

# (IN)VISIBILIDADE CONTEMPORÂNEA:

## O Olhar e a Cena Urbana em *Medianeras* (2011)

SUELEN CALDAS DE SOUSA SIMIÃO\*

### RESUMO

O objetivo desse trabalho é problematizar as relações estabelecidas com a cidade pelas personagens Martín e Mariana, no filme argentino *Medianeras* (2011) de Gustavo Taretto. Ao longo da película são apresentadas diversas leituras da cidade que se enquadrariam no que Featherstone descreve como a *flânerie* contemporânea, uma *flânerie* ligada não apenas a questão da mobilidade física, mas do olhar. A partir disso podemos perceber as tênues relações entre cinema, cidade e história e questões ligadas a (in)visibilidade contemporânea também marcada pelo fenômeno da multidão já observado por Baudelaire e Benjamin no século XIX, mas ainda com presenças marcantes nas formas de socialização contemporâneas.

**Palavras-chave:** cidade; *medianeras*; *flânerie* contemporânea.

### ABSTRACT

The aim of this paper is to discuss the relations established with the town by the characters Martín and Mariana, in the Argentinian film *Medianeras* (2011) directed by Gustavo Taretto. Throughout the film are presented several readings of the city that would fit in what Featherstone describes as contemporary *flânerie*, a *flânerie* linked not only a question of physical mobility, but of look. From this we can understand the tenuous relationship between cinema, city and history and issues related to contemporary (in)visibility also marked by the phenomenon of the crowd already observed by Baudelaire and Benjamin in the nineteenth century, but still with marked presence in contemporary forms of socialization.

**Keywords:** city; *medianeras*; contemporary *flânerie*.

\* Mestranda em História pela Universidade Estadual de Campinas na área de Política, Memória e Cidade. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo - FAPESP.  
E-mail: suelen\_caldas@hotmail.com

"Se, mesmo sabendo quem eu procuro, não consigo achar, como vou encontrar quem eu procuro se nem sei como é?"

Medianeras, 2011

"Buenos Aires cresce de forma descontrolada e imperfeita, e através dela erguem-se milhas e milhas de prédios sem nenhum critério." Essa é a fala inicial do personagem Martín após a sequência de uma espécie de composição fotográfica de Buenos Aires em vista panorâmica dos prédios à noite, ou no quase amanhecer. Imagens que corroboram para a fala em *off* do personagem que em certo momento afirma: "Provavelmente essas irregularidades [dos prédios] nos refletem perfeitamente. Irregularidades estéticas e éticas" e continua de maneira mais categórica: "Esses prédios que se sucedem sem lógica demonstram total falta de planejamento. Exatamente assim é a nossa vida que construímos sem saber como queremos que fique."

O filme em questão é *Medianeras*, um filme de 2011, de Gustavo Taretto, extensão de um curta-metragem produzido em 2005 e vencedor de diversos festivais<sup>1</sup>. Nele temos a história de dois personagens fóbicos, Martín e Mariana, que vivem na caótica Buenos Aires por eles assinalada, têm características bem semelhantes, mas só se conhecem em virtude da abertura de uma janela na *medianera*.

As *medianeras* são as paredes cegas dos prédios, ou as paredes divisórias de um terreno que podem encontrar as paredes do terreno ao lado, mas não podem interferir, pela legislação, na salubridade deste. A questão das *medianeras* é algo bastante evidenciado contemporaneamente em revistas como a da *CPAU - Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo* e aparece em cerca de oito artigos no Código Civil da República Argentina, o código responsável por regulamentar as construções.<sup>2</sup>

Nesse sentido cabe perguntarmos: o que há na questão das *medianeras* problematizada pelo filme? Em que medida há um descompasso entre a vida dos personagens e a organização da cidade de Buenos Aires? Procurando perpassar essas questões esse texto tem como objetivo problematizar as relações estabelecidas com a cidade pelos personagens no filme argentino partindo de três momentos que subtitularemos aqui como três cenas.

### Cena 1: Martín e o apartamento

A primeira cena do personagem Martín, após a composição da fala em *off* que iniciou esse texto, é na sala de seu pequeno apartamento escuro, repleto de miniaturas de personagens de desenhos, frente ao computador, em que um pouco cabisbaixo, altera o status para online, escrevendo em seguida "super disponível". Diz:

1 O curta-metragem circulou em festivais entre 2005 e 2006 < [http://www.imdb.com/title/tt0455622/awards?ref\\_=tt\\_awd](http://www.imdb.com/title/tt0455622/awards?ref_=tt_awd) > e o longa-metragem recebeu prêmio de melhor filme estrangeiro e melhor diretor no Festival de Gramado de 2011 <[http://www.imdb.com/title/tt1235841/awards?ref\\_=tt\\_awd](http://www.imdb.com/title/tt1235841/awards?ref_=tt_awd)> Acesso em 15 de outubro de 2015.

2 "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 abril de 2015. A questão das *medianeras*, a discussão jurídica que regulamenta as construções, aparece no Código Civil da República Argentina, por exemplo, nos artigos 2621., 2745., 3054. Disponível em < [http://www.oas.org/dil/esp/Codigo\\_Civil\\_de\\_la\\_Republica\\_Argentina.pdf](http://www.oas.org/dil/esp/Codigo_Civil_de_la_Republica_Argentina.pdf)>, acesso em 27 de abril, 2015.

---

---

“Há mais de dez anos me sentei na frente do computador e tenho a sensação de que nunca mais me levantei. Não sei se a internet é o futuro, mas foi o meu. Vivo de criar sites. Este é meu ciberespaço. Não sei se sou bom, ou se fui o primeiro, mas tenho muito trabalho. Comecei com o site do meu psiquiatra, dedicado a fóbicos, especialidade dele e o que me faz ir lá duas vezes por semana.”

