



Medianeras (2011). Direção de Gustavo Taretto. Fonte: divulgação.

Mariana na cidade: uma arquitetura do feminino líquido em *Medianeras*

Ana Paula Penkala¹

Professora adjunta dos cursos de Cinema e de Design da UFPel e Doutora em Comunicação e Informação pelo PPGCOM/UFRGS

Resumo: O artigo apresenta uma análise fílmica do filme argentino de 2011 *Medianeras*, dirigido por Gustavo Taretto, a partir da perspectiva do sociólogo Zygmunt Bauman sobre as relações na sociedade líquido-moderna, buscando uma abordagem sobre o feminino conforme é representado no filme através de um paralelo entre a cidade de Buenos Aires e a personagem Mariana.

Palavras-chave: Medianeras; gênero; Bauman; modernidade líquida; feminino

Abstract: The article presents a film analysis of the 2011's Argentine film *Medianeras*, directed by Gustavo Taretto, from the perspective of the sociologist Zygmunt Bauman about relationships in the liquid modern society, seeking an approach on the feminine as it is represented in the film by a parallel between the city of Buenos Aires and the character of Mariana.

Keywords: *Medianeras*; gender; Bauman; liquid modernity; feminine

SE BUSCA

“Há dois anos sou arquiteta e ainda não construí nada. [...] Só maquetes inabitáveis. E não só pela escala”, diz Mariana na sua primeira fala em *Medianeras*, filme argentino dirigido por Gustavo Taretto e lançado em 2011. O primeiro longa do diretor, que no Brasil ganhou o subtítulo “Buenos Aires da era do amor virtual”, tem dois personagens principais, Mariana e Martin, e conta a história de solidão, desencontros e fobias antes de se conhecerem. Em sua simplicidade, é uma história de amor. Em sua complexidade, uma história sobre como as pessoas vivem e se relacionam nas gran-

¹ penkala@gmail.com

des cidades no século XXI. Em plena *modernidade líquida*, como a denomina Zygmunt Bauman (2001), *Medianeras* nos fala de coisas concretas. Não concretas no sentido que nos dá a entender que há uma relação de amor concreta, ou que fala de pessoas concretas. A concretude de que trata o filme é a da solidez das paredes, dos muros, das estruturas. E nessa solidez, que conflita diretamente com o conceito de *amor líquido* que Bauman (2004) discute, que rebenta com a fluidez do que se tornou o ser humano e suas relações hoje, está o feminino.

Ao pensarmos em um “feminino” como conceito, comumente relacionamos essa abstração à representação de algo fluido, orgânico, adaptável e de formas arredondadas. O conceito formal e superficial que temos de feminino é esse no social, na cultura, nas artes e no design, fruto de uma antiga dicotomia entre o homem e a mulher, racionalidade e emoção, razão e sensibilidade, objetivo e subjetivo, sólido e fluido, rígido e flexível, áspero e suave. Mariana não é fluida, o que choca com a ideia que se faz da mulher ainda no século XXI; e sua ausência de fluidez pode ser, sim, um sintoma dessa modernidade líquida. Pessoas de concreto para tempos corrediços, gente sólida por causa de tempos líquidos. Este artigo propõe pensar o feminino enquanto espaço de negociação de identidades e identificações; na construção de sentido entre o feminino em si e a mulher pós-moderna; enquanto gênero nevrálgico e sólido, cada vez mais, em uma modernidade (cada vez mais) líquida. Essa reflexão pensa o feminino, pensa a mulher hoje e a cidade como discursos de uma contemporaneidade e, nesses discursos, ora a fluidez dos líquidos, ora a rigidez dos sólidos. A voz de um narrador em *off* revela a percepção de um homem de uma cidade múltipla como Buenos Aires (Figura 1). Proponho pensarmos a arquitetura da capital *porteña* narrada por Martin como sintoma e causa de um tipo específico de sujeito e também como uma metáfora da arquiteta Mariana, narrada pelo filme; assim como todas as mulheres que *Medianeras* expõe, a partir de seu contraponto com Martin. Proponho, ainda, um olhar sobre a “era do amor virtual”, já que o filme rompe com o que o título brasileiro sugere. “Buenos Aires cresce descontrolada e imperfeita”, diz a voz *off* do narrador, enquanto a cidade cinza-azulada é submetida a um lento amanhecer de planos curtos e cortes secos. Assim começamos a conhecer Buenos Aires e Mariana, numa reflexão que, entre outras coisas, também fala de busca e de amor.



