

INCOMUNICABILIDADE E ARTIFÍCIO:

apresentação do fenômeno comunicacional contemporâneo em Ela e Medianeras

Míriam Cristina Carlos Silva¹

RESUMO:

A incomunicabilidade pode ser entendida como uma das características mais humanas (Vilém Flusser). Neste contexto, a comunicação humana pode ser considerada um artifício (Baitello Júnior). Comunicamos na tentativa de preencher o vazio dado pela condição de seres solitários e incomunicáveis (Marcondes Filho). Através da análise de signos poéticos (Autora A), nosso objetivo é realizar uma leitura do fenômeno da incomunicabilidade nos filmes Ela e Medianeras. Embora apresentem convergências e divergências em suas estratégias narrativas, apontamos que ambos os filmes apresentam poeticamente os fenômenos da incomunicabilidade e da comunicação como artifício. No filme Ela, destacamos o narrador-personagem, imerso em silêncios e vazios. Em Medianeras, salientamos as janelas como metáforas para apresentar rompantes comunicacionais.

Palavras-chave: comunicação e cultura, incomunicabilidade, narrativas midiáticas, Ela, Medianeras.

ABSTRACT:

The incommunicability can be understood for us as one of the most human characteristics (Vilém Flusser). In this context, human communication can be considered a device (Baitello Júnior). We communicate to fill the void given by the condition of solitary and incommunicado beings (Marcondes Filho). Through the analysis of poetic signs (Author A), our goal is to perform a reading of the phenomenon of incommunicability in the films Her and Medianeras. Although they present convergences and divergences in their narrative strategies, we point out that both films poetically present the phenomena of incommunicability and communication as artifice. In the film Her, we highlight the narrator-character, immersed in silences and voids. In Medianeras, we highlight windows as metaphors for presenting communicational breakers.

Keywords: communication and culture, incommunicability, mediatic narratives, Her, Medianeras.

INTRODUÇÃO

Este trabalho parte dos estudos acerca dos fenômenos da incomunicabilidade e da comunicação como artifício humano, para propor uma leitura de narrativas mediáticas, por meio das obras “Ela”, de Spike Jonze (2013), e “Medianeras”, de Gustavo Taretto (2011).

A comunicação como artifício foi definida por Vilém Flusser (2007) a partir da seguinte premissa: a humanidade é composta por indivíduos solitários, condenados à morte. O sujeito se caracteriza pela consciência dessa finitude.

¹ Doutora, Docente UNISO.

Assim sendo, buscam-se artifícios para se conviver com a angústia do saber-se mortal. *Ciro Marcondes Filho (2004)* afirma que se criam aparatos para que disfarcem a condição inescapável de incomunicabilidade a que se está submetido. *Norval Baitello Júnior (2012)*, para definir o que é mídia, explica-as como pontes que buscam superar o abismo que une o “eu” ao “outro”.

As narrativas mediáticas trazem pistas para se compreender os fenômenos humanos. A partir do aprofundamento destes conceitos, a incomunicabilidade e o artifício, já trabalhados por *Flusser (2007)* e *Marcondes Filho (2004)*, é que se propõe aferir a possibilidade de apresentação poética destes fenômenos em duas narrativas audiovisuais, que poderão servir para a reflexão sobre a incomunicação na contemporaneidade. Apoiando-se em *Lotman (1978)*, pode-se entender o cinema como um texto específico, dentro do grande texto composto pela linguagem geral da arte, o texto artístico. Desta forma, entendem-se as narrativas fílmicas aqui analisadas como textos complexos, nas quais todos os elementos são elementos de sentido.

Espera-se, com este estudo, entender os mecanismos que operam na construção de sentidos nas narrativas estudadas, além de se explicitar o papel dos signos poéticos (*AUTORA A, 2010*) como portadores e mediadores da comunicação e da cultura, capazes de mostrar os fenômenos de forma complexa.

COMUNICAÇÃO E INCOMUNICAÇÃO

A comunicação humana é definida por *Vilém Flusser* como um processo artificial, pois, segundo ele, comunicamo-nos de maneira não-natural, porque, diferente do canto dos pássaros e da dança das abelhas, falamos e escrevemos através de códigos que são aprendidos culturalmente. Isso não significa que não existam relações “naturais” entre os humanos, como, por exemplo, aquela entre a mãe e o filho que ela amamenta, ou o contato sexual, que, para *Flusser*, seriam as formas mais fundamentais de comunicação; porém, é preciso salientar que estas não caracterizam a comunicação humana na concepção do autor, apesar do quanto são influenciadas pelos artifícios, ou seja, pela cultura (*FLUSSER, 2007*).

Cabe destacar que, para ele: “não apenas o conceito de cultura, mas o de natureza, também deve ser posto em dúvida, pois a natureza que vemos está mediada pela cultura, da mesma forma que a cultura é naturalizada ao ponto de impedir-nos de refletir” (*AUTORA A, 2013, p. 264*). O fato de nos comunicarmos por meio de artifícios nem sempre é consciente, pois uma vez que aprendemos um código, tendemos a naturalizá-lo. Na análise de *Flusser (2007, p. 90)*, o objetivo do “mundo codificado” em que vivemos, o “mundo dos fenômenos significativos”, é o de nos fazer esquecer o mundo da “primeira natureza”, uma espécie de tecido artificial:

Sob a perspectiva da “natureza”, o homem é um animal solitário que sabe que vai morrer e que na hora de sua morte está sozinho. Cada um tem de morrer sozinho por si mesmo. E, potencialmente, cada hora é a hora da morte. Sem dúvida, não é possível viver com esse conhecimento da solidão fundamental e sem sentido. A comunicação humana tece o véu do mundo codificado, o véu da arte, da ciência, da filosofia e da religião, ao redor de nós, e o tece com pontos cada vez mais apertados, para que esqueçamos nossa própria solidão e nossa própria morte, e também a morte daqueles que amamos (FLUSSER, 2007, p. 91).

