

VANESSA PAULA TRIGUEIRO MOURA

**ESPAÇOS URBANOS E RELAÇÕES CONTEMPORÂNEAS NO FILME**  
***MEDIANERAS***

Universidade Federal do Rio Grande do Norte  
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia  
Natal, 2016

**Vanessa Paula Trigueiro Moura**

**ESPAÇOS URBANOS E RELAÇÕES CONTEMPORÂNEAS NO FILME  
*MEDIANERAS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Estudos da Mídia.

**Linha de Pesquisa:** Estudos da Mídia e Produção de Sentido

**Orientadora:** Profa. Dra. Josimey Costa da Silva

Natal, 2016

UFRN / Biblioteca Central Zila Mamede  
Catalogação da Publicação na Fonte

Moura, Vanessa Paula Trigueiro.

Espaços urbanos e relações contemporâneas no filme *Medianeras* / Vanessa Paula Trigueiro Moura. - Natal, RN, 2016.

105 f. : il.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Josimey Costa da Silva.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia.

1. Cinema - Dissertação. 2. Imaginário - Dissertação. 3. Cidade - Dissertação. 4. Cotidiano midiaticizado - Dissertação. I. Silva, Josimey Costa da. II. Título.

RN/UF/BCZM

CDU 791

Vanessa Paula Trigueiro Moura

**ESPAÇOS URBANOS E RELAÇÕES CONTEMPORÂNEAS NO FILME  
*MEDIANERAS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Estudos da Mídia.

**Linha de Pesquisa:** Estudos da Mídia e Produção de Sentido

**Orientadora:** Profa. Dra. Josimey Costa da Silva

Apresentada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dra. Josimey Costa da Silva  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)  
Orientadora

---

Prof. Dra. Angela Freire Prysthon  
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)  
Examinadora Titular

---

Prof. Dra. Maria Helena Braga e Vaz da Costa  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)  
Examinadora Titular

---

Prof. Dr. Allyson Carvalho  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)  
Examinador Suplente

*“Eu não poderia apreender nenhuma coisa como existente se primeiramente eu não me experimentasse existente no ato de apreendê-la”*

Merleau-Ponty

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, profa. Dra. Josimey Costa da Silva, por se fazer inspiração enquanto pessoa, pesquisadora e docente. Também pela compreensão, por caminhar ao meu lado e me fazer acreditar na beleza, na alegria e na elegância do meio acadêmico.

Aos meus avôs, Paulo Trigueiro e José Moura (*in memoriam*) que no auge de suas simplicidades me ensinaram, com seus pequenos gestos e ações, o que sei sobre ética e moral.

À minha família, em especial aos meus pais (Milena Paula e Célio Moura), irmã (Viviane Moura), tia (Danielli Tereza) e avós (Maria Eunice e Luzia Moura), que me deram suporte em todas as fases da minha vida e sempre acreditaram nos trabalhos desenvolvidos por mim. A vocês dedico este trabalho e agradeço por ter chegado até aqui.

Aos professores da UFRN, minha casa de aprendizagem durante os últimos 6 anos. Obrigada Itamar Nobre por me iniciar no mundo da pesquisa e por incentivar o meu crescimento acadêmico. Obrigada Socorro Veloso, Emanuel Barreto, Kenia Maia, Taciana Burgos, Maria Érica, Valquíria Kneipp, Adriano Gomes, vocês foram verdadeiros mestres da minha graduação. Obrigada também a Alex Galeno e Allyson Carvalho por se tornarem exemplos e pela generosidade com que compartilham o conhecimento. E obrigada ainda a Maria Helena pela participação nas bancas de Seminário de Orientação e Qualificação e pela leitura crítica que contribuiu para o crescimento do meu trabalho.

Aos colegas do PPgEM e do Grupo de Pesquisa Marginália, pelas angustias compartilhadas, pelas trocas de ideias e pela vontade de somar os saberes.

À CAPES, pelo auxílio financeiro na realização dessa pesquisa.

Aos colegas do IFRN Cidade Alta que me acolheram de forma tão especial e que me fazem acreditar, cada dia mais, no potencial transformador da educação e da nossa instituição.

Aos meus alunos do IFRN e aos meus bolsistas da Cinemateca Potiguar que tanto me ensinaram e que despertam em mim a vontade de querer conhecer e aprender sempre mais.

A Mary Land, pela amizade, por se fazer presente de forma tão especial nesse último ano e por compartilhar comigo as ideias, os projetos e o amor pela profissão.

Aos amigos que sempre conviveram com os meus sumiços e souberam compreender a minha inquietação e a quase necessidade de me envolver em tantos projetos ao mesmo tempo e que, ainda sim, permanecem ao meu lado de forma incondicional.

A Rafaela, pela parceria de sempre e por todo dia me ensinar um pouco sobre amor, companheirismo, determinação, profissionalismo. Obrigada também por me apresentar mundo do audiovisual e por me ensinar tudo de forma tão generosa. A você devo muito do que eu sei e muito do que eu sou.

## RESUMO

A presente pesquisa estabelece uma investigação iniciada na obra audiovisual argentina intitulada *Medianeras*. Esse *corpus* empírico torna-se o lugar de representação que nos permite refletir sobre o imaginário da vida urbana, possibilitando, por meio da análise e interpretação fílmica, uma leitura não só da linguagem e técnicas cinematográficas, mas uma leitura dos fenômenos sociais contemporâneos que envolvem a cidade e suas relações. Ou seja, questões da sociabilidade contemporânea são retratadas a partir da narrativa fílmica, que reflete a lógica do cotidiano midiático na organização e fluxo das grandes cidades. Para tanto, o trabalho apresenta as etapas de uma produção cinematográfica, objetivando a compreensão do processo de produção audiovisual, admitindo que a intencionalidade aplicada por meio dos recursos da linguagem, também é construída por meio de imaginários, a partir da experiência urbana dos diretores. Além disso, após um processo de contextualização da produção de *Medianeras* e do desenvolvimento da análise fílmica, propomos uma reflexão por meio de chaves de leitura, que atuam no campo do imaginário do público, e nesse caso, também da pesquisadora. Identifica-se, portanto, um processo de cointencionalidade por meio de uma discussão que extrapola os limites da narrativa e busca a compreensão de aspectos que constituem a complexidade da organização da sociedade contemporânea, urbana e midiática.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema; Imaginário; Cidade; Cotidiano midiático.

## ABSTRACT

This research establishes an investigation initiated in an argentinian audiovisual work entitled *Medianeras*. This empirical corpus becomes the place of representation that allows us to reflect about the imagery of urban life, making it possible, through the filmic analysis and interpretation, a reading not only of a film language and techniques, but a reading of contemporary social phenomena involving the city and its relations. In other words, issues of contemporary sociability are portrayed from the filmic narrative that reflects the logic of mediatized everyday in the organization and flow of large cities. Therefore, this work presents the stages of a film production, aiming the understanding of the audiovisual production process, assuming that the intentionality applied by means of language resources, is also built through imaginary, from the urban experience of the directors. Moreover, after a contextualization process of the production of *Medianeras* and development of film analysis, we propose a reflection through reading keys, which acts in the public imaginary field, and in this case, also in the researcher. It identifies therefore a co intentionality process by means of a discussion that goes beyond the narrative limits and seeks the understanding of aspects that constitute the complexity of the organization of contemporary society, urban and mediated.

**KEYWORDS:** Cinema; Imaginary; City; Mediatized everyday.

## RESUMEN

Esta pesquisa establece una investigación iniciada en la obra audiovisual argentina titulada *Medianeras*. Este corpus empírico se convierte en el lugar de la representación que nos permite reflexionar sobre las imágenes de la vida urbana, por lo que es posible, a través del análisis y la interpretación fílmica, una lectura no sólo de técnicas de lenguaje y de la película, pero una lectura de los fenómenos sociales contemporáneos que implica la ciudad y sus relaciones. Es decir, los problemas de sociabilidad contemporánea son retratados de la narrativa fílmica que refleja la lógica de todos los días mediatizada en la organización y el flujo de las grandes ciudades. Por lo tanto, este trabajo presenta las etapas de una producción de la película, con el objetivo de comprender el proceso de producción audiovisual, en el supuesto de que la intencionalidad aplicada por medio de los recursos del lenguaje, también se construye a través imaginaria, de la experiencia urbana de los directores. Por otra parte, después de un proceso de contextualización de la producción *Medianeras* y el desarrollo de análisis de películas, proponemos una reflexión a través de claves de lectura, que actúan en el campo imaginario público, en cuyo caso también el investigador. Por lo tanto, se identifica un proceso cointencionalidad a través de una discusión que va más allá de los límites de narrativa y busca la comprensión de los aspectos que conforman la complejidad de la organización de la sociedad contemporánea, urbana y mediada.

**PALABRAS CLAVE:** Cinema; Imaginario; Ciudad; Cotidiano mediatizado.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - A construção visual das personagens a partir da revelação dos aspectos da vida privada.....	36
Figura 2 - A construção visual da cidade como personagem em <i>Medianeras</i> . .....	37
Figura 3 - Elementos usados pela cenografia revelam o gosto de Martín por <i>Star Wars</i> . .....	38
Figura 4 - Objetos cênicos que compõem o cenário do apartamento de Mariana.....	38
Figura 5 - Gráfico da faixa etária da população da Província de Buenos Aires disponibilizado pelo INDEC.....	55
Figura 6 - Comparativos entre os longas argentinos e brasileiros estreados entre os anos de 2007 e 2013.....	60
Figura 7 - Comparativos entre os longas argentinos e brasileiros estreados entre os anos de 2007 e 2013.....	61
Figura 8 - Diferenças arquitetônicas apresentadas durante o primeiro monólogo em <i>off</i> de Martín.....	65
Figura 9 - A luminosidade das telas compõe parte da iluminação cênica do apartamento de Martín.....	67
Figura 10 - Captação de imagem em ângulo zenital apresenta os objetos que Martín carrega em sua mochila. ....	68
Figura 11 - Os objetos cênicos distribuídos pelo apartamento de Mariana revelam seu ofício e sua rotina.....	69
Figura 12 - As personagens transitam pelos mesmos espaços, mas o encontro não acontece. ....	70
Figura 13 - A rotina de Martín está ligada diretamente ao computador e ao ambiente virtual. ....	70
Figura 14 - Mariana apresenta uma forte ligação com os seus manequins e os insere em seu dia-a-dia. ....	71
Figura 15 - A vitrine é apresentada como espaço que reflete a personalidade e os gostos de Mariana. ....	72
Figura 16 - A vitrine de Mariana desperta interesse em Martín.....	73
Figura 17 - Primeira cena em que <i>Wally</i> aparece como elemento narrativo. ....	74
Figura 18 - A relação das personagens com a fotografia é retratada em alguns momentos do enredo. ....	75
Figura 19 - Mariana apaga o seu passado e em seu lugar insere uma representação do que pode vir a ser o seu futuro.....	75
Figura 20 - A inserção do manequim com as roupas do <i>Wally</i> representam o momento de vida de Mariana. ....	76
Figura 21 - Opções de cortes e detalhes da montagem ditam o ritmo da narrativa.....	77
Figura 22 - O grande plano geral reflete o distanciamento das personagens na cena. ....	78
Figura 23 - A cena monocromática ressalta a angústia da personagem diante do elevador.....	78
Figura 24 - A imponência do Edifício Kavanagh diante da Basílica do Santíssimo Sacramento. ....	81
Figura 25 - Fotografias antigas e elementos de pós-produção ilustram a história contada por Mariana.....	81
Figura 26 - A pouca incidência de luz e a coloração em tom azulado permanecem presentes na narrativa. ....	82
Figura 27 - Nascimento das plantas no concreto apresentadas durante o monólogo em <i>off</i> de Martín.....	82
Figura 28 - O uso de formas geométricas nos enquadramentos das cenas é uma constante em <i>Medianeras</i> . ....	84

Figura 29 - As cenas em que as vitrines são apresentadas são captadas, em sua maioria, em um ângulo frontal e plano geral de captação, mantendo a imagem aberta. ....	84
Figura 30 - Mariana ao perceber o seu reflexo no espelho da vitrine. ....	85
Figura 31 - Imagens das medianeras apresentadas durante o monólogo em <i>off</i> de Mariana. ..	86
Figura 32 - Iluminação dos apartamentos e vestimentas das personagens antes de eles quebrarem as medianeras.....	87
Figura 33 - Iluminação dos apartamentos e vestimentas das personagens logo após a quebra das <i>medianeras</i> . ....	87
Figura 34 - As medianeras dos prédios de Martín e Mariana.....	88
Figura 35 - Momento em que Martín e Mariana iniciam uma conversa no <i>chat</i> online. ....	89
Figura 36 - Mariana encontra Martín, o “seu <i>Wally</i> ” na cidade, e vai ao encontro dele na rua. ....	91

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	13
1. CINEMA E MENSAGEM.....	25
1.1 A construção narrativa cinematográfica .....	28
1.2 Construindo as personagens.....	34
2 CHAVES DE LEITURA .....	41
2.1 Cidade e espaço urbano .....	41
2.2 Cotidiano urbano midiaticizado .....	47
3. CONTEXTUALIZANDO: MEDIANERAS .....	53
3.1 A referência do Novo Cinema Argentino .....	54
3.2 Análise Fílmica .....	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	93
REFERÊNCIAS .....	95
APÊNDICE 1 – FICHA TÉCNICA .....	102
APÊNDICE 2 – CARTAZ .....	105

## APRESENTAÇÃO

Ao se falar em espaços urbanos e relações contemporâneas, fala-se também de um cenário dinâmico, de não permanências, de fluxos, de movimentos. Essa pesquisa reflete sobre esse cenário juntamente ao entrelaçado de símbolos que constitui também a linguagem cinematográfica. Dessa forma, transitar pelo universo da linguagem é não somente compreender as condições técnicas de uma produção audiovisual, mas também compreender o cotidiano, os imaginários e a produção de sentido, que servem de substrato para a complexificação da narrativa fílmica.

A produção cinematográfica analisada na presente dissertação é *Medianeras*, obra argentina roteirizada e dirigida por Gustavo Taretto. O filme em questão traz esse panorama dos espaços urbanos e das relações contemporâneas não só para a superfície do texto fílmico, como também projeta a possibilidade de uma discussão acerca de um cotidiano urbano e midiaticizado.

O filme conta a história de Martín (Javier Drolas) e Mariana (Pilar López de Ayala), dois jovens que vivem no mesmo quarteirão em Buenos Aires. Apesar de se cruzarem pelas ruas, de caminharem pelas mesmas calçadas e frequentarem os mesmos lugares, as personagens não se percebem e não vivenciam a experiência de um encontro durante quase toda a trama. Isso porque a narrativa assume a perspectiva de que “nas sociedades contemporâneas, onde muito se vê e pouco se olha, o devaneio como método de olhar convive com a alucinação do próprio real” (ROCHA, 2008, p. 92).

Uma das vertentes que possibilita a discussão teórica a partir de *Medianeras* é a forma como a equipe de produção construiu o discurso fílmico, tanto o verbal quanto o visual. A opção foi utilizar a voz dos protagonistas *off*<sup>1</sup> e apresentar *takes* que representam a Buenos Aires cinemática, mas que, ao mesmo tempo, funcionam como metáfora dos indivíduos de uma sociedade urbana e midiaticizada. Midiaticização essa caracterizada por uma espécie de tecnomediação, uma espécie de uma nova forma de presença do sujeito no mundo (SODRÉ, 2006), que envolve mediações socialmente realizadas. Cada momento em que o discurso de Martín e de Mariana entra por meio do recurso do *off*, nos aproximamos da personalidade, dos

---

<sup>1</sup> Chama-se de *off* na linguagem cinematográfica uma ação ou um discurso que se desenrola fora do campo, mas que pode ser percebida seja pelo som, seja pelos seus efeitos visíveis causados nos elementos em campo. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/28-tecnica/141-glossarioaudiovisual>>. Acesso: 08 dez. 15. No caso de *Medianeras*, em algumas cenas os protagonistas não aparecem na composição do quadro fílmico, mas as suas vozes continuam fazendo parte da história, relatando fatos passados, medos e angústias, ou ainda refletindo sobre a cidade e nova realidade das relações no cotidiano midiaticizado.

medos, dos desejos e angústias das personagens, mas também nos aproximamos da forma como elas encaram as relações que se dão no espaço urbano e como encaram a própria cidade.

Calvino (1990), ao trabalhar as variadas vertentes de suas cidades invisíveis, nos apresenta uma ligação da cidade com a memória, símbolos, desejos, trocas e nos faz perceber que “cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares” (CALVINO, 1990, p. 34). Por mais que façamos projeções individuais e interiores, ao nos depararmos com o contexto midiático, as imagens que nos são impostas, em um processo de produção e recepção de mensagens, constituem uma série de transformações em nossa condição cultural e, conseqüentemente, atuam no processo de construção de um imaginário.

Essa ambiência midiática hoje se trata de um consumo exponencial de imagens que, a partir da ativação dos sentidos, gera um processo de imaginação e de construção de imaginários, compreendendo esse último como uma categoria cognitiva. Segundo, Silva (2011), os imaginários apontam “para a experiência humana de construir percepções a partir de onde somos sociais” (SILVA, 2011, p. XI).

Ora, a imagem compõe o imaginário e o imaginário, por sua vez, “absorve imagens e sofre construções impostas pela vida em sociedade, mas é também a condição da abertura, do escape. É fundamental que sua produção e produtividade sejam integradas à realidade social humana” (SILVA, 2012, p. 08). Com base nisso, compreendemos que a análise fílmica é dotada de um imaginário social – individual, mas também coletivo - que, por sua vez, identifica uma narrativa construída a partir de outro imaginário urbano, o do diretor Gustavo Taretto.

“Os diversos complexos de magia, de afetividade, de razão, de real que compõem a estrutura molecular dos filmes nos conduzem aos complexos sociais contemporâneos e aos seus componentes” (MORIN, 1997, p. 240). De acordo com essa premissa, busca-se compreender o universo fílmico em análise como um fenômeno social, cultural e que nos remete à representação da época atual. Ou seja, aprofundar-se na narrativa de *Medianeras* nos possibilita fazer mais que uma análise cinematográfica; a obra argentina, agindo como lugar de representação do real, nos permite enxergar uma discussão que permeia as relações entre cidade, cotidiano midiático e relações sociais. Trata-se de compreender o filme como uma moldura, em que a construção da linguagem discursiva verbal e visual consiste em um espaço de representação que, no caso de *Medianeras*, propicia uma reflexão a respeito das cidades, bem como a respeito das relações interpessoais que acontecem no cenário urbano.

Diante da percepção da cidade e do cinema como espaços dinâmicos e da compreensão desses espaços como lugares de linguagens e imaginários em constante reconstrução, a presente pesquisa traz reflexões não só a respeito do universo ficcional de *Medianeras*, mas ao universo de sentidos e significações em que essa representação se insere. Ou seja, trata-se não de uma análise endógena da obra fílmica, mas de uma discussão que desperta para o diálogo das representações audiovisuais como acontecimento social, esse sendo compreendido por meio da subjetividade da experiência, por meio de uma vivência tipicamente urbana.

As produções audiovisuais são partes integrantes da sociedade e, neste sentido, expressam no seu universo ficcional características, explícitas ou não, do contexto em que sua produção foi realizada. O filme, portanto, é produto das relações sociais e o seu conteúdo sofre influências do contexto social e histórico em que foi produzido (VIANA, 2012, p. 5).

Mediante essa compreensão, realizamos uma análise que contempla, além da análise descritiva do conteúdo fílmico, também uma discussão que extrapola a dimensão técnica. Há aqui um constante fluxo entre o discurso midiático fílmico e fenômenos sociais. Para isso, ampliamos nosso campo de visão para compreender, antes, as dimensões simbólicas e os imaginários urbanos que circundam a construção desta pesquisa.

Iniciamos essa discussão com apontamentos que assinalam o surgimento de uma dimensão simbólica. Cassirer (1994) reflete sobre o que seria o círculo funcional de um organismo vivo e, a partir de outros estudos, identifica a cooperação e o equilíbrio entre dois sistemas, o receptor e o efetuator. O sistema receptor seria um sistema responsável pelo recebimento dos estímulos externos, estando presente no organismo de qualquer espécie biológica. Já o sistema efetuator, também presente nessas espécies, equivaleria ao sistema responsável pela reação desses estímulos recebidos.

O homem descobriu, por assim dizer, um novo método para adaptar-se ao seu ambiente. Entre o sistema receptor e o efetuator, que são encontrados em todas as espécies animais, observamos no homem um terceiro elo que podemos descrever como o *sistema simbólico* (CASSIRER, 1994, p. 47).

Estabelecendo esse paralelo do estudo da estrutura anatômica para pensar uma imagem do interior e exterior das formas de vida orgânica com o sistema simbólico, que permite o homem vivenciar uma nova dimensão da realidade, podemos traçar uma aproximação entre Cassirer (1994) e o pensamento complexo de Morin (2005). Trata-se de uma confluência de pensamentos no sentido de que as dimensões biológicas e fisiológicas

devem ser somadas às demais dimensões que cercam as atividades humanas, fazendo reforçar a ideia de que o sentido e a cultura fazem parte de uma totalidade complexa.

"Não estando mais num universo meramente físico, o homem vive em um universo simbólico. A linguagem, o mito, a arte e a religião são partes desse universo. São os variados fios que tecem a rede simbólica, o emaranhado da experiência humana" (CASSIRER, 1994, p. 48). Pensando sobre essa perspectiva, estabelecemos o cinema, as cidades e o próprio filme *Medianeras*, objeto deste estudo, como elementos dotados de um adensamento simbólico.

As relações entre os símbolos, ícones e demais sistemas de signos nos permitem pensar que o sentido seria antes uma fusão entre dimensões diversas, pautadas, sobretudo, pela dimensão cultural. Ou seja, esse adensamento simbólico presente nas esferas aqui discutidas extrapolam o pensamento de que a produção de sentido se encontra ligada apenas a uma dimensão técnica, da ordem da produção midiática.

Diante disso, nos aproximamos do objeto de estudo do presente trabalho e passamos a refletir sobre o simbólico e a produção de sentido em *Medianeras*. A obra argentina nos permite lançar um olhar tanto sobre o viés da profusão de sentidos nas relações interpessoais nas grandes cidades quanto na construção da linguagem cinematográfica.

*Medianeras* nos permite pensar nas faces do urbano como representações das relações sociais, do individualismo e do afeto no cotidiano contemporâneo por meio da linguagem cinematográfica, nos inserindo numa realidade transdisciplinar, em que os processos culturais, comunicacionais e sociais encontram-se interligados de maneira quase indissociável.

Silva (2011), ao tratar dos imaginários urbanos também se remete às formações simbólicas, buscando antes compreender o simbólico para, só então, exercitar a sua apreciação. Nesse sentido, a visão de Silva (2011) aproxima-se também do que já apontamos dos estudos de Cassirer (1994) e, além disso, nos remete a Durand (1993), que discorre sobre as duas maneiras de representar o mundo, sendo "uma direta, na qual a própria coisa parece apresentar-se ante o espírito, como na percepção ou na simples sensação. Outra indireta, quando por uma ou outra razão a coisa não pode apresentar-se em 'carne e osso' à sensibilidade" (DURAND, 1993, p. 7). Trata-se de um fenômeno que transcende a coisa, que transcende a língua.

Quando alguém aprende uma língua, aprende as palavras, sua gramática, isso no tocante à linguagem, é igual para todos os que aprendem um determinado sistema linguístico. Porém, o simbolismo próprio de alguém através da religião, dos mitos, da arte ou de outros motivos psicológicos, como, no nosso caso, a percepção de uma cidade dentro de suas encruzilhadas de sentido social, traduz-se para a nova língua que estuda ou

fala: transpassa a linguagem e localiza-se acima dos valores referenciais das palavras (SILVA, 2011, p. 44).

Continuando nossa discussão a partir da compreensão das formações simbólicas e do seu valor diante da percepção das cidades por meio do seu imaginário, passamos também a uma reflexão sobre as relações humanas, sociais nas cidades. Entende-se, nesse cenário do urbano, que o cidadão "é lançado a um papel de produtor, precisa co-criar, cooperar na criação da mensagem" (FERRARA, 1988, p. 31). As linguagens diversas presentes na esfera do espaço urbano, em conjunto com a comunicação urbana e com as relações que acontecem na cidade, são incorporadas ao sentido que damos a um determinado bairro, rua ou espaço qualquer.

A leitura espaço-temporal do cotidiano e da interação social é inerente ao processo subjetivo de ressignificação tanto da cidade quanto das relações. "As cidades são também as muitas diferentes visões de quem a olha e vê as versões que se apresentam dentro dos seus limites urbanos. Uma visão da cidade é um discurso ao mesmo tempo individual e do todo" (SILVA; ROCHA, 2006, p. 07).

Nessa perspectiva, enxergamos Buenos Aires, inicialmente pelo olhar de Gustavo Taretto. A representação posta em *Medianeras* corresponde a um híbrido de imagens que mesclam memórias e vivências do próprio diretor. E essa apropriação nos permite construir um imaginário a respeito da cidade de Buenos Aires, para o que nos servem de apoio os estudos de Costa (2013):

Pretende-se aqui defender a ideia de uma correlação estreita entre a imagem fílmica de um determinado espaço geográfico e sua contrapartida na realidade concreta não pela via do entendimento da imagem fílmica como uma representação direta do real, mas pela via do entendimento da imagem e do espaço narrativo como elementos constituintes da própria formação, experiência e percepção do espaço geográfico real - e ainda como responsável pela construção do imaginário coletivo e cultural que substanciam e subjetivam sua existência e sua experiência (COSTA, 2013, p. 252).

Aproximando-nos ainda da discussão da produção de sentido por meio da linguagem cinematográfica, compreende-se então que um filme é dotado de símbolos que permitem que o processo de análise tenha sentidos múltiplos. "A linguagem, por sua própria natureza e essência, é metafórica" (CASSIRER, 1994, p. 181). Aplicando essa definição de linguagem ao universo da linguagem cinematográfica, tratamos, portanto, de uma amplificação dos sentidos da narrativa audiovisual, que vai sendo posta de acordo com o uso de técnicas e a inserção de elementos cênicos no interior das obras.

Com esse apanhado inicial que resgata alguns conceitos e teóricos trabalhados no decorrer da presente dissertação, estabelecemos também uma pesquisa mais objetiva em busca de textos acadêmicos que pudessem agregar outras discussões ao trabalho, principalmente no que se refere ao cinema argentino e ao filme *Medianeras*.

Em pesquisa realizada no banco de teses e dissertações da CAPES<sup>2</sup> foram encontrados três trabalhos quando digitado na área de busca o termo "cinema argentino". O primeiro está na área de conhecimento da Educação Física ao trabalhar o tango e o cinema como expressões contemporâneas. O segundo trabalho encontra-se na área de Comunicação e trabalha com a transmutação semiótica da literatura para o cinema, tendo como objeto um livro e um filme argentino. O terceiro trabalho encontrado nessa busca encontra-se na grande área de Letras e investiga o percurso profissional de dois cineastas, um brasileiro e um argentino. Os três trabalhos tem, portanto, o cinema argentino como parte do seu escopo, apesar do cinema em si ou do texto fílmico não serem apresentados como o cerne das pesquisas.

