

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

**RAFAEL AUGUSTO FACHINI**

**SOLIDÃO E ISOLAMENTO:  
FORMAS DA SENSIBILIDADE CONTEMPORÂNEA EM *TRILOGIA DA SOLIDÃO*,  
DE CAO GUIMARÃES [2004-2014]**

**UBERLÂNDIA-MINAS GERAIS  
2020**

**RAFAEL AUGUSTO FACHINI**

**SOLIDÃO E ISOLAMENTO:  
FORMAS DA SENSIBILIDADE CONTEMPORÂNEA EM *TRILOGIA DA SOLIDÃO*,  
DE CAO GUIMARÃES [2004-2014]**

Dissertação apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para obtenção do título de Mestre em História Social, na linha História, Política e Imaginário no Programa de Pós-graduação em História.

**Orientador:** Prof. Dr. Gilberto César de Noronha

**UBERLÂNDIA-MINAS GERAIS  
2020**

**RAFAEL AUGUSTO FACHINI**

**SOLIDÃO E ISOLAMENTO:  
FORMAS DA SENSIBILIDADE CONTEMPORÂNEA EM *TRILOGIA DA SOLIDÃO*,  
DE CAO GUIMARÃES [2004-2014]**

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Gilberto César de Noronha  
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)  
Orientador

---

Profª Drª Mônica Brincalepe Campo  
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

---

Profª Drª Karla Adriana Martins Bessa  
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

F139	Fachini, Rafael Augusto, 1995-
2020	Solidão e Isolamento [recurso eletrônico] : Formas das sensibilidade contemporânea em "Trilogia da Solidão" de Cao Guimarães [2004-2014] / Rafael Augusto Fachini. - 2020.  Orientador: Gilberto César de Noronha. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em História. Modo de acesso: Internet. Disponível em: <a href="http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.439">http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.439</a> Inclui bibliografia.  1. História. I. Noronha, Gilberto César de ,1979-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em História. III. Título.

CDU: 930

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:  
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091  
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História  
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902  
Telefone: (34) 3239-4395 - www.ppghis.inhis.ufu.br - ppghis@inhis.ufu.br



### ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	História				
Defesa de:	DISSERTAÇÃO DE MESTRADO, Ata 17, PPGHI				
Data:	Onze de setembro de dois mil e vinte	Hora de início:	14:30	Hora de encerramento:	16:30
Matrícula do Discente:	11812HIS015				
Nome do Discente:	Rafael Augusto Fachini				
Título do Trabalho:	Solidão e isolamento: formas da sensibilidade contemporânea em Trilogia da Solidão, de Cao Guimarães [2004-2014]				
Área de concentração:	História Social				
Linha de pesquisa:	Política e Imaginário				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Ciganos em Portugal e no Brasil: composições modernas				

Reuniu-se de forma remota através da plataforma de webconferências Mconf RNP, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores Doutores: Mônica Brincalpe Campo (INHIS/UFU), Karla Adriana Martins Bessa (UNICAMP), Gilberto César de Noronha orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Gilberto César de Noronha, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Gilberto Cezar de Noronha, Presidente**, em 11/09/2020, às 16:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Karla Adriana Martins Bessa, Usuário Externo**, em 11/09/2020, às 16:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Mônica Brincalepe Campo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 11/09/2020, às 16:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2217263** e o código CRC **FA3D5653**.

---

## AGRADECIMENTOS

Todo agradecimento evoca, mesmo que involuntariamente, a memória. Por isso, precisamos traçar uma recordação da trajetória que nos trouxe até este momento de escrita e tentar, com o coração na mão, não cair nos labirintos das lembranças e acabar esquecendo de citar pessoas que foram importantes na concretização da pesquisa. Por isso, já antecipo meus agradecimentos a todos que, direta ou indiretamente, tornaram possível esse estudo.

A parte mais contraditória de realizar uma pesquisa sobre a solidão e o isolamento é começar agradecendo às pessoas que, em grupo, me apoiaram e foram alicerce para eu conseguir terminá-la. Como é notório, uma pesquisa de pós-graduação não é uma tarefa simples, demanda muitas horas de estudo, preparo, leitura e debate (principalmente os interiores) e tive auxílio em cada um desses passos, mesmo que fosse um abraço de “vai ficar tudo bem”, portanto, essa dissertação sobre as formas da sensibilidade contemporânea foi escrita em coletivo, em uma pluralidade de interconexões e trocas de afetos.

Agradeço, inicialmente, aos meus pais Iracema da Silva Fachini e Idair Fachini (*in memoriam*) que sempre foram e serão minha base. Aqui, aproveito para estender os agradecimentos aos pilares centrais da vida em Uberlândia, onde, por sete bons anos, partilhei muitos momentos e aprendizados: Valquíria, Marcus Naufel, Elora, Natalia, Ian e Maria Eduarda.

Também agradeço a amizade que o mestrado me proporcionou com uma mulher absolutamente incrível e uma pesquisadora brilhante: Sofia Theodoro Prevatto da Fonseca. Obrigado por ser uma âncora que conseguia, durante meus temporais existenciais, não deixar o barco à deriva; acho que unimos as histórias “modernas e contemporâneas” em uma só, fomos fio de Ariadne um para o outro em meio a esse labirinto solitário da produção científica.

Agradeço à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mônica Brincalpe Campo, com quem compartilhei muitos momentos de aprendizado e que esteve sempre disposta a me ouvir quando precisei, seja para desabafos, seja para trocas acadêmicas! Você é um exemplo de pessoa que eu quero ser! Eu serei um eterno admirador do seu trabalho! Muitos chás, vinhos e risadas para nós!

Aos “orientandos” do programa “Dr. Legal”, iniciativa da Universidade Federal de Uberlândia que me fez, por meio dos encontros e discussões, refazer os votos de ser um educador! Fico imensamente feliz em saber que pude contribuir para a formação de cada um!

Ao professor Newton Dângelo, um profissional absolutamente incrível, que abriu as portas do POPULIS e nos deu total liberdade para conseguir terminar a escrita da dissertação! Levarei boas lembranças de todas as (muitas) horas em que eu estive no núcleo!

Ao Programa de Pós-graduação em História da UFU, principalmente à coordenadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Paula Spini, que esteve presente ajudando na solução de todos e quaisquer problemas que pudessem aparecer.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) que financiou, por 24 meses, a pesquisa! Endosso a importância do apoio financeiro aos pesquisadores, principalmente das humanidades, nesse momento atual em que estamos sendo tão atacados.

Por fim, gostaria de agradecer ao meu orientador acadêmico, Prof. Dr. Gilberto César de Noronha, e, também, à minha orientadora para além dos muros universitários, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Jacy Alves de Seixas. Obrigado, Jacy, por todos esses longos anos de aprendizado, por todas as trocas, partilhas, discussões e, claro, “puxões de orelha”! Aprendi contigo que sempre devemos pensar para além da “caixinha” e que, às vezes, um pouco de ousadia e coragem podem fazer diferença na produção do conhecimento científico. Certa vez ouvi de um professor que você era a mistura perfeita entre um furacão e uma brisa, hoje consigo entender essa afirmação, pois você passa na vida das pessoas de uma forma leve, mas é impossível não sair impactado.



*Os únicos interessados em mudar o mundo são os pessimistas, os otimistas estão bastante contentes com o que há...*

**(SARAMAGO, José)**

*Para minha mãe, Iracema, a mulher de nome e temperamento fortes!*



## RESUMO

Cidades, sujeitos e sentimentos – compreender historicamente o contemporâneo. Essa é a tríade que transpassa toda a narrativa dissertativa desse estudo - um pensar a história e suas possibilidades de análise por meio do cinema, através da *Trilogia da Solidão* (composta pelos filmes *Alma do Osso* (2004), *Andarilho* (2007) e *O Homem das Multidões* (2014)), de Cao Guimarães. O trabalho, em duas movimentações, aborda a solidão e o isolamento dos indivíduos contemporâneos, dentro e fora do espaço urbano, assim como o processo de *performance* desses sentimentos, buscando constituir um mosaico interpretativo da solidão e seus efeitos na construção das subjetividades, por meio das obras, e colocando, para isso, vários campos em diálogo – tais como o cinema, a filosofia e a psicologia. Faz-se uma investigação do sentir em suas diversas faces e aspectos, tecendo como pressuposto a ambivalência dessa relação. Os sentimentos, neste estudo, transformam-se constantemente, é um caleidoscópio de possibilidades que produz, ao nosso modo de interpretar, uma cartografia sentimental dos indivíduos contemporâneos, como se a solidão pluralizasse em solidões, o isolamento funde-se com essa pluralidade em formas sensíveis e ambivalentes, constituindo modos de ser contemporâneos que estão historicamente fundamentados – uma busca, por meio da história, de compreensão dos fenômenos contemporâneos.

**Palavras-chave:** Multidão; Solidão; Isolamento; Cidade.

## ABSTRACT

Cities, subjects and feelings - to understand the contemporary historically. This is the triad that runs through the entire dissertative narrative of this study - a thought to history the possibilities of analysis through cinema, starting from the *Trilogia da Solidão* (composed by the films *Alma do Osso* (2004), *Andarilho* (2007) and *O Homem das Multidões* (2014)), by Cao Guimarães. The work, in two movements, addresses the loneliness and isolation of contemporary individuals, inside and outside the urban space, as well as the performance process of these feelings, seeking to constitute an interpretive mosaic of loneliness, and its effects on the construction of subjectivities, through of the works and putting, for this, several fields in dialogue - such as cinema, philosophy and psychology. In face of, an investigation of the feeling in its diverse faces and aspects, weaving as an assumption the ambivalence of this relationship. The feelings, in this study, are constantly transformed, a kaleidoscope of possibilities that produces, in our way of interpreting, a sentimental cartography in contemporary individuals, loneliness pluralizing in solitude, isolation merges with this plurality in sensitive and ambivalent forms, constituting ways of being contemporary that are historically grounded - a search, through history, to understand contemporary phenomena.

**Keywords:** Crowd; Loneliness; Isolation; City.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1 e 1.1</b> – Abertura do Filme.....	26
<b>Figura 2 e 2.1</b> – Título do Filme.....	26
<b>Figura 3 e 3.1</b> – Cartaz.....	28
<b>Figura 4 e 4.1</b> – Cartaz 2.....	29
<b>Figura 5 e 5.1</b> – Juvenal.....	30
<b>Figura 6 e 6.1</b> – Juvenal e a Cidade.....	31
<b>Figura 7 e 7.1</b> – Juvenal Observação.....	48
<b>Figura 8 e 8.1</b> – Juvenal Amanhecer.....	49
<b>Figura 9 e 9.1</b> – Juvenal e a Cidade.....	50
<b>Figura 10 e 10.1</b> – Juvenal e Margô.....	51
<b>Figura 11 e 11.1</b> – Juvenal Observando.....	61
<b>Figura 12 e 12.1</b> – Margô e a Vitrine.....	62
<b>Figura 13 e 13.1</b> – Multidão.....	63
<b>Figura 14 e 14.1</b> – Margô <i>blasé</i> ?.....	64
<b>Figura 15 e 15.1</b> – Multidão.....	70
<b>Figura 16 e 16.1</b> – Multidão 2.....	71
<b>Figura 17 e 17.1</b> – Solidões.....	77
<b>Figura 18 e 18.1</b> – Valdemar.....	92
<b>Figura 19 e 19.1</b> – Abertura Andarilho.....	94
<b>Figura 20 e 20.1</b> – Gafanhoto e a estrada.....	97
<b>Figura 21 e 21.1</b> – Estrada.....	102
<b>Figura 22 e 22.1</b> – Dominginhos.....	108
<b>Figura 23 e 23.1</b> – Homem e natureza.....	111

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>15</b>
<b>1 FORMAS DO SENTIR: URBANIDADE(S) E SUBJETIVIDADE(S) – Primeiro Movimento.....</b>	<b>23</b>
1.1 <i>O homem das multidões</i> : potências e possibilidades.....	23
1.2 Entre compreensões urbanas: análises sobre a cidade.....	34
1.3 A cidade como imaginação: a urbanidade como linguagem?.....	39
1.4 Corpografias e sentimentos: uma possibilidade cidadina.....	45
1.4.1. Os corpos no espaço urbano: <i>blasé</i> e <i>flanêur</i> .....	55
1.5 Percorrendo multidões: entre Cao Guimarães e Edgar Allan Poe .....	66
1.5.1. As formas da Solidão e as formas do Isolamento.....	72
<b>2 ESTRADAS E CAVERNAS: SENSIBILIDADES “NÃO URBANAS” – Segundo Movimento.....</b>	<b>78</b>
2.1 O documentário: ficção e/ou não-ficção?.....	78
2.1.1 O “outro” em mim ou o “eu” no outro?.....	84
2.2 O <i>Andarilho</i> e “Como Viver Junto”: breves apontamentos.....	87
2.3 Solidão e Temporalidade(s): uma oposição em Guimarães?.....	90
2.4 “Corpos Errantes”: <i>Andarilho</i> e <i>A alma do osso</i> - uma pulsão da Solidão.....	102
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>116</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>119</b>

## APRESENTAÇÃO

ou

### “As fontes ‘gritam’ em seu silêncio, basta ouvir!”.

As fontes “gritam”, “berram” e ocupam espaços a todo o momento. O historiador, vez ou outra, consegue escutar esses sons dos “seus” objetos e captar a enunciação que trazem ou inauguram, visto que cada objeto comporta em si a sua época e esta, por sua vez, está inscrita nele. Giorgio Agamben, celebrenemente, pontuou isso ao colocar que “contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo”<sup>1</sup>, ou seja, o historiador/pesquisador contemporâneo é aquele que escuta, entre os(nos) espaços, os sussurros emitidos por suas fontes, por seus objetos e, por meio dessa sinfonia-histórica, compreende que estes estão enunciando e dando a ver o seu próprio tempo e, também, o tempo presente.

A *Alma do Osso* (2004), *Andarilho* (2007) e *O Homem das Multidões* (2014, co-dirigido com Marcelo Gomes) formam a chamada “*Trilogia da Solidão*” de Cao Guimarães, composta por dois documentários e um filme de longa-metragem. A proposta principal, apontada pelo próprio diretor<sup>2</sup>, é a investigação da solidão e, como consequência, do isolamento na sociedade contemporânea. Essas três obras, tríptico artístico de Guimarães, serão aqui compreendidas com uma potência de observação desse estado atual, dessa contemporaneidade em compulsão e convulsão, em que vemos (in)surgir indagações que podem ser perceptíveis pelos mais variados meios de produção de narrativas (no interior dos quais a narrativa historiográfica constrói o seu lugar). Objetos artísticos que constituem e possuem em si a expressão da sua temporalidade, da sua historicidade.

Cada um dos objetos que serão analisados possui, em certa medida, sua própria pulsão, seu próprio ritmo e sua compreensão desses sentimentos (solidão e isolamento – temática primeiramente destacada por Hannah Arendt em seu esforço de compreender as sociedades e os regimes totalitários). Todavia, ao mesmo tempo, ao observá-los, podemos ir para caminhos mais diversos e traçar as mais distintas interpretações, colocando, dessa forma, a imaginação em contato com a História, visto que a imaginação é imagens em movimento e produz em nós movimento (experiência), ou melhor, como nos coloca Georges Didi-Huberman: “a imaginação

---

<sup>1</sup>AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad.: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 64.

<sup>2</sup> MIRANDA, Marcelo. Entrevista sobre o filme *O Homem das Multidões*. Disponível in: PETROBRÁS. **O homem das multidões: um filme de Cao Guimarães e Marcelo Gomes**. 2014.

é política, eis o que precisa ser levado em consideração”<sup>3</sup>. Essa é a força do artístico, pois o cinema ainda é o “último dispositivo que diz: olhe”<sup>4</sup>, entretanto, é um olhar que traz dificuldade, não há como traçar uma compreensão única, pois, ao mergulharmos na produção visual de Cao Guimarães, parecemos esbarrar em algo que nos encara de volta e que, de alguma forma, nos deixa espantados, porém não imóveis. É desse lugar de não compreensão que se situa o nosso ponto de partida: iniciamos da negação, desse estado de não compreensão do atual, dessa vertigem que sentimos ao tentar olhar para o presente e compreendê-lo: da acatalepsia contemporânea.

Entretanto, é no interior da incompreensão que podemos, paradoxalmente, formar pequenas ilhas de refúgio, ilhas de lucidez, espaços de (re)existência nos quais, como que guiados pela força do acaso (e da imaginação), conseguimos fixar os olhos da Medusa contemporânea e criar momentos de organização desse estado atual. Sabemos que, para muitos, imbricar pelos caminhos da história do tempo presente é correr o risco de cair em “erros”; mas o risco, mais do que nunca, se faz necessário, por isso colocamos aqui a primeira afirmação de risco deste estudo: propor um exercício de reflexão em torno da *Trilogia da Solidão* de Guimarães é, ao mesmo tempo, um exercício de reflexão acerca da sociedade atual, em que tais sentimentos pulsam e emergem compulsivamente, com efeitos políticos que não cessam de nos espantar e imobilizar. Afinal, como nos aponta Didi-Huberman:

Se a imaginação - esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento - nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado reminiscente.<sup>5</sup>

O exercício aqui proposto é o de escutar as pulsões das análises e de seus pontos de colisão (e choque com um passado/história) para além do compreender, percorrendo as intersecções que, por meio destes, podem ser vistos - como um cuidadoso paleontólogo que mexe com acuidade nos vestígios para conseguir compreender a totalidade da sua descoberta. Ademais, é uma tentativa, um experimento, uma façanha em que o objetivo é tentar observar, minimamente, tais aspectos da sociedade contemporânea.

---

<sup>3</sup>DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 61.

<sup>4</sup>NOGUEIRA, L. “O cinema é o último dispositivo que diz: ‘olhe’”. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 37, n. 34, p. 173-186, 22 dez. 2010.

<sup>5</sup>DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 61.