Buscamos a comunicação com os outros, portanto, não porque somos animais sociais, mas por sermos animais solitários, que não conseguem viver na solidão. Assim como Flusser, *Ciro Marcondes Filho* (2004, p. 99) aponta para essa necessidade humana:

Não nos comunicamos. Mas a alma sofre, emite sinais, faz apelos, suplica. A alma está o tempo todo querendo comunicar-se com as demais almas. Em casos extremos, o suicídio acaba sendo a única forma de dizer ao outro, de fazê-lo perceber nosso sofrimento, de comunicar aquilo que pela linguagem não passava mais, de forma alguma.

Marcondes Filho (2004) demonstra sua preocupação em ir além da ideia de comunicação atrelada a uma linguagem, sobretudo a uma língua estruturada, argumentando que a comunicação se faz em formas menos codificadas, como o silêncio, o toque físico, os ambientes, a “fala não linguística do outro”. Segundo o autor, na origem da civilização não está a fala, mas os sentimentos. Eles são os responsáveis pelos primeiros contatos entre humanos, e deles, como um subproduto abstrato, impessoal, neutro e desvinculante, surgiu a língua estruturada. Esta ideia converge para o pensamento de *Norval Baitello Júnior*, para quem a matéria-prima da comunicação é o afeto, que, para ele, é o constituidor de vínculos. É importante ressaltar que afeto é a palavra latina para “*pathos*”, do grego, que abarca sentimentos tanto positivos como negativos (informação verbal)².

Marcondes Filho argumenta, então, que não podemos nos prender apenas às palavras para captarmos o mundo. Segundo o autor, estas são um meio pouco confiável de comunicação, já que podemos controlar aquilo que emitimos, empenhando-nos para que tenham uma boa imagem de nós, por exemplo,

² Fala ministrada pelo autor na Conferência de abertura do IX Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Cultura da UNISO em 26 de outubro de 2015.

deixando expresso apenas por outros canais aquilo que somos de fato (MARCONDES FILHO, 2004).

A incomunicação está presente, também, quando se fala em uma suposta “sociedade da comunicação”. Para o autor, os grandes sistemas, como o rádio, televisão, jornais, revistas, difundem mensagens, mas não comunicam. Cumprimentamo-nos diariamente, trocamos algumas palavras, mas não nos comunicamos.

A ideia de que nos comunicamos mais e melhor com o advento das novas tecnologias é oposta à tese defendida por Marcondes Filho. Para ele, essas tecnologias apenas iludem. Nesse mesmo sentido, Baitello Júnior (2002, p. 1) afirma:

Quanto mais se aperfeiçoam os recursos, as técnicas e as possibilidades que o homem tem de se comunicar com o mundo, com os outros homens e consigo mesmo, aumenta também, em idêntica proporção, as suas incapacidades, suas lacunas, seu boicote, seus entraves ao mesmo processo, ampliando um território tão antigo quanto esquecido, o território da incomunicação humana. Assim, andam de mãos dadas e crescem juntas, como irmãs gêmeas, a comunicação e a incomunicação.

Para Baitello Júnior (2002, p. 2), é nos excessos que a incomunicação se faz presente:

No excesso de informação, no excesso de tecnologia, no excesso de luz, no excesso de zelo, no excesso de visibilidade, no excesso de ordem. Vivemos (e morremos) nos excessos do tempo e no tempo dos excessos. Os excessos do tempo trazem, por um lado, a aceleração, o estresse, a pressa, por outro, a desocupação, o desemprego, o tempo esvaziado. E o roubo do tempo: o tempo de vida que nos é roubado pelas cidades e seus excessos ou pela mídia e suas hipérboles.

Segundo essa ideia, estamos rompendo os vínculos com os outros e mesmo conosco; o que fica no lugar são os fantasmas dos vínculos, os quais Baitello Júnior chama de “incomunicação”. Da mesma forma, Marcondes Filho (2004, p. 7) expõe que: “[...] apesar do excesso de comunicação e, talvez mesmo, por causa dele, as pessoas continuam a achar que não há compartilhamento, que não há troca, que é difícil passar ao outro o que a gente sente, como a gente sente, as coisas que estão dentro da gente”.

Para o autor, tentamos preencher aquilo que dificilmente será preenchido: a separação entre as pessoas, as muralhas que erguemos e que nos barram dos

demais. A esta ideia, podemos comparar a noção da existência de um abismo entre o eu e o outro, e as tentativas de preenchê-lo com tudo o que temos: “Com os gestos, com a voz, com os rastros (olfativos, visuais, auditivos ou táteis), com as imagens arcaicas, com escritas de todos os tipos, com as imagens produzidas por máquinas e até mesmo com as próprias máquinas de imagens” (BAITELLO JÚNIOR, 2012, p. 60).

