

## Mundo massificado e desumanização no filme *Medianeras*\*

Álvaro Cardoso Gomes\*\*  
Eliane de Alcântara Teixeira\*\*\*

### Resumo

Neste artigo, pretendemos analisar o filme *Medianeras*, tendo como ponto de partida a fenomenologia do espaço, da perspectiva de Bachelard. Na película, pessoas comuns vivem, quase como anônimos, em espaços apertados, numa cidade grande que os torna distanciados e incapacitados de interagir com o Outro. O confinamento social, como procuraremos demonstrar, é o resultado de um sistema social que busca isolar as pessoas e, ao mesmo tempo, privá-las do amor e da afirmação da individualidade.

### Palavras-chave

Espaço urbano; apartamento; cidade; impessoalidade; individualidade

### Abstract

In this paper, we intend to analyze the film *Medianeras*, starting from the phenomenology of space, from Bachelard's perspective. In the film, ordinary people live, almost anonymously, in tight spaces in a big city that makes them distanced and incapable of interacting with the Other. Social confinement, as we shall try to demonstrate, is the result of a social system that seeks to isolate people and, at the same time, deprive them of love and the affirmation of individuality.

### Keywords

Urban space; apartment; city; impersonality; individuality

---

\* Recebido em 02 de março de 2017 e aprovado em 06 de maio de 2017.

\*\* Prof. Titular da USP. Coordenador do Mestrado Interdisciplinar da UNISA.

\*\*\* Professora Titular do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade de Santo Amaro.

O FILME *MEDIANERAS* É UMA PRODUÇÃO ARGENTINA DE 2011, dirigida por Gustavo Taretta. Conta a história de dois moradores comuns de Buenos Aires, Martin e Mariana, que não se conhecem e cujo ponto em comum é o fato de morarem sozinhos, como inquilinos, em minúsculos apartamentos e de buscarem parceiros que os entendam e os complementem. A identificação e o encontro entre ambos será obra do puro acaso, o que serve para atestar quão frágeis são as relações humanas e as leis aleatórias que regem o destino das pessoas, mormente aquelas que são condenadas a viver nas megalópoles, onde se comprime uma massa anônima e apressada. Uma comédia romântica *light*, *Medianeras* não deixa, porém, de ter complexidade, ao tratar de temas tão complexos deste nosso mundo pós-moderno, como a solidão, o desencontro humano, a impessoalização e descaracterização do espaço urbano, com humor e rara sensibilidade.

Começamos nossa análise do filme, citando dois trechos do livro de Ortega y Gasset, *A desumanização da arte e outros ensaios de estética*:

Mas se a metáfora é o mais radical dos instrumentos de desumanização, não se pode dizer que é o único. Esses instrumentos são inumeráveis, de alcance diverso.

Um deles, o mais simples, consiste numa simples transformação da perspectiva habitual. Do ponto de vista humano, as coisas têm uma ordem, uma hierarquia determinada. Algumas parecem-nos muito importantes, outras menos, outras ainda completamente insignificantes. Para satisfazer o anseio de desumanizar não é, portanto, forçoso alterar as formas primárias das coisas. Basta inverter a sua hierarquia e fazer uma arte em que aparecem em primeiro plano, monumentalmente destacadas, as ocorrências menores da vida.

[...]

O processo consiste simplesmente em tornar protagonistas do drama vital as regiões inferiores da atenção que temos por hábito descurar (ORTEGA Y GASSET, 2003, p. 61-62).

O que chama a atenção no filme, pois, é o fato de o diretor ter colocado “em primeiro plano, monumentalmente destacadas, as ocorrências menores da vida”, ou ainda, ter transformado em protagonistas “do drama vital as regiões inferiores da atenção que temos por hábito descurar”. Na desumana paisagem da cidade de Buenos Aires, cujo aglomerado de edifícios lembra mais as lápides de um imenso e asfíxiante cemitério, o olho da câmera nos convida a penetrar na intimidade de dois seres menores e sem heroicidade: Martin e Mariana. A câmera fixa os atos e gestos simples do seu cotidiano mais banal que, por sua vez, se ampliados, refletem os atos e gestos de muitos outros cidadãos que se entregam a tarefas comuns no dia-a-dia. Não se vê neles o arrebatamento das grandes paixões ou grandes atos que podiam culminar no trágico.