## INTRODUÇÃO

### I.

“A vida converteu-se numa sucessão  
intemporal de choques, entre os quais se abrem  
vazios, intervalos de paralisia”  
– Theodor Adorno<sup>6</sup>

“O espanto em constatar que os  
acontecimentos que vivemos “ainda” sejam  
possíveis...”  
– Walter Benjamin<sup>7</sup>

Hannah Arendt, em seu livro *Homens em Tempos Sombrios*, dedica dois ensaios a Walter Benjamin, em que ela nos coloca a meta (ousada) que este possuía: escrever um livro apenas com citações. Começar a escrita, mesmo que ainda tímida, com essas duas citações que nos soam como pérolas, tem um significado, na atualidade, distinto do seu local de origem. Recortamos, colamos e nos (re)apropriamos desta escrita para tentar compreender o nosso próprio presente paralisante, no qual o espanto (aparentemente) se tornou a expressão recorrente no rosto dos nossos companheiros. Possuímos, há algum tempo, duas questões (que feito Hidras se desdobram em tantas outras) que antes eram um fascínio e, hoje, se tornaram delírios: o que é a solidão e o isolamento na contemporaneidade? Quais as dimensões subjetivas desse processo?

### II.

Esse trabalho, portanto, evoca as sensibilidades humanas dentro e fora dos espaços urbanos, uma investigação do sentir e de suas formas, traçando a compreensão de dois conceitos (solidão e isolamento) que se desdobram e se conectam em várias redes e sociabilidades dos personagens contemporâneos. É tempo das sensibilidades, já nos afirmava Sandra Jatahy Pesavento em seu artigo “Sensibilidades no tempo, tempo das Sensibilidades”. Mas, o que é, afinal, esse conceito tão evocado nas últimas décadas, principalmente pela chamada história cultural?

---

<sup>6</sup> ADORNO, Theodor W. **Minima Moralia: reflexões sobre a vida danificada**. São Paulo: Ática, 1993. Pg. 44.

<sup>7</sup> LÖWY apud BENJAMIN. In: LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”**. Ed. Boitempo. São Paulo, 2005. pg. 83.

Sensibilidade é, portanto, esse espaço íntimo de cada indivíduo em que se constitui sua visão de mundo (interioridade) que se relacionará com a sociabilidade (exterioridade), ou seja, a experiência da subjetivação é responsável pela interação entre o ‘eu’ e a realidade e, como resultado desse interagir, nós produzimos um conhecimento (individual) sobre o mundo que nos cerca. Porém, como dar conta de compreender aquilo que, para muitos, é passível apenas da não-compreensão? Como dar conta do não dito? Como investigar as brechas da história e entender as conexões subjetivas dos sujeitos sociais nessas tramas?

Para Pesavento, a sensibilidade é “uma outra forma de apreensão do mundo para além do conhecimento científico”<sup>8</sup>. A sensibilidade seria o núcleo, o âmago da construção social, isto é, o conhecimento sensível seria esse fio condutor da interação entre o íntimo e o exterior social, como nos pontua a autora: é a base da “construção do imaginário social”<sup>9</sup>. A sensibilidade, desta forma, opera uma tradução, um reconhecimento (espelho) entre a realidade e o íntimo de cada indivíduo. Para a historiadora, “as sensibilidades competem esta espécie de assalto ao mundo cognitivo, pois lidam com as sensações, com o emocional, com a subjetividade, com os valores e os sentimentos, que obedecem a outra lógica e princípios que não os racionais”.

Assim dizendo, as sensibilidades são esses espaços de estranhamento, através dos quais podemos buscar trazer um sentido de compreensão às questões que nos orbitam. Em outras palavras, “toda experiência sensível do mundo, partilhada ou não, que exprima uma subjetividade ou uma sensibilidade partilhada, coletiva, deve se oferecer à leitura enquanto fonte, deve se objetificar em um registro que permita a apreensão dos seus significados”<sup>10</sup>, quer dizer, existem documentos que nos são “evidências do sensível”, portas de entradas para essa leitura da experiência dos indivíduos – contemporâneos e de outrora.

### III.

Nossa porta de entrada para esses sentimentos (subjetividades) são as produções fílmicas do diretor Cao Guimarães. Desde o final da década de 1970<sup>11</sup>, o cinema foi

---

<sup>8</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. **Nuevo Mundo Nuevos** [En ligne], **Colloques, mis en ligne le 04 février 2005, consulté le 02 juillet 2020**. URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/229>; DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.229>.

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> Idem.

<sup>11</sup> Para mais informações a respeito do processo de ampliação de fontes do historiador, vide: BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales 1929-1989** / Peter Burke; tradução Nilo Odália. – São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991. Não entendemos a Escola dos Annales como sendo uma ruptura total com o modo de fazer história, uma vez que muitas das propostas dos Annales podem ser encontradas

paulatinamente reconhecido como objeto de análise para os historiadores que buscam desconstruir as cenas, entendendo, desta forma, como foram construídas<sup>12</sup>. Ao escolher o cinema como objeto de estudo, estamos tratando, segundo Rosenstone, de “quebrar uma prática antiga que passou a ser considerada imutável – a noção de que um passado verídico só pode ser contado por palavras impressas em uma página”<sup>13</sup>. Portanto, buscamos desenvolver no trabalho uma metodologia que dê destaque à importância do cinema e às sensibilidades como fonte histórica para a pesquisa.

Aqui cabe uma reflexão que, em certa medida, começou como uma provocação analítica – a questão do contexto. Não se busca, neste processo de estudo, um entendimento do cinema enquanto uma forma artística de um conteúdo específico (e absolutamente enquadrado) em que nos cabe, enquanto historiadores, analisar essas questões intercalando-as e “submetendo-as” a um contexto previamente estabelecido. Também não estamos aqui pontuando que o contexto deve ser negado e que o “ofício do historiador” não precise ser realizado, longe disso, pretende-se compreender a narrativa dos filmes “em si mesmas”, em sua própria linguagem (a um só tempo, textual e contextual) e, também, fora delas, aproximando do que Sergei Eisenstein pontua como formas específicas do cinema<sup>14</sup>. Essas formas específicas, acreditamos, podem ser esse externo que pulsa (ou lampeja) dentro das imagens-movimentos, esse “fora” que, ao mesmo tempo está “dentro” - o contexto em seu significado interior.

Quando buscamos o significado da palavra contexto percebemos que, segundo o dicionário Houaiss, ela é definida como “inter-relação de circunstâncias que acompanham um fato ou uma situação”. O contexto é, por conseguinte, uma inter-relação definida pela externalidade, um jogo que se estabelece com o outro e, no cinema, esse “outro”, em muitas vertentes de análise, seria a sociedade na qual o filme se produz. A questão ainda fica mais

---

em historiadores das escolas históricas anteriores, porém, é inegável a contribuição destes no que tange à divulgação e à ampliação do método empírico histórico.

<sup>12</sup> Existem no campo de estudos de história e do cinema várias abordagens, porém, até a última década, foram, praticamente, homogêneas as abordagens do cinema por meio do viés da representação cultural de Roger Chartier. Contudo, no presente trabalho, buscaremos uma abordagem que seja, para nós, mais próxima das questões da visualidade e da linguagem: pensar o cinema mais pelas suas pulsões (e potências) do que pelos caminhos “tradicionais”. Para saber mais sobre esse caminho da visualidade vide: SANTIAGO JR., Francisco das Chagas Fernandes. **Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas da relação história e cinema**. In: *Dominios da Imagem*, Londrina, ano II, nº 3, novembro de 2008.

<sup>13</sup> ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Td. Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 19.

<sup>14</sup> Para aprofundar tais questões consultar: EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002; e EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

instigante quando buscamos a etimologia da palavra: contexto deriva do latim *contextere* - que significa entrelaçar/reunir tecendo<sup>15</sup>.

Sendo assim, o cinema é uma ferramenta que pode nos possibilitar esse entrelaçar, uma costura entre o artístico e a historiografia, uma ferramenta em que podemos sentir essa inter-relação do “outro” (cidade/sociedade) e o “artístico” (filmografia). Por conseguinte, o cinema nos possibilita diversos caminhos de interpretação. Ele é o “último dispositivo que nos diz: olhe!”<sup>16</sup>.

Nesse sentido, buscamos compreender o cinema de uma forma rizomática (Deleuze), em que a multiplicidade de aspectos da sociedade pode ser reconhecida no interior das imagens-movimento e/ou imagens-tempo (cinema). Questionamos se há mesmo no interior da construção fílmica um processo de devir (um futuro do e no passado), no qual o longa-metragem se desterritorializa como presente, assim como o presente se desterritorializa e reterritorializa-se nele.

É, nesse sentido, que se justifica a nossa escolha teórico-metodológica: um entrelaçar das imagens fílmicas com o texto, isto é, provocar, literalmente, um corte nesta imagem, porém, não entendendo como se o texto a separasse, mas construisse um *continuum* entre suas extremidades: o texto não é apenas uma análise de algo que lhe é externo, assim como a imagem não é uma ilustração para o texto. Texto e imagem fazem parte um do outro, se complementam, como se tecessem um diálogo permanente.

#### IV.

Cao Guimarães, cineasta e artista plástico brasileiro, tem investigado a solidão nas grandes cidades, desde 2004, com a estreia do documentário *A alma do osso*. Sua série de dois documentários e um longa-metragem intitulada *Trilogia da Solidão* é um processo de compreensão em que, para Guimarães, a “ideia central deste projeto é a solidão do homem contemporâneo”<sup>17</sup>.

O documentário *A alma do osso* foi lançado em 2004. O filme possui 74 minutos e acompanha a vida de Dominginhos – um ermitão que mora dentro de uma caverna em uma montanha no interior de Minas Gerais. O filme começa com a seguinte frase: “solidão é gente

---

<sup>15</sup> Etimologia feita a partir do dicionário eletrônico Houaiss.

<sup>16</sup> NOGUEIRA, L. “O cinema é o último dispositivo que diz: ‘olhe’”. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 37, n. 34, p. 173-186, 22 dez. 2010.

<sup>17</sup> PETROBRÁS. **O homem das multidões: um filme de Cao Guimarães e Marcelo Gomes**. 2014. p. 5.

demais” e segue acompanhando a rotina de Dominginhos em sua vida solitária na caverna. Alternando com imagens do lago e da gruta, o documentário mostra como o silêncio faz parte da vida do personagem e de sua vivência isolada das pessoas.

Já o documentário *Andarilho*, lançado em 2006, inicialmente intitulado *Com os pés um pouco fora do chão*, é descrito pela crítica como um filme que retrata o “caminhar e pensar”. O filme possui 80 minutos de duração e retrata a história de três andarilhos: Valdemar, Nersino e Paulão - que caminham pelas estradas de Salinas, Montes Claros e Pedra Azul, em Minas Gerais. Para Guimarães, o caminhar, como fazem os andarilhos, remonta a outra compreensão dos objetos e do próprio espaço e, também, da construção da alteridade.

O último filme, *O homem das Multidões*, é uma ficção, produzida em 2013 e lançada em 2014. O longa-metragem conta a história de Juvenal (interpretado pelo ator Paulo André) e Margô (interpretada pela atriz Silva Lourenço). Ambos são funcionários do metrô de Belo Horizonte, que pode ser interpretado como uma expressão das grandes cidades. Juvenal é maquinista dos vagões, e Margô é controladora do setor de câmeras de segurança. A história mostra a aproximação dos dois e como esse encontro torna visível as suas vidas solitárias. A obra cinematográfica é baseada no conto homônimo de Edgar Allan Poe (1849), publicado e editado em 1840.

Propomo-nos, portanto, neste estudo, tecer uma investigação das formas da sensibilidade contemporânea, por meio da *Trilogia* de Cao Guimarães, e, com isso, questionar a díade inicial (I) no (e dentro do) filme, de forma a construir uma tentativa de compreensão dessas relações. Afinal, como essas produções artísticas de Guimarães dialogam com as formas de sensibilidade contemporânea? Como podemos, utilizando a análise fílmica, entender como a solidão e o isolamento são tematizados? Integram, esses sentimentos, às palavras-chaves para a compreensão da atualidade? Para isso, a análise estrutura-se em dois capítulos, buscando construir, a partir dos filmes, as percepções histórico-afetivas das transformações subjetivas-individuais.

No primeiro capítulo, percorremos o filme *O homem das Multidões* - última obra cinematográfica da trilogia - e, por meio dessa produção - como se ela constituísse uma ponte entre a teoria e os sentimentos - analisaremos alguns aspectos da sociedade contemporânea, assim como as questões relativas à relação dos indivíduos, à subjetividade e à urbanidade. Isto posto, é como se o filme se tornasse, como nos coloca Maria S. Bresciani, uma das várias portas de entrada para a cidade. Para a autora:

[...] do meu ponto de vista, a história, ou ainda, o tempo historiográfico se compõe na forma de uma construção narrativa que pode ser feita a partir de diversos pontos de vista vinculados a escolha da vertente teórica, e com certeza o tipo de material disponível, os documentos que oferecem possibilidades alternativas altamente estimulantes<sup>18</sup>.

O filme é esse outro que nos estimula a querer tecer uma investigação das formas sensíveis que se expressam (e ocupam espaços) na cidade. Para isso, no primeiro capítulo, abordaremos algumas conceituações sobre o que é a cidade e o seu processo de urbanidade e, ainda, as questões que interpelam os sujeitos dentro desses espaços, ou seja, as linhas de força que transpassam esses corpos no interior do ambiente urbano.

Para Maria S. Bresciani, todas as cidades teriam, assim como Tebas, sete portas de entradas. Essas portas de acesso às cidades podem ser dos mais diversos materiais, desde a própria materialidade (física) até às questões das pesquisas (portas abstratas) e, para a autora, cada uma busca dar conta “das várias facetas da vida urbana”. Para Bresciani, essas problematizações (portas de acesso) e busca de compreensão sobre as cidades acontecem, principalmente, nas primeiras décadas do século XIX, na Europa, devido aos surtos de epidemias e aumento da população (BRESCIANI, 2018, p. 74).

As primeiras seis portas de compreensão estavam ligadas aos processos de transformação que se acometiam nesses espaços, principalmente a maior demanda por mão-de-obra que o processo de industrialização solicitava. Essas “portas” são ferramentas para compreender os excessos vistos nestes lugares – “acúmulo de pessoas, sujeira, doenças, a pobreza abjeta, mercadorias circulando por todos os lados e em todas as direções, o dinheiro como propulsor da vida e de seus sentidos; enfim, toda uma corte de elementos considerados novos e assustadores pela sua novidade”<sup>19</sup>. A sétima porta está, para Bresciani, mais próxima de nós, isto é, presente nos estudos mais recentes. Para a autora, essa “porta teórica” de acesso à cidade é uma tentativa de compreensão da subjetividade: “a relação afetiva das pessoas com a cidade e com tudo que ela contém – coisas, pessoas, memórias”<sup>20</sup>.

Alinhamo-nos, portanto, no primeiro capítulo (e em todo estudo) ao entendimento metodológico de Bresciani, em que a autora, reconhecendo a importância dos estudos lineares sobre as cidades, evidencia que o seu ponto de análise é outro, ou seja, sua abordagem está mais

---

<sup>18</sup> BRESCIANI, Maria Stella Martins. **Da cidade e do urbano**: experiência, sensibilidades, projetos. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2018. p. 74.

<sup>19</sup> BRESCIANI, Maria Stella Martins. **Da cidade e do urbano**: experiência, sensibilidades, projetos. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2018. p. 74.

<sup>20</sup> Idem.

próxima de um entendimento Kairológico (de um momento oportuno e potente) do que de uma visão Cronológica (factual). Para a historiadora, o foco está justamente quando as cidades se problematizam, pois para ela é “estratégico, para entender a cidade em que vivemos, saber como se constitui essa rede de questões denominadas *questões urbanas*”<sup>21</sup>.

É sobre a questão dos sentimentos e as questões urbanas que o primeiro capítulo orbita, colocando em diálogo autores como Hannah Arendt, Georges Didi-Huberman, Maria Stella Bresciani, Sandra Jathay Pesavento, Raquel Rolnik, Maurice Merleau-Ponty e Gaston Bachelard, dentre outros.

No segundo capítulo, a nossa investigação se debruça sobre dois outros filmes da trilogia: *Andarilhos* (2007) e *A alma do osso* (2004). Começamos, pois, investigando os debates epistemológicos em torno dos documentários, assim dizendo, as produções teóricas a respeito desse gênero filmográfico, para, em seguida, adentrarmos nas questões que cercam a própria produção dos filmes-documentários. À vista disso, nossa primeira abordagem é sobre a obra *Andarilhos* e suas ligações com a 27ª Bienal de Arte de São Paulo, uma relação que diz muito, não apenas sobre a produção do filme, mas também sobre a própria temática proposta pela curadoria da Bienal.

Na continuidade do capítulo dois, entrelaçamos a própria narrativa dos documentários com a temática do estudo e mergulhamos, junto com estes sujeitos, no processo de compreensão e de vivência da solidão desses indivíduos que, ao contrário dos personagens Margô e Juvenal (do primeiro filme), estão deslocados (desterritorializados) do espaço urbano. Um fio de narrativa que está além das metrópoles, mas que contém uma pulsão de análise da própria subjetividade, assim como um lago que reflete nossa imagem, os documentários aparentam ser jogos de espelhos de nós mesmos, aspectos que transformam a produção fílmica em campo de diálogos (apesar de serem, muitas vezes, monólogos).

Por fim, o trabalho aborda a solidão e o isolamento dos indivíduos contemporâneos dentro e fora do espaço urbano, assim como o processo de vivência (*performance*) desses sentimentos, buscando constituir um mosaico interpretativo da solidão e seus efeitos na construção das subjetividades. Tratasse, por conseguinte, de uma investigação do sentir em suas diversas faces e aspectos, tecendo como pressuposto a ambivalência dessa relação. A cidade e o espaço urbano (assim como o não urbano), neste estudo, transformam-se constantemente em

---

<sup>21</sup> Idem.

um caleidoscópio que produz, no nosso modo de interpretar, uma cartografia sentimental nos/dos indivíduos contemporâneos.

A solidão se pluraliza em solidões, multifacetada; o isolamento funde-se com essa pluralidade em formas sensíveis e ambivalentes (às vezes confusas de serem percebidas). O que se constitui nesse processo (e que podemos ver captadas pelas lentes de Cao Guimarães) são modos de ser contemporâneos que, para nós, estão historicamente fundamentados, em outras palavras, os filmes nos trazem relances de fenômenos contemporâneos que percebemos estarem historicamente impulsionados. Esta dissertação é, em suma, uma busca da compreensão do indivíduo, um pormenor que, talvez, comporte uma pulsão maior.