A esta atividade de construção de pontes sobre o abismo, o autor dá o nome de comunicação, em que as pontes seriam as mídias, ou os meios. Assim como Marcondes Filho, Baitello Júnior acredita ser este um trabalho insano, em que temos apenas “lampejos de um fugaz preenchimento, pontes fugazes que nos levam até o outro, transpondo por breves relances o vazio do abismo” (ibidem).

Marcondes Filho, por sua vez, defende a ideia de que a comunicação é um evento improvável, um momento único, um acontecimento que precisa constituir novos sentidos, por isso mesmo, nem todo acontecimento é comunicação (DANTAS, 2012, p. 2). Contrário à ideia de que a comunicação é uma coisa que parte de um emissor a um receptor, Marcondes Filho (2004, p. 4) procura defini-la como:

[...] aumento de complexidade, ou seja, como um processo que caminha de sua forma mais banal, marcada pela expressão formal de uma frase, ou de uma fala, até a sua realização mais plena e transformadora, assentada na multiplicidade de sensações, obtida por nossos órgãos dos sentidos.

É por esse motivo que, para o autor, a comunicação vai além dos signos, fazendo-se presente na relação sensível com o mundo, o que exige uma abordagem mais fenomenológica do que linguística. Colocada essa definição, como agir, em pesquisa, perante esse acontecimento? Como captá-lo sem capturá-lo, cristalizá-lo? É aí que surge a proposição do Metáporo, o quase-método, para se estudar a comunicação.

Construindo um panorama da ciência clássica, Marcondes Filho (2008) aponta que esta sempre se ocupou da observação de movimentos regulares, aquilo que se repete de forma constante, ignorando os demais fenômenos que fogem a essa premissa. O autor aponta que apenas 10 a 15% dos fenômenos da natureza apresentam esta continuidade, sendo que o restante é totalmente irregular. Essa postura científica obteve sucesso com relação às demais pelo fato de que, em nosso pensamento ocidental, temos a predileção por conceitos como a verdade e a certeza, que são pensamentos metafísicos (DANTAS, 2012). Assim, o metáporo se constituiria num contexto em que:

A pesquisa em comunicação não busca a verdade, a possibilidade de repetição do mesmo evento; a comprobabilidade em outros contextos trata-se sempre de uma descrição sincera, sem aspirações de impessoalidade ou objetividade, mas ao estilo dos procedimentos da reportagem e da literatura (MARCONDES FILHO, 2008, p. 153).

Flusser também irá discorrer sobre a metodologia na pesquisa em comunicação, afirmando que adota uma perspectiva interpretativa em sua análise, oposta a uma perspectiva explicativa, típica das ciências naturais. Para ele, existe uma consequência metodológica nesta afirmação:

Infelizmente perdemos a inocência de acreditar que os próprios fenômenos exigem explicação ou interpretação. As nuvens podem ser interpretadas (os videntes e muitos psicólogos fazem isso), e os livros podem ser explicados (os materialistas históricos e alguns psicólogos fazem isso). Parece que uma coisa se torna “natureza” na medida em que é explicada, e se torna “espírito” na medida em que alguém decide interpretá-la (FLUSSER, 2007, p. 92).

Assim, para ele, não se pode falar em uma “condição efetiva das coisas”, e sim que esta diferença se dá no posicionamento de quem pesquisa. É possível adotar uma abordagem em que se humaniza tudo ou em que se naturaliza tudo, mas, para ele, o ponto central é que é preciso ter consciência de que o fenômeno que é posto em análise irá mostrar aspectos diferentes quando submetidos a uma ou a outra abordagem, portanto, não se pode falar do “mesmo fenômeno”: “uma nuvem interpretada não é a nuvem do meteorologista, e um livro explicado não tem nada a ver com literatura” (ibidem). Levando esta lógica ao fenômeno da comunicação humana:

Quando se tenta explicar a comunicação humana (por exemplo, como desenvolvimento da comunicação entre os mamíferos, ou como consequência da anatomia humana, ou como método para traduzir informações), está se falando de um fenômeno diferente daquele de quando se tenta interpretá-lo (ou seja, mostrar o que ela significa) (ibidem).

Sua intenção na obra “O mundo codificado” é, portanto, entender a teoria da comunicação como uma disciplina interpretativa, diferindo da “teoria da informação” ou da “informática”, através de uma abordagem da comunicação humana como um “fenômeno significativo a ser interpretado” (ibidem).

Flusser demonstra as consequências deste posicionamento. Desenvolvendo a ideia de que a comunicação humana é inatural e até contranatural, visto que o ser humano encontrou maneiras, truques, que possibilitam o acúmulo das informações adquiridas, o autor toca na questão de uma intencionalidade, um “propósito humano”. Este acúmulo de informações, de geração em geração, que caracteriza a comunicação humana, não é visto como obra do acaso, mas sim como um fenômeno da liberdade. Este é o fenômeno que se manifesta à observação interpretativa de Flusser (2007, p. 96), em suas palavras:

[...] a comunicação humana aparece aqui como propósito de promover o esquecimento da falta de sentido e da solidão de uma vida para a morte, a fim de tornar a vida vivível. Esse propósito busca alcançar a comunicação, na medida em que estabelece um mundo codificado, ou seja, um mundo construído a partir de símbolos ordenados, no qual se represam as informações adquiridas.

