Cadernos de
Pesquisa do CDHIS

DOI: http://dx.doi.org/10.010101/XXXXX2016-X

Masculinidades plurais e representações do feminino: arquitetura moderna e *design* em *El hombre de al lado* (2009)

Suelen Caldas de Sousa Simião[1]

RESUMO
No longa-metragem argentino *El Hombre de al Lado* (2009) Leonardo, um designer, e Victor, seu vizinho, são antagonizados a partir da abertura de uma janela. A parede, rasgada pela necessidade de luz, é de Victor, e permite que este observe de perto o interior da Casa Curutchet, obra do arquiteto franco-suíço Le Corbusier e morada de Leonardo. Os embates desenvolvidos a partir dessa tensão inicial permitem o entendimento de confrontos de natureza política, social e cultural que se materializam também a partir da linguagem arquitetônica. Dessa forma, o presente trabalho tem como intuito problematizar de que maneira arquitetura, design e cultura material se relacionam, na película, a uma primazia do poder masculino e evidenciam relações de gênero – com raízes históricas no campo da arquitetura e do design–, ao mesmo tempo em que constrói e expressa diversos perfis de masculinidade.
PALAVRAS-CHAVE: Masculinidades. Cinema. Le Corbusier.

ABSTRACT
In Argentine feature film El Hombre de al Lado (2009) Leonardo, a designer, and Victor, your neighbor, are antagonized from the opening of a window. The wall, torn by the need of light, is from Victor, and allows that him note closely inside Curutchet house, work of the French-Swiss architect Le Corbusier and address of Leonardo. The confrontation developed from this initial conflict allow the understanding of political, cultural and social confrontation that materialize from the architectural language. That way, the present study has as its aim to discuss how architecture, design and material culture are related, in the film, a primacy of male power and gender relations-with historical roots in the field of architecture and design, at the same time that builds and expressly several profiles of masculinity.
KEYWORDS: Masculinities. Cinema. Le Corbusier.

[1]Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) na área de Política, Memória e Cidade, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). suelen_caldas@hotmail.com

El hombre de al lado (2009), filme argentino de Mariano Cohn e Gastón Duprat, conta a história de dois vizinhos, Leonardo e Victor, que se desentendem após a abertura de uma janela na *medianera* que divide as residências de ambos. As *medianeras,* paredes divisórias ou paredes-cegas de um terreno que podem encontrar as paredes do terreno ao lado, são regulamentadas pelo Código Civil da República Argentina e desde a metade do século passado até os dias atuais são características marcantes da urbanização argentina[2].

No primeiro momento da película temos uma imagem em plano fechado partida ao meio, de um lado toda branca e de outro escura. O título da película aparece em letras garrafais *El hombre* (na imagem branca) *de al lado* (no canto escuro). Nos próximos segundos vemos alguém quebrar com uma marreta a parte escura. Trata-se de uma parede. Aos poucos o buraco feito nela invade o lado claro da tela e raios de luz submergem timidamente na parede escura.

Os sons de latido de cães e canto de pássaros ao longe, que a princípio pareciam indicar um lugar calmo, aos poucos se juntam a sons altos de buzinas, mais latidos de cachorro e barulho de materiais de construção sendo arrastados. O barulho invade o quarto onde um casal dorme. O homem, Leonardo, percorre os ambientes de uma casa completamente iluminada a procura da origem do ruído.

O primeiro contato que temos com Leonardo após essa sequencia inicial é pela janela de sua casa, onde o personagem grita com o pedreiro que

[2] A questão das *medianeras*, a discussão jurídica que regulamenta as construções, aparece no Código Civil da República Argentina em 8 artigos. O Código Civil foi aprovado em 1869 e sofreu quatro alterações até 1921, quando passa a incorporar pela primeira vez tópicos diretamente relativos às *medianeras* ou divisórias entre propriedades. A regulamentação diz respeito aos preceitos legais que gerem a manutenção da parede divisória, bem como sobre a não permissão de construção de janelas nas mesmas.
Disponível em: <http://www.oas.org/dil/esp/Codigo_Civil_de_la_Republica_Argentina.pdf>. Acesso em 27 de jan, 2017. As medianeras são bastante evidenciadas em revistas como a da CPAU – Consejo Profesional de Arquitetura y Urbanismo. "El Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo (CPAU) es un organismo creado por el Decreto – Ley 17.946/1944 para regular la práctica profesional. Junto a los Consejos de Ingeniería y Agrimensura forma la Junta Central de los Consejos Profesionales creada por Decreto – Ley 6070/1958, ratificado por la Ley 14.467. Su ámbito de acción es la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y los lugares sujetos a la jurisdicción nacional" Disponível em: <http://www.cpau.org/institucional/que-es-el-cpau>, Acesso em: 27 de jan. de 2017.

está abrindo a janela e ordena que o mesmo avise o dono que precisa contatar-lhe. Nesse momento vemos Leonardo, sua esposa Ana e a filha Lola, enquadrados em meio primeiro plano, da cintura para cima, forma que se mantem em diversas cenas em que a personagem se encontra próximo à janela de sua casa.

Na cena seguinte temos a vista de seu site e percebemos que Leonardo Kachanovsky é um famoso *designer* ganhador de um importante prêmio em Milão por uma de suas cadeiras. O site tem tradução para sete línguas e ao longo do filme vemos o personagem falando em algumas delas, o que ira demarcar, na narrativa, seu caráter erudito em contraposição ao de seu vizinho, diversas vezes taxado como bárbaro.

O homem ao lado é Victor Chubello e dele temos apenas as informações que nos chegam através do ponto de vista de Leonardo. Esse ponto de vista é reforçado quando, por diversas vezes, a câmera se posiciona próxima ao ombro de Kachanovsky fazendo com que observemos a contenda nas cenas em que os personagens tentam estabelecer um diálogo, ou no caso, nas tentativas feitas apenas por Victor, pois Leonardo sempre se mostra reticente.