**CAPÍTULO I**  
**FORMAS DO SENTIR: URBANIDADE(S) E SUBJETIVIDADE(S)**  
- Primeiro Movimento -

*“O sistema econômico fundado no isolamento é uma produção circular do isolamento. O isolamento fundamenta a técnica; reciprocamente, o processo técnico isola. Do automóvel à televisão, todos os bens selecionados pelo sistema espetacular são também suas armas para o reforço constante das condições de isolamento das “multidões solitárias”. O espetáculo encontra sempre mais, e de modo mais concreto, suas próprias pressuposições”*  
- Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*, 1997

*“Difícil é o ser humano, viu, porque máquina não dá defeito”*  
- Margô, *O homem das Multidões*, Cao Guimarães, 2014.

*“De certo livro germânico, disse se, com propriedade, que ‘es lässt sich nicht lesen’ - não se deixa ler. [...] É o homem da multidão. Será escusado segui-lo: nada mais saberei a seu respeito ou a respeito dos seus atos. O mais cruel coração do mundo é livro mais grosso que o Hortulus animae, e talvez seja uma das mercês de Deus que 'es lässt sich nich lesn'”.*  
- Edgar Allan Poe, *O homem das Multidões*, 1840.

### 1.1. *O homem das multidões: potências e possibilidades.*

Em 2014, o filme *O homem das Multidões*, dirigido pelos cineastas Marcelo Gomes e Cao Guimarães, estreia no circuito comercial, porém ele já era (desde 2013) visto como uma obra cinematográfica que faria uma “bela carreira”<sup>22</sup>. Antes e após sua estreia nacional, o longa foi premiado em festivais como o *26º Festival de Cinema Latino-americano*<sup>23</sup> (Grand Prix Favorite), o *Festival de Guadalajara*<sup>24</sup> (melhor fotografia e prêmio especial dos jurados) e *Festival Rio* (melhor direção). Premiações que colocaram, como é de se esperar, o filme nos debates da mídia e nos sites críticos sobre o cinema. Quando nos debruçamos sobre as produções da recepção do longa e, também, sobre a sua crítica, percebemos que são uníssonos os comentários, em que quase em sua totalidade focam em uma questão: a solidão do homem contemporâneo<sup>25</sup>.

A “solidão contemporânea” é uma temática que, no nosso modo de interpretar, está transpassando várias produções audiovisuais recentes<sup>26</sup> e, para além da produção artística, fomenta diálogos e indagações a respeito da temática nas mais variadas áreas do conhecimento – tais como a História, Psicologia, Sociologia e Filosofia<sup>27</sup>. A solidão torna-se, portanto, uma questão importante e atual<sup>28</sup> em diversas áreas (artísticas ou não) e, como podemos perceber, a contemporaneidade aparenta ser seu espaço de maior expressão. Porém, neste momento inicial

---

<sup>22</sup> Essa observação foi colocada na reportagem do *site* do Festival Rio (o festival é, desde 1999, uma união entre a Mostra Banco Nacional e o Rio Cine Festival), um dos maiores e mais importantes festivais de cinema do Brasil. Para mais vide: <<http://www.festivaldoriorio.com.br/br/noticias/i-o-homem-das-multidoes-i-estrela-no-brasil-esta-semana>> Acessado em: 10 de ago. 2019.

<sup>23</sup> Festival que ocorre anualmente em Toulouse, na França, dedicado a fomentar o debate e a divulgação da produção cinematográfica latino-americana.

<sup>24</sup> Considerado um dos maiores festivais de cinema da América Latina e do México, sendo um evento internacional que reúne diretores de vários países em suas diversas categorias desde 1986, ano da sua primeira edição.

<sup>25</sup> Podemos perceber essa questão ao analisarmos os próprios títulos das matérias como: “Criativo ‘o homem das multidões’ tira público do conforto”, publicada no site do Jornal *O Estado de São Paulo*, em ago. de 2014, disponível in: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,criativo-o-homem-das-multidoes-tira-publico-do-conforto,1536960>> Acessado em 28 ago. 2019; No site da revista *Exame*, podemos ler o título da matéria “Drama ‘O Homem das Multidões’ tematiza solidão na era digital”, publicada em Jul. de 2014, disponível in: <<https://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/drama-o-homem-das-multidoes-tematiza-solidao-na-era-digital/>> Acessado em 28 ago. 2019.

<sup>26</sup> Filmes como “*Medianeras*”, do diretor Gustavo Tarento, de 2011; “*Her*”, do diretor Spike Jonze, de 2014; “*Anomalisa*”, dos diretores Charlie Kaufman, Duke Johnson, de 2015 e “*A cidade onde envelheço*”, da diretora Marília Rocha, de 2016 - são alguns exemplos de obras que possuem a temática da solidão como algo que “pulsa” na narrativa.

<sup>27</sup> Estudos de importantes autores como Maria Rita Kehl, Leandro Karnal, Peter Pál Pelbart, Hans Ulrich Gumbrecht, Giorgio Agamben, Slavoj Žižek, dentre outros.

<sup>28</sup> Apesar de colocarmos uma “atualidade” dos debates sobre a solidão, podemos perceber, quando voltamos nosso olhar para os estudos clássicos da filosofia, que existe essa questão nos debates a respeito da sociabilidade do homem, ou seja, dessa indagação sobre sermos ou não um animal social. Para mais vide: ARISTÓTELES. *Política*. São Paulo, SP: Martin Claret, 2007.

da escrita dissertativa, nos debruçaremos na investigação da solidão dentro de um espaço delimitado – o espaço urbano.

Neste estudo, tais sentimentos serão compreendidos a partir das distinções entre solidão e isolamento estabelecidas por Hannah Arendt. A autora foi, na modernidade, quem primeiro buscou compreender a dimensão política desses sentimentos, assim como as formas totalitárias de sujeição. Em ambos os estudos “A origem do totalitarismo” e “Compreender”, Arendt coloca como a solidão e o isolamento não são a mesma coisa, apesar de existir uma confusão conceitual em torno das duas palavras.

Arendt é categórica ao nos trazer que “posso estar isolado [...] sem que esteja solitário; e posso estar solitário [...] sem estar isolado”<sup>29</sup>. Isto é, enquanto indivíduos podemos, ao experimentar o processo subjetivo de estar sozinho, não ter, a partir desse estado, uma capacidade de ação, pois não existe ninguém para interagir conosco (a não ser nós mesmos) e, também, o contrário, posso me sentir “abandonado por toda companhia humana”<sup>30</sup>, sem necessariamente estar isolado – o “dois-em-um” de que nos fala a autora.

A grande premissa de Arendt é que sem solidão não há ação, essa afirmação traz uma dimensão política muito forte para esse sentimento, pois o seu contrário (o sujeito isolado, abandonado pelos outros e por si mesmo) seria um indivíduo não participante do social. A solidão seria, logo, o espaço em que o sujeito (munido de suas interações sociais) se voltaria para si e produziria, a partir do outro, um estado subjetivo e, assim, um entendimento de si. Isso se constrói, uma vez que, para a autora, a solidão é o espaço primeiro do pensamento (da ação); já a sua contrapartida, o isolamento, é a destruição da solidão (e como consequência da capacidade de pensar). Quando estamos isolados (apartados dos outros e de nós mesmos), não possuímos o outro (ou nossa própria subjetividade) para interagirmos e construirmos, desta forma, a nossa compreensão do mundo e do que nos cerca (subjetividade). Essa questão da solidão e do isolamento, em Arendt, será aprofundada nos tópicos seguintes.

Em relação ao espaço urbano, existe, no último filme da “Trilogia da Solidão”, o *Homem das Multidões*, um personagem que está presente em toda a narrativa: a cidade. A urbe se torna esse personagem “pano de fundo” (personagem-paisagem) que podemos achar que possui importância secundária, mas, pelo contrário, ela não é apenas um cenário, visto que ela se mostra, se impõe e perpassa toda a narrativa (de forma silenciosa), como em um constante

---

<sup>29</sup> ARENDT, Hannah. **As origens do totalitarismo**. Td. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 527.

<sup>30</sup> Idem.

trocar de experiências entre os personagens do filme - tornar-se, experienciar-se, modificar-se e criar modificações: nos sentimentos, nos corpos e na forma de agir dos indivíduos. A cidade parece ser, por conseguinte, esse mosaico de possibilidades de ser e agir, de pertencer e ocupar.

Ruídos de motores, carros em movimento, pessoas conversando, ambulantes vendendo suas mercadorias – assim começa *O homem das multidões* (2014). Ainda com a imagem dos patrocínios da produção audiovisual<sup>31</sup> sendo projetada, os sons emergem. Somos, neste começo, instigados pela nossa audição, ambientados ao espaço da urbe e, mesmo havendo apenas o som, a imagem (ins)urge em nossa mente; criamos um espaço e um tempo (espiralamos entre as várias cidades em que já estivemos) e, a partir desse momento, possuímos uma certeza: estamos em uma “cidade grande”.



Figura 1- Abertura do Filme

A cidade, esse personagem “não personagem”, nos é apresentada aos 0’28” (vinte e oito segundos) de filme, nenhuma imagem (além das que surgem em nossa imaginação) da cidade é projetada; porém, a urbe, como mencionado, se faz presente - em som, movimento, imaginação. E esse som/movimento/imaginação ganha forma aos 0’50” (cinquenta segundos), quando vários pontos minúsculos (luzes) começam a invadir a tela, a tomar conta dessa urbanização que agora, pela ambientação



Figura1.1- Abertura do Filme

sonora, encontra-se ainda mais movimentada. Aos poucos, os vaga-lumes dispersos se aglomeram e, como em um estado consciente (em uma civilidade), se agrupam e formam o nome do longa: *O homem das multidões*.

---

<sup>31</sup> Como sabemos, é usual, em nosso país, a produção de filmes por meio da captação de recursos via leis de incentivo. No Brasil, as principais leis de incentivo à cultura e à produção audiovisual são: a Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991 e a Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993. Também constitui um campo de apoio à produção audiovisual o Fundo Setorial do Audiovisual, criado pela Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006 e regulamentado pelo Decreto nº 6.299, de 12 de dezembro de 2007. Ademais, está dentro desse arcabouço legal da produção audiovisual brasileira a Medida Provisória nº 2.228-1/01 que estabelece os princípios gerais nacionais do cinema e é, com essa medida, que se cria a Agência Nacional do Cinema (ANCINE). Para mais, vide: FACHINI, Rafael Augusto. O cinema brasileiro: breves apontamentos. In: FACHINI, Rafael Augusto. **O jogo da solidão e do isolamento: uma interpretação da contemporaneidade no filme O Homem das Multidões (2014)**. 2017. 70 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

A referência são as multidões das grandes cidades, nas quais, diariamente, há essa interação entre milhares de indivíduos. Nesses ambientes e/ou espaços, podemos observar pessoas passando apressadas (ou apreciando), de um lado para o outro, seguindo o ritmo frenético das metrópoles. Esses pontos que invadem a tela, essa multidão, a princípio, estão desordenados e, paulatinamente, vão estabelecendo um ritmo (o ritmo urbano?), se ordenando



Figura 2- Título do Filme

em algo coeso, em palavras. Os pontos (individualidades) formam um coletivo (universalidade), vivenciando, assim, a urbanidade (aprofundaremos melhor essa questão em outro momento), colocando e criando uma forma de ser-estar (identidade). Cada ponto, em seu destino solitário-individual, quando próximo, experiencia seu individual-coletivo (multidão) e, juntos, formam um todo coeso e o próprio título do filme. Aqui, pela



Figura 2.1- Título do Filme

“poluição sonora” dos carros e ruídos da

multidão, nesses potentes segundos iniciais, conseguimos captar que a tríade - multidões, máquinas e cidade - que se tornou matéria de estudos e debates desde o século XIX, ainda ecoa (lampeja) nos dias atuais.

Ao percebermos, já no início do filme, essa questão de uma multidão que se aglomera, ou melhor, dessas partes heterogêneas que se entrecruzam, nos lembramos de uma célebre passagem de Guatarri e Deleuze, em *Mil Platôs*: “uma sociedade se define por seus amálgamas”<sup>32</sup>, ou seja, o que define uma sociedade são os entrelaçamentos (em sua maioria heterogêneos) que a compõem e, ainda segundo os autores, analisando o conceito de agenciamento<sup>33</sup>, a “mistura de corpos em uma sociedade, compreendendo todas as atrações e repulsões, as simpatias e as antipatias, as alterações, as alianças, as penetrações e expansões que afetam os corpos de todos os tipos, uns em relação ao outro”<sup>34</sup>; quer dizer, é essa mistura –

<sup>32</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Volume 2.** Ed. 34, 1995. p. 90.

<sup>33</sup> Em linhas gerais esse conceito, para Deleuze e Guatarri, se refere a zonas de aproximações e afastamento de elementos diferentes, ou seja, quando existe a associação de elementos que são, em certa medida, dispersos.

<sup>34</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Volume 2.** Ed. 34, 1995. p. 90.

esse amálgama – que constitui a sociedade (além, é claro, da sua técnica). Analisaremos essa questão quando nos debruçarmos sobre os corpos e a cidade.

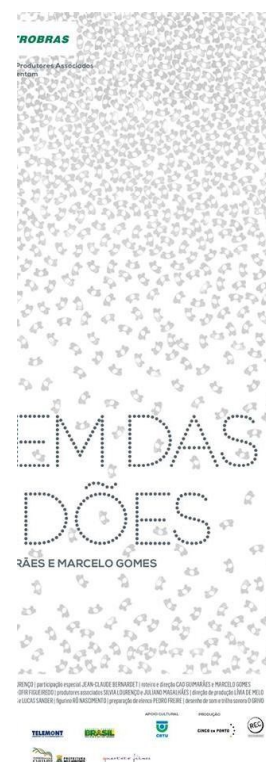
As multidões que invadem/passam/vivenciam a cidade (e com ela se “misturam” – esse amálgama) podem ser, também, vistas no cartaz de divulgação do filme<sup>35</sup>. Captamos, presente nessa imagem-divulgação, duas referências que, como mencionamos anteriormente, estão na abertura do longa – as multidões e os pontos. Entretanto, a multidão agora, ao contrário do que vimos na abertura, é composta por pessoas aglomeradas vista de um plano alto, como se

Figura 3- Cartaz



estivéssemos observando a multidão de cima de um prédio (talvez?), e não pontos abstratos como presentes nos 0'50'' (cinquenta segundos) iniciais do filme. Os pontos, por sua vez, formam, assim como na abertura, o título do longa, essa forma coesa criada por vários pontos particulares/individuais. A cor predominante nesse cartaz é o branco, cor da possibilidade e da abertura, pois, sendo esta a junção de todas as outras cores, é uma paleta de possibilidades de junções e de experimentações, assim como as multidões são, nas grandes cidades, uma possibilidade de ser-agir (de performar).

Figura 3.1- Cartaz



Mas, se olharmos para o lado esquerdo na parte superior do cartaz de divulgação, vemos que

no meio da multidão (figura 3), nessa massa acidentada e uniforme, existe algo destoante que nos faz lembrar, em certa medida, dos livros *Where's Wally?*<sup>36</sup>. Um personagem se destaca, produzindo um corte na poética do cartaz, alguém (em meio à multidão) que nos chama atenção, que rompe com o ritmo (acidentado) e causa um estranhamento, (a)traindo nosso olhar. Alguém que parece estar e, ao mesmo tempo, não estar nessa multidão, nessa onda orgânica de cidadãos. Essa pessoa-atenção, esse ponto destoante, está em desuniformidade com o restante; seu tom, cinza mais escuro, parece sugerir uma individualidade (consciente?). Todavia, como nos lembra

<sup>35</sup> Cartaz produzido para divulgação da estreia do filme em 2014. Além desse, existem outros dois cartazes de divulgação a que pude ter acesso através da página de divulgação do produtor. Os outros dois constituem-se de cenas do filme e foram feitos para divulgação do longa em mostras e festivais internacionais.

<sup>36</sup> Série de livro infanto-juvenil criada pelo ilustrador Martin Handford, em que o objetivo é achar, em meio à multidão, em cenários diversos, um personagem específico: o Wally.

Bachelard, esse individual parece comportar um coletivo, isto é, por mais que este indivíduo destoe da multidão, ele está nela e dela faz parte, esse individual-universal, esse sujeito ambivalente (BACHELARD, 2005).

Se no cartaz de divulgação (figura 3) percebemos essa questão do indivíduo na/da (e em meio da) multidão, na sua versão feita para a circulação do filme na França<sup>37</sup>, o enfoque será outro. O cartaz brasileiro coloca ênfase sobre o processo-sentimental (ou estranhamento) de se

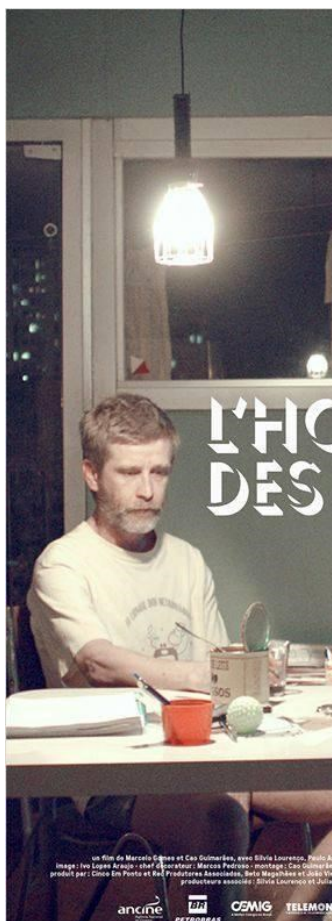


Figura 4 – Cartaz 2

sentir sozinho em meio a várias pessoas, já o cartaz francês traz, na sua constituição, uma cena do próprio filme, em que Juvenal (personagem principal) está sozinho sentado na sala da sua casa, ouvindo rádio após jantar (seu jantar, pela imagem, parece ter sido de comida enlatada).