A intencionalidade, muito discutida na Fenomenologia, também é incorporada à definição de comunicação de Marcondes Filho (2008, p. 19):

Comunicação é um acontecimento que tem a ver comigo e como me relaciono com o outro e com as coisas; é, portanto, uma forma de relação que eu desenvolvo com o mundo circundante. A comunicação só acontece quando eu me volto a esse mundo e transformo meros sinais em comunicação e/ou informação de acordo com a minha intencionalidade.

Dito isto, em uma perspectiva interpretativa, a pergunta a ser formulada é: “como os homens decidem produzir informações e como elas devem ser preservadas?” (FLUSSER, 2007, p. 96). Partindo deste ponto, Flusser diferencia duas formas de comunicação, uma dialógica e outra discursiva. Na primeira forma, os seres humanos trocam informações diferentes com o intuito de síntese, criação de uma nova informação. Na forma discursiva, a ideia é preservar as informações já existentes, esperando que estas, uma vez compartilhadas, resistam ao efeito entrópico da natureza. O autor deixa claro que nenhuma forma existe sem a outra e, para que exista um diálogo, é preciso que tenha havido a recepção anterior de discursos, assim como para a produção destes é preciso que tenha sido produzido um diálogo anterior. Não há sentido, portanto, em determinar qual forma precede a outra. Para o autor, somente quando há o equilíbrio entre as duas formas, discurso e diálogo, é que a comunicação alcança o seu objetivo de superar a solidão humana e de dar

significado à vida. É nesse contexto que Flusser trata da dificuldade de comunicação, aqui já abordada:

O que as pessoas pensam certamente não é que sofram de falta de comunicação. Nunca antes na história a comunicação foi tão boa e funcionou de forma tão extensiva e tão intensiva como hoje. O que as pessoas pensam é na dificuldade de produzir diálogos efetivos, isto é, de trocar informações com o objetivo de adquirir novas informações. E essa dificuldade deve ser conduzida diretamente ao funcionamento hoje em dia tão perfeito da comunicação, a saber, deve ser dirigida para a onipresença dos discursos predominantes, que tornam todo diálogo impossível e ao mesmo tempo desnecessário (FLUSSER, 2007, p. 98).

Assim, para o autor, a incomunicação se dá não apenas devido aos excessos, mas também devido à forma como essa comunicação se realiza em nosso tempo: na predominância dos discursos.

“ELA” E “MEDIANERAS”

Para a leitura dos filmes selecionados, nos apoiaremos na proposta de análise fílmica de Vanoye e Goliot-Lété (1994), além dos estudos de cor de Guimarães (2000) e dos símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2007), considerados signos poéticos (AUTORA A, 2010), como formas complexas de apresentação dos fenômenos. Atentaremos também para a ideia de complexidade do texto artístico, definida por Lotman (1978).

Começamos pela análise do filme *Ela*, que foi segmentado em quatro grandes atos, conforme a proposta de Vanoye e Goliot-Lété (1994), seguindo critérios dramáticos. Observamos a evolução da história, a ascensão da tensão dramática e o contraste entre os atos. Apresentaremos cada ato e a sua respectiva duração junto a um breve resumo da narrativa, aqui compreendida como uma forma de apresentação dos fenômenos humanos – mais do que representar a realidade, a narrativa pode apresentar os fenômenos e, se caracterizada pelo signo poético (AUTORA A, 2010), marcado pela polissemia, sinestesia, subjetividade, que oferecem múltiplas camadas para o des-velamento do mundo, pode operar sobre a sensibilidade do espectador, que passa a co-partícipe de uma proposta para alargar os horizontes da compreensão do que nos cerca. Na divisão dos atos, encontramos a narrativa da seguinte forma:

Ato 1, duração de 11 minutos: Theodore Twombly vive em uma Los Angeles futurista e seu trabalho é escrever cartas de amor por encomenda. Sua vida tediosa sofre profunda mudança quando adquire um novo Sistema

Operacional, o SO1.

Ato 2, duração de 91 minutos: O personagem se apaixona por Samantha, a voz feminina que se manifesta através do SO1. Passam a conversar diariamente e desenvolvem um profundo relacionamento.

Ato 3, duração de 11 minutos: A certa altura, o personagem descobre que Samantha conversava com mais de 8 mil pessoas ao mesmo tempo, e que estaria apaixonada por mais de 600 delas. Pouco depois, Samantha avisa a Theodore que os SOs serão desligados.

Ato 4, duração de 4 minutos: A triste separação ocorre, e o personagem volta a viver a vida sem Samantha.

O filme se inicia com um primeiríssimo plano frontal do narrador-personagem Theodore, cujo ponto de vista acompanhamos do início ao fim da narrativa. O personagem aparece sozinho, acompanhado apenas de uma melodia pausada e um tanto melancólica (Fig. 1), o que cria um efeito de curiosidade perante esta figura.

Figura 1 Imagem retirada do plano inicial do filme Ela



Fonte: JONZE (2013)

O rosto, para Chevalier e Gheerbrant (2007), é o “símbolo do mistério”, a “porta para o invisível cuja chave se perdeu” (2007, p. 790) e está relacionado ao desvendar, revelar – incompleto e passageiro – de uma pessoa. É a área mais sensível, na qual se situam os órgãos dos sentidos, “infinitamente mais revelador do que todo o resto do corpo” (ibidem).