Já ao digitar na área de busca as palavras “cinema” e “Argentina”, o banco de dados da CAPES nos apresenta cinco trabalhos encontrados, sendo dois deles trabalhos já encontrados com o termo “cinema argentino”. As outras três obras estão na área da Comunicação, sendo um ligado às representações do cinema argentino e boliviano, outro que aborda o cinema latino americano contemporâneo e investiga produções do Brasil, Argentina e Colômbia, e por fim, o trabalho que versa sobre a obra da cineasta argentina Lucrecia Martel. E por fim, ao realizar a busca pela palavra “Medianeras”, nenhum registro foi encontrado no banco de teses e dissertações da CAPES.

Já ao realizar uma busca semelhante na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações<sup>3</sup>, foram encontrados para o termo “cinema argentino” 25 trabalhos, sendo desses oito teses e 17 dissertações. Já ao pesquisar pela palavra “Medianeras” foram encontrados dois registros. A primeira pesquisa trabalha com o cinema enquanto objeto social e tem o filme *Medianeras* como um instrumento de pesquisa, ao exibi-lo ao público surdo com legenda descritiva em português e com isso desenvolver sua metodologia de trabalho. Já o outro trabalho encontrado, na verdade, não trabalha com o filme *Medianeras* e sim com o campo religioso e a devoção a Nossa Senhora Medianeira de Todas as Graças, a padroeira do Rio Grande do Sul, não estando ligado à temática do audiovisual.

---

<sup>2</sup> Disponível em: <<http://bancodeteses.capes.gov.br/>>. Acesso: 03 dez. 2015.

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://bdtd.ibict.br/vufind/>>. Acesso: 03 dez. 2015.

Continuando na busca por teses e dissertações que versem sobre o filme *Medianeras*, dessa vez em uma pesquisa virtual livre a partir de ferramentas de busca da *Google*, conseguimos encontrar outras três pesquisas que contém em seu texto o nome do filme argentino em questão. No entanto, nenhuma delas realiza uma análise de *Medianeras* ou aprofunda alguma discussão sobre o filme. No primeiro, uma dissertação<sup>4</sup> na área de Educação pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, a pesquisadora cita a obra audiovisual em suas considerações finais, usando o filme para refletir sobre as relações pessoais contemporâneas. O segundo trabalho encontrado foi também uma tese<sup>5</sup>, também na área de Educação, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. A pesquisadora aborda o filme *Medianeras* em sua introdução, ao tratar de uma discussão trazida pelo autor Manuel Castells sobre a cultura da virtualidade e sobre as relações terem como plataforma os ambientes multimídia. Por fim, o último trabalho encontrado, é uma tese<sup>6</sup> na área de Letras defendida na Universidade Federal da Paraíba, cita *Medianeras* em sua introdução como exemplo de obra audiovisual. A pesquisa aborda o que o autor João Carlos Sampaio apresenta como comunicabilidade da vida moderna, passando pela compreensão dos novos rearranjos das reações interpessoais.

Esse levantamento realizado demonstra ou a carência de trabalhos acadêmicos que envolvam a análise do cinema contemporâneo argentino ou ainda a carência na organização do sistema de busca ou na atualização dos bancos de dados de dissertações e teses no Brasil. De toda forma, os autores já citados no início dessa apresentação seguem como referência nos estudos que discutem a relação entre cidade e cinema, bem como os que discutem a linguagem, o cinema e a narrativa cinematográfica.

A presente dissertação discute todas as relações propostas – seja a relação interpessoal ou a relação entre homem e cidade ou até mesmo entre os próprios elementos estacionários que constituem o espaço urbano – no âmbito do imaginário, do conhecimento. A comunicação é aqui compreendida como elemento que permite a relação social e é também o que permite o estabelecimento de um plano imaginário, de um plano de representação

---

<sup>4</sup> Dissertação completa disponível em: <[http://www.sapientia.pucsp.br/tde\\_arquivos/23/TDE-2012-05-30T11:51:32Z-12312/Publico/Iracema%20Cerdan%20Galves.pdf](http://www.sapientia.pucsp.br/tde_arquivos/23/TDE-2012-05-30T11:51:32Z-12312/Publico/Iracema%20Cerdan%20Galves.pdf)>. Acessado em: 23 jan. 2016.

<sup>5</sup> Tese completa disponível em: <<http://www.educacao.ufrj.br/ppge/teses2015/tjanainapires.pdf>>. Acessado em: 23 jan. 2016.

<sup>6</sup> Tese completa disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2015/04/TESE-Edv%C3%A2nea-Maria-da-Silva-Defesa-23-04-2015.pdf>>. Acessado em: 23 jan. 2016.

comum, que tanto constrói a representação fílmica como alimenta a própria cidade e suas relações.

Além disso, pensando o contexto de fluxos midiáticos não só ligado às cidades e às relações, mas o aproximando também do cinema e da sua reconfiguração pelos novos meios, Stam (2003) nos propõe pensar no campo da cultura visual, a compreendendo enquanto “um diversificado campo de interesse envolvendo a centralidade da visão e do visual na produção de sentidos e na estruturação das relações de poder” (STAM, 2003, p. 345). Isso porque as novas tecnologias presentes no universo do audiovisual produzem, além de um novo cinema, um novo espectador. A dimensão midiática altera, portanto, o processo de construção do imaginário já que altera o fluxo da construção narrativa, a relação emissor e receptor e também a própria linguagem.

Todo filme, por se tratar de um processo de produção coletiva que envolve o universo da linguagem e do imaginário, é um produto social e possui um sentido constituído também socialmente – inicialmente na etapa de produção e, em seguida, na etapa de recepção. Por isso o seu processo de análise deve levar em conta essa complexidade inerente à sua produção. A partir desse entendimento, Viana (2012) defende que o processo de análise de um filme necessita de uma percepção mais ampla possível, abrangendo além do contexto histórico e cultural da produção do filme, as relações entre a própria equipe de produção cinematográfica.

Ao partirmos para esse plano de análise e da representação fílmica em si, seguimos o pressuposto de Vanoye e Goiliot-Lété (2002), adotando a ideia de que "analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda *analísá-lo tecnicamente*. Trata-se de uma outra atitude com relação ao objeto-filme" (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 12). Isso porque “é preciso não apenas expor as cenas do filme, mas problematiza-las e revelar seus significados” (VIANA, 2012, p. 89). Diante dessa perspectiva, podemos identificar duas etapas que se alternam na atividade analítica de um filme, sendo elas a desconstrução e a reconstrução, ou seja, a descrição e a interpretação.

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. [...] Uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 15).

Mesmo diante dessa indicação dos autores, não tratamos aqui do processo de análise como um método reducionista. Compreendemos que uma análise fílmica envolve muito da

subjetividade e do imaginário do pesquisador, e assim seguimos a perspectiva de Aumont e Marie (2011) que, ao pensarem em uma definição para o que seria análise fílmica, afirmam que não existe um método único e universal para analisar filmes, sendo os métodos existentes independentes uns dos outros. "Em suma, até certo ponto não existem senão análises singulares inteiramente adequadas no seu método, extensão e objeto, ao filme particular de que se ocupam" (AUMONT; MARIE, 2011, p. 15).

O presente estudo destaca, portanto, uma abordagem de *Medianeras* que extrapola o limite espacial e temporal do filme argentino, que busca compreender tanto a composição poética da obra cinematográfica quanto a abordagem temática e conceitual apontada de forma discursiva no roteiro. Ou seja, entende-se que "a análise fílmica parte do fílmico, mas leva com frequência a uma reflexão mais ampla sobre o fenômeno cinematográfico" (AUMONT; MARIE, 2011, p. 15).

Objetivando os procedimentos metodológicos aplicados para o desenvolvimento dessa dissertação, realizamos uma mescla do que já foi apontado por Vanoye e Goiliot-Lété (2002) sobre desconstrução e reconstrução, ou seja, descrição e interpretação da narrativa e de seus elementos, e pelo que aborda Viana (2012) ao tratar da importância de ser ter uma visão geral do filme em análise.

Os procedimentos metodológicos para a análise do filme, ou seja, de seu universo ficcional, pressupõe alguns elementos que são: a) a totalidade do universo ficcional, ou seja, é preciso ver o filme como um todo; b) as mensagens transmitidas pelo filme, tanto a mensagem central como as mensagens complementares, descobrindo quais valores, ideologemas (ou teoremas), sentimentos, emoções, são repassadas por elas, através das cenas que compõem o filme. Ou seja, é preciso ter uma percepção da totalidade do filme e de suas partes constituintes. Isso pressupõe analisar a sucessão de cenas que constitui o universo ficcional do filme. [...] A análise da sucessão de cenas é importante, mas nem sempre é necessário expor cena por cena (VIANA, 2012, p. 69).

Definidos os procedimentos norteadores do processo metodológico, propõe-se o seguinte esquema de análise para *Medianeras*:

1- Descrição da sequência ou cena a partir do processo de decupagem<sup>7</sup> (incluindo aspectos como o tempo de localização no filme, duração de cenas, movimentação ou plano de câmera, cenário, montagem, etc.). Esses elementos são apontados de acordo com as necessidades, que serão, por sua vez, inferidas a partir da análise da própria cena.

---

<sup>7</sup> Definimos decupagem "como o processo de decomposição do filme" (XAVIER, 2005, p. 27).

2- Apresentação de *frames* da sequência ou cena. Essas ilustrações são obtidas por meio do recurso *Ferramenta de Captura*<sup>8</sup> e aparecem intercaladas ou com as descrições textuais explicadas no item acima ou com o discurso verbalizado pelas personagens, ou ainda, com uma discussão teórica que extrapola a narrativa fílmica.

3- Interpretação da totalidade do universo ficcional e sua relação com as chaves de leitura (a cidade e o cotidiano midiático).

Esse esquema foi pensado a partir das nossas necessidades de pesquisa. Ao definirmos que a análise seria realizada de forma descritiva, sentimos também a necessidade de relacioná-la aos demais fenômenos representados em *Medianeras* e, a partir disso, chegamos na criação das chaves de leitura e adotamos essa proposta de reflexão como método. Por fim, fechamos o modo como a análise está sistematizada no decorrer do texto e passamos ao encadeamento dos capítulos da dissertação.

A pesquisa está organizada em três capítulos. No primeiro capítulo apresentamos uma discussão sobre cinema e mensagem, refletindo sobre as possibilidades de construção de sentido em um produto audiovisual, e também sobre como se dá o processo de emissão e recepção da mensagem no cinema. Ou seja, pensamos a cointencionalidade da linguagem audiovisual, entendendo a produção como uma dimensão técnica, mas que também envolve o repertório social do roteirista, diretor e demais departamentos da produção cinematográfica sendo, por isso, uma dimensão também da ordem do imaginário. Seguindo essa mesma perspectiva, compreendemos a etapa de recepção como um processo de interpretação que envolve a subjetividade do público e, por isso, também está ligado ao seu repertório e ao imaginário do indivíduo espectador. A discussão sobre o audiovisual continua nos subcapítulos, dessa vez seguindo a construção da narrativa cinematográfica. São apresentadas noções sobre as diversas vertentes de uma produção, compreendendo desde a concepção da ideia no audiovisual até o seu desenvolvimento a partir da leitura dos departamentos de produção – em especial os departamentos de arte e fotografia. Por fim, a discussão abrange também a construção da personagem, quando refletimos não só sobre os passos que constituem esse elemento narrativo como também iniciamos uma reflexão sobre Martín e Mariana, protagonistas do filme analisado.

Iniciamos o segundo capítulo com uma introdução sobre *Medianeras*, além de uma breve introdução sobre a história contada pelo filme, realizamos um resgate da história de

---

<sup>8</sup> A *Ferramenta de captura* é um software disponibilizado pelo *Windows* que permite a realização de uma captura de tela ou recorte de qualquer objeto na tela do computador.

Gustavo Taretto como cineasta, apresentando também dados como a produção de um curta-metragem homônimo ao filme aqui analisado. Em seguida, compreendendo a importância de se resgatar o contexto da produção e de se entender as referências que constituem a narrativa cinematográfica, apresentamos algumas características que compõem o Novo Cinema Argentino, movimento que aconteceu na década de 1990 na Argentina, mas que influencia cineastas até hoje. Por fim, depois de identificar aspectos que marcam a narrativa de *Medianeras*, damos início a análise descritiva da obra, trazendo além de alguns discursos das personagens, aspectos da construção do discurso visual e discussões que iniciam o processo da reflexão no âmbito extra-fílmico.

No terceiro capítulo, desenvolvemos a ideia das chaves de leitura. Trata-se de uma discussão sobre as temáticas que se destacam durante a narrativa fílmica. A partir disso, elegemos a cidade e o espaço urbano e o cotidiano urbano midiaticizado e as relações sociais como elementos que auxiliam na interpretação de *Medianeras* e, mais que isso, como elementos que nos permitem realizar uma reflexão que extrapola a obra audiovisual e nos aproxima de fenômenos do cotidiano contemporâneo.

Por fim, na última parte textual da dissertação, indicamos *Medianeras* como uma obra que permite leituras e possibilidades de análise diversas. Para cada metodologia pensada, um novo universo de interpretações se abre. E, por isso, o presente trabalho não pretende ser entendido como uma análise fílmica fechada, que encerra as possibilidades do filme em questão, mas ao contrário, pretende-se fazer dessa dissertação um início que possibilite outras e novas percepções.

*“O cinema é realidade talvez, mas também é outra coisa:  
gerador de emoções e sonhos”*

*(MORIN, 2014, p. 25).*

## 1. CINEMA E MENSAGEM

Como suporte audiovisual que permite e evidencia vertentes interpretativas diversas, um filme pode ser visto como objeto de estudo intrínseco à sua própria existência: sua coexistência discursiva. Isto é, a partir de sua própria existência, um produto audiovisual – qualquer que seja ele – gera interpretações e significados que estimulam a comunicação e a reflexão. É através das múltiplas possibilidades de ressignificação que a produção de sentido é estabelecida no discurso audiovisual, tornando polissêmico o cenário narrativo, tanto o imagético quanto o verbal.

Essa polissemia é decorrente das significações impressas por dois agentes responsáveis pela mensagem ou produto midiático. Primeiro o emissor, que em seu lugar de produção estabelece uma relação de intencionalidade a partir da escolha de recursos técnicos e da ação da linguagem. Já o interpretante, em seu lugar de recepção, constitui uma intencionalidade oriunda de conhecimentos adquiridos, vinculados à sua formação e ao seu repertório, por meio do qual conceberá o signo ou o conjunto de signos que compõem a cena cinematográfica e o ressignificará.

Certamente, há passividade no sentido de que o cinema abre, o tempo todo, os canais por onde a participação deve correr. Mas, afinal, a fonte de irrigação vem do espectador, está nele. Sem ela o filme é ininteligível, sucessão incoerente de imagens, quebra-cabeças de sombras e luzes... O espectador passivo é também ativo; como diz Francastel, ele faz o filme tanto quanto os autores (MORIN, 2014, p. 128).

Compreendemos, portanto, que analisar uma obra audiovisual não se trata de desvendar o significado da mensagem que a equipe de produção desejou passar com a produção do filme. O processo de interpretação envolve admitir a existência de outras mensagens, que serão percebidas de acordo com o repertório e a vivência de cada espectador. Pensar em sentidos propiciados pelos elementos técnicos e estéticos da produção em detrimento de pensar o significado enriquece e complexifica o processo de interpretação. “O cinema é exatamente essa simbiose: um sistema que tende a integrar o espectador no fluxo do filme. Um sistema que tende a integrar o fluxo do filme no fluxo psíquico do espectador” (MORIN, 2014, p. 128).

Isso reafirma a ideia de que a análise de um filme é um processo de múltiplos sentidos: o do produtor ou emissor, o do público ou espectador e ainda o do analista ou pesquisador, que também é objeto das programações sociais. Nesse cenário, observa-se que

tanto o processo de produção de sentido quanto o processo de ressignificação são resultados de uma cointencionalidade.

A obra de ficção é uma pilha radioativa de projeções-identificações. Ela é o produto, objetivado em situações, acontecimentos, personagens e atores, reificando em uma obra de arte os “devaneios” e a subjetividade de seus autores. Projeção de projeções, cristalização de identificação, ela se apresenta com todas as características alienadas e concretizadas da magia. Mas essa obra estética, ou seja, destinada a um espectador que permanece consciente da ausência de realidade prática daquilo que é apresentado: a cristalização mágica se reconverte para esse espectador em subjetividade e sentimentos, ou seja, em participações afetivas. Um verdadeiro circuito energético permite reificar em alta dose de participações para retransmiti-las ao público. Assim se opera, dentro do universo estético, por e através das obras imaginárias, um vaivém de reconstrução mágica pelo sentimento, um vaivém de destruição mágica pelo sentimento (MORIN, 2014, p. 123).

O que Morin (2014) propõe a partir desse pensamento é a compreensão do fluxo entre a produção do filme e suas projeções, o filme em si (a obra documental ou de ficção que, por ter sido construída a partir de projeções e identificações de um autor, é formada por uma realidade imaginária) e o espectador, que ao acessar suas vivências em um plano mental, reconstrói a mensagem do texto fílmico a partir do seu próprio imaginário.

Abordar essa discussão que envolve o universo da intencionalidade nos possibilita falar ainda da incessante efervescência técnica da atividade cinematográfica. Carrière (2006) atesta que o cinema

desempenhou um papel insubstituível na exploração de associações. Em primeiro lugar, porque vive exclusivamente de associações: entre imagens, emoções, personagens. Mas também porque sua técnica e sua linguagem particulares permitiram que ele empreendesse notáveis viagens exploratórias, as quais, sem que nós o percebêssemos, influenciaram todas as artes próximas, talvez até mesmo nossa conduta pessoal (CARRIÈRE, 2006, p. 33).

O cinema não permite o engessamento de uma gramática cinematográfica. A estética, a plástica e a própria prática da produção encontram-se em constante mutação. Carrière (2006) compreende a linguagem cinematográfica como uma linguagem complexa, tanto por se dirigir a cada espectador de forma individual e ao mesmo tempo ao público como um todo, quanto por permitir que cada diretor explore o processo de produção fílmica a sua própria maneira, a partir de suas próprias ideias, recursos, estilos, limitações. Na discussão proposta por Metz (1974) as linguagens visuais – e aqui incluímos o audiovisual – são construções operadas em conjunto com as demais linguagens. Trata-se, como já discutido anteriormente, de uma linguagem codificada, que apesar da semelhança com o real, é construída a partir de

uma intencionalidade e de repertórios diversos. Uma linguagem complexa, que guarda significados constituídos socialmente. E o cinema encontra-se nesse lugar.

Para analisar como ocorre a produção de sentido em uma obra audiovisual, é preciso refletir, portanto, a respeito não só da poética visual e de seus aspectos estéticos, como também a respeito de seu viés contextual, sociocultural, comunicacional. “É enquanto representação e representação viva que o cinema nos convida a refletir sobre o imaginário da realidade e sobre a realidade do imaginário” (MORIN, 1997, p. 16). Diante dessa percepção, Prysthon (2006), ressalta a necessidade de se pensar o cinema não só a partir da sua materialidade, mas também a partir das leituras que ele oferece da realidade e dos impactos que ele é capaz de provocar sobre o real.

Dessa forma, uma análise fílmica torna-se importante a partir do momento em que enxergamos na produção cinematográfica uma representação do real, uma porta para realizar leituras de uma realidade pulsante, além de, no caso da obra argentina em análise, fazer compreender como o cinema nos apresenta essa reestruturação das vivências nos espaços urbanos das grandes cidades. Ora, "filmes tratam sobre – e brincam com – os lugares e os espaços, construindo ‘novos’ lugares e espaços e ‘novos’ significados por meio de suas construções narrativas" (COSTA, 2013, p. 256). O poder de persuasão das imagens em movimento nos aproxima constantemente de questões cotidianas.

As ficções cinematográficas e literárias inevitavelmente colocam em jogo pressupostos diários não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre as relações sociais e culturais. Se a linguagem estrutura o mundo, o mundo também estrutura e configura a linguagem; o movimento não é unidirecional. À textualização do mundo, corresponde a “mundialização” do texto (STAM, 2003, p. 359).

A perspectiva de Stam (2003) ao apresentar uma reflexão sobre a pluralização da teoria do cinema nos remete a uma nova forma de pensar o cinema, suas linguagens e narrativas. E isso nos insere na complexidade de negociações simbólicas relacionadas ao próprio audiovisual quando dialoga com as instâncias de produção e de recepção com a capacidade técnica de um tempo e com a concepção do processo de produção em seus procedimentos e instrumentos. É na perspectiva desse diálogo que seguimos também para a compreensão da narrativa de *Medianeras*, encarando as nuances de sua produção em termos técnicos, mas também em termos simbólicos.

## 1.1 A construção narrativa cinematográfica

Para iniciar um estudo que trabalha com análise fílmica, é preciso refletir como se dá a construção de uma narrativa cinematográfica. É preciso pensar não só no processo de recepção de um filme, mas também compreender o seu processo de produção, suas nuances discursivas, suas possibilidades de codificação e a coletividade da obra. Ou seja, é preciso compreender antes o conceito de filme, que, segundo Viana (2012), é uma produção coletiva, de caráter ficcional e que transmite uma mensagem através de meios tecnológicos de reprodução. Um filme é tanto a sua mensagem quanto a sua forma, é um produto social de uma determinada época e lugar.

Para iniciar essa compreensão, partimos do princípio que, uma obra audiovisual, qualquer que seja ela, se inicia com uma ideia. Essa ideia é a base do processo criativo, ela vem por meio de vivências pessoais, de um repertório adquirido, de um imaginário construído. Em um momento posterior chega a hora de colocar tudo isso no papel, de verbalizar e transformar tudo o que foi pensado em palavra escrita. Quando se trata do universo audiovisual, essa ideia, ao passar por esse processo da escrita, é transformada, normalmente, em um argumento. O argumento é a primeira forma textual de um roteiro audiovisual, já que se trata de uma apresentação da história, das principais ações dramáticas, do tempo e lugar em que se desenvolve o enredo e, principalmente, das personagens. “O texto do argumento é o texto que quer ser transformado em imagens e diálogos” (COMPARATO, 2009, p. 69). É, portanto, o texto que antecede o roteiro.

Há inúmeras obras que abordam o processo de construção do roteiro cinematográfico. No entanto, não nos prendemos aqui à regras de produção (nem em relação ao roteiro, nem em relação a nenhuma outra área técnica do audiovisual). Trabalhamos, porém, com a noção de fundamentos ou princípios que norteiam a atividade do roteirista. Compreender tais nuances enriquece a leitura fílmica e possibilita uma interpretação que concebe também os processos da produção.

De forma simples, Field (2001) aponta que “o roteiro é como um *substantivo* - é sobre uma *pessoa*, ou pessoas, num *lugar*, ou lugares, vivendo sua ‘*coisa*’. Todos os roteiros cumprem essa premissa básica. A pessoa é o personagem, e viver sua coisa é a ação” (FIELD, 2001, p. 2). O roteiro tem que lidar com diálogos e imagens, tem que tornar-se um texto visual, para que as demais equipes (de produção, de fotografia, de arte, etc.) possam transformá-lo em filme.

Para Jean-Claude Carrière, cuja posição compartilho, o roteirista está muito mais perto do diretor, da imagem, do que do escritor. O roteiro é o princípio de um processo visual e não o final de um processo literário. “Escrever um roteiro é muito mais do que escrever. Em todo o caso, é escrever de outra maneira. Com olhares e silêncios, movimentos e imobilidades, com conjuntos incrivelmente complexos de imagens e de sons que podem possuir mil relações entre si, que podem ser nítidos ou ambíguos, violentos para uns e suaves para outros. Podem impressionar a inteligência ou alcançar o inconsciente, se entrelaçam, se misturam e por vezes até se repudiam. Fazem surgir as coisas invisíveis...” O romancista escreve, enquanto o roteirista trama, narra e descreve (COMPARATO, 2009, p. 28).

O que Comparato (2009) propõe ao colocar o roteiro no início do processo visual é diferenciá-lo dos demais escritores. Segundo ele, o roteirista trabalha com a palavra explícita, ou seja, uma palavra que tem que ser absorvida por toda uma cadeia de produção, enquanto o escritor de livros, por exemplo, trabalha com a palavra implícita, palavra lida por uma única pessoa, o leitor. Fica compreendido então que “uma obra literária é escrita para o olho do leitor enquanto o roteiro é concebido para trabalhar com o olho da câmera e o espaço cênico” (COMPARATO, 2009, p. 20).

Para isso, o roteiro precisa deixar claro algumas etapas básicas: a ideia, o conflito, as personagens, a ação dramática, o tempo dramático e a unidade dramática. A ideia, como já colocamos no início deste capítulo, é o início de tudo, sem ela não existe história, sem ela não existe argumento e não existe roteiro. Já o conflito, consiste na estrutura básica do drama. Trata-se de uma espécie de resumo, conhecido também como *story line*, que em poucas linhas consegue explicitar a essência do enredo. Ao pensarmos no conflito matriz de *Medianeras*, por exemplo, podemos chegar no seguinte conflito: Martín e Mariana são pessoas comuns, cheias de medos e frustrações, e que moram em prédios um de frente para o outro. Embora eles não se percebam, eles sempre se cruzam. A cidade que os aproxima é a mesma cidade que os separa e é só por meio do ambiente virtual que eles se conhecem. O encontro, no entanto, acontece na rua<sup>9</sup>.

A personagem é um dos fundamentos essenciais de qualquer história, seja ela audiovisual ou não. “É o coração, alma e sistema nervoso de sua história. Antes de colocar uma palavra no papel, você tem que conhecer o seu personagem” (FIELD, 2001, p. 20). É comum pensarmos que personagens são pessoas, mas uma personagem extrapola a corporificação. “Uma personagem é uma obra de arte, uma metáfora para a natureza humana”

---

<sup>9</sup> A *story line* em questão não é original de *Medianeras*. Ela foi criada para o trabalho a fim de exemplificar o conflito do filme em questão. Buscamos a *story line* original, mas a mesma não encontra-se disponível no *site* da ImmoVision – espaço disponibilizado para veiculação das informações oficiais sobre o filme.

(MCKEE, 2006, p. 351). Se pensarmos em *Medianeras*, podemos eleger como personagens, além de Mariana e Martín (protagonistas<sup>10</sup>), a própria cidade. Outras personagens coadjuvantes (como a passeadora de cachorros, o nadador, a poliglota) passam pela história, mas a aparição delas ocorre de forma rápida, em cenas pontuais.