A janela, aberta desde o início, é o foco motivador do desentendimento e eixo no qual se centra o filme. Embora Leonardo viva em uma casa regida pelos princípios modernos, sua experiência em relação ao outro e ao espaço urbano destoa da proposta de integração da Casa[3]. O final da película apresenta-se, ainda, de maneira trágica. Victor tenta impedir um assalto na

[3] Le Corbusier (1989) define em *A Carta de Atenas,* um importante documento do Movimento Moderno e resultado do CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna) de 1933, as chaves do urbanismo baseadas em necessidades básicas dos seres humanos, supostamente perceptíveis nas quatro funções associadas à vida urbana: habitar, trabalhar, recrear-se e circular. Na *Carta,* o autor salienta um dos preceitos fundamentais na construção do espaço urbano moderno: a presença de luz solar como *conditio sine qua non* da sobrevivência, ou da jornada de trabalho do homem, responsável também pela resolução de problemas de ordem "fisiológica e psicológica". Os CIAM, Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, foram uma série de congressos realizados a partir de 1928, buscando discutir os rumos da Arquitetura Moderna e definir as bases para a construção de edificações. O documento publicado por Le Corbusier não foi a única versão do congresso, sendo outra publicada nos Estados Unidos, e outra versão em holandês, de acordo com Scherer não correspondendo nenhuma delas (a de Le Corbusier de a de José-Luis Sert) exatamente às atas do CIAM. Cf. (SCHERER, 1989, s/p). O último CIAM aconteceu em 1956.

casa de Leonardo, mas acaba sendo atingido e morto. Leonardo chega a tempo de encontrar o vizinho com vida, mas não se move, apenas observa.

A Casa Curutchet, onde se passa a narrativa, é a única edificada por Le Corbusier na América, projetada em 1948 e construída entre 1949 e 1953. Situada na cidade de La Plata, capital da província de Buenos Aires, foi encomendada pelo médico Curutchet e possui duas alas separadas por uma árvore para abrigar tanto o consultório quanto a residência do dono.[4]

Os embates desenvolvidos a partir da tensão inicial de abertura da janela, estando Leonardo respaldado pela lei, permitem o entendimento de confrontos de natureza política, social e cultural que se materializam também a partir da linguagem arquitetônica ao longo do filme. No caso do Movimento Moderno, as obras construídas ainda carregam consigo os ideais e projetos de um tipo de homem moderno ideal. A abertura do filme com a divisão da tela representando as paredes, já parece delinear o tom geral da película: a contenda entre os dois vizinhos, ou presença do outro, *o homem ao lado*.

Os temas do filme poderiam ser percorridos sob diversos aspectos: a questão das *medianeras* e as soluções negociadas a partir da legislação; a possível "falha" na casa projetada pelo arquiteto modernista com o intuito de aproximar o homem da cidade; a entrada de luz solar como condição essencial para a vida, apregoada pelos arquitetos modernos; a dificuldade de relacionamento dos vizinhos em uma cidade extremamente planejada (La Plata, onde se passa o filme), dentre outros[5]. Nesse texto, desenvolveremos pontos já tratados em "Construções de Masculinidades em *El hombre de al lado* (2009): questões de gênero" (SIMIAO, 2016), mas agora com foco sobre as representações do feminino.

[4] Foi declarada Patrimônio Histórico da Humanidade pela Unesco em 2016 e é atualmente sede do Colégio dos Arquitetos da Província de Buenos Aires, de acordo com Janice Theodoro. (SILVA, 2013).
[5] Tais temas são parte da minha dissertação de mestrado em andamento no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) na área de Política, Memória e Cidade, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Nesse sentido, pretende-se problematizar de que maneira arquitetura, design e cultura material se relacionam, na película, a uma primazia do poder masculino e evidenciam relações de gênero – com raízes históricas no campo da arquitetura e do design–, ao mesmo tempo em que constrói e expressa diversos perfis de masculinidade. Procurando perpassar essas questões, destacamos três momentos do filme, que subtitularemos aqui como três cenas, e, posteriormente, realizaremos uma breve incursão sobre dois momentos históricos significativos para a análise das relações de gênero no campo do design e da arquitetura moderna.

Cena 1. A entrevista

Leonardo está sentado em sua cadeira no escritório de sua casa enquanto o ponto de vista subjetivo da câmera organiza o enquadramento para iniciar uma entrevista com o *designer*. Após os ajustes feitos na câmera, a entrevistadora diz:

> – Deste modo fale-nos um pouco sobre a cadeira de Kachanovsky, que tem sido vendida no mundo todo. O que te inspirou? Como você teve a ideia? Como começou o processo criativo?
> L: – Bem, é engraçado você me perguntar isso agora...
> Entrevistadora: – Desculpe, esqueci uma coisa, preciso que você repita a pergunta que gerou sua resposta. Porque a minha pergunta não será ouvida. Eu serei cortada na edição, então preciso que você faça isso. Para que todos possam entende-lo, okey? Obrigada.
> L: – Okey.
> Entrevistadora – Muito amável.

Fig. 1 - Leonardo sentado em sua cadeira no momento da entrevista. 29'57"

Quando Leonardo volta a responder à pergunta, alguém da equipe de filmagem pede que parem pois existem ruídos externos (trata-se dos barulhos da construção realizada por Victor) impedindo a captação do som. Leonardo fica impaciente e demonstra não poder fazer nada a respeito. A entrevistadora orienta para a entrevista prosseguir e pede que Leonardo deixe uma mensagem aos iniciantes na profissão. Kachanovsky responde que a pergunta não é apropriada e que ela deve perguntar sobre a Bienal de Milão, onde a cadeira foi exposta, assim como outros desenhos. A contragosto a entrevista continua:

> E: – Sabemos que você esteve como muito êxito na Bienal de Milão, uma das mais importantes no mundo. Você pode nos dizer algo sobre isso?
> L: – Bem, foi uma ótima recepção para nós...
> E: – Você sabe o que? Não se esqueça de mencionar a pergunta. De outra maneira as pessoas não irão entender. Por exemplo: nós fizemos bastante sucesso, com nossas apresentações, vendas excelentes, um grande público, etcétera etcétera na Bienal de Milão.
> L: – Nós fizemos bastante sucesso, com nossas apresentações, vendas excelentes, um grande público, etcétera etcétera na Bienal de Milão.

Nesse momento a câmera, até então a da própria entrevista, com ponto de vista subjetivo, vira-se e vemos a equipe de filmagem impaciente.

Fig. 2 - Equipe de filmagem 30'22"

A entrevistadora afirma: "– Respeito-o muito. Eu já te disse isso quando pedi a entrevista. Mas estamos trabalhando. Fomos respeitosos

enquanto possível. Pensamos que merecemos o mesmo." Leonardo solicita então, por respeito a todos, o término da entrevista.