O olhar, que também traz diversos significados, possui um poder mágico, que o faz ser como um “instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2007, p. 653). Para os autores, o olhar é “reflexo ao mesmo tempo das profundezas submarinas e do céu” (ibidem).

Acrescentemos ainda os significados da cor verde, cor dos olhos do

personagem, que, para os autores, tem o papel de mediadora entre o calor e o frio, sendo uma cor refrescante, tranquilizante, humana. Também se relaciona à esperança, estando em alternância simbólica com o vermelho em diversas situações; na natureza, por exemplo, “a rosa desabrocha entre folhas verdes” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2007, p. 938).

O vermelho, que é amplamente utilizado no filme, como no figurino do personagem (Fig. 2) e na interface do SO1, tem diversos significados simbólicos.

Figura 2 Uso da cor vermelha no figurino do personagem Theodore



Fonte: Elaboração própria a partir de JONZE (2013)

Segundo os autores, há uma distinção entre o “vermelho centrífugo, claro” e o “vermelho centrípeto, escuro”, sendo o primeiro uma cor de ação e brilho, como o sol, e o segundo, noturno, secreto, representando o mistério da vida.

Podemos dizer que o vermelho usado no filme remonta mais ao segundo significado (mistério, silêncio, solidão), embora guarde características do primeiro, visto que se trata de uma história de amor e inclui, portanto, paixão, ação, vida.

Segundo Guimarães (2000), o vermelho promove um cruzamento dos três tipos de códigos de Bystrina (1995), a saber: primários, secundários e terciários, estando os primários relacionados à vida biológica, os secundários à linguagem em seu aspecto técnico e os terciários ligados à cultura.

Também é necessário expor que Bystrina (1995) definiu a existência de uma primeira realidade biofísica, sobre a qual o homem constrói uma segunda realidade, de caráter sógnico, portanto, comandada pela cultura.

Assim, o vermelho está no limite da cor visível pelos humanos, de onde deriva a agressividade enquanto código primário, somada à noção de proibição, sangue, violência, que traz dos códigos terciários, jogando-o para a segunda realidade (GUIMARÃES, 2000).

O filme apresenta paleta de cores harmônica, semelhante a uma das

formas definidas por Guimarães (2000), em que é feita a escolha de um matiz (cor) a ser mantido, variando os demais tons em luminosidade, gerando a harmonia exposta na Figura 3.

Figura 3 Mescla com variação na luminosidade



Fonte: GUIMARÃES (2000, p. 77)

É importante elucidar os termos antes de aprofundarmos seu uso:

Por matiz entendemos a própria coloração definida pelo comprimento de onda; é o que determina o que conhecemos por azul, vermelho, amarelo, verde etc. Por valor, entendemos a luminosidade da cor, ou o quanto a cor se aproxima do branco ou do preto. Por croma, entendemos a saturação ou o grau de pureza da cor (GUIMARÃES, 2000, p. 54).

A quebra deste padrão de cores acontece no último ato do filme, em que há uma tonalidade azul dominante em alguns planos. O azul, para Chevalier e Gheerbrant (2007), é a mais fria, profunda e imaterial das cores. Segundo os autores, esta cor fornece tranquilidade, embora seja “[...] apenas uma fuga que, a longo prazo, se torna deprimente” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2007, p. 107), o que se sustenta pela tristeza de Theodore ao final do filme, corroborada pela trilha sonora melancólica.

Há cenas em que o personagem ocupa um espaço reduzido no campo visual, produzido pelo enquadramento da cena (plano geral) e sustentado por outros fatores, como, por exemplo, na Figura 4, com o uso do vermelho no figurino, que produz um destaque entre o personagem e os demais elementos, gerando um grande vazio no plano.

Figura 4 Personagem ocupa um pequeno espaço do campo visual



Fonte: Elaboração própria a partir de JONZE (2013)

A casa de Theodore é bastante ampla, embora ele viva sozinho. Novamente, os vazios se apresentam. A mobília é escassa e a alta tecnologia parece contribuir para produzir ainda mais vazios neste espaço.

Em um de seus momentos de entretenimento, Theodore joga em um videogame cuja imagem é projetada na sala, dispensando o uso de aparelho, mobília ou controle remoto. Fischer e Caetano (2016) apontam que o tato é preterido na maior parte das ações do personagem, em lugar do comando de voz.

Samantha, com quem Theodore mais se relaciona durante o filme, é invisível, portanto, não ocupa um espaço físico na narrativa, embora sua voz e “consciência” preencham espaços emocionais do narrador-personagem.

Da mesma forma, Fischer e Caetano (2016) assim descrevem as pessoas desta Los Angeles: “Solitariamente agrupadas em multidões que se movimentam freneticamente em todas as direções, ocupadas cada qual com suas conversas e interlocutores invisíveis, parecem falar sozinhas no isolamento coletivo de cada uma” (FISCHER & CAETANO, 2016, p. 121).

Em seu local de trabalho, a empresa Beautiful Handwritten Letters, o comando de voz também é imperativo. No cenário, o que chama a atenção é o ambiente colorido, que dá um ar de descontração trazido por ilustrações que estampam algumas de suas paredes, no que parece ser uma alusão às empresas “inovadoras” de nosso tempo.

