

# O medo e a maioria silenciosa, uma proposta de estudo da solidão contemporânea no filme *Medianeras*

## Fear and the silent majority, a study proposal of contemporary solitude on the movie *Medianeras*

**Rhuan Felipe Scomação da SILVA\***  
UEPG

**Resumo:** Este artigo pretende articular as propostas de percepção do homem e do meio urbano contemporâneo, por Baudrillard, e da modernidade, medo e amor líquido, por Bauman, em uma relação diádica com o filme *Medianeras*, do diretor argentino Gustavo Taretto. Utilizando dos diversos elementos textuais com que as obras trabalham o ser contemporâneo em sua solidão e em seus medos, o artigo pautará sua elaboração a partir da correlação em que a narrativa e os textos criam seus vínculos, apresentando uma leitura possível da película a partir desses teóricos. Para tanto, é apresentada ao leitor uma perspectiva multilateral dos personagens e da voz que carrega o enredo do filme, corroborando as teorias com diálogos representativos e imagens que apresentam a evidente, se não certa, aplicação de determinados elementos teóricos. Ainda à frente, serão pensadas as relações do filme em um contexto mais geral fora da obra, trazendo as pontuações da narrativa para a atmosfera contemporânea ditada como real, tornando assim ainda mais eminente a muito bem estruturada narrativa da película fílmica.

**Palavras-chave:** Modernidade. Texto fílmico. Relações líquidas.

**Abstract:** This article intends to articulate the proposals of perception of the man and the contemporary urban environment, by Baudrillard, and the modernity, fear and liquid love, by Bauman in a didactic relation with the movie *Medianeras*, by the Argentinian director Gustavo Taretto. Using the several textual elements with which the pieces approach the contemporary being in its loneliness and fears, the article will found its elaboration on the correlation in which the narrative and the texts create their bonds, presenting a possible reading of the film based on this theorists. Therefore, a multilateral perspective of the characters and the voice that carries the plot of the movie are presented to the reader, corroborating the theories with representative dialogues and images that present the evident, if not certain, application of determinate theoretical elements. Besides that, the relationships of the movie in a general context, outside of the piece, will be thought, bringing the punctuations of the narrative to a contemporary atmosphere dictated as real, thus making the very well-structured filmic narrative even more imminent

**Keywords:** Modernity. Movie text. Liquid relations.

\* Mestrando em Linguagem, Identidade e Subjetividade. Linha de Pesquisa: Texto, Subjetividade e Ensino, orientado pelo Professor Dr. Evanir Pavloski. E-mail: rfss\_hcp@hotmail.

## Introdução

Apresentando propostas que discutem a modernidade, ou contemporaneidade dependendo da estética teórica empregada pelo leitor deste trabalho, e as mutações de percepções com que o homem moderno entende e se faz entender pelo mundo, Baudrillard mostra, a partir de seus textos, colocações que questionam as noções de espaço, massa, referência e objeto em um estudo aprofundado dessas relações com o meio em que estamos inseridos.

Em seu famoso ensaio *Simulacros e Simulação* (1991), o autor propõe que há uma perda da realidade a partir da proliferação das imagens, da criação do que ele chama Simulacro. Espaços, lugares e tempos que imitam o objeto (entenda-se aqui objeto como tudo o que pode ser visto e tocado indiferente a seu espaço de ação, original, também pensado aqui a partir da perspectiva grega de objeto primordial, a sua criação). Recai sobre essa perspectiva tudo o que é construído na modernidade que faça referência a algo, seja isso um outdoor - objeto de grande valia para essas representações - uma imagem renderizada, um filme ou qualquer outra aplicação de cópia no espaço urbano.

A imagem é o efeito maior com que Baudrillard vê a realidade, as representações com que ela traz as leituras que fazemos do mundo, assim como o constante reflexo dessas leituras sobre nós. Ainda que inconsciente, a nossa percepção faz da estética do autor um material amplo e extremamente importante para entendermos nosso meio e, assim, o filme que este artigo tem como foco.

A estética Baudrillardiana é esta concepção de mundo que põe a imagem em um lugar superior à realidade, que transforma a imagem, fato da realidade, em vetor de amplificação do real. Procurarmos a verdade e a estética Baudrillardiana é justamente a ideia de que, por ter-se transformado numa imagem, a realidade deixou de existir. (BARCELLOS, 2010, p.64-65).

Esta concepção de mundo retira a noção plena de realidade tão presente em nossa percepção do real. A criação destes espaços de indeterminação a partir de novas imagens acaba invertendo o papel que antes era dado como pleno, como aponta Barcelos (2010, p. 64): “A era da simulação inicia com a liquidação das referências do mundo e sua substituição por novos signos do real”.

O que se denota é que um processo cíclico está sempre em ação no ambiente contemporâneo, demonstrando não uma transformação natural, biológica ou física, mas uma substituição por um novo objeto, uma nova referência, a todo instante. Tudo é sempre uma simulação de uma simulação prévia ao nosso conhecimento de mundo, uma matrix<sup>1</sup>, se assim nos vale como referência, que reverbera sempre novas formas de ver o mesmo elemento.