O site desenhado por Martín para o psiquiatra tem como layout um astronauta solto no espaço. O personagem em seguida clica em um jogo feito para as pessoas que visitam a página. Continua sua fala em off: “Para a psiquiatria, sou um fóbico em recuperação. Após repetidos e violentos ataques de pânico, eu me fechei em casa. Por uns dois anos não sai” faz então uma descrição dos campeonatos e jogos de vídeo game no qual foi vencedor: dezessete campeonatos com o River em primeiro lugar no nível mais difícil (quatro invicto, em nove sendo artilheiro), quatro finais ganhas contra o Federer em Wimbledon, subiu na família Corleone até virar o chefeão.

Martín diz que a internet o aproximou do mundo, mas o distanciou da vida. Isolado e com medo da cidade fala que a única alternativa para controlar seus ataques de pânico ocorreu após a sugestão de seu psiquiatra: “Com a estratégia do psiquiatra fui perdendo o medo da cidade, do mundo lá fora, dos outros. Tirar fotos.”

## **Cena 2: Mariana e as vitrines**

Na cena dois a personagem Mariana encontra-se no quarto de seu apartamento e desembrolha pedaços do corpo de um manequim. Em seguida, em outra tomada, dá banho no boneco. Esfrega seu corpo quase de um jeito carinhoso e terno. Começa sua fala em off:

“Até poder trabalhar como arquiteta, ganho a vida como vitrinista. Isso me distrai e mantém minha cabeça ocupada em outras coisas. Gosto de pensar nas vitrines como um lugar perdido... que não está nem dentro nem fora. Um espaço abstrato e mágico. Reconheço que refletem algo de mim, mas me tranquiliza o anonimato. Imagino, talvez burramente que se alguém para diante da vitrine de alguma forma se interessa por mim.”

Durante sua fala temos imagens da personagem organizando as vitrines. Na primeira imagem Mariana monta um cenário de viagem. Um avião, dois relógios indicando o horário de Buenos Aires e Madri, malas e a manequim com roupa de frio segurando balões em formato de corações vermelhos. Na segunda, Mariana com o cabelo penteado como da princesa Leia, arruma dois manequins vestido de *Stormtrooper* e um Darth Vader, em referência ao filme *Star Wars*. Momento em que diz que as vitrines refletem algo dela, mas que o anonimato a tranquiliza. Na terceira imagem de vitrine, temos a manequim com uma peruca e roupas que facilmente se aproximam do cabelo e das roupas usadas por Mariana. Das listras de sua blusa de frio saem fitas que acompanham toda a vitrine e caem com luzes no chão.

## **Cena 3 - Onde está Wally?**

A cena três acontece na sequência da cena dois e se inicia com Mariana carregando uma caixa em seu abarrotado apartamento. Mariana tropeça e a caixa se desfaz. A

personagem fuma um cigarro e parece um pouco irritada. Narra segurando *Onde está Wally?*<sup>3</sup>:

“Tenho esse livro desde os 14 anos e é, que me perdoem os grandes escritores, o livro da minha vida. É a origem da minha fobia de multidões e criou em mim uma angústia existencial bem particular. Ele representa de um jeito dramático a angústia de saber que sou alguém perdido entre milhões. Os anos passaram e ficou uma página sem resolver. Wally na cidade. Eu o encontrei no shopping, no aeroporto e na praia, mas, na cidade, não encontro. Sei que o nervosismo cega, mas não consigo achar. Então me pergunto. Se, mesmo sabendo quem eu procuro, não consigo achar, como vou encontrar quem eu procuro se nem sei como é?”

### A multidão, *flânerie* contemporânea e *flânerie* eletrônica.

*“É um lugar-comum que não há solidão que se compare à de quem se vê sozinho numa multidão”*

Virginia Woolf

O crescimento urbano de Buenos Aires foi uma característica marcante da cidade nas últimas décadas do século XX, como assinala Beatriz Sarlo. O número muito grande de imigrantes que ocuparam a cidade impulsionou a renovação urbana também em seus aspectos sociais e culturais, com semelhanças à urbanização europeia. Sarlo salienta, por exemplo, a respeito da multidão que se aglutinava nas ruas, o exemplo do *flâneur*:

“A nova cidade torna possível, literariamente verossímil e culturalmente aceitável o *flâneur* que lança o olhar anônimo daquele que não será reconhecido por aqueles que são observados, o olhar que não supõe comunicação com o outro. Observar o espetáculo: um *flâneur* é um espectador imerso na cena urbana e, ao mesmo tempo, faz parte dela: numa sequência infinita, o *flâneur* é observado por outro *flâneur* que por sua vez é visto por um terceiro e... O arauto do passante anônimo só é possível na cidade grande, que é uma categoria ideológica e um universo de valores, mais do que um conceito demográfico ou urbanístico.”<sup>4</sup>

Esse é um fenômeno, mas não é novo, e suas “consequências”, a análise desse fenômeno, também não são novas: o fenômeno da multidão presente nas ruas francesas e londrinas, causador de fascínio e espanto, foi representado nas literaturas já no século XIX. Delineava-se também um olhar ligado à multidão que abarcava o mundo do trabalho e se ligava a noção de tempo. Também nesse momento as preocupações quanto à higienização, a degradação física e moral do homem, transmutando-se, posteriormente, na “teoria da degeneração urbana do homem pobre”, ganha corpo nos escritos de sanitaristas e pessoas ligadas às preocupações de organização do espaço urbano. A população não se mantém amorfa nesse jogo com a *modernidade* recém-instaurada: greves, motins e revoluções em busca de melhores condições sociais são comuns nesse período. A esse respeito, Maria Stella Martins Bresciani, em *Londres e Paris no século XIX*, nos traz um estudo que passa inclusive pela formação de definições que colocavam como classes perigosas as classes pobres, o medo da multidão amotinada e o reforço da ideia de positividade do trabalho, ideias caras à época<sup>5</sup>.