Figura 1: Estilos díspares na incoerência estética de Buenos Aires (fonte: DVD)

UMA CIDADE SUPERPOVOADA NUM PAÍS DESERTO

Os primeiros minutos de *Medianeras* são uma reflexão depressiva de um fóbico sobre a cidade onde vive. A voz que diagnostica Buenos Aires atribui à sua forma o fracasso humano de quem vive nela. Aos poucos, Martin vai desmembrando as incongruências da cidade que cresce sem nenhum critério. Dos edifícios, desvenda a mistura despropositada entre muito altos e muito baixos, entre racionalistas e irracionais, em estilo francês e sem estilo nenhum. As irregularidades na arquitetura, na estética, na forma como cresce e desenvolve Buenos Aires, pensa Martin, “nos refletem perfeitamente”. O personagem faz referência aos habitantes da capital Argentina, mas poderia desabafar quase sobre qualquer cidade grande das Américas. As grandes cidades hoje refletem o tempo e o espaço fluidos, o fluxo, não mais a permanência, a passagem e não o encontro. Com nossas neuroses e fobias, refletimos essa cidade de incertezas e impermanências, de eterno abandono e eterna busca pela felicidade. As infundáveis construções revelam o espírito do percurso, do caminho, que tem sentido concreto em nossa constante insatisfação e nosso interesse mais na busca que na conquista em si. “E assim é numa cultura consumista como a nossa, que favorece o produto pronto para uso imediato, o prazer passageiro, a satisfação instantânea, resultados que não exijam esforços prolongados, receitas testadas, garantias de seguro total e devolução do dinheiro.” (BAUMAN, 2004, p. 21)

O país deserto que deixa Buenos Aires superpovoada vive a realidade das desacomodações e dos fluxos migratórios do interior para os grandes centros urbanos. No anseio por algo que é potencialmente melhor, nos deslocamos constantemente em busca. A vida nesses grandes centros torna-se um eterno projeto de conquista: o consumo, o melhor apartamento, um raio de sol, oportunidades, amores. “Se busca” é uma das metáforas que *Medianeras* propõe. Na época de seu lançamento, o filme foi promovido por ações de antecipação como cartazes e pichações em *stencil* em paredes de toda a Buenos Aires com a figura de Wally sobre o imperativo “procura-se” - que, em espanhol, é “*se busca*”. Wally, personagem da cultura pop eternizado em vários livros ilustrados que ofereciam ao leitor o desafio de encontrá-lo, é símbolo dessa

busca. A figura de blusa listrada de branco e vermelho, de óculos e usando um gorro, perdida no meio de uma multidão da cidade grande, continua a ser um mistério para Mariana. Mais jovem, ela havia conseguido responder ao enigma “onde está Wally?” em praticamente todos os lugares propostos. Desde essa época, apenas um jogo permanece sem solução: Wally na cidade. Essa construção simbólica ilustra sua busca pessoal. Quanto mais busca, menos encontra Wally. No percurso, perde-se em relações vazias como se perde qualquer indivíduo na multidão esvaziante de uma grande cidade. Quanto mais cercados somos por estranhos, mais solitários nos encontramos. Mariana é, ao mesmo tempo, a cidade e aquela que faz seu percurso. As irregularidades de que fala Martin no início de *Medianeras* são, também, as irregularidades de Mariana, que tem coragem de se expôr ao amor como também se isola. Vive entre dois paradigmas: o desejo pelo encontro e a eterna insatisfação. A estrutura, a solidez, o bem durável, hoje, estão liquefeitos no fluxo contínuo das buscas que nunca findam, que nos mantém, a todos, ocupados desejando.

Para a grande maioria dos habitantes do líquido mundo moderno, atitudes como cuidar da coesão, apegar-se às regras, agir de acordo com precedentes e manter-se fiel à lógica da continuidade, em vez de flutuar na onda das oportunidades mutáveis e de curta duração, não constituem opções promissoras. (BAUMAN, 2005, p. 60)

Embora representada tradicionalmente no imaginário, na cultura, nas artes, como algo fluido, orgânico, a mulher, longe disso, sempre foi cultural e socialmente contida. Até o meio do século XX, vagar não era permitido às mulheres (o adjetivo pejorativo “vagabunda” atribuído a mulheres de vida sexual livre e ativa talvez seja a mais clara herança dessa imposição ao corpo da mulher). “O lugar” da mulher era a pertença ao pai, como propriedade, a qual passava às mãos do marido após o casamento. Então “o lugar” da mulher passava a ser o de esposa, mãe, dona de casa. A casa, espaço imóvel de conceito e forma rígidos, fixos, é o lugar da mulher e à mulher é fadada a aceitação desse lugar. Ann Kaplan

