 episódios), son. color.

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

O SOM ao Redor. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Roteiro: Kleber Mendonça Filho. Brasil: CinemaScópio, 2012. (131 min.), son. color.

OS INQUILINOS. Direção: Sérgio Bianchi. Produção: Sérgio Bianchi. Roteiro: Sérgio Bianchi, Beatriz Bracher. Brasil: Pandora Filmes, 2009. (103 min), son. color.

QUE Horas Ela Volta?. Direção: Anna Muylaert. Produção: Cláudia Buschel. Roteiro: Anna Muylaert. Brasil: Pandora, Africa Filmes, Globo Filmes, Gullane Pictures, 2015. (108 min), son. color.

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

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

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

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

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

\_\_\_\_\_. *Los que ganaron*. La vida en los countries y en los barrios privados, Buenos Aires, Ed. Biblos, octubre de 2001.

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

TRABALHAR cansa (2011). Direção: Marco Dutra, Juliana Rojas. Produção: Sara Silveira. Roteiro: Marco Dutra, Juliana Rojas. Brasil: Dezenove Filmes, Filmes do Caixote, 2011. (99 min), son. color.

UN mundo misterioso. Direção: Rodrigo Moreno. Produção: Natacha Cervi, Hernán Musaluppi. Roteiro: Rodrigo Moreno. Argentina: Rizoma, R. Moreno y Rohfilm (Alemania), 2011. (107 min), son. color.

UNA semana solos. Direção: Celina Murga. Produção: Juan Villegas. Roteiro: Celina Murga, Juan Villegas. Argentina: Tresmilmundos Cine. Productor: Martin Scorsese, 2010. (107 min), son. color.

URBANIZACIÓN. *Urbanización Privada*. Argentina, 2022. Disponível em: <<https://urbanizacion.com.ar/>> Acesso em: 14 out. 2022.

VINIL Verde. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Kleber Mendonça Filho. Roteiro: Kleber Mendonça Filho, Bohdana Smyrnova. Brasil: Cinescópio, Símio Filmes, 2004. (16 min), son. color.