<sup>1</sup> Filme dirigido pelos irmãos Wachoski, baseado no romance de William Gibson intitulado *Neuromancer*, onde o mundo que entendemos como real é apenas uma criação virtual de máquinas superdesenvolvidas, as quais controlam a vida das pessoas como fonte de energia. Nesse mesmo ambiente, um grupo de rebeldes luta contra a *Matrix* em busca de um “escolhido” que iria derrubar, segundo as profecias, aquela grande máquina de controle.

Utilizando da metáfora do mapa, logo no início do texto *Simulacros e Simulação* (1991), a posição apontada por Baudrillard desponta neste artigo ao apresentar para o leitor que tudo o que é narrado durante o filme, os personagens, as ambientações, a atmosfera que a imagem apresenta, não passam de uma simulação. Mas não uma simulação da forma genérica como é concebida fora de sua teoria; para Baudrillard “não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. (1991, p.8)”. Simulação para sua teoria é, acima de tudo, o infinito processo de referência e auto referência com que a existência dos objetos é questionada durante suas mutações.

As propostas de Baudrillard serão amplas para este artigo, não nos retendo apenas aos conceitos apresentados até agora, apesar de serem tomados como centrais, mas ampliando largamente o espectro para outras de suas propostas. O autor, grande estudioso da contemporaneidade, será alimento contínuo e inseparável neste processo de escrita.

Outro autor que será suporte para esta discussão é Zigmunt Bauman que, em seus consagrados e referenciados textos sobre a modernidade líquida, formará junto a Baudrillard os dois pés que darão sustentação a este estudo. Tomaremos como base dois textos centrais de sua produção.

Em *Amor Líquido* o autor explora a fragilidade dos laços humanos em todas as relações que se faz com o outro, ou a partir do outro. No decorrer dos ensaios Bauman caracteriza as relações vindas de lugares obscuros ou, em grande parte dos casos, de lugar algum, de ambientes sem referência.

Para Ivan Klima, poucas coisas se parecem tanto com a morte quanto o amor realizado. Cada chegada de um dos dois é sempre única, mas também definitiva: não suporta repetições, não permite recurso nem promete prorrogação. Deve submeter-se “por si mesmo” - e consegue. Cada um deles nasce, ou renasce, no próprio momento em que surge, sempre a partir do nada, da escuridão do não-ser sem passado nem futuro, começa sempre do começo, desnudando o caráter supérfluo das tramas passadas e a utilidade dos enredos futuros. (BAUMAN, 2004, p.15).

Durante sua fala, Bauman apresenta o quão quebradiças são essas certezas frente ao surgimento do amor, ou dos sentimentos representativos do termo. Sua aparição vem de um ambiente inexplicável, ininteligível, onde a tentativa de explicação recai sobre o próprio surgimento, não existem espaços intermediários nem espaços posteriores, apenas o presente.

O que o livro procura esclarecer é a “misteriosa fragilidade dos vínculos humanos, o sentimento de insegurança que ela inspira e os desejos conflitantes - estimulados por tal sentimento - de apertar os laços e ao mesmo tempo mantê-los frouxos (BAUMAN, 2004, p.9)”, a constante batalha em

que nos colocamos frente às relações, seja para mantê-las, torná-las mais resistentes, ou até mesmo terminá-las.

A partir de outra percepção, em *Medo Líquido* o autor apresenta o terror que a incerteza, o enfrentamento e a fuga causam ao homem contemporâneo. “Medo é o nome que damos à nossa incerteza: nossa ignorância da ameaça e do que deve ser feito - do que pode e do que não pode - para fazê-lo parar ou enfrentá-lo, se cessá-lo estiver além do nosso alcance” (BAUMAN, 2008, p.9).

Esse medo, tão inerente ao pensamento humano, possui também uma poderosa máquina de mutação conforme o homem se adapta ao movimento contemporâneo: os medos de uma sociedade se alteram conforme o fluxo de informações apresenta novos temores ao espaço em que se designa.

No ser individual, esse medo é indissociável da relação bipartidária entre o bem e o mal, a grande batalha em que o homem se posta quando encarado pelos milênios de criação estética de mundo.

Bauman sustenta que essa relação entre medo e mal é indissociável, suas relações são sempre parte eminente de uma apresentação do que assola o indivíduo. O que se altera com a modernidade, e isso é explorado tenazmente no decorrer do texto, é que o medo não possui mais forma fixa no ambiente urbano moderno, somos continuamente bombardeados por novos horizontes de terror, enquanto perspectivas passadas são destruídas ou reestruturadas.

O medo e o mal são irmãos siameses. Não se pode encontrar um deles separado do outro. Ou talvez sejam apenas dois nomes de uma só experiência - um deles se referindo ao que se vê e ao que se ouve, o outro ao que se sente. Um apontando para o “lá fora”, para o mundo, o outro para o “aqui dentro”, para você mesmo. O que tememos é o mal; o que é o mal, nós tememos. (BAUMAN, 2008, p.74).

São essas experiências dualitárias que usaremos como embasamento para a análise do filme *Medianeras*, do diretor argentino Gustavo Taretto. Os medos, desenlaces, receios e a fragilidade tanto do ambiente como dos personagens serão a grande aposta de análise deste trabalho, uma tentativa de apresentar a obra como uma grande ode ao cenário contemporâneo quebradiço em que vivemos.