(1987² *apud* BRAGANÇA, 2006) expõe essa relação entre o público (masculino) e o privado (feminino), traçando uma das grandes narrativas mais importantes dos séculos XIX e XX. Por sua razão prática e sua relação inequívoca com as forças da natureza – os fluxos, os períodos, os estágios naturais todos são manifestos no corpo feminino –, a vida real de uma mulher foge da representação fluida (ainda que abraça a organicidade), líquida e lânguida, demonstrando a estrutura enraizada, forte e pesada, concreta que é da ordem do feminino ou que lhe é imposta culturalmente e socialmente. A modernidade líquida representa um período de forte libertação e emancipação da mulher, período marcado pela herança de antigas lutas por direitos igualitários, por grandes deslocamentos do sujeito (HALL, 2006) e pela realidade que impõe ao feminino outras lutas ainda mais complexas. Nesse estágio, o corpo da mulher, o conceito de feminino, a identidade e os ideais tornam-se, ou procuram tornar-se, aquilo que a arte representou até agora: uma força orgânica, liquefeita, não estruturada, fugidia, sem amarras ou raízes e em constante fluxo, mobilidade e mutação. O crescimento desordenado de uma Buenos Aires cheia de gente de todos os lugares provoca, sobre as neuroses e fobias dos homens, uma incerteza, uma falta de estrutura, um incômodo pela instabilidade, um mal-estar civilizatório (ver BAUMAN, 1998; 2001; 2006) que antecipa a perda, a fuga, antevê a liquefação drenar os conteúdos por entre os dedos.

A idiossincrática e sincrética Buenos Aires da era do amor virtual é representada pela fugidia, sem estilo certo, constantemente em fluxo e incompreensível Mariana. Martin apenas não a conhece, ainda, quando diagnostica o mal-estar que sua cidade provoca. As “certezas” da modernidade, que a tudo punha em caixas, em denominações, sob etiquetas, dentro de molduras, incluindo as mulheres, é destruída pela insegurança de um veio que corre livre pelas calçadas, supera obstáculos e não se contém na prisão do elevador. Não se contém na prisão de um relacionamento sem satisfação, de um relacionamento construído sobre bases não só-

² KAPLAN, Ann. *Mothering, Feminism and Representation - the maternal in melodrama and the Woman's Film 1910-40*. In: GLEDHILL, Christine (Ed.). *Home is Where the Heart Is - studies in melodrama and the woman's film*. London: British Film Institute, 1987. 113-137.

lidas de uma experiência de consumo e que não se permite encontrar a busca. “Laços e parcerias tendem a ser vistos e tratados como coisas destinadas a serem *consumidas*, e não produzidas; estão sujeitas aos mesmos critérios de avaliação que todos os outros objetos de consumo.” (BAUMAN, 2001, p. 187, grifo no original)

“Vivemos como se estivéssemos de passagem por Buenos Aires. Somos os criadores da cultura do inquilino”, diz Martin. Aquele que não pertence ao lugar, o que está de passagem, o que apenas usa, esse não tem relação de cuidado e manutenção, algo que podemos aplicar ao espaço – cidade, casa – ou aos relacionamentos. A noção de permanência, estrutura, pertença é uma via de mão dupla em que aquilo que pertence também é pertencido. A sensação de que estamos sempre de passagem é o que nos relaciona ao espaço de fluxo de forma efêmera, uma falta de apego própria à dinâmica do uso. Segundo Bauman, “a precariedade da existência social inspira uma percepção do mundo em volta como um agregado de produtos para consumo imediato. Mas a percepção do mundo [...] como um conjunto de itens de consumo, faz da negociação de laços humanos duradouros algo excessivamente difícil” (2001, p. 188). Na modernidade líquida, as cidades tornam-se utilitárias, usáveis, em que os lugares – ou os não-lugares – são espaços de fluxo, não de encontro, não de permanência. Assim, os relacionamentos. Uma vez que é a busca pela felicidade o propósito do sujeito pós-moderno e líquido, não a sua conquista propriamente (o *encontro* da felicidade), as relações tendem a se tornar, também, locais de passagem, status (no sentido de estado), estágios pelos quais o indivíduo passa em sua (eterna) busca por satisfação. Na pista que leva à felicidade, não existe linha de chegada”, diz Bauman (2009, p. 17, grifo no original).

Ao contrário de Martin, que sente segurança em sua caixa de sapatos (como a própria decoração do apartamento pressupõe), Mariana reclama do espaço para o qual voltou depois de uma relação fracassada. Seu apartamento fica meses cheio de caixas e rolos de plástico bolha, entre a chegada da mudança e uma eterna possibilidade de saída. A decoração de seu apartamento pouco lhe dá identidade de início pois a personagem não se deixa pertencer àquele espaço. Somente no final vemos objetos que a definem aparecendo sob os índices de permanência precária ou provisó-

riedade que se espalham por sua casa. Aqui vemos um dos contrastes mais importantes do filme. A arquiteta que nada constrói; que faz uso do espaço como se fosse uma vitrine ou um depósito, passageira; que não consegue estabelecer relações, que foge delas como foge de elevadores; e o engenheiro de sítios (Martin é *web designer*) que vive a ressaca de um abandono; cuida do animal que a ex-namorada deixou; cerca-se de coisas pelas quais tem apego (não consegue abrir mão dessas coisas nem quando sai pela cidade com sua mochila pesada) e, apesar da fuga e da fobia da cidade, busca afeto, busca contato humano.