Durante toda sequência ouvimos as marteladas do vizinho ao fundo e percebemos a impaciência do designer confortavelmente sentado em sua cadeira e encarando diretamente a câmera. A entrevistadora afirma ser uma atitude no mínimo autoritária e Leonardo responde apenas com *Okey*.

Cena 2. Avaliação de cadeiras 1

Na sequência temos Leonardo, um aluno e uma aluna em seu escritório. O personagem está avaliando os modelos de cadeiras feitos por eles. A câmera, em *close*, se posiciona de modo que possamos captar o perfil dos personagens e olhar diretamente para Leonardo quando ele se vira para conversar com a aluna.

Fig. 3 - Leonardo e os alunos em seu escritório. 59'33"

L: – Okey, parece ter uma desproporção estrutural significante. Nós podemos dizer isso, vocês vêem?
Aluno: – Um pouco.
L: – Você pode? Sim, certo?? É como se você pudesse colocar um tanque de guerra na cadeira, se você quisesse ou precisasse. Okey, vamos deixar de lado o problema estrutural por enquanto. Não há nenhum conforto nela. Você senta-se e encosta suas costas nessa coisa, e você escorrega atrás pelo seu traseiro. É encantador, mas você vai ter muitos processos legais dos paralíticos.

Kachanovsky ao se virar para conversar com a aluna o faz em tom de brincadeira e soltando risinhos, embora as críticas sejam bastante severas. Esse tipo de leitura se torna possível pelo posicionamento da câmera, pois é somente quando o *designer* se dirige diretamente à personagem que conseguimos encarar a expressão de seu rosto. A avaliação segue:

> L: – Há algo que é bom, mas eu gostaria que vocês encontrassem. Como eu subo nela? Pulo?
> Aluno: – Não, eu não sei.
> L: – Não é prático, não é? Não é ergonômica em absoluto.
> Aluna: então eu devo continuar trabalhando nela, ou devo...
> L: – ... estudar odontologia?

A fala de Leonardo se alterna entre a ironia e a completa impaciência, e os alunos estão claramente acuados, o que pode ser percebido porque se desviam do olhar do professor e da câmera em vários momentos da sequência. Leonardo continua ironicamente: "É ótimo, eu penso, especialmente se você deixar de lado, ideia, conceito, estrutura, ergonomia, estabilidade e outros detalhes menores que não temos nenhuma razão para estudar na universidade." Passando para a avaliação seguinte, da cadeira do menino, de maneira bem mais grosseira, diz:

> L: – Vejam isto. O que é isto?
> Aluno: Que? Um modelo, o modelo.
> L: – Não, falo sério, não sei. Não sei se isto é uma cadeira, uma cadeira longa, uma espreguiçadeira, uma barra de chocolate.
> Aluno: – Okey, ela se parece como uma espreguiçadeira. Uma cadeira longa para interiores.
> L: – Se você realmente não sabe que tipo de objeto é. Não posso ajuda-lo muito.

A câmera acompanha o movimento de Leonardo, focando na cadeira exposta. A aluna ri das gracinhas do personagem, agora direcionadas ao colega de classe. Leonardo gira o modelo enquanto afirma:

> L: – Deixe-me ver. Deixe-me adivinhar. "Inspirada" em Mies Van de Rohe. Não?

> Aluno: – Não, mas eu gosto muito do Mies.
> L: – Você gosta?
> Aluno: – Amo Mies
> L: – Você gosta? E você, você gosta? [virando-se para a aluna]. Vocês sabem quem ele é, certo?
> Aluna: – Sim.
> L: – Crianças, Mies trabalhou nisto há mais de 80 anos. Não posso acreditar que hoje, em 2010, a proposta é a mesma, mas muito pior. Embora pareça com a maca de um kinesiologista isto é impressionante.

A cena termina com um suspiro impaciente de Leonardo e o foco na cadeira.

Cena 3. Avaliação de cadeiras 2.

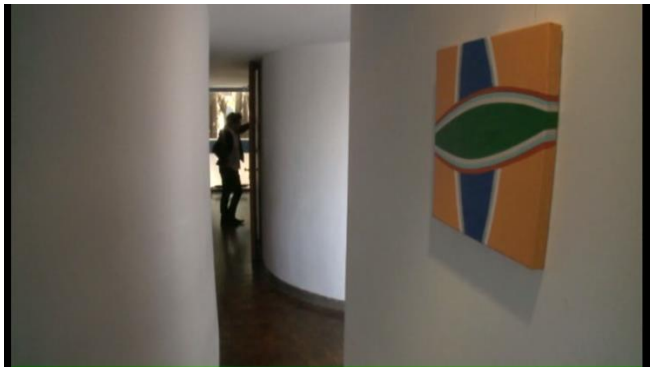
Leonardo mostra a casa para uma aluna e a câmera sob o ponto de vista objetivo os acompanha mantendo certa distância enquanto o *designer* explica detalhes do projeto de Le Corbusier:

> Leonardo: – Você vê esta árvore junta as duas plantas
> Aluna: – Esta árvore estava aqui antes?
> L: – Não, não, ela era parte do projeto, o Le Corbusier planejou isto. Aqui ele propôs um guarda sol, um brise-soleil que bloqueia a luz solar direta. De algum modo, ele marca a paisagem e então você pode ter uma escala mais humana. Deixe-me mostrar-lhe os dormitórios.
> A: – Este é o seu? Lindo, pequeno.
> L: – Pequeno, mas veja a altura dos tetos. 2.26, todas as medidas são baseadas no Modulor, é um sistema inventado por Le Corbusier, coma escala humana em mente. Podemos ir ao estúdio?

Enquanto mostra seu dormitório, a imagem o capta com a câmera recuada e um pouco escondida no corredor, e nunca chegamos perto dos personagens. Logo em seguida Leonardo entra totalmente no quarto e escutamos apenas sua voz explicando sobre o Modulor[6].

[6] O modulor é um sistema de medidas elaborado por Le Corbusier tendo como base uma média, de acordo com ele, das proporções humanas (um **homem** de 1,83 m). Le Corbusier escreve: "El Modulor es un aparato de medida fundado en la estatura humana y en la Matemática. Un hombre-con-el-brazo-levantado da a los puntos determinantes de la ocupación del espacio – el pie, el plexo solar, la cabeza, la punta de los dedos estando levantado el brazo – tres intervalos que definen una serie de secciones áureas de Fibonacci, y, por otra parte, la Matemática ofrece la cariación más sencilla y más fuerte de un valor: lo simple, el doble y las dos secciones áureas." (LE CORBUSIER, 1953, p. 51-52).

