



A PERSONAGEM WALLY E OS CÓDIGOS DA CIDADE EM MEDIANERAS, DE GUSTAVO TARETTO

Mírian Sousa Alvesⁱ

Rodrigo Santos de Oliveiraⁱⁱ

RESUMO – Habitar a metrópole pressupõe transitar entre signos urbanos, decodificar linguagens e realidades a que somos convidados a traduzir em um espaço cerceado, cada vez mais, pela incomunicabilidade e pelo acaso nas relações interpessoais. Este trabalho tem como objetivo analisar a função narrativa exercida pelos recursos gráficos e pelos signos dos mercados publicitário e editorial apropriados pela linguagem fílmica em **Medianeras** (ARG / ESP / ALE, 2011), de Gustavo Taretto. Uma das aporias que a obra fílmica elucidada é de que a arquitetura das grandes cidades afeta as relações e o cotidiano de seus habitantes. A *medianera* – espaço vago e incomunicável dos prédios, que serve para propaganda publicitária e acaba sendo usada para a abertura irregular de janelas – é um dos pontos-chave para especular sobre o papel das imagens ficcionais na contemporaneidade. Como aporte teórico para esse debate, serão utilizados os conceitos de pensamento-em-linha e pensamento-em-superfície, de Vilém Flusser, e a noção de tradução,

proposta por Jacques Derrida, em **Torres de babel**.

PALAVRAS-CHAVE- Imagens. Códigos. Leitura. Escrita em superfície. Vida social.

ABSTRACT- Inhabiting the metropolis presupposes bodies moving between urban signs and decoding languages and realities that we are invited to translate into a space that is increasingly surrounded by incommunicability and by chance in interpersonal relationships. This work aims to analyze the narrative function exercised by the graphic resources and the signs of the advertising and editorial markets appropriated by the filmic language in **Medianeras** (ARG / ESP / ALE, 2011), by Gustavo Taretto. One of the aporias that the film elucidates is that the architecture of large cities affects the relationships and daily lives of its inhabitants. The medianera - vacant and incommunicable space of the buildings, which is used for advertising and ends up being used for the irregular opening of windows - is one of the key points to speculate on the role of fictional images in



contemporary times. As a theoretical contribution to this debate, Vilém Flusser's concepts of in-line or linear thinking and surface or web thinking will be used, as

A relação estabelecida entre os textos informativos e a vida social parece modificar-se a cada década. Se para antigos paradigmas comunicacionais, o texto jornalístico representava o corpo social e seus acontecimentos, compreendemos hoje que, mais do que representá-los, os textos participam da construção social da realidade. O presente trabalho toma essa premissa como ponto de partida e a amplia para a relação entre outros textos do mercado editorial e o mundo ficcional, já que os livros e outros produtos culturais também moldam nossas subjetividades. Importa-nos aqui a realidade ficcional construída pelo filme **Medianeras**, uma coprodução de Argentina, Alemanha e Espanha, lançada em 2011, e sua relação com a série de livros infantojuvenis lançada em 1987 pelo ilustrador britânico Martin Handford, intitulada **Onde está Wally**. Ambas as produções não apenas representam o mundo, especialmente o isolamento do homem contemporâneo nas multidões, como são também construtoras

well as the notion of translation, proposed by Jacques Derrida, in **Torres de babel**.

KEYWORDS- Images. Codes. Reading images. Surface or web thinking. Social life.

dessa mesma realidade. Apontam para a solidão e propõem o jogo da leitura como possível forma de escape.

A obra de Handford, **Onde está Wally**, pode ser vista como um grande fenômeno editorial. O texto original foi traduzido para o coreano, búlgaro, alemão, francês, chinês, húngaro, croata, japonês, hebraico, dentre outros idiomas. Trata-se ainda de uma obra que despertou o desejo de transposição para diferentes mídias. Segundo a Wikipédia, o livro **Onde está Wally** “deu origem a uma série animada, uma tira de jornal, uma coleção de 52 revistas semanais intitulada **O Mundo de Wally** e ainda jogos eletrônicos”, o que nos permite ler a obra como um grande fenômeno de tradução tanto interlinguística quanto intersemiótica. Um dos objetivos deste artigo é perceber de que maneira o projeto gráfico da série infantojuvenil e o processo de leitura por ela desencadeado foram apropriados pelo filme que se passa na capital argentina.

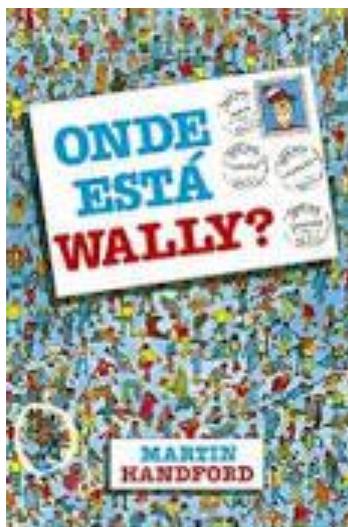


Figura 1

Capa de um dos livros da série **O Mundo de Wally**, de Martin Handford



Figura 2

Cartaz do filme **Medianeras** com explícita menção ao livro. No filme, o protagonista, que ao final incorpora o figurino de Wally, chama-se Martin, outra referência direta ao autor da série
Fonte: **Onde está Wally**, de Martin Handford, e **Medianeras**, de Gustavo Taretto

Onde está Wally exhibe páginas maiores que o formato padrão e a ilustração ocupa todo o espaço da página, ou seja, as margens não são respeitadas. Nessa página-tela, Wally encontra-se misturado a diversas figuras e objetos. O que marca sua presença é seu corpo excessivamente magro e um figurino inconfundível: um gorro e uma camisa, ambos listrados de

vermelho e branco, além de óculos e bengala.