Além das personagens, temos ainda a ação dramática, “a maneira como vamos contar o conflito básico vivido por aqueles seres chamados personagens” (COMPARATO, 2009, p. 31). É, portanto, a etapa em que se estrutura a história, a etapa em que são encadeadas as cenas<sup>11</sup> e construídas as sequências<sup>12</sup> da narrativa. Aplicando esse conceito a *Medianeras*, podemos pensar que a ação dramática consiste nas sequências que apresentam as semelhanças entre a vida dos dois protagonistas, fazendo com que o espectador acredite na possibilidade do encontro e nas sequências em que eles, de fato, se desencontram.

Já o tempo dramático do roteiro é o tempo referente ao desenvolvimento das cenas, das ações dramáticas. É o tempo dramático que normalmente dita o ritmo<sup>13</sup> do filme, ou seja, que dá ao espectador uma resposta sensorial em relação ao tempo. “Embora um filme possa ter uma duração de duas horas de tempo real, quando assistimos vivemos outro tempo que evidentemente não é real, mas sim mágico, de ficção” (COMPARATO, 2009, p. 168).

Esses dois últimos elementos citados (o desenvolvimento das personagens e a construção do tempo dramático) são tão importantes no desenvolvimento de uma história que, de acordo com Bahiana (2012), a estrutura de um roteiro se alicerça basicamente no ritmo e no arco da narrativa, sendo o ritmo um elemento ligado diretamente ao tempo da trama e o arco da narrativa ligado ao desenvolvimento dos personagens, da história em si.

Por fim, a unidade dramática consiste no roteiro já finalizado, no texto final já aprovado pela produção e pela direção e que gera, finalmente, a obra audiovisual. É, portanto, a unidade dramática, ou o roteiro final, que é destinado ao diretor, aos atores, à direção de fotografia, direção de arte, figurinistas, produtor. “O roteiro final é um texto que nos põe em contato não só com outros profissionais, mas também com o olho da câmera” (COMPARATO, 2009, p. 217).

---

<sup>10</sup> “O protagonista é a personagem básica do núcleo dramático principal, é o herói da história. Podem ser uma pessoa, um grupo de pessoas ou qualquer coisa que tenha capacidade de ação e de expressão” (COMPARATO, 2009, p. 76).

<sup>11</sup> “As cenas são as unidades constitutivas do filme” (VIANA, 2012, p. 21).

<sup>12</sup> “Uma sequência é uma série de cenas ligadas, ou conectadas, por uma única ideia. É uma unidade, ou um bloco, de ação dramática unificada por uma única ideia” (FIELD, 2001, p. 80).

<sup>13</sup> “O ritmo é a qualidade que um roteiro possui de relacionar um conjunto de ações dramáticas dentro de um tempo que consideramos ideal” (COMPARATO, 2009, p. 169).

Com a finalização da unidade dramática, se inicia a etapa de pré-produção das demais equipes que compõem o *set* de filmagem. “De posse de um roteiro, escrito por ele mesmo ou por outro profissional, o diretor começa a pensar dramática e visualmente” (BAHIANA, 2012, p. 64). Nesta etapa de pré-produção, ainda anterior ao momento das gravações, além de pensar junto ao diretor de arte, figurinista, maquiador e elenco principal, o diretor junta-se também ao diretor de fotografia. É nesta etapa que os diretores decupam cena a cena, pensam imageticamente cada sequência, cada ângulo e movimentação de câmera. O filme sai, portanto, do suporte textual e transforma-se em narrativa visual.

Dois departamentos ligados diretamente ao diretor são incumbidos da missão de criar plenamente, na tela, o princípio de que nada do que está ali, em momento algum, é gratuito ou por acaso; tudo o que está na tela, a qualquer momento, tem uma razão de existir: o Departamento de Arte e o Departamento de Fotografia (BAHIANA, 2012, p. 72).

O departamento de arte é um dos principais responsáveis pela construção visual do filme. Cabe a essa equipe pensar nos aspectos visuais relacionados ao cenário, figurino, locações. Desde a escolha da paleta de cores e de elementos e texturas que são trabalhados na cenografia, até as mudanças que acontecem no figurino para acompanhar o estado emocional da personagem, tudo passa pelo departamento de arte.

Já o departamento de fotografia, também responsável pela construção visual do filme, está diretamente envolvido com a formação da imagem, com a concretização do que foi imaginado pelo roteirista, diretor e pelos demais departamentos da produção. É, portanto, a equipe que trabalha a dinâmica entre o espaço, as luzes e as câmeras.

As imagens vão se formando enquanto leio o roteiro e não desaparecem mais até serem filmadas. Quando entro no *set*, não preciso mais pensar em como iluminar tal ou qual cena que li. Só me resta executá-la. Quando visito um cenário, vejo aquela geografia que todos veem, mas com outra luz. Aquela luz que a cena terá no futuro, quando o filme for visto na sala de projeção (MOURA, 2005, p. 221).

Moura (2005), ao falar de sua experiência como diretor de fotografia, nos faz refletir sobre as etapas de produção sob o ponto de vista de um fotógrafo. Na pré-produção, quando o diretor recebe o roteiro, a partir de seu repertório visual e de um trabalho que une imaginação e imaginário, as imagens se formam, primeiro, na mente do profissional e em seguida, é comumente transferido para um *storyboard*.<sup>14</sup> Só depois de finalizado o planejamento do

---

<sup>14</sup> “Os *storyboards* são utilizados para o planejamento visual das cenas a serem filmadas e também para transmitir a toda a equipe o que se espera em cada cena. Eles consistem em uma sequência de quadros, no formato no qual serão filmadas as imagens do filme, onde são desenhadas as cenas da forma como

departamento de fotografia é que as imagens são captadas e o filme entra em sua etapa de produção, com a execução das filmagens.

O mesmo planejamento realizado pelos departamentos de arte e de fotografia é também realizado pela equipe de som, que define, junto aos diretores, como será realizada a captação de som direto. Além disso, o departamento é responsável também por criar o desenho de som, a partir da organização de elementos sonoros, e arquitetar a trilha que irá compor o projeto sonoro final do filme.

Podia-se talvez pensar que a música fosse apenas um substituto das vozes e ruídos que faltavam no cinema mudo. Mas o filme sonoro, mesmo falando e fazendo ruídos, tem necessidade, ainda e sempre, da música. [...] O cinema não se satisfaz com essa música externa, ainda que ele a utilize em abundância. Ele precisa antes de tudo de uma música integrada, “mixada” ao filme, inerente a ele, que seja seu líquido nutritivo. (MORIN, 2014, p. 104).

Durante a etapa de produção, todas as equipes trabalham de forma integrada no *set* de filmagem. A partir da realização da análise de *Medianeras*, torna-se perceptível que a opção de uso de determinados elementos técnicos é responsável pela produção da mensagem transmitida pela narrativa. O uso de refletores com filtros de correção de cor<sup>15</sup> CTB (*color temperature blue*) em detrimento de um filtro de correção de cor CTO (*color temperature orange*), por exemplo, quando inserida no contexto do enredo, assume um significado que fortalece determinadas sensações no público receptor. No caso de *Medianeras*, a combinação do uso de uma luz difusa com o filtro de correção CTO nas cenas que sucedem a quebra das paredes *medianeras*, por exemplo, dá a imagem uma sensação mais naturalista e de mais vivacidade. Assim como o uso de um figurino mais colorido e com tecidos mais leves nas mesmas sequências usadas como exemplo na frase anterior, também reforçam a maior vivacidade não só da imagem como também das próprias personagens. “É justamente quando ela sabe ser discreta e suntuosa que ela [a cor] triunfa” (MORIN, 2014, p. 167).

Vários outros aspectos relacionados à atribuição de sentido e significados estão diretamente ligados ao discurso visual do filme. Por ser uma produção dotada de intencionalidade, a câmera de cinema só registra aquilo que a direção planeja mostrar.

---

imaginadas pelo diretor, incluindo o ângulo da câmera, a iluminação desejada, etc. Cada um desses desenhos pode ser acompanhado ainda de anotações sobre a cena, tais como a descrição da ação, do movimento, o som (ou sons) que a acompanharão, ou qualquer outra informação que se julgar importante”. Definição fornecida pela Associação Brasileira de Cinematografia (ABCine). Disponível em:

<<http://www.abcine.org.br/servicos/?id=158&/storyboard>>. Acessado: 12. jan.2016.

<sup>15</sup> Os filtros de correção de temperatura de cor também são chamados de gelatina.

A câmera, de fato, seja por seus movimentos próprios, seja pelo movimento dos planos sucessivos, permite nunca se perder de vista e sempre enquadrar e evidenciar o elemento emocionante. Ela focaliza sempre em função da mais alta intensidade. Por outro lado, suas circunvoluções, suas múltiplas tomadas (ângulos de visão diferentes) em torno do sujeito, efetuam um verdadeiro envolvimento afetivo. [...] A iluminação está ali para dirigir, orientar e canalizar a claridade afetiva. E assim também os ângulos, as tomadas, os enquadramentos submetem as formas ao desprezo ou à consideração, à exaltação ou ao desdém, à paixão ou à rejeição (MORIN, 2014, p. 125).

Esses fragmentos são captados em planos<sup>16</sup>, e para cada plano o diretor de fotografia define um enquadramento, um movimento de câmera ou um ângulo de tomada.

A relação da câmera com o espaço é, portanto, de uma importância muito grande no plano narrativo, já que, como notamos é graças à mobilidade da câmera (no duplo sentido da ação de mobilizar, de fazer mexer) que o cinema desenvolveu boa parte de suas faculdades narrativas. Essa mobilidade é, aliás, operada a partir de dois parâmetros que devem ser distinguidos: o deslocamento da câmera entre os planos e também o próprio movimento da câmera durante o curso do plano (panorâmica, *travelling*, etc.). Esses são, certamente, dois parâmetros que tem em comum esse ganho sobre o espaço, necessário para se obter a flexibilidade narrativa que caracteriza tão bem o cinema (GAUDREAU; JOST, 2009, p. 115).

Essas opções de câmera durante a captação de imagens agem como cortes no espaço e tempo da narrativa cinematográfica, sendo definidos pelo diretor de fotografia no processo de filmagem. “As coisas, os objetos, a natureza, sob a influência conjugada do ritmo, do tempo, da fluidez, do movimento da câmera, das ampliações, do jogo de luz e sombra, ganham uma nova característica” (MORIN, 2014, p. 89). Além disso, há ainda os cortes realizados na etapa de pós-produção, quando o filme captado chega ao processo de montagem. Quando falamos em um corte de edição, falamos do “momento de transição de um plano para o seguinte” (MURCH, 2004, p. 16). O editor, então, é também responsável pela construção do ritmo de um filme.

Absorvemos uma ideia, uma sequência ligada de ideias, e piscamos para separar e pontuar essa ideia para o que vem a seguir. Da mesma forma, num filme, um plano nos apresenta uma ideia, ou uma sequência de ideias, e o corte é uma “piscada” que separa e pontua essas ideias. Na hora que você decide um corte, está efetivamente dizendo: “Vou encerrar essa ideia e começar algo novo” (MURCH, 2004, p. 67).

Além de trabalhar com a construção da dinâmica e estrutura do filme, a edição também é responsável pela coloração final da obra audiovisual. As correções de cor realizadas

---

<sup>16</sup> “Para simplificar, o plano é o jogo de cena filmado entre as duas palavras mágicas da rotação: Ação e Corta” (BRISLANCE; MORIN, 2010, p. 298).

pela equipe de fotografia por meio de filtros e gelatinas durante a gravação também podem ser realizadas por uma equipe de coloristas, que atuam na edição junto aos montadores para fazer a finalização do filme.

As técnicas do cinema: diferenciação de plano segundo a distância entre a câmera e o objeto; movimentos de câmera, uso de cenários, efeitos especiais de iluminação, fusões, sequências, sobreposição de imagens, etc. acabariam se juntando, ou melhor, conjugando-se e tomando sentido na técnica suprema: a montagem (MORIN, 2014, p. 77).

Diante de tantas possibilidades de produção e de uma construção tão coletiva, reafirmamos que

analisar ou interpretar um filme, no entanto, é algo complexo, já que exige que o analista perceba as determinações que estão além do universo ficcional e, além disso, que compreenda que um filme é um produto do trabalho de determinados indivíduos que, ao produzi-lo, repassam seus valores para a trama a ser realizada, influenciando e determinando, assim, a sua mensagem (VIANA, 2012, p. 8).

Compreendendo também tal panorama, Morin (2014) se afasta de um pensamento redutor e aborda a produção cinematográfica a partir da complexidade que a ela é inerente. Desde o pensamento que relaciona as vertentes do cinema como indústria e como arte, até o pensar a produção de sentido e as nuances da linguagem e da representação mental. Morin (2014) nos faz perceber que o cinema não existe sem a produção, mas que também não existe sem seus espectadores e que a subjetividade e a ilusão se tornam a realidade do cinema.

## **1.2 Construindo as personagens**

Corroborando os conceitos de personagens já expostos, Pallottini (2012) nos apresenta a ideia de que “a personagem é um ser de ficção, humano ou antropomorfo, criado por um autor e filtrado por ele” (PALLOTTINI, 2012, p. 123). E essa personagem, até chegar ao que é apresentado ao espectador, passa por uma etapa minuciosa de construção, seja ela psicológica, visual, etc. Pensando nos aspectos dessa construção, Field (2001) destaca a importância de se definir os componentes da vida interior e exterior da personagem.

A vida interior de seu personagem acontece a partir do nascimento até o momento em que o filme começa. É um processo que forma a personagem. A vida exterior do seu personagem acontece desde o momento em que o filme começa até a conclusão da história. É um processo que revela o personagem (FIELD, 2001, p. 19).

Uma personagem bem fundamentada tem sua história planejada em uma dimensão que antecede o espaço e tempo fílmicos, trata-se de uma espécie de biografia. O roteirista precisa

aprofundar seus conhecimentos acerca de suas personagens para conseguir acompanhá-las de forma satisfatória durante os conflitos que se darão ao longo das ações dramáticas.

Já para revelar a vida externa de uma personagem é preciso pensar sob três aspectos básicos: o profissional, o pessoal e o privado. De acordo com Field (2001), ao definir o aspecto profissional é preciso apresentar a área de atuação da personagem – o que faz para sobreviver, onde trabalha, se é feliz com sua profissão, como se relaciona com os colegas, etc. Taretto faz isso em *Medianeras* logo ao apresentar seus protagonistas. Tanto Martín quanto Mariana falam sobre suas formações e sobre como suas atuações profissionais interferem no cotidiano e no modo de vida deles.

Em seguida, é preciso revelar os aspectos da vida pessoal da personagem (FIELD, 2001). São os relacionamentos pessoais que definem o aspecto pessoal em um roteiro, ou seja, nessa etapa interessa conhecer de que forma a personagem se relaciona com amigos, se é solteira, se já teve e como foram seus relacionamentos anteriores; novamente conseguimos destacar esses aspectos em *Medianeras*. Assistimos, por meio do recurso de *flashback evocado*<sup>17</sup>, o fim do relacionamento de Martín e as consequências emocionais que isso o trouxe e uma representação, por meio das fotografias do casal, de como foram os quatro anos de namoro de Mariana, bem como a sua relação com o término de seu próprio relacionamento. As cenas em que esses aspectos da vida pessoal das personagens são abordados ajudam a definir o momento atual dos protagonistas - a tristeza, os medos e frustrações, a dificuldade em se relacionar novamente com o sexo oposto, tudo isso se torna reflexo também de acontecimentos passados.

Por fim, revelar a vida privada é revelar o que a personagem faz quando está sozinha. Interessa saber se ela pratica algum esporte, se tem algum animal de estimação, o que faz para se distrair em seu tempo livre, o que faz quando está em casa sozinha durante a noite. Todos esses aspectos também são contemplados por Taretto. A privacidade e a intimidade das personagens são reveladas ao longo do enredo. O espectador descobre, por exemplo, que Mariana fuma, que o livro chave da sua vida é o *¿Dónde está Wally?* e até que ela já esboçou uma relação sexual com um de seus manequins. Sobre Martín é revelado toda a sua rotina em casa, o espectador conhece a sua relação com seu cachorro de estimação, sabe de que horas ele vai dormir e a que horas levanta e sabe também que quando as luzes estão todas apagadas ele brinca com o seu sabre de luz.

---

<sup>17</sup> Trata-se de quando “uma personagem solitária evoca o que se passou tempos atrás para explicar melhor o presente” (COMPARATO, 2009, p. 155).



Figura 1 - A construção visual das personagens a partir da revelação dos aspectos da vida privada.

Além desses aspectos da vida externa de Martín e Mariana, *Medianeras* apresenta também nuances da própria cidade de Buenos Aires, o que nos permite pensa-la também como personagem. Logo no início do filme, na primeira fala de Martín, ele traz em seu discurso verbal características estruturais da cidade, fazendo uma reflexão entre as irregularidades de sua arquitetura e de seus habitantes. Mais a frente, Mariana apresenta ao público a história da construção do edifício Kavanagh, revelando fatos ligados à história da cidade e ao imaginário coletivo dos que vivem naquela região. Além desses momentos voltados para uma caracterização discursiva da cidade, o uso imagético também constrói uma significação para a Buenos Aires de *Medianeras* ao representar visualmente as construções, o fluxo de pessoas no espaço urbano, a distribuição arquitetônica.



Figura 2 - A construção visual da cidade como personagem em Medianeras.

O ponto de partida da caracterização de uma personagem está ligado, portanto, não só ao discurso verbalizado nos diálogos ou à interpretação dos atores.

Caracterização é a soma de todas as qualidades observáveis, uma combinação que faz da personagem única: aparência física e maneirismos, estilo de fala e gesticulação, sexualidade, idade, QI, profissão, personalidade, atitudes, valores, onde ela mora, como ela mora (MCKEE, 2006, p. 351).

Quando bem construídos, os roteiros deixam transparecer esses aspectos da vida interna e externa que formam essa caracterização, o que faz com que o público se sinta ligado à personagem e compreenda os seus momentos de conflito – sejam eles internos ou externos.

Uma das formas que Taretto encontrou de caracterizar seus protagonistas foi, por exemplo, a de utilizar o monólogo interior (ou monólogo em *off*) como discurso dramático tanto de Martín quanto de Mariana.

O monólogo interior é caracterizado por transcorrer no pensamento da personagem, como se esta estivesse falando consigo mesma, e pela desarticulação lógica dos períodos e frases. [...] O monólogo interior, por ser em *off* e não revelar futuras ações e sim sentimentos é mais sofisticado (COMPARATO, 2009, p. 172).

Em diversos trechos o roteirista e diretor faz essa opção discursiva, o que colabora com a ideia de suas personagens estarem introspectivos naquele momento de vida e, conseqüentemente, naquele momento da trama.

Além disso, por meio do discurso visual, *Medianeras*, aprofunda o relacionamento entre público e personagem. Os cenários que compõem os apartamentos dos protagonistas trazem diversos objetos de cena que são apresentados ao espectador como forma de aproximá-los dos gostos e referências das personagens. Sabe-se, por exemplo, mesmo que a história não tenha nos contado isso de forma direta, que Martín é fã de *Star Wars* – além de ele usar o sabre de luz em uma das cenas, em seu apartamento existe um quadro com os dizeres “*The force is with you*” – frase presente nos filmes da saga *Star Wars*.



Figura 3 - Elementos usados pela cenografia revelam o gosto de Martín por *Star Wars*.

É verdade, obviamente, que a descrição e a narração na prosa trazem consigo um peso ideológico similar. Mas a força das mídias visuais está no fato de que num único quadro podemos encontrar camadas de conteúdo ideológico apresentados instantaneamente com as relações situadas, antes que a ação ou o som comecem a sugerir as respostas (NEWCOMB, 2010, p. 372).

Newcomb (2010) nos permite com isso refletir sobre a força da imagem na construção da personagem e, conseqüentemente, sobre a importância do trabalho dos departamentos de arte e fotografia nessa caracterização. “Do penteado aos sapatos, tudo na composição visual de um personagem deve nos dizer quem ele é” (BAHIANA, 2012, p. 85).



Figura 4 - Objetos cênicos que compõem o cenário do apartamento de Mariana.

A construção visual de uma personagem é uma das determinantes na complexidade narrativa e na produção de sentido no audiovisual. Isso porque a personagem é a essência de um produto de ficção e é a partir dela que se desenvolvem todos os demais aspectos

dramáticos da obra. Logo, conhecer as nuances das personagens de um filme é um passo importante para desenvolver a análise de um determinado universo ficcional.

Com esse panorama sobre o universo das personagens cinematográficas, iniciamos um processo de compreensão de que Martín e Mariana, as personagens construídas por Taretto em *Medianeras*, resgatam uma realidade objetiva perceptível não só em Buenos Aires, mas em todos os grandes centros urbanos. Jovens que vinculam seu cotidiano e suas relações ao virtual e às mídias sociais tem se tornado cenário comum no meio urbano. Um urbano midiaticizado que o diretor representa em seu filme e no qual ele próprio encontra-se inserido. Urbano midiaticizado que é também o meu lugar de fala e de vivência, enquanto pessoa e pesquisadora.

*“A metrópole comunicacional é material e imaterial”*

*(CANEVACCI, 2013, p.108).*

## 2 CHAVES DE LEITURA

Como metodologia utilizada para realizar a análise descritiva do filme constituímos algumas possibilidades de reflexão para relacionar os conflitos dramáticos expostos no enredo de *Medianeras* e o extra-fílmico. As cidades e o espaço urbano e as relações sociais no cotidiano midiático se transformam em instrumentos de interpretação, em chaves de leitura. É a partir dessa perspectiva que o presente trabalho constrói uma relação entre a narrativa fílmica e fenômenos presentes na realidade da sociedade contemporânea.

### 2.1 Cidade e espaço urbano

O que faz alguém representar uma cidade da forma como foi representada em *Medianeras*? O que faz alguém assistir o filme e se identificar com aquela forma de representação? Questionamentos como esses nos fazem refletir sobre o filme, mas também sobre modo como percebemos a cidade e sobre como nos relacionamos com ela, principalmente quando estamos diante das novas configurações midiáticas, que alteram os relacionamentos interpessoais e a intensidade do fluxo de informação que circula em nosso cotidiano.

O que faz alguém representar de uma determinada forma em detrimento de outra é o mesmo motivo que faz alguém se identificar com aquela forma de representação: trata-se da experiência comum de vida urbana. Trata-se, então, da cidade invisível, contemporânea, que está em mim, que está em Taretto e que está no público que, de alguma forma, se sente tocado pela obra.

Em outras palavras, durante o nosso processo de análise e interpretação estamos o tempo todo em *Medianeras*, mas sem esquecer, no entanto, que *Medianeras* é resultado de uma experiência urbana de Taretto e de sua equipe de produção. Partimos de uma cidade cinematográfica, mas não nos reduzimos a ela para realizar as reflexões por meio das chaves de leitura. Além disso, o olhar do espectador também surge como resultado de outra experiência urbana, que não necessariamente está ligada a vivência na cidade apresentada pelo texto fílmico, mas que só pode acontecer a partir do seu repertório no urbano contemporâneo.

Pensando essa fronteira entre o perceber individual e os estados coletivos, identifica-se a noção de construtos imaginários que, de acordo com Silva (2011), é um dos termos usados para assinalar o encontro dos fantasmas coletivos com os sentidos sobre os saberes sociais.

Aproximando essa leitura do que Costa (2002) expõe sobre as cidades representadas por meio do cinema, percebemos que, na presente pesquisa, esse processo é alicerçado na ideia de que as representações urbanas expostas em *Medianeras* constroem formações simbólicas e imaginárias.

A essência da representação é ser mais uma interpretação do que uma cópia (uma gravação mecânica, no caso do cinema), a representação (no caso da cidade) pode dizer muito sobre a realidade e pode também influenciar a maneira pela qual esta é julgada, interpretada, programada, planejada, vivida, e assim por diante (COSTA, 2002, p. 70).

A representação da cidade no filme nos apresenta uma Buenos Aires cinemática, ou seja, “uma representação da cidade ‘real’ que, através do processo do imaginário, se torna espaço de representação” (COSTA, 2002, p. 11). Trata-se, portanto, de uma representação mediada pelo imaginário do roteirista e diretor sobre a representação de uma cidade real, e não da representação da cidade real em si.

A cidade que vivenciamos cotidianamente, embora seja concreta, real, para cada habitante é também uma representação. Cada pessoa percebe e enxerga não a cidade em si, mas o que a cidade proporciona para cada um de experiência de vida, de repertório social e de visão de mundo. Ora, tudo que é percebido por nós é uma combinação entre a coisa concreta e a nossa formação mental.

Seguindo essa perspectiva, Calvino (2003), a partir das descrições *Marco Polo* para *Kublai Khan*, permite que o leitor faça uma construção imagética dos espaços narrados e perceba, com isso, que todas as cidades são uma só. A cidade é, na verdade, dentro de nós, e o próprio *Marco Polo* alerta para isso. “Você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles” (CALVINO, 2003, p. 61). Cada um enxerga a cidade por meio de vivências e de uma série de mediações que funcionam como lentes, como elementos que guiam o olhar e moldam a maneira como os espaços e as interações são percebidos. Silva (2011) também entende esse ponto de vista de um alguém sobre a cidade como uma operação de mediação. Em *Medianeras* são as vivências, o ponto de vista e as impressões de Taretto sobre Buenos Aires que ganham voz nas narrações dos protagonistas e essa voz, que por sua vez, torna-se responsável por guiar as imagens registradas a partir da representação de uma Buenos Aires concreta.

“Assim – dizem alguns – confirma-se a hipótese de que cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares” (CALVINO, 2003, p. 36). É pela existência dessas

cidades particulares que essa leitura se torna possível. Existe a cidade dentro de mim e eu relaciono essa minha experiência urbana com o filme. Essa cidade pode ser Buenos Aires, Nova Iorque, São Paulo, Natal ou todas elas. A experiência do urbano se sobrepõe ao territorial, isso porque não somos apenas espectadores urbanos, mas atores em constante diálogo com o espaço arquitetônico e com a cidade em si (CANEVACCI, 2004).

Um edifício "se comunica" por meio de muitas linguagens, não somente com o observador, mas principalmente com a própria cidade na sua complexidade: a tarefa do observador é tentar compreender os discursos "bloqueados" nas estruturas arquitetônicas, mas vívidos pela mobilidade das percepções que envolvem numa interação inquieta os vários espectadores com os diferentes papéis que desempenham. Espectadores que, por sua vez, ao observarem por meio de sua própria bagagem experimental e teórica, agem sobre as estruturas arquitetônicas aparentemente imóveis, animando-as e mudando-lhes os signos e o valor no tempo e também no espaço (CANEVACCI, 2004, p. 22).

Contrariando essa dinamicidade da comunicação urbana e das relações entre os espaços na própria cidade, ao narrar para *Kublai Khan* a sua chegada a cidade de Zora, *Marco Polo* aponta para a imobilidade da cidade, afirmando que os homens sábios a conhecem de cor (Calvino, 2003). Mas as cidades são mutáveis, dinâmicas e, por isso, “obrigada a permanecer imóvel e imutável para facilitar a memorização, Zora definiu, desfez-se e sumiu. Foi esquecida pelo mundo” (CALVINO, 2003, p. 22). O que Calvino (2003) nos propõe com essa provocação é uma reflexão sobre as formas urbanas que fazem a cidade e que sempre estiveram ligadas à realidade técnica e social de seus tempos. A cidade é, portanto, um organismo vivo, que se move de acordo com os fluxos materiais e sociais, com as redes políticas, econômicas e comunicacionais.