Fig. 4 - Leonardo mostrando o dormitório à aluna.1h 16'33"



Na próxima sequência, assim como na Cena 2, Kachanovsky avalia a cadeira feita pela aluna. A câmera os enquadra da cintura para cima, como se estive posicionada na mesa:

> Leonardo: – Cadeira boa, boa, bonita. É atraente. Mas, entre nós... não parece ser muito confortável.
> Aluna: – Você é maldoso!
> L: – Muito maldoso.

Fig. 5 - Leonardo avaliando o modelo de cadeira feito por Julia.1h 16'54"

Em oposição à abordagem da cena 2, o personagem parece estar muito mais à vontade e analisa o trabalho sugerindo mudanças pontuais para sua próxima apresentação. Apesar das críticas, fala de maneira pausada, insinuante e com risinhos, flertando com a garota. Atitude que não deixa dúvidas quando em seguida diz: "– Julia, estarei sozinho aqui durante alguns dias. Fique. Farei algo bom para comer, alguma massa. Você pode

ficar." A aluna parece constrangida e desvia o olhar, enquanto Leonardo prontamente replica:

> L: – Hey, eu disse que você pode ficar e dormir comigo.
> J: – O que você está dizendo?
> L: – O que eu estou dizendo? O que você ouviu. O que está errado com a proposta? Você sai da rotina um pouco, podemos dormir juntos, divertir-se. Não seja boba.
> J: – O que você está dizendo? Está tudo bem, mas quem você pensa que eu sou?
> L: – Não penso nada mal sobre você, pelo contrário você não vê que a estou elogiando? O que está errado em ser bem franco, ser direito, e dizer para você o que está na minha mente? É errado convidar uma bonita menina para fazer amor, divertir-se, passar um tempo juntos? Há um protocolo? Quais são as regras? Você está sendo esquemática.
> J: – Você é tolo e está fora de si.

Julia tenta se levantar e Leonardo segura seu braço.

> L: – Posso contar, você não gosta realmente do que faz, você está entediada com seu namorado. Eu sei que ele é um cara bonito, mas ele é um pouco limitado, não? Eu posso dizer que você está bem desconfortável com as coisas, e que você está morrendo de vontade de fazer amor comigo. Mas você quer que eu invente algum jogo bobo primeiro.

Leonardo tenta beija-la e ela se esquiva: "– Você é louco, não é nada disto em absoluto. Nada disto está acontecendo comigo. É isso, fim." Pega sua miniatura de cadeira, seu casaco e se levanta, enquanto Leonardo diz convencido: "– Estou seguro que é a mais interessante proposta que você alguma vez teve em toda sua vida."

Nesse momento o *designer* ouve seu nome ser gritado por Victor do exterior da casa, desce para abrir a porta para Julia e encontra o vizinho bravo na entrada da residência. Julia esbarra no vizinho e ainda olha para trás, andando apressadamente.

Fig. 6 - Julia saindo da casa, após esbarrar em Victor. No enquadramento vemos os três personagens. 1h 19'10"

Victor diz:

> V: – Eu também estou fodendo um bombom como este. Ela desceu do ônibus aqui perto da esquina e um dia eu consegui levá-la para minha van e o romance começou. O nome dela é Fabiana, a putinha tem 24 anos.
> L: – Isso não tem nada a ver. Ela era somente uma aluna.
> V: – Uma aluna, chefe?

As representações do feminino e as masculinidades plurais em *El hombre de al lado* (2009)

Outras cenas poderiam ser elencadas para pensarmos as relações dos homens com as mulheres no decorrer da película, bem como as relações de gênero no campo do design, mas partamos inicialmente dessas três. Na primeira cena, Leonardo sentado de maneira confortável em sua poltrona, responde impaciente às perguntas da entrevistadora. Esse é um dos raros momentos da película no qual o personagem olha diretamente para a câmera.

Como assinala Anderson dos Reis, o esquivar-se da câmera tem um peso na narrativa, especialmente, nesse caso, para opor a postura normativa de Leonardo à simplicidade dos argumentos de Victor em relação ao impasse de abertura da janela que movimenta o longa-metragem.

> Durante os principais diálogos, a câmera é colocada nos ombros de Leonardo, como se estivéssemos poucos centímetros atrás dele, observando a conversa. Com isso, vemos quase sempre Victor em plano médio e frontal (e, em algumas circunstâncias, em *close*), ao passo que de seu interlocutor só podemos vislumbrar a lateral do rosto. A simplicidade dos argumentos de Victor, que alega precisar de um pouco de sol, somada a sua expressividade captada pelo enquadramento frontal se opõe ao discurso normativo de Leonardo, que se torna menos tragável à medida que ele se esquiva da câmera e se esconde parcialmente de nós. (REIS, 2012, p. 248)

Essa análise também é reafirmada por Barrenha (2016) ao salientar, além disso, a forma fragmentária como Kachanovsky é filmado, tendo por diversas vezes seu rosto substituído por objetos da casa, ou enquadrado junto ao entorno, por meio de janelas, espelhos etc. Claudine Haroche, retomando Goffman ao dar continuidade aos estudos de Simmel[7], escreve que

> quando uma pessoa consegue preservar as aparências, o semblante, sente-se confiante e tranquila, e sua postura corporal revela seu estado de espírito interior; "pode manter a cabeça erguida". Ao contrário, quando é mesquinha ou faz péssima figura, experimenta um sentimento de vergonha e humilhação: isso é perceptível em sua postura, que "se altera, verga e se quebra; experimenta embaraço e desgosto, abaixa a cabeça". (HAROCHE, 2008, p. 156)

Leitura que também se sustenta se notarmos ao longo do filme que o personagem diante do vizinho procura desculpas e nunca o "encara de frente". Diante da esposa, quando afirma ter resolvido o problema com o vizinho, temos o seguinte diálogo no qual não vemos o rosto de Kachanovsky, escondido atrás de um armário de cozinha:

> Ana: – Ele vai pintar também, certo?
> L: – Sim. Mas eu tive que levantar a minha voz.
> A: – Ouvi.
> L: – O que você espera? Se ele quiser fazer-se de louco, eu serei mais louco.