## **Apresentando as laterais**

Em *Medianeras* seguimos os passos de Mariana, uma arquiteta que nunca conseguiu construir nada e possui fobia de andar em elevadores, e Martin, um criador de sites para internet que possui uma leve fobia de multidões. Dois personagens que se mostram perdidos e ao mesmo tempo inteiramente participantes do ambiente moderno em que passam suas vidas,

mas que continuamente refletem sobre suas existências e permanências onde se encontram.

Suas relações com a sociedade são narradas por suas próprias vozes em um efeito externo aos diálogos, como se estivessem falando de si mesmos para o telespectador em voz passiva, ou deles para eles mesmos. O efeito que transparece é de como se estivéssemos dentro de um monólogo metalinguístico sobre os narradores, mesmo que eles estejam falando de nós mesmos a partir de suas metáforas.

Ambientada em Buenos Aires, a película explora a solidão, os medos, as relações, comunicações e divagações desses dois personagens. No entanto, em praticamente nenhum momento tais interações ocorrem entre eles de maneira direta, a não ser no desenlace final. Toda a narrativa fílmica os isola em diálogos, mas os une em cenas com tênues detalhes de aproximação.

O enredo vai se estender nas complexas relações em que Mariana e Martin acabam se envolvendo, assim como em seus pensamentos, muitas vezes de caráter filosófico, sobre as fraquezas, tristezas e os poucos momentos de felicidade em que conseguem inserir-se nesse percurso.

Entre a introdução e as duas estações, como são apresentados os capítulos, percebe-se a aproximação não intencional dos protagonistas até seu inevitável encontro, e a fragilidade com que são construídas as relações que permeiam suas vidas.

Será nos desencontros inevitáveis do dia-a-dia moderno que a união dos dois irá se concretizar. Mesmo que todo o caminho seja esquecido, aquele encontro apenas se tornou possível graças aos acasos em que suas vidas caminharam.

Logo na introdução é apresentada ao telespectador uma descrição, na voz de Martin, da cidade de Buenos Aires, em especial do espaço urbano abarrotado, achatado por prédios cada vez maiores que acabam cobrindo a promessa de uma vista para o mar, ou para o campo, algumas vezes até mesmo para o céu, de tão cerrados que os ambientes se tornaram.

Buenos Aires cresce descontrolada e imperfeita, é uma cidade superpovoada em um país deserto, uma cidade onde se erguem milhares e milhares de prédios, sem nenhum critério. Ao lado de um muito alto, tem um muito baixo, ao lado de um racionalista, tem um irracional, ao lado de um em estilo francês, tem um sem estilo, provavelmente essas irregularidades nos refletem perfeitamente. Irregularidades estéticas e éticas. Esses edifícios sem nenhuma lógica demonstram total falta de planejamento, exatamente assim é a nossa vida, que construímos sem saber como queremos que fique. (TARETTO, 2011)

A partir dessa narração, o telespectador é carregado para breves descrições de classe e hierarquia em que esses prédios locam seus espaços, considerando as primeiras letras do alfabeto como alas mais nobres, andares

com maiores vantagens, e quanto mais perto do final do alfabeto, mais paupérrimos são os apartamentos.

Essa relação descritiva com que a imagem fílmica apresenta sua relação com o meio é o que representa a quebra com que o cinema moderno faz o desenlace das imagens fixas do passado e demonstra uma forma menos fantasiosa das metrópoles contemporâneas, um ambiente quebradiço e disforme.

Ao contrário da imagem movimento do cinema clássico, onde o espectador reconhece no filme situações, comportamentos, a representação de um estado de coisas, na imagem do cinema moderno, o mundo perde sua identidade, entra em crise e se torna falsificante, múltiplo. (FRANÇA, 2005, p.33).

Com essas quebras é possível também perceber como as narrativas fílmicas modernas procuram se afastar do espaço ideal, do conto fantástico de metrópoles bem desenvolvidas e funcionais, para cenas do cotidiano e das sofríveis formas com que a maioria é habilitada a viver nesses espaços. Um lugar planejado para ser um grande centro urbano e de plenas possibilidades para seus habitantes torna-se um espaço claustrofóbico e de grande semelhança com a vida colocada como real.

É nesse ambiente que *Medianeras* exercita o efeito metafórico de sua narrativa. Ao pontuar a descrição de prédios altos e baixos, curtos e longos, bonitos e feios, suas relações vão recair diretamente sobre o processo de vida de seus habitantes. Ainda mais evidente é a procura por relações pessoais com que esses prédios se assemelham à vida dos personagens e dos conceitos gerais da vida, principalmente urbana.

As relações que se constroem com essas aproximações do objeto com o ser são trabalhadas com o intuito de promover a quebra do signo multifacetado em que montamos nossas certezas. A colocação lado a lado desses objetos torna as representações de nossas relações comunitárias um processo de colocação e deslocamento contínuo com o outro, sempre alterando nossa visão sobre o outro, a deste sobre nós e até mesmo nossa visão sobre nós mesmos.

Tais representações mostram a pequenez da existência e da importância desses personagens, desses lugares e da minúscula aparência frente ao mundo e às constantes mudanças a que nos submetemos.