3 *Where's Wally (Onde está Wally?)* é uma série de livros infanto-juvenis, criada por Martin Handford, na qual o leitor deve encontrar o personagem Wally em diversas situações. O livro possui ilustrações que ocupam as duas páginas, além do personagem principal da série, podem-se encontrar objetos perdidos do mesmo.

4 SARLO, Beatriz. *Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

5 BRESCIANI, Stella. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

---

---

Walter Benjamin ao trabalhar a imagem do *flâneur* parisiense criada a partir de Baudelaire nos leva a um encontro (novo) do homem com a cidade. O *flâneur*, o ser andante, capaz de apreender a dimensão da cidade, quiçá sua significação. O ser que perambulando observa os outros moradores da cidade e é comparado a um pintor, o artista da vida moderna. O transeunte que ao compor a imagem do outro imerso na multidão também se compõe. Nas palavras de Baudelaire: “Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida.”<sup>6</sup>

De maneira também interessante, Edgar Allan Poe, poeta americano, trouxe a apreensão do espaço da cidade em alguns de seus contos, como no exemplo mais clássico, “O homem da multidão”. O conto traz um *flâneur* londrino que conta, em primeira pessoa, sua experiência pela cidade. O homem, sentado em um café em Londres, começa por observar a multidão, partindo primeiro da análise dos indivíduos de maneira coletiva e depois passando aos detalhes, podendo distinguir claramente a que classe pertenceria tal pessoa. Com o anoitecer, salienta o narrador, os aspectos da multidão mudam sua forma. De repente algo chama sua atenção, um relance o faz observar um rosto que se destaca na multidão, “o de um velho decrépito.”<sup>7</sup> O narrador obcecado por essa aparição marcante começa uma perseguição ao homem, que dura a noite toda e termina com a reflexão de que o homem em questão é a significação do “homem da multidão”, um ser que se recusa a ficar sozinho.

A respeito da multidão, em Londres e Paris, Bresciani assinala que nas ruas ela é uma presença:

“As populações de Londres e de Paris encontram-se com sua própria modernidade através dessa exteriorização: admiração e temor diante de **algo extremamente novo**. O ímpeto para esquadriñar e tornar legível esse fluir constante tem muito a ver com uma intenção do conhecimento que implica a prévia experiência do olhar que divide e agrupa, que localiza e designa a identidade das pessoas por seus sinais aparentes”<sup>8</sup>.(grifo nosso)

Na representação fílmica que nos propomos analisar, o fenômeno da multidão, em Buenos Aires, à época retratada pelo filme, como vimos, não é algo novo, mas, ainda assim é capaz de despertar medo e fascínio em seus personagens. Na obra fílmica aqui pensada o fenômeno não é apenas o estranhamento diante do desconhecido, mas também uma rejeição e um desconforto. A representação do caos da multidão e da solidão do andante do emaranhado cidadão, também evocada no filme, já estava posta nos escritos de Baudelaire, como podemos ver nesse trecho de Bresciani sobre o autor:

“A incerteza quanto ao que se vai encontrar é compensada pelo encontro certo, cotidianamente confirmado, com o fluxo formigante, caótico, da multidão. Nela, Baudelaire cultiva sua solidão, a condição de “*flâneur*”. Dela, Baudelaire faz inspiração necessária. Não pretende decifrá-la em seus mistérios e seus perigos, aceita-a como caos. Sua renúncia não o impede contudo, de assinalar os aspectos alarmantes e ameaçadores da vida urbana.”<sup>9</sup>

Contemporaneamente Featherstone, em “O *flâneur*, a cidade e a vida pública virtual”, assim como o texto de Walter Benjamin traz uma série de referências para acompanhar o

6 BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Paz e Terra, 1996, p.21.

7 POE, Edgar Allan. *Contos de imaginação e mistério*. Trad. Cássio de Arantes Leite. Tordesilhas, 2012.

8 BRESCIANI, *op.cit.*, p.8

9 *Idem*, p.12.

*flâneur* e suas mudanças ao longo do tempo, mas sob o foco principal da existência desse *flâneur* na era dos multimeios<sup>10</sup>. Não se precisa mais avançar de forma linear ou sequencial, mas pode lançar-se a partir de hipertextos. Todavia, o autor afirma que esse método possível graças aos avanços do Word 97 (o texto é datado, mas ainda útil para pensarmos a relação com a internet), por exemplo, não é inteiramente novo e já estava assinalado por Benjamin que em sua apreensão da cidade colecionava sinais e pistas: restos da vida urbana como panfletos, ingressos, fotografias (como hipertextos)... e ainda, assinala que o que Benjamin faz não é apenas investigar a cidade, mas fazer dela o princípio organizador de seu material.

A ideia proposta por Featherstone passa por pensar em que medida o *flâneur* é ainda significativo atualmente (na era informacional, da cultura de consumo, do turismo cultural, de novas formas de locomoção na cidade). Lembremo-nos que a primeira cena de *Medianeras* após a composição em off de como Buenos Aires representa o caos e a confusão é na sala do apartamento de Martín que após inúmeros ataques de pânico se fechou em sua residência e desde então realiza todas as suas atividades pela internet, precisando sair o mínimo possível. Para Featherstone isso não significaria uma não mobilidade, já que o *flâneur* não depende exclusivamente da mobilidade física, mas do olhar.

Martín afirma realizar praticamente tudo pela internet, diz: “Faço coisas de banco e leio revistas pela internet, baixo música pela internet, ouço rádio pela internet, compro a comida pela internet, alugo ou vejo filmes pela internet, converso pela internet, estudo pela internet, jogo pela internet, faço sexo pela internet.” Pela internet também é possível notar certa (in)visibilidade de seus usuários. Ao mesmo tempo em que ao criar um perfil em site de relacionamentos, por exemplo, temos exposto alguns aspectos de nossa vida privada e pública ou temos exposto parte de nossa vida privada que queremos tornar pública, podemos nos manter invisíveis quanto a uma série de coisas. Martín descreve os encontros que teve com pessoas da internet em metáfora à relação que tem com combos do Mc Donald’s: “Nas fotos é tudo maior, melhor e mais apetitoso”.