O figurino de Theodore remete às tendências do passado, conferindo um ar retrô ao personagem. Seu visual básico é composto de calças compridas de cintura alta, camisa colocada por dentro da calça e óculos de armação marrom. As camisas são em sua maioria de cores lisas, com algumas poucas exceções.

A cor mais utilizada é o vermelho, mas outras cores aparecem, como o azul, o amarelo, o bege e o marrom, com tonalidades que mantêm a harmonia geral das cores.

Observando os demais personagens que aparecem ao longo da narrativa,

vemos que o padrão de visual retrô se repete, ou seja, esta não é uma peculiaridade da personalidade de Theodore, mas parece ser uma estética pretendida pelos produtores. Apesar disso, o vermelho utilizado nas roupas de Theodore sempre cria um ponto focal nas cenas, destacando-o do restante das pessoas e elementos visuais.

Passemos para a apresentação dos signos poéticos presentes no filme *Medianeras*, no qual seguimos com procedimento semelhante de segmentação. O próprio filme possui uma segmentação criada através das seguintes estações do ano: outono, inverno e primavera. Acrescentamos mais um ato a estes mencionados, o qual compõe as sequências iniciais do filme. Os quatro grandes atos são descritos a seguir, acompanhados de um breve resumo.

Ato 1, duração de 11 minutos: Dois jovens vivem sozinhos em Buenos Aires, em prédios próximos. Mariana é arquiteta, trabalha como vitrinista e tem fobia de elevadores. Martin trabalha em sua quitinete, como desenvolvedor de sites. É um fóbico em recuperação, sob tratamento psiquiátrico.

Ato 2, “um outono curto”, duração de 13 minutos: Ambos não possuem amigos e carregam um passado amoroso de frustrações.

Ato 3, “um inverno longo”, duração de 44 minutos: Os personagens têm breves encontros amorosos frustrados. Chegam a se cruzar na rua, porém, ainda não se conhecem.

Ato 4, “finalmente, primavera”, duração de 23 minutos: Os personagens resolvem abrir uma janela ilegal na chamada medianera do prédio em que vivem, a lateral que é utilizada comumente para anúncios publicitários. A abertura da nova janela indica uma mudança de comportamento dos personagens, que enfim se encontram na rua e sorriem um ao outro, após Mariana avistar Martin vestido com camiseta listrada de branco e vermelho, em referência ao personagem Wally de “Onde está Wally?”.

O filme se inicia com uma crítica à urbanização de Buenos Aires, narrado na voz de Martin, exibindo-nos uma sequência de planos curtos da cidade, o que deixa nítida a importância da arquitetura para a construção da narrativa (Fig. 5). Critica-se os excessos de antenas e cabos para comunicar-se, verticalização da moradia urbana, patologias de todo tipo, males causados pelos arquitetos e incorporadores, segundo Martin.

Figura 5 Prédios enquadrados na sequência inicial do filme



Fonte: TARETTO (2011)

O enquadramento destaca os prédios tomados em contra-plongée ou de frente, que dão a sensação de que estamos sendo engolidos por esta imensidão de concreto.

Martin nos é apresentado em uma cena de pouco contraste, fazendo com que o personagem se pareça com mais um objeto da mobília da casa (Fig. 6).

Figura 6 Martin em seu apartamento



Fonte: TARETTO (2011)

Mariana, que trabalha fora de casa, é apresentada em um ônibus em movimento, olhando a cidade pela janela, munida das peças de um manequim nas mãos.

A importância da arquitetura é reforçada quando ambos descrevem a planta de seus apartamentos enquanto a exibem. Descrevem-nos ainda seus endereços completos, revelando que vivem na mesma rua, em números muito próximos.

Há cenas externas em que o enquadramento gera um tamanho bastante reduzido do personagem com relação ao plano, semelhante ao que apontamos em Ela.

A sensação é de que, apesar de Martin estar confinado em seu

apartamento, quando experimenta sair dele, não vê formas de preencher o vazio e o silêncio (Fig. 7).

Figura 7: Tamanho reduzido do personagem com relação ao plano



Fonte: TARETTO (2011).

Apesar de Mariana trabalhar fora de casa, o contato humano é limitado. Quase não há entretenimento, com exceção do jogo “Onde está Wally?“, atividade que realiza sozinha. A solidão é tamanha que a personagem chega a simular uma relação sexual com um manequim, em sua casa. Destacamos a ocorrência da cor azul no apartamento da personagem, em diversos detalhes, além de peças de seu figurino (Fig. 8).

Figura 8: Cor azul no cenário e figurino



Fonte: TARETTO (2011).

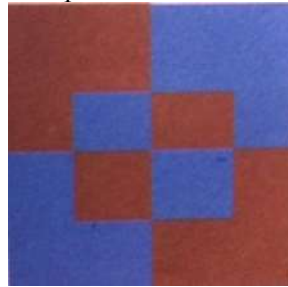
O azul relaciona-se à tristeza e melancolia; é a cor do pássaro da felicidade, “inacessível, embora tão próximo” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2007, p. 107).

A cor é predominante na paleta de cores do filme, juntamente com o marrom, o que caracteriza uma forma de harmonia, conforme aponta Guimarães (Fig. 9), em que se usa matizes complementares (opostas no círculo cromático),

mantendo a luminosidade aproximada – aspecto que sofre variação conforme a cena do filme.

Assim, o laranja – complementar ao azul, é rebaixado e torna-se marrom. Este pode também ser derivado do rebaixamento do vermelho – oposto ao azul nos códigos terciários.