Existe, em um dos monólogos do filme, um pequeno trecho que evidencia bem essa característica, mas que também dá importância a essa minúscula existência: “O Planetário a coloca em seu lugar, lembrando que o mundo não gira ao seu redor, que é uma pequena parte de um planeta, que faz parte de um sistema [...] Isso me lembra que sou parte de um todo... Infinito e eterno”. (TARETTO, 2011).

O pensamento da personagem volta à ideia baudrillardiana de elemento e significação, na qual um deles dá valor verossímil para o outro, mas nem sempre se sabe quem é a base e quem é a referência; é como se “o pensamento fosse de fato, uma forma dual, não é o de um sujeito individual, ele se divide entre o mundo e nós: não podemos pensar o mundo porque, em algum lugar, ele nos pensa” (BAUDRILLARD, 2001, apud BARCELLOS, 2010, p.23).

Logo, a descrição de um objeto torna-se a descrição de um ser, e assim, sobre o viés da estética baudrillardiana, torna-se uma simulação do que pode ser visto, comparado, mas nunca estilizado como real, como forma a ser postada como original. Será sempre uma substituição por algo novo, mesmo que a partir de um contexto antigo.

A era da simulação inicia com a liquidação dos referenciais do mundo e sua substituição por novos signos do real. Para Baudrillard isto é uma operação de dissuasão de todo o processo real, curto circuito que produz uma nova dimensão, o *hiper-real*. Toda a narrativa de *Simulacros e Simulação* é para demonstrar esta relação binária do real e seu duplo, o hiperreal. (BARCELLOS, 2010, p. 64).

O simulacro, como apontado no início deste trabalho, é uma das imagens mais recorrentes da teoria de Baudrillard, elemento também muito presente em *Medianeras*, a qual consegue descortinar as imagens fixas de um mundo conhecido, transformando-as mais uma vez em objeto de procura de sentido.

Podemos pensar que, em uma relação filológica, o que o simulacro apresenta ao leitor é uma procura de sentido, de referencial inicial, uma quebra nos horizontes de certeza, objeto este presente em diversos momentos da obra cinematográfica e que, com a força de sua narrativa, causa a catarse em quem a assiste.

Ainda na introdução, Martin narra que “vivemos como se estivéssemos passando por Buenos Aires. (TARETTO, 2011)”. Bauman, em *Globalização e as consequências humanas* (1999), durante o capítulo *Turistas e Vagabundos*, discute sobre a relação do homem com o lugar em que mora e onde passa durante suas viagens, mudanças ou qualquer deslocamento físico e virtual com que precise experimentar novos ambientes, mesmo que essa mudança ocorra na mesma cidade, em bairros distantes, guetos, centros urbanos, etc.

Muitos mudam de lugar - de casa ou viajando entre locais que não são o da residência. Alguns não precisam sair para viajar: podem se atirar à Web, percorrê-la, inserindo e mesclando na tela do computador mensagens provenientes de todos os cantos do globo. Mas a maioria está em movimento mesmo se fisicamente parada - quando, como é hábito, estamos grudados na poltrona e passando na tela os canais de TV via satélite ou cabo, saltando para dentro e para fora de espaços estrangeiros com uma velocidade muito superior à dos jatos supersônicos e foguetes interplanetários, sem ficar em



lugar algum tempo suficiente para ser mais do que visitantes, para nos sentirmos em casa. (BAUMAN, 1999, p. 84).

Das fotos que Martin tira da cidade, prática indicada por seu terapeuta para se recobrar de uma recente, e possivelmente ainda vigente depressão, suas colocações do mundo valem de exemplo para a proposta de Bauman e para a frase a que esse trecho se dedica. Toda a vida do personagem é torneada por sua passividade com o meio, ele observa Buenos Aires a partir das lentes de sua câmera, e vive a cidade pela tela do computador.

São recorrentes os momentos, mesmo na introdução, nos quais Martin compra, visita, descobre e procura coisas pela internet, o que irá diferenciá-lo de Mariana, a qual terá seu primeiro contato direto com o computador na narrativa ao dialogar com Martin em uma sala de *Chat* virtual, já nos minutos finais do filme.

Toda essa relação de turista do habitante urbano moderno é apresentada sobre dois vieses. Bauman chama de *turista* aquele que vai ou está nos lugares como aceito, eles possuem o mundo ao seu alcance, têm acesso a viagens sem grandes sacrifícios, podem caminhar no meio ao qual viajam sem nenhum receio de serem aceitos ou não. Eles simplesmente são, viajam porque querem, enquanto o *vagabundo* se move, pois o local em que se encontra começa a se tornar insustentável, são viajantes não planejados, insatisfeitos com seu meio da mesma forma que são recebidos de forma insatisfeita pelos lugares a que vão.

Martin é um turista virtual e já não se encaixa diretamente na estética de Bauman. Ele é imperceptível, os lugares que visita são geralmente inabitados de forma física, seus dados virtuais e suas transferências bancárias são as únicas importâncias de sua existência nesses lugares e, apesar de bem-vindo por ser consumidor, ele não consegue se transportar totalmente para esse espaço, navegando entre o mundo físico e o mundo virtual.

Tal aspecto o diferencia de sua ex-namorada, a qual, vindo um ambiente muito mais seguro nos Estados Unidos, após ser uma turista, resolve permanecer por lá, como uma turista ainda, mas aceita por seu espaço, também como consumidora, mas física e visual, um contraste possível da relação que mantinha com Martin.