É assim que o urbano da cidade se constrói. Cada cidade tem seu próprio estilo. Se aceitamos que a relação entre coisa física, a cidade, sua vida social, seu uso e representação, suas escrituras, formam um conjunto de trocas constantes, então vamos concluir que em uma cidade o físico produz efeitos no simbólico: suas escrituras e representações. E que as representações que se façam da urbe, do mesmo modo, afetam e conduzem seu uso social e modificam a concepção do espaço (SILVA, 2011, p. XXIV).

Tal dinâmica presente nas cidades não se restringe então a imagem física dos espaços urbanos. Percebemos que a construção de uma percepção urbana passa pelo simbólico, pelas práticas culturais, pelas vivências cotidianas e pelo fluxo das relações que se sucedem nos espaços.

Os elementos móveis de uma cidade e, em especial, as pessoas e suas atividades, são tão importantes quanto as partes físicas estacionárias. Não somos meros observadores desse espetáculo, mas parte dele;

compartilhamos o mesmo palco com outros participantes (LYNCH, 1997, p. 01-02).

Todas essas práticas que envolvem a comunicação urbana estão em *Medianeras*. O edifício que se comunica com o observador, o observador que, a partir de seu repertório social e de suas vivências reflete sobre as estruturas arquitetônicas, as pessoas que se encontram, mas não se enxergam e não se percebem, e até as próprias construções que, entre si, se comunicam a partir de suas diferenças.

Martín se comunica com as irregularidades dos prédios em diversos momentos do roteiro, sendo o início da narrativa o momento mais sintomático, quando sua reflexão utiliza a arquitetura de Buenos Aires como metáfora para compreender o indivíduo contemporâneo. Mariana se relaciona com as formas arquitetônicas, com os materiais, com as histórias e memórias de cada lugar. A personagem traz nuances do edifício Kavanagh, símbolo na capital argentina, da mesma forma que comunica – e se comunica - a partir dos elementos que utiliza para compor suas vitrines. Os anúncios publicitários também se comunicam quando conversam entre si nas *medianeras*. As imagens dialogam e tecem uma rede de informações nas paredes dos prédios.

Entende-se, portanto, que as pessoas, os edifícios, as vitrines, as ruas, as avenidas, as publicidades, os sistemas de comunicação, os monumentos arquitetônicos estão configurados de forma a construir uma realidade simbólica do seu próprio contexto urbano. Esses elementos, quando vistos como um todo, possibilitam uma reflexão sobre os hábitos e vivências de uma determinada cidade.

Uma cidade então, do ponto de vista da construção imaginária do que representa, deve responder, ao menos, por condições físicas naturais e físicas construídas; por alguns usos sociais; por algumas modalidades de expressão; por um tipo especial de cidadão em relação com os de outros contextos, nacionais, continentais ou internacionais; uma cidade se faz uma mentalidade urbana que lhe é própria (SILVA, 2011, p. XXV).

Silva (2011) amplia sua discussão sobre a realidade simbólica no ambiente urbano apresentando o olhar do cidadão a partir de um elemento que também está presente na narrativa de *Medianeras*. A vitrine, que de acordo com Silva (2011), é uma janela urbana. No filme, a relação desse espaço com a cidade, com a vitrinista (Mariana) e com os demais habitantes nos permite refletir sobre a vitrine como metáfora, um elemento simbólico que indica a forma como os habitantes de um determinado lugar percebem o mundo, seus medos, suas vontades.

Se pudermos olhar a vitrine de fora da constelação comercial, ultrapassando o umbral da interação simbólica com os passantes, se pudermos olhá-la sem que ela nos olhe, descobriremos outra vitrine ou o seu outro espaço: aquele no qual os seus operadores (de trás e da frente) podem ser observados como sujeitos sociais; espaço no qual poderíamos aprender em que consistem as suas cumplicidades e repensá-las como códigos produzidos por uma máquina que envolve uns e outros. [...] Isso significa que cada comunidade produz os significados simbólicos de suas vitrines. Que cada cidade concebe a sua estilística. E também que cada cidade vários tipos de cenários sociais e estéticos serão feitos segundo os seus habitantes; segundo as suas condições econômicas, segundo a sua etnia, segundo a sua educação, a vitrine, tão permeável quanto o enunciado, acomodasse à retórica de seus usuários (SILVA, 2011, p. 28-29).

Ora, a vitrine ao mesmo tempo em que pode criar uma relação entre a pessoa que está por trás dela e os olhares que a percebem – como acontece com Mariana e Martín em *Medianeras* – também pode ser pensada como um espaço maior de identidade. Já que o que circula pelas vitrines é consumido pelos habitantes da própria cidade, “os limites das vitrines, suas verdadeiras fronteiras, serão nada menos que a própria cidade; e dentro desses limites é a própria cidade que é vista por suas vitrines. As vitrines identificam a cidade. A cidade toda é uma grande vitrine” (SILVA, 2011, p. 29).

Ao pensar nos conceitos de ordem e desordem para a ciência, Morin (2005) introduz o caráter dialógico do pensamento complexo. Trata-se do acaso, da aleatoriedade trabalhando com a ideia, mesmo que inicialmente antagonistas, de determinação, estabilidade. No entanto, essas noções são complementares, elas coexistem. Fazendo uma relação dessa organização que acontece entre ordem e desordem na lógica do pensamento complexo, podemos abstrair esse pensar e relacioná-lo ao que acontece com a arquitetura da região central de Buenos Aires. Como apresentado em *Medianeras*, a capital argentina possui uma irregularidade arquitetônica, uma mistura de estilos, construções, materiais, que se organizam, aparentemente, sem nenhuma ordem. Mas é, justamente, nesse aspecto aleatório que se constitui uma espécie de identidade dessa região da cidade. Ora, encontramos aqui, portanto, também um aspecto de constância e determinação.

Essa aleatoriedade e complementaridade antagonista está ligada também aos fluxos de informações (verbais, visuais, sonoras, etc.) cada vez mais intensos na comunicação urbana. Para se proteger desse excesso de informação e do caos inerente às grandes cidades, o indivíduo desenvolve uma espécie de indiferença aos estímulos visuais e sonoros do espaço urbano. O chamado caráter *blasé* se torna então uma forma de sociabilidade.

Eis porque as cidades grandes, centros da circulação de dinheiro e nas quais a venalidade das coisas se impõe em uma extensão completamente diferente do que nas situações mais restritas, são também os verdadeiros locais do

caráter blasé. Nelas de certo modo culmina aquele resultado da compressão de homens e coisas, que estimula o indivíduo ao seu máximo de atuação nervosa. Mediante a mera intensificação quantitativa das mesmas condições, esse resultado se inverte em seu contrário, nesse fenômeno peculiar de adaptação que é o caráter blasé, em que os nervos descobrem a sua derradeira possibilidade de se acomodar aos conteúdos e à forma da vida na cidade grande renunciando a reagir a ela — a autoconservação de certas naturezas, sob o preço de desvalorizar todo o mundo objetivo, o que, no final das contas, degrada irremediavelmente a própria personalidade em um sentimento de igual depreciação (SIMMEL, 2005, p. 582).

Tanto Martín quanto Mariana, apresentam esse caráter *blasé* como uma adaptação a esse estilo de vida estritamente urbano e após uma recente decepção amorosa. Uma das cenas mais representativas é a que Mariana encontra-se sentada na vitrine como um manequim, sem se dar conta de quanto tempo havia passado ali. A personagem estava apática, sem poder de reação e já fazia parte da paisagem urbana. Esse exemplo relembra a discussão proposta por Silva (2011) ao pensar a cidade como uma grande vitrine e aqui podemos inserir também uma reflexão de como esse caráter *blasé* tem contribuído para a transformação dos habitantes em manequins.

E isto desemboca em uma individualização espiritual (em sentido estrito) dos atributos anímicos, propiciada, em virtude de sua grandeza, pela cidade. É evidente uma série de causas. Inicialmente, a dificuldade de fazer valer a própria personalidade nas dimensões da vida na cidade grande. Onde o aumento quantitativo de significação e energia se aproxima de seus limites, o homem agarra-se à particularização qualitativa, a fim de, por meio do excitamento da sensibilidade de distinção, ganhar de algum modo para si a consciência do círculo social: o que conduz finalmente às mais tendenciosas esquisitices, às extravagâncias específicas da cidade grande, como o exclusivismo, os caprichos, o preciosismo, cujo sentido não está absolutamente no conteúdo de tais comportamentos, mas sim em sua forma de ser diferente, de se destacar e, com isso, de se tornar notado — para muitas naturezas definitivamente o único meio de resguardar para si, mediante o desvio pela consciência dos outros, alguma auto-estima e preencher um lugar na consciência (SIMMEL, 2005, p. 587)

Em *Medianeras* percebe-se essa apatia do *blasé* e também essa individualização espiritual nos dois protagonistas – principalmente até o momento em que eles quebram as *medianeras* e abrem as janelas em seus apartamentos. O que é pontuado por Simmel (2005) já começa a nos aproximar da discussão sobre o cotidiano midiático, que interfere de forma direta nos novos arranjos de relações sociais e interpessoais que hoje vivenciamos e que o filme pontua de forma objetiva.

Se tentássemos saber onde e como se produz hoje a forma da cidade, muito possivelmente teríamos que admitir que já não são só a arquitetura nem as edificações ou as ruas os elementos que marcam essa circunstância, mas, a cada dia, aparecem objetos muito mais etéreos como avios, produtos digitais

ou sinais, e até invisíveis desde o ponto de vista icônico, como luzes ou *bits* do ciberespaço que impregnam as representações cidadãs. Dessa maneira, a cidade física deve compartilhar seu território espacial com essa outra cidade da comunicação e do tempo (SILVA, 2008, p. 204).

Ora, Silva (2008) ao apontar essa nova complexidade que abarca a construção do urbano nos permite constatar que as discussões entre esses dois universos são separadas por uma linha tênue, já que o cotidiano midiaticizado ao afetar as relações, afeta também a cidade e a relação das pessoas com os espaços urbanos.

## **2.2 Cotidiano urbano midiaticizado**

Para compreender o cotidiano midiaticizado da sociedade contemporânea é preciso antes refletir sobre as possibilidades de interação nas relações sociais. Thompson (2009), ao abordar as questões da sociabilidade e da comunicação em seu contexto social, traz um panorama sobre a vida cotidiana e a presença da mídia no desenvolvimento das sociedades modernas. Ao refletir sobre esse panorama, percebemos que as interações sociais face a face dominaram a maior parte da história humana e que “os indivíduos se relacionavam entre si principalmente na aproximação e no intercâmbio de formas simbólicas, ou se ocupavam de outros tipos de ação dentro de um ambiente físico compartilhado” (THOMPSON, 2009, p. 77).

A partir disso, podemos pensar em uma vida social urbana que existe e se realiza como comunicação em diferentes níveis e efetivamente conduz a uma coordenação de comportamentos que se realiza na interação entre os habitantes da cidade. Interação essa marcada inicialmente por uma co-presença e pelo compartilhamento de espaço, tempo e informações com um grande número de pessoas. Mas esse panorama se complexifica com o advento da comunicação virtual e em rede de compartilhamento de dados, em que as interações se dão também na dimensão de uma não-presença, já que ocorrem a partir de mediações tecno-virtuais.

Ou seja, diante do surgimento dos meios de comunicação, surgem também novas possibilidades de interação e novos tipos de relacionamentos sociais. Isso, além de complexificar os padrões de interação nas relações sociais, altera as formas de compartilhamento e até de percepção do espaço e do tempo. Ou seja, “a interação se dissocia do ambiente físico, de tal maneira que os indivíduos podem interagir uns com os outros ainda que não partilhem do mesmo ambiente espaço-temporal” (THOMPSON, 2009, p. 77).

Ao pensar essas transformações sociais provocadas pela mídia e, atualmente, pela realidade virtual, Sodré (2006) também aborda as questões das muta es no espaço público, nas rela es e sujeitos sociais. Diante desse novo contexto, que redimensiona a rela o espaço-temporal clássica, inicia-se uma discussão entre os termos media o e midiaticiza o.

Com efeito, toda e qualquer cultura implica media es simbólicas, que são linguagens, leis, artes, etc. Está presente na palavra media o o significado da a o de fazer ponte ou fazer comunicarem-se duas partes (o que implica diferentes tipos de intera o), mas isto   na verdade decorrência de um poder originário de discriminar, de fazer distin es, portanto de um lugar simbólico, fundador de todo conhecimento. A linguagem   por isto considerada media o universal. Já a midiaticiza o   uma ordem de media es socialmente realizadas – um tipo particular de intera o, portanto, a que poder mos chamar de tecnomedia es – caracterizadas por uma espécie de prótese tecnológica e mercadológica da realidade sensível, denominada *médium* (SODRÉ, 2006, p. 20).

Esse contexto nos possibilita introduzir o cotidiano midiaticizado vivenciado pelos protagonistas de *Medianeras*. No filme, Martín e Mariana tra am suas rela es inicialmente no ambiente virtual, se utilizando de uma tecnomedia o e experimentando a interatividade desse horizonte comunicacional. “A midiaticiza o implica, assim, uma qualifica o particular da vida, um novo modo de presença do sujeito no mundo ou, pensando-se na classifica o aristotélica das formas de vida, um *bios* específico” (SODRÉ, 2006, p. 22). Essa classifica o aristotélica a qual o autor se refere trata das formas de existência humana. Aristóteles acredita em três possibilidades de formas de vida e sociabilidade na Pólis: o *bios theoretikos* (vida contemplativa), *bios politikos* (vida política) e *bios apolaustikos* (vida prazerosa). No entanto, diante dessa nova ambiência, Sodré (2006) atesta que a “midiaticiza o pode ser pensada como um novo *bios*, uma espécie de quarta esfera existencial, como uma qualifica o cultural própria (uma ‘tecnocultura’), historicamente justificada pelo imperativo de redefini o do espaço burguês” (SODRÉ, 2006, p. 22).

Nossa idéia de um quarto *bios* ou uma nova forma de vida não   meramente acad mica, uma vez que já se acha inscrita no imaginário contemporâneo sob forma de fic es escritas e cinematográficas. Tal  , por exemplo, a base narrativa do filme norte-americano “O Show de Truman”, em que o personagem principal vive numa comunidade sem saber que todas as suas a es cotidianas, de trabalho, vizinhança, amizade, amor são cenarizadas e transmitidas a um público mundial, em tempo real, por ub guas câmaras de televisão, controladas por técnicos e um diretor de programa o. A cidade imaginária de Truman   de fato uma metáfora do quarto *bios*, um arremedo da forma social midiática. (SODRÉ, 2006, p. 26).

  essa experiência urbana e midiática, a partir de um novo sistema de sociabilidade e de intera o, que produz filmes como *Medianeras*. Narrativas que trazem a correria do dia-a-

dia, as múltiplas plataformas de comunicação, a conexão ilimitada, todos esses aspectos representam essa experiência urbana em uma sociedade midiaticizada.

Ora, se pensamos anteriormente em uma multiplicidade que forma a Buenos Aires de *Medianeras* a partir de sua alteridade, de suas diferenças arquitetônicas e da irregularidade nos estilos das construções, uso de materiais, podemos também trazer essa perspectiva para refletir sobre o cotidiano midiaticizado nas grandes cidades. Canevacci (2004) nos apresenta a ideia de que a comunicação urbana não é unidirecional. Além da relação dialogada entre cidadão e cidade, as mediações tecnológicas, cada vez mais presentes no cotidiano urbano, também contribuem para esse panorama de fluxos comunicacionais diversos.

A sociedade contemporânea está permeada pela mídia de tal maneira que ela não pode mais ser considerada como algo separado das instituições culturais e sociais. Nestas circunstâncias, nossa tarefa, em vez disso, é tentar entender as maneiras pelas quais as instituições sociais e os processos culturais mudaram de caráter, função e estrutura em resposta à onipresença da mídia (HJARVARD, 2012, p. 54).

Ao se aproximar dessa reflexão e trazer a discussão acerca da revolução tecnológica, Martín-Barbero (2006) nos faz pensar sobre o novo modo de relação entre os processos simbólicos, expressando que a mediação tecnológica da comunicação deixou de apresentar-se como uma mudança de caráter apenas instrumental para transformar-se em uma mudança estrutural, alterando estatutos cognitivos, os modos de percepção e de linguagem.

Seguindo a perspectiva de Martín-Barbero (2006) ao discutir esses novos fluxos entre o urbano e a mediação tecnológica, Orozco-Gómez (2006) reforça a ideia de que uma mudança na sistemática comunicacional, a partir da criação de um novo meio ou nova plataforma, encontra-se no cerne de um complexo ecossistema comunicativo, envolvendo questões que vão além da ordem técnica.

A chegada de um novo meio ou tecnologia não supõe necessariamente, nem tampouco imediatamente, a suplantação do anterior. E isto por várias razões. Primeiro, porque cada meio ou tecnologia é muito mais que isso. Sua transformação então envolve outros fatores, além dos estritamente técnicos ou instrumentais (OROZCO-GOMÉZ, 2006, p. 84).

Percebemos em *Medianeras* essa transformação estrutural, em que as tecnointerações são inerentes aos novos padrões de sociabilidade do indivíduo contemporâneo, num processo que altera e recria as ecologias sociais, culturais e simbólicas. A midiaticização é, portanto, uma “manifestação da acelerada e transformadora penetração das tecnologias – especialmente as de informação e comunicação – em todas as ordens da vida econômica, política, social e cultural” (VIZER, 2008, p. 33).

No filme analisado, a interação de Martín com o ambiente virtual é o que representa, de forma mais direta, essa penetração das tecnologias nos diversos âmbitos da vida do indivíduo contemporâneo. Segundo a personagem a internet foi algo que o aproximou do mundo, mas que o distanciou da vida. Isso porque a personagem faz tudo no ambiente virtual. Todas as suas relações, sejam interpessoais, de compra, de entretenimento, informacional, sexual, etc., todas elas, de alguma forma, são mediadas pelo computador e pela internet.

Mas essa relação entre cidadão e mídia não está relacionada apenas às novas plataformas de comunicação. No próprio enredo de *Medianeras*, além das relações estarem mediadas pelo computador e pela internet, outras formas de interferência midiáticas aparecem no cotidiano dos protagonistas. Martín e Mariana aparecem em seus apartamentos escutando rádio e cantando a mesma canção: “*True love will find you in the end*”<sup>18</sup>. Na sequência seguinte ao momento do rádio, as peças publicitárias (aplicadas nas *medianeras* dos seus prédios) também aparecem de forma a dialogar com as personagens e com a própria cidade. Além dessas e de outras participações da mídia na vida de Martín e Mariana, temos também as cenas que, posteriormente, irão culminar no encontro dos dois: a interação das personagens a partir do *chat online*.

O século XX viu o telefone, o cinema, o rádio, a televisão se tornarem objetos de consumo de massa, mas também instrumentos essenciais para a vida cotidiana. Enfrentamos agora o fantasma de mais uma intensificação da cultura midiática pelo crescimento global da internet e pela promessa de um mundo interativo em que tudo e todos podem ser acessados, instantaneamente (SILVERSTONE, 2002, p. 17).

É a mídia, em sua forma onipresente tanto na cidade quanto nas relações interpessoais, que tem transformado as experiências cotidianas do urbano. Transforma tanto o espaço quanto o tempo; tudo é ressignificado. "Ligar a televisão ou abrir um jornal na privacidade de nossa sala é envolver-se num ato de transcendências espacial: um local físico identificável - o lar - defronta e abarca o globo" (SILVERSTONE, 2002, p. 24).

Ao refletir sobre as grandes cidades como híbridos urbanos, Canevacci (2004) reflete sobre a multiplicidade de vozes autônomas presentes na cidade e na comunicação urbana - nessa multiplicidade de vozes, encontramos também as vozes midiáticas. Dentro dessa pluralidade temos

o novo *grande fetiche-virtual urbano* que parece ter a comunicação como seu elemento hegemônico, aquelas comunicações polifônicas que se inserem

---

<sup>18</sup> Tradução nossa: No final, o amor verdadeiro encontrará você.

de maneira "desordenada" no interior das categorias clássicas de produção-circulação-consumo das mercadorias (CANEVACCI, 2004, p. 17).

Esse modelo não se encaixa apenas com a produção-circulação-consumo das mercadorias; observa-se também a multiplicidade de vozes na comunicação a partir da produção-circulação-consumo de mensagens nas relações pessoais da contemporaneidade. O virtual, completamente imerso no urbano, provoca uma reconfiguração dos espaços em uma escala global, como elemento de quase unificação diante do fenômeno cultural que são as relações virtuais.

A cidadania, o exercício social na *urbis*, passa hoje por esse sentimento de conexão generalizada. Esta é o que caracteriza as cidades contemporâneas pela nova dinâmica instaurada pelas redes telemáticas. O ciberespaço nos faz emissores de informação e nos coloca em pleno nomadismo *high-tech*. Participar, ser cidadão hoje, é estar conectado (LEMOS, 2004, p. 20).

O filme ressalta essa relação do homem urbano com a mediação virtual, que faz transparecerem novos vínculos comunicativos, evidenciando que as "novas tecnologias de comunicação e informação estão reconfigurando os espaços urbanos bem como as práticas sociais desses mesmos espaços" (LEMOS, 2004, p. 19).

Novas tecnologias, novas mídias, cada vez mais convergentes pelo mecanismo da digitalização, estão transformando o tempo e o espaço sociais e culturais. Esse novo mundo não para: 24 horas de noticiário, 24 horas de serviços financeiros. Acesso instantâneo, em todo o globo, à World Wide Web. Comércio interativo e sociabilidade interativa em economias e comunidades virtuais (SILVERSTONE, 2002, p. 46).

*Medianeras* nos apresenta essa reflexão sobre a ideia de uma cultura urbana e traz consigo os novos cenários que se formam na sociedade para a comunicação e para a própria organização social. O surgimento de novas mídias cria um ambiente de trocas, produz uma mediação alicerçada nas relações vinculativas. *Medianeras* nos coloca diante de uma comunicação que altera a percepção espaço-temporal e altera também as relações nas grandes cidades. Tudo, ou quase tudo, é reconfigurado.

*“O cinema mostra o processo de penetração do homem no mundo e o processo inseparável de penetração do mundo no homem”*

*(MORIN, 2014, p. 243).*

### 3. CONTEXTUALIZANDO: MEDIANERAS

*Medianeras* é uma produção do cinema argentino dirigido e roteirizado por Gustavo Taretto, com direção de fotografia de Leandro Martínez, direção de arte de Romeo Fasce e Luciana Quartarulo, edição de Pablo Mari e Rosario Suárez e trilha original de Gabriel Chwojnik. Pela produção da obra, a equipe recebeu premiação no Festival de Gramado 2011 (melhor filme estrangeiro, melhor diretor e júri popular) e participou do *61º Internationale Filmfestspiele Berlin*.

É por meio de recursos da linguagem cinematográfica que o diretor reforça durante todo o filme o sentimento de isolamento e a constante busca por algo que parece perdido nas práticas coletivas do cotidiano das grandes cidades. Nos primeiros três minutos, o filme se detém em apresentar, discursiva e visualmente, as diferenças arquitetônicas da cidade de Buenos Aires a partir da narração subjetiva do protagonista, estabelecendo uma relação entre as construções urbanas e as pessoas que habitam a cidade.

Antes de produzir esse filme de longa-metragem, Gustavo Taretto estudou fotografia durante anos e escreveu e dirigiu cinco filmes de curtas-metragem. Dentre eles, está a produção do curta-metragem também intitulado *Medianeras*. O curta foi escrito no ano de 2004, filmado no ano de 2005 e recebeu mais de 40 prêmios em festivais internacionais<sup>19</sup>.

Para a transformação do curta *Medianeras* em longa, Taretto utilizou o mesmo tema e a mesma estrutura narrativa de seu curta-metragem. No entanto, as personagens foram aprofundadas e mais humanizadas, passaram a apresentar suas fraquezas e conflitos com desenvolvimento das ações dramáticas. Segundo Gomes (1976), é graças aos recursos narrativos do cinema que as “personagens adquirem uma mobilidade, uma desenvoltura no tempo e no espaço” (GOMES, 1976, p. 106). Além de explorar a narrativa por meio da complexificação das personagens, o diretor optou por manter a ideia de produzir um ensaio sobre a vida nas grandes cidades, tendo como seu universo uma reflexão sobre Buenos Aires.

Após o sucesso de críticas com *Medianeras*, Taretto voltou a produzir um longa-metragem no ano de 2014. O filme é intitulado *Las insoladas* e fala sobre o milagre econômico argentino do início da década de 1990 a partir do olhar de seis mulheres.

Como “*Medianeras*”, “*Las insoladas*” tem origem em um curta-metragem de mesmo nome, feito em 2002. O cineasta conta que escreveu o roteiro do curta sozinho. Mas quando foi elaborar o longa e incorporou mais

<sup>19</sup> Informação veiculada na contracapa do DVD de *Medianeras*. Fonte: TARETTO, Gustavo. *Medianeras*: Buenos Aires na Era do Amor Virtual. Argentina, 2011.

personagens, percebeu que seria importante ter uma “visão mais feminina”. Por isso, chamou a roteirista Gabriela Garcia. (GIANNINI, 2015, *online*).

Além dessa característica em comum, percebemos também que algo na narrativa de *Las insoladas* nos faz lembrar *Medianeras*. O primeiro aspecto diz respeito à presença das tecnologias e das plataformas midiáticas no filme. Em *Las insoladas*, a popularização do celular e da internet aparecem compondo o enredo e representam a ascensão social nos anos 90, além disso, o rádio está sempre junto das protagonistas. Já em *Medianeras*, a relação do protagonista se dá com o computador e com o ambiente virtual. O outro aspecto que faz uma ligação entre os dois filmes é a estrutura de suas personagens e o ambiente em que a história é contada. Em ambos, as personagens são pessoas comuns, fugindo da tendência hollywoodiana de apresentar suas personagens como heróis; e a cidade e seus espaços urbanos aparecem como cenário, ambientando todo o universo fílmico. Esse último aspecto apresenta uma relação direta com um movimento cinematográfico: o Novo Cinema Argentino.

### 3.1 A referência do Novo Cinema Argentino

Para compreender o contexto social, político e temporal que estamos abordando, é preciso abarcar a ideia de que uma nova transdisciplinaridade se faz necessária para entender os fenômenos, sejam eles sociais, científicos, culturais, etc. Ao afirmar que é preciso pensar a comunicação com base num pensamento complexo, Morin (2005) aponta para uma comunicação entre as ciências, entendendo que é preciso pensar os fenômenos inseridos em uma determinada cultura, sociedade, período histórico. A complexidade “não quer dar todas as informações sobre um fenômeno estudado, mas respeitar suas diversas dimensões [...] não devemos esquecer que o homem é um ser biológico-sociocultural, e que os fenômenos sociais são, ao mesmo tempo, econômicos, culturais, psicológicos, etc.” (MORIN, 2005, p. 177).