Nos anos 1980, Handford vendeu mais de 47 milhões de exemplares de **Onde está Wally**. A série, que via a atividade de leitura como um jogo, propunha um desafio ao leitor. Como um internauta, o leitor deveria percorrer o espaço da página como um detetive em busca do



protagonista Wally. Com cores psicodélicas, a obra exhibe um excesso de estímulos visuais que visam a camuflar as figuras. O processo de leitura ocorre, portanto, de maneira não-linear, guiado pelo pequeno texto que direciona o leitor a cada página. Ao longo do livro, o protagonista esconde-se em cenários diversificados e repletos de objetos e multidões, tais como praias, circos, fábricas, pântanos etc. Além disso, os coadjuvantes repetem formas e cores dos protagonistas, atuando como elementos de distração no jogo da leitura. O principal objetivo da série é desafiar o leitor a encontrar o corpo perdido de Wally na multidão.

Como afirma a página de divulgação do livro na internet, “o simpático e desajeitado Wally vai perdendo suas coisas pelo caminho; óculos, mochila, xícara, bengala e pode ser encontrado na praia, no museu, entre os astecas, entre os vikings, em Hollywood”. Como em um jogo, os objetos atuam como pistas para se chegar ao protagonista, aproximando os acessórios e a vestimenta da função exercida pelo próprio corpo da personagem. Ao deixar o olhar perdido entre a busca dos acessórios e o desejo de encontrar Wally, a leitura da série reforça indiretamente a estreita relação travada entre moda e identidade e sugere uma mistura entre o corpo e suas vestimentas que circulam pelas multidões. O que de fato diferencia Wally dos outros habitantes da cidade senão as cores e as formas de suas excêntricas vestimentas?

Ao contrário da construção de personagens literárias clássicas em que muito é revelado ao leitor sobre a densidade psicológica das figuras, Wally tem sua construção centrada nos traços que caracterizam seu corpo físico. Além disso, sua mobilidade também é ressaltada. Ao acentuar o aspecto de constante deslocamento da personagem pelos cenários, a obra aproxima a figura de Wally da noção de identidades móveis.

Enquanto o livro foi escrito nos anos 1980, época em que a leitura não-linear – ou o pensamento em superfície – começava a se esboçar e surgia como grande novidade aos leitores, o filme **Medianeras** retoma a reflexão acerca das noções de escrita e leitura em superfície e desloca o debate que antes se debruçava sobre a página do livro para um espectro mais amplo: o espaço da cidade e os textos que o compõem. O corpo de Wally perdido nas multidões é novamente colocado em foco, porém um novo elemento é acrescentado à reflexão: as várias telas da cidade.

Em **Medianeras**, os muros e as intervenções publicitárias que os ocupam colocam-se como espaços de leitura capazes de propiciar o encontro entre os moradores de Buenos Aires. É nesse cenário que o protagonista (vestido de Wally) será inserido, fazendo alusão tanto à solidão sentida pelos habitantes de uma grande metrópole, quanto ao processo desencadeado pelo uso da internet, da fotografia digital e de outras mudanças promovidas pelo avanço tecnológico. Em **Medianeras**, as telas do computador e



outros produtos midiáticos, como a música ou o filme de Woody Allen visto pelas personagens, não aparecem para isolar, mas para unir os internautas, ouvintes e espectadores.

Martin e Mariana encontram-se a partir do momento em que abrem as janelas nas respectivas *medianeras* dos prédios onde vivem. No filme, as inserções publicitárias e os grafites da cidade apontam para possibilidades de encontro entre os habitantes da metrópole. Além disso, pequenas intervenções gráficas sobre a

película reforçam a alusão feita ao caráter gráfico como construtor da narrativa que ironiza, em última instância, o amor romântico abordado pelo filme.