Mariana é também uma turista que recentemente se mudou e está aprendendo a se adaptar ao novo ambiente, mas, em seu caso, seu deslocamento acontece graças a um rompimento romântico. Tudo o que ela tem nesse retorno, pois voltou à casa em que morava antes de se mudar com o companheiro, é reflexo de uma vida que ficou para trás. Essa nova vida é conturbada e o novo lugar, atulhado por caixas e manequins, se destaca como reflexo de sua própria experiência de mudança física e psicológica daquele momento.



## O rápido outono

A proposta de Bauman sobre o efeito líquido das relações pessoais tem um poderoso exemplo neste tópico. Na cena em que um cachorro cai do oitavo andar de um prédio no centro da cidade, morada de uma prostituta de meia idade que o isolava na varanda durante o ato sexual, dá destaque para a morte do animal, mas não ao acidente seguinte, onde um homem é atropelado ao se esquivar do animal em queda livre e uma mulher que desmaia ao ver o animal morto. Toda a atenção é dada ao animal, a manchete no jornal do dia seguinte destaca: “Estranho acidente, cachorro se suicida e duas pessoas se machucam”.

O deslocamento da importância com que as vidas são tratadas transparece como um reflexo das incertezas do mundo moderno quanto ao outro como pessoa. Há, em contextos gerais, um desconforto, uma desconfiança tão eminente no encontro com um estranho, que o valor de suas vidas é reduzido pelo medo; o impacto do acidente é o reflexo do que Bauman (2008, p.64) pontua como “a fragilidade dos vínculos humanos como atributo definidor da vida líquido-moderna”.

É quebradiça, frágil e perigosa a relação que construímos com a percepção do outro em nosso meio. A morte representada pelo animal transparece como um mecanismo de alívio para o telespectador, o qual percebe na cena o medo primal que Bauman apresenta, mas enfraquece a relação pelo distanciamento do valor representado por aquela vida.

Mesmo que se destaque o animal mais do que os acidentes com o homem e a senhora, a película extrai para o leitor a representação do maior medo humano, como Bauman (2008, p.73) também apresenta com maestria: “O medo primal da morte talvez seja o protótipo ou arquétipo de todos os medos - o medo definitivo de que todos os outros extraem seus significados”.

Todas as outras representações de medo da cena são pontuadas tendo como referência o animal e seu destino a partir daquele momento, seja o susto que o homem levou para que corresse em direção a seu acidente, seja o desmaio da mulher ao visualizar o animal morto. Deriva do efeito que a morte causa um medo que não se movimenta, apenas espera inerte em um espaço inescapável, talvez por isso Bauman o tenha chamado de medo definitivo, pois não há nada que possa pará-lo e o tempo apenas auxilia seu movimento incessante e pavoroso.

Em outra cena que exalta a fragilidade das relações modernas, Martin, ao abrir a porta para receber uma encomenda, se depara com um entregador completamente vestido de preto, com o capacete ainda na cabeça. A viseira abaixa poucos segundos após o contato direto entre os personagens, a entrega é recebida e uma breve cena de tensão é ampliada pelo enquadramento lateral de cada um desses personagens.

O desconhecido, aquele que não pode ser visto ou entendido, é apontado por Bauman como um dos maiores medos do ser moderno. Não compreender o que é o outro, suas atitudes e pensamentos tornam a interação, o processo diádico, muito difícil de aceitação e aproximação. O teórico levanta que “A compreensão nasce da capacidade de manejo. O que não somos capazes de administrar nos é “*desconhecido*”, o “*desconhecido*” é assustador. O medo é outro nome que damos à nossa indefensabilidade”. (BAUMAN, 2008, p.125).

Logo, a incompreensão auxilia para o dismantelamento das certezas de segurança empregadas nessas relações interacionais. Todas as relações de Martin no decorrer do filme trabalharão com essa incerteza, mas o que transparece de valia é que esse encontro com o entregador indecifrável será a menos impactante entre todos os encontros; não haverá desacobertamento, mas sim uma certeza de que existe alguém atrás daquele capacete, um estereótipo, objeto de fácil assimilação, enquanto o encontro com todos os outros personagens remeterá a conexões, premeditações e previsões das possibilidades de interação entre eles.

Mariana, recém separada de uma relação que perdurara por quatro anos, amplia esse aspecto do desconhecido para outro patamar ao relatar que, durante uma noite insone, enquanto preparava algo para comer e observava seu marido, reconheceu que não sabia mais com quem vivia, quem era aquele homem e porque permanecia naquela inércia, pensamento que acabaria resultando em sua separação.

A cena constrói a perspectiva apresentada por Bauman do quão aterradorizante é o medo do desconhecido e da incerteza, mas considera que esses elementos não precisam ser necessariamente algo externo ao nosso conhecimento social, mas sim tudo o que está em torno de nós, nossas famílias, amigos, professores, etc.