A sequência da vitrine, em que Mariana desempenha seu trabalho temporário, é emblemática. Primeiro porque define esta mulher como alguém que trabalha com algo substitutivo “enquanto não consegue trabalhar como arquiteta”. Como vitrinista, Mariana decora espaços que são passageiros por natureza. Visagens que amanhã não estarão mais aqui, não serão mais habitadas pelos mesmos manequins, nem terão mais a mesma identidade. A vitrine serve ao fluxo como uma miragem de estrutura, uma mentira, algo que se esvai no tempo. O que impede Mariana de trabalhar como arquiteta? O que a mantém acomodada nas vitrines? O medo de ficar, de estabelecer, de construir provavelmente. Mas as sequências das vitrines, no início e depois no final do filme nos propõe outras duas reflexões.

Ela diz que gosta de “pensar a vitrine como um lugar perdido, que não está nem dentro, nem fora”, e reconhece que essas vitrines refletem algo dela, numa cena em que aparece decorando um espaço com referências ao filme Guerra nas Estrelas (Star Wars, George Lucas, 1977) e usando um penteado que lembra o da Princesa Leia, personagem do filme (Figura 2). O anonimato da vitrine tranquiliza Mariana enquanto reflete sua personalidade sem que ela precise expor a si mesma. Sua esperança, expressa em uma frase dita em *off* enquanto a vemos trabalhar em uma de suas vitrines, está na ideia de que alguém que se detenha diante de uma de suas obras e se agrade do que vê, se agrade dela também. O plano mostra Martin entrando em quadro pela esquerda ao mesmo tempo em que Mariana sai da vitrine pelo mesmo lado. Diante da decoração daquele espaço, Martin se detém por alguns segundos. No silêncio da cena, temos um vislumbre do que Mariana quer dizer com



Figura 2: Mariana escondida atrás de uma identidade que ela prefere mostrar (fonte: DVD)

“alguém que se interesse por ela”. O anonimato a protege de um interesse no que é superficial, mas também de se expor ao risco de doar um pouco de si e não ter algo em troca. A vitrine ainda é importante para pensarmos o lugar da mulher na sociedade e em seu papel de objeto para consumo – quase sempre no mínimo *voyeurista*. O lugar da mulher na sociedade capitalista é o de uma figura silenciosa, imagem-objeto passivo de uma subjetividade falocêntrica, que relega à mulher o lugar de portadora de significado, não produtora (MULVEY, 1989³ *apud* MALUF et al, 2005). A imagem da mulher é comercializável (DOANE, 1992⁴ *apud* MALUF et al, 2005) enquanto o olhar do homem, ativo, é fetichista e consumidor. A cena da vitrine do início do filme quebra duas vezes com essa lógica quando nos coloca diante de uma personagem que vai “se esconder” nesse espaço e, ao mesmo tempo, protegendo-se de uma exposição pessoal, oferece sua identidade – e não sua imagem – a quem queira se agradar dela. É evidente que o que Mariana coloca na vitrine para quem queira apreciar é uma imagem de si. Porém é uma imagem que ela faz dela mesma, ou seja: Mariana não só toma o papel ativo nesse processo como subverte a imagem fetichizada da “mulher comercializável” oferecendo um discurso de si sobre si. Ela é portadora e controladora do olhar sobre si, como Mary Ann Doane (1992 *apud* MALUF et al, 2005) sugere como ruptura possível do fetichismo e voyeurismo dados como papel masculino.

ONDE ESTÁ WALLY?

Onde está Wally? é “o livro-chave” da vida de Mariana, a origem de sua fobia de multidões e da angústia existencial de se descobrir como um personagem perdido entre milhões. A questão filosófica posta por Mariana revela um medo líquido ainda mais profundo: o de não ser especial, de não ser mais que apenas “mais um personagem perdido entre milhões”. A vitrine expõe o eu (ou parte

3 MULVEY, Laura. Afterthoughts on “Visual Pleasure and Narrative Cinema” inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946). In: . MULVEY, Laura. **Visual and Other Pleasures**. London: The Macmillan Press Ltd. 1989c. p. 29-38.