O gênero literário que os comportaria lembra bem o “modo imitativo baixo” a que se refere Frye e que se caracteriza pelos seguintes aspectos: “Não sendo superior aos

outros homens e seu meio, o herói é um de nós: reagimos a um senso de sua humanidade comum, e pedimos ao poeta os mesmos cânones de probabilidade que notamos em nossa experiência comum. Isso nos dá o herói do modo *imitativo baixo*, da maior parte da comédia e da ficção realística” (FRYE, 1974, p. 40, grifos originais).

O destino de Martin e Mariana, portanto, não é trágico, no sentido de expiarem culpas e o de serem castigados por potestades superiores, o que é uma prerrogativa das tragédias e heróis clássicos. Pelo contrário, o espectador acompanha o cotidiano deles, muito comum, banal, sem sobressalto algum. Nem mesmo se pode esperar do amor que buscam e que encontrarão no final um espetáculo de rara grandeza, que provoque exaltadas emoções pelo arrebatamento, como costumava acontecer nos melodramas românticos.

Martin e Mariana, física e psicologicamente, são seres para lá de indistintos. Solitários, fechados em lúgubres e pequenos espaços que metaforicamente são chamados de “caixa de sapatos”, entregam-se a tarefas simples, mesmo quando se divertem. Cubículos escuros, quase sem janelas, os espaços em que vivem fazem com que seus habitantes confundam o dia com a noite. Para emblematizar esta separação de seres humanos, condenados a se fecharem nas caixas de sapato, há um espaço arquitetônico comum em toda a cidade, que é conhecido como “medianera”, ou seja, as fachadas cegas dos edifícios, nas quais não há janelas, vitrôs ou sacadas e que constituem como muralhas que servem tanto para separar quanto para enclausurar ainda mais os seres e condená-los a viver na miséria do cotidiano. Devido a isso, a intimidade deles permanece indevassável – eles protegem-se, mas o preço pago por esta proteção é muito alto. Implica solidão, abandono, distanciamento do Outro e uma relação com o mundo totalmente vazia de significado. O mundo é um espelho opaco em que jamais podem se contemplar ou dentro do qual podem interagir. Assim se verifica uma homologia perfeita entre o espaço e seus habitantes.

A essa altura, cremos que valeria a pena aqui tratar da relação entre o homem e o espaço que habita. Bachelard trata em sua *Poética do espaço*, entre outros espaços, da “casa” que, ao ver dele, tem uma dimensão cosmogônica:

Nesta comunhão dinâmica entre o homem e a casa, nessa rivalidade dinâmica entre a casa e o universo, estamos longe de qualquer referência às simples formas geométricas. A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico (BACHELARD, 2003, p. 62).

e

Com efeito, a casa é, à primeira vista, um objeto geométrico. Somos tentados a analisá-la racionalmente. Sua realidade inicial é visível e tangível. É feita de sólidos bem talhados, de vigas bem encaixadas. A linha reta predomina. O fio de prumo deixou-lhe a marca de sua sabedoria, de seu equilíbrio. Tal objeto geométrico deveria resistir a metáforas que acolhem o corpo humano, a alma humana. Mas a transposição para o humano ocorre de imediato, assim que encaramos a casa como um espaço que deve condensar e defender a intimidade (BACHELARD, 2003, p. 63-64).