Tudo o que conhecemos como fixo se espalha no ar pela proposta de Bauman, em uma infinita insegurança do que é o presente e do que será o futuro. Mariana sofre por não ter certeza, por se mostrar impotente frente à enxurrada de acontecimentos que sua vida acabou se tornando. Sua insegurança alcançou a escala mais alta, onde, em uma metáfora referente ao suicídio, nem voltar, nem pular do prédio são opções válidas. Nas palavras do autor:

O medo é seguramente o mais sinistro dos muitos demônios que se aninham nas sociedades abertas de nossa época. Mas é a insegurança do presente e a incerteza do futuro que criam e alimentam o mais aterrador e menos suportável de nossos medos. A insegurança e a incerteza, por sua vez, nascem de um sentimento de impotência: não parecemos mais estar no controle, seja sozinho, em grupo ou coletivamente, dos assuntos de nossas comunidades, da mesma forma que não estamos no controle dos assuntos do planeta - e nos tornamos cada vez mais conscientes de que não é provável que nos

livremos da primeira desvantagem enquanto permitirmos que a segunda persista. (BAUMAN, 2008, p.167).

Essa visão apenas se amplia em Mariana conforme esse capítulo se desenrola, em uma tentativa falha de encontro, no emprego que a sustenta, nos prédios que a atraem, tudo é incerto, tudo é fosco e quebradiço, o que acaba cumulando em uma narração filosófica, uma divagação, um monólogo que exalta e descreve com maestria a proposta de fragilidade do ser moderno. Enquanto procura por Wally<sup>2</sup> na cidade Mariana discorre: “Se mesmo sabendo quem eu procuro, não consigo achá-lo, como vou achar quem eu procuro se nem sei como é. (TARETTO, 2011)”.

O pequeno trecho demonstra de forma prática como as relações líquidas e as propostas de Baudrillard sobre as “inversões de sentidos em todos os níveis de significação, prova de que a realidade está se dissipando em torno de nossos pés” (BARCELLOS, 2010, p.106) são muito bem aplicadas pelo diretor Gustavo Taretto. Mariana procura um objeto que, se não simulacro, sem dúvida objeto falseante, indescritível e, até aquele momento, inalcançável.

Há também uma fala de Mariana que se faz interna à proposta de massa apresentada por Baudrillard (2005, p.3), “onde ele vê o conjunto em algum ponto entre a passividade e a espontaneidade” e mais à frente “hoje referente mudo, amanhã protagonista da história”. Com referência a esse questionamento baudrillardiano, Mariana reflete como ela compreende o meio, como se vê dentro dessa massa, e como percebe sua relação passiva frente a ela.

Em um segmento onde apresenta sua fobia de multidões, Mariana narra: “criou em mim uma angústia existencial bem particular, ele representa de uma maneira dramática a angústia de saber que sou alguém perdido entre milhões”. (TARETTO, 2011).

## O longo inverno

Exercitando as relações mais íntimas dos personagens, o segundo capítulo inicia o processo de dismantelamento de suas bases psicológicas, trabalhando com suas fraquezas, desejos e rotinas com a proposta de apresentar seus horizontes de expectativas frágeis, os quais, ao se aproximar da realização, acabam se esvaindo em poeira de pensamentos e projetos que não se realizam.

Essa constante procura é muito bem demonstrada em uma das cenas em que Mariana, sozinha em seu apartamento, cria uma tensão sexual com um dos manequins que traz do trabalho. Em uma cena silenciosa e com foco constante nos movimentos laterais da personagem, a câmera fixa mostra insinuações, posições e desejos no rosto de Mariana. A cena então escurece,

<sup>2</sup> Coletânea de livros infanto-juvenis que trazem como objetivo encontrar Wally, um personagem que se veste sempre da mesma forma, uma camisa listrada vermelha e branca, um gorro das mesmas cores, óculos e outros objetos, em páginas duplas de revistas coloridas. O personagem ficou famoso com adaptações para quadrinhos, jogos e outros materiais.

reaparecendo algum tempo depois com a personagem fumando um cigarro e dizendo que tudo aquilo não passara de sexo.

Há nessa cena mais uma vez a ressonância de duas teorias de Baudrillard; a primeira é a ressignificação dos objetos, a personagem, construída para trabalhar com essa perspectiva, isola seu desejo, vergonha ou qualquer outro sentimento que possa caminhar em seu psicológico, criando uma relação humana, um desejo puramente de companhia com aquele objeto, um novo valor para aquele item que não fora construído para aquele feito, ao menos não primordialmente.

Em seguida, a relação de simulacro, a troca dissimulada para que algo consiga outro valor que não seu original. Sua relação com o manequim é intensa, pois é tida por Mariana como uma relação sexual normal, o valor humano é descartado para preencher seu desejo momentâneo. O que ela procura é o momento, não a continuidade, o imediato e não o duradouro, a relação sem complicações e não os diálogos e desejos do outro.

Talvez por isso a representação da cena sexual seja tão impactante ao receptor. A proposta do prazer imediato, irrestrito, escondido, em seu ambiente escuro e fechado procura evadir de Mariana os fardos que a procura de um “sexo seguro”, nos termos levantados no texto de Bauman sobre o *Amor Líquido*, lhe concederia. Contudo, o que demonstra é uma imensa sobrecarga emocional, uma passividade agressiva ao término e uma falência das instituições com que imaginava sua vida alguns anos antes.

Quando o sexo se apresenta como um evento fisiológico do corpo e a palavra “sensualidade” pouco evoca senão uma prazerosa sensação física, ele não está liberado de fardos supérfluos, avulsos, inúteis, incômodos e restritivos. Está, ao contrário, sobrecarregado, inundado de expectativas que superam sua capacidade de realização. (BAUMAN, 2004, p. 47).