Posto isto, o cartaz francês parece evocar o debate sobre a solidão interna, especialmente delimitada, seja pelo nosso corpo, seja pela arquitetura, o olhar do ator está baixo, com uma expressão neutra, como se ele não estivesse experienciando nada além da sua solidão. Ao fundo, atrás da janela, vemos, mais uma vez, o personagem-paisagem – a cidade – se fazer presente



Figura 2.1 – Cartaz 2

e, ainda, as luzes dos apartamentos ao redor (posta na arquitetura vertical da urbe, os prédios), sugerindo esse estar só e, novamente, cercado de outras pessoas e, neste instante, nosso personagem parece encontrar-se em uma dupla solidão: a solidão em seu espaço interno e, também, a solidão na (e com a) cidade.

Cidade, Multidões e Sentimentos (seria essa nossa tríade contemporânea?) - essas são as três palavras-chave que retemos desde a movimentação nos 0'28'' (vinte e oito segundos) e a formação coesa do título do longa 0'50'' (cinquenta segundos). Tal questão também se faz

<sup>37</sup> Cartaz divulgado dia 25 de março de 2015 na página oficial do filme no *Facebook*.

presente nos cartazes de divulgação e, neste singelo (porém potente) começo, já podemos captar e sentir os pontos que evocaremos como discussão. Não almejamos traçar aqui uma narrativa linear do filme, mas uma interpelação temática, em que analisamos as imagens e, com elas, possíveis temas que pulsam (ecoam/relampejam) e fazem sentido para o diálogo proposto neste estudo. E, este primeiro tema (movimento), que para nós vem por meio do estímulo sonoro/visual-imaginativo, é a cidade e as multidões.

Após esse momento de abertura, temos uma sequência de duas cenas que dá visibilidade a essa questão do indivíduo e a cidade. A primeira cena começa nos 1'26'' (um minuto e vinte e seis segundos) e dura cerca de 0'49'' (quarenta e nove segundos). Nela, somos capazes de

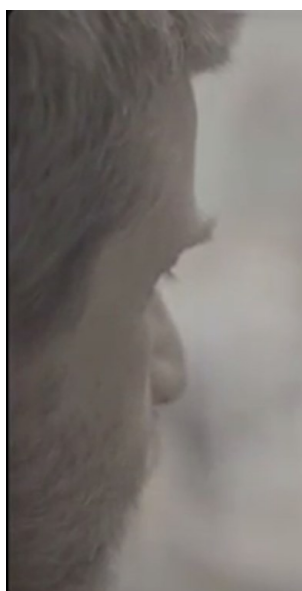


Figura 5- Juvenal

observar a introdução do nosso personagem principal na narrativa, o Juvenal (interpretado pelo ator Paulo André<sup>38</sup>), que, nas cenas subsequentes, veremos que é maquinista de trem em uma estação de metrô de Belo Horizonte. Na cena mencionada há, em um único plano, uma movimentação desfocada que, aos poucos (sem ficar totalmente nítida), percebemos se tratar de pessoas passando por uma avenida, onde a câmera, paulatinamente, se desloca e surge, lentamente, o rosto de Juvenal que está,

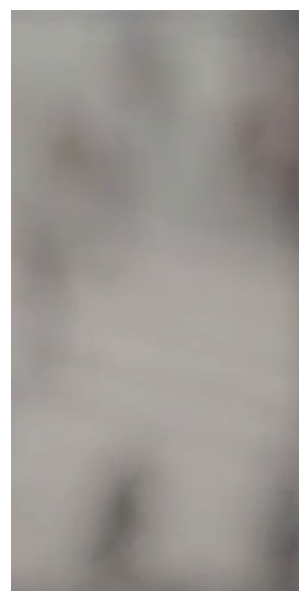


Figura 5.1- Juvenal

neste instante, em um plano alto. Após alguns segundos, vemos que ele observa a multidão de cima (a mesma sensação causada pelo cartaz de divulgação, figura 3.1 e 3.2), como se estivesse contemplando-a, um observador do movimento, um perseguidor da multidão.

---

<sup>38</sup> Ator de teatro do Grupo Galpão (grupo fundo em 1985, por Teuda Bara, Eduardo Moreira, Wanda Fernandes e Antônio Edson, em Belo Horizonte, tendo o teatro de rua como “motor” de impulso), a escolha do ator Paulo André também contribui para a construção fílmica, uma vez que, segundo o próprio diretor em entrevista, era necessário escolher alguém que não fosse um “star”, ou seja, alguém que pudesse andar e se deslocar por Belo Horizonte (cidade onde foi rodado o filme) sem chamar atenção, de forma a captar, assim, os sentimentos em sua maior potência de observação. Para mais vide: PETROBRÁS. **O homem das multidões: um filme de Cao Guimarães e Marcelo Gomes**. 2014.



A cena muda e, agora, aos 2'21'' (dois minutos e vinte e um segundos), vemos Juvenal apoiado na sacada de algum prédio e conseguimos, neste instante, visualizar o local da cena anterior (figura 5 e 5.1). Um plano onde, se olharmos apressados, veremos apenas um personagem (o principal), porém, se aguçarmos nossa sensibilidade, veremos que existem nesta cena dois personagens: Juvenal e a Cidade – o sujeito e a urbe. A urbe torna-se, neste plano, o aspecto limítrofe da experiência do personagem, ela delimita (especialmente) sua paisagem e a possibilidade de contemplação que este possa ter. Porém, nesta cena, Juvenal parece estar



Figura 6- Juvenal e a Cidade

observando e, ao mesmo tempo, tomando distância, como se a cidade que o cerca estivesse produzindo nele alguma sensação e, esse afetar, como vimos anteriormente (figura 5), se dá pela multidão - a cidade e a multidão se fazem nele presentes desde o início da narrativa fílmica. Maurice Merleau-Ponty, analisando a pintura, nos lembra que “ver é ter à distância”<sup>39</sup>, ou seja, quando observamos, temos, em certa medida, uma interação e/ou uma troca com o que se olha. Olhar é, ao mesmo tempo,



Figura 6.1- Juvenal e a Cidade

tocar e ser tocado e nosso personagem parece estar tocando a multidão e a cidade, ao passo que também está sendo tocado por elas<sup>40</sup>.

Sobre a questão da cidade-personagem (ou desse personagem-paisagem, como conceituamos anteriormente) - em entrevista realizada pelo jornalista e crítico de cinema Marcelo Miranda com os diretores sobre a produção do longa - Cao Guimarães aponta que “a

<sup>39</sup> PONTY-MERLEAU, Maurice. **O olho e o espírito**. Coleção Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 17.

<sup>40</sup> Se ver é ser tocado e, ao mesmo tempo, tocar, como nos coloca Merleau-Ponty, podemos perceber que existe uma interação, em que parece haver uma troca “mística” entre o produto artístico (no caso a pintura) e o observador, uma troca de afetos (no sentido spinoziano), um deixar ser afetado e afetar. Ainda na esteira de Maurice Merleau-Ponty, em seu livro *O olho do espírito*, o autor cita, fundamentando seu pensamento sobre a interação artista e obra, o célebre pintor Paul Klee (que tanto inspirou Walter Benjamin), na passagem: “numa floresta, várias vezes senti que não era eu que olhava a floresta. Certos dias, senti que eram as árvores que me olhavam [...]” (PONTY-MAURICE apud KLEE, p. 18). Podemos evocar esta passagem para o cinema, para nosso objeto de análise, pois, em vários momentos, ao analisar essas cenas iniciais, sentimos como se ao observar Juvenal (nosso personagem observador) ele, de alguma forma, nos observava de volta, interpretá-lo era (e é) nos interpretar. Para mas vide: PONTY-MERLEAU, Maurice. **O olho e o espírito**. Coleção Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

cidade, então, acabou sendo um personagem insinuado no filme”<sup>41</sup> (a cidade terá, como vimos anteriormente, afetado/observado/olhado de volta?). A cidade, um personagem que, segundo o próprio diretor, se insinua, aparece e se deixa ver sutilmente na narrativa do filme.

A relação da cidade em interação com os sujeitos pode ser vista a todo momento na narrativa-filmica, seja pela interação de Juvenal e seu processo solitário de observação do ritmo da cidade, seja pela montagem das cenas internas (apartamento do Juvenal) e externas (cidade); nestes momentos, parece haver uma simbiose entre o que é público (a cidade) e o que é privado (o apartamento). A cidade, em seu silêncio, invade a todo instante a intimidade do nosso personagem, assim como Juvenal parece ter a constante necessidade de se colocar nesse ambiente e dele fazer parte. Existe, portanto, uma produção dentro das sociedades de massas de formas de sujeição (nos sentimentos) dos indivíduos. A cidade contemporânea, tal qual as metrópoles do XIX, são espaços de fascínio e repulsa da massificação dos sujeitos.

A cidade é, como pontuada por Sandra Pesavento, um fascínio; podemos explorar essa questão se nos debruçarmos sobre as cenas em que se dá a interação de Juvenal e a Urbe, pois este parece, a todo momento, estar em constante observação desse espaço, onde ele vivencia e experiencia a sua solidão e, também, o seu isolamento. No filme, se consolida o que Pesavento, ao analisar as cidades, pontua como *ethos citadino* (PESAVENTO, 2007); porém, no longa, podemos entender que é, em certa medida, construído um *ethos* da solidão.

Se partirmos do princípio de interpretar a experimentação filmica de Marcelo Gomes e Cao Guimarães como uma captação de um *ethos* da solidão, podemos dizer, também, que há no interior desse *ethos* uma outra mudança que perpassa a transformação da urbanidade (da linguagem sujeito-cidade). Na obra, existe a expressão de uma urbanidade envolta de um sentimento (a solidão) que se desdobra em outro (o isolamento). Terão, portanto, os amigos-diretores captado, por meio dos “fotogramas” em 1/24 avos de segundo<sup>42</sup>, a mudança sensível da urbanidade nas grandes cidades? Serão Juvenal e Margô personagens nos quais são constituídos uma cartografia sentimental expressa pela interação sujeito-cidade?

Dessa maneira, a ideia é focar o minúsculo, o microscópico, essas questões que pulsam e lampejam nas imagens do filme. Não buscamos ir além ou aquém da narrativa, visto que

---

<sup>41</sup> MIRANDA, Marcelo. Entrevista sobre o filme O Homem das Multidões. Disponível in: PETROBRÁS. **O homem das multidões: um filme de Cao Guimarães e Marcelo Gomes**. 2014. p. 5.

<sup>42</sup> O ritmo das imagens tem, quando sincronizado com o som, desde 1927 com a estreia do filme *O cantor de jazz* (*The Jazz Singer*) de Alan Crosland, em Nova York, padronizado em 24 quadros por segundo. A ilusão de movimento é perceptível a partir de 11 quadros por segundo. Para mais vide: ARAÚJO, Inácio. **Cinema: o mundo em movimento**. Scipione, 1995.

objetivamos ter uma visão do que, como coloca Peter Pál Pelbart, “fala através de nós”<sup>43</sup> quando somos tocados por essas imagens e, ainda, apoiados em Georges Didi-Huberman, esse pequeno que buscamos se dá, uma vez que “não se percebem absolutamente as mesmas coisas se ampliamos nossa visão ao horizonte que se estende, imenso e imóvel, além de nós; ou na proporção que se aguça nosso olhar sobre a imagem que passa, minúscula e movente, bem próxima de nós”<sup>44</sup>. Ou seja, não queremos, em nossa análise, ampliar o olhar ao ponto de nos perdermos na narrativa e, também, não desejamos focar exageradamente ao ponto de cair em afirmações categóricas. Perseguiamos, aqui, os vaga-lumes que lampejam essa condição da contemporaneidade e, neles, buscamos analisar nosso presente. Para Didi-Huberman:

Ver o horizonte, o além é não ver as imagens que vêm nos tocar. Os pequenos vaga-lumes dão forma e lampejo a nossa frágil imanência, os “ferozes projetores” da grande luz devoram toda forma e todo lampejo – toda diferença - na transcendência dos fins derradeiros. Dar exclusiva atenção ao horizonte é tornar-se incapaz de olhar a menor imagem<sup>45</sup>

Mas aqui não falamos, obviamente, dos vaga-lumes de Didi-Huberman, aqueles que existem e resistem em sua luz fugaz, nossas luzes pequenas, neste estudo, são as insurgências dos sentimentos nas cidades, essa captação de uma mudança na sensibilidade dos indivíduos, uma observação da acatalepsia e das luzes que com ela podemos enxergar. Segundo o autor, “para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores”<sup>46</sup>. Buscamos compreender essa dança solitária dos vaga-lumes contemporâneos em meio à multidão em sua *performance sentimental*, como vemos no cartaz (fig. 3) de divulgação e na sequência (fig. 5 e 6) do *O Homem das Multidões*, um vaga-lume solitário.

Porém, antes de analisar esses processos de subjetivação e de pensar as formas da solidão e as formas do isolamento, precisamos entender a cidade, para assim trazer uma linha narrativa sobre como esse espaço é colocado no filme e, também, sobre como, a partir desse objeto, dois sentimentos emergem e nos trazem uma pulsão de análise. A solidão no filme *O homem das multidões* desdobra-se em muitas solidões (Juvenal como vimos inicialmente é observador e participante dessas multidões), isto é, esse sentimento pluraliza-se, assim como o isolamento que, como já pontuamos, é a negação da solidão, a qual também se dá a ver na

---

<sup>43</sup> PELBART, Peter Pál. *O Averso do Niilismo: cartografias do esgotamento*. 2. ed. São Paulo: N-1, 2016. p. 21.

<sup>44</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 115.

<sup>45</sup> Ibid. p. 115

<sup>46</sup> Ibid. p. 52

narrativa, como é perceptível desde a abertura do filme. Existem, portanto, duas linhas de entrada nesse estudo: uma questão historiográfica que tangencia as cidades e os sentimentos e, inegavelmente, uma questão estética, em que podemos perceber a construção desses sentimentos (e espaços urbanos) no longa.

O objetivo é construir um entendimento de como a obra cinematográfica nos possibilita perceber dispositivos que tornam esse estado de sensibilidade (na modernidade) possível e de como somos capturados por esses dispositivos no interior das grandes cidades (principalmente nas sociedade de massas) e seguimos nesse estado de vertigem moderna; por isso, precisamos, primeiramente, voltar alguns passos para avançar mais na construção da nossa análise. Antes de haver no espaço citadino essa mudança ética e/ou mudança na urbanidade e subjetividade, precisamos entender que tudo isso é vivenciado e experienciado pelos indivíduos que na cidade habitam (no longa, Juvenal e Margô, nossos personagens são transpassados a todo momento pela cidade construída pela filmografia). Essa questão é expressa, como já pontuamos, em um espaço denominado urbano; mas, afinal, o que é a cidade?

## 1.2. Entre compreensões urbanas: análises sobre a cidade

Quando nos indagamos em nossas mentes sobre tal questão, podemos ser bombardeados pelas lembranças das cidades onde já estivemos, intuitivamente anunciando uma possível definição: a cidade é a somatória das experiências que sofremos em um determinado espaço delimitado. Indo mais além, ainda podemos pensar nas várias pessoas que habitam esse espaço; nas suas relações com o outro; nas questões do seu ritmo e nas interações que esses ambientes proporcionam junto aos nossos sentidos, acrescentando, assim, que cidade seria o espaço da sensibilidade e da experiência<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Fazemos neste momento inicial uma “tempestade das ideias sensíveis” sobre a urbe, porém, deixamos claro que existem inúmeros trabalhos que se debruçaram sobre as produções (e tensões) da cidade. Para mais vide: BRESCIANI, M. S. M. **Metrópoles: as faces do monstro urbano** (as cidades no século XIX); CARPINTÉRO, M.V.T.; CERASOLI, J. F. **A cidade como história**. In: História: Questões & Debates, Curitiba, n. 50, p. 61-101, jan./jun, Ed. UFPR. 2009; MENEZES, U. T. B. **O museu na cidade/a cidade no museu: para uma abordagem histórica dos museus na cidade**; PESAVENTO, Sandra Jatahy. Abertura – Cidades visíveis, cidades invisíveis, cidades imaginadas. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH, v. 27, n. 53, p. 11-23, jan./jun. 2007; SILVA, Márcia Regina B. da. O processo de urbanização paulista: a medicina e o crescimento da cidade moderna. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH, v. 27, n. 53, p. 243-266, jan./jun.2007.

Segundo o dicionário Houaiss, cidade significa “aglomeração humana localizada numa área geográfica circunscrita e que tem numerosas casas, próximas entre si, destinadas à moradia e/ou a atividades culturais, mercantis, industriais, financeiras e a outras não relacionadas com a exploração direta do solo”<sup>48</sup>, uma definição em que, nas suas entrelinhas, pulsa o que acima fora mencionado: a experiência, a interação e os sentidos. Nessa direção de pensar a experiência e a interação, os autores Roberto Braga e Pompeu Figueiredo de Carvalho pontuam:

A cidade pode ser entendida como a intervenção mais radical do homem na paisagem. Pode ser compreendida como a síntese da civilização, cujo modo de vida permeia não apenas sua estrutura, mas toda a sua região de influência, moldando um mundo urbano além das suas fronteiras. A cidade é o lugar onde o homem pode desenvolver melhor as suas faculdades intelectuais, dada a coexistência plural de grupos sociais; sendo assim, um lugar onde se pode exercer de forma ampliada a escolha de um modo de vida mais diversos e, conseqüentemente, a liberdade.<sup>49</sup>

Todavia, é na escrita de Sandra Jatahy Pesavento que encontramos uma definição de cidade que mais dialoga com o que aqui nos propomos, para a historiadora as cidades são, inicialmente, um *fascínio*<sup>50</sup>, “redutos de uma nova sensibilidade”<sup>51</sup>.

Essas sensibilidades, para Pesavento, manifestam-se no *ethos* citadino, ou seja, nas formas das atribuições de valores e nas representações que os cidadãos atribuem à urbe. Para Pesavento, “a cidade é um fenômeno que se revela pela percepção de emoções e sentimentos dados pelo viver urbano e também pela expressão de utopias, de esperanças, de desejos e medos, individuais e coletivo, que esse habitar (...) propicia”<sup>52</sup>. A autora nos coloca face à busca de uma nova forma de percepção da cidade que perpassa a questão do sensível e dos sentimentos da (e na) urbe. Por conseguinte, pensar a cidade pelo viés do imaginário, das questões suprassensíveis, atravessar o concreto e buscar as pulsações presentes nestes espaços urbanos.