De acordo com o *Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010*<sup>20</sup>, do *Instituto Nacional de Estadística y Censos* (INDEC) da Argentina, a população total de toda a Província de Buenos Aires em 2010 era de 15.625.084 e apresentava uma idade média de 33,1 anos, sendo 64,5% da população composta por pessoas entre 15 e 64 anos. Fechando esse escopo para um grupo de 25 a 34 anos - faixa etária que engloba a média de idade de Martín e Mariana, protagonistas do filme aqui estudado – temos uma população total de 2.395.859 pessoas, sendo 1.188.314 homens e 1.207.545 mulheres. A partir dos dados apresentados pelo

---

<sup>20</sup> Disponível: <<http://www.ec.gba.gov.ar/estadistica/librocenso2010.pdf>>. Acessado em: 20 mar. 2016.

Censo Nacional, é possível observar que a população de Buenos Aires é predominantemente jovem, com um equilíbrio numérico entre os gêneros masculino e feminino.

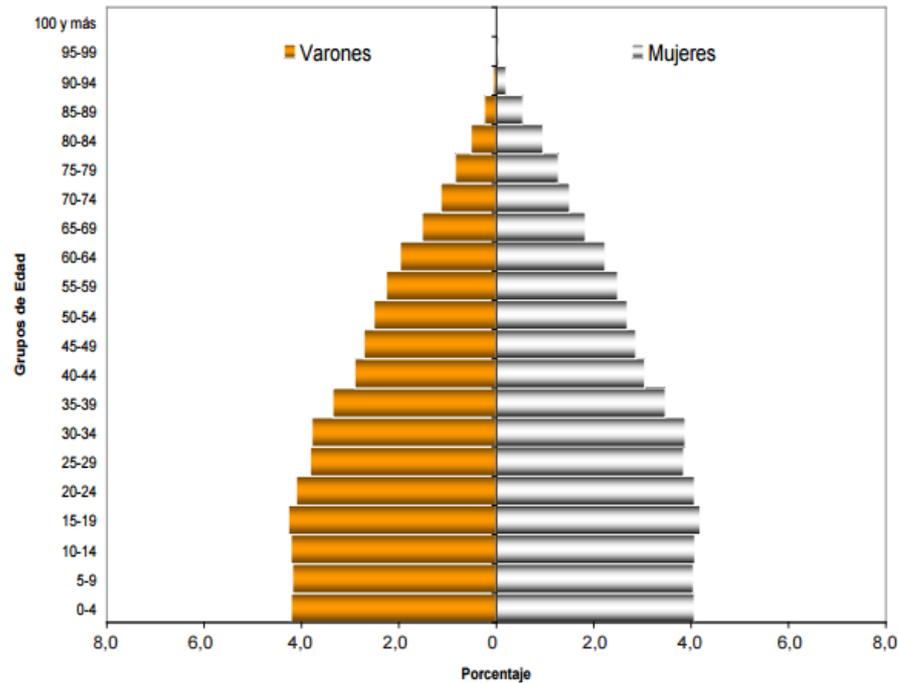


Figura 5 - Gráfico da faixa etária da população da Província de Buenos Aires disponibilizado pelo INDEC.

Aproximando essa realidade dos jovens à realidade da presença das novas tecnologias no cotidiano dessa parte da população, uma reportagem veiculada pelo *Diario La Prensa*<sup>21</sup> em setembro de 2014 indica que 14% dos jovens que residem na capital argentina passam mais de 4 horas online. De acordo com essa pesquisa da *Asociación de Psiquiatras Argentinos* (APSA) e publicada pelo jornal, os homens acessam mais os jogos e as mulheres tendem a acessar mais as mídias sociais.

A partir dos dados observados, tendo a compreensão de que a narrativa fílmica é também um modo de representação, essa breve compreensão sobre a realidade da população da cidade nos coloca diante de uma contextualização do cenário urbano e midiático de Buenos Aires. *Medianeras* aparece como espaço de representação e se aproxima de uma realidade objetiva. Martín, além de programar *sites* e acessar mídias sociais, passa parte de seu dia com os jogos digitais – tanto que ganhou 17 campeonatos de futebol, 4 torneios de tênis e chegou até a ser o Chefão da Família Corleone. Mariana, depois de uma frustração

<sup>21</sup> Disponível: <http://www.laprensa.com.ar/426876-Nuevas-tecnologias-como-afectan-a-los-jovenes.note.aspx>. Acessado em: 20 mar. 2016.

profissional e outra amorosa, passou também a acessar mídias sociais e frequentar *chats* online.

Ainda diante dessa perceptiva de compreender os fenômenos a partir de sua integralidade, trabalhando com a complexidade que lhes são inerentes, Metz (1974) alerta sobre o fato de a construção de uma imagem – ou de uma linguagem visual – estar ligada a uma inserção em determinada cultura, história e sociedade.

A imagem não constitui um império autônomo e cerrado, um mundo fechado sem comunicação com o que o rodeia. As imagens – como as palavras, como todo o resto – não poderiam deixar de ser consideradas nos jogos do sentido, nos mil movimentos que vem regular a significação no seio das sociedades. A partir do momento em que a cultura se apodera do texto icônico – e a cultura já está presente no espírito do criador de imagens -, ele, como todos os outros textos, é oferecido à impressão da figura e do discurso (METZ, 1974, p. 10).

Diante disso, compreendemos a importância de contextualizar também a produção cinematográfica aqui analisada. O processo de contextualização faz-se necessário, portanto, para entender tanto o contexto espaço-temporal da narrativa fílmica quanto o contexto cinematográfico que antecede a produção. Seguindo a perspectiva da complexidade de Morin (2005), e das vertentes discursivas do texto icônico de Metz (1974), Viana (2012) aborda a importância de se contextualizar social e historicamente os fenômenos audiovisuais.

Ao encará-lo [o cinema] como uma produção humana, constituído por outras determinações além das especificidades mostradas no seu universo ficcional, temos a possibilidade de fazer uma análise muito mais ampla e profunda das obras cinematográficas, indo além daquilo que está sendo mostrado na tela da televisão ou nas salas de projeções (VIANA, 2012 p. 15).

Ao observar a conjuntura do cinema argentino a partir dos anos 2000, é possível identificar que a realidade econômica do país é constantemente representada nas obras de ficção. Mesmo que de forma indireta, as referências ao contexto político-econômico e social encontram-se inseridas, seja no interior do roteiro, compondo a própria narrativa fílmica, seja diluída no processo estético e plástico da produção. De acordo com uma análise apresentada por Prysthon (2008), os filmes do chamado Novo Cinema Argentino (NCA) apresentam um realismo que foge do caráter pedagógico político que outrora as produções cinematográficas argentinas assumiram, contudo, não deixam de apresentar essa reflexão sobre a economia do país.

A compreensão do contexto da produção de *Medianeras* no cenário do cinema argentino está ligada diretamente à formação desse Novo Cinema Argentino. Mesmo que o

filme em questão não tenha sido produzido no auge desse movimento cinematográfico, ele teve como influência as obras e a essência do NCA.

Assim como aconteceu no Brasil, a indústria cinematográfica argentina enfrentou, até o início dos anos 90, um cenário de crise, com baixo número de produções, ausência de políticas de incentivo e desinteresse do público. A partir desse panorama, quando o *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA) passou a trabalhar com o fomento e regulação da atividade cinematográfica na Argentina em meados da década de 1990 é que surgiu o Novo Cinema Argentino. Desde então, o número de produções cinematográficas no país tem crescido, assim como tem crescido também o número de participações e premiações dos cineastas argentinos em festivais. Esse momento do NCA se assemelha ao que aconteceu no Brasil com o Cinema de Retomada, a partir da criação da Lei nº 8.313 (Lei Rouanet) em 1991, da Lei 8.685 (Lei do Audiovisual) em 1993 e da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) em 2001, que desde então atua na regulação do mercado cinematográfico brasileiro.

Desde o final da década de 80 o modelo do cinema argentino entrou em uma crise quase terminal, o que se tornou raiz de profundas transformações no âmbito da produção, exibição e circulação e consumo midiático; cujos principais determinantes foram a crise social, econômica e política em que o país estava imersa junto com as posteriores modificações geradas pela globalização. [...] A aprovação da lei 24.377, de Fomento e Regulação da Atividade Cinematográfica, significaria, para a debilitada produção nacional, uma mudança substancial que possibilitaria o renascimento de um cinema nacional mais amplo e diverso. A tão necessária Lei do Cinema, impulsionada pelas entidades de produtores, diretores, técnicos e atores – finalmente sancionada em 1995 – teve como objetivo primordial incrementar os recursos do Fundo de Fomento do Instituto de Cinema em benefício da atividade produtiva (ALTHABE, 2009, p. 8)<sup>22</sup>.

Com o novo panorama de incentivo à produção cinematográfica, uma nova geração de cineastas surge na Argentina e passa a impulsionar o mercado. Mesmo diante de uma heterogeneidade na estética e nas temáticas das produções, o NCA agrega uma série de

---

<sup>22</sup> Texto original: “Desde finales de la década del ochenta el modelo de cine argentino entró en una crisis casi terminal a raíz de profundas transformaciones en el ámbito de la producción, exhibición, circulación y consumo mediático; cuyos principales determinantes fueron la crisis social, económica y política en la que estaba inmerso el país junto con las posteriores modificaciones generadas por la globalización. [...] La aprobación de la ley 24.377, de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica, significaría para la debilitada producción nacional un cambio sustancial que posibilitaría el renacimiento de un cine nacional más amplio y diverso. La tan necesaria Ley de Cine, impulsada por las entidades de productores, directores, técnicos y actores - finalmente sancionada en 1995-, tuvo como primordial objetivo incrementar los recursos del Fondo de Fomento del Instituto de Cine en beneficio de la actividad productiva” (ALTHABE, 2009, p. 8).

fatores de ordem técnica que podem ser vistos como elementos estilísticos que produzem uma unidade para esse movimento.

Os filmes do NCA comumente apresentam uma essência realista ao abordar conflitos íntimos das personagens e as inserindo em espaços que refletem o impacto da crise argentina. As produções são minimalistas. Elas costumam apresentar poucas personagens, poucas locações e um mínimo de história dialogada, um mínimo de luz, movimentos de câmeras, ângulos de captação. As produções do NCA são minimalistas também em seus orçamentos, ficando caracterizadas pelo cinema independente, pelo cinema de limitações financeiras e orçamentárias.

No Novo Cinema Argentino as histórias são mínimas, breves. O mundo destas histórias é geralmente pequeno e cotidiano; o tempo em que acontecem nunca é muito longo; suas personagens não são heróis e, sim, homens e mulheres jovens e comuns. O espaço é geralmente a intimidade da personagem, sua casa, e mostram o contato contrastante com a rua, que é mostrada como cenário público de fluxos de cambio e violência. Assim, os espaços do cotidiano nos situam na Argentina de hoje, construindo uma geografia cinematográfica que é retrato vivo deste país no final de século. As ruas, os carros, a moda das pessoas, sua música, os modos de comer e falar na rua. [...] São pontuais e expressam com intensidade como uma personagem vive seu presente, geralmente atravessando um momento decisivo da sua viagem. Este tempo presente é historicamente compartilhado com o espectador, que assiste assim a uma produção de filmes ambientados no seu próprio contexto local de pertença. [...] Nestes filmes, vemos uma cidade que se transformou novamente numa metrópole de fluxos migratórios, desta vez, provenientes do terceiro mundo globalizado. [...] Esta forma de construir o espaço-tempo fílmicos domina a maior parte dos relatos, sejam dramas, comédias ou documentários. Em relação aos formatos da produção, sejam *blockbusters* co-produzidos com a televisão, ou cinema absolutamente independente, o cronotopo do urbano, atual e cotidiano está presente como marca de um cinema que nos sensibiliza e critica o presente [...] Se não é possível falar em movimento, pela heterogeneidade das propostas, podemos sim falar de um espírito comum a esta geração: a impronta autoral, o modo econômico da produção, o desprezo pela retórica e a preocupação com a identidade e o futuro. São cronistas da Argentina democrática, após Alfonsín e Menem. Guardam, quase todos eles, na constituição das suas personagens protagonistas, uma mistura de melancolia e resistência, que é chave do cinema argentino de começo de século (MOLFETTA, 2008, p. 155-156).

Esses fatores podem ser percebidos tão fortemente em *Medianeras* que poderíamos usar vários trechos da citação acima para descrever o filme em questão. O próprio roteiro que dá preferência para o cotidiano urbano, com um número reduzido de personagens, o espaço em que as cenas internas se passam quase todas na intimidade de seus apartamentos e as cenas externas que se passam nas ruas da cidade, tendo como ponto central os diversos fluxos característicos do espaço urbano. Até mesmo o tempo da narrativa de *Medianeras* se

apresenta de forma semelhante a proposta do tempo das produções do NCA, que normalmente se ambienta no tempo presente, sendo, então, contemporâneo à época de gravação.

Se fizermos também um paralelo entre as produções argentinas e o início do cinema e das experiências do cinematógrafo, temos a partir de Morin (2014) um panorama das faces do cinema no tempo dos irmãos Lumière. O autor se remete ao fato de que a grande curiosidade que aquele aparelho despertava era o de possibilitar um reflexo da realidade. O autor relata que “as pessoas, antes de qualquer coisa, se maravilhavam ao rever o que fora dali não as deslumbrava: suas casas, seus rostos, o cenário de sua vida familiar.” (MORIN, 2014, p. 31). *Medianeras* resgata também um pouco dessa essência ao trazer como texto fílmico o cotidiano comum de dois jovens que vivem em uma metrópole. E mais, *Medianeras* apresenta a ausência de deslumbramento no cotidiano das pessoas dentro de sua própria narrativa, ao mostrar que Martín e Mariana, por muito tempo, vivenciaram a cidade de Buenos Aires sem perceber os fenômenos, pessoas, lugares que estavam a sua volta.

Essa característica de *Medianeras* tem como referência o próprio Novo Cinema Argentino. Os filmes do NCA fugiam da tendência mercadológica hollywoodiana de apresentar seus personagens como grandes heróis e fazer das ações dramáticas conflitos grandiosos. Percepções como essas nos apresentam a ideia de que o Novo Cinema Argentino é referência direta tanto para Gustavo Taretto, roteirista e diretor, quanto para os demais departamentos (principalmente as direções de fotografia e de arte), responsáveis pela construção do discurso visual de *Medianeras*.

Por fim, além de resgatar os ideais e características do movimento que eclodiu na década de 1990 e que aparecem de forma direta no filme em análise, para fechar o ciclo da contextualização da produção de *Medianeras*, trazemos também um panorama que apresenta o crescimento do número das produções do cinema contemporâneo argentino e um crescimento também no âmbito do reconhecimento do cinema latino-americano pelos demais mercados e escolas cinematográficas.

O cinema latino-americano tem emergido nos últimos anos como uma espécie de moda cultural dos grandes centros. Ou seja, automaticamente preservado o “direito de exibição” por essa “denominação de origem”. Esse lugar de destaque – conquistado, sobretudo a partir do final da década de 90 – não é definido por uma unidade estética ou temática (embora se possa agrupar algumas ocorrências, evidentemente, ao longo das duas últimas décadas), mas sim por essa possibilidade de resgate de uma ideia de unidade geográfica (PRYSTHON, 2006, p. 257).

O cenário de produção de longas-metragens argentinos assemelha-se, em números, com o de produções brasileiras – a trajetória do cinema nos dois países tem uma realidade

bem próxima, tendo passado por crises de produção e de público e, em seguida, como já apontado ao relatarmos o início do NCA, tendo sido auxiliado pelo Governo por meio de políticas de incentivo e da criação de órgãos que trabalham com o fomento e regulação da atividade cinematográfica (o INCAA na Argentina e a ANCINE no Brasil). Agora, diante dessa realidade de prosperidade do mercado cinematográfico, a Argentina passou a ultrapassar a média de estreia de 300 longas a partir do ano de 2010, quando estreou 348 filmes<sup>23</sup>. Desde então, o número de filmes argentinos estreados por ano se mantém acima das 330 produções<sup>24</sup>.

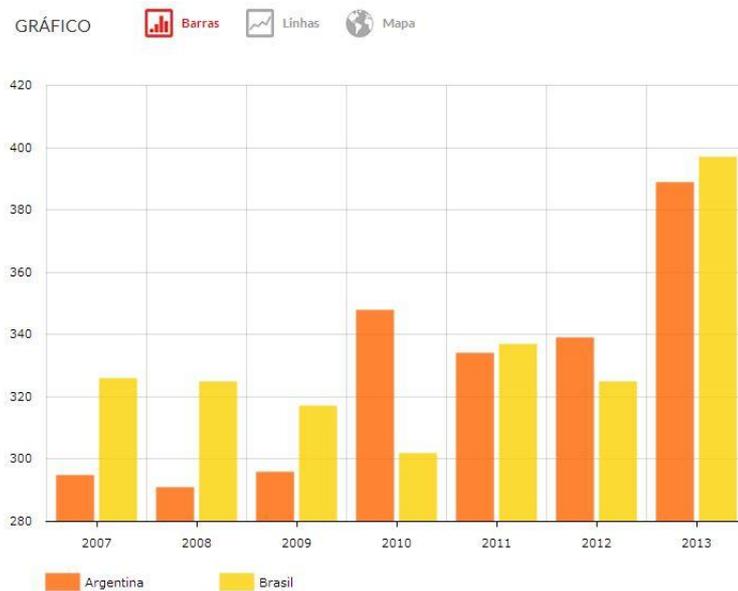


Figura 6 - Comparativos entre os longas argentinos e brasileiros estreados entre os anos de 2007 e 2013.

<sup>23</sup> Dados obtidos no site do Observatório iberoamericano de audiovisual. Disponível em: <<http://www.oia-caci.org/pt/>>. Acesso: 01 mar. 2015.

<sup>24</sup> Esse levantamento de dados tem sido realizado pelo Observatório iberoamericano de audiovisual, que tem reunido indicadores estatísticos sobre a realidade do mercado audiovisual nos países que compõe a Iberoamérica - Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, El Salvador, Equador, Espanha, Guatemala, Honduras, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, Porto Rico, Portugal, República Dominicana, Uruguai e Venezuela.

TABELA

Ano	Argentina	Brasil	Total	Média global
2007	295	326	621	311
2008	291	325	616	308
2009	296	317	613	307
2010	348	302	650	325
2011	334	337	671	336
2012	339	325	664	332
2013	389	397	786	393

Figura 7 - Comparativos entre os longas argentinos e brasileiros estreados entre os anos de 2007 e 2013.

Além do crescimento quantitativo no número de realizações de longas-metragens, o cinema argentino tem repercutido mundialmente pela qualidade técnica de suas produções. Alguns filmes se destacaram internacionalmente nos últimos oito anos, é o caso de *Medianeras*<sup>25</sup> e *O segredo dos seus olhos*<sup>26</sup>.

Explorar todo esse panorama da realidade do cinema argentino e das características cinematográficas do NCA resgatadas por *Medianeras* nos aproximam também de uma realidade cultural contemporânea. Pensar em uma quantidade mínima de personagens e em um minimalismo também nos diálogos nos remete ao cotidiano midiático e urbano encontrado não só na cidade invisível de Buenos Aires. Toda a ambientação dos espaços da cidade e dos apartamentos de Martín e Mariana representam essa realidade objetiva e faz-se essencial também para construir a personalidade das personagens, que como já visto, se estrutura não só a partir das falas e das ações concretas de cada um deles, mas também das nuances visuais de seus figurinos, da decoração de seus apartamentos, de suas atuações profissionais e da forma como se relacionam com as demais personagens do filme. Essa aproximação entre narrativa fílmica, características da produção e cultura urbana contemporânea são resgatadas também no decorrer da análise fílmica.

### 3.2 Análise Fílmica

Ao conhecer o contexto que antecede o momento cinematográfico da criação de *Medianeras*, é possível compreender alguns percursos narrativos e refletir sobre o imaginário

<sup>25</sup> Participante do 61º *Internationale Filmfestspiele Berlin*, vencedor do prêmio “Queridinho do Público” no Festival de Berlim 2011 e vencedor do prêmio de Melhor Filme Estrangeiro, melhor diretor e júri popular no Festival de Gramado 2011.

<sup>26</sup> *El secreto de sus ojos*, filme de 2009 dirigido por Juan José Campanella e vencedor do Oscar em 2010 na categoria melhor filme estrangeiro.

que emerge dessa representação audiovisual. O fato de o público se deparar com um cotidiano midiático, ligado diretamente ao espaço e às relações urbanas em uma Buenos Aires cinematográfica habitada por pessoas comuns, traça uma relação direta com os significados construídos, às vezes de forma inconsciente, e com as imagens mentais de Taretto como roteirista e diretor.

A presente análise foi realizada a partir do DVD intitulado *Medianeras - Buenos Aires na era do amor virtual*, com produção da Rizoma<sup>27</sup> - produtora independente argentina criada no ano de 2001 alicerçada pelo mercado da nova geração de cineastas argentinos - e distribuição da Imovision<sup>28</sup> - distribuidora independente presente no Brasil há mais de 25 anos. *Medianeras* tem 95 minutos de duração, classificação indicativa<sup>29</sup> não recomendado para menores de 12 anos e o seu formato de tela é o de 16:9 (*widescreen*). O filme foi assistido com o áudio em idioma original, o espanhol, e legendas em português.

O discurso das personagens – quando utilizado - é apresentado aqui em português, sendo resultado de uma tradução livre. As falas das personagens encontram-se em itálico, modo encontrado para diferenciá-las do restante do conteúdo do presente trabalho. Além disso, a escrita segue um padrão comumente utilizados nos textos escritos pelos repórteres do telejornalismo, em que o uso de uma barra ( / ) significa uma breve pausa na fala, como se adquirisse o sentido sonoro da vírgula; e o uso de duas barras ( // ) representa uma pausa mais prolongada, adquirindo o valor sonoro de um ponto final.

Os primeiros 30 segundos de *Medianeras* são essencialmente visuais. Inicialmente são apresentadas imagens de Buenos Aires durante a noite e cada *take* tem a duração de aproximadamente 4 segundos. Com o decorrer da apresentação imagética, os *takes* acompanham o amanhecer na cidade. Dessa forma, são apresentadas 7 inserções visuais de Buenos Aires, até que, no oitavo *take* inicia-se um monólogo em *off* do protagonista Martín.

---

<sup>27</sup> Informações fornecidas pela página do facebook da Rizoma. Disponível em: <<https://www.facebook.com/rizomafilms>>. Acessado em: 21 jan. 2016.

<sup>28</sup> Informações fornecidas no site da Imovision. Disponível em: <<http://imovision.com.br/>>. Acessado em: 21 jan. 2016.

<sup>29</sup> De acordo com o Ministério da Justiça Federal, a Classificação Indicativa é uma informação prestada às famílias sobre a faixa etária para a qual obras audiovisuais não se recomendam. Como obras audiovisuais, o Ministério compreende materiais produzidos para televisão, cinema e vídeo, jogos eletrônicos, aplicativos e jogos de interpretação (RPG). O próprio Ministério da Justiça, disponibiliza em seu site um guia prático de classificação indicativa, apresentando os critérios usados para atribuir uma faixa etária a um determinado produto. Disponível em: <<http://justica.gov.br/seus-direitos/classificacao>>. Acessado em: 21 jan. 2016.

Essas cenas que registram a arquitetura da cidade e os fluxos nos espaços urbanos foram gravadas com uma lente teleobjetiva<sup>30</sup>. A escolha de objetivas, comumente conhecidas como lentes, para a captação de imagens é responsável pela construção do discurso visual fílmico. Uma das questões determinantes na hora de se realizar essa escolha é o pensar nas limitações geométricas do espaço de gravação, por isso é necessário que a equipe de fotografia conheça previamente o estúdio e as locações onde serão filmadas as cenas do filme. No entanto, a escolha da lente não deve estar limitada a essa questão, visto que o uso da objetiva afeta o discurso visual e, conseqüentemente, o sentido da mensagem que é transmitido a partir da escolha daquela lente em detrimento de outra.

Quando se fala em discurso visual construído a partir do uso de um determinado tipo de objetiva, trata-se da distribuição de planos na imagem. Ao usar uma grande angular, os planos que compõem a imagem (primeiro plano, segundo plano e fundo) parecem mais distantes uns dos outros em relação ao que se enxerga com o olho humano e, além disso, se tem na imagem a presença de uma maior área, já que a grande angular permite a captação de um maior ângulo de visão. Ao enquadrar com esse tipo de lente o operador de câmera encontra-se mais próximo do espaço registrado. Com isso, uma cena captada com uma grande angular, também dá a sensação ao público de uma maior proximidade com o ambiente filmado e torna a imagem mais participativa, mais convidativa. Já ao usar uma teleobjetiva, os planos que compõem a imagem parecem mais próximos e o ângulo de visão captado é menor. Nessa ocasião, o operador de câmera, ao enquadrar uma imagem, encontra-se mais afastado do ambiente registrado pela câmera. Dessa forma, a sensação que chega ao espectador é também a sensação de distância, tornando a imagem menos participativa e mais contemplativa – o que acontece nos *takes* que apresentam a arquitetura de Buenos Aires em *Medianeras*.

Outros aspectos técnicos chamam a atenção logo no início do filme. A trilha sonora que acompanha o início do filme é instrumental e apresenta-se de forma suave, com sons pontuais que ditam a dinâmica e o ritmo da edição. Esse trabalho de desenho de som a partir das trilhas compostas por Gabriel Chwojnik para o próprio filme auxiliam o ritmo da edição no decorrer de toda a narrativa.

Esse processo de edição é composto pela montagem (uma espécie de mosaico de imagens intercaladas uma após a outra depois de terem passado pelo processo de corte) e pela

---

<sup>30</sup> Algumas imagens de *making of* estão disponíveis no canal do Youtube chamado *medianeras*: <<https://www.youtube.com/user/medianerasthefilm/videos>>. Acessado em: 17 jan. 2016

finalização (processo que envolve a colorização e o fechamento da unidade visual do filme que está sendo trabalhado). A montagem de *Medianeras* apresenta-se a partir de cortes secos, sem aplicação de efeitos de transição entre as cenas, demonstrando uma preocupação maior com a história contada em detrimento da utilização de efeitos visuais. Murch (2004) ao falar da justaposição de imagens como metáfora para a metodologia que usamos para dar sentido ao mundo, aborda a questão da descontinuidade visual, algo parecido com o nosso próprio pensamento, e nos remete a ideia de que a montagem segue esse mesmo processo lógico. É preciso descontinuar as ações das personagens a partir dos cortes de edição, da alteração de câmera e ângulos de filmagem e da mudança de sequências narrativas para gerar ritmo ao filme. *Medianeras* tem no decorrer de sua trama cortes frequentes, mas que respeitam o ritmo dos pensamentos e das falas dos protagonistas - apresentados por meio da voz em *off*. A montagem brinca com a dualidade do tempo fílmico e ao mesmo tempo em que reduz a velocidade dos cortes e respeita o próprio momento de contemplação da arquitetura e dos espaços urbanos, os acelera como forma de representar a dinâmica do cotidiano midiaticizado.