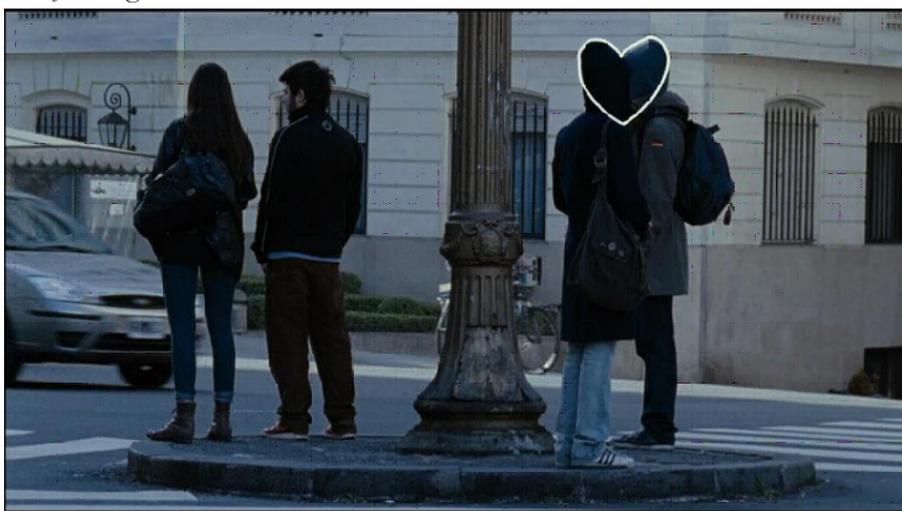


Figura 3

O capuz dos agasalhos das personagens são unidos pela intervenção gráfica como forma de ironizar o encontro de desconhecidos na multidão. Neste *frame*, Martin e Mariana são dois desconhecidos nas ruas de Buenos Aires

Fonte: Filme **Medianeras**, de Gustavo Taretto

Mais do que uma mera alusão ao livro **Onde está Wally**, o filme **Medianeras**, de Gustavo Taretto, retoma da série de Handford um olhar sobre a cidade e sobre as formas gráficas que pontuam e direcionam o desejo de seus habitantes. Além disso, o filme retoma o debate proposto acerca da noção de leitura nas

redes (que foi amplamente promovido nas décadas de 1980 e 1990 por livros com narrativas não-lineares e livros-jogos como o de Wally). O filme de Gustavo Taretto retoma ainda da obra de Handford uma reflexão sobre a relação travada entre as páginas/telas e seus leitores. Essa relação é desencadeada pelo movimento da leitura



que, a partir de identificações visuais, ora aproxima e instiga, ora afasta e apenas

entretém os leitores/espectadores ou internautas-transeuntes das cidades.



Figuras 4, 5 e 6

Frames do filme mostram, em plano e contraplano, a personagem Mariana lendo um dos livros da série de Wally e, em seguida, a página lida pela personagem

Fonte: Fotogramas do filme **Medianeras**, de Gustavo Taretto

A proposta gráfica da série de Handford torna-se a mola propulsora do romance fílmico **Medianeras**, longa-metragem que se passa em Buenos Aires, bem como de sua arquitetura ficcional. A narrativa fílmica que é traçada visando o encontro do casal Mariana e Martin, ambos recém-saídos de outras relações amorosas e isolados pela arquitetura da cidade, começa a se esboçar a partir de um encontro virtual, primeira alusão à noção de rede, e, após percorrer diferentes formatos, como a animação e o

documentário, encerra-se com o encontro do par amoroso, onde Martin aparece no figurino de Wally como forma de se destacar entre os inúmeros habitantes da cidade.

O sucesso editorial de **Onde está Wally** parece relacionar-se ao desejo de reflexão sobre o fenômeno da solidão nas grandes metrópoles. Para o filósofo tcheco Vilém Flusser, esse fenômeno e sua tentativa de superação relacionam-se ao desenvolvimento da escrita. Para o pensador, os códigos, há séculos, ocupam



as superfícies para que o homem possa superar a solidão. Assim acontece com a escrita sobre o papel ou com a escrita publicitária nas superfícies da cidade. Ao fazer alusão ao livro de Wally, tentaremos observar que signos do livro foram apropriados pelo filme de Gustavo Taretto a fim de traduzir a solidão enquanto conflito contemporâneo. Buscaremos também compreender como as inscrições nas superfícies da cidade, incluindo os grafites e outras marcas gráficas nas paredes que se voltam para espaços vazios entre os prédios (*medianeras*), aparecem como respostas ao isolamento das personagens.

Primeira apropriação: o pensamento-em-superfície substitui o pensamento-em-linha

Para Vilém Flusser, embora raras no passado, “as superfícies adquirem cada vez mais importância no nosso dia a dia. Estão nas telas de televisão, nas telas de cinema, nos cartazes e nas páginas de revistas ilustradas”. (FLUSSER, 2007, p. 102) Como exemplos de escrita em superfícies, Flusser ressalta as fotografias, pinturas, vitrais e inscrições rupestres e lembra que essa forma de construção discursiva não era tão frequente nem tão diversa como na atualidade e, por essa razão, destaca a urgência de compreender o papel que desempenha na vida humana.