---

<sup>48</sup> HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 3.0. [CD-ROM]. 2009.

<sup>49</sup> BRAGA, Roberto; CARVALHO, Pompeu Figueiredo de. Cidade: espaço da cidadania. **Pedagogia cidadã: cadernos de formação: ensino de Geografia**. São Paulo: UNESP-PROPP, p. 105-120, 2004. p. 105.

<sup>50</sup> Grifos do Autor.

<sup>51</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias**. Rev. Bras. Hist., São Paulo, v. 27, n. 53, p. 11-23, 2007. Disponível in: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v27n53/a02v5327.pdf>>. Acessado em: 02. set. 2019. p. 11.

<sup>52</sup> Ibidem. p. 14.

## Segundo Pesavento:

A cidade sempre se dá a ver, pela materialidade de sua arquitetura ou pelo traçado de suas ruas, mas também se dá a ler, pela possibilidade de enxergar, nela, o passado de outras cidades, contidas na cidade do presente. Assim, o espaço construído se propõe como uma leitura no tempo, em uma ambivalência de dimensões que se cruzam e se entrelaçam.<sup>53</sup>

É nesse sentido de dimensões temporais entrelaçadas que fomentamos nossa concepção sobre cidade, onde há, paulatinamente, a construção de experiências por meio da interação entre as dimensões que se dão a ver e a ler na urbe. Conseguimos, também, captar essa presença de um entrelaçar temporal na própria cidade, como afirmam Gomes e Guimarães, uma vez que, no filme, existe essa interação entre a cidade contemporânea e uma cidade de outrora (cidades modernas) inspirada no conto *O homem das multidões*, de Edgar Allan Poe. A análise da cidade, por mais que esta esteja inscrita no entrelaçamento temporal passado/presente, se dá no agora, no tempo de agora (*Jesztzeit*) benjaminiano - contemporâneo é aquele capaz de ver nesse presente as marcas sobrepostas do passado/história.

Buscando essas marcas sobrepostas e, na mesma direção de Pesavento, trazemos para a discussão a historiadora Maria Stella Bresciani. Se para Sandra J. Pesavento temos o que ela conceitua como um *ethos* cidadão – que se manifesta nas sensibilidades dos cidadãos – para Bresciani, analisando as transformações do século XIX, há a construção, a partir desse momento, de uma nova sensibilidade, marcada pela tríade “máquinas, multidões, cidades”<sup>54</sup>. Segundo Bresciani, “o sentido de desenraizamento expresso na perda de identidade social e de formas de orientações multisseculares, aparece de forma recorrente elaborando uma imagem de uma *crise* de proporção e conteúdo inéditos”<sup>55</sup>. Aqui podemos reter nosso primeiro entrelaçar temporal, pois, apesar de Bresciani estar analisando as transformações sensíveis no séc. XIX (principalmente nas cidades europeias), tal trecho nos embasa a conceituar a cidade-narrativa (cidade-personagem) de Marcelo Gomes e Cao Guimarães, uma vez que podemos perceber na narrativa a expressão de uma *crise* na forma (e conteúdo) sensível desses cidadãos das metrópoles contemporâneas. Como se Juvenal, já nas cenas iniciais (figuras 5 e 6) portasse esse sentimento ambíguo que os cidadãos possuem nas grandes cidades: o fascínio e a repulsa.

---

<sup>53</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias**. Rev. Bras. Hist., São Paulo, v. 27, n. 53, p. 11-23, 2007. Disponível in: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v27n53/a02v5327.pdf>>. Acessado em: 02. set. 2019. p. 16.

<sup>54</sup> BRESCIANI, Maria Stella. **As faces do monstro urbano. As cidades no século XIX**. São Paulo, Revista Brasileira de História, n.8-9, 1985. p. 37.

<sup>55</sup> BRESCIANI, Maria Stella. **As faces do monstro urbano. As cidades no século XIX**. São Paulo, Revista Brasileira de História, n.8-9, 1985. p. 37.

Essa questão da crise nas cidades contemporâneas é sublinhada por Bresciani. Em seu artigo *A cidade*, podemos ler que “a atualidade dessa constatação e/ou sensação parece repor-se há duzentos anos pelo menos, desde que já faz parte dos registros dos que falaram da(s) cidade(s) desde o início do século XIX”<sup>56</sup>. Essa “inatualidade” da crise, ou melhor, essa “longa” atualidade, parece acompanhar a cidade e as suas questões sensíveis desde a modernidade e lampeja, como nos coloca Walter Benjamin, ainda hoje na contemporaneidade, como se fosse uma luz “que procura nos alcançar e não pode fazê-lo”<sup>57</sup>, mas que, em certa maneira, nós (historiadores contemporâneos) a percebemos.

Ora, voltando às questões sobre a cidade ponderadas pela historiadora Sandra Jatahy Pesavento: a cidade é, ainda, narrativa, lócus de encontro de várias linhas de forças, nas quais cada uma tece a sua trama, o seu drama, a sua experiência. A cidade é, além de espaço da *crise*, um caleidoscópio de possibilidades e significações, um “palimpsesto de histórias contadas sobre si mesma”<sup>58</sup>, colocando em xeque qualquer compreensão de uma cidade homogênea, estática, imóvel – a urbe é movimento, transformação. É nesse processo de reinvenção constante que a própria cidade cria - junto com seu presente - seu passado e, também, a sua identidade. A historiadora pontua que, além da identidade, criam-se “um modo de ser, uma cara e um espírito, um corpo e uma alma, que possibilitam reconhecimento e fornecem aos homens uma sensação de pertencimento e de identificação com a sua cidade”<sup>59</sup>.

Podemos perceber, apoiando-nos também na definição de cidade da arquiteta e urbanista Raquel Rolnik, que a cidade possui uma dimensão narrativa; mas, enquanto para Pesavento e Bresciani a narrativa se instaura na tangente da sensibilidade, Rolnik, por sua vez, pensa a narrativa (o contar sua história) pela própria arquitetura da cidade, uma vez que são nestes locais (edifícios, casas, ruas etc.) que é possível ver a história colocada em forma de cimento e concreto, em forma de memória materializada. Segundo a autora:

É esta dimensão que permite que o próprio espaço da cidade se encarregue de contar sua história. A consciência desta dimensão na arquitetura levou a que hoje se fale muito em preservação da memória coletiva, através da conservação de bens arquitetônicos, isto é, da não demolição de construções antigas. Trata-se de impedir

---

<sup>56</sup> Idem.

<sup>57</sup> AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad.: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 65.

<sup>58</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias**. Rev. Bras. Hist., São Paulo, v. 27, n. 53, p. 11-23, 2007. Disponível in: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v27n53/a02v5327.pdf>>. Acessado em: 02. set. 2019. p. 17.

<sup>59</sup> Ibid. p. 17.

que estes textos sejam apagados, mesmo que, muitas vezes, acabem por servir apenas à contemplação, morrendo assim para a cidade que pulsa viva, ao redor.<sup>60</sup>

Para Rolnik, a questão da cidade-escrita possui uma dupla interpretação: de um lado possuímos as escritas diárias das cidades – os documentos – e, do outro, o próprio habitar – a arquitetura –, como também um modo de escrita e, ambos - os documentos e a arquitetura -são modos de memória da cidade, apesar de existirem diferentes modos de produção dessa memória perpassar a própria experiência dos indivíduos (cidadãos) da urbe. Se para Rolnik e Pesavento a cidade é narrativa/escrita, para Roland Barthes a urbe será discurso, uma linguagem que fala com os que nela habitam. Segundo o autor, “esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala a seus habitantes, falamos nossa cidade, a cidade em que nos encontramos, habitando-a simplesmente, percorrendo-a, olhando-a”<sup>61</sup>.

A cidade como narrativa/escrita/discurso/memória se dá, portanto, no espaço urbano, na vivência urbana – no cotidiano –, uma vivência íntima que se entrelaça a todo instante com uma vivência pública, um microcosmo em constante interação com um macrocosmo. É no espaço urbano que a poética da vida cotidiana é construída e tecida. Gaston Bachelard bem pontuou esta questão ao mostrar como a casa, do porão ao sótão, expressa, à sua maneira, o universo, ou seja, como o individual comporta o universal. O espaço, para o autor, é “instrumento de análise para a alma humana”<sup>62</sup>, porém, apesar deste estar preocupado em pensar a questão do desencadeamento das imagens poéticas a partir dos espaços, podemos, aqui - evocando a licença poética - ousar dizer que a cidade (espaço) é instrumento de análise para os sentimentos da alma humana. Se para Bachelard “é pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências”<sup>63</sup>; para nós, seguindo sua linha de pensamento, é pela e na cidade que encontramos as permanências sensíveis (e suprassensíveis) das experiências cidadinas.

Interessa igualmente a tessitura entre esses espaços de permanência (na cidade) e a memória, uma vez que, como já pontuado pela arquiteta Rolnik, a cidade é, também, espaço de construção da memória. Porém, não queremos tecer uma relação de rigidez, uma ideia causal (arquitetura + experiência = memória), mas sim, pensar uma memória que se atualiza, que pulsa, que em seu processo de se fazer a todo momento interpela o presente, uma memória espiralada,

---

<sup>60</sup> ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. Ed. Brasiliense, 1995. p. 18.

<sup>61</sup> BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 219

<sup>62</sup> BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 197.

<sup>63</sup> Ibid. p. 203.



no sentido posto por Jacy Seixas. A autora busca entender o movimento da memória e como, nesse movimentar-se, há a “atualização das experiências outrora vividas”<sup>64</sup>. Para a historiadora, a memória “não é estática, nem seu volume e conteúdo são fixos; ela se movimenta, e esse movimento configura uma espiral no espaço e no tempo”<sup>65</sup>. A metáfora da espiral vem como um complemento (ao passo que o extrapola) à metáfora dos círculos da memória bergsonianos, pois, ao contrário dos círculos intocáveis de Bergson, as espirais se atualizam, ou melhor, se percorrem.

É esse *atualizar* que nos toca, quase como epifania, quando vemos a narrativa fílmica de Marcelo Gomes e Cao Guimarães, visto que os autores explicitam que o filme *O homem das multidões* se baseia (livremente) no conto homônimo de Edgar Allan Poe. O que parece existir é, na nossa interpretação, esse atualizar de uma memória, esse entrelaçar das experiências sensíveis de outrora com as da contemporaneidade, um passado que se (re)atualiza. Jacy Seixas nos coloca que “a memória supõe um espaço elástico no qual se move interessadamente, supõe uma sequência de planos em "profundidade" que colocam em pauta a noção de tempo”<sup>66</sup>. Evocando essa passagem para a análise da cidade, podemos pensar que, assim como a memória, a cidade também possui, em certa medida, um espaço elástico (locais de expressão da sensibilidade cidadina) e suas sequências (na sua arquitetura) constroem, também, um realocar (ou entrelaçar) da noção de tempo.

A *imaginação* da cidade, essa imagem em ação, imagem-movimento, parece tocar vários aspectos – memória, arquitetura e linguagem, subjetividades. A cidade torna-se um mosaico de possibilidades analíticas e, ao nosso ver, essas análises parecem se encorpar melhor quando colocadas juntas, um amálgama, uma busca por juntar o conhecimento com a imaginação, uma análise *imaginativa* da história e do cinema. À vista disto, assim como nos coloca Gaston Bachelard, ao analisar a chama de uma vela, “o sonhador inflamado une o que vê ao que viu. Abre-se então a todas as aventuras da fantasia, [...]. Por conseguinte, a fantasia da chama, tão unitária a princípio, torna-se de abundante multiplicidade”<sup>67</sup>. Mas, então, a partir dessas cidades que vimos aqui definidas, a cidade como narrativa, discurso e linguagem, qual

---

<sup>64</sup> SEIXAS, Jacy Alves de. **Os tempos da memória: (des) continuidade e projeção**. Uma reflexão (in) atual para a História? Projeto História, São Paulo, n.24, 2002. p.43.

<sup>65</sup> Ibid. p. 45.

<sup>66</sup> SEIXAS, Jacy Alves de. **Os tempos da memória: (des) continuidade e projeção**. Uma reflexão (in) atual para a História? Projeto História, São Paulo, n.24, 2002. p.46.

<sup>67</sup> BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela**. Tradução de Glória de C. Lins. Rio de Janeiro - Ed. Bertrand, 1989. p. 15

é a cidade que Cao Guimarães e Marcelo Gomes nos trazem na narrativa fílmica? Qual cidade se dá a ver? Como eles a colocaram, silenciosamente, durante a trama?

### 1.3. A Cidade como imaginação: a urbanidade como linguagem?

Se a cidade é, como pontuamos acima, urbe-narrativa, por outro lado, podemos dizer que ela também pode, em seu âmago, possuir uma dimensão imaginativa; afinal, se existe, como apresentado por Sandra Pesavento, um *ethos* citadino, não comportará, dentro desse *ethos*, uma dimensão imaginativa? Um ponto que extrapola a formulação das teorias? Um ponto de convergência entre o “real” e o “irreal”? Uma “síntese” sensível da experiência urbana? Não seria a cidade essa quimera que comporta todas as linhas de forças da construção da alteridade? Uma conjectura imaginativa de possibilidades de ser e agir, construir e desconstruir?

Começamos esse tópico com uma provocação, ainda apoiados em Bachelard e na introdução do seu livro *A Poética do Espaço*. O autor pontua que, para conseguirmos adentrar a imaginação poética, antes é necessário (se formos pensadores cartesianos) abandonar as certezas racionalistas e “romper com todos os hábitos de pesquisa”<sup>68</sup>. Convidamos, então, os historiadores de ofício a abandonar suas convicções e mergulhar nas experimentações teóricas que buscaremos traçar - pensar a cidade como imaginação, como possibilidades de existências e palco de vivência (e *performance*) dos sentimentos urbanos.

A ideia do que seria uma cidade como imaginação, no sentido bachelardiano, é evocada em seu livro destinado a investigar a imaginação por meio do elemento água. Bachelard busca uma definição da imaginação do movimento, subvertendo as questões tradicionais de entendimento da imaginação nas ciências:

A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade. [...] <sup>69</sup>

Ou seja, pensar uma cidade é pensar questões que tangem e, ao mesmo tempo, extrapolem a realidade, imagens da cidade que, de tão aderidas, passam despercebidas e, por meio da imaginação, podem ser ultrapassadas. E essa expressão da cidade como imaginação se

---

<sup>68</sup> BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 184.

<sup>69</sup> BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 17-18.

dá, desse modo, na urbanidade, na forma como as pessoas experienciam sua passagem/acomodação/vivência neste espaço. A urbanidade seria, portanto, essa vontade de expressão da condição urbana, essa questão da intermediação entre o indivíduo e a cidade.

Podemos entender mais essa dimensão *imaginativa* da cidade ao analisar os depoimentos que contribuíram para a construção da narrativa de Cao Guimarães e Marcelo Gomes. Os diretores entrevistaram cidadãos das grandes cidades e, por meio dos depoimentos, foram tecendo a abordagem do filme, os relatos nos dizem sobre essa dimensão do sentir dentro do espaço urbano, nos trazem os sentimentos que transpassam os indivíduos em sua subjetividade. No depoimento de Adriane Moreira lemos:

Olha os dias de domingo são bem complicados. (...) domingo “ele” é um dia solitário... É... Eu acordo e eu moro sozinha, então geralmente eu peço uma comida e fico no computador e na televisão o dia inteiro, não tenho um contato assim. Tem domingos de eu não falar nem comigo, não abrir nem a boca. Esses dias eu acho que é uma solidão ruim, é uma solidão que você não compartilha nada. Eu tenho picos assim de ficar muito em casa de vez em quando, de preguiça de gente, eu tenho preguiça de gente de vez em quando<sup>70</sup>.

Como vimos anteriormente na definição de solidão e isolamento estabelecida por Hannah Arendt, estes dois sentimentos são distintos. Podemos interpretar essa “solidão ruim” (que poderia ser o oposto da *solitude*, uma “solidão boa”) como um estado de isolamento. Nossa personagem real das cidades sente-se, como afirma, “com preguiça de gente” e, às vezes, “não compartilha nada”, isto é, por não ter um outrem com quem dialogar, o isolamento se torna a constante na vida, não apenas desta, mas de muitos cidadãos das metrópoles, como é o caso dos personagens Juvenal e Margô. No filme, eles encarnam esse arquétipo de um sentimento que transpassa as pessoas nas grandes cidades.

Portanto, imaginar a cidade é ir ao encontro das dimensões que estão presentes e atravessam os indivíduos; é imaginar a cidade de Cao Guimarães e entender os pontos de conexão com uma contemporaneidade, em que as formas do isolamento têm, desde o início da modernidade, tomado de assalto as formas da solidão (ação) - estamos, como pontua Walter Benjamin, espantados em perceber que os acontecimentos de hoje ainda sejam possíveis... Aparentemente, os dispositivos totalitários, tão explorados por Arendt, ainda insistem em nos deixar por dias sem nos comunicarmos, até com nós mesmos – “tem domingos de eu não falar nem comigo” (MOREIRA, 2013). Condição esta que define o isolamento.

---

<sup>70</sup> MOREIRA, Adriana. Dias de domingo. In: Canal – O Homem das Multidões. **Youtube**. 2013. Disponível em: <<https://youtu.be/3NwpIKHoNnw>>. Acessado em: 09 de junho de 2020.

Um dos teóricos que contribui para pensarmos essa mudança de sensibilidade nas grandes cidades é George Simmel. Em seu clássico ensaio *“As grandes cidades e a vida do Espírito”*, o autor afirma que as transformações técnico-culturais na passagem do século XIX para o XX precisam ser entendidas, na medida em que causaram uma mudança na personalidade dos indivíduos das grandes cidades; isto é, Simmel enfatiza, desta forma, como a própria cidade estabelece efeitos sobre os corpos dos sujeitos que habitam o espaço urbano, provocando mudanças em suas sensibilidades.