Nesse sentido, embora a era informacional tenha dado uma mobilidade diferente ao *flâneur*, que agora também se desloca a partir da rede de dados, trouxe uma série de fatores que precisam ser melhor investigados em relação às formas de pensar e sentir. Mariana chega a narrar em *off*, questões que propõe desafios para quem se interessa pela formação de subjetividades contemporâneas:

“Quando vamos ser uma cidade sem fios? Que gênios esconderam os rios com prédios, e o céu com cabos? Tantos quilômetros de cabos servem para nos unir ou para nos manter afastados cada um no seu lugar? A telefonia celular invadiu o mundo prometendo conexão sempre. Mensagens de texto. Uma nova linguagem adaptada para dez teclas, que reduz uma das línguas mais lindas, a um vocabulário primitivo, limitado e gutural. ‘O futuro está na fibra ótica’, dizem os visionários. Do trabalho você vai poder aumentar a temperatura da sua casa. Claro, ninguém vai esperar você com a casa quentinha. Bem-vindo à era das relações virtuais.”

### (In)visibilidade contemporânea: sentimentos e sensibilidades na cidade

*Entre las muchas maneras de combatir la nada,  
una de las mejores es sacar fotografías.*

Julio Cortázar

10 FEATHERSTONE, Mike. “O *flâneur*, a cidade e a vida pública virtual”. In: ARANTES NETO, Antonio Augusto (org.). *O espaço da diferença*. São Paulo, SP: Papirus, 2000.

Eliana Kuster e Robert Pechman, em “Também sem a fel(i) cidade se vive: um panorama dos encontros e desencontros pelas ruas da cidade contemporâneas”, iniciam o texto escrevendo sobre uma intervenção realizada em uma tarde ensolarada na cidade de Salvador onde um grupo de pessoas caminha tendo em volta de si uma redoma formada dos mais variados materiais. O acontecimento gera uma quebra na rotina das pessoas, andando até então em movimentos quase sincronizados:

“A partir daí pode apresentar-se a possibilidade de admitir que, embora a rotina seja avassaladora e cada um procure se manter em seu “script”, de tal forma a manter a estabilidade de seu devir na cidade, o acontecimento urbano é inesperado e tem a capacidade de nos atropelar –para o bem ou para o mal - quando menos se espera.”<sup>11</sup>

Acontecimentos como estes ao quebrarem a rotina, quebram a atitude blasé que para Simmel tem como essência “o embotamento frente à distinção das coisas; não no sentido de que elas não sejam percebidas, mas sim de tal modo que o significado e o valor da distinção das coisas e com isso das próprias coisas são nulos” ou seja, a atitude blasé traz uma certa “incapacidade de reagir aos novos estímulos com uma energia que lhes seja adequada.”<sup>12</sup> Sendo fruto da cidade é importante pensarmos ainda que tal atitude também é um mecanismo de defesa, uma vez que é impossível que saíamos ilesos se reagirmos a todos os estímulos proporcionados pela cidade.

Voltando aos personagens do filme, geralmente quando estes caminham em silêncio pelas ruas, a trilha sonora que acompanha as cenas é a dos sons da cidade. As exceções dizem respeito a momentos em que as personagens estão sob a iminência de se encontrarem. Nesses momentos o barulho da cidade se mistura a uma trilha sonora suave. Ocasões em que as personagens passam uma pela outra na rua, sem se verem; quando Martín para por alguns segundos diante da vitrine composta por Mariana; e nesta cena em questão, na qual a cotidianidade da circulação de pessoas na rua é interrompida por um acontecimento inesperado e fator desencadeante da quebra da atitude blasé: um cachorro que se suicida ao pular de um prédio.

Durante esta sequência as pessoas se aglutinam na rua tentando entender o acontecido. Na confusão uma pessoa é atropelada e outra desmaia. Mariana cuidando da pessoa que desmaia liga para a emergência. Do outro lado Martín também faz o mesmo. A personagem descobre depois que o cachorro era de uma prostituta de quarenta e tantos anos e ficava na sacada enquanto ela atendia os clientes. Como em diversos momentos da película, quando Mariana nos dá essa informação, está em seu apartamento diante de um de seus manequins e fala em voz alta como se o boneco fosse uma companhia humana. Diz: “Não me admira que tenha se jogado. Sozinho, em uma sacada tão pequena”. Na cena seguinte, Martín vê a reportagem do acidente pelo computador.

11 PECHMAN, Robert Moses; KUSTER, Eliana. “Também sem a fel(i) cidade se vive: um panorama dos encontros e desencontros pelas ruas da cidade contemporâneas”. In: *O chamado da cidade: ensaios sobre urbanidade*. Belo Horizonte Ed.UFRJ, 2014. p.89.  
12 SIMMEL, Georg. [1903]. “As grandes cidades e a vida do espírito”. Tradução Leopoldo Waizbort. MANA 11 (2), 2005, p. 577-591. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132005000200010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132005000200010&lng=en&nrm=iso)> Acesso em 21 de outubro, 2015.

O acontecimento inesperado do suicídio do cachorro gera nos personagens, e de forma mais incisiva em Mariana, pensamentos que a fazem questionar a vida na cidade provocando a quebra de atitude *blasé*. Dessa forma, trabalhar com a ideia do flâneur na cidade é também trabalhar como o inesperado é responsável pela quebra de rotina e como essa quebra de rotina se liga às formas de sentir na contemporaneidade.