Para o pensador, a escrita linear praticada no ocidente, por articular-se a partir de linhas que projetam ideias e

conceitos em uma “série de sucessões”, aproxima o pensamento ocidental da noção de história. A esse respeito, esclarece o pensador, “o pensamento ocidental é histórico no sentido de que concebe o mundo em linhas [...] Não pode ser por acaso que esse sentimento histórico foi articulado primeiramente pelos judeus, o povo do livro, isto é, da escrita linear.” (FLUSSER, 2007, p. 103)

A invenção da escrita deve-se, em primeiro lugar, não à invenção de novos símbolos, mas ao desenrolar da imagem em linhas (*Zeilen*). Dizemos que com esse acontecimento se encerrou a pré-história e começou a história no sentido verdadeiro. (FLUSSER, 2007, p. 132)

Quando os livros ocupam o espaço da página subvertendo a noção de linearidade já assimilada pelos leitores ocidentais, novas questões parecem ser evocadas. Como essas narrativas se constituem e de que forma ecoam as relações sociais dos indivíduos de sua época? Ao ressaltar o papel exercido pelas superfícies que se propõem a utilizar códigos de forma não-linear (tais como o *graffiti* nos prédios de Buenos Aires e as brincadeiras gráficas sobre a película do filme), **Medianeras** parece afirmar algo sobre as relações interpessoais na contemporaneidade. No filme, a escrita em superfície aponta para possibilidades de aproximação entre as personagens Mariana e Martín, que têm suas narrativas guiadas pelos signos da cidade.



Figuras 7 e 8

Fotogramas do filme apontam o encontro amoroso como decorrência do diálogo entre o desejo das personagens e as intervenções publicitárias na arquitetura da cidade

FONTE: Fotogramas do filme **Medianeras**, de Gustavo Taretto

Nos *frames* mostrados pelas figuras 7 e 8, que exibem o encontro à distância dos vizinhos Martin e Mariana, os corpos dos protagonistas aparecem como partes do desenho composto pelas inserções publicitárias. Como o corpo de Wally, que tem as cores e as vestimentas como principal marca de sua identidade, Martin e Mariana também aparecem aí como formas que completam o discurso gráfico do cenário que habitam. Dessa forma, o desejo das personagens expressa-se mesclado às narrativas gráficas propostas pelo mercado publicitário. Suas subjetividades, portanto, parecem ter sido moldados não só pelo mercado editorial (já que “encontrar wally na cidade” é o grande desejo de ambos os protagonistas), mas também pelas narrativas gráficas que compõem a arquitetura da metrópole.

Segunda apropriação: projeto gráfico, arquitetura e língua se aproximam

Se tomarmos como ponto de partida a história mítica da destruição da torre de Babel e o conseqüente surgimento da multiplicidade das línguas, não só a tradução encontra-se diretamente ligada ao surgimento das línguas, enquanto tentativa de ruptura do isolamento existente entre os homens, como também a arquitetura visava essa aproximação entre os homens. No mito babélico, a construção da torre ocorreu para que os homens pudessem se aproximar de seu criador.

O filme **Medianeras**, dirigido por Gustavo Taretto, parece retomar a premissa expressa pelo mito da torre de Babel. Ao colocar como cerne da reflexão os signos da cidade e as possibilidades/impossibilidades de encontros por eles evocadas, a ideia de Babel é trazida à tona e sua retomada nos permite pensar na correlação entre arquitetura e língua, fenômeno explorado tanto pelo mito de Babel, quanto pelo filme de Gustavo Taretto. Por essa razão,



retomaremos o mito e algumas de suas implicações.

Como nos mostra Jacques Derrida, no mito da origem das línguas, quando a torre erigida pelos homens e por eles nomeada foi destruída e as línguas multiplicadas, de forma que os homens não mais pudessem se entender, o que veio à tona foi o próprio significado de babel, enquanto substantivo comum, que significa confusão. Para o autor, a palavra babel refere-se à “confusão das línguas e ao mesmo tempo, ao estado de confusão no qual se encontram os arquitetos diante da estrutura interrompida”. (DERRIDA, 2002, p. 13)

O pensador francês lembra ainda a leitura feita por Voltaire, que destaca o fato de Babel significar, enquanto nome próprio, “o nome de Deus como nome do pai”. Desta forma, o nome de Deus seria o “nome dessa origem das línguas” e ao mesmo tempo, o nome que, “no movimento de sua cólera”, a desune. A terra, que até então tinha “uma única língua e as mesmas palavras”, assistiu à desconstrução do edifício e à disseminação das línguas, e desde então os homens passaram a não mais compreender uns aos outros. O que aqui parece ser evocado é também a perda da linearidade e a prática da língua como fenômeno que se espalha no meio social.

Na transposição de formas e figuras do livro **Onde está Wally** ao espaço fílmico de **Medianeras**, o que se coloca é a percepção da língua como signo difuso, capaz de ocupar diferentes lugares, com especial destaque aos espaços não-

linguísticos. Isto é, ao evocar uma produção editorial, o filme não trouxe para um novo cenário apenas um enredo ou suas personagens, mas apropriou-se da proposta gráfica do primeiro como forma de atualizar a reflexão feita sobre os mesmos temas: a internet, a leitura como jogo, construção e transformação de identidades móveis, a solidão nas cidades, encontros e desencontros.