Essa libertação é o que Mariana busca durante todo o filme, uma libertação sexual, mas também de todas as amarras que ainda a seguram em um ambiente insalubre, psicologicamente e fisicamente, um lugar abarrotado, assim como sua mente tentava trabalhar naquele momento, procurando, assim como Wally, onde se encontrar e qual seriam os próximos passos de sua vida.

A questão do sexo e da fragilidade com que ele é tratado por ambos os personagens é ainda mais flexível entre eles, não há um ponto de resiliência que consiga dar lugar a ambos. Enquanto Mariana, durante seus dois encontros no decorrer da película, é frustrada (o primeiro deles um encontro não realizado e o segundo com a incapacidade de seu parceiro em manter uma relação sexual), Martin entra numa relação insossa, com uma parceira que parece desconectada de qualquer tentativa de laço com o personagem.

Ambas as perspectivas são reflexos de um amor que não podia se realizar naquele instante, “amar ao próximo pode exigir um salto de fé. O resultado, porém, é o ato fundador da humanidade. Também é a passagem

decisiva do instinto de sobrevivência para a moralidade. (BAUMAN, 2008, p.71)”. A fraqueza de ambos, aliada ao medo de um novo horizonte, estava os selando de um salto imerso nessa nova possibilidade de relação. O que ambos passam até o determinado encontro ao final do filme é apenas passividade e um medo silencioso do que qualquer nova representação amorosa ou social poderia lhes causar.

A percepção de Mariana quando olha seu reflexo além da vitrine, vendo-se como um manequim, imóvel, silenciosa e fria (TARETTO, 2011) é um amplificador dos sentimentos com que a personagem batalha até ali, se vendo como objeto frente ao ambiente, como apenas outro símbolo entre muitos objetos. A personagem se cala, sentindo, talvez na maior escala até aquele momento, sua fragilidade e invisibilidade no mundo moderno.

Em uma representação externa do ambiente, já voltando à premissa baudrillardiana de meio urbano, Mariana, em um de seus pensamentos sobre o lugar em que vive, divaga sobre as trepadeiras, plantas que nascem em qualquer lugar, indiferentes ao que tente pará-las “elas não têm nada, e nada as detém, uma metáfora da vida irrefreável que, paradoxalmente, me faz ver minha fraqueza. (TARETTO, 2011)”

Em um percurso panorâmico entre vários prédios da cidade, Mariana narra como aquele poder irrefreável age em si, ela é o prédio que recebe essa planta, que espera resoluta ser torneada pelos acontecimentos irreparáveis da vida moderna, mas também representam suas relações, seus amores não executados, falhos em sua concepção.

Seu escape são as *medianeras*, as laterais dos prédios encharcados com propagandas que, em sua voz “são as laterais que são escondidas, feias, refletem a inconsistência, as rachaduras, as soluções provisórias, viram espaço de publicidade (TARETTO, 2011)”, mas que será também sua fuga da escuridão de seu apartamento, o lugar onde, clandestinamente, se abrem janelas e se dá abertura para a luz.

Essa cena, cômica pelo lugar onde sua janela é aberta, ao lado de uma grande propaganda que aponta onde encontrar a felicidade, enquanto Martin, no prédio ao lado abre uma janela na zona peniana de um modelo de roupas de baixo, esse ato de terrorismo contra as instituições públicas e midiáticas, é tratado por Baudrillard como um

ponto paradoxal em que as massas se recusam ao batismo do social, que é ao mesmo tempo o do sentido e da liberdade. Não fazemos delas uma nova e gloriosa referência. Porque elas não existem. Mas constatamos que todos os poderes acabam por se arruinar silenciosamente nessa maioria silenciosa, que não é nem uma entidade nem uma realidade sociológica, mas a sombra projetada pelo poder, seu abismo no vácuo, sua forma de absorção. Nebulosa fluída, movente, conforme, excessivamente, conforme a todas as solicitações e de um conformismo hiper-real que é a forma extrema da

não-participação: tal é o desastre atual do poder. (BAUDRILLARD, 2005, p.24).

A representação é a falência das instituições. O movimento urbano incessante e silencioso que se monta no terrorismo dos personagens, invadindo assim, como suporte, o espaço publicitário onde, como valor de mercado, pode ser tratado como intocável, mas como valor representativo daquele espaço acaba perdendo o sentido, tendo o valor esquecido e preenchido por um novo símbolo.

## **Os desencontros**

Há cinco momentos durante o filme em que os encontros de Martin e Mariana são demonstrados. Com exceção do último, em todos os outros ambos sequer se vêem, são desencontros da vida moderna, possibilidades não concretizadas de ações não vividas, apenas possíveis como toda a fragilidade do ambiente urbano, moderno e não estruturado.

Logo no início, enquanto Mariana termina o design de uma vitrine, num pensamento divagante, sua fala apresenta que, ao arrumar os manequins, se alguém parasse para observá-los seria como se a estivesse conhecendo, tendo interesse por ela. Na continuidade da cena, ao que ela entra e sai do foco da câmera, Martin passa pela vitrine, para por alguns segundos observando, e continua seu percurso logo em seguida.