Nesse sentido, outro ponto a ser ressaltado diz respeito à tendência (poderíamos dizer contemporânea?) da falta de socialização e da perda de sentido dos locais públicos. Featherstone escreve: "Falar do *flâneur*, portanto levanta uma série de questões sobre a natureza da vida pública contemporânea e sobre a relação entre experiência estética dos espaços públicos."<sup>13</sup>

As *flâneries* de ambos os personagens, no entanto, não demonstram uma interação direta com a cidade no que diz respeito à comunicação com os demais sujeitos. Para Robert Pechman e Eliana Kuster, a cidade que outrora acolheu a negociação e o conflito, experimentando o afrontamento, subsiste agora em uma cultura do "evitamento":

"Nesse sentido a identidade do indivíduo não se constitui mais a partir da cidadania. O vínculo social passa a aparecer aos indivíduos liberado de toda a sua carga de responsabilidade. A inscrição social do sujeito cede lugar a um narcisismo, que passa a ser um novo modo de ser da cidade e na cidade. A cidade deixa de ser referência e de fazer sentido diante das novas formas de subjetivação."<sup>14</sup>

A esse respeito podemos nos remeter ao texto de Claudine Haroche quando a autora traz o que chama de hipermodernidade e trabalha com noções como a de desengajamento, afirmando que nossa época, por ser marcada por vínculos de fluidez, acaba por reforçar a falta de compromisso e de vínculo, isto é, de laços sociais entre os indivíduos<sup>15</sup>. Isso acaba por gerar efeitos nos atos de ver, sentir e se perceber no mundo causando um aprofundamento extramente radical da modernidade<sup>16</sup>.

Em determinada cena, Mariana estabelece um longo diálogo com um homem que acaba de encontrar na natação. Ambos estão de touca e óculos e conversam sob o "anonimato". Em certo momento o homem propõe um encontro e Mariana aceita sem que ambos desnudem suas faces diante do outro. Longe do anonimato da piscina poucas palavras são trocadas e ambos após uma longa sequência de olhares se tocam. Mais tarde, porém, a relação sexual é frustrada. Na outra cena temos que o homem, um psicólogo, que nadava em virtude de sua insônia, não vai à natação. Mais tarde Mariana chora sozinha em seu apartamento. A trilha sonora é composta pelo piano do vizinho.

A dificuldade de relacionamento, portanto, não parte apenas das personagens principais que compõe a película. Neste encontro a ruptura partiu do outro, embora no primeiro encontro de Mariana na tela, ela tenha fugido. Com Martín acontece o mesmo em ordem inversa. Em um encontro a menina sai com o personagem, mas logo depois desiste. No outro, um encontro arranjado pela internet, Martín se decepciona, momento em que faz a comparação entre encontros marcados a partir de redes sociais e *big-mac's*. Embora a comparação, nesse caso, pareça puramente sexual, a decepção advinda do

---

13 FEATHERSTONE, *op.cit.*, p.190.

14 PECHMAN, Robert Moses; KUSTER, Eliana. "Maldita rua". In: *O chamado da cidade: ensaios sobre urbanidade*. Belo Horizonte Ed.UFRJ, 2014. p. 86.

15 Para a autora o que temos hoje é um aprofundamento da modernidade e não algo distinto, por isso o termo hipermodernidade.

16 HAROCHE, Claudine. "Maneiras de ser e de sentir do indivíduo hipermoderno". In: *A condição sensível*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.



---

---

encontro faz parte de uma série de incompatibilidades percebida após minutos de conversa.

Todas as relações que Martín tem no decorrer do filme, não são encaradas como relações plenas da socialização em locais públicos, mas acontecem de maneira apática e mecânica. Nesse sentido há uma falta de vínculo social entre os indivíduos representados no filme, um certo *desengajamento*. Exceção ocorre apenas durante os poucos minutos em que as pessoas se juntam diante do inesperado suicídio do cachorro, mas por ser marcado pela fluidez do ocorrido aparece para nós como incapaz de criar um vínculo mais duradouro.

Todavia, embora a personagem seja fóbica quanto à presença na cidade e até blasé em relação às pessoas, além da mobilidade virtual onde realiza praticamente tudo, desloca-se a pé e retira fotos da cidade, uma forma de ver “a beleza onde ela aparentemente não existe” e uma forma “documental” de apreensão da cidade, como em Benjamin. Martín narra: “Não ando de ônibus, nem de taxi, muito menos de metrô. Avião então nem pensar. Só me desloco à pé. Só preciso dos pés e da mochila que levo para todo lado.”

As fotografias tiradas por ele são de composição aparentemente simples, mas registram o olhar de um *flâneur* atento à cidade, embora não necessariamente às pessoas. Um homem fotografado no exato momento que passa por uma fachada com a imagem de uma cidade e uma revoada de pássaros, uma imagem que parece em movimento já que o homem parece acompanhar o voo dos pássaros. O rosto de uma mulher de perfil passando por uma parede vermelha. Um banco de praça verde sem ninguém sentado. Uma mulher com um guarda-chuva refletido em um vidro embaçado pelas gotas da chuva. Um trabalhador descendo um prédio todo cinza e sem janelas, fazendo azul e cinza contrastarem em uma paisagem fria e sem nuvens. Um copo de suco amarelo, com canudos amarelos, em um forro de mesa azul com flores brancas e amarelas. Grades. Galhos de árvore. Um prédio que pode ser visto espelhado na fachada de outro prédio sob um céu azul e cheio de nuvens. Um buraco no chão que nos lembra um coração.