Terceira apropriação: os códigos da cidade como mecanismos (in)comunicáveis

Vilém Flusser define a artificialidade da comunicação humana como a capacidade dos indivíduos se expressarem por meio de símbolos organizados em códigos. Estes representam certa funcionalidade, como, por exemplo, o gesto de menear a cabeça significar um “não”. São como senhas memorizadas para acessar um mundo codificado. Para o teórico, o aspecto artificial da comunicação reside no acúmulo de informações adquiridas e aponta para o ato de esquivar-se da solidão e da morte: “O objetivo da comunicação humana é nos fazer esquecer desse contexto insignificante em que nos encontramos – completamente sozinhos e “incomunicáveis” –, ou seja, é nos fazer esquecer desse mundo em que ocupamos uma cela solitária em que somos condenados à morte” (FLUSSER, 2007, p. 90).

A solidão como clausura é abordada em **Medianeras** a partir da habitação dos personagens no filme, uma vez que esses



são acomodados nas chamadas *cajas de sapato*. A esse respeito, uma sequência em especial merece destaque: trata-se da cena que exibe uma criança bem pequena na sacada de um apartamento. Limitada a se locomover num triciclo, no minúsculo espaço delimitado, a imagem evoca o cerceamento da felicidade, sugerindo que a arquitetura nos grandes

centros e as novas tecnologias têm reduzido e redimensionado os espaços da infância, os modos e a natureza do brincar.



Figura 9

A arquitetura da cidade é também responsável pelo cerceamento dos espaços da infância
Fonte: *Frame* do filme **Medianeras**, de Gustavo Taretto

Gaston Bachelard, ao tecer considerações poéticas sobre a comunicação entre espaços mínimos e de grande proporção, define como o espaço interfere na constituição dos sujeitos, concerne – em particular – aos cantos o caráter de lugares de reclusão e encolhimento. Para o filósofo, o canto instaura a imobilidade:

Todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é para a imaginação, uma

solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe da casa. [...] o canto é um refúgio que nos assegura um primeiro valor do ser: a imobilidade. Ele é o local seguro, o local próximo de minha imobilidade [...] A consciência de estar em paz em seu canto propaga, por assim dizer, uma imobilidade. A imobilidade irradia-se. Um quarto imaginário se constrói ao redor do nosso corpo, que acreditamos estar bem escondidos quando nos refugiamos num canto. (BACHELARD, 2005, p.145-146)



O personagem Martin julga ser acometido por todos os males e fobias que a metrópole argentina tem a oferecer, menos o suicídio. Ao perambular pela cidade, o protagonista necessita sair equipado com uma mochila de primeiros socorros que comporta desde objetos usuais a filmes de Jacques Tati. Sob recomendação terapêutica, fotografa paisagens como forma de exercício de usufruto da cidade. Toda a forma de percepção do mundo ocorre a partir do ciberespaço, uma vez que Martin declara-se aprisionado e dependente dos recursos da internet desde que começou a confeccionar sites. Para Flusser (2007), o homem “é um animal que encontrou truques para acumular informações adquiridas.” Diante disso, o filósofo esclarece a distinção entre o reconhecimento da morte pelo homem e pelo animal por meio da consciência dessa passagem finita:

O homem é um animal solitário que sabe que vai morrer e que na hora da sua morte está sozinho. Cada um tem de morrer sozinho por si mesmo [...] Sem dúvida não é possível viver com esse conhecimento de solidão fundamental e sem sentido. A comunicação humana tece o véu do mundo codificado, o véu da arte, da ciência, da filosofia e da religião, ao redor de nós, e o tece com pontos cada vez mais apertados, para que esqueçamos nossa própria solidão e nossa morte [...] o homem comunica-se com os outros; é um “animal político”,

não pelo fato de ser um animal social, mas sim porque é um animal solitário, incapaz de viver na solidão. (FLUSSER, 2007, p. 90-91)

A companhia de um cão revela-se como nova configuração familiar na contemporaneidade, já que o melhor amigo do homem se mantém cada vez mais fiel e filiado ao dono, igualando-se ao humano seja pelas vestimentas, cuidados e outros serviços especializados equiparados. A cadela Susu aparece em **Medianeras** como herança inesperada, já que a namorada de Martin parte para os EUA e o deixa com o pet. Susu, mimética a seu novo dono, parece alheia e antissocial ao estar em companhia de os outros cães, quando a passeadora a leva para caminhar pela cidade.

Outro momento da narrativa em que o código da incomunicabilidade é transposto comparativamente para outro contexto é a sequência em que os alunos de um clube praticam natação. Todos brigam pelo uso do espaço conforme ocorre no trânsito caótico das grandes cidades, caracterizado pelos congestionamentos, pela violência verbal, pelo desrespeito em forma de desacato. Na referida sequência, as raias da piscina metaforizam as linhas das faixas em vias urbanas.



Figura 10

Os corpos dos nadadores substituem metaforicamente os carros em congestionamentos nas vias urbanas
Fonte: *Frame* do filme **Medianeras**, de Gustavo Taretto

Ainda sob esse viés, **Medianeras** ilustra o contexto de confinamento dos espaços urbanos, já sugerido pelas figuras amontoadas nas páginas da obra de Handford, ao traçar a relação da personagem Mariana com sua casa e com seu local/objeto de trabalho: as vitrines. A personagem, graduada em arquitetura trabalha como vitrinista, uma vez o mercado de trabalho não pode absorvê-la como alguém que projetaria espaços mais amplos e sustentáveis de habitação.