De fato, a casa não pode ser encarada como um “edifício inerte”, ou seja, um espaço vazio, sem vida e sem comunhão com o humano que a habita, pois ela é, antes de tudo, um espaço que “condensa” a “intimidade”. Como tal, a compreensão mais profunda de seu “ser” deve ser dada não por uma postura analítica, racional, mas, sim, pelo devaneio, pelo onirismo que nos permite, aceitando a lição fenomenológica bachelardiana, concebê-la como um espaço “de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade”. Essa defesa do íntimo do homem levada a cabo pela casa compreende a proteção contra os inimigos externos, sejam agressores (humanos ou feras), sejam as intempéries. Fechado em sua casa, atrás de sólidas paredes e portas, o homem sente-se protegido, salvaguardando seu corpo e seu íntimo de tudo aquilo que possa feri-lo ou mesmo aliená-lo, despindo-o da condição de ser humano. Assim se pode dizer que o homem busca proteção na casa para salvaguardar a chamada “*nuit humaine*”: “É preciso que nossa noite seja humana contra a noite inumana. É preciso que ela seja protegida. A casa nos protege. Não se pode escrever a história do inconsciente humano sem escrever uma história da casa” (BACHELARD, 1974, p. 115).

É isso que, por sua vez, permite a ele, fechado na intimidade de sua casa e protegido pelas paredes e telhados, sonhar e, mesmo, viajar, pela imaginação, como o fazem, aliás, personagens tão díspares como o de *Viagem à roda do meu quarto*, de Xavier de Maistre, e Floressas de Esseintes, de *A rebours*, de J.K. Huysmans. No primeiro romance, o sujeito da enunciação observa que “o prazer que a gente tem em viajar no seu quarto está ao abrigo do ciúme inquieto dos homens (...). E haverá, com efeito, algum ente tão infeliz, tão abandonado, que não tenha um abrigo para onde possa retirar-se e onde consiga esconder-se de todos? Ora aí estão todos os preparativos da viagem” (MAISTRE, 1944, p. 13-14).

Isso acontece porque, protegido em seu abrigo das forças da Natureza e da maldade do homem, o inquilino do quarto apoia-se na força da imaginação para conquistar o mundo em suas andanças imaginárias, mas sem correr o risco que muitos aventureiros, do passado e do presente, corriam, ao enfrentarem de peito aberto os grandes perigos que lhes poderiam ser ofertados: “nenhum obstáculo poderá deter-nos, e,

entregando-nos jovialmente à nossa imaginação, segui-la-emos por toda a parte, por onde ela se compraza em conduzir-nos” (MAISTRE, 1944, p. 15). Já Des Esseintes, fechado em sua tebaida em Fonteney, cerca-se de objetos de arte e de decoração, para fugir de um mundo estúpido e massificado, do qual o bom gosto, o refinamento é excluído. Era assim que ele via o mundo e os homens e era assim o modo como sonhava em fugir dele, criando um espaço íntimo que, ao mesmo tempo, o protegesse e lhe permitisse sonhar e viajar pela imaginação:

Seu desprezo pela humanidade aumentou; compreendeu enfim que o mundo se compõe, na maior parte, de sacripantas e imbecis.

[...]

A essa altura, já sonhava com uma refinada tebaida, num deserto confortável, com uma arcada imóvel e tépida onde ele se refugiaria, longe do incessante dilúvio da parvoíce humana.

[...]

Suas ideias de afastar-se para longe do mundo, de fechar-se num retiro, de abafar (como se faz para certos doentes cobrindo a rua de palha) o alarido rolante da vida inflexível, se revigoraram (HUYSMANS, 1987, p. 36-38).

Em suma, ambos os protagonistas encontram no espaço fechado um local privilegiado que os protege contra o mundo e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, dá condições para que conheçam o mundo. O imaginário, ativado pela mente ociosa e que vive em conforto, desenvolve-se a um nível inconcebível, o que não aconteceria se os protagonistas tivessem de enfrentar face-a-face a realidade que, além de colocar o indivíduo em provável perigo, ainda por cima, provocaria a fatal dispersão imaginativa, implicando o isolamento e o esvaziamento do ser em sua tentativa de compreensão do mundo.