Da mesma forma, Mariana, têm algumas fobias e problemas ligados a dificuldade em se relacionar. Logo no início do filme a personagem voltando para casa com o rosto apoiado no braço de um de seus manequins, vendo pela janela o reflexo dos prédios antigos espelhados em prédios novos, diz: “Há dois anos sou arquiteta, mas ainda não construí nada. Nem um prédio, nem uma casa, nem um banheiro. Nada. Só umas maquetes inabitáveis e não somente por causa da escala. Com outras construções também não dei certo. Uma relação de quatro anos ruiu apesar dos meus esforços para mantê-la de pé.” Logo depois Mariana diz em seu apartamento escuro e abarrotado de caixas: “Por isso estou aqui, com a vida desordenada em 27 caixas de papelão, sentada num rolo de 12m de plástico bolha para estourar, antes que eu mesmo estoure.”

Mariana, embora não retire fotos da cidade, também trabalha com a composição de imagens: as vitrines já descritas na cena 2. Apesar de acreditar estupidamente – em suas próprias palavras – que quando as pessoas se demoram por alguns instantes frente às vitrines, vertem um olhar a ela, existe um anonimato quanto à feitura da vitrine. Pessoas invisíveis que compõem cenas e que imaginam outras pessoas observando suas composições. Como o *flâneur* de uma sequência infinita sendo observado por outro *flâneur*, sendo observado por outro, como descrito por Beatriz Sarlo. Essa observação “infinita” nos leva a questionamentos sobre a visibilidade e invisibilidade contemporânea.

A ideia de uma pequenez humana diante da imensidão do universo, quiçá da cidade, também gera e é responsável por essa ideia de invisibilidade humana. Mariana tem como exemplo e referência de arquitetura o Planetário Galileo Galilei, situado na rua Sarmiento em Buenos Aires, e de todas as construções da cidade, essa é sua preferida, diz:

"Foi inspirada em Saturno e seus anéis, embora a maioria veja um disco voador aterrissado. Sempre entro, esperando que decole e me leve a outro lugar. Se bem que o planetário me põe mais no meu lugar. Lembra que o mundo não gira ao meu redor, que sou uma parte muito pequena de um planeta, que faz parte de um sistema, que faz parte de uma galáxia, que como milhares de galáxias, faz parte do universo."

Coincidentemente, Martín, ao desenhar o site para os fóbicos traz como layout um astronauta flutuando sozinho no espaço, sinônimo do silêncio e da solidão. Com a cena do planetário, protagonizada por Mariana, voltamos à questão: *Onde está Wally?* O que a cidade em sua imensidão causa nesses personagens?

Ao longo do filme as personagens passam diversas vezes um pelo outro sem, no entanto, encontrarem-se. A ideia de invisibilidade do ambiente citadino é diversas vezes transmitida. No decorrer da película são feitas algumas descrições da cidade e tomadas de imagens de Buenos Aires pela câmera, assim como as da introdução do filme, acompanhada de exposição de sentimentos em forma de monólogo por ambos os personagens. Exposição de sentimentos que justifica, ou tenta justificar, a escolha do enquadramento das cenas fazendo com que o espectador acompanhe o diálogo e se "convença" dele através das imagens, que parecem representar o olhar de quem narra.

Em análise às imagens que aparecem no filme Hugo Hortiguera, escreve:

"o discurso que às acompanha descreve em todo momento uma cidade caótica que perdeu a harmonia daquelas imagens antigas. A câmera mostra os perfis das cúpulas portenhas e algumas fachadas sem estilo, que conformam uns complicados jogos geométricos a contraluz, e mais abaixo, os habitantes que formigam perdidos entre as altas edificações. A desorientação do cidadão, convertido em individualidades isoladas, é talvez um dos primeiros elementos que expõem essas imagens.

Não obstante, essa relação estética,- quase em contraponto - com aquela "visão de curta-metragem" não termina no enquadramento somente.<sup>17</sup>"

Quase uma hora de película se passa. Mariana com uma lupa observa mais uma vez o livreto inutilmente procurando por Wally. É chegada a primavera, uma nova composição de imagens dos prédios de Buenos Aires ocupa a tela. Só então Mariana nos apresenta o que são as *medianeras*, de acordo com ela, as paredes nos prédios sem utilidade, servindo apenas, às vezes, para algum anúncio publicitário. A *medianera*, no entanto, revela detalhes sobre a construção e mostra a ação do tempo. Nas palavras de Mariana, também "nosso lado mais miserável".

Às vezes o foco da câmera se detém em algum detalhe da construção, alguma janela ou sacada, alguma planta que teima em nascer pelos buracos da parede, anúncios desbotados, rachaduras, reboco de parede mal acabado. Essas imagens além de refletirem, nos dizeres de Mariana "a inconstância e as rachaduras", refletem também as soluções provisórias.

A personagem afirma que a solução encontrada por muitos moradores para viver nos apartamentos cada vez menores (tema também bastante evocado no filme), ou "caixas-

17 Tradução livre de "el discurso que la acompaña describe en todo momento una ciudad caótica, que ha perdido la armonía de aquellas imágenes antiguas. La cámara muestra los perfiles de las cúpulas porteñas y algunas fachadas sin estilo, que conforman unos complicados juegos geométricos a contraluz, y más abajo, los habitantes que hormigean perdidos entre esas altas edificaciones. La desorientación del ciudadano, convertido en individualidades aisladas, es quizás uno de los primeros elementos que plantean esas imágenes. No obstante, esta relación estética -casi contrapuntística si se quiere- con aquella "visión de cortometraje" no termina en los encuadres solamente." HORTIGUERA, Hugo. Pensar las ciudades: espacios intermediales/espacios interdictorios como escenarios ficcionales en *El hombre de al lado* (de Mariano Cohn y Gastón Duprat) y *Medianeras* (de Gustavo Taretto), Disponível em: < <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v31/hortiguera.htm> >

---

---

de-sapatos”, é ilegal, como toda rota de fuga, e consiste “em clara desobediência às normas de planejamento urbano, abrem-se minúsculas, irregulares e irresponsáveis janelas que permitem que alguns milagrosos raios de luz iluminem a escuridão em que vivemos.” Nesse momento ambos os personagens constroem janelas nas *medianeras* de seus apartamentos.