Ao retornar ao apartamento que vivia quando solteira, em meio a caixas para desempacotar, plástico bolha para driblar o tédio temporal e toda uma nova vida para arrumar, o artifício é o aspecto que se destaca, sugerindo uma substituição das relações humanas presenciais por formas codificadas de existência, tais como os ícones exibidos nas telas do computador

para simbolizar cada um dos protagonistas no *chat* virtual onde os protagonistas se conheceram.

Mariana decora vitrines para uma loja de roupas, mas também sente-se circunscrita nesse espaço como as próprias manequins. Nessa ambiência decorativa planejada, ela se vê protegida e isolada da cidade, ao mesmo tempo em que sua solidão desprotegida é assistida pelos transeuntes devido ao caráter expositivo da vitrine.

Dessa maneira, a montagem da tela para o consumo alheio explicita paradoxalmente a perda do planejamento da própria vida e enuncia-se como transposição estática do cotidiano da personagem no espaço da casa onde ela não consegue transitar, imobilizada; onde a personagem reside sem, no entanto, habitar.



Figuras 11 e 12

O corpo de Mariana ocupa supostamente o espaço de um manequim na vitrine onde é observada por Martin
Fonte: *Frames* do filme **Medianeras**, de Gustavo Taretto

As linhas que ligam o manequim imitativo da personagem na vitrine aos pedestres sugerem uma ruptura entre os espaços de consumo e de habitação, que já não podem mais ser desagregados, se consideramos a vida pública excessivamente exposta nas redes sociais, bem como a atmosfera *voyeur* do *reality show*. O plástico bolha e os manequins com as partes do corpo separadas entulham a casa de Mariana enquanto seu corpo habita a vitrine da rua.

O vidro que a separa do observador lembra a própria *medianera* como espaço ambíguo, que promove ao mesmo tempo a separação e a união entre as personagens da história. O desdobramento polissêmico da tela está presente também na vitrine abismática que aproxima os protagonistas pela tevê – quando ambos assistem ao mesmo tempo **Manhattan** (1979), de Woody Allen, além disso há inclusão dos monitores do computador (que abrigam os *chats* virtuais) –. Todas essas telas que aparentemente separariam as personagens,

no filme atuam como canais que promovem o encontro na metrópole, por isso a obra antecipa o que hoje nomeamos paradoxalmente de juntos-separados. A ideia de encontro tem seu ápice na união do par amoroso ao final do filme e no epílogo registrado em página do *YouTube*, o que pode ser comprovado mesmo fora do filme de Gustavo Taretto. O videoclipe das personagens fictícias nesse site sugere a ruptura de mais uma barreira limítrofe supostamente divisora entre o espaço real do espaço ficcional.

Como ocorre em **A Rosa Púrpura do Cairo** (1985), de Woody Allen, inúmeras produções embaralham o território do espaço fílmico e do espaço fora da tela. No filme de Taretto, as paredes inutilizadas são rompidas (ver imagem 13) como possível abertura para melhor circulação de ar no ambiente. Ao perfurar a *medianera*, os personagens buscam libertar-se do confinamento onde vivem. Considerando o espaço da moradia substituído pelo espaço da vitrine e a inserção das



protagonistas nos discursos gráficos da cidade, a *medianera* exerce no filme função semelhante à da tela de projeção no cinema, enquanto membrana que supostamente divide o espaço ficcional do

não-ficcional. No filme, a ruptura dessas telas/paredes permite a ampliação dos espaços e abertura para a possibilidade, sobretudo, de realização dos desejos das personagens.



Figuras 13 e 14

À esquerda, a *medianera* é perfurada a fim de libertar os habitantes da clausura e, à direita, em movimento inverso, o ator rompe a tela do cinema e invade o espaço que excede o mundo ficcional

Fonte: *Frames* dos filmes **Medianeras** (2011), de Gustavo Taretto e, **A rosa púrpura do Cairo** (1985), de Woody Allen

Em oposição ao caráter expositivo, totalitário e decorativo voltado ao “fetiche da mercadoria” instigado pela vitrine, a *medianera* se apresenta como acepção poética e artística da cidade. Os personagens narradores apresentam-na como espaço vazio de um edifício, o “lado inútil” ou ocupado por propagandas publicitárias, que revelam as rachaduras e a poluição da cidade. No entanto, ela também é representada pelas laterais, que também são os versos dos edifícios,

simboliza a alternativa para a construção de janelas irregulares, favorece a aparição de plantas e árvores nascidas ao acaso, ou serve de espaço para a arte dos grafites. Ainda que o filme não faça essa abordagem explicitamente, a *medianera* revela a necessidade de reutilização desse espaço pela população ou pela ação inexorável e silenciosa do tempo.