Figura 9: Mescla com complementares no matiz e na luminosidade



Fonte: GUIMARÃES (2000, p. 77).

Há algum tipo de tentativa de mudança dos personagens, ainda pouco ousada. Em um dos poucos encontros físicos, Martin é apresentado sentado em outro tipo de assento que não a cadeira, este mais próximo ao chão e longe do computador, em que somos sedados duplamente, segundo Baitello Júnior (2012).

A grande mudança vem, porém, quando os personagens resolvem abrir uma rota de fuga, uma janela ilegal na medianera do prédio. O que vemos, então, é que a abertura da janela, que tem a função de mídia, proporciona o encontro físico entre os personagens. Rasga-se a janela e promove-se o encontro. Eles saem das janelas virtuais para o encontro na mídia primária, aquela que, conforme elucida o autor, não necessita de nenhum recurso além do próprio corpo: “seus sons, seus movimentos, sua gestualidade, seus odores” (BAITELLO JÚNIOR, 2012, p. 61).

Em referência à “Onde está o Wally?”, Mariana o encontra ao abandonar os meios terciários, aqueles que necessitam de um aparato codificador e outro decodificador entre os corpos; deixou de estar sentada, sedada, e encontrou a comunicação com o outro no movimento.

A janela, inclusive, é capaz de mudar toda a cor da cena. Faltava sol, o ambiente oprimia. A música “True Love Will Find You In The End” toca ao mesmo tempo em suas casas, agora iluminadas, indicando o que estaria por vir. Sua letra diz que o amor verdadeiro encontrará você no fim, mas adverte: “Apenas se você estiver procurando, ele pode te encontrar. Mas como ele pode reconhecê-lo? A menos que você saia à luz”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos afirmar que ambos os filmes apresentam os conceitos de

incomunicabilidade e comunicação como artifício, por meio de signos poéticos, como no uso da cor, dos espaços vazios nos quadros, na apresentação dos personagens no espaço da cena, na apresentação das janelas como possibilidades de encontro.

No filme *Ela*, temos a apresentação do conceito de comunicação como artifício definido por Flusser (2007), se observarmos que o personagem Theodore é um homem solitário, imerso na incomunicabilidade, em busca de conexões humanas, através de suas incursões em salas de bate-papo, escrevendo cartas de amor por encomenda e decisivamente quando adquire o SO1, no início do segundo ato do filme. O filme apresenta o que descreve Marcondes Filho (2008) quando afirma que vivemos na ilusão da comunicação, em que há o avanço tecnológico latente, o que poderia ampliar as possibilidades de comunicação. Observamos, ainda, exatamente o que aponta Baitello Júnior (2002), quando diz que a incomunicação se faz presente nos excessos.

Há cenas em que o uso do plano geral reforça o vazio manifestado pelos comportamentos, criando silêncios através da construção espacial. O vermelho no figurino de Theodore promove um destaque de sua figura dos demais elementos da cena, elementos estes que incluem não só prédios e ruas, mas também pessoas, o que apresenta de forma sensível e poética a sua necessidade de amar e comunicar-se, em meio à total incomunicabilidade, tanto do entorno e das pessoas com as quais convive quanto a dele próprio, incapaz de passar ao outro o que sente.

Ao analisarmos o primeiro plano do filme, pudemos notar a forte conexão humana que se estabelece, o que é produzido pelo enquadramento da câmera em primeiríssimo plano e reforçado pelo aparecimento de um rosto humano ainda misterioso, porém, simbolicamente esperançoso e aberto ao vínculo emocional.

O uso de uma paleta de cores harmônicas ao longo da narrativa nos coloca em estado contemplativo, ao passo que nos tornamos íntimos do narrador-personagem. Todos estes elementos poéticos reforçam e contribuem para o envolvimento sensível do espectador, convidando-o a tomar parte no drama vivenciado pelo personagem, com o qual compartilhamos a incomunicação e que busca na comunicação uma forma de diminuir suas dores da consciência humana, como nos lembra Flusser (2007).

O paradoxo colocado pelo filme é o de que somos seres contraditórios, que buscamos conexão humana através de cartas de amor que sequer somos capazes de escrever. Theodore é contraditório, pois submete-se a relacionar-se com um Sistema Operacional, mas se mostra absolutamente envolvido ao notar que este é extremamente parecido com um ser humano, que aparentemente pensa, cria, sente. Porém, ao se deparar com a constatação de que se relaciona com um ser imortal, que está além de nossa noção de tempo e espaço, ele se vê confuso e

desnorteado. A sensação de ser amado junto a outras centenas de pessoas ao mesmo tempo é assustadora para ele. Apesar do desolamento da diluição de tudo o que se construiu ao longo do segundo ato, a sensação que fica, ao final, é a de que Theodore vivenciou, conforme descreveu Baitello Júnior, os “lampejos de um fugaz preenchimento” (BAITELLO JÚNIOR, 2012, p. 60) causados pela experiência da comunicação.