A película se aproxima do final. Martín e Mariana conversam um com o outro em um chat pela internet. Apesar de não saberem que são vizinhos, já se cruzaram em vários momentos na cidade e apresentam medos e gostos semelhantes. A conversa parece promissora. Um acontecimento inesperado, todavia coloca tudo a perder: a queda de energia elétrica. Ambos descem a um mercado próximo para comprar velas, chegam a conversar, mas o anonimato da internet não permite que saibam que se falavam há pouco.

Mariana quando volta para o apartamento decide jogar fora um de seus manequins, manequim que inclusive protagonizou com ela uma cena sexual. Os personagens desde a construção das janelas ilegais e da entrada de luz nos apartamentos parecem estar mais abertos às possibilidades. Um último abraço é dado por Mariana no manequim que desde o início do filme era seu companheiro. O filme parece ganhar um novo tom e a luz não está mais intimamente ligada aos preceitos salubres tanto defendidos pelos engenheiros sanitários em fins do século XIX e início do XX. Parece-nos mais como uma saúde do espírito.

Le Corbusier, arquiteto modernista, em sua assertiva sobre os princípios racionalistas acreditava que a entrada de luz solar como *contidio sine qua non* da sobrevivência, ou da jornada de trabalho do homem, resolveria por si só os problemas de ordem fisiológica e psicológica. Mas, em que medida isso realmente afeta as maneiras de se comportar e sentir?

A presença de luz solar na Buenos Aires desordenada representada pelo filme, não foi responsável por uma tomada diferente de posição das personagens em relação às pessoas. Martín e Mariana representam o *flâneur contemporâneo*, que embora não esteja mais ligado a mobilidade física, mas também do olhar, estão profundamente marcados pela total falta de vínculo e pertencimento à sociedade. São a caricatura da cultura do inquilino assinalada por Martín, afirmada a partir da percepção de que as pessoas parecem estar apenas de passagem por Buenos Aires.

No entanto, é com a abertura da janela na *medianera* que Mariana finalmente encontra Wally. Não o desenho grifado em papel, mas a personagem Martín, seu vizinho assolado pelas mesmas dúvidas e inseguranças que também a acometem. Ao olhar pela janela, Mariana vê Martín com uma blusa listrada como a do personagem do jogo infantil, mas não é somente isso o suficiente para que desça e o encontre. Ela faz isso descendo pelo elevador, mecanismo de subida e descida em prédios que até então ela tinha fobia. A personagem morava no oitavo andar e subia e descia todos os dias pela escada.

Uma atitude diferente diante da visibilidade e invisibilidade na cidade não é possível apenas a partir da arquitetura, mesmo em seus princípios mais racionalistas, mas também diz respeito a uma própria tomada diferente de postura em relação à interação com as pessoas e aos usos da cidade. Abertura de uma janela, e presença de luz solar, que em um espaço micro (o dos apartamentos) representou bem mais do que a técnica e a legislação atestam como uma saída legal.

## Considerações finais

Quando em 1945 surge o tipo de edifício denominando Edifício entre *Medianeras* “que

obrigava a preservar o fundo livre do lote com a finalidade de gerar um ‘*corazón de manzana*’, sua altura permitida foi maior do que a dos edifícios altos anteriores, o que se justificou como uma forma de compensar esse fundo não edificável<sup>18</sup>, aparecem novas medianeras por cima das já presentes desde o século XIX e ainda se justificando por preceitos de salubridade<sup>19</sup>.

Nos anos 60 outros tipos de edifícios com uma altura ainda maior de construção são permitidos. O chamado *Edificio Torre*, produziu um duplo efeito, na Argentina:

“Por um lado, as *medianeras* dos edifícios anteriores permaneceriam para sempre expostas e a primeira metade da torre teria esta duvidosa paisagem como privilégio. Por outro lado, essa maior construtibilidade do edifício torre absorveria boa parte do potencial de renovação dos edifícios mais velhos.<sup>20</sup>”

Desta forma, as paredes divisórias deixaram de ser consequência de um processo de urbanização incompleto e passaram a ser característica definitiva das cidades após várias normas de urbanização. São as órfãs urbanas<sup>21</sup> como indica a publicação da CPAU, e também produziram uma série de problemas como “luz solar (as virtudes das torres seriam somente parciais enquanto não conviveram com outras torres), perda da identidade da paisagem urbana (em vez de ter cada rua sua idiossincrasia, todas se parecem<sup>22</sup>, sendo por isso contemporaneamente pensadas a partir de intervenções.

De acordo com a revista do *Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo*, que dedicou um número inteiro a elas em 2014, as *medianeras* são partes integrantes da urbanização de Buenos Aires e no mesmo ano a CPAU promoveu um concurso sobre intervenções com o chamado “Construir sobre Construído”. Evento que demonstrou como essa questão possui peso caro aos argentinos ainda hoje, como descrito na página do evento: “Assim se conforma o tecido morfológico de quase toda cidade, com algumas exceções, gerando uma de nossa mais relevante paisagem urbana. As medianeras têm no meio ambiente visual e habitacional um peso fundamental<sup>23</sup>.”

Essas intervenções, como as janelas abertas, representam formas de apropriações da cidade e de criação de mecanismos de sobrevivência na selva de concreto. Da mesma forma, a intervenção realizada a partir da composição fílmica gera uma saída da atitude blasé dos telespectadores. Eliana Kuster em “O tédio dos olhares sem alma: algumas considerações sobre a indiferença, o desejo e papel do cinema no cotidiano das metrópoles” escreve que a modernidade surgiu como uma complexificação da vida nas cidades e dessa maneira precisava ser interpretada. O surgimento das “sinfonias urbanas”

18 A expressão “*corazón de manzana*” refere-se às casas germinadas. Tradução livre de: “que obligaba a preservar el fondo libre del lote con el fin de generar un ‘*corazón de manzana*’, su altura permitida fue bastante mayor que la de los anteriores edificios altos, lo que se justifico como una forma de compensar ese fondo no edificable” NOTAS CPAU, Julio 2014, nº 26, año VII, *Medianeras*, p.6.