Figuras 15 e 16

As plantas nas rachaduras das *medianeras* e a inserção da palavra *Hope* nos muros da cidade apontam para possibilidades de escape propiciadas pelos próprios muros

Fonte: *Frames* do filme **Medianeras**, de Gustavo Taretto

Para Márcia Tiburi (2012), a *medianera* é “uma grande tela exposta na cidade”. Dessa maneira, o título do filme, **Medianeras**, ecoa como metáfora operacional, conforme apresentado, e ao mesmo tempo metalinguística, uma vez que a *medianera* é espelho imitativo e estilizado da cidade e das tramas narrativas e recursos intermediários apresentados. Suas irregularidades e desproporções, suas feridas abertas, seus silêncios brancos e desgastados e seus desejos lacunares evocam a necessidade de se abrir janelas interventoras na cidade. Assim, a parede / tela é preenchida de maneira paradoxal: é utilitária e inutilizada, embeleza e enfeia, polui e faz respirar, aproxima e distancia pessoas.

Quarta apropriação: do livro-jogo ao filme-ensaio

Se em **Onde está Wally**, a proposta de leitura foi substituída pelo jogo da busca da personagem na página

com excesso de desenhos e estímulos visuais, subvertendo a noção de leitura usada pelos livros impressos da época, **Medianeras**, rompe, à sua maneira, a estrutura do melodrama romântico no cinema. No filme, o processo reflexivo sobre a cidade, conjugado às estratégias para se sobreviver nela, é indissociável da construção das subjetividades das personagens, fator que confere à obra o estatuto de filme-ensaio. Observa-se que a todo instante é posta em xeque, sob o crivo comparativo, a explanação dos dramas dos personagens engendrados por meio da composição dessa “arquitetura do pensamento”: o Planetário Galileo Galilei serve de rota de fuga do cotidiano para Mariana, as relações casuais oriundas de *chats* são comparadas ao consumo do *Big Mac* (em que a imagem meramente ilustrativa da publicidade não condiz com o produto), a trajetória amorosa dela é também comparada ao conhecido Jogo da Vida, brinquedo muito em voga nos anos 1980/1990. Além disso, a tese central da



narrativa desenvolvida é a partir do mote: encontrar um grande amor na metrópole é

como encontrar o personagem Wally na cidade.



Figura 17

Ao final da narrativa, Mariana encontra Martin do figurino de Wally
Fonte: *Frame* do filme **Medianeras**, de Gustavo Taretto

Outro desdobramento do cunho ensaístico recorrente é a alusão ao aspecto documental, quando a protagonista integra à citação histórica, que fala da origem do Edifício Kavanagh, a sua fobia de elevadores. O enxerto narrativo é permeado pelo ressentimento de Corina Kavanagh, que decide vingar-se da família Anchorena, ao construir um enorme edifício que tapasse a catedral inaugurada pelo notório clã. A citação ocorre por meio de fotografias e imagens de arquivo que ilustram essa referência. Mariana apropria-se do relato narrado ao mencionar que futuramente sua filha também poderá ser chamada de Corina. Ou seja, toda paisagem da cidade mencionada não é mero cartão-postal, mas parte constitutiva dos dramas vivenciados pelo casal retratado.

Nota-se que a solidão e a reclusão das personagens estão associadas a

relacionamentos frustrados. Dessa maneira, Martin e Mariana ensaiam novas possibilidades de encontros, que não vingam. Por conseguinte, o recurso ensaístico também é elemento intrínseco significativo, pois é demarcador das incompletudes e buscas incessantes das personagens pelo par ideal, o que aproxima a fabulação diegética à experimentação do devir do próprio gênero ensaio, como afirmou Silvína Rodrigues Lopes (2012).

François Zourabichvili (2004), ao explicar o conceito deleuziano sob forma de verbete, destaca o devir como próprio conteúdo do desejo, elemento movente de transformação: “devir é uma realidade: os devires, longe de se assemelharem ao sonho ou ao imaginário, são a própria consistência do real.” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 48). No plano narrativo, Mariana anseia desde a adolescência encontrar Wally na cidade, projeta a imagem do



personagem no manequim da vitrine que decora, ou seja, há uma materialização voluntária e crível do desejo.

Ademais, Martin e Mariana ensaiam ao longo da história o primeiro encontro, em situações malogradas, porém ao final do filme, quando Mariana avista seu objeto de desejo, Wally personificado em Martin, ocorre de fato o “amor à primeira vista”. Contudo, a narrativa não encerra o jargão “felizes para sempre”, uma vez que o ensaio musical – postado como videoclipe no *YouTube* – endossa o caráter experimental, despojado e de celebração daquele instante. Fator que encerra a costura ensaística proposta.

Considerações finais

Não compete somente à literatura contemporânea, bem como às artes em geral, mesclar, de maneira cada vez mais frequente e incisiva, múltiplas dicções e modalidades narrativas. Em **Medianeras**, de Gustavo Taretto, observamos várias camadas e janelas narrativas, se pensamos na própria linguagem tecnológica como tema e forma enunciativa, que ambientam a trama amorosa proposta. Dentre os recursos cinematográficos utilizados, tem-se a animação e o breve caráter documental, que são compilados numa aparente categorização de uma comédia romântica, já que reúne e ressignifica alguns ingredientes que a caracterizam: predominância de clichês amorosos (“o amor pode estar do seu lado”, “o amor à primeira vista”, “a pessoa certa no momento certo”), situações cômicas e inusitadas de encontros e desencontros por

meio de entraves e peripécias para se encontrar o grande amor.