O trabalho do editor será o de escolher as imagens certas e colocá-las em sequência na medida certa para expressar algo semelhante ao que foi captado naquela fotografia. Ao escolher um quadro representativo, o que se está procurando é uma imagem que sintetize a essência dos milhares de outros quadros que formam a tomada em questão. É o que Cartier-Bresson - referindo-se à fotografia - chamou de "momento decisivo" (MURCH, 2004, p. 44).

Já a finalização de imagens - no que diz respeito à correção de luminosidade e cor - foi trabalhada com o aumento do nível de contraste na imagem e a diminuição do nível de exposição, ressaltando as sombras presentes nas cenas e trazendo ao espectador uma sensação constante de uma cidade com pouca incidência de luz.

Ao pensar nas imagens apresentadas, após essa leitura do discurso visual posto a partir do uso de uma teleobjetiva e de uma finalização de imagens que torna as cenas mais escuras, é possível inferir um sentido que remete a uma Buenos Aires em que, diante do emaranhado de construções e do grande número de prédios que verticalizam a cidade, a luz solar encontra certa dificuldade de penetrar suas ruas. Mais adiante é possível confirmar, por meio do discurso verbalizado pelo protagonista, que a representação da Buenos Aires nesse início de filme nos remete a essa Buenos Aires fria, com problemas sociais metaforizados em sua arquitetura e que cresce sem planejamento e cheia de irregularidades.

Após essa análise inicial dos elementos técnicos de produção, voltamos ao roteiro, que apresenta a primeira fala do protagonista por meio de um monólogo interior ou em *off*, que se

inicia aos 31 segundos de filme e se encerra aos 4 minutos e 6 segundos. O discurso dramático apresenta a arquitetura e a cidade de Buenos Aires a partir do olhar de Martín, trazendo também uma breve apresentação da personagem e o seu olhar sobre a estrutura urbana que o rodeia. Após o início da narração, o tempo de exibição dos *takes* com as imagens da cidade é diminuído, passando a ser de aproximadamente 2 segundos.

*Buenos Aires cresce descontrolada e imperfeita // É uma cidade superpovoada em um país deserto / Uma cidade onde se erguem milhares e milhares e milhares de edifícios sem nenhum critério // Ao lado de um muito alto, existe um muito baixo / Ao lado de um racionalista, um irracional / Ao lado de um em estilo francês há outro sem nenhum estilo / Provavelmente estas irregularidades nos refletem perfeitamente / Irregularidades estéticas e éticas.*



Figura 8 - Diferenças arquitetônicas apresentadas durante o primeiro monólogo em *off* de Martín.

*Estes edifícios que se sucedem sem nenhuma lógica demonstram uma total falta de planejamento // Exatamente igual à nossa vida / Vamos vivendo sem ter a mínima ideia de como queremos que ela fique // Vivemos como se estivéssemos de passagem por Buenos Aires / Somos os criadores da cultura do inquilino // Os edifícios são cada vez menores, para dar lugar a novos edifícios / Menores ainda // Os apartamentos se dividem em ambientes / E vão desde os excepcionais 5 ambientes com varanda / sala de jogos / dependência de empregados / depósito / Até a quitinete, ou "caixa de sapatos" //*

*Os edifícios / como quase todas as coisas pensadas pelo homem são feitos para nos diferenciar uns dos outros // Existe a frente e o fundo / e os pisos altos e baixos / Os privilegiados são identificados com a letra A, excepcionalmente a B / quanto mais progride o*

*alfabeto menos categoria tem o apartamento // As vistas e a luminosidade são promessas que raramente coincidem com a realidade.*

*O que se pode esperar de uma cidade que vira as costas para o seu Rio? // Estou convencido de que as separações e os divórcios / A violência familiar / O excesso de canais de cabo / A falta de comunicação / A falta de desejo / A apatia / A depressão / Os suicídios / As neuroses / Os ataques de pânico / A obesidade / As tensões musculares / A insegurança e a hipocondria / O estresse / E o sedentarismo são responsabilidade dos arquitetos e empresários da construção / Desses males / exceto o suicídio / todos me acometem.*

Na primeira cena em que a personagem é apresentada visualmente, Martín encontra-se sentado em frente ao seu computador e se conecta a um *chat* online, se identificando como “super disponível”. A narrativa de *Medianeras* tem uma relação estreita com a discussão que envolve cidades, espaços e as relações sociais contemporâneas – principalmente as mediadas pelo computador. Na cena seguinte Martín faz uma breve apresentação do seu apartamento e localiza geograficamente o espectador ao falar o seu endereço. Desde o início do filme a própria cidade, Buenos Aires, é apresentada como uma personagem, ligada tanto às ações dramáticas quanto aos conflitos dos protagonistas.

Outro fator que começa a ser exibido no início do filme é a relação das personagens com essas novas plataformas midiáticas, as tecnologias digitais.

*Há mais de 10 anos sentei em frente ao computador e desde então tenho a sensação de que nunca mais me levantei // Não sei se a internet é o futuro / mas foi o meu / vivo de criar websites // Este é o meu ciberespaço // Não sei se sou bom ou se fui um dos primeiros / mas tenho muito trabalho // Comecei com a página do meu psiquiatra / um site dedicado a fóbicos / sua especialidade e o que me faz ir lá duas vezes por semana.*

Martín ao apresentar o aspecto profissional e pessoal de sua vida externa apresenta também a forma como tem se relacionado por meio do ambiente virtual nos últimos anos. A personagem é programador de *websites*. Mas, além do seu lado profissional está ligado diretamente ao computador e ao virtual, ele faz compras, joga, assiste filmes e até namora pela internet.

A tecnologia, por sua vez, aparece, assim, afetando cada vez mais os novos ambientes do habitar. A mesma casa na sua condição de lar talvez seja hoje, precisamente, um dos lugares mais assediados pela nova urbanização cidadã, pois ela se transforma em um novo lugar de trabalho ou estudo através de redes informáticas que estão em cada lar, conectando-o (SILVA, 2008, p. 207).

Na sequência, a apresentação de Martín é retomada e aos poucos vamos conhecendo mais sobre o protagonista.

*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 saí de casa // Ganhei 17 campeonatos com o River no nível mais difícil / em quatro fiquei invicto / em nove fui artilheiro // Ganhei do Federer quatro vezes na final de Wimbledon // Subi na família Corleone até virar o Chefão / fiquei totalmente isolado / com medo.*

Field (2001), como já discutido anteriormente, ao explicitar as etapas de construção de uma personagem defende a importância de serem apresentados os aspectos da vida profissional, pessoal e privada de cada personagem. É o que Taretto faz nos primeiros minutos de seu filme. As escolhas técnicas de iluminação e coloração das cenas e os ambientes em que as personagens se encontram também refletem quem elas são. Martín aparece inicialmente em seu apartamento, um ambiente com pouca incidência de luz, visto que a iluminação se dá basicamente por meio das telas – do computador e da televisão, no momento em que ele está jogando videogame -, com pouco espaço de circulação e muitos objetos cênicos compondo a decoração do lugar. Essas nuances compõem a construção visual da personagem.



Figura 9 - A luminosidade das telas compõe parte da iluminação cênica do apartamento de Martín.

Em seguida, Martín é apresentado no consultório de seu psiquiatra e apresenta ao espectador a estratégia desenvolvida pelo médico para ajudá-lo a perder o medo da cidade: fazer fotos. Martín só se desloca a pé, anda por Buenos Aires e mesmo assim estava acostumado a não enxergar a cidade. Segundo o discurso do próprio Martín, fazer fotos ao caminhar por Buenos Aires vai ser *“uma maneira de redescobrir a cidade e as pessoas / buscar a beleza onde aparentemente ela não existe / observar é estar e não estar / ou talvez estar de um jeito diferente”*.

A ação do pedestre de percorrer o espaço é responsável pela realização espacial do lugar em um processo de apropriação e re-leitura do sistema urbanístico pelo praticante ordinário do espaço. Por sua experiência no espaço, o pedestre atualiza e organiza o conjunto de possibilidades e proibições impostas pelo “espaço geométrico dos urbanistas”. A racionalidade dos urbanistas sobre o espaço é legitimada ou não por sua

apropriação cotidiana. Pensando por este caminho, o sujeito que pratica o espaço urbano assume um lugar central no processo de produção do espaço urbano (LIMA, 2013, p. 206).

É como pedestre e fotógrafo que Martín volta a se apropriar dos espaços urbanos e passa a vivenciar Buenos Aires de forma mais ativa. A percepção da personagem sobre a cidade e as pessoas, bem como sobre a relação das pessoas com a cidade, começa se modificar, e isso promove também mudanças comportamentais no próprio Martín. A personagem reaprende a perceber o espaço por meio do dispositivo que é a câmera fotográfica, experimentando um novo modelo de visão e traçando uma nova relação entre ele - o observador - e o mundo.

A construção da personagem, seja por meio do discurso visual ou por meio do discurso verbal, continua de forma detalhada. Ao apresentar o que leva na mochila, Martín fala sobre ele, sobre seus medos, suas práticas e suas angústias. A cena é captada no ângulo zenital ou plongée absoluto, ângulo em que a câmera é colocada acima do objeto ou personagem filmado, no alto do cenário, apontada diretamente para baixo, o que permite que o público visualize todos os elementos que Martín coloca em sua mochila. Até aqui é possível perceber que a estratégia imagética construída pela direção do filme foi a de mostrar muito mais os cenários e os detalhes do quadro que compõe a cena do que manter o enquadramento preso ao ator.

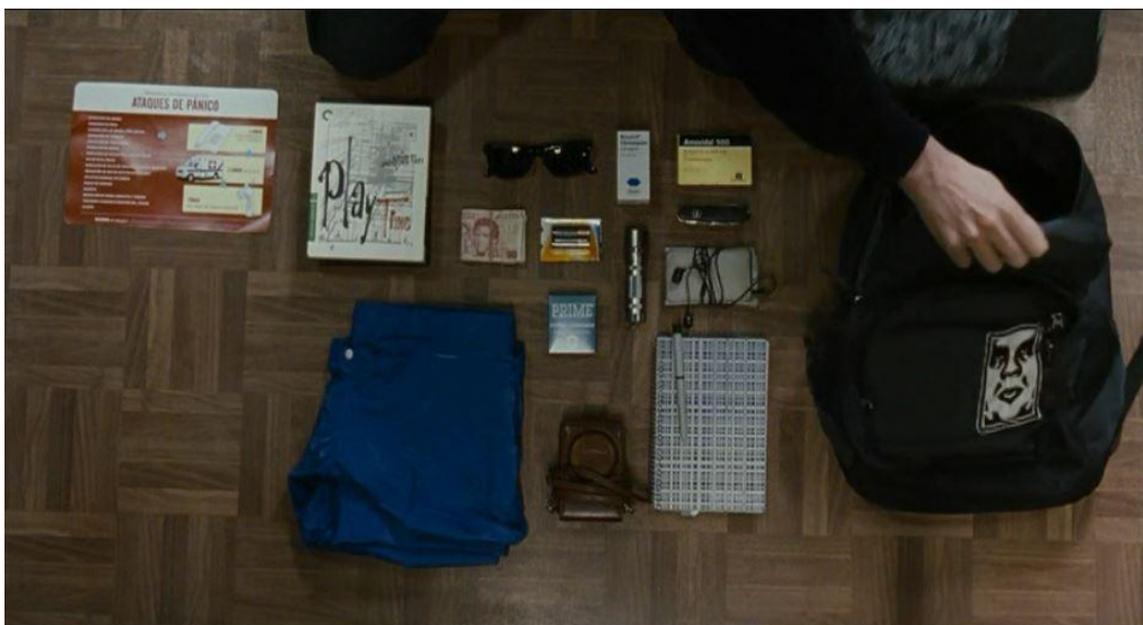


Figura 10 - Captação de imagem em ângulo zenital apresenta os objetos que Martín carrega em sua mochila.

Com o final da apresentação de Martín, inicia-se a apresentação de Mariana, a outra protagonista do filme em questão. A sequência se inicia aos 7 minutos e 22 segundos. Da

mesma forma que Martín apresenta seu personagem a partir dos aspectos de sua vida profissional, pessoal e privada, Mariana conta ao público, também por meio de um monólogo em *off*, sua frustração como arquiteta e sua decepção amorosa no último relacionamento. Mariana aparece em um plano médio fechado, no entanto, devido à composição do quadro - com a presença de dois braços de um manequim -, temos a sensação de que o plano é ainda mais próximo, o que dá ao espectador a sensação de um *close*.

*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 só por causa da escala // Com outras construções também não dei certo // Uma relação de quatro anos ruiu / apesar dos meus esforços para mantê-la em pé / se a minha vida fosse um jogo / como o Jogo da Vida / caberia a mim o frustrante castigo de voltar cinco casas.*

Na sequência seguinte, Mariana encontra-se em seu apartamento, que, assim como o de Martín, também tem incidência de pouca luz e dá a sensação de um ambiente escuro. Além disso, o tamanho do imóvel também é pequeno (apresentado na planta, da mesma forma como é apresentado o apartamento de Martín) e está repleto de manequins e objetos cênicos, que Mariana utiliza em seu novo ofício: vitrinista. São apresentados detalhes do apartamento, como o microondas desenhado, imãs e fotografias na geladeira.



Figura 11 - Os objetos cênicos distribuídos pelo apartamento de Mariana revelam seu ofício e sua rotina.

“Tudo se relaciona num roteiro, por isso torna-se essencial introduzir os componentes da sua história desde o início. Você tem dez páginas para capturar ou fisgar o seu leitor, então tem que apresentar sua história imediatamente” (FIELD, 2001, p. 60). As dez páginas escritas em um roteiro citadas por Field (2001) equivalem a, aproximadamente, dez minutos de imagens e em *Medianeras* são justamente esses dez minutos iniciais que são dedicados à apresentação das personagens, mostrando ao espectador as suas frustrações, medos, profissões e construindo, com isso, a sua personalidade. Essa aproximação com Martín e Mariana é um dos elementos que fisgam o espectador.

Além do discurso verbal, o discurso visual também é responsável por alicerçar a personalidade desses dois protagonistas, seja pela apresentação de seus apartamentos ou pela inserção de detalhes na decoração ou nuances no comportamento diário. E é justamente ao fim desses dez minutos de filme que o público se depara com a primeira situação que coloca Martín e Mariana juntos, em um mesmo espaço. A partir dessa sequência percebe-se que os dois protagonistas transitam pelos mesmos lugares e fica a tensão da iminência do encontro.



Figura 12 - As personagens transitam pelos mesmos espaços, mas o encontro não acontece.

Martín demonstra sua aproximação com as mídias digitais desde o início da história. Essa relação aparece como possível agravante de algumas das fobias citadas por ele em seu primeiro monólogo em *off*. Nas cenas seguintes a personagem aparece com insônia, se preparando para dormir às 2 horas da manhã e acordando 59 minutos depois. Ele sai do computador para a cama e, pouco tempo depois, volta da cama para o computador, demonstrando que a sua dinâmica de vida está ligada diretamente ao aparelho e às possibilidades do ambiente virtual.



Figura 13 - A rotina de Martín está ligada diretamente ao computador e ao ambiente virtual.

Mariana, em contrapartida, não apresenta uma relação tão próxima com o virtual e se encontra mais ligada ao seu trabalho e aos seus manequins – diante dos momentos de solidão, a personagem esboça uma relação próxima com eles, uma relação que envolve conversas, cuidados, carinhos, etc.

Todas as técnicas do cinema concorrem para submergir o espectador tanto no ambiente quanto na ação do filme. A transformação do tempo e do espaço, os movimentos de câmera, as mudanças incessantes dos pontos de vista tendem a levar até mesmo os objetos para um circuito afetivo (MORIN, 2014, p. 132).

O que é posto por Morin (2014) sobre a afetividade no cinema ser despertada até mesmo pelos objetos, acontece em *Medianeras* com os manequins de Mariana. A relação que a personagem desenvolve com eles no decorrer da história faz com que nós, espectadores, sintam-se afeiçoados por eles. Isso acaba nos aproximando também da ideia de que os manequins deixaram de ser seres assexuados, eles “se parecem cada vez mais os humanos e, com o passar do tempo, também os humanos os imitam” (SILVA, 2011, p. 32).



Figura 14 - Mariana apresenta uma forte ligação com os seus manequins e os insere em seu dia-a-dia.

Ainda em uma sequência de cenas de Mariana, a protagonista apresenta a vitrine, seu lugar de trabalho, como um espaço abstrato e mágico, que não é nem interior, nem exterior ao ambiente das lojas. A vitrine é uma espécie de não-lugar (AUGÉ, 2006) para os demais habitantes da cidade, que passam por inúmeras delas diariamente e muitas vezes nem as percebem. No entanto, a vitrine se configura como um lugar para Mariana, já que se trata de um espaço de identificação, de vivência, um espaço que reflete o seu repertório visual, social e reflete também os seus desejos e sonhos.

“É necessário esclarecer que a oposição entre lugares e não-lugares é relativa. Varia segundo os momentos, as funções e os usos” (AUGÉ, 2006, 110). Diante dessa ressalva, Augé (2006) usa como exemplo os salões de aeroportos: o viajante passageiro não tem a mesma relação com o espaço do aeroporto que o empregado que trabalha ali todo dia, que encontra seus colegas e passa nele uma parte importante da sua vida. É nessa perspectiva que também refletimos sobre a vitrine como um espaço híbrido, não-lugar para uns e lugar para Mariana, já que a mesma tem o ofício de vitrinista e desenvolve uma relação de pertencimento e até de afeto com as vitrines em que trabalha.



Figura 15 - A vitrine é apresentada como espaço que reflete a personalidade e os gostos de Mariana.

*Não posso negar 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.* A vitrine desperta em Mariana, portanto, um desejo de ser vista. Trata-se do único lugar em que Mariana acha que pode se tornar visível, já que pelas ruas da cidade, diante das multidões, ela tem a sensação de ser invisível, de não ser percebida. Silva (2011) apresenta uma discussão sobre os olhares cidadãos e nela reflete sobre a vitrine.

A vitrine é uma janela. Nela construímos um espaço para que os outros nos olhem, mas também para olharmos através dela. Mais ainda, pela maneira como nos olham podemos compreender como nos projetamos e, pela forma como a vitrine é projetada, podemos entender como ela quer ser vista. Assim, a vitrine constitui-se num jogo de olhares, uns que mostram, outros que vêm, uns que olham como os veem, outros que veem sem saber que são vistos (SILVA, 2011, p. 27).

Logo após a fala de Mariana sobre as vitrines, a iminência do encontro entre os dois protagonistas volta a acontecer. Os *takes* que enquadram a vitrine são frontais e, em sua maioria, em plano geral, com um ângulo de visão mais aberto, mostrando toda extensão do espaço e a relação dos transeuntes com o não-lugar. É nessa sequência que Martín passa em frente à vitrine que Mariana acabara de organizar e para, demonstrando interesse por alguma coisa que ali estava. Detalhes como esse quando inseridos no roteiro vão construindo o conflito dramático e aumentando a expectativa pelo encontro dos dois. Além disso, essa cena confirma a ideia de que

se a vitrine não é feita por acaso é porque por trás dela existem interesses, sujeitos que colocam o olhar fora da vitrine, no eventual observador, para cativá-lo e, prontamente, levar as suas descobertas ao cenário da visão, a vitrine, para convertê-lo numa armadilha, ali onde o observador cede à tentação do anunciado (SILVA, 2011, p. 27-28).



Figura 16 - A vitrine de Mariana desperta interesse em Martín.

Após apresentar a vitrine, a narrativa insere em seguida mais um elemento que se relaciona com Mariana, o *Wally*. A personagem apresenta o livro *¿Dónde está Wally?* como “o livro chave da minha vida” e em seguida expõe alguns de suas angústias, destacando a aflição de se sentir um indivíduo perdido entre milhões de pessoas. Podemos aplicar o que Bauman (2007) pondera sobre o modo de vida nas grandes cidades contemporâneas à sensação que Mariana descreve quando está sozinha pelas ruas de Buenos Aires. Segundo o autor, “quanto maior e mais heterogênea a cidade, mais atrações ela pode sustentar e oferecer. A concentração maciça de estranhos é, simultaneamente, um repelente um poderosíssimo ímã” (BAUMAN, 2007, p. 95). Essa relação da personagem com o fluxo de pessoas na cidade é retomada em outros momentos da narrativa em que o *Wally* volta a aparecer.

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

O livro *¿Dónde está Wally?* está sendo visto no apartamento de Mariana e a pouca incidência de luz continua marcando os ambientes dos imóveis dos protagonistas.

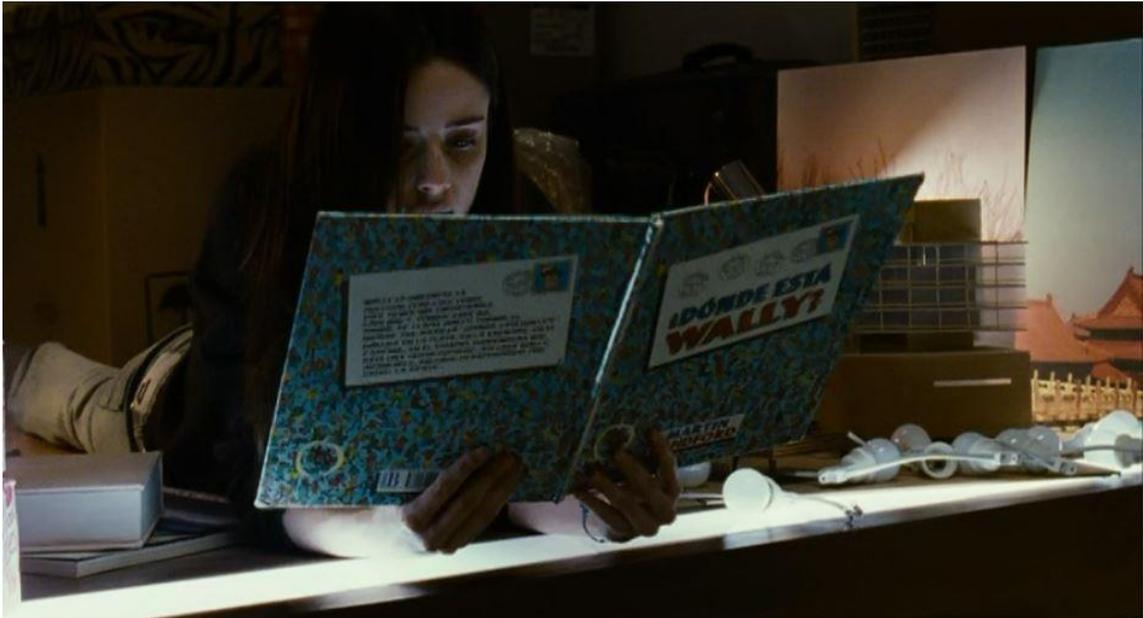


Figura 17 - Primeira cena em que *Wally* aparece como elemento narrativo.

Taretto intensifica o conflito dos desencontros em *Medianeras* a partir de *Wally*, que acompanha todo o arco narrativo das personagens, a partir daqui. A ilustração *Onde está Wally?* foi criada por Martin Hendford, que no site<sup>31</sup> oficial da personagem relatou o que o motivou à criação de *Wally*: “Eu gostaria de inspirar as pessoas a abrir suas mentes para explorar mais assuntos, para estar ciente do que está acontecendo ao seu redor. Eu gostaria que eles vissem maravilhas em lugares que não os tenha ocorrido” (HENDFORF, *online*, tradução nossa<sup>32</sup>). Identifica-se na fala de Hendford aspectos inseridos na narrativa do próprio *Medianeras*, quando a dinâmica do cotidiano contemporâneo, a partir de uma sociedade demasiadamente visual, faz com que os cidadãos não enxerguem o que está ao seu redor. Isso aparece como metáfora tanto para Martín, quando precisa reaprender a olhar a cidade por meio da câmera fotográfica para voltar a perceber os espaços e as pessoas, quanto para Mariana que se sente pequena e invisível diante das multidões e do ritmo da metrópole.

Em seguida, são apresentados os relacionamentos anteriores das duas personagens. Começando com Martín, o diretor nos leva, por meio de um *flashback*, até o aeroporto, lugar onde o protagonista se despede de sua namorada. A despedida coincide com o final do namoro, apesar de Martín só descobrir isso tempos depois, quando a ex-namorada o comunica que não voltará para a Argentina.

<sup>31</sup> *Meet Wally's Creator*. Disponível em: <<http://www.whereswally.co.uk>>. Acessado em: 03 nov. de 2015.

<sup>32</sup> Texto original: I'd like to inspire people to open their minds, to explore subjects more, to be aware of what's going on around them. I'd like them to see wonder in places that may not have occurred to them” (HENDFORF, *online*).

Antes de apresentar o *flashback* com o antigo relacionamento de Mariana, uma sequência de cenas traz novamente a fotografia e o ambiente virtual para o roteiro do filme. A sequência se inicia aos 20 minutos e 03 segundos e é encerrada aos 20 minutos e 32 segundos. Nela os protagonistas se divertem ao usar o aplicativo *Photo Booth*<sup>33</sup>. As relações e os momentos estão interligados com o virtual, com a mediação tecnológica, nesse caso do computador. São nuances que vão sendo postas na narrativa para reafirmar a semelhança entre as personagens e gerar a tensão dramática com os desencontros.



Figura 18 - A relação das personagens com a fotografia é retratada em alguns momentos do enredo.

A sequência seguinte apresenta Mariana em um plano fechado – novamente temos a sensação do *close* devido à composição do quadro, que dispõe os manequins nos demais planos da imagem. A personagem parece acuada ao receber o telefonema do seu último namorado. Para explicar o relacionamento dela, Taretto utiliza a fotografia como recurso discursivo. Inicialmente Mariana, por meio de uma ferramenta de borracha em um software de edição de imagens, apaga o ex-namorado e coloca em seu lugar o personagem *Wally*.



Figura 19 - Mariana apaga o seu passado e em seu lugar insere uma representação do que pode vir a ser o seu futuro.

<sup>33</sup> “O Photo Booth é um programa nativo dos produtos da Apple, como o Mac e o iPad. Esse aplicativo tem a funcionalidade de utilizar a webcam dos aparelhos como uma máquina fotográfica, permitindo a aplicação de uma série de animações e efeitos”. Disponível em: < <http://www.baixaki.com.br/download/photobooth-para-windows-7.htm>>. Acessado: 17 jan. 2016.

A fotografia aparece como um gatilho que dispara suas memórias e a faz lembrar o relacionamento que acabou. E o *Wally* aparece como elemento que a desperta para a possibilidade de um futuro com alguém que ela não sabe onde e nem como encontrar (na cena anterior em que a protagonista aparece folheando o livro *¿Dónde está Wally?*, Mariana afirma já o ter encontrado em todas as situações – praia, aeroporto, com exceção da cidade grande). Em seguida, novamente o diretor se utiliza do recurso de *flashback*, finalizando a sequência sobre o fim do relacionamento de Mariana.