4 DOANE, Mary Ann. *Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator*. In: **SCREEN**. *Sexual Subjects: a Screen Reader in Sexuality*. London: Routledge, 1992. p. 227-243.

dele) que ela projeta. A cidade a soterra entre milhões de eus. Os tempos a diluem entre relações que fazem dela nada mais que um bem de uso. Sua busca é por alguém que a veja como é e por alguém que aceite sua permanência, e que não seja reflexo apenas de uma de suas fases. Esse conflito entre o permanente e o efêmero, entre os estados e as essências, entre o passageiro e usável e o duradouro é o que move Mariana enquanto uma mulher desse tempo. O livro-chave de sua vida é, também, uma metáfora. A define, define a mulher da modernidade líquida, define também o indivíduo contemporâneo. Mariana encontrou Wally no shopping, no aeroporto, na praia, mas os anos passam e um dos enigmas continua sem solução: Wally na cidade. Shoppings e aeroportos, como nos diz a autora argentina Beatriz Sarlo (2004), são não-lugares, são locais de passagem, locais de uso, espaços funcionais que não permitem nem encorajam permanência. Seja qual for seu desenho, o shopping simula uma cidade de serviços de onde foram eliminados todos os extremos da experiência urbana, como as intempéries e os “indesejáveis”. São parecidos com todos os lugares, mas não são apropriados por ninguém. Têm aparência familiar, mas porque são quase idênticos a todos os outros shoppings e aeroportos. Poucas tentativas de dar identidade a esses lugares fracassam perante o despercebido fluxo de apressados e cheios de objetivos transeuntes. Ao aeroporto se vai para partir ou chegar. Ao shopping, para comprar ou refugiar-se em um mundo artificial como uma cidade segura, sem mendicância ou imprevistos, sem sujeição ao tempo – anoitecer, chuva, frio, vento. A praia é outro desses lugares de passagem por natureza: sazonal, praticamente só frequentada durante o dia, com valor de uso apenas no verão, apenas nas férias, apenas a quem pode dispôr do tempo de folga como quer. A cidade é, ainda, um lugar. Com suas peculiaridades, para onde as pessoas vão por suas características, de que as pessoas gostam por suas particularidades. Um lugar com identidade, um espaço delimitado dentro do qual estão coisas e pessoas que a definem. Um lugar que as pessoas tentam transformar em local de uso, em espaço de fluxo, mas que teima em enraizar-se como estrutura, como permanência. Mariana desabafa, perdida na cidade de si mesma: “se quando sei a quem estou buscando não consigo encontrar, como vou encontrar quem estou buscando se nem sequer sei como é?”. Martin expressa seu desejo buscando, timidamente, por contato, enquanto Mariana o faz fugindo de contato.

[...] Homens e mulheres, nossos contemporâneos, desesperados por terem sido abandonados aos seus próprios sentidos e sentimentos facilmente descartáveis, ansiando pela segurança do convívio e pela mão amiga com que possam contar num momento de aflição, desesperados por “relacionar-se”. E no entanto desconfiados da condição de “estar ligado”, em particular de estar ligado “permanentemente”, para não dizer eternamente, pois temem que tal condição possa trazer encargos e tensões que eles não se consideram aptos nem dispostos a suportar, e que podem limitar severamente a liberdade de que necessitam para - sim, seu palpite está certo - relacionar-se... (BAUMAN, 2004, p. 8)

Ainda assim, Mariana busca desesperadamente Wally na cidade.

JOGO DA VIDA

A narradora define sua história em fracassos e deslocamentos, começando por se apresentar como arquiteta que construiu coisa alguma, falando do trabalho como vitrinista e usando o Jogo da Vida (um jogo de tabuleiro) como símbolo de seu retrocesso: está de volta ao seu apartamento, cercada por 27 caixas de papelão e rolos de plástico bolha, saindo de uma relação de quatro anos que acabou “apesar de seus esforços para salvá-la”. Volta, assim, cinco casas no tabuleiro. Essa percepção da vida como um jogo de percurso, e do fim da relação como um retorno a algum ponto anterior no caminho, define por si a contradição da mulher da modernidade líquida, que é livre do imperativo social e cultural que determina que “todas temos que casar” mas é, acima de tudo, um ser humano em busca de um destino menos solitário. Contradição porque Mariana funciona como um sujeito líquido de busca eterna por satisfação mas ao mesmo tempo considera o fim de um relacionamento como um fracasso pessoal que vai acabar por levá-la a um ponto anterior em um caminho que é, afinal, determinado como papel social da mulher até a modernidade. Essa incoerência ela mesma é o que caracteriza a pós-modernidade, ilustrando uma mudança dupla de paradigmas, no caso da identidade feminina. São pessoas

modernas vivendo uma pós-modernidade e são pessoas a quem vem sendo permitida uma fluidez mas que ainda foram criadas dentro de um modelo sólido. A “bênção ambígua” do relacionamento nesse mundo de “furiosa ‘individualização’” (BAUMAN, 2004, p. 8) corresponde também à incoerência líquido-moderna, de busca por conforto e segurança e pânico da convivência prolongada, do compromisso que anula todas as oportunidades em torno.