Para Simmel, “o fundamento psicológico sobre o qual se eleva o tipo das individualidades da cidade grande é a intensificação da vida nervosa que resulta da mudança rápida e ininterrupta de impressões interiores e exteriores”<sup>71</sup>. O homem é estimulado sequencialmente nas grandes cidades, as mudanças são rápidas e constantes, diferentes, por exemplo, da experiência do espaço rural (longe do perímetro urbano). A metrópole, para George Simmel:

cria precisamente estas condições psicológicas [...] ela propicia, já nos fundamentos sensíveis da vida anímica, no quantum da consciência que ela nos exige em virtude de nossa organização enquanto seres que operam distinções, uma oposição profunda com relação à cidade pequena e à vida no campo, com ritmo mais lento e mais habitual, que corre mais uniformemente de sua imagem sensível-espiritual de vida<sup>72</sup>.

Segundo o autor, os habitantes das pequenas cidades e/ou afastados das grandes metrópoles são mais inconscientemente enraizados no psiquismo devido ao ritmo lento e constante das experiências; em contrapartida, é na metrópole que o homem se encontra multfragmentado, que o indivíduo desenvolve uma forma de lidar com as constantes transformações externas. Desse modo, sem esse estado do que podemos chamar de “consciência metropolitana”, o sujeito estaria em um constante estado de desenraizamento.

Os habitantes das grandes cidades, prossegue Simmel, são levados a reagir quase que unicamente com o intelecto, ao invés de fazerem uso do “espírito”. O que Simmel pontua nesta questão é que o indivíduo das metrópoles tem o intelecto como refúgio, “ele reage não com o ânimo, mas sobretudo com o entendimento, para o que a intensificação da consciência, criada pela mesma causa, propicia a prerrogativa anímica”, porém, até mesmo o intelecto, ou seja, o seu entendimento, se desdobrará (fragmento) em vários.

---

<sup>71</sup> SIMMEL, George. *As grandes cidades e a vida do espírito* (1903). **Mana**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, out. 2005. p. 577.

<sup>72</sup> *Ibid.* 578.

Um desses “casamentos” entre o intelecto e os outros fenômenos das metrópoles pode ser percebido na relação entre a economia monetária e o entendimento que, para Simmel, estão “intimamente ligados<sup>73</sup>”. Segundo o autor, a relação entre homens e as coisas se dá de forma reducionista, pois acabamos por reduzir toda a “qualidade e peculiaridade à questão do mero ‘quanto’”<sup>74</sup>. É a partir desse entendimento econômico que o indivíduo passa a medir toda a relação objetiva e mensurável:

[...] assim como o habitante da cidade grande conta com seus fornecedores e fregueses, seus criados e mesmo frequentemente com as pessoas de seu trato de dever social, em contraposição ao caráter do círculo menor, onde o conhecimento inevitável das individualidades cria também inevitavelmente uma coloração plena de ânimo do comportamento, um estar para além da mera consideração das capacidades e compensações<sup>75</sup>.

Tal forma de ser metropolitana, a correspondência entre homens e as coisas, sempre terá o dinheiro como um intermediador da relação. Escreve Simmel: “o espírito moderno tornou-se mais e mais um espírito contábil. Ao ideal da ciência natural de transformar o mundo em um exemplo de cálculo e de fixar cada uma de suas partes em fórmulas matemáticas [...]”<sup>76</sup>. O que o autor nos coloca é a necessidade de pensar como em cada aspecto da vida cotidiana metropolitana, visto que o indivíduo está transpassado por técnicas (e dispositivos) que formará (e forjará) a sua subjetividade: “a pontualidade, a contabilidade, a exatidão, que coagem a complicações e extensões da vida na cidade grande, estão não somente nonexo mais íntimo com o seu caráter intelectualístico e econômico-monetário, mas também precisam tingir os conteúdos da vida”<sup>77</sup>.

São dessas interações subjetivas (individuais) que são formadas as posturas de exatidão e precisão tecnicista do indivíduo das metrópoles, de um lado, e uma subjetivação altamente pessoal, de outro. A interação entre essas duas formas de estar nas cidades acarretará uma postura desse sujeito: para Simmel não existe uma forma de subjetividade tão característica das metrópoles quanto a atitude *blasé* (voltaremos a essa questão nos tópicos seguintes).

As grandes cidades possuem, portanto, um *ethos* que transpassa o indivíduo e está fundamentalmente ligado ao espaço (seja ele poético ou não); essa espacialidade da cidade

---

<sup>73</sup> Idem.

<sup>74</sup> Idem.

<sup>75</sup> SIMMEL, George. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). **Mana**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, out. 2005. p. 579.

<sup>76</sup> Ibid. p. 580.

<sup>77</sup> Idem.

produz efeitos e, são esses efeitos que, direta ou indiretamente, interferem na nossa forma de agir e experienciar o urbano: a urbanidade. Por isso, conceituar a urbanidade enquanto linguagem (que se dá a ler, para nós, no filme), uma linguagem mediada pela cidade, uma vez que, para Vinícius M. Netto, “nossa experiência do mundo e do Outro é frequentemente mediada pela cidade – como uma estrutura do sensorial, como emaranhados da ação e interação ancorados sob a forma de lugares e espacialidades”<sup>78</sup>. A urbanidade, logo, para o autor, é uma experiência do mundo atravessada por uma série de estruturas (NETTO, 2012).

Experienciar urbanidade significa experienciar o mundo em condições diferentes de outros arranjos materiais da vida coletiva – um modo particular entre tantas experiências possíveis, atrelado à estrutura da própria cidade, caleidoscópio de nós e canais múltiplos da ação. Significa também experienciar o mundo em diferentes modos para diferentes atores – com implicações no que podemos chamar “experiência do Outro,” o contato entre os diferentes.<sup>79</sup>

É a cidade que delimita nossas experiências, somos espacialmente cercados por seus limites e, por meio dos nossos sentidos (tato, olfato, visão e paladar), captamos esse ambiente urbe. E a urbanidade está exatamente no ponto de intersecção entre a experiência espacial da cidade e “a temporalidade singular da experiência urbana”<sup>80</sup>. Para Netto, a urbanidade é a intermediadora da forma de experienciar o mundo e o outro, portanto, “a vida urbana como atravessada de espaço e tempo”; ou ainda: “em outras palavras, a vida urbana envolve uma ambiguidade fundamental: ela ampara diferentes experiências individuais e as relaciona em modos de experiências comuns, sob a forma de convívio”<sup>81</sup>.

A cidade possui e cria espaços de múltiplas narrativas/imaginação e interfere na relação do indivíduo com esses espaços – a urbe é o espaço da crônica, os indivíduos são os seus autores e os seus personagens. São essas crônicas cotidianas que podemos perceber na narrativa fílmica de Cao Guimarães, uma narrativa que nos coloca o dia a dia da cidade, que expressa (poeticamente) a urbanidade; onde se constroem, no tecer da trama, as faces desse indivíduo contemporâneo. Narrativa esta que toca a experiência dos indivíduos do tempo presente e dela se afastam; cria-se uma *performance*, uma crônica poética (ou uma poesia narrada) da cidade e dos sentimentos, onde vemos, paulatinamente, essa face ambígua das metrópoles: a cidade do fascínio e, ao mesmo tempo, a ambiguidade da experiência individual (expressa na solidão e/ou isolamento).

---

<sup>78</sup> NETTO, Vinicius M. A urbanidade como devir urbano. In: AGUIAR, Douglas; NETTO, Vinicius M. (org.). **Urbanidades**. 1. ed. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2012. p. 35.

<sup>79</sup> Ibid. p. 35-36.

<sup>80</sup> Ibid. p. 39.

<sup>81</sup> Ibid. p. 30.

É nesse sentido que compreendemos a cidade filmica (e seus personagens) de Guimarães, um sentido de buscar deformar e desconstruir as imagens-movimento (conceito de Gilles Deleuze) ali colocadas e sentir as pulsões que carregam e que estão na (e extrapolam a) realidade. Além disso, perceber um deformar da cidade imaginada, assim como uma interpretação da linguagem urbana, pois, ainda segundo Bachelard, a imaginação é, inicialmente, “a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens”<sup>82</sup>. Como vimos, a cidade imaginada de Cao Guimarães e Marcelo Gomes parece estar alicerçada em sentimentos que transcendem os indivíduos nas metrópoles (como no relato que analisamos), isto é, Juvenal e Margô assumem uma *performance* enquanto corpos afetados pela própria urbe, quer dizer, existem “efeitos” que podem ser percebidos sobre os indivíduos nas grandes cidades, efeitos sobre seus corpos. Existe uma relação, evocando Richard Sennet, entre corpo e pedra, entre cidade e indivíduos.

#### 1.4. **Corpografias e sentimentos: uma possibilidade cidadina**

“A relação entre o corpo e a cidade, entre carne e pedra, entre o corpo humano e o espaço urbano, tem sido bastante negligenciada na historiografia do urbanismo e das cidades”<sup>83</sup>. Assim começamos este tópico, colocando ênfase na afirmação de Fabiana D. Britto e de Paola B. Jacques. Para as autoras, os estudos historiográficos sobre a cidade colocam de lado (e/ou deixam passar) um aspecto importante para a compreensão da questão do viver-urbano (urbanidade): a interação entre o corpo e a pedra (como já apontava Richard Sennett<sup>84</sup>). Não há como fomentar um estudo que perpassa a cidade sem falar do corpo e da propriedade do que é corpóreo sem entender como existe, dentro da cidade, uma relação intrínseca entre estes dois personagens que, como as autoras mencionam, por muito tempo foram colocados, pela história e a arquitetura, como antagonistas.

Para as autoras, quando a historiografia se debruça sobre esse tema – a cidade – existe a tendência de apenas contar a história, uma abordagem afastada, para elas: “ainda são poucos

---

<sup>82</sup> BACHELARD, G. **O ar e os sonhos**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes: 1990. p. 7

<sup>83</sup> BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Corpo & Cidade: coimplicações em processo. **Rev. UFMG**, Belo Horizonte, v. 19, ed. 1 e 2, p. 142-155, 2012. p. 144.

<sup>84</sup> Para mais vide: SENNETT, Richard. **A carne e a pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Tradução de Marcos Aarão Reis. 3 ed., Rio de Janeiro, Record, 2003.

aqueles que trataram da história das carnes e, menos ainda, da relação específica entre carne e pedra, entre corpo e cidade”<sup>85</sup>, e, na nossa visão, é essa relação cidade-corpo que é estabelecida no filme de Marcelo Gomes e Cao Guimarães. Podemos ver, na narrativa como um todo, o corpo dos personagens em interação com esse espaço e, ainda, como – aspecto que aprofundaremos adiante – essa interação produz efeitos sobre eles (tornando-os solitários e/ou isolados).

É essa relação ambivalente entre o corpo e a cidade (que produz efeitos nos corpos e, pelos corpos, também é afetada) que podemos ver surgir um conceito, originalmente colocado pelo arquiteto e urbanista Alain Guez, porém aprofundado e discutido pelas autoras acima mencionadas, denominado “corpografia”<sup>86</sup>:

Chamaremos de *corpografia* urbana este tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, que corresponde a diferentes memórias urbanas que se instauram no corpo como registro de experiências corporais da cidade, uma espécie de grafia da cidade vivida que fica inscrita, mas que, ao mesmo tempo, configura o corpo de quem a experimenta.<sup>87</sup>

O corpo não apenas faz parte da cidade, como também ele é a cidade. E a cidade produz marcas nele, conceituadas pelas autoras como cartografias corpóreas que irão colocar a forma de experienciar a vivência desse corpo da (e na) cidade, ou seja, criando registros corporais. Esses corpos que se inscrevem/colocam podem ser configurados de várias formas em suas experiências, cada qual correspondendo a diversos modos-memória do ser urbano. Nesta dissertação, perseguimos a forma do corpo solitário – e como esse corpo não pode ser confundido com seu oposto, o corpo isolado. Precisamos destacar que existe uma ambivalência nesses sentimentos (a solidão pode vir a ser um isolamento, porém, o isolamento, como vimos, não possui uma dimensão de *solitude*, ele é seu total contrário, a sua negação) – do corpo que tem por experiência esse não pertencimento coletivo, esse corpo que se desterritorializa. É exatamente essa *corpografia/cartografia solitária* que acreditamos ter Marcelo Gomes e Cao Guimarães captado como um lampejo que advém do próprio processo da execução da filmografia. A cidade não foi metaforizada no filme, mas fala em (e para) nós através dela.

---

<sup>85</sup> BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Op. Cit. p. 144.

<sup>86</sup> Para um maior aprofundamento no conceito, vide: Cenografias e corpografias urbanas – um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade (BRITTO; JACQUES, 2008); Corpografias Urbanas: relações entre corpo e cidade (JACQUES; BRITTO, 2008); Urban Bodyographies (JACQUES; BRITTO, 2009)

<sup>87</sup> BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Corpo & Cidade: coimplicações em processo. **Rev. UFMG**, Belo Horizonte, v. 19, ed. 1 e 2, p. 142-155, 2012. p. 144-145.



Atualmente, ainda nos apoiando em Britto e Jacques, a partir do processo de espetacularização das cidades (amplamente discutido por Guy Debord), assistimos à diminuição das experiências desses corpos nos espaços urbanos. Para as autoras, esses espaços contemporâneos “[...] são restritivos à sua apropriação cotidiana pelos habitantes, promovendo a redução da ação urbana, o condicionamento da experiência corporal pela espetacularização das cidades que se tornam [...] simples cenários ou espaços desencarnados”<sup>88</sup>. O que surge, então, a partir desse processo, é o que as estudiosas vão chamar de *cenografia urbana*<sup>89</sup>, isto é, uma cidade logotipo e/ou uma cidade marca<sup>90</sup>.

A cidade só deixa de ser cenografia quando ganha corpo, ou seja, quando é “praticada [...] pelo uso cotidiano”<sup>91</sup> e é nesse processo que vemos uma mudança no paradigma cidade-corpo (BRITTO e JACQUES, 2012). É esse uso cotidiano da cidade que fascinou e fascina os diretores Marcelo Gomes e Cao Guimarães. Em entrevista<sup>92</sup>, os diretores pontuaram que a presença dos indivíduos na cidade foi projetada de modo que toda a equipe técnica passasse despercebida - a intenção era captar, para o longa, imagens reais da vida cotidiana dessas multidões na cidade. Para Britto e Jacques, a cidade pode possuir uma dimensão outra quando seus espaços são utilizados pelos corpos na vida cotidiana, quando sua arquitetura cenográfica é (re)apropriada. Nessa perspectiva, os urbanistas podem até indicar os usos dos espaços projetados, porém, é no uso cotidiano, na função real, que os cidadãos tornam esses espaços realmente utilizados. Por meio da corpografia<sup>93</sup> é que esses locais (essa arquitetura) ganham dinâmica: “a cidade sobrevive e resiste à espetacularização no próprio corpo de quem a pratica, nas *corpografias* resultantes de sua experimentação, uma vez que essas corporalidades [...] denunciam a domesticação dos espaços e sua conversão puramente cenográfica”<sup>94</sup>.

---

<sup>88</sup> BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Corpo & Cidade: coimplicações em processo. **Rev. UFMG**, Belo Horizonte, v. 19, ed. 1 e 2, p. 142-155, 2012. p. 153.

<sup>89</sup> Grifos do autor.

<sup>90</sup> Aqui, cabe ressaltar que existe também a possibilidades da resistência frente a esse processo da *cidade cenográfica* realizado por meio da profanação (conceito de Agamben) desses espaços, tendo a ocupação e a intervenção como fio condutor nesse processo. Para mais vide: *Espetacularização Urbana Contemporânea* (JACQUES, 2004).

<sup>91</sup> BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Op. Cit. p. 153.

<sup>92</sup> MIRANDA, Marcelo. Entrevista sobre o filme *O Homem das Multidões*. Disponível in: PETROBRÁS. **O homem das multidões: um filme de Cao Guimarães e Marcelo Gomes**. 2014. p. 7.

<sup>93</sup> Aqui, a autora faz referência os “errantes” aos corpos que são resistência nas cidades, como os corpos marginalizados. Para mais vide: JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos Errantes**. 2ª ed. EDUFBA, Salvador, 2014.

<sup>94</sup> BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Corpo & Cidade: coimplicações em processo. **Rev. UFMG**, Belo Horizonte, v. 19, ed. 1 e 2, p. 142-155, 2012. p. 154.

Essas questões do corpo e a cidade, da cidade-corpo e corpografia, são perceptíveis desde as primeiras imagens que analisamos do filme (vide figuras 4 e 5). Assim como na abertura, os pontos (figura 1) assumem seu espaço no ambiente e formam uma totalidade (figura 2). Juvenal, nosso personagem, possui as marcas da cidade em seu corpo (na sua postura, em seu olhar e em como este se coloca em cena) e, em certa medida, busca vivenciar a cidade por meio de sua solidão – observando seu ritmo. Tal constatação da observação do ritmo da cidade

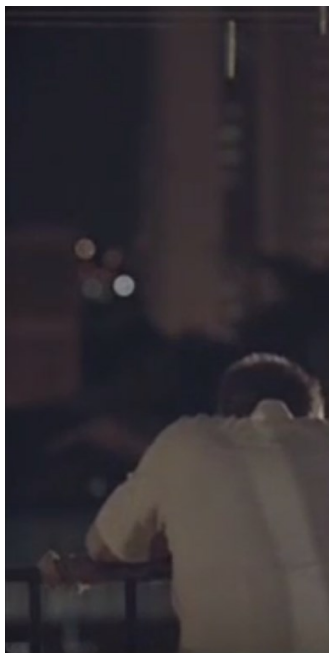


Figura 7 – Juvenal Observação

por Juvenal é bastante contundente nas cenas entre os 17'28'' (dezessete minutos e vinte e oito segundos) e 17'59'' (dezessete minutos e cinquenta e nove segundos). Neste plano, composto por duas cenas (figuras 7 e 8), vemos Juvenal na sacada do seu apartamento; seu corpo debruçado sobre a grade de proteção<sup>95</sup>, nos dá a sensação de cansaço e, ao mesmo tempo, de alguém que reflete observando a cidade (tal questão fica mais forte na figura 8), sua cabeça está baixa, o que endossa

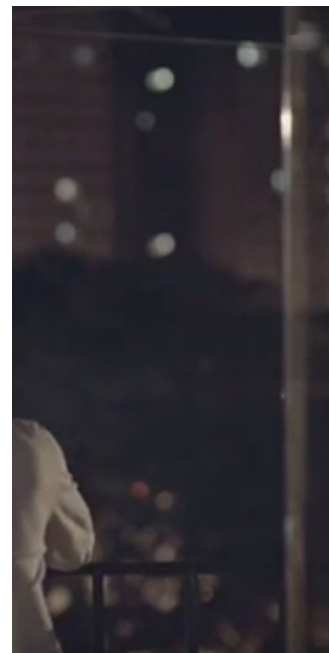


Figura 7.1 – Juvenal Observação

essa ideia de introspecção. O personagem fica parado por segundos na sacada, como se a cidade o fizesse refletir sobre a sua própria vida e, aqui, mais uma vez, vemos, ao fundo do enquadramento, as luzes dos apartamentos. Esse contraponto constante na narrativa (tal forma de enquadrar o personagem é perceptível em várias outras cenas em que há esse contraste entre Juvenal e a Cidade), uma repetição de cenas que gera uma *alegoria*<sup>96</sup> da narrativa, na qual captamos a questão da cidade tecendo um interagir com o personagem, seja como local de

<sup>95</sup> Realizamos uma visita ao local de gravação do filme no dia 15 de mai. 2019, as gravações se concentraram na região do Mercado Central de Belo Horizonte e, também, na estação de metrô da cidade. O prédio comercial onde foram gravadas as cenas do apartamento de Juvenal fica na esquina da avenida Paraná com a Rua Tupis. A região, por ser central, é inundada de transeuntes (turistas, estudantes, trabalhadores) praticamente a todo momento e, por lá, é comum ver as multidões que se aglomeram entre um sinal vermelho e outro, principalmente na região do Mercado Central. Da sacada do prédio é possível acompanhar toda essa movimentação da cidade, um local propício para essa experiência de observação do personagem.