Em *Medianeras*, diferente do filme *Ela*, o encontro amoroso, a comunicação, só se realiza no ato final do filme, em seus últimos minutos. A maior parte do filme é dedicada a mostrar-nos a profunda deficiência comunicacional dos personagens, sem nos dar qualquer pista de que conseguiriam romper o silêncio e incomunicação. Além da vida solitária, os personagens fazem tentativas pouco ousadas de interação humana, devido a frustrações das quais não conseguem se libertar. Manifesta-se a comunicação como artifício (FLUSSER, 2007), para driblar a falta de sentido da vida que levam, quando Martin faz fotografias, estas, janelas para o mundo; e da mesma forma, quando Mariana cria suas vitrines para a loja em que trabalha, estas, também, janelas, tentativas de alcançar o outro. Há ainda tentativas virtuais, na janela artificial que é o computador (BAITELLO JÚNIOR, 2012).

A ideia de incomunicabilidade no filme está também relacionada à arquitetura, se pensarmos na opressão causada por seus minúsculos apartamentos mal iluminados. Baitello Junior (2012) nos recorda que o assentamento ofereceu proteção, mas também aprisionamento ao homem nômade, que passa a sedentário. Além disso, a baixa luminosidade das cores e os matizes azul e marrom (vermelho escuro, centrípeto) que compõem o filme corroboram para uma atmosfera de pouca vida. Os excessos de fios e antenas não os tornam mais comunicativos, pelo contrário, tornam-lhes presos, sedados, sentados. Realizam compras, se entretêm, fazem sexo, através da tela, ou, como chama Baitello Júnior (2012), da máquina de imagens. Os enquadramentos utilizados nas sequências de detalhes arquitetônicos deixam entrever os excessos que buscam driblar a solidão. Torna-se nítido que a crítica é social, cultural, de patologias – as quais sofrem não apenas os personagens. Novamente, a incomunicação se faz nos excessos. Os enquadramentos destas sequências também apontam para os imensos e rígidos prédios que construímos, um patrimônio assustador, que nos diferencia economicamente, os quais nos abrigam ao mesmo tempo que nos engolem. As janelas abertas nas medianeras são, portanto, um rompante comunicacional no meio de toda a incomunicabilidade. A luz é trazida pela janela, os personagens são capazes de avistarem-se, uma vez que estão próximos fisicamente, mas as paredes os impediam de ver.

A janela os faz levantar, sair da sedação imposta pela cadeira e só assim

podem experimentar a comunicação. A própria segmentação do filme, em referência às estações do ano, aponta para a mudança trazida pela primavera, após um outono curto e um inverno longo. A primavera faz florescer, iluminar, comunicar. Ao final, assistimos no Youtube o casal cantando a canção “Ain’t no mountain high enough”, nos dizendo que “Não há montanha alta o suficiente, não há vale profundo o suficiente, não há rio largo o suficiente, para me impedir de te alcançar”. Não há, portanto, abismo grande o suficiente para impedir que a comunicação construa pontes (ou rasgue janelas), ainda que fugazes. É importante observar que a apresentação poética dos fenômenos estudados evidencia convergências e divergências entre os filmes. As narrativas usam paletas cromáticas diferentes, porém, ambas apresentam harmonia de cores e estas têm grande relevância para as narrativas, conforme demonstramos. Além disso, passamos por Medianeras, de uma construção bastante semelhante a qualquer metrópole da atualidade, a uma Los Angeles futurista em Ela, que parece ter resolvido seus problemas com fios expostos e apartamentos minúsculos, sem, no entanto, superar a dificuldade de driblar a incomunicabilidade e experimentar a comunicação.

Concluimos que o fenômeno da incomunicabilidade humana é apresentado nos dois filmes, possibilitando uma reflexão por meio de signos poéticos e oferecendo mais uma janela, a da esperança de que a comunicação possa se realizar em rompantes, janelas provisórias de amor, talvez poesia.

REFERÊNCIAS

BAITELLO JÚNIOR, N. **As Irmãs Gêmeas: Comunicação e Incomunicação**. Tribuna do Norte, 19 Janeiro 2002.

BAITELLO JÚNIOR, N. **O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens**. São Leopoldo: Unisinos, 2012.

BYSTRINA, I. **Tópicos der Semiótica da Cultura**. São Paulo: CISC/PUC-SP, 1995.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. São Paulo: José Olympio, 2007.

DANTAS, E. Metáforo e o conceito de comunicação como Acontecimento. XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. Ouro Preto: **Intercom** - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 2012.

FISCHER, S.; CAETANO, K. **ELA, NÓS: tecnologia, afeto e sociabilidades na contemporaneidade**. **XXIV COMPÓS**. Brasília: [s.n.]. 2015.

FLUSSER, V. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

GUIMARÃES, L. **A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores.** São Paulo: Annablume, 2000.

LOTMAN, I. **A estrutura do texto artístico.** Lisboa: Estampa, 1978.

MARCONDES FILHO, C. **Até que ponto, de fato, nos comunicamos?** São Paulo: Paulus, 2004.

_____. **Para entender a comunicação:** Contatos antecipados com a nova teoria. São Paulo: Paulus, 2008.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Campinas: Papyrus, 1994.

FILMES

ELA. Direção: Spike Jonze. Produção: Megan Ellison; Spike Jonze e Vincent Linday. [S.l.]: Annapurma Pictures. 2013.

MEDIANERAS. Direção: Gustavo Taretto. Produção: Natacha Cervi e Hernán Musaluppi. [S.l.]: Eddie Saeta S.A., Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Pandora Filmproduktion, Rizoma Films, Televisió de Catalunya (TV3), Zarlek Producciones. 2011.