Ambos os personagens desejam uma ligação que ultrapassa o fluido, que se dá pelas suas essências, que se estabeleça e solidifique a partir de pontos em comum. Suas fobias revelam, ao mesmo tempo, uma coerência com a modernidade líquida e uma rejeição a ela, uma reação natural a uma mudança brusca no modelo funcional de homens e mulheres. Mas é em Mariana que vamos observar uma “solidez pós-moderna”, uma tentativa de solidificar muros em torno de si ainda que se permita fluir (e fugir) pelas escadas.

No contato inusitado que Mariana tem com um colega de nataçã nasce uma certa esperança - aparentemente por parte de ambos - de algo mais íntimo. Quando ela parece estar aberta a uma relação, o encontro acaba em uma situação de frustração sexual. Ainda que insista tratar-se de algo normal, Mariana não consegue convencer o companheiro de seguir em frente, de “investir em um recomeço”. Ele dá fim a um relacionamento que mal começou por ver no primeiro “fracasso” motivo suficiente para a desistência. Metaforicamente, a relação se inicia dentro d’água. Nessa lógica de uso dos amores líquidos, Bauman (2001) enfatiza especialmente a incapacidade de consertar uma relação, de suportar os defeitos ou falhas no percurso, de ficar e tentar recuperar um relacionamento em vez de fluir, escorregar para outro que não dê defeito. “Satisfação garantida ou seu dinheiro de volta”, diz o bordão do consumismo pós-moderno. Essa “profecia autocumprida” da transitoriedade das parcerias, como define o autor, tem relação direta com o desejo por consumir e a busca por uma satisfação imediata. Sem paciência para construir, sem tolerância com a falha. Na cena seguinte, na nataçã, Mariana procura pelo homem, que não aparece. Aqui vemos Mariana por sua função nessa história: ela perde o medo de arriscar a fundo perdido e assume uma construção ainda que em um primeiro momento a relação “dê defeito”. Ela não viu, ali, apenas sexo. Ele, sim.

Enquanto no piano o vizinho toca uma melodia desesperada, Mariana chora a tristeza profunda não apenas de um laço (ainda que recente) rompido. Chora seu próprio fracasso, reforça sua incapacidade, como mulher, de valer a pena para além de um contato sexual fortuito. Seu desespero é o de quem tentou, mesmo com medo, arriscar uma decepção, e sofreu as consequências que, antes, impunha a outros. Seu choro termina na insistência em procurar Wally na cidade. Nem que seja com uma lupa, Mariana quer encontrar Wally em seu livro.

MEDIANERAS

Mariana brinca com um chaveiro que é um bloco de acrílico transparente com uma figura feminina dentro, num de seus momentos de tédio. Começa, então, a arrumar um manequim, desta vez de forma feminina, colocando sobre ele alguns enfeites. Esta cena dá início ao quarto e último arco narrativo do filme, delimitado pela chegada da primavera e renunciando a cena seguinte: Mariana sentada dentro da vitrine, como se fosse um de seus manequins, olha para a rua, para o dia ensolarado. Dá-se conta de seu reflexo e percebe-se como um dos manequins: “imóvel, silenciosa e fria”. Mariana está se enxergando como essa figura cheia de sentidos que é seu chaveiro, agora exposta numa vitrine, intocável, inacessível, aparentemente enxergando através do vidro, mas ainda assim presa naquele bloco transparente. Vê-se no lugar passivo da vitrine, desnudada ela mesma ao olhar de quem passa (Figura 3). Mas, ao contrário de se deixar subjetivizar e objetificar como costuma ser imposto às mulheres, coloca-se sob seu próprio olhar reflexivo. E não gosta do que percebe. “Imóvel, silenciosa e fria”, como esteve quando o ex-namorado falava no viva-voz através da secretária eletrônica, como esteve entre as caixas e a caneca com seu nome gravado enquanto desejava conhecer o vizinho. Fria e silenciosa como esteve enquanto subia as escadas sozinha, pelos vinte andares do prédio do restaurante, rejeitando a companhia do colega com quem iria ter um encontro. E por isso mesma sujeita ao movimento desumanizador e fetichista dos outros enquanto se defendia. Essa cena poderia ilustrar a reflexão de Mary Ann Doane sobre a imagem da mulher no cinema, deixando em suspenso nossa própria compreensão da personagem Mariana:



Figura 3: Imóvel, silenciosa e fria (fonte: DVD)