Outro aspecto que seria importante considerar é que o espaço fechado de uma casa permite, sem que se perca a tão preciosa intimidade, a integração com a natureza, a ser contemplada pelas vidraças. Ou ainda, como mostraremos mais adiante, uma avaliação das dimensões estreitas ou amplas do mundo, por meio de um observatório cavado nas paredes dos edifícios. É o que fazem tanto Martin quanto Mariana, ao abrirem um buraco na parede, para criarem artificiais janelas nas paredes-meias, de onde podem ter uma visão mais ampla das coisas. A engenhosa intervenção deles nos apartamentos é que lhes permitirá verem-se, ainda que modo precário, pois o contato efetivo se dará bem mais adiante.

Contudo, é preciso entender aqui que, particularmente, a casa em *Medianeras* é peculiar em seu modo de ser, carregando em si um sentido negativo, na medida em que incorpora a realidade desumana das grandes cidades, que obriga seus habitantes a viverem

em espaços pequenos e não individualizados. Referimo-nos à invenção dos apartamentos em grande escala, que só teve possibilidade de acontecer na modernidade, graças à utilização de novos materiais de construção, como o ferro e o concreto. É preciso considerar, pois, a falta de individualidade desse tipo de espaço habitável: num arranha-céu, as unidades tendem a ser todas iguais, sobretudo quando o edifício abriga pessoas de baixa renda. De fato,

O ideal modernista de pureza geométrica funcional tinha uma clara carga ideológica e, neste sentido, as estruturas projetadas pelos modernistas deviam ser vistas não somente como objetos de beleza mas também como antecipações da radiante universal cidade do futuro, da cidade como um símbolo da sociedade finalmente liberta e não-hierárquica (CALINESCU, 1999, p. 246).

Ao contrário de uma casa que pode se distinguir de outras casas, mesmo num conjunto habitacional, graças ao uso da cor, de árvores num jardim e quintal pequenos, refletindo com isso a individualidade de quem a habita, apartamentos não têm como se distinguir uns dos outros, isto porque, por medidas de economia, são projetados para propagar a mesmice, a indiferenciação. A distinção neles pode, eventualmente, acontecer pela interioridade<sup>1</sup>, caso o morador faça dos móveis e dos objetos de decoração uma extensão sua. Mas ele sabe muito bem que, deixando seu espaço protetor, contemplará a fachada que se assemelha a uma colmeia, onde as melgueiras<sup>2</sup>, pequenas e encaixadas com engenhosidade umas às outras, dão abrigo a seus habitantes. Sendo assim, ainda que possuam individualidade, eles acabam por se massificar sob o efeito do espaço opressivo e indiferenciado. Como bem comenta Bachelard, “em Paris não existem casas. Em caixas sobrepostas vivem os habitantes da grande cidade” (2003, p. 44). Paul Claudel, citado pelo autor de *A poética do espaço*, diz, de maneira bem crítica, que “nosso quarto parisiense, entre suas quatro paredes, é uma espécie de lugar geométrico, um buraco convencional que mobiliamos com imagens, com bibelôs e armários dentro de um armário” (apud BACHELARD, 2003, p. 44).

Essa espécie diferente de casa, o arranha-céu, não tem “nem espaço ao seu redor nem verticalidade em si mesma” (BACHELARD, 2003, p. 44), ou ainda: a casa não tem raízes. “Coisa inimaginável para um sonhador de casa: os arranha-céus não têm porão. Da calçada ao teto, as peças se amontoam e a tenda de um céu sem horizontes encerra a

---

<sup>1</sup> Via de regra, nos grandes condomínios, os condôminos não podem modificar as sacadas de seus apartamentos, seja retirando janelas ou mesmo alterando a cor das fachadas. O princípio é sempre manter a uniformidade.