[7] Simmel (sociólogo alemão, 1858-1918), dentre outros estudos, foi um dos primeiros autores a pensar a materialidade do desconforto enfrentado pelos cidadãos em relação ao espaço urbano na contemporaneidade.

> A: – Ele tem que deixar tudo como estava antes.
> L: – Sim, sim. Eu disse-lhe assim. Pobre cara, ele pareceu ter ficado assustado.

A atitude "machona" da personagem diante da mulher não corresponde à sua postura perante Victor. No diálogo travado entre os dois, o que acontece é uma série de pedidos de desculpas de Leonardo, afirmando que o vizinho não pode abrir a janela, seguido de uma série de *por favores*. Em outros momentos do filme isso também ocorre: Leonardo, em determinada cena, ao passar por Victor de carro se assusta e quase bate o automóvel.

Essa tomada de postura diferente diante da esposa e de Victor delineia tipos diferentes de construções de masculinidades no decorrer da narrativa. Em uma cena temos um aparecimento surpresa do vizinho, devido a um incidente no qual o *designer* vai até a casa de Victor, após descobrir que apesar dos pedidos a janela não foi fechada, e grita com o seu tio que, aparentemente, tem problemas mentais.

Victor, encarando Leonardo de frente, obriga-o a pedir desculpas. Como em outros momentos da película, o *designer* está visivelmente acuado e com medo. O enquadramento da câmera que o constrange reforça a ideia enquanto o personagem quase não diz nada. Postura diferente quando está diante da mulher e do grupo de amigos, momentos no quais faz questão de frisar a imagem caipira e violenta do vizinho, descrevendo a situação como antropológica. Construção que faz com que a mulher e os amigos concordem com suas opiniões, ridicularizando *o outro* por questões culturais e econômicas. A masculinidade hegemônica, o homem forte e viril, facilmente identificada na figura de Victor, é questionada nesses momentos e aos olhos de muitos essa figura não é tão imponente, chegando mesmo a soar ridícula.

A masculinidade hegemônica incorporaria um "tipo masculino" criado a partir da oposição ao feminino e de supressão das demais formas de representação do homem. Para Mike Donaldson (1993), a construção desse tipo masculino ideal geralmente se dá a partir de características como a

heterossexualidade e a homofobia, além de estarem ligadas a uma ideia em particular na qual as mulheres são vistas como objetos dos homens. Mídia e ficção teriam, também, um papel fundamental ao vincular esse modelo hegemônico a um tipo de homem que tem como características positivas dureza e agressividade, como é o caso da construção de heróis em filmes de ação, suspense, *western,* etc.

No entanto, como Connell ressalta:

> A masculinidade é uma configuração de prática em torno da posição dos homens na estrutura das relações de gênero. Existe, normalmente, mais de uma configuração desse tipo em qualquer ordem de gênero de uma sociedade. Em reconhecimento desse fato, tem-se tornado comum falar de "masculinidades". (CONNELL, 1995, p. 188)

A adoção do plural implica, para o autor, pensar nas diversas relações de poder em torno do termo e, ademais, analisar as masculinidades também a partir da esfera da "produção". Além do exemplo da ficção que trazemos, a partir de Donaldson, Connell escreve que "A pesquisa sobre as masculinidades dos homens da classe operária e da classe média, em vários países, tem mostrado o processo de moldagem das masculinidades no local e no mercado de trabalho, nas grandes organizações e no sistema político" (CONNELL, 1995, p. 188).

Falar em masculinidades assim, para o autor, implica em complexificar o termo a partir da análise de *estruturas de relações de gênero*, o que significa que "diferentes masculinidades são produzidas no mesmo contexto social; as relações de gênero incluem relações entre homens, relações de dominação, marginalização e cumplicidade. Uma determinada forma hegemônica de masculinidade tem outras masculinidades agrupadas em torno dela." (CONNELL, 1995, p.189), e nesse sentido há diversas (re)construções de masculinidades.

Janice Theodoro Silva em análise ao filme em questão afirma que Victor é representado como um homem com emoções à flor da pele e próximo do estado de natureza "Capaz de reconhecer as emoções em sua primeira

dimensão, tanto em si mesmo como no próximo, capaz de ter prazer, de se comunicar com qualquer pessoa, buscando, à sua maneira, adequar-se à linguagem do outro. Um homem que sabe ver, ouvir, tocar e falar, que sabe, em suma, amar." (SILVA, 2013, p.195), enquanto Leonardo só obtém uma imagem marcante diante de pessoas consideradas por ele como subalternas:

> A pseudo-racionalidade e propriedade da argumentação de Leonardo se manifestam especialmente entre pessoas que ocupam um lugar subalterno: seus alunos. Leonardo usa da sua condição de professor para exercer seu poder. Ele sente prazer em construir a diferença pelo menosprezo do outro. (SILVA, 2013, p.197)

Podemos elencar, assim, outro ponto para se pensar as masculinidades construídas no filme: a corporalidade. Botton em análise sobre a obra de Connell escreve que quando a autora "se refere a 'posição dos homens' se refere às relações sociais, mas também corporais, não excluindo a carga simbólica e física da corporalidade dos homens na formação da masculinidade" (BOTTON, 2007, p.116). Nesse sentido, a imagem de uma masculinidade viril de Victor é representada por sua carga corporal de homem grande e forte, enquanto Leonardo apresenta-se como frágil e quase feminino. Connell salienta que

> no gênero, a prática social se dirige aos corpos. Através dessa lógica, as masculinidades são corporificadas, sem deixar de ser sociais. Nós vivenciamos as masculinidades (em parte) como certas tensões musculares, posturas, habilidades físicas, formas de nos movimentar, e assim por diante. (CONNELL, 1995, p.189)

Em determinada cena, Victor chama o vizinho após observá-lo por uma das janelas da Casa Curutchet. A câmera posicionada no ombro de Leonardo faz com que tenhamos uma visão completa de Victor no jardim de frente da casa. A personagem fala de modo rude (sua característica durante todo o filme). Quando Leonardo decide descer para encontrar o vizinho a câmera permanece no mesmo lugar e vemos Victor passar os pés na grama e bufar, em semelhança a um animal selvagem – figura interessante se nos

lembrarmos que na cena final, enquanto sobem os créditos do filme e após a morte do personagem, temos uma receita de porco do mato marinado, ditada por ele mesmo.