Em seu desejo de trazer as coisas da tela mais próximas, para se aproximar da imagem corporal da estrela, e para possuir o espaço no qual ela reside, a espectadora mulher experimenta a intensidade da imagem como brilho e exemplifica a percepção própria do consumidor. A imagem cinematográfica para a mulher é ambos, vitrine e espelho, uma simples maneira de acesso à outra. O espelho/vitrine, então, toma o aspecto de uma armadilha enquanto a sua subjetividade torna-se sinônimo de sua objetificação. (DOANE, 1996, p. 131⁵ apud GUBERNIKOFF, 2009, p. 72)

Em *off*, a voz de Mariana explica as *medianeras*, as faces inúteis dos prédios de Buenos Aires que não são nem frente, nem fundos, e que são usadas apenas para publicidade. Diante de uma arquitetura tão incoerente, tão sufocante, alguns ímpetos anárquicos abrem janelas libertárias nessas paredes laterais, contribuindo ao mesmo tempo para a falta de estilo e coerência dos prédios *porteños* (segundo Martin) e para a luta contra o aprisionamento que as grandes cidades impõem aos seus habitantes: “em clara desobediência às normas de planejamento urbano”. Martin e Mariana abrem janelas nas medianeras de seus prédios, e é quando vemos que moram um perto do outro.

Seus caminhos se cruzam várias vezes durante o filme, mas a primeira vez que travam contato um com outro se dá de forma quase anônima, através de um *chat* pela internet. Ele nota que ela não tem experiência nesse tipo de contato e diz que ela deve começar dizendo se é homem ou mulher. Mariana pergunta se tem que acreditar que ele é um homem, ao que Martin responde que é fácil definir, já que ele pensa como um homem, atua como um homem e escreve como um homem. Esse momento irônico estabelece um paradoxo com toda a função de Martin durante o filme, expressa por uma nova lógica: uma na qual os homens buscam relações estáveis, buscam o amor e o afeto para além do sexo, uma lógica onde muitas mulheres abandonam ou usam enquanto homens so-

⁵ DOANE, Mary Ann. A economia do desejo: a forma da mercadoria no/do cinema. In: BELTON, John. *Movies and mass culture*. New Jersey: Rutgers University Press, 1996.

frem com isso. Mariana também traça uma marca de nosso tempo: “[sou] mulher, embora isso seja um pouco amplo, não?”. Ela fala de um sujeito que, em nosso tempo atual, não é mais definido por identidade biológica ou social, fala de um gênero não determinado pela caixa de sapatos da heteronormatividade. O sujeito pós-moderno se define conforme a função que cumpre e a partir da identidade que atribui a si mesmo. Mariana é mulher, apesar de achar que isso pode ser amplo; Martin é homem porque atua, pensa e escreve como tal. Ela se vê tradicionalmente, apesar de ver na amplitude do termo a possibilidade de agir fora do papel determinado pela tradição. Ele não é um homem tradicional, mas não vê nisso nada diferente do “ser um homem”.

Mas é no andamento da conversa que percebemos que Mariana se vê insegura de começar um laço (uma conversa pela internet, que seja) com quem não conhece e de quem não sabe nada. Sua insegurança deriva de uma incapacidade de entregar-se ao risco do desconhecido – enquanto, para si, assume o desejo de encontrar Wally na cidade. Ao encontrar alguém de quem ela pouco sabe, deve entrar num jogo em que ambos jogam com as mesmas possibilidades, o que inclui, também, a de se desconectar simplesmente. “Uma ‘rede’ serve de matriz tanto para conectar quanto para desconectar; não é possível imaginá-la sem as duas possibilidades. Na rede, elas são escolhas igualmente legítimas, gozam do mesmo status e têm importância idêntica.” (BAUMAN, 2004, p. 12) Diante do desconhecido, Mariana paralisa. Não é um desconhecido que ela não conhece, mas um em que ela não se reconhece. Frente ao risco de investir na conversa com Martin, que pergunta o que ela deseja saber (para que passe a conhecê-lo), ela escreve, intempestiva: “abandono, tchau”. Desiste, cheia de medo desse território onde ela não tem como se esconder. É Martin quem insiste, perguntando se ela ainda está *online*, sugerindo algumas perguntas que ela deve responder (quantos anos tens?, qual seu signo?, etc.), ao que ela devolve: “o que fizeste hoje?”. Para Martin, um desafio enorme – no qual ela insiste. Ele responde contando de seu dia de forma honesta. Ela está lendo, sorri, parece ter conquistado algo que desejava há muito: conhecer alguém em suas falhas mais sinceras. Não apenas um trunfo da permanência (a intimidade) sobre a desistência diante da primeira insatisfação; mas uma apreciação da própria falha (o que Martin apresenta poderia soar ruim para

qualquer outra pessoa) como um símbolo da conquista de um laço mais promissor. O olhar satisfeito e aliviado de Mariana para a tela do computador subverte totalmente a ordem do que parece ser o predominante nas relações pós-modernas (o laço virtual) – e o que o título brasileiro do filme sugere. Ela obtém daquele estranho em rede o contrário do que a rede promete.