19 No saber médico, os locais insalubres referiam-se aos lugares despossuídos de sistema de esgoto e boa circulação de ar, e eram comumente ligados às habitações operárias e das classes populares.

20 Tradução livre de “Por un lado, las medianeras de los edificios anteriores permanecerían expuestas para siempre y la primera mitad de la torre tendría este dudoso paisaje como privilegio. Por otro lado, esa mayor constructibilidad de edificio torre, absorbería buena parte del potencial de renovación de los edificios más viejos” NOTAS CPAU, Julio 2014, nº 26, año VII, *Medianeras*, p.6.

21 *huérfanas urbanas*.

22 Tradução livre de: “asoleamiento (las virtudes de las torres serían solo parciales en tanto no convivieran con otras torres), pérdida de identidad del paisaje urbano (en vez de tener cada calle su idiosincrasia, todas se parecen)”. *Idem*, p.7.

23 Tradução livre de “Así se conforma el tejido morfológico de casi toda la ciudad, con por supuesto excepciones, generando uno de nuestro más relevante paisaje urbano. Las Medianeras tienen en el medio ambiente visual y habitacional un peso fenomenal.” CONVOCATORIA MEDIANERAS <<http://www.cpau.org/nota/2906/concurso-medianeras-construir-sobre-construido>>, acesso em 27 de abril de 2015.

---

---

na década de 20, por exemplo, consolidou o processo iniciado pelos cinematógrafos:

“Mais do que representar e traduzir a modernidade e a vida dos homens inseridos nela, o cinema desempenhou um papel fundamental na preparação desse homem metropolitano para lidar com os múltiplos estímulos da vida moderna, na medida em que lidava com questões fundamentais a serem desenvolvidas na adaptação a essa nova realidade.”<sup>24</sup>

O cinema não é (apenas) cópia fiel, por isso seu apelo é importante. Ao mesmo tempo em que cria, subverte a realidade. Para a autora, o fato de o cinema emoldurar algo, torna a indiferença insuportável. Uma cena vista cotidianamente não nos causa o mesmo efeito quando estamos diante de uma tela que coloca o ato frente a nossos olhos sem muitas formas para que o ignoremos, pelo menos por alguns minutos. Nesse sentido a atitude blasé perante algo, mesmo que rotineiro, como por exemplo, a ciência da falta de comunicação entre as pessoas, é quebrada e dá lugar a uma série de sensações que por ora não podemos ignorar.

As relações com a cidade a partir do olhar da/na cena urbana que procuramos explicitar ao longo do texto são relações que se constroem historicamente. Stella Bresciani em “Metrópoles: as faces do monstro urbano”<sup>25</sup> assinala o surgimento de uma nova sensibilidade que pôde ser percebida a partir das “mudanças” expressas na produção intelectual – literária e científica -, e como essa produção se adaptou para apreender o novo fenômeno urbano com o uso da linguagem escrita e visual. Utilizamos aqui por analogia o cinema.

Por fim, um último percurso histórico se faz necessário. Em 1942, Edward Hopper, pintor norte-americano grande observador da cena urbana, pintava o quadro *Nighthawks* (imagem 1), que retrata pessoas em um bar à noite.



Imagem 1

Para Pechman, o quadro conta a história da urbanidade do homem “submisso” às grandes metrópoles modernas:

“Ele nos conta a história do banimento da Natureza do meio urbano, seja a natureza em forma de meio ambiente, seja a experiência da paixão submetida à politesse. Quanto à “natureza” humana, nada nos é dado a apreciar dela, senão seu subproduto, a solidão. Quando à natureza “natural”, seu único resquício é a noite, ferozmente combatida pela luz elétrica. A cidade dorme, mas alguns seres noctívagos se esgueiram por bares desafiando a escuridão.”<sup>26</sup>

---

24 KUSTER, Eliana. O tédio dos olhares sem alma: algumas considerações sobre a indiferença, o desejo e papel do cinema no cotidiano das metrópoles. In: PECHMAN, Robert Moses; KUSTER, Eliana: *O chamado da cidade: ensaios sobre urbanidade*. Belo Horizonte Ed.UFRJ, 2014, p.113.

25 BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Metrópoles, as faces do monstro urbano*. In: Revista Bras. de Hist. São Paulo, v.5, 1985.

26 PECHMAN, Robert Moses. “Eros furioso na urbe, civilização e cidade na pintura de Hopper”. PECHMAN, Robert Moses; KUSTER, Eliana.: *O chamado da cidade: ensaios sobre urbanidade*. Belo Horizonte Ed.UFRJ, 2014, p.283.

Contemporaneamente um cartoon de Paul Noth retrata um Wally cabisbaixo em uma mesa de bar. Os personagens ao seu lado também não parecem muito contentes. Pelo cartoon não podemos identificar se é dia ou noite, mas ainda assim é possível que façamos uma comparação com o quadro de 1942. Em ambos temos como subproduto a solidão. A frase escrita logo abaixo não nos deixa dúvida. "Ninguém nunca se pergunta como está Wally", brinca com a ironia de nos questionarmos sempre onde o personagem se encontra, mas nunca como ele se sente. Pechman escreve sobre o quadro de Hopper: "Nesses lugares onde a noite está acordada, a cidade palpita. Não é mais uma cidade febril queimada pelo sol, mas uma urbe silenciosa onde afetos, devaneios e fantasias procuram recompensa."<sup>27</sup>



Imagem 2

<sup>27</sup> *Idem*, p.283