A masculinidade "hegemônica", de Víctor, e a masculinidade de Leonardo, portanto, as masculinidades expressas na película, ainda se constituem em oposição ao feminino. As figuras femininas representadas são quase sempre passivas na interpretação dos dois vizinhos, embora Leonardo apresente uma postura diferente diante da mulher, que, por vezes, nega fazer sexo com ele, assim como sua aluna. Leonardo diante da aluna afirma *"Provavelmente você está perdendo a oportunidade mais interessante da sua vida"*. Da mesma forma, Victor objetifica a garota com quem está saindo, que por sinal é aluna de Ana, mulher do *designer*.

Ainda que Janice Theodoro o tenha elencado como uma personagem capaz de amar, ele não deixa de reiterar a imagem objetificamente da mulher. Em conversas com Leonardo, Víctor sempre se refere às mulheres como prêmios ou conquistas. Mas, embora o personagem represente para Ana e Leonardo como um ser grotesco, é ele quem conquista as mulheres no decorrer da narrativa, protagonizando uma cena sexual de sua janela e encenando um teatro de bonecos para Lola, filha de Leonardo, em um dos raros momentos no qual a personagem estabelece algum contato.

Portanto, pensar as representações do homem implica que pensemos em múltiplas masculinidades e em suas construções enquanto questões de gênero, uma vez que a própria masculinidade de cada personagem é composta, mas também colocada em questão durante diversos momentos da narrativa. Analisar essas representações é entender como as imagens do masculino são "criadas" e também relativizadas de acordo com os lugares de fala e, portanto, a partir das interações entre os personagens na película e de sua relação com as mulheres.

Dois breves eventos históricos: relações de gênero no campo do design e da arquitetura moderna[8]

"Aqui não bordamos almofadas"

Em "Corpo, Imagem, Objeto: A cadeira LC9 e Charlotte Perriand", Silvana Rubino (2010b) inicia seu texto com uma referência a leitura de Beatriz Colomina, historiadora feminista da arquitetura, de uma imagem bastante emblemática da trajetória de Perriand. Nela, a *designer,* em uma foto realizada no *Salon d'Automne* de 1929 em Paris, deita-se em uma de suas cadeiras com o rosto voltado para a parede e não para a câmera. A imagem é significativa especialmente se levarmos em consideração que ela

> mostra um ambiente criado por Le Corbusier em parceria com a jovem designer Charlotte Perriand lembrando que parte dos móveis ali exibidos ela já havia concebido e mostrado antes de começar a trabalhar com o conhecido arquiteto, e que o nome de Perriand foi desde então eclipsado de sua autoria. (RUBINO, 2010b, p.23)

Rubino ressalta que Perriand, tendo conhecimento da análise de Colomina prontamente a refutou afirmando ter virado o rosto apenas porque o que deveria estar em evidência era o objeto e não seu usuário, reafirmando assim "um postulado central à própria ideia de mobiliário industrial: a produção em série e o usuário anônimo." (RUBINO, 2010b, p.23) No entanto, como escreve Rubino:

> "Uma jovem deitada em uma cadeira de metal pode ser um pretexto para examinarmos fronteiras entre gênero – artes maiores e menores, por exemplo, artesanato e arte industrial – e gênero entendido como a contenciosa e negociada relação entre os sexos." (RUBINO, 2010b, p.23)

Charlotte Perriand era filha de um alfaiate e uma modista e em 1931 entrou como bolsista na Ecole de lUnion Centrale, onde não teve uma

[8] Agradeço à Professora Silvana Rubino pelas referências, especialmente dos textos de Colomina, sem os quais as relações nesse artigo não seriam possíveis.

passagem brilhante ou destacada, como escreve Silvana Rubino. Para a autora, a formação complementar de Perriand ao frequentar as aulas de Maurice Dufrene, responsável pelo desenho do mobiliário das Galerias Lafayette, foi fundamental na carreira da designer que teve parte de seus desenhos expostos na Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, de 1925.

Seguindo o texto de Rubino, a autora salienta, baseando-se também na autobiografia de Perriand, a trajetória da designer que teve suas obras de mobiliário exibidas em alguns salões e galerias francesas e já apresentava uma carreira sólida quando ouviu de Le Corbusier, ao procurar emprego em seu ateliê na rua Sévres, "Aqui não bordamos almofadas"[9].

Pouco depois, Le Corbusier e seu primo Pierre Jeanneret, ao verem a ambientação de Perriand 'Bar sous le toil' a convidaram para ser associada sem remuneração no ateliê, momento que suas cadeiras tubulares começaram a fazer parte do mobiliário exposto (em projetos em grupo).

Durante esse período é projetada a cadeira na qual a designer foi fotografada por Jeanneret enquanto Le Corbusier fazia uma passagem pela América Latina. Algum tempo depois, Perriand deixou o ateliê a pedido do próprio arquiteto moderno, mas continuou no Japão a redesenhar a cadeira em bambu e palha de arroz, sendo importante ressaltar que: "se a cadeira [no qual ela foi fotografada] tornou-se indissociável da imagem de sua autora nela repousada, ela foi registrada em nome do trio Corbusier-Jeanneret-Perriand, para hoje ser conhecida apenas como LC 9" (RUBINO, 2010b, p.32).

[9] Silvana Rubino escreve que o conjunto desenhado por Perriand, o *Coin de Salon,* foi adquirido por um importante comerciante de tecidos, com quem ela se casaria em 1926 e teria papel fundamental ao longo de sua carreira: "Scholenfield patrocinou sua participação nos próximos salões, ao mesmo tempo que ofereceu atividades que poderiam aprimorar sua atuação: matemática e arquitetura para superar sua defasagem cultural, e também de condução de automóveis e de inglês. As transformações propiciadas pelo casamento são de ordem diversa: ela deixou a margem direita do Sena e seus ofícios artesanais, mudou-se para o Quartier Latin, iniciou-se na literatura inglesa, no jazz, cortou os cabelos *à la garçonne* e passou a admirar Josephine Baker. Passou a encarnar a *nouvelle femme*, que na geração de sua mãe era banida em todos os discursos como sinônimo da degenerescência da França." (RUBINO, 2010b.) Para mais questões no que concerne à trajetória da *designer* e sua importância relativa a inovação do mobiliário, bem como, as fronteiras de gênero no interior da prática arquitetônica do século XX, Ver: (RUBINO, 2010b). e (RUBINO, 2010a).