Elas são “relações virtuais”. Ao contrário dos relacionamentos antiquados [...], elas parecem feitas sob medida para o líquido cenário da vida moderna, em que se espera e se deseja que as “possibilidades românticas” (e não apenas românticas) surjam e desapareçam numa velocidade crescente e em volume cada vez maior, aniquilando-se mutuamente e tentando impor aos gritos a promessa de “ser a mais satisfatória e a mais completa”. (BAUMAN, 2004, p. 12)

A relação que Martin propôs ao abrir sua rotina desabonadora e expor suas fragilidades é para Mariana uma promessa contrária: há insatisfação adiante. E essa promessa contrária a desafia a não desistir. Sorri diante da tela, sem responder a nada. Desta vez ele, inseguro diante do “silêncio” dela, pergunta: “fugiste?”. Assume sua questão existencial, seu grande problema, em apenas uma pergunta ansiosa, como que prevendo que alguém que conhece sua vida supostamente entediante e fora do comum não vá querer outra coisa que não fugir.

Depois de mais algumas trocas de mensagens, o *chat* acaba abruptamente, enquanto Martin dá seu telefone para Mariana, combinando que ela ligue às nove horas do dia seguinte para lhe dar ânimo para ir nadar. Falta luz em ambos os prédios, o que os obriga a comprar velas. Encontram-se enquanto, no escuro, compram as velas, mas nenhum dos dois sabe do outro. Quando volta a luz dos prédios, Mariana leva o manequim masculino para o lixo (do que se despede com um abraço). Seu apartamento está arrumado, sem caixas ou rolos de plástico bolha. Assim vemos que Mariana está decidindo pela permanência. Vemos planos curtos de objetos que a definem espalhados pela casa. O filme termina em uma sequên-

cia seguinte, quando, durante o dia, ela enxerga Martin na rua: um homem de óculos, blusa listrada de vermelho e branco. Mariana finalmente encontra Wally na cidade. Desce pelo elevador e corre ao encontro dele. Com uma tomada alta vemos um plano geral de muitas pessoas andando pela calçada enquanto os dois fazem seu primeiro contato oficial frente a frente. Mariana chega ao final de sua busca e, quando o filme acaba, percebemos que sua (última) busca teve fim. A ideia de que só faltava encontrar Wally na cidade é simbólica: esta mulher pós-moderna decide, ao menos por enquanto, enfrentar a ideia de permanência. *Medianeras* reserva uma cena-bônus depois dos créditos. Um *clipe* de ambos em casa, gravando um vídeo para o You Tube onde “dublam” uma música romântica. *Ain't no mountain high enough*, gravada pelo casal Marvin Gaye e Tammi Terrell em 1967⁶, dá o tom de uma busca que tem, sim, um propósito de atingir a felicidade (*não importa o quão longe se vá*). E o dueto formado pelo casal (na música original e no filme) nos diz que ambos são sujeitos de sua história e que, cada um a seu modo, ambos trilharam um caminho de busca muito semelhante. A relação ganha um *status* de compromisso no vídeo que o casal intitula com seus nomes e a partir de um reconhecimento em rede de seu relacionamento (com a postagem do vídeo na internet), ainda que o futuro não nos deixe saber se qualquer casal vai permanecer junto para sempre. Não que o diagnóstico de Zygmunt Bauman esteja errado sobre o amor líquido-moderno, mas Mariana resulta sólida após uma jornada, o que pode nos sugerir, sempre, que nas *medianeras* é possível recriar janelas para um outro paradigma, em clara desobediência às normas de (falta de) *planejamento humano*.

⁶ *Ain't No Mountain High Enough* foi escrita em 1966 por Nickolas Ashford e Valerie Simpson.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zigmunt. **A Arte da Vida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista à Benedetto Vecchi. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida Líquida**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BRAGANÇA, Maurício de. Mi casa es su casa. Cultura e sociedade no melodrama familiar mexicano dos anos 40. In: MACHADO JR., Rubens et al (Orgs.). **Estudos de Cinema SOCINE**. São Paulo: Annablume; Socine, 2006.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão** – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v.8, nº 15, jan/jun 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11a. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

MALUF, Sônia W.; MELLO, Cecília e PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. **Revista Estudos Feministas**, vol. 13, n.2, 2005, 343-350.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**. Intelectuais, arte e videocultura na Argentina. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.