Com a finalização dessa etapa de apresentação dos antigos relacionamentos, na cena seguinte Mariana aparece novamente em seu ofício como vitrinista. Dessa vez sua vitrine apresenta uma personagem já conhecida pelos espectadores do filme, novamente *Wally* é inserido na narrativa. Mariana caracteriza um dos manequins, com as roupas usadas pela personagem da ilustração<sup>34</sup> – ações como essa reafirmam a vitrine como lugar para Mariana. Ao final dessa cena, em um plano fechado, Mariana coloca os óculos em seu *Wally* e essa ação coincide com o início da próxima cena, em que Martín, a partir do mesmo plano e mesmo enquadramento, também coloca seus óculos para assinar uma encomenda que acabara de receber.



Figura 20 - A inserção do manequim com as roupas do *Wally* representam o momento de vida de Mariana.

<sup>34</sup> A personagem *Wally* é caracterizada por usar calça jeans, camisa manga longa listrada nas cores vermelho e branco e um gorro nas mesmas cores da camisa. Nas ilustrações ele encontra-se sempre em meio a multidões, em ambientes poluídos visualmente, repleto de pessoas, mensagens, cores e informação



Figura 21 - Opções de cortes e detalhes da montagem ditam o ritmo da narrativa.

Aos 24 minutos e 47 segundos, Martín inicia um discurso que explica a sua relação com a internet. Aqui é possível perceber que todas as suas relações estão ligadas, direta ou indiretamente, ao ambiente virtual. A essa realidade das relações contemporâneas podemos estabelecer uma relação direta com Bauman (2003). “Como postulado por Zygmunt Bauman (2003), o estar sempre conectado é um dos modos mais eficientes de, hoje, evitarmos o encontro com o outro e a própria comunicação” (ROCHA, 2008, p. 98).

*A internet me aproximou do mundo, mas me distanciou da vida // Faço coisas do banco e leio revistas pela internet / baixo música / escuto rádio pela internet // Compro a comida pela internet / alugo filmes / ou as veja pela internet / converso pela internet / estudo pela internet / jogo pela internet // Faço sexo pela internet*

Esse cotidiano midiaticizado apresentado por Martín é vivenciado também na sociedade contemporânea e tem alterado a lógica das relações.

Já está claro, até este momento do filme, que a opção de Taretto é trabalhar seu roteiro de forma paralela entre as duas personagens. A história é iniciada com a apresentação de Martín e em seguida é realizada a apresentação de Mariana. Depois ambos apresentam seu lado profissional, o final do relacionamento amoroso e nesta etapa do filme, ambos têm um breve envolvimento romântico com personagens coadjuvantes – Martín com a passeadora de cachorros e Mariana com um admirador casual.

O encontro do Martín se dá inicialmente em um parque, lugar comum de sociabilidade nas cidades. Um *take* em especial chama a atenção por representar visualmente a conversa entre as personagens em cena (ou, na verdade, a ausência da conversa). A câmera encontra-se distante, registrando a imagem em um grande plano geral. Na imagem se vê um grande espaço vazio, com bancos distribuídos de forma simétrica. O enquadramento também obedece a uma simetria, aproveitando as formas geométricas do ambiente e se utilizando da regra dos terços para formar a composição.



Figura 22 - O grande plano geral reflete o distanciamento das personagens na cena.

Já o encontro de Mariana se dá no edifício Comega, mas a sequência se desenvolve, inicialmente, em um espaço de sociabilidade pouco convencional para um encontro, o elevador. Na cena, Mariana fala de sua claustrofobia e a composição do quadro durante esse diálogo coloca Mariana em frente a uma parede monocromática de cor escura, sem detalhes e sem elementos cênicos aparentes (a cor prata da parede também se assemelha aos tons usados na roupa da personagem, que veste uma blusa preta e um cachecol cinza). A construção visual reflete para o público a sensação de receio, prudência ou acucamento da personagem. Diante do conflito, Mariana decide subir de escadas, mas ao chegar ao último andar, desiste do encontro e desce rapidamente os 20 andares. Na sequência, a personagem sai correndo do edifício e passa por outros prédios e fachadas de lojas. Durante toda a caminhada a câmera se mantém parada, captando um ângulo frontal dos lugares por onde Mariana passa.



Figura 23 - A cena monocromática ressalta a angústia da personagem diante do elevador.

*Minha relação com Pablo coincide com a explosão da era digital // Quando começamos a sair comprei a câmera que retratou estes quatro anos // 380 fotos no primeiro*

*ano / 150 no segundo / 97 no terceiro / Estas são as quatro fotos do último ano // Num ato simples e irreversível me desprendo de 38,9 MB de história // Quem dera minha cabeça funcionasse bem como o Mac / Quem dera um simples clique me fizesse esquecer tudo.*

Essa fala surge quando Mariana, após o quase encontro no edifício Comega, está em casa, em seu computador, deletando os registros e lembranças de seu ex-namorado. Uma cena sintomática desse cotidiano midiático que, novamente, envolve a fotografia e a relação do indivíduo com a imagem. Nessa relação com a cultura digital, o registro fotográfico, a partir do barateamento e da mobilidade dos equipamentos atuais, se tornou parte do cotidiano do indivíduo contemporâneo – principalmente do indivíduo urbano. “A revolução digital não é apenas sobre o crescimento da captura digital e sua reprodução, mas é também sobre a acessibilidade da fotografia para o público em geral” (HIRSH, 2001, p. 151, tradução nossa<sup>35</sup>). Além disso, a criação de portfólios virtuais como o *Flickr* e de mídias sociais que trazem a fotografia e o vídeo para o universo do instantâneo, como o *Instagram* e o *Snapchat*, são também responsáveis pelo *boom* da imagem na sociedade contemporânea.

*Tem coisa mais triste no século XXI do que não receber e-mails? / Por sorte que um amigo de Oman me escreveu / Ele está visitando o Iêmen e me pede uma ajuda para sacar 9,5 milhões de dólares de um banco de lá / Fazia tempo que ele não me escrevia / Me parece uma amizade imprudente e interesseira.*

Esse monólogo em *off* de Martín continua a discussão sobre essa necessidade de nos relacionarmos por meio das mediações tecnológicas. Estar conectado, trocar e-mails e mensagens em *chats* torna-se algo quase compulsivo, principalmente, na geração mais jovem. Quantos amigos você tem no *Facebook*? Quanto seguidores no *Twitter*? Quantas curtidas a sua foto alcançou no *Instagram*? Quantos e-mails por dia você recebe? Quantas publicações você faz? Essas questões estão no cerne da comunicação contemporânea, são práticas de uma comunicação urbana, rápida, instantânea. Lemos (2003) aponta para a reconfiguração do espaço e tempo diante dessas plataformas e do cotidiano midiático.

Toda mídia altera a nossa relação espaço-temporal podendo mesmo ser definida como formatos e artefatos que nos permitem escapar de constrangimentos espaços-temporais. Desde a escrita, que descola enunciador e enunciado (espaço) e age como instrumento de memória (tempo), passando pelo telégrafo, telefone, rádio, televisão e hoje, a internet, trata-se de uma mesma ação de emitir informação para além do espaço e do

---

<sup>35</sup> Texto original: "The digital revolution is not only about the increasing ease of digital capture and output, but also about its accessibility to the general public" (HIRSH, 2001, p. 151).

tempo. Cada transformação midiática altera nossa percepção espaço temporal, chegando na contemporaneidade a vivenciarmos uma sensação de tempo real, imediato, “live”, e de abolição do espaço físico-geográfico. A sociedade da informação é marcada pela ubiquidade e pela instantaneidade, saídas da conectividade generalizada (LEMOS, 2003, p. 3).

Aos 37 minutos e 33 segundos, Mariana apresenta ao espectador a história do edifício Kavanagh, um arranha-céu de Buenos Aires. De forma peculiar, a história desse edifício conta também um pouco da história dessa região da cidade e, mais ainda, um pouco da história de duas famílias nos anos 30. Aqui percebemos como as estruturas arquitetônicas e as construções da cidade podem estar relacionadas diretamente com a memória daquele espaço. Uma memória coletiva, construída não só pelos que conhecem a história da construção, mas também por milhares de pessoas que passam por ali diariamente.

Em Calvino (2003), quando *Marco Polo* se propõe a descrever a cidade de Zaíra para *Kublai Khan*, surge nele a certeza de que uma cidade é feita de suas relações com o seu próprio passado. E após descrever diversos acontecimentos, espaços, e lugares de Zaíra, chega a conclusão de que

uma cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras (CALVINO, 2003, p. 16).

É nessa perspectiva que pensamos também nessa história contada por Mariana. O edifício Kavanagh faz parte da história de Buenos Aires e faz da cidade um lugar que relaciona os acontecimentos do passado com um novo cotidiano e com as novas configurações dos espaços.



Figura 24 - A imponência do Edifício Kavanagh diante da Basílica do Santíssimo Sacramento.

*A maior estrutura de concreto armado do mundo nos anos 30 // Um edifício tão impactante quanto a história que esconde // Corina Kavanagh era uma mulher linda de uma família rica, mas sem tradição / que matinha uma história de amor com um rapaz de descendência importante // Os Anchorenas se opunham à relação e conseguiram terminá-la // Nada dizia mais sobre os Anchorenas que a Basílica do Santíssimo Sacramento / construída para ser o sepulcro da família // O palácio dos Anchorenas ficava do outro lado do parque / e eles planejavam construir outro ao lado da basílica // Corina Kavanagh vendeu três fazendas e mandou construir um prédio arranha-céu com um único objetivo / cobrir a fachada da basílica / impedir que os Anchorenas a vissem das janelas do palácio // Para vê-la é preciso ir a uma pequena rua chamada Corina Kavanagh.*

Para acompanhar essa fala da personagem, reproduzida por meio de um monólogo em *off*, o discurso visual foi construído a partir da inserção de fotografias dos anos 30 e de elementos de pós-produção para ilustrar a história contada por Mariana.



Figura 25 - Fotografias antigas e elementos de pós-produção ilustram a história contada por Mariana.

Durante o filme, em cenas mais curtas, que aparecem normalmente quando os personagens estão de passagem de um lugar para outro, o discurso visual se mantém como na proposta inicial, com a exploração de formas geométricas nos enquadramentos, pouca incidência de luz e uso de gelatina CTB na iluminação - as imagens aparecem em um tom azulado. É assim na cena após a apresentação do edifício Kavanagh, quando Mariana sobe a escada de seu prédio até chegar ao seu apartamento.



Figura 26 - A pouca incidência de luz e a coloração em tom azulado permanecem presentes na narrativa.

*Brotam no cimento, crescem onde não deveriam crescer // Com paciência e vontade exemplares erguem-se com dignidade / Sem estirpe / selvagens / inclassificáveis para Botânica // Uma estranha beleza cambaleante / absurda // que enfeita os cantos mais cinzentos/ Elas não tem nada e nada as detém // Uma metáfora de vida irrefreável / que paradoxalmente / me faz ver minha fraqueza.*

Esse discurso é verbalizado por Martín após se desencontrar com a passeadora de cachorros. Depois de passar uma noite com ela, Martín a esperou no horário de sempre e a procurou no parque aonde iam com os cachorros. Ao observar as plantas que crescem nas frestas de concreto da cidade, ele reflete sobre a própria vida. As imagens exibidas nesse momento seguem a dinâmica apresentada ao início do filme, em que cada *take* tem duração de 2 segundos e é acompanhado pelo monólogo em *off* do personagem. O contraste se mantém alto, como as sombras continuam acentuadas e a incidência de luz, para cenas externas captadas durante o dia, continua reduzida.



Figura 27 - Nascimento das plantas no concreto apresentadas durante o monólogo em off de Martín.

Poderíamos pensar que as imagens foram feitas por Martín, com sua câmera fotográfica e como parte do tratamento receitado pelo psiquiatra. Trata-se de outra forma de ver a cidade, outra forma de se relacionar com ela.

Aos 50 minutos e 02 segundos de filme, Martín inicia uma busca por um novo relacionamento. A procura é virtual, no site *citas.com*, autodenominado como “portal de encontros”. O protagonista visita o perfil de Marcela, uma mulher de 31 anos, solteira, sem filhos, que fala 7 idiomas além do espanhol e tem interesse por viagem, cinema, sapatos, meditação, música e uma infinidade de outras coisas (provavelmente opções dadas pela programação do próprio site).

Após o encontro, a sequência é encerrada com o discurso de Martín: *concluí que esses encontros são como combos do McDonald's // Nas fotos é tudo melhor / maior e mais apetitoso do que na realidade // Cada vez que eu vou a um encontro / tenho a mesma decepção que tenho em frente a um Big Mac.*

Em nosso mundo de furiosa "individualização", os relacionamentos são bênçãos ambíguas. Oscilam entre o sonho e o pesadelo, e não há como determinar quando um se transforma no outro. Na maior parte do tempo, esses dois avatares coabitam - embora em diferentes níveis de consciência. No líquido cenário da vida moderna, os relacionamentos talvez sejam os representantes mais comuns, agudos, perturbadores e profundamente sentidos da ambivalência (BAUMAN, 2004, p. 8).

A cena em que uma das personagens está de passagem pela cidade, indo de um lugar para outro se repete, mas dessa vez, a imagem é captada de uma forma diferente. No lugar de manter a câmera parada em um ângulo frontal apenas captando a passagem da personagem (como aconteceu na cena em que Mariana sai do edifício Comega), dessa vez a equipe de fotografia trabalha com o movimento de *travelling*, ou seja, a câmera acompanha Martín, em um movimento paralelo ao da personagem, indo de seu apartamento até o clube de natação.

Ao fim da sequência de Martín caminhando pelas ruas de Buenos Aires, uma nova sequência se inicia já dentro de uma piscina lotada. Na ocasião, Martín está saindo da raia 2, enquanto Mariana está chegando na raia 1, logo ao seu lado. Os dois, mais uma vez, se desencontram e a sequência passa a ser vivida a partir do ponto de vista de Mariana.

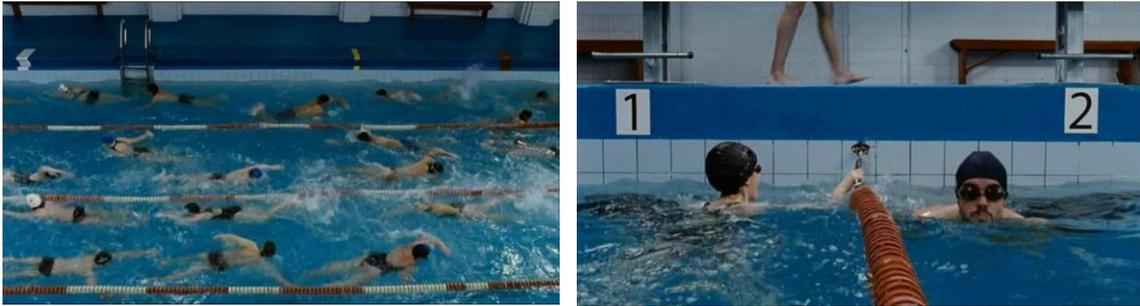


Figura 28 - O uso de formas geométricas nos enquadramentos das cenas é uma constante em *Medianeras*.

Os *takes* da personagem na piscina são frontais e aproveitam as raias e as plataformas de salto para trabalhar a simetria no enquadramento. Com o decorrer da cena, Mariana conhece um rapaz na piscina e dialoga com ele durante uma sequência com duração de aproximadamente 4 minutos, o que resultou em uma sequência posterior, a de um encontro entre os dois. No entanto, o encontro, mais uma vez, foi frustrado. Depois de mais uma decepção amorosa, Mariana volta então a procurar o *Wally* na cidade grande. Ainda não é a busca pelo “seu” *Wally*, ainda não é na cidade grande, mas novamente no livro *¿Dónde está Wally?*.

Em outra sequência, a relação entre Mariana e a vitrine volta a ser retratada. Novamente os *takes* da vitrine são frontais e, inicialmente, em plano aberto. Nessa sequência, no entanto, um *take* apresenta um plano médio fechado em Mariana, que aparece sentada em uma cadeira exposta na vitrine, parada, como um manequim. “Na solidão dos não-lugares posso me sentir por um instante livre do peso das relações, no caso de ter esquecido o telefone celular” (AUGÉ, 2006, 109).



Figura 29 - As cenas em que as vitrines são apresentadas são captadas, em sua maioria, em um ângulo frontal e plano geral de captação, mantendo a imagem aberta.

*Só a luz de manhã tão brilhante me deixou ver com clareza o reflexo // Tarde / como sempre / percebi que aquela que estava na vitrine era eu // Como um manequim // Imóvel / silenciosa / e fria.*

Se olharmos o manequim numa dessas fabulosas vitrines que tem espelho e que nos devolvem a imagem, será fácil pra alguém da cidade ser tomado por uma vertigem e acreditar que não está sozinho, mas que tem ao seu lado um companheiro, eterno e imóvel: o manequim que o acompanhar em seu reflexo (SILVA, 2011, p. 33).

No caso de Mariana, a devolução dessa imagem a fez ver algo ainda pior, ela mesmo como um manequim, imóvel.



Figura 30 - Mariana ao perceber o seu reflexo no espelho da vitrine.

Após essa percepção de sua própria apatia, a personagem inicia uma nova sequência, dessa vez relacionando a arquitetura da cidade e o cotidiano das personagens. Em 1 hora, 6 minutos e 40 segundos de filme, Mariana apresenta em seu discurso uma característica arquitetônica local, as *medianeras*, que não só influencia diretamente a vida dos protagonistas do filme como também dá nome à obra.

A fala da personagem é iniciada em 1 hora, 6 minutos e 51 segundos e retoma a mesma poética visual da fala de Martín no início do filme, ou seja, *takes* com duração de aproximadamente 2 segundos e que retratam características da arquitetura de Buenos Aires. A estrutura narrativa segue até 1 hora, 8 minutos e 42 segundos e o último *take* apresenta uma *medianera* com a palavra *Hope*<sup>36</sup>.

*Todos os edifícios / absolutamente todos / possuem uma face inútil // Imprestável / Que não é nem a fachada da frente e nem a detrás / É a “medianera”/ Superfícies enormes que nos dividem e nos lembram do passar do tempo / a poluição e a sujeira da cidade // As medianeras mostram nosso estado mais miserável / refletem a inconstância / as rachaduras / as soluções provisórias / É a sujeira que escondemos sob o tapete / só nos lembramos delas*

<sup>36</sup> Esperança (tradução nossa).

*excepcionalmente / quando submetidas pelos intempéries do tempo, deixam infiltrar suas reivindicações.*

*As medianeras são convertidas em mais um meio publicitário / que em raras exceções conseguem embelezá-las // Geralmente, são propagandas duvidosas dos minutos que nos separam dos grandes supermercados ou dos fast food / anúncios de loteria que nos prometem muito em troca de quase nada // Ultimamente lembram a terrível crise econômica que nos deixou assim / desempregados // Contra toda a opressão que significa viver em caixas de sapato / existe uma saída / uma via de escape / ilegal, como toda via de escape / Uma clara contravenção aos códigos de planejamento urbano / se abrem minúsculas, irregulares e irresponsáveis janelas que permitem que alguns milagrosos raios de luz / iluminem a escuridão em que vivemos.*



Figura 31 - Imagens das medianeras apresentadas durante o monólogo em *off* de Mariana.

O ato de abrir uma janela na *medianera* aparece como uma metáfora de esperança, como um ponto de fuga de uma realidade existente. Abrir uma janela na *medianera* representa abrir uma janela para o mundo, representa também a possibilidade de se abrir para a cidade e para novas relações. A contravenção de abrir a *medianera* se transforma na esperança de abrir uma nova possibilidade de comunicação, nesse caso, de comunicação com o urbano.

Como acontece no decorrer de toda estrutura narrativa, a ação de quebrar as paredes do apartamento acontece simultaneamente com os dois personagens. Martín e Mariana decidem ambos, abrir uma janela em suas *medianeras*. Acompanhar a vida das duas personagens até aqui nos permite inferir essa reflexão de que abrir a *medianera* surge como a

busca por algo novo, uma tentativa de fuga. Nesse caso, uma tentativa de fuga das frustrações amorosas e profissionais, a esperança de novos ares, de que a entrada de luz no apartamento faça com que as vidas também se tornem novamente “iluminadas”.

Nas cenas seguintes, quando os personagens aparecem em seus apartamentos, a iluminação natural, que tem origem na janela da *medianera*, é usada pela equipe de fotografia do filme como fonte de iluminação cênica. A iluminação, que até então era caracterizada pela pouca incidência de luz, agora dá espaço para cenas mais iluminadas e com outro balanço de branco, o que torna as cenas mais amareladas.



Figura 32 - Iluminação dos apartamentos e vestimentas das personagens antes de eles quebrarem as *medianeras*.



Figura 33 - Iluminação dos apartamentos e vestimentas das personagens logo após a quebra das *medianeras*.

Martín e Mariana aparecem ouvindo a mesma rádio e cantando a mesma canção, intitulada de “*True love will find you in the end*<sup>37</sup>” e logo na sequência, ambos vão até suas novas janelas e, de longe, se veem. A câmera apresenta um plano geral da parede dos dois prédios, trazendo um ar cômico para a cena ao ressaltar o uso das *medianeras* pela publicidade. Em seguida, é utilizado um plano mais fechado, fazendo com que o espectador identifique o rosto das personagens. A cena é encerrada com um grande plano geral que apresenta, em um só *take*, a *medianera* dos dois prédios, assim como as janelas de Martín e de Mariana.

<sup>37</sup> Tradução nossa: No final, o amor verdadeiro encontrará você



Figura 34 - As medianeras dos prédios de Martín e Mariana.

Uma nova sequência se inicia em 1 hora, 13 minutos e 29 segundos de filme. São *takes* com 2 segundos de duração que mostram os fios que interligam os prédios e cobrem o céu de parte da cidade. Nove segundos depois, se inicia um monólogo em *off* na voz de Mariana.

*Quando vamos ser uma cidade sem fios? / Que gênios esconderam o rio 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 10 teclas / que reduz uma das mais lindas línguas 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-vindos a era das relações virtuais.*

As imagens apresentadas já aparecem com uma iluminação mais intensa e cena é finalizada com 1 hora, 14 minutos e 34 segundos de filme. Logo em seguida, há uma continuação na temática abordada pelo discurso verbal da protagonista. Martín novamente entra em seu *chat online* e inicia uma conversa. Dessa vez, quem está do outro lado da tela é Mariana, que acabara de entrar no chat.



Figura 35 - Momento em que Martín e Mariana iniciam uma conversa no *chat* online.

Martín apresenta um comportamento típico dos que já são acostumados a se relacionar virtualmente. Já Mariana ainda não compreende a dinâmica do encontro virtual, isso fica claro quando ela inicia o *chat* e quando não o responde por alguns segundos, deixando a conversa ser silenciada temporariamente. Aproveitando-se do que acontece em cena, é possível traçar uma estreita relação com o que é retratado por Bauman (2004) quando ele propõe uma discussão sobre a liquidez, a quase fugacidade, das redes e dos *chats*.

Nós pertencemos ao fluxo constante de palavras e sentenças inconclusivas (abreviadas, truncadas para acelerar a circulação). Pertencemos à conversa, não àquilo sobre o que se conversa. [...] a união só se mantém na medida em que sintonizamos, conversamos, enviamos mensagens. Se você interromper a conversa, está fora. O silêncio equivale à exclusão (BAUMAN, 2004, p. 52).

A conversa dos dois no chat tem quase 4 minutos de duração e é encerrada por uma queda de energia. Os dois protagonistas saem de casa para comprar velas e como eles moram no mesmo quarteirão, foram até o mesmo estabelecimento. Eles se encontram, conversam, mas não conseguem se ver direito – o lugar estava iluminado apenas pela luz de algumas velas.

Quando a energia retorna, Mariana separa uma caixa de coisas para jogar fora e entre elas está um de seus manequins, com o qual ela conversava e já até tinha esboçado uma tentativa de relação sexual. A personagem se despede dele com um abraço na calçada do seu

prédio. Talvez fosse ele a única “pessoa” com quem ela verdadeiramente mantinha uma relação nos últimos tempos. A sequência segue com o retorno de Mariana para a casa, quando a câmera volta a mostrar uma série de detalhes do apartamento da arquiteta (decoreação, fotos na geladeira, boneco do *Wally*, etc).

Ao amanhecer, a narrativa leva o espectador até o apartamento de Martín, novamente bem iluminado – a luz natural que entra pela janela da *medianeras* continua sendo usada pela equipe de fotografia do filme - e com cores mais quentes que as do início do filme. O personagem encontra-se sentado em frente ao seu *desktop*, cena que se repetiu durante todo o filme, e pega em sua estante um boneco do *Astroboy*<sup>38</sup> ainda com a caixa lacrada. Martín abre a embalagem e aciona um botão nas costas do boneco, que por sua vez, abre uma porta em seu peito e deixa a mostra um coração – elemento culturalmente ligado ao amor.

Na sequência, Mariana vai até a sua janela e a abre para olhar a cidade. Ao olhar para a rua ela enxerga, na outra esquina, algo que se difere dos demais transeuntes que ali estão. Inicialmente ela não acredita no que vê, mas ao olhar de forma mais atenta, ela percebe que lá embaixo, na rua em frente ao seu apartamento, existe alguém usando as mesmas vestimentas que o *Wally*. Ao perceber que, finalmente, ela pode ter encontrado o seu *Wally* na cidade grande, Mariana sai de casa e, sem nem pensar na sua fobia, desce de elevador. A personagem corre pela rua e vai ao encontro de Martín. Eles se olham, sorriem e conversam ali mesmo, na rua. “A rua torna-se emblemática como mediação para o acesso ao urbano. A sedução da cidade, desde a abertura dos tempos modernos, tinha a rua como elemento privilegiado” (GOMES, 2008b, p. 54). A rua, espaço que caracteriza a cidade, se tornou, pela primeira vez em *Medianeras*, lugar de encontro. A cena do encontro dos dois acaba com um *fade* para o preto em 1 hora, 27 minutos e 56 segundos, sendo seguida de uma tela preta onde se forma a palavra *medianeras* e ao fundo uma trilha sonora instrumental que segue em uma crescente até que o nome seja formado.