Fig. 7 - Charlotte Perriand (apud RUBINO, 2010a)

"A câmera fotográfica é uma ferramenta para preguiçosos, que usam a máquina para que se veja por eles"[10]

A já referenciada Beatriz Colomina em "Frentes de batalla. E.1027" traz um evento que, analisado à luz dos debates de gênero no campo da arquitetura, é, no mínimo, significativo.

Em 1956, Marie Louise Schelbert adquiriu uma casa em Roquebrune-Cap-Marrín, sudoeste da França. A casa moderna pertencia a Eillen Gray e seu marido Badovici, e foi construída e desenhada por ela entre 1926 e 1929. Schelbert, ao adquirir a residência encontrou suas paredes cobertas por balas decorrente da invasão por alemães durante a Segunda Guerra Mundial, e foi aconselhada por Le Corbusier para que deixasse a casa como estava.

Porém, adverte Colomina, antes disso outra violência considerável havia se perpetuado na casa e estava ligada a presença de Le Corbusier. O arquiteto, sem o consentimento de Gray, que não se encontrava na casa, havia feito um mural na residência. Para explicitar o significado dessa violência sigamos o percurso de Colomina que parte da relação de Corbu com o desenho e remete a viagem do arquiteto a Argel em 1931, uma relação com

[10] Tradução livre de "La cámara es una herramienta para vagos que usan una máquina para que vea por ellos" (*apud.* COLOMINA, 2000, p. 11).

a cidade que duraria 12 anos e daria espaço a um processo obsessivo de desenho das *femmes de Casbah.*

Dessa relação surge a série de desenhos de mulheres argelinas nuas, *Les femmes de la Casbah,* diversas vezes reeditados a partir de observações *in loco* e de cartões postais sendo, de acordo com Colomina, parte de um processo de apropriação fetichista da mulher e do "outro"[11].

Le Corbusier, ainda de acordo com a autora, ao longo de sua vida estabeleceu, assim como com os desenhos de Argel, um processo obsessivo com a E.1027, chegando ao ponto de construir um forte de madeira um pouco acima da propriedade de onde poderia ter uma vista de cima da residência, embora a arquiteta e *designer* houvesse escolhido o local justamente devido ao seu difícil acesso e privacidade. O "ápice" desse processo seria a feitura do mural:

> Le Corbusier se refería a este mural como *Sous les pilotis* o *Graffite à Cap- Martin*, aunque algunas veces lo titula *Trois femmes*. Según Schelbert, Le Corbusier "explicó a sus amigos que 'Badou'(Badovici) estaba representado a la derecha, su amiga Eileen Gray a la izquierda, y el contorno de la cabeza y el pelo de la figura sentada en el centro, decía, era 'el hijo deseado y nunca nacido'" Esta escena extraordinaria es una mutilación de la arquitectura de Gray y, tal vez, un encubrimiento de su sexualidad, ya que (a pesar de su relación con Badovici) Gray era abiertamente lesbiana. (COLOMINA, 2000, p.10)

A mutilação da casa sem o consentimento[12] foi concomitante a anulação de Eillen Gray como arquiteta. Assim como Perriand, que teve seu nome eclipsado na composição da cadeira, o desenho da casa e de seu mobiliário foi durante certo tempo atribuído a Le Corbusier. De fato, o próprio arquiteto foi responsável por esse apagamento, inclusive ao ameaçar

[11] "Desde los meses posteriores a su regreso de Argel hasta su misma muerte, Le Corbusier realizó cientos y cientos de bocetos sobre papel calco amarillo, superponiéndolo a los bocetos originales y redibujando los contornos de las figuras" (COLOMINA, 2000, p.9). A autora salienta ainda que pouco antes de sua morte, Le Corbusier, "descontento con el visible envejecimiento del papel calco amarillo, copia una selección de 26 de los dibujos sobre papel transparente y, cosa sintomática en alguien que lo guardaba todo, quema el resto" (Ibid)

[12] Como escreveu Adam (*apud* COLOMINA, 2000, p. 10).

levar a querela aos jornais e revistas de arquitetura desqualificando o trabalho de Gray. Postura diferente da assumida em carta

> En 1938, el mismo año en que fue a pintar el mural *Graffite à Cap-Martin*, Le Corbusier había escrito una carta a Eileen Gray, después de pasar algunos días en E.1027 con Badovici, en la que no solamente reconoce la única autoría de ella, sino también cuánto le gusta la casa: "Me produce una gran alegría comunicarte lo mucho que esos pocos días pasados en tu casa me han hecho apreciar el espíritu particular que dicta toda la organización, interna como externa, y que da a los muebles —al equipo— una forma tan digna, tan encantadora, tan llena de espíritu" (COLOMINA, 2000, p.9)

Mas, se a invasão sem o consentimento e um desenho que encobre a sexualidade, não é suficiente para convencer o leitor da violência do ato do arquiteto, Colomina enfatiza uma carta de Corbusier escrita à Nekrassov em 1932 no qual ele ressalta que longe de valorizar um muro, a pintura mural serve apenas para destruir o mesmo. O mural seria uma "obra contra a arquitetura", nas palavras do arquiteto.

A história dos desenhos das mulheres de Argel e da violação da casa se cruzam porque "la violación de la casa de Gray y de su identidad cometida por Le Corbusier es consistente con la fetichizacion de la mujer argelina." (COLOMINA, 2000, p.9) A relação do arquiteto com o desenho também é a de invasão e desenhar seria, então, como entrar na casa de um estranho para, a partir disso, retirar os esboços de seu trabalho. Uma relação muito mais afetiva que a fotografia que apenas "registra".

Porém, evidencia Colomina, os desenhos de Argel foram feitos tanto a partir da observação na cidade quanto de cartões e postais (fotografias) turísticos. A série de desenhos foi feita não só com as fotografias, como também resultado de um processo de produção que permitia sua reprodução em qualquer tamanho. Mais que isso, Le Corbusier se fez fotografar na casa enquanto pintava o mural, nu, encarando diretamente a câmera.

> Por medio del dibujo él entra en la fotografía, que es, en sí misma, la casa de un extraño, ocupando y reterritorializado, al rehacer la imagen, el

> espacio, la ciudad, la sexualidad del otro. Dibujar sobre y dentro de la fotografía es el instrumento de la colonización (COLOMINA, 2000, p.13)

Como na composição da LC 9, o nome feminino da autora da casa foi suprimido, "al fin y al cabo, dar um nuevo nombre es el primer acto de la conolinización." (COLOMINA, 2000, p.15)[13].