<sup>2</sup> Melgueiras são os compartimentos nas colmeias onde se deposita o mel.

cidade inteira” (BACHELARD, 2003, p. 44). O resultado de se morar em arranha-céu é a perda da sagrada intimidade, propiciadora de sonhos e devaneios, o que nos leva a pensar que, nessa espécie de edificações, criadas pelas grandes cidades, há a falta de cosmicidade da casa. Verifica-se assim que, no cenário urbano inflado, as pessoas já não estão na natureza, na medida em que “as relações da moradia com o espaço tornam-se artificiais. Tudo é máquina e a vida íntima foge por todos os lados” (BACHELARD, 2003, p. 45). Esse distanciamento da natureza mostra-se simbolicamente quando um cão se despenha das alturas e vem se estatelar no asfalto. No caso, os espaços apertados não permitem nem mesmo a saudável interação entre seres humanos e animais.

Devido a isso tudo, os personagens, isolados, curtem a solidão, embora não deixem, ainda que inutilmente, de tentar interagir com o Outro. Sozinhos, sem família ou amigos, fazem parte de uma massa indistinta de pessoas, o que serve para torná-los seres alienados. Sua alienação provém, sem sombra de dúvidas, da “experiência, moderna e contemporânea”:

Desde o seu sentido mais genérico, o termo *alienação* designa muito da experiência urbana, moderna e contemporânea. Pode ser, e tem sido, usado para indicar as crises e os conflitos de sujeitos sociais cindidos, fragmentados, sem raízes, à deriva, muitas vezes anômicos (sic) e expostos à violência de uma vida cotidiana burocrática e impessoal, que parece ir muito além de qualquer entendimento ou controle humanos (BUENO, 2000, p. 89, grifo original).

Ou ainda: como bem observa Hall, “encontramos, aqui, a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (2006, p. 32). O efeito da alienação se percebe, em primeiro lugar, na decoração dos apartamentos que ambos habitam. São espaços pequenos atulhados de objetos, as mais das vezes, desirmanados, a representarem a fragmentação do mundo moderno. Mais do que servirem ao gosto estético de cada um, ao conforto, servem, na realidade, ao simples acúmulo. À semelhança de certos animais coletores, como castores, esquilos e corvos, juntam coisas que, de certo modo, mostram uma precária posse do mundo, para justificar o estar aí ou a localização e interação com o espaço em que habitam. Podemos traduzir essa imagem do acúmulo de objetos desirmanados, como o resultado de uma “cultura consumista”, no dizer de Bauman, “que favorece o produto pronto para o uso imediato, o prazer passageiro, a satisfação instantânea, resultados que não exigem esforços prolongados” (2004, p. 21). Também é preciso considerar que o número grande de objetos serve para preencher os espaços vazios

dos apartamentos e, desse modo artificial, disfarçar a solidão e o abandono em que ambos vivem.

Mas há igualmente a questão da interação que ambos os personagens têm com o que se ocupam para sobreviver. Martin trabalha com jogos – dessa maneira, seus interlocutores são os heróis eletrônicos dos games ou os pequenos bonecos que ele compra pelo correio. Mais ainda: como a justificar o peso simbólico de seu nome – “Martin” tem relação com o deus da guerra Marte –, a maior parte dos games que cria é de batalhas, disputas. A heroicidade dessas representações lúdicas, contudo, se restringe ao nome dele, visto que o jovem tem uma vida para lá de banal, na qual impera a mesmice. Ao contrário do seu homônimo forte, glorioso e excepcional, Martin, autêntico filho do mundo contemporâneo ou pós-moderno, é um indivíduo fraco, doente que precisa tomar medicamentos para dormir ou para combater a depressão.