---

<sup>38</sup> *Astroboy* é um mangá de Osamu Tezuka produzido no início da década de 1950. O site oficial é o <<http://tezukaosamu.net/jp/>>. Acessado em: 07.jan.2016

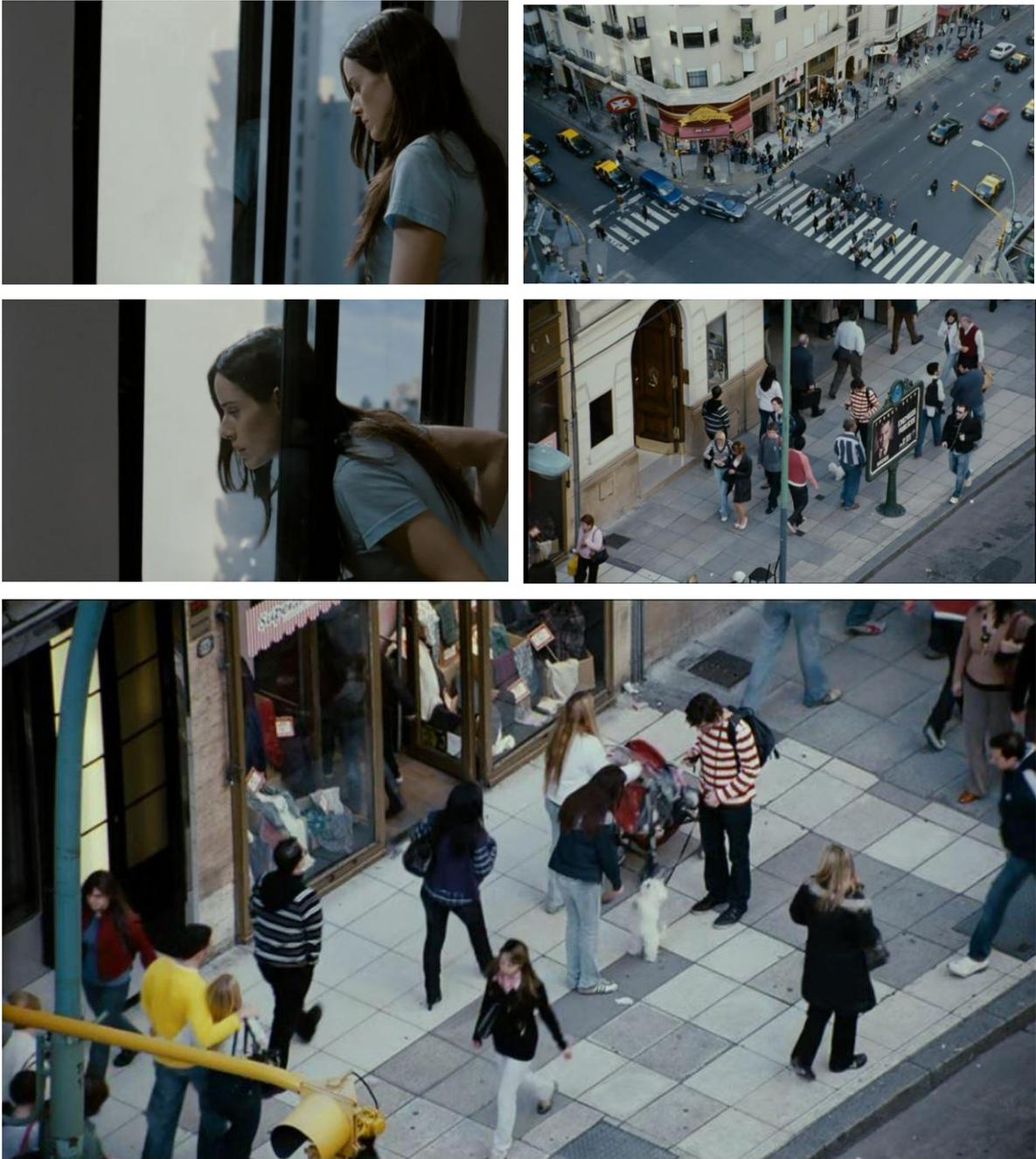


Figura 36 - Mariana encontra Martín, o “seu Wally” na cidade, e vai ao encontro dele na rua.

A última sequência de *Medianeras* é uma espécie de bônus que antecede os créditos do filme. Uma tela do *Youtube* é mostrada e no local de busca é digitado “mariana y martin”. O primeiro resultado encontrado é um vídeo das duas personagens cantando a música “*Ain't no mountain high enough*” e em seguida, os créditos do filme, começam a surgir.

*O mundo que conhecemos, sem nós, não é mundo. Daí deriva o paradoxo fundamental: nosso mundo faz parte de nossa visão de mundo, a qual faz parte de nosso mundo.*

*(MORIN, 2005, p. 223).*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes mesmo de ingressar no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia, já visualizava a possibilidade de trabalhar *Medianeras* como objeto de estudo. Isso porque a obra argentina me deixou inquieta desde a primeira vez que a assisti. As inúmeras possibilidades de leitura, de interpretação e de procedimentos metodológicos que essa produção audiovisual permite desenvolver se firmaram como um desafio para a realização da presente pesquisa. Aos poucos, no entanto, percebi que o filme, ele mesmo atua como metáfora do processo de quebra das *medianeras*.

O que Martín e Mariana fazem ao quebrar suas *medianeras* e construir nelas uma janela simboliza também o que *Medianeras* representa para quem decide encarar o filme como uma representação de fenômenos sociais, urbanos e midiáticos, que permite refletir não só sobre as nossas ações enquanto indivíduos contemporâneos, mas também sobre o plano imaginário que constrói a representação fílmica – tanto do lado da produção quanto do lado da recepção.

*Medianeras*, portanto, abre possibilidades, abre janelas. Abre a perspectiva para uma compreensão da cidade, seja minha como pesquisadora, seja do público como cidadão, seja das personagens que estão em busca de novas relações com a cidade, com seus apartamentos, com outros indivíduos.

Sendo uma janela, *Medianeras* torna-se também vitrine. E cada vitrine gera uma forma de conhecer e sentir (SILVA, 2011). O filme torna-se, então, um espaço de visibilidade que resgata a discussão das cidades no cinema e projeta, além do cinema argentino contemporâneo, o estilo e a linguagem de Gustavo Taretto. Por sua vez, ao projetar o trabalho do diretor, projeta também o trabalho de toda uma equipe que constrói o discurso audiovisual a partir de um processo que une imaginação e imaginário, inicialmente na mente dos profissionais e em seguida no plano de captação das imagens e sons.

Essa relação com o filme analisado nos insere na perspectiva de pensamento de Morin (2005), que percebe o conhecimento como um campo não do objeto puro, mas do objeto percebido, co-produzido. Além disso, Morin (2012) aborda também a reintegração do sujeito nas ciências e aponta a importância de se compreender o conhecimento como um todo, de se enxergar tanto o sistema observado quanto o sistema observador.

Diante dessa perceptiva de que o conhecimento se constrói a partir de uma complexidade multidimensional, compreendemos o urbano também como um fenômeno

complexo, como um efeito imaginário. Essa concepção do urbano nos permite uma aproximação do cenário exposto em *Medianeras*. Trata-se não da cidade, não do cidadão, não do urbanismo, mas de uma estética resultante do hibridismo desse sistema complexo.

A arquitetura da Buenos Aires cinemática revela uma cidade em expansão, uma cidade alterada pela nova dinâmica de um cotidiano midiaticizado. O crescimento aleatório dos edifícios reflete as irregularidades e os paradoxos das práticas de uma sociedade contemporânea, em sua necessidade de receber informações de maneira quase compulsiva e, ao mesmo tempo, se manter em relativo isolamento por causa dessas relações alocadas no espaço virtual – o arco narrativo de Martín representa essa realidade pulsante. Tudo isso revela as diversas possibilidades de se encarar um único e, ao mesmo tempo múltiplo, urbano.

Refletir sobre o indivíduo contemporâneo a partir das relações sociais e de suas ligações com a estética da cidade recortada da narrativa de *Medianeras* é também pressupor a existência e as interrelações de subjetividades que alteram a paisagem da cidade, que por sua vez penetra nas subjetividades de seus habitantes. O território da cidade são seus símbolos e nele uma cidade local subsiste juntamente com uma cidade universal e contemporânea perceptíveis na comunicação urbana, no aparato midiático e na virtualidade que permeia as relações.

Todas essas considerações tornaram-se possíveis a partir das leituras, não só fílmicas como teóricas, realizadas no processo da pós-graduação. A compreensão do urbano de Silva (2011) e a apresentação às cidades de Calvino (2003), juntamente ao entendimento de como se constitui a linguagem cinematográfica permitiram que identificássemos em *Medianeras* todas as nuances apontadas na análise fílmica, bem como no desenvolvimento do aporte teórico.

## REFERÊNCIAS

- ALTHABE, Maria. **Una representación de los años 90 a través del nuevo cine argentino:** El caso los filmes de Pablo Trapero y Adrián Caetano [trabalho de conclusão] Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. 21 dez. 2009. Disponível em: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.649/te.649.pdf>>. Acesso em: 09 jan. 2016.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual:** uma psicologia da visão criadora: nova versão. São Paulo: Pioneira; Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.
- ARONOVICH, Ricardo. **Expor uma história:** a fotografia do cinema. Rio de Janeiro: Gryphus; São Paulo: ABC, 2004.
- ASTROBOY. Disponível em: <<http://tezukaosamu.net/jp/>> . Acessado em: 07.jan.2016.
- AUGÉ, Marc. Sobremodernidade: do mundo tecnológico de hoje ao desafio essencial do amanhã. In: MORAES, Dênis de (org.). **Sociedade Midiatizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Texto & Grafia: Lisboa, 2011.
- BAHIANA, Ana Maria. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BANCO de teses e dissertações CAPES. Disponível em: <<http://bancodeteses.capes.gov.br/>>. Acesso: 03 dez. 2015.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido:** sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Tempos Líquidos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BIBLIOTECA Digital Brasileira de Teses e Dissertações. Disponível em: <<http://bdtd.ibict.br/vufind/>>. Acesso: 03 dez. 2015.
- BRISALANCE, Marie-France; MORIN, Jean-Claude. **Gramática do cinema**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.
- CANEVACCI, Massimo. **A Cidade Polifônica**: ensaios sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 2004.
- CANEVACCI, Massimo. **Sincrétika**: explorações etnográficas sobre artes contemporâneas. São Paulo: Studio Nobel, 2013.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**: introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CENSO Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010. Disponível: <<http://www.ec.gba.gov.ar/estadistica/librocenso2010.pdf>>. Acessado em: 20 mar. 2016.
- COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**: teoria e prática. São Paulo: Summus, 2009.
- CORADINI, Lisabete; BARBOSA JÚNIOR, José Duarte (orgs.). **A cidade e suas imagens**. Natal, RN: EDUFERN, 2014.
- COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. A cena espetacular: cinema e arquitetura urbana na contemporaneidade. **ArtCultura**. Uberlândia, v. 13, n. 23, jul.-dez. 2011, p. 155-165. Disponível em: < [http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/maria\\_helena\\_costa.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/maria_helena_costa.pdf) > Acesso em 06 ago. 2015.
- COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Cinema e construção cultural do espaço geográfico. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**. jan.-jun. 2013, p. 250-262. Disponível em: <<http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/111.pdf><http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/111.pdf>> Acesso em 27 ago. 2015.
- COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Espaço, tempo e a cidade cinematográfica. **Espaço e cultura**. Rio de Janeiro, n.13, jan.-jun.2002, p.63-75. Disponível em: < <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/7426/5382> > Acesso em 21 ago. 2015
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (Orgs.). **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2011.
- DURAND, Fabio. Linguagem audiovisual - um pequeno glossário de termos para produção audiovisual. **Mnemocine**. 11 ago. 2009. Disponível em:

<<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/28-tecnica/141-glossarioaudiovisual>>. Acessado em: 08 dez. 15.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FAUSTO NETO, et al. (org.). **Midiatização e processos sociais na América Latina**. São Paulo: Paulus, 2008.

FERRARA, Lucrécia d'Aléssio. **Ver a cidade: cidade, imagem, leitura**. São Paulo: Nobel, 1998.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

GALVEZ, Iracema Cerdán. O ensino de filosofia no ensino fundamental: revisitando o que foi estudado na última década (2001-2010). Dissertação (Mestrado). 74 f. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2012. Disponível em: <[http://www.sapientia.pucsp.br/tde\\_arquivos/23/TDE-2012-05-30T11:51:32Z-12312/Publico/Iracema%20Cerdan%20Galves.pdf](http://www.sapientia.pucsp.br/tde_arquivos/23/TDE-2012-05-30T11:51:32Z-12312/Publico/Iracema%20Cerdan%20Galves.pdf)>. Acessado em: 23 jan. 2016.

GARCIA, Janaina Pires. **Rétoricas das novas tecnologias na sociedade contemporânea: instrumentos de ensino/aprendizagem no contexto escolar**. Tese (Doutorado) 160 f. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2015. Disponível em: <<http://www.educacao.ufrj.br/ppge/teses2015/tjanainapires.pdf>>. Acessado em: 23 jan. 2016.

GARCIA-CANCLINI, Néstor. Imaginários culturais da cidade: Conhecimento / Espetáculo / Desconhecimento. In: Teixeira Coelho (org.). **A cultura pela cidade**. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2008. Disponível em: <<http://nestorgarciacanclini.net/index.php/cultura-e-imaginarios-urbanos/170-imaginarios-culturais-da-cidade>>. Acesso em: 03 jul. 2015.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universitária de Brasília, 2009.

GIANNINI, Alessandro. Filme de Gustavo Taretto conta, sob o olhar de seis mulheres, o milagre econômico argentino no início dos anos 90: diretor de sucessos como Medianeras lança agora Las Insoladas. **O Globo**. 09 ago. 2015. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/filmes/filme-de-gustavo-taretto-Conta-sob-olhar-de-seis-mulheres-milagre-economico-argentino-no-inicio-dos-anos-1990-17130694>>. Acesso em: 01 fev. 2016.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem Cinematográfica. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

GOMES, Pedro Gilberto. O processo de midiatização da sociedade e sua incidência em determinadas práticas sociossimbólicas na contemporaneidade: a religião mídia e religião. In:

FAUSTO NETO, et al. (org.). **Mediatização e processos sociais na América Latina**. São Paulo: Paulus, 2008a.

GOMES, Renato Cordeiro. A cidade nua: regimes de representação. In: PRYSTHON, Angela; CUNHA, Paulo (orgs.). **Ecoss urbanos: a cidade e suas articulações midiáticas**. Porto Alegre: Sulina, 2008b.

HENDFORF, Martin. **Meet Wally's Creator**. Disponível em: <<http://www.whereswally.co.uk>>. Acessado em: 03 nov. de 2015.

HIRSCH, Robert. **Exploring color photography: from film to pixels**. [s.l.]: Focal Press, 2011.

HJARVARD, Stig. **Mediatização: teorizando a mídia como agente de mudança social e cultural/Mediatization: Theorising the Media as Agents of Social and Cultural Change**. MATRIZES, Brasil, v. 5, n. 2, 2012. Disponível em <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/MATRIZES/article/view/8139>. Acessado em 28 jul. 2014.

IMDB. Medianera: Buenos Aires na era do amor virtual. Disponível : <<http://www.imdb.com/title/tt1235841/>>. Acessado em: 21 jan. 2016.

IMOVISION. Disponível em: <<http://imovision.com.br/>>. Acessado em: 21 jan. 2016.

IMOVISION. **Medianeras: Buenos Aires na era do amor virtual**. Disponível: <<http://imovision.com.br/index.php/filme/medianeras-buenos-aires-na-era-do-amor-virtual-2/>>. Acessado em: 21 jan. 2016.

LEMOS, André. Cibercultura: alguns pontos para compreender nossa época. In: CUNHA, Paulo. (Org.). **Olhares sobre a Cibercultura**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

LEMOS, André. Cibercidades: um modelo de inteligência coletiva. In: LEMOS, André (org.). **Cibercidade: A cidade na cibercultura**. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2004.

LIMA, Eduardo Rocha. A cidade caminhada... o espaço narrado. **Redobra**, UFBA, n. 11, p. 202-211, 2013. Disponível: <[http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2013/06/redobra11\\_21.pdf](http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2013/06/redobra11_21.pdf)>. Acessado em: 13 jan. 2016.

LIMIROSKI, Sergio. Nuevas tecnologías: como afectan a los jóvenes. **Diario La Prensa**. 02 set. 2015. Disponível: <http://www.laprensa.com.ar/426876-Nuevas-tecnologias-como-afectan-a-los-jovenes.note.aspx>. Acessado em: 20 mar. 2016.

LUZ, Rogerio. **Filme e subjetividade**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MARCONDES FILHO, Ciro (org.). **Dicionário da comunicação**. São Paulo: Paulus, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In: MORAES, Dênis de (org.). **Sociedade Mdiatizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MEDIANERAS The Film. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/medianerasthefilm/videos>>. Acessado em: 17 jan. 2016

MEET Wally's Creator. Disponível em: <<http://www.whereswally.co.uk>>. Acessado em: 03 nov. de 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Editora WMF Martins, 2011.

METZ, Christian. Além da analogia, a imagem. In: METZ, Christian. et al. **A análise das imagens**. Petrópolis: Vozes, 1974.

MINISTÉRIO da Justiça. Disponível em: <<http://justica.gov.br/seus-direitos/classificacao>>. Acessado em: 21 jan. 2016.

MOLFETTA, Andrea. **Texto e Contexto no Novo Cinema Argentino dos anos 90**. Ecopos, v.11, n. 2, agosto-dezembro 2008, pp. 143-157. Disponível em: <[https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/viewFile/990/930](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/990/930)> . Acesso em: 03 jan. 2016.

MORAES, Dênis de (org.). **Sociedade Mdiatizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Grande Plano, 1997.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

MORIN, Edgar. **O método 3**: conhecimento do conhecimento. Porto Alegre: Sulina, 2012.

MORIN, Edgar. **O método 4**: as ideias: habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MOURA, Edgar Peixoto de. **50 anos luz, câmera e ação**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

MURCH, Walter. **Num piscar de olhos**: a edição de filmes sob a ótica de um mestre. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

NEWCOMB, Horace. Sobre os aspectos dialógicos da comunicação de massa. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. **Mikhail Bakhtin**: linguagem, cultura e mídia. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

OBSERVATÓRIO iberoamericano de audiovisual. Disponível em: <<http://www.oia-caci.org/pt/>>. Acessado em: 01 mar. 2015.

OROZCO-GÓMEZ, Guillermo. Comunicação social e mudança tecnológica: um cenário de múltiplos desordenamentos. In: MORAES, Dênis de (org.). **Sociedade Midiatizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PHOTO Booth. Baixaki. Disponível em: <<http://www.baixaki.com.br/download/photobooth-para-windows-7.htm>>. Acessado em: 17 jan. 2016.

PRYSTHON, Angela. Metrôpoles latino-americanas no cinema contemporâneo. In: PRYSTHON, Angela (org.). **Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas**. Porto Alegre: Sulinas, 2006.

PRYSTHON, Angela; CUNHA, Paulo (orgs.). **Ecos urbanos: a cidade e suas articulações midiáticas**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

PRYSTHON, Angela. **O Novo Cinema Argentino**. Disponível em: <http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2008/07/09/angela-prysthon-o-novo-cinema-argentino/>. Acessado em: 02 jan. 2016.

RIZOMA. Disponível em: <<https://www.facebook.com/rizomafilms>>. Acessado em: 21 jan. 2016.

ROCHA, Rose de Melo. Cidades palimpsestas, cidades midiáticas: limiaridades e errâncias que produzem significação. In: PRYSTHON, Angela. CUNHA, Paulo (org.). **Ecos urbanos: a cidade e suas articulações midiáticas**. Porto Alegre: Sulinas, 2008.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado** São Paulo: Hacker Editores, 2001.

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

SIMMEL, G. **As grande cidades e a vida do espírito**. Mana, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 577-591, out. 2005.

SILVA, Armando. **Imaginários Urbanos**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SILVA, Armando. **Los imaginarios nos habitan**. Quito: Olacchi, 2008.

SILVA, Edivânia Maria da. **Expressividade poética à flor da tela: janelas para pensar três filmes latino-americanos**. 23 abr. 2015. 227 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. 2015. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2015/04/TESE-Edv%C3%A2nea-Maria-da-Silva-Defesa-23-04-2015.pdf>>. Acessado em: 23 jan. 2016.

SILVA, Josimey Costa da. **No limite da traição**: comunicação de massa, cinema e vínculos sociais. Natal: EDUFRN, 2012.

SILVA, Josimey Costa; ROCHA, Rose de Melo. Leituras imagéticas e urbanidade em ações culturais nas cidades de Natal e São Paulo: apontamentos sobre proposições comunicacionais. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo: Intercom, 2006.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Edições Loyola, 2002.

SODRÉ, Muniz. Eticidade, campo comunicacional e midiaticização. In: MORAES, Dênis de (org.). **Sociedade Midiaticizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

STORYBOARD. Associação Brasileira de Cinematografia. Disponível em: <<http://www.abcine.org.br/servicos/?id=158&/storyboard>>. Acessado em: 12. jan.2016.

TARETTO, Gustavo. **Medianeras**: Buenos Aires na Era do Amor Virtual. Argentina, 2011.

TARNOCZY JÚNIOR, Ernesto. **Arte da composição**. Santa Catarina: Editora Photos, 2008.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 2002.

VIANA, Nildo. **Cinema e mensagem**: análise e assimilação. Porto Alegre: Asterisco, 2012.

VIZER, Eduardo Andrés. Midiaticização e (Trans)Subjetividade na cultura tecnológica: a dupla face da sociedade midiaticizada. In: FAUSTO NETO, et al. (org.). **Midiaticização e processos sociais na América Latina**. São Paulo: Paulus, 2008.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

**APÊNDICE 1 – FICHA TÉCNICA**<sup>39</sup>NOME ORIGINAL: *Medianeras*NOME NO BRASIL: *Medianeras: Buenos Aires na era do amor virtual*

ANO: 2011

**Elenco:**

<b>Ator/Atriz</b>	<b>Personagem</b>
Javier Drolas	Martín
Pilar López de Ayala	Mariana
Inés Efron	Ana
Adrián Navarro	Lucas
Rafael Ferro	Rafa
Carla Peterson	Marcela
Jorge Lanata	Médico
Alan Pauls	Exnovio Mariana
Romina Paula	Exnovia Martín

**Produção:**

<b>Equipe</b>	<b>Função</b>
Pilar Capano	Assistente de produção
Natacha Cervi	Produtora
Bárbara Francisco	Produtora executiva
Christoph Friedel	Produtor executivo
Luis Miñarro	Produtor executivo
Hernán Musaluppi	Produtor
Luis A. Sartor	Produtor associado

**Diretor:** Gustavo Taretto

<sup>39</sup> Fonte da pesquisa: <<http://www.imdb.com/title/tt1235841/>>. Acessado em: 21 jan. 2016

**Roteirista:** Gustavo Taretto

**Diretor de Fotografia:** Leandro Martínez

**Edição:** Pablo Mari e Rosario Suárez

**Música:** Gabriel Chwojnik

**Elenco:** Verónica Bruno

**Direção de Arte ou Design de produção:** Romeo Fasce e Luciana Quartaruolo

**Design de figurino:** Flavia Gaitán

**Departamento de maquiagem:** Manuela Scheldebauer

**Diretor de produção:** Fernando Brom

**Gerente de produção:** Silvana Di Francesco e Rocío Martagón

**Assistente de direção:** Silvana Savastano

**Departamento de arte:** Agostina Benvenuti e Valentín Consentino

**Departamento de figurino:** Candela Rosito

**Departamento de som:** Marco Dary, Santiago Fumagalli, Roberto Migone e Catriel Vildosola

**Departamento de Efeitos visuais:** Martin Becker, Horst Bultmann, Thomas Gieraths, Andreas Helm, Jonas Küpper, Sabine Milbrecht, Leonardo Quartieri, Mariano Santilli.

**Operador de câmera e departamento elétrico:** Fernando Blanc, Bruno Carbonetto, Daniel Ciurleo, Ivan Insausti, Diego Mendizábal.

**Orçamento:** \$11,000,000 (estimado)

**Países:** Argentina, Espanha e Alemanha

**Lançamento:** 2011

**Especificações técnicas:**

**Duração:** 95 minutos

**Som:** Dolby Digital

**Cor:** Colorido

**Aspect Ratio:** 1.85:1

**Laboratório:** Cinecolor S.A., Buenos Aires, Argentina

**Formato do negativo:** 35mm

**Formato de impressão:** 35mm

**Produtoras:**

Eddie Saeta S.A.

Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) (apoio)

Pandora Filmproduktion

Rizoma Films

Televisió de Catalunya (TV3)

Zarlek Producciones

### **Distribuição:**

Imovision (2011) (Brasil)

Action (2013) (Japão)

Cinemien (2011) (Holanda)

Jour2Fête (2011) (França)

Microkosmos (2012) (Grécia)

Real Fiction (2012) (Alemanha)

Sundance Selects (2011) (EUA)

Tour de Force (2011) (Noruega)

trigon-film (2011) (Suíça)

Film1 (2012) (Holanda)

WOWOW Cinema (2013) (Japão)

trigon-film (2011) (Suíça)

### **Sinopse<sup>40</sup>:**

Mariana, Martin e a cidade. Os dois vivem na mesma quadra, em apartamentos um de frente para o outro, mas nunca conseguem se encontrar. Eles se cruzam sem saber da existência do outro. Ela sobe as escadas, ele desce as escadas; ela entra no ônibus, ele sai do ônibus. Eles frequentam a mesma videolocadora, sempre com um stand de filmes os separando. Eles sentam na mesma fileira em um cinema, mas a sala é escura. A cidade que os coloca juntos é a mesma que os separa.

---

<sup>40</sup> Fonte de pesquisa: <<http://imovision.com.br/index.php/filme/medianeras-buenos-aires-na-era-do-amor-virtual-2/>>. Acessado em: 21 jan. 2016

## APÊNDICE 2 – CARTAZ

RIZOMA APRESENTA


 61<sup>st</sup> Internationale  
 Filmfestspiele  
 Berlin  
 Panorama

# medianeras

## BUENOS AIRES NA ERA DO AMOR VIRTUAL

UM FILME DE GUSTAVO TARETTO. COM PILAR LÓPEZ DE AYALA, JAVIER DROLAS, INÉS EFRON, RAFAEL FERRO, CARLA PETERSON, ADRIÁN NAVARRO



UMA PRODUÇÃO RIZOMA / PANDORA FILM / EDDIE SAETA EM ASSOCIAÇÃO COM ZARLEK COM O SUPORTE DE INCAA / IBERMEDIA / WORLD CINEMA FUND / FILMSTIFTUNG NRW / ICAA DESIGNER DE FIGURAS FLAVIA GAITÁN SOFIA CATRIEL VILDOSOLA  
 DESENHO DE PRODUÇÃO LUCIANA QUARTARUOLO / ROMEO FASCE EFETOS VISUAIS MARIANO SANTILLI DIRETOR DE FOTOGRAFIA LEANDRO MARTÍNEZ MÚSICA GABRIEL CHWOJNIK EDITOR PABLO MARI / ROSARIO SUAREZ DIREÇÃO DE PRODUÇÃO FERNANDO BROM  
 PRODUÇÃO EXECUTIVA BARBARA FRANCISCO PRODUTORES NATACHA CERVI / HERNAN MUSALUPPI / CHRISTOPH FRIEDEL / LUIS MINARRO / LUIS SARTOR PRODUTORES NATACHA CERVI / HERNAN MUSALUPPI ESCRITO E DIRIGIDO POR GUSTAVO TARETTO

