Fig. 8 - Le Corbusier e o mural (apud COLOMINA, 2000)

[13] Em um pós escrito Colomina escreve que: "En 1977 un albañil local, encargado de realizar algunos trabajos en la casa, tiró 'por equivocación' el mural Grafitte. Me gustaría pensar que lo hizo adrede. Gray había vivido en aquel lugar tres años en completa soledad, construyendo la casa con los albañiles, conviviendo con ellos todos los días. Lo mismo hizo cuando construyó la casa en Castellar. Los albañiles la conocían bien. Más aun, la apreciaban tanto como despreciaban la arrogancia de Baldovici. Entendían perfectamente todo aquello del mural. Lo destruyeron. Al hacerlo, mostraron más lucidez que muchos críticos y historiadores. P.D.4 Desde entonces el mural ha sido reconstruído en la casa por medio de fotografías. Resurgió de su medio original. La ocupación continúa." (COLOMINA, 2000, p. 14).

Como escreve Anderson dos Reis, o filme não nos diz nada sobre a realidade, mas maneja algumas representações. O que a leitura do filme a partir das relações de gênero e os dois momentos históricos colocados lado a lado tem em comum? Tanto a primeira parte desse texto, com o filme, quanto a segunda, a partir de Perriand e Gray, expressam um universo que tem como fundo não só a relação com Le Corbusier (a Casa Curutchet, a cadeira LC 9, o mural da E. 1027), mas o apagamento do protagonismo e participação feminina no campo do design e da arquitetura moderna.

Rubino escreve que

> Charlotte ao deitar em sua cadeira, fazendo-se ali eternizar, não se afirmou por seu marido, sua prole ou sua origem social. Afirmou-se por sua obra: uma cadeira de repouso, pequena como sua autora. Talvez fosse impossível no contexto encarar a câmera como a dizer "é minha", mas é visível que ela assinou ao mesmo tempo texto e objeto ao publicar esta imagem no artigo "Wood or metal?" (madeira ou metal?)..." (RUBINO, 2000b, p.30)

Ao contrário de Charlotte Perriand e Lina Bo Bardi[14], na foto do mural da E.1027, Le Corbusier não só está nu, como olha diretamente para a câmera. Leonardo também faz o mesmo em sua cadeira, no momento da entrevista, assim como outros personagens no decorrer da narrativa, um amigo do designer, o arquiteto que o aconselha sobre a janela, Victor. Todos homens.

Com a análise das fotos (ou *frames*) de Leonardo, Charlotte e Le Corbusier, observa-se uma série de tensões de gênero no campo da arquitetura e do design. Essas tensões, manifestadas pelas mais diversas linguagens e práticas, convergem para o lugar menos valorizado das mulheres.

> Afinal, quando nos perguntamos sobre a participação feminina nos grupos de arquitetos modernos, seus nomes se impõem (ao lado de outros como Eileen Gray, Ray Eames, Alison Smithson) como se suas meras

[14] Silvana Rubino em "Corpos, cadeiras, colares: Lina Bo Bardi e Charlotte Perriand", também traz a análise de outra imagem no qual sua autora, Lina Bo Bardi, é fotografada de maneira anônima, tendo o rosto ocultado por um livro. (RUBINO, 2010a).

> presenças e o sucesso que obtiveram não pudessem indicar e indiciar formas sutis de sujeição e auto-sujeição cujas tensões aparecem inclusive em suas obras e no modo como elas foram exibidas – por isso a centralidade das fotos. (RUBINO, 2010a, p.4)

Como no texto de Silvana Rubino - no qual a autora coloca lado a lado duas personagens que talvez jamais tenham se cruzado, e duas imagens em que ambas, sentadas em suas cadeiras, escondem seus rostos-, o percurso desse texto buscou evidenciar momentos distintos, mas que tem como substrato um conjunto de práticas marcadas pela relação desigual entre os gêneros.

Filme

O HOMEM ao lado. Direção: Mariano Cohn e Gastón Duprat. Intérpretes: Rafael Spregelburd, Daniel Aráoz, Eugenia Alonso, Inés Budassi e outros. Roteiro: Andrew Duprat. Título Original: *El hombre de al lado*. Argentina, cor, 110 min.

Referências bibliográficas

BARRENHA, Natalia Christofoletti. *Espaços em conflito*: ensaios sobre a cidade no cinema argentino contemporâneo. Tese de Doutorado em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

BOTTON, Fernando Bagioto. As masculinidades em questão: uma perspectiva de construção teórica. *Revista Vernáculo,* n. 19 e 20, 2007.

COLOMINA, Beatriz. Frentes de batalla. E. 1027. *Zehar,* 44, 2000.

CONNELL, Robert. Políticas da masculinidade. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 20 (2), 1995.

DONALDSON*, Mike. 1993. What is hegemonic masculinity*?. In: *Theory and Society* 22(5), 1993.

HAROCHE, Claudine. Formas de ver, maneiras de olhar nas sociedades contemporâneas. In: *A condição sensível*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

LE CORBUSIER. *A Carta de Atenas*. São Paulo, SP: Hucitec: EDUSP, 1989.

_____. El Modulor. Buenos Ayres: Poseidon, l953.

NOTAS CEPAU, Julio 2014, nº 26, año VII, *Medianeras.*

REIS, Anderson Roberti. A América negociada e os homens ao lado. *Revista Territórios e Fronteiras*, Cuiabá, vol. 5, n. 2, jul-dez., 2012.

SILVA, Janice T. Menos é mais. O homem ao lado. *Revista Territórios e Fronteiras*, Cuiabá, v. 6, 2013.

RUBINO, S. Corpos, cadeiras, colares: Lina Bo Bardi e Charlotte Perriand. *Cadenos Pagu*, v.34, 2010a.

_____. Corpo, imagem, objeto: a cadeira LC9 e Charlotte Perriand. *Joelho. Revista de Cultura Arquitectónica*, v.1, 2010b.

SCHERER. Apresentação. In: LE CORBUSIER. *A Carta de Atenas.* São Paulo, SP: Hucitec: EDUSP, 1989.

SIMIÃO, Suelen Caldas de Sousa. Construção de masculinidades em El hombre de al lado (2009): questões de gênero. In: *III Seminário de História e Cultura:* Gênero e Historiografia. Uberlândia: UFU, 2016.

Recebido em 30 de maio de 2017
Aprovado em 10 de julho de 2017