Já Mariana, apesar de formada em arquitetura, trabalha como decoradora de vitrines. O curioso é que ela deixa o espaço restritivo do apartamento, a “caixa de sapatos”, para se encerrar em outro espaço restritivo, um aquário que serve para isolá-la do mundo. Há até um momento bem significativo em que ela para de trabalhar, senta-se imóvel numa caixa e, como que por encanto, se transforma num manequim. Aliás, esta sua relação inumana com bonecos que servem à decoração vai mais a fundo do que apenas manipulá-los a fim de decorar vitrines: em casa, à noite, ela interage com os manequins, como se eles fossem seres humanos e, na cena talvez mais impactante do filme, faz amor (ou ainda, se masturba) com um deles. A suposta vantagem em se relacionar com um boneco está no fato de ele não ter vontade própria e, como tal, submeter-se aos caprichos do parceiro. Além disso, esse ato solitário não implica jamais busca, atração, conquista – tudo o que faz parte essencial dos jogos amorosos. Em consequência, o onanismo, que é o prazer que o ser dá a si próprio, oblitera o Outro, ainda que este Outro seja representado simbolicamente por um boneco.

O lazer deles simplifica-se ao máximo: como já se viu, Martin brinca com bonecos, enquanto Mariana pratica natação. Além disso, ela gosta de se divertir com o livro *Onde está Wally?*<sup>3</sup>, procurando de todos os modos descobrir na massa anônima do desenho a figurinha desejada, cuja distinção está em seus traços peculiares e únicos,

---

<sup>3</sup> *Where's Wally?* (*Onde Está Wally?* no Brasil) é uma série de livros de caráter infanto-juvenil criada pelo ilustrador britânico Martin Handford. Composta de ilustrações e pequenos textos, deu origem a desenhos animados, a uma tira de jornal e jogos eletrônicos.



merecedor, portanto, de toda a procura. Quando interagem ou procuram interagir com o Outro, ou seja, alguém que tenha alguma humanidade, as relações são superficiais, passageiras, sem manifestação alguma de amor de lado a lado. As relações sexuais que mantêm com parceiros eventuais não são feitas para perdurar, pois servem apenas como alívio passageiro para a solidão ou para as necessidades puramente físicas. Nada que possa aliviar a sensação de se viver num espaço enorme sem conexão alguma com seus habitantes.

O que pode melhor traduzir a imagem da cidade imensa, em que os edifícios se erguem aleatoriamente, é a ideia de uma babel moderna. E isso se deve principalmente ao fato de as pessoas experimentarem viver num espaço dominado por um sincretismo arquitetônico. Nele, há uma inconsciente desconstrução do espaço habitável, no qual os edifícios são separados por avenidas e viadutos atulhados de carros e unidos caoticamente por milhares e milhares de cabos elétricos e telefônicos que, em vez de aproximar, separam as pessoas. Neste espaço frio, desorganizado, Martin e Mariana, que moram bem próximos, mas sem se conhecerem, cruzam-se, esbarram-se, encontram-se em esquinas. Mas eles acabam se desencontrando, porque o ofício da cidade, de modo paradoxal, é o de promover o desencontro e a desconstrução dos seres humanos que devem ser configurados como meros coadjuvantes num drama anódino e sem grandeza alguma que se repete com incrível monotonia.

Como a acentuar a mesmice dos atos, a repetição de gestos mecânicos, o filme é dividido pelo ciclo das estações, mas, em vez de elas remeterem a um tempo circular, mítico que os pudesse redimir com a renovação, como acontece com o “Tempo sagrado [...], indefinidamente recuperável, indefinidamente repetível [...], sempre igual a ele mesmo” (ELIADE, 1965, p. 60), remetem, na realidade, a uma simples e inócua repetição, que representa o enclausuramento deles. O tempo em que vivem não é, pois, aquele cheio de vida, o das celebrações, mas um tempo monótono que tem a cor cinza da cidade e que não distingue as estações.