Toda a fluidez e a rapidez do ambiente moderno criam essas possibilidades de desencontros em que se vive no meio urbano, principalmente em grandes metrópoles. A velocidade das nuances em que se sobrevive ao meio é o objeto de percepção vigente do arcabouço teórico deste trabalho. Tanto Bauman como Baudrillard encaminham suas propostas para essa análise, seus focos são as rachaduras e as incertezas, as realizações e as certezas não existem senão como mecanismo de caminho, transparentes apenas para o cego metafórico moderno.

No segundo e terceiro encontros as relações permanecem metafóricas, em um deles com a passagem de modo transversal entre os personagens, com uma escolha estética do diretor em parar a cena por um segundo para desenhar um coração onde a cabeça de Martin e Mariana se encontram, e o outro também na passagem dos dois na piscina em que praticam natação.

Em ambas as cenas são representadas as transversalidades das metáforas com que o diretor trabalha esses encontros, é sempre um processo de idas e vindas em que os personagens vivem seus momentos até o encontro. É como se o diretor apontasse ao leitor e questionasse nossas crenças, colocasse tudo na casualidade e não nas certezas que desejamos. Nas palavras do filósofo Nietzsche “Acreditamos que sabemos alguma coisa das próprias coisas quando falamos em árvores, cores, e de flores e, no entanto, só temos

metáforas das coisas, que não correspondem de forma alguma às entidades originais”. (NIETZSCHE, 1873, apud ALMEIDA, 2009, p. 89).

O quarto desencontro acontece às escuras enquanto compravam velas durante um apagão que cessara a conversa que eles, sem se conhecerem, estavam tendo pela internet.

O efeito cinzento das conversas pela internet, sem um conhecimento sequer mínimo da outra parte, cria um espaço incerto de confiança. Há nessas conversas uma aliteração dos fatos, uma repetição, cópia ou simulacro do que uma conversa diádica pode proporcionar. Esse processo cria duas zonas cinzentas em que esse desencontro ocorre, já que podemos considerar tanto o espaço virtual como o físico apagado pelo meio em que é representado.

Todos os quatro desencontros cumulam na observação final de Mariana, do alto de seu apartamento, contemplando Martin vestido como Wally na rua, procurando algo, ou alguém, sua descida rápida pelas escadas e sua falta de fôlego ao, pela primeira e última vez na película, conversar com Martin, que ali era o tão procurado Wally na cidade com quem ela conviveu por tanto tempo.

Mariana e Martin encontram nos desencontros tudo o que estavam procurando, mesmo não sabendo o que era, onde estava ou quando encontrariam. O constante e imprevisível fluxo da modernidade líquida os presenteou com o que mais desejavam, uma companhia do imenso pesar que é viver numa “lata de sardinhas”.

## Conclusão

*Medianeras* se mostra com um exemplo rico das perspectivas modernas em que as relações trabalham as rupturas, incertezas e fragilidades do ambiente urbano contemporâneo.

Com temáticas que refletem diretamente a vida de uma considerável parcela dos habitantes das grandes metrópoles, o filme se mostrou um interessante mecanismo de articulação das propostas teóricas de Bauman e Baudrillard sobre essa perspectiva do quebradiço espaço urbano, assim como suas relações metafóricas e simbólicas com a vida desses habitantes.

No artigo foi possível pensar como são trabalhadas essas relações por dois personagens muito reflexivos de nosso tempo. Mariana e Martin são exemplos massificados dos agentes que observamos e tornamos reais em nossas vidas, agentes que são em si verdade fixa e mutação constante, espaço seguro, mas cercado por incertezas, modernidade onde não há espaço, apenas lugar móvel e inescapável.



## Referências

ALMEIDA, Leonardo Pinto. **Literatura e a experiências do escrever:** algumas reflexões sobre a resistência no seio da linguagem. Rev. Filos., Curitiba, v.21, n.28, p.87-106, jan./jun. 2009.

BARCELLOS, Jorge. **Introdução ao pensamento de Jean Baudrillard.** 2010. Disponível em: [www.overmundo.com.br/download\\_banco/ baudrillard](http://www.overmundo.com.br/download_banco/ baudrillard). Acesso em 08 Jan. 2016.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação.** Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

\_\_\_\_\_. **À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas.** Coletivo Sabotagem, [1978]2005. Disponível em:

<https://pt.scribd.com/document/52296333/Jean-Baudrillard-Sombra-das-maiorias-silenciosas>. Acesso em Dez. 2015.

\_\_\_\_\_. **Senhas.** Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

BAUMAN, Zigmunt. **Globalização: as consequências humanas.** Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. **Amor Líquido: Sobre a fragilidade dos laços humanos.** Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. **Medo Líquido.** Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

FRANÇA, Andréa. **Foucault e o cinema contemporâneo.** Revista Alceu, v.5, n.10, p. 30-39, Jan./Jun. 2005.

NIETZSCHE, F. **Introdução teórica sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral.** In: \_\_\_\_\_. O livro do filósofo. Lisboa: Rés, 1873. p. 89-109.

TARETTO, Gustavo. **Medianeras.** Produção: Natacha Cervi e Hernan Musaluppi. Argentina, Espanha e Alemanha. 95 min. 2011.

Recebido em julho/2016

Aceito em setembro/2017