<sup>96</sup> Dennis Petrie e Joseph Boggs, no livro *The art of watching films*, nos colocam os conceitos de *Motifs* (quando se coloca/apresenta um tema por meio da repetição visual e/ou sonora), *Paralelo* (quando por meio da repetição leva-se o espectador a comparar cenas) e *Alegorias* (quando a repetição permite, em certa medida, uma leitura simbólica). Para mais vide: PETRIE, Dennis; BOGGS, Joseph M. **The art of watching films**. Mayfield Publishing Company, Mountain View, CA 94041, 1996.

correlação da experiência (escrevendo em seu corpo, criando o que Britto e Jacques pontuam como corpografia), seja como palco de *performance* (expressão) da solidão ou isolamento.

Entre o início e o final da cena, por meio do jogo de câmera (figura 7 temos Juvenal à noite e na figura 8, após um pequeno corte, o vemos com a luz do amanhecer), a noite passa e o nosso personagem se encontra no mesmo local. Ao contrário da cena anterior (figura 7) - na



Figura 8 – Juvenal Amanhecer

qual a câmera estava posicionada atrás de Juvenal (afastada) - neste quadro, temos a câmera na lateral com o *close* fixo no rosto do nosso personagem, seu olhar concentra-se em algum ponto e, ao fundo, observamos o amanhecer. A cena sugere que ele ficou a noite toda observando a cidade (e refletindo?). Neste instante, é como se a cidade fosse sua maior e a única companheira, como se ela estivesse ajudando-o a romper com o seu estado de solidão (o olhando de volta,

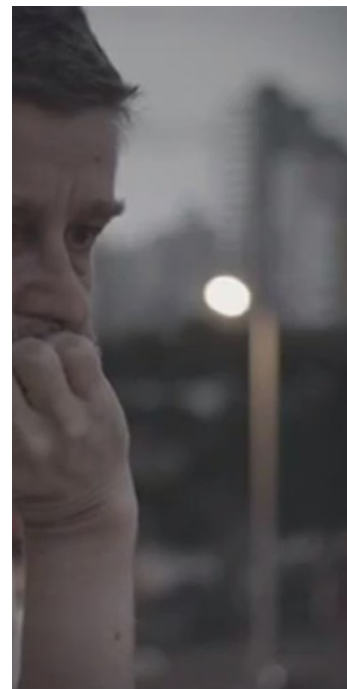


Figura 8.1 – Juvenal Amanhecer

no sentido proposto por Didi-Huberman), um compartilhar de experiência entre ele e a urbe. Essa interação corpo-cidade, esse compartilhar de experiência, fica mais forte na cena anterior - nos 17'26'' (dezessete minutos e vinte e seis segundos) temos um dos enquadramentos mais belos do filme, uma imagem que se torna, praticamente, uma poesia – que se dá a ler.

Neste quadro mencionado, temos Juvenal sentado na sala (como no cartaz francês de divulgação, figuras 4 e 4.1), porém, agora, a câmera está no exterior do seu apartamento e capta nosso personagem por entre a janela. Nesse instante, há o reflexo da cidade que parece sobrepor nosso personagem, criando com ele uma espécie de simbiose homem-cidade. Juvenal se torna, nesta cena, a cidade-personagem, ele compartilha com a cidade esse sentimento de solidão que existe dentro do seu apartamento e a urbe, ao que nos parece, comunga desse estado e inscreve-se, também, nele – como se nesse momento firmasse um pacto entre diretores e personagens, em que a cidade assume seu local e espaço da solidão. A cidade, portanto, inscreve no corpo de

Juvenal a solidão e, este, por sua vez, a expressa em seu espaço privado (apartamento), como se ele estivesse lá e aqui ao mesmo tempo, pertencendo à cidade e dela tomando distância.

Há, também, neste momento, uma escrita da cidade em Juvenal, um fazer gravar no

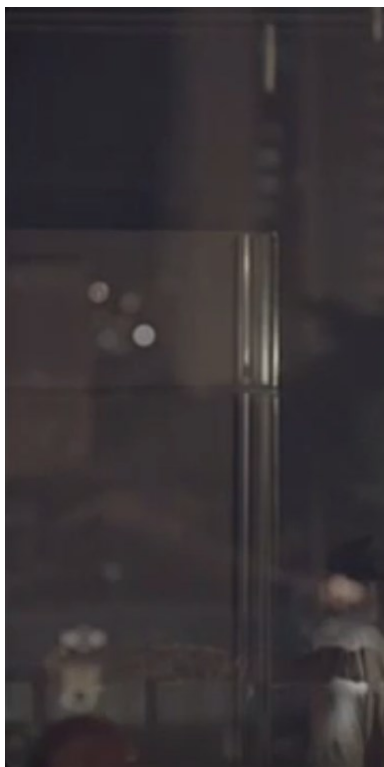


Figura 9 – Juvenal e a Cidade

corpo do nosso personagem, uma regra, regulamento que parece ser uma carta dada nas metrópoles: *a solidão e o isolamento dos indivíduos*<sup>97</sup>, como se nessa cena consolidasse o aspecto mais sórdido do processo de individualização (que advém desde a modernidade). Michel Foucault, analisando a questão das prisões e do processo de disciplinarização dos corpos, escreve:

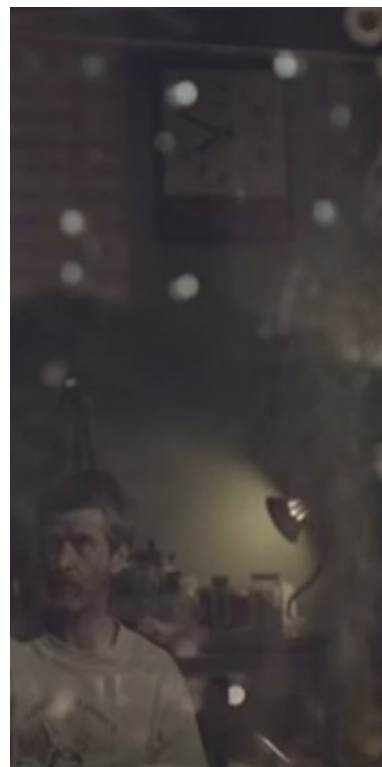


Figura 9.1 – Juvenal e a Cidade

[...] uma política do corpo, certa maneira de tornar dócil e útil o agrupamento dos homens. Essa política exigia a participação de relações de saber nas relações de poder; reclamava uma técnica para entrecruzar sujeição e objetivação; incluía novos procedimentos de individualização<sup>98</sup>

Apesar de Foucault referir-se às transformações do séc. XVIII e XIX, entendemos que o corpo contemporâneo também possui uma política posta nele, de uma forma sutilmente expressa, principalmente no isolamento dos indivíduos dentro das grandes cidades, isolamento este que, como já pontuamos, vem sujeitando os indivíduos desde o surgimento dos regimes totalitários. Cabe observar que pode não existir uma forma institucional (e planejada) desta política como nos séculos sobre os quais Foucault se debruça, mas podemos constatar na contemporaneidade um (re)inventar da individualização dos sujeitos na atualidade, uma façanha (um dispositivo) que captura uma grande parcela da população (e que, tão sensivelmente, os diretores Marcelo Gomes e Cao Guimarães captaram por meio da linguagem

<sup>97</sup> Grifos do autor.

<sup>98</sup> FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. Lígia M. Pondé Vassalo. Petrópolis, RJ: Vozes. 1987. p. 305.

artística). Aqui abrimo-nos para a visão da potência artística, uma pergunta que surge como pulsão ou, como pontuará Merleau-Ponty, “é a pergunta daquele que não sabe a uma visão que tudo sabe, pergunta que não fazemos, que se faz em nós”<sup>99</sup>.

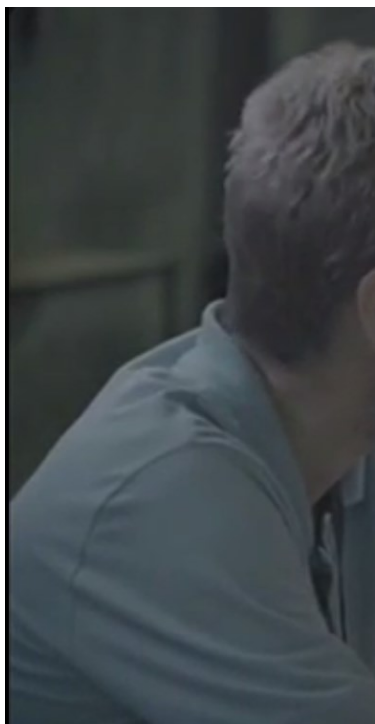


Figura 10 – Juvenal e Margô

Essa questão das “regras do (e no) corpo” que a cidade institui, em certa medida, também é perceptível por meio da nossa segunda personagem: Margô (controladora dos trens da estação de metrô). A primeira marca que a cidade nela institui é colocada aos 7’14” (sete minutos e quatorze segundos) de filme: nesta cena, temos o personagem Juvenal enquadrado e, por trás dele, passa Margô, que coloca o convite de seu



Figura 10.1 – Juvenal e Margô

casamento no quadro de avisos. Em seguida, ela chega ao lado dele e, enquanto o avisa que seu trem seria trocado no dia seguinte por outro, enche um copo com café.

Pelo formato da câmera 1x1 (que se assemelha ao das antigas polaroides e, também, às telas digitais contemporâneas), não conseguimos ver a cena como um “panorama”, mas como um quadro, como um vídeo no *Instagram*<sup>100</sup>. Devido ao posicionamento e ângulo da câmera (enquadramento), o rosto de Margô é cortado, mas vemos o seu corpo e, principalmente - o foco da cena - suas mãos; a personagem utiliza (provavelmente por esforço repetitivo) uma contensão na mão direita, o que sugere que ela deve passar longas horas no computador (por ser controladora dos trens) e isso se confirma em cenas posteriores quando vemos que essa personagem está totalmente imersa na tecnologia.

<sup>99</sup> PONTY-MERLEAU, Maurice. **O olho e o espírito**. Coleção Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 18.

<sup>100</sup> A questão da escolha da câmera neste formato é interessante e, também, foi colocado pelos diretores como proposital, uma vez que queriam causar a sensação de estar assistindo ao filme pela tela de um celular, insinuando, assim, a “solidão” em que todos nos encontramos quando acessamos as plataformas de *streaming*. Para mais vide: MIRANDA, Marcelo. Entrevista sobre o filme *O Homem das Multidões*. Disponível in: PETROBRÁS. **O homem das multidões: um filme de Cao Guimarães e Marcelo Gomes**. 2014. p. 8.

A questão da contensão se torna foco, novamente, em duas cenas que chamaremos de cena 1 e 2. A primeira ocorre no plano que começa nos 20'55'' (vinte minutos e cinquenta e cinco segundos) e a segunda aos 23'52'' (vinte três minutos e cinquenta e dois segundos). A cena 1 faz parte de um plano que começa aos 19'43'' (dezenove minutos e quarenta e três segundos) e termina nos 21'48'' (vinte e um minutos e quarenta e oito segundos), um plano composto por 4 cenas. Já a cena 2 está dentro de um plano que começa nos 23'40'' (vinte e três minutos e quarenta segundos) e termina nos 25'17'' (vinte e cinco minutos e dezessete segundos), composto por 6 cenas.

Na cena 1, vemos a contensão mais enfocada e faz parte de um plano em que temos Margô e Juvenal dentro do metrô indo para o trabalho. Nesta cena, acontecem dois momentos destaques: primeiro, o enfoque, novamente, na contensão da personagem (criando uma alegoria filmica?) e, logo em seguida, a fala de Margô, “difícil é o ser humano, viu, porque máquina não dá defeito”<sup>101</sup> – apontaria essa fala como uma possível inversão da “humanização”. Dessa forma, estaríamos nós, atualmente, voltando-nos para as máquinas e esquecendo do “humano”? Aqui, é onde a narrativa começa a aproximar nossa personagem da tecnologia e, como consequência, da solidão virtual. Tal afirmação se endossa, pois, na cena 2, vemos Margô após o trabalho conversando no *chat* de bate-papo; a câmera, mais uma vez, foca sua contensão e, aqui, temos consolidado a relação direta entre a contensão e o excesso de atividade (digitação) no computador. Margô, neste momento da narrativa, se torna a “imagem” de pessoa isolada da *web*; sua forma de interação com o “outro” se dá sempre mediada pela tecnologia.

Compreendemos o espaço virtual como um espaço de isolamento, pois, como discutido, solidão se dá como ação (no campo da construção da própria alteridade), isto é, só se vivencia plenamente a solidão ao compartilhar campos de diálogos. Mas, o que vemos nas redes virtuais é o oposto disso, muitas vezes, ao invés de campos de diálogos, os dispositivos virtuais parecem fomentar campos de monólogos (o indivíduo que fala de si e para si), em que a construção da alteridade (pela intermediação com o outro) parece sair de cena. Assim, ficamos cada vez mais reservados em nossas “bolhas”, nos tornamos seres distantes do restante (todo); como pontuaria Hannah Arendt, ficamos apartados do social, do mundo humano. Margô parece ter em seu corpo as formas do isolamento bem mais pulsantes do que Juvenal, no qual as formas da solidão expressam-se mais fortemente, apesar dessa relação ser ambígua em muitos momentos. A

---

<sup>101</sup> Fala dita aos 21'19'' (vinte e um minutos e dezenove segundos).

cidade, mesmo possuindo a mesma organização arquitetônica para ambos, os afeta (transpassa) de maneiras distintas.

Outro aspecto a considerar é que, nesse jogo de cenas, Margô também se torna o “oposto” de Juvenal, uma vez que, enquanto é totalmente mergulhada no isolamento digital (por meio da tecnologia, *websites*, realidade virtual etc.), Juvenal, por sua vez, vivencia o que podemos chamar de solidão analógica, uma solidão mediada pela ausência da tecnologia e excesso (talvez?) de observação. Enquanto nas cenas internas do apartamento de Juvenal vemos, neste seu espaço, a ausência da tecnologia – computadores, televisão, celular –, o que vemos na casa de Margô é o excesso desses aparatos, expressos por meio dos pôsteres na parede (fazendo referência à cultura “*nerd*”), por seu peixe virtual, por suas visitas à lua sem sair de casa, intermediada pela realidade aumentada. Ou seja, apesar de Juvenal e Margô vivenciarem a solidão e/ou isolamento nas cidades, cada um os vivencia a partir de um aspecto que lhe é próprio – analógico ou digital –, cada um tem em si as próprias marcas que a cidade neles inscreve.

Voltando à cena anteriormente analisada (figura 9 e 9.1), percebemos que o corpo de Juvenal se confunde com o corpo solitário das grandes cidades: a imagem destaca esse entrelaçar sujeito-cidade, em que os apartamentos dos outros prédios não apenas dividem espaços como nas outras cenas (figuras 6 e 7), mas também, agora, sobrepõem-se, formando uma única imagem com ele e é nessa sobreposição que sua solidão se torna tão evidente. No início do plano se confirma a narrativa presente na sinopse do longa – o desvelar da história de personagens profundamente solitários –, porém, a solidão do personagem, mesmo quando encarada enquanto um dispositivo, é ambivalente (e em certa medida enigmática): ao mesmo tempo em que parece estar sujeito à “disciplina” do isolamento, dela se afasta com a potência da solidão.

Juvenal parece estar em um transitar entre zonas e modos de ser, em que o “eu” contemporâneo transita pela ambivalência da solidão e do isolamento, em que a contemporaneidade se coloca como esse espaço das múltiplas possibilidades, dos múltiplos modos de ser. Por conseguinte, forma a contemporaneidade, a qual tornou-se esse espaço das múltiplas possibilidades. Como se de um lado, o corpo do personagem fosse o espetáculo que, como pontuado por Guy Debord, se dá a ver<sup>102</sup> apenas pelas imagens (processo de observação

---

<sup>102</sup> “O espetáculo, como tendência a fazer ver” – Para mais vide: DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Td. Estela dos Santos Abreu, 2ª ed. Ed. Contraponto, Rio de Janeiro, 2017.

das multidões). Juvenal, então, se torna um admirador dos espetáculos e, em contrapartida, sua solidão também comporta um modo de existência particular, um modo de ser.