A luta tanto de Martin quanto de Mariana para fugir ao enclausuramento e/ou confinamento involuntário se dará por meio de uma rebeldia, por uma subversão do espaço. Ousados, cada um a seu modo, arrebatam parte da parede da fachada para incluir ali uma pequena janela que permitirá não só a entrada da luz no cubículo, como também lhes permitirá ter uma visão um do outro e da paisagem urbana. Na verdade, eles intervêm num espaço frio e racional – o das grandes cidades, iconicamente representadas pelos

arranha-céus –, desconstruindo-o com uma janela fora do plano de construção original. É, de certo modo, uma crítica pós-moderna à modernidade, que buscou a simplificação, a linha reta, a “beleza” funcional, de acordo com os princípios de Bauhaus. Interferindo no espaço reto, racional e funcional, Martin e Mariana, ainda que inconscientes disso, têm um comportamento que poderíamos classificar de pós-moderno, na medida em que desmontam o princípio da arquitetura modernista. De acordo com Calinescu:

Os pós-modernos tomaram o rumo oposto, ou seja, aquele de desunificar e dessimplificar a nossa imagem do passado. Fundamentalmente pluralista, o historicismo da arquitetura pós-modernista reinterpreta o passado numa multiplicidade de caminhos, que vão do afetosamente lúdico até ao ironicamente nostálgico, e incluindo tais atitudes ou disposições como irreverência humorística, homenagem oblíqua, recolhimento devoto, citação satírica e o comentário paradoxal (1999, p. 247).

Contudo, o encontro final entre os dois, que começa a se esboçar via correspondência por e-mail, só se dará pela obstinação de Mariana. A sua obstinação terá um resultado positivo porque ela acaba identificando Martin ao personagem Wally, o que a faz empreender uma busca pelo parceiro que conheceu, de maneira um tanto anônima, na correspondência por e-mail.

Como a descoberta do sentimento amoroso entre um e outro somente acontece com muito esforço (ao contrário dos encontros amorosos superficiais que ambos haviam experimentado), este amor simboliza um laço que fará com que deixem de pertencer à massa anônima. Ao mesmo tempo, o encontro com o Outro implicará o encontro consigo próprio, como bem observa Bachelard: “Devemos encontrar o mesmo problema no devaneio de união entre almas humanas, devaneio cheio de mudanças que ilustram o tema: conquistar uma alma significa encontrar sua própria alma” (1971, p. 67).

Ampliando ainda mais esse efeito terapêutico do amor, pode-se dizer como Bauman que: “Amar significa abrir-se ao destino, a mais sublime de todas as condições humanas, em que o medo se funde ao regozijo num amálgama irreversível. Abrir-se ao destino significa, em última instância, admitir a liberdade no ser: aquela liberdade que se incorpora no Outro, o companheiro do amor” (2004, p. 21).

Voltando a Ortega y Gasset, verificamos que o filme, em sua simplicidade, faz “uma arte em que aparecem em primeiro plano, monumentalmente destacadas, as ocorrências menores da vida”. Martin e Mariana, em sua singeleza de figuras menores, adquirem um determinado tipo de grandeza, graças aos olhos do cineasta, que lhes dá destaque dentro da cidade desumana e fria. Desse modo, em vez de o espaço contingenciar o humano e determiná-lo, como acontece no romance naturalista do século

XIX, pelo contrário, é o humano que, modificando espaço, o determina e lhe dá o mínimo de humanidade. O sentimento amoroso que identificará e unirá Martin e Mariana será responsável por uma imagem de mundo mais consoladora e menos agressiva.

### **Referências bibliográficas**

- BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF, 1971.
- \_\_\_\_\_. *La terre et les rêveries du repos*. Paris: Librairie José Corti, 1974.
- \_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *O amor líquido*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BUENO, André. Sinais da cidade: forma literária e vida cotidiana. In: LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa. *O imaginário da cidade*. Brasília: Universidade de Brasília, 2000.
- CALINESCU, Matei. *As 5 faces da Modernidade – Modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. Lisboa: Veja Editora, 1999.
- ELIADE, Mircea. *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard, 1965.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- MAISTRE, Xavier de. *Viagem à roda do meu quarto*. São Paulo: Clube do Livro, 1944.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte e outros ensaios de estética*. Coimbra: Almedina, 2003.