No entanto, não é o romanesco o principal elemento condutor e estético de **Medianeras**. Inicialmente, é abordado um panorama reflexivo sobre como a arquitetura e o planejamento urbano irregular de Buenos Aires interferem de maneira causal e peremptória no comportamento, na patologia e nas inúmeras fobias da população. Além disso, nota-se que a solidão e a reclusão das personagens estão associadas a relacionamentos frustrados. Nessa ótica criativa e crônica sobre o amor na cidade, à medida que Mariana e Martin refletem sobre si mesmos e sobre Buenos Aires, a narrativa ganha outro matiz aproximativo ao gênero ensaio.

Para Arlindo Machado (2003), o gênero ensaio propõe a dissolução da instância fronteira entre literatura e ciência, já que - sobretudo no campo artístico - é impensável a dualidade entre o cognitivo e o sensível, pois “as paixões invocam o saber, as emoções arquitetam o pensamento e o estilo burila o conceito” (MACHADO, 2003). Nessa esfera dialética, Silvina Rodrigues Lopes (2012) define o ensaio como exercício experimental do pensamento, porque “integra a fragmentação, a dissonância, e até mesmo a aceitação da incerteza do conhecimento [...] e se move segundo um impulso de aventura, não sistemático: não apenas o conceito mas a imagem, não apenas as diferenças, mas as diferenciações, não o fixo, mas o que está em devir.” (RODRIGUES, 2012, p. 121)



Em **Medianeras**, o livro **Onde está Wally** não surge como espaço de imitação ou para a construção de romances idealizados. Ao contrário, a apropriação intermediária do livro pelo filme argentino pode ser vista na construção da narrativa fílmica. O filme de Gustavo Taretto não faz apenas uma menção à série de livros onde Wally figura como protagonista, mas a partir desta produção editorial constrói figurinos e propõe relações de encontros e desencontros entre suas personagens. Se no livro da personagem Wally, a leitura coloca-se como um jogo, no filme **Medianeras** são as experiências vividas que são tratadas desta forma, aproximando-se, assim, a leitura da vida.

Ao contrário de inúmeros filmes em que a cidade é o cenário idílico, aprazível e destinado ao encontro, Buenos Aires,

segundo a ótica de Taretto, rasura o próprio nome da cidade, ao retratá-la também como produtora de incomunicabilidades. Portanto, pode-se afirmar que o filme transcende e oblitera os moldes do gênero comédia romântica, por incutir pensamentos sobre o sentir e o habitar, uma vez que os personagens encontram subsídios comparativos para entenderem a si mesmos, adotam estratégias de sobrevivência na metrópole e tecem considerações críticas sobre como o espaço urbano interfere em seus comportamentos. Assim, a crônica fílmica revela-se como um ensaio sobre o amor na contemporaneidade.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. Os cantos. In: **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 145-155. DERRIDA, Jacques. **Torres de babel**. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DERRIDA, Jacques. **Torres de babel**. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. Org. Rafael Cardoso. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HANDFORD, Martin. **Onde está Wally?** Em busca das coisas perdidas. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LOPES, Silvina Rodrigues. “Do ensaio como pensamento experimental”. In _____ **Literatura, defesa do atrito**. Portugal: Chão de feira, 2012. p.121-130.

MACHADO, Arlindo. O filme-ensaio. **Revista Concinnitas**. Rio de Janeiro: ano 4, nº 5, 2003. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/42804/29556>. Acesso em: 28 de junho 2020.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Manhattan. Direção: Woody Allen. Manaus: Videolar, MGM Home Entertainment, 2000. 1 DVD, (96 min). Color.

Medianeras: Buenos Aires na era do amor virtual. Direção: Gustavo Taretto. Pandora Filmproduktion, Rizoma Films, Eddie Saeta S.A., Televisió de Catalunya (TV3), Zarlek Producciones (ARG / ALE / ESP) , 2011. 1 DVD, (95 min). Color. Título original: *Medianeras*.



A rosa púrpura do cairo. Direção: Woody Allen. Manaus: Videolar, MGM Home Entertainment, 2002. 1 DVD, (72 min). Color. Título original: The purple rose of Cairo.

TARRETO, Gustavo. **Debate-papo on/off:** relacionamentos na era digital. São Paulo: 2001 vídeo, 2012. Entrevista concedida a Márcia Tiburi. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u94e-7TKfjo>. Acesso em 28 de junho 2020.

ⁱMírian Sousa Alves é doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG e professora no Departamento de Linguagem e Tecnologia do Centro Federal de Educação Tecnológica (DELTEC / CEFET-MG). Atua também como docente no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (POSLING / CEFET-MG).

miriansousalves@gmail.com

ⁱⁱRodrigo Oliveira é professor do CEFET-MG na unidade de Contagem e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (POSLING/ CEFET-MG).

rodrigocabide@gmail.com