Essa solidão ambivalente e pluralizada de significações pode também ser percebida em outros depoimentos que inspiraram o longa, por exemplo, nas falas de Manuh Batista e Mylene Valle - em que cada um exprime o seu próprio significado (interno e pessoal) do que é a solidão e o que isso traz para suas vidas. Para Manuh, “a solidão ‘pra mim’ já vem me ‘acompanhando’ a um bom tempo, por opção. Gosto de ficar sozinho, prefiro ficar sozinho. Solidão é o momento que você tem de rever, de pensar, de bater ‘uma bola com você mesmo’, de conversar e colocar tudo em pratos limpos”<sup>103</sup>; nesta fala, articula-se o aspecto da solidão enquanto *solitude*, um processo formativo-psíquico: o “eu” precisa ficar só para se encontrar. O contraponto exprime-se na fala de Mylene. Para ela, “a solidão interna é talvez a que eu acho pior, que é quando você se vê, por exemplo, acompanhada de pessoas que não te dizem muito, que não se encaixam com seus conceitos e valores e você está contida e, ao mesmo tempo, solitária”<sup>104</sup>; aqui vemos a solidão que se transforma em isolamento, o sentimento que transmuta, pois, apesar de haver a interação com o outro, ela ainda se sente só e contida. A solidão metamorfoseada que, na cidade, pode atravessar de maneiras distintas indivíduos distintos.

As cenas analisadas de Juvenal e Margô, assim como as falas de Manuh e Mylene, nos trazem, como lampejos, as questões da suas interações indivíduos-cidade e, também, as inscrições que a cidade faz em seus próprios corpos, as corpografias que eles tecem por meio das interações (observação e ou vivência) com a urbe. Entretanto, esse processo de relação é muito distinto dos de outrora (por exemplo nos séculos XIX e XX). Parecemos estar vivenciando, no tempo presente, um momento de transformação na relação subjetiva-individual, por isso tentaremos formular uma compreensão baseada nas interpretações de autores sobre a modernidade e, mesmo sabendo que estamos analisando outro tempo, buscaremos, em certa medida, o anacronismo (não como um “pecado historiográfico”) interpretativo, como algo que ressoa ainda nos dias atuais. Assim, captando essa “ressonância”, tecer, costurando, interpretações distintas, visando a análise e a compreensão do filme e do tempo presente.

---

<sup>103</sup> BATISTA, Manuh. Sobre Solidão. In: Canal – O Homem das Multidões. **Youtube**. 2013. Disponível em: <<https://youtu.be/57AJaZAIzbs>>. Acessado em: 09 de junho de 2020

<sup>104</sup> VALLE, Mylene. Op. Cit. Disponível in: <https://youtu.be/57AJaZAIzbs>>. Acessado em: 09 de junho de 2020.



#### 1.4.1. Os corpos no espaço urbano: *blasé* e *flâneur*

No clássico poema de Charles Baudelaire, “A perda da Auréola”, o eu-lírico é questionado por um “homem comum” que fica espantado ao vê-lo - “o quê! Você por aqui, meu caro? Você, num lugar suspeito! Você, o bebedor de quintessências! Você, o comedor de ambrosia? Em verdade, tenho de surpreender-me!”<sup>105</sup>. Esse choque ao ver alguém “bebedor de quintessências” em lugar não costumeiro é considerado um rompimento com a figura “aureolar” do poeta<sup>106</sup>, antes visto pelos homens comuns como “comedor de ambrosia”; agora, nosso eu-lírico encontra-se satisfeito por estar em meio a “lugares comuns”, irreconhecível e, portanto, sem seu *status*.

Carolina B. Caraciola pensa que, neste poema, Baudelaire “aponta os novos caminhos da arte e o que passa a acontecer com os poetas [...] de sua época”<sup>107</sup>; para a autora, “a perda da aura simboliza a mudança de vida para o poeta e seu enquadramento na modernidade”<sup>108</sup>. Segundo Caraciola, a aceleração, as transformações que ocorriam nas cidades, o surgimento das multidões e as novas formas de socialização que advém com a modernidade, tornaram o poeta um “homem comum”, ou seja, fazendo-o “sair do pedestal de poeta clássico para transformar-se em um homem moderno, anônimo, sem nenhum tipo de diferenciação, podendo misturar-se e interagir com as massas”<sup>109</sup>. Tal questão apresenta-se no poema quando, em resposta à indagação, o eu-lírico coloca:

Meu amigo, você sabe como me aterrorizam os cavalos e os veículos? Bem, agora mesmo eu cruzava o bulevar, com muita pressa, chapinhando na lama, em meio ao caos, com a morte galopando em minha direção, de todos os lados, quando fiz um movimento brusco e o halo despencou de minha cabeça indo cair no lodaçal de macadame. Eu estava muito assustado para recolhê-lo. Pensei que seria menos desagradável eu perder minha insígnia do que ter meus ossos quebrados. Além disso, murmurei para mim mesmo, toda nuvem tem um forro de prata. Agora, eu posso andar por aí incógnito, cometer baixezas, dedicar-me a qualquer espécie de atividade crapulosa, como um simples mortal. Assim, aqui estou, tal como você me vê, tal como você mesmo!<sup>110</sup>

---

<sup>105</sup> “Perda de auréola”, in BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Edição bilingüe. Tradução de Dorothée de Bruchard. Florianópolis: Editora da UFSC; Aliança Francesa de Florianópolis, 1988, p. 217.

<sup>106</sup> Para mais vide: CARACIOLA, Carolina Boari. A desaturatização da obra de arte e auratização da mercadoria. **Pensamento e Realidade**, São Paulo, v. 25, n2, p. 75-95, nov. 2010.

<sup>107</sup> CARACIOLA, Carolina Boari. A desaturatização da obra de arte e auratização da mercadoria. In: **Pensamento e Realidade**, São Paulo, v. 25, n2, p. 75-95, nov. 2010. p. 84.

<sup>108</sup> Idem.

<sup>109</sup> CARACIOLA, Carolina Boari. A desaturatização da obra de arte e auratização da mercadoria. In: **Pensamento e Realidade**, São Paulo, v. 25, n2, p. 75-95, nov. 2010. p. 84.

<sup>110</sup> “Perda de auréola”, in BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Edição bilingüe. Tradução de Dorothée de Bruchard. Florianópolis: Editora da UFSC; Aliança Francesa de Florianópolis, 1988, p. 217.

Nesse ponto, vemos aparecer o que Baudelaire chama de humanização do artista, quando ele deixa de ser sagrado e passa a se relacionar com a mercadoria e, para Caraciola, nesse momento “a arte torna-se autônoma, rompe com a figuração, ou seja, começa a refletir sobre si mesma, não mais sobre elementos ao seu redor”<sup>111</sup>. O poeta moderno, portanto, se vê inserido em um paradigma proporcional, sua desvalorização se dá ao passo em que a sociedade se transforma, porém, mesmo com a perda da sua “auréola” (*status*, *aura*), Baudelaire ainda nos coloca, cheio de ironia, que agora “eu posso andar por aí incógnito, cometer baixezas”, isto é, mesmo tendo perdido sua posição social o poeta agora poderia pertencer às multidões e ao anonimato que as massas lhe proporcionam.

Esse sentimento ambíguo em que o poeta aparenta estar entusiasmado com as transformações que ocorreram com ele, ao passo que, concomitantemente, há um certo desconforto com a situação em que se encontra, também é expresso nos escritos do filósofo Walter Benjamin (que se apoia em obras de Baudelaire para formular suas compreensões acerca da modernidade).

Walter Benjamin, em seus escritos, tinha por objetivo compreender o estado em que se encontrava a cultura na sua contemporaneidade e, para tal, teceu grandes estudos em torno das questões que emergiam no século XIX. Sua abordagem perpassava uma série de temáticas, com o foco no microscópico; temas que emergiam enquanto poética. Ou melhor, nos apoiando em Hannah Arendt<sup>112</sup>, Benjamin buscava, com um empreendimento ousado, mergulhar no mar do século XIX e capturar, em forma de compreensão, as pérolas que até então estavam adormecidas. Portanto, o autor almejava, segundo Francisco G. G. Lima e Suzana M. C. Magalhães:

[...] decifrar o universo citadino em suas manifestações simbólicas aparentemente secundária, irrelevantes – arquiteturas, tipos sociais, interiores burgueses, *bibelots*, práticas de jogos e de prostituição, a fim de interpretar adequadamente o estado da cultura na época de uma modernidade em processo de expansão<sup>113</sup>.

No livro *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, o autor discorre sobre as transformações ocorridas durante o século XIX e, também, nos apresenta um personagem

---

<sup>111</sup> CARACIOLA, Carolina Boari. Op. Cit. p. 84.

<sup>112</sup> Para mais vide: ARENDT, Hannah. Walter Benjamin. In: **Homens em tempos sombrios**. São Paulo, Ed: Companhia das Letras, 1987. p. 126-139.

<sup>113</sup> LIMA, Francisco Gudiene de; MAGALHÃES, Suzana Marly da Costa. Modernidade e declínio da experiência em Walter Benjamin. **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, v. 32, n. 2, p. 147-155, 2010. p. 147.

(definido por Baudelaire<sup>114</sup>) que é central na sua linha de pensamento, o *flâneur*. Walter Benjamin afirma que o *flâneur*, a princípio, é personagem da boêmia intelectual e que lida com os choques que a vida na metrópole proporciona – como no poema “a perda da auréola” de Baudelaire. São esses choques que dão forma a essa figura para quem a cidade é lugar de fascínio e espanto:

A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivania onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafês, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente<sup>115</sup>.

O *flâneur* de Benjamin é, por conseguinte, um personagem ambíguo das grandes cidades que se deixa afetar pelos choques que a cidade nele produz ao mesmo tempo em que esta é palco da sua experiência, a *flânerie*. A figura do *flanêur*, uma das construções conceituais centrais de Walter Benjamin, nos parece uma das interpretações possíveis do homem moderno e, em certa medida, podemos colocar que existe algo nesse deixar ser afetado pela cidade (os choques que ela produz, as corpografias que em nós ela inscreve) que ainda pode ser visto nas metrópoles atuais, onde ficamos fascinados pelas construções e informações que nos são colocadas pela (e na) urbe. Como se houvesse, como pontuado por Fabiana D. Britto e Paola B. Jacques, uma escrita da cidade no corpo do *flâneur* que, por meio da *flânerie*, torna a execução da sua *performance* possível. Mas, conseguirá tal compreensão dar conta do *O homem das Multidões* de Cao Guimarães e Marcelo Gomes? Serão Juvenal e Margô *flâneurs* contemporâneos? Ou existe outra chave de análise?

Uma outra possibilidade de compreensão pode ser empreendida por meio de George Simmel, de quem debatemos anteriormente as questões por ele introduzidas em *As grandes cidades e a vida do espírito* (1903). Fazendo uma breve retomada, o autor pontua que as mudanças advindas com as transformações técnico-culturais na passagem do século XIX para o XX precisam ser entendidas na medida em que estas causaram uma mudança na personalidade

---

<sup>114</sup> Podemos ler tal definição em seu livro “Sobre a modernidade”, em que Baudelaire escreve que: “A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais que a linguagem não pode definir senão toscamente [...]” – BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1996. p. 19.

<sup>115</sup> BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo** – Obras Escolhidas III. Trad. Alves Baptista, H. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 35.

dos indivíduos das grandes cidades, isto é, para entender as mudanças tecnológicas das cidades é necessário compreender as “[...] adaptações da personalidade, mediante as quais ela se conforma com as potências que lhe são exteriores”<sup>116</sup>. Enfatizamos que, para Simmel, a grande característica das metrópoles é a consolidação do indivíduo *blasé*.

O *blasé* de Simmel é essa postura que o indivíduo assume frente aos excessos de estímulos (nas metrópoles) que são constantes. É como se os “nervos” do sujeito das grandes cidades fossem tão estimulados (sons; luzes; cheiros etc) que eles, ao atingirem o seu limite, param de tecer uma contraposição a esses estímulos (rompimento da sua interação com eles); segundo Simmel, “a incapacidade que assim se origina, de reagir aos novos estímulos com uma energia que lhes seja adequada é precisamente aquele caráter *blasé*”<sup>117</sup>.

Esse indivíduo é identificado por uma atitude de reserva, quer dizer, o sujeito das metrópoles para de responder aos estímulos diários que o interpelam, pois se ele coletasse experiências de cada um dos pontos de atenção por onde ele passa cotidianamente, o habitante das grandes cidades chegaria a um estado subjetivo-psíquico incontrolável. É dessa questão que surge o “afastamento” e indiferença do indivíduo *blasé* – como exemplo, Simmel evoca os vizinhos de prédios que convivem por anos a fio sem se falar/conhecer. O grande paradoxo que o autor formula é: “o que aparece aqui imediatamente como dissociação é na verdade apenas uma de suas formas elementares de socialização”<sup>118</sup>.

Um aspecto que o autor nos coloca dentro desse paradoxo é que, ao mesmo tempo que o indivíduo se coloca em estado *blasé*, se afastando dos outros e se fechando em si (em isolamento?), é justamente essa postura que parece conferir ao sujeito uma liberdade nesse espaço urbano, como se a cidade fosse seu espaço por prioridade e, para Simmel, este aspecto “não há nenhuma analogia em outras situações”<sup>119</sup>. O autor recorre a vários momentos históricos para exemplificar como os círculos sociais “estreitos” - ao passo que o laço do grupo vai se intensificando - suprimem a liberdade e, ao contrário, nos círculos sociais maiores, essa liberdade é mais amplamente possível ao passo que os laços sociais são mais frágeis. Escreve:

[...] ocorre hoje, em um sentido mais refinado e espiritualizado, com o habitante da cidade grande, que é “livre” em contraposição às miudezas e prejuízos que limitam o habitante da cidade pequena. Pois a reserva e indiferença mútuas, as condições

---

<sup>116</sup> SIMMEL, George. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). **Mana**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, out. 2005. p. 577.

<sup>117</sup> SIMMEL, George. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). **Mana**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, out. 2005. p. 581

<sup>118</sup> Ibid. p. 583.

<sup>119</sup> Idem.

espirituais de vida dos círculos maiores, nunca foram sentidas tão fortemente, no que diz respeito ao seu resultado para a independência do indivíduo, do que na densa multidão da cidade grande, porque a estreiteza e proximidade corporal tornam verdadeiramente explícita a distância espiritual<sup>120</sup>.

Após a explicitação do paradoxo, o autor formula uma das questões importantes para esse estudo, pois essas duas características tão intrínsecas ao homem metropolitano, a saber a *reserva* e a *indiferença psíquica*, estão presentes em um espaço (o urbano) e são sentidos fortemente pelos indivíduos – na multidão. Quer dizer, a turba urbana que tanto impressionou os escritores e pensadores modernos (como Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire) configura, para Simmel, assim como é entendido por nós, o palco de expressão dessa individualidade máxima. Segundo o autor:

[...] estreiteza e proximidade corporal tornam verdadeiramente explícita a distância espiritual. Decerto é apenas o reverso dessa liberdade se, sob certas circunstâncias, em nenhum lugar alguém se sente tão solitário e abandonado como precisamente na multidão da cidade grande; pois aqui, como sempre, não é de modo algum necessário que a liberdade do ser humano se reflita em sua vida sentimental como um sentir-se bem<sup>121</sup>.

Simmel enfatiza que a “sensação solitária” é um dos preços da liberdade e, também, um correspondente das metrópoles: nós conseguimos enxergá-la, a depender da forma como se expressa nos indivíduos (a urbanidade em que se manifesta), como uma dádiva (a *solitude*) e um fardo (o isolamento), uma vez que as grandes cidades parecem ser o palco de convergência dessas duas linhas de força que se tornaram carro chefe com a modernidade.

A sensação solitária nas metrópoles é interpretada pelo autor por meio da “individualização espiritual (em sentido estrito) dos atributos anímicos, propiciada, em virtude de sua grandeza, pela cidade”<sup>122</sup>. Em outras palavras, a crescente necessidade, nas metrópoles, de uma especialização (processo tecnicista) fez os homens travarem uma “luta” com seus pares por lucro, em que a natureza não é mais intermediadora, mas sim o homem que passa a intermediar o próprio homem. Simmel parece dar um “xeque-mate” na questão da transformação individual quando coloca que:

Esse me parece ser o motivo mais profundo pelo qual justamente a cidade grande sugere a pulsão rumo à existência pessoal a mais individual — pouco importa se sempre com razão e com sucesso. O desenvolvimento da cultura moderna caracteriza-se pela preponderância daquilo que se pode denominar espírito objetivo sobre o espírito subjetivo, isto é, tanto na linguagem como no

---

<sup>120</sup> SIMMEL, George. Op. Cit. p. 585.

<sup>121</sup> SIMMEL, George. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). **Mana**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, out. 2005. p. 585.

<sup>122</sup> Ibid. p. 587.

direito, tanto na técnica de produção como na arte, tanto na ciência como nos objetos do âmbito doméstico encarna-se uma soma de espírito, cujo crescimento diário é acompanhado à distância cada vez maior e de modo muito incompleto pelo desenvolvimento espiritual dos sujeitos<sup>123</sup>.

Essa transformação se dá frente a crescente divisão do trabalho, na qual o indivíduo é inserido em uma especialização exacerbada (que o leva a se fragmentar); essa “pulverização” do indivíduo é, para Simmel, o fim derradeiro da personalidade do sujeito (SIMMEL, George. 1903, p. 588). Sendo assim, o homem metropolitando se torna uma peça no jogo subjetivo estabelecido na cidade grande, em que a consequência mais devastadora é sentida em sua própria mente (formas subjetivas), resultando em um sujeito que, para existir, mais se afastará (se separa ou desterritorializa-se) buscando uma “proteção” psíquica. Não há forma de lidar com todos os estímulos simultaneamente: esse “afastamento” do outro, da cidade e/ou de si é a forma que o indivíduo moderno encontrou para existir nas metrópoles (SIMMEL, 1903).

Para Giorgio Agamben, o que há nas grandes cidades é uma modificação na experiência dos indivíduos, uma vez que estes podem vivenciar vários acontecimentos (ter muitos estímulos, como pontuado por Simmel) e nenhum deles tocar profundamente o sujeito ao ponto de uma modificação/construção interior. Esse homem moderno, como nos coloca o autor: “[...] volta para casa, à noite, extenuado por uma mixórdia de eventos - divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz; entretanto nenhum deles se tornou experiência”<sup>124</sup>. Seria, portanto, o *blasé* esse indivíduo que se afasta da experiência para sobreviver psiquicamente?

Esse afastamento é perceptível e, em certa medida, justificável, uma vez que, para George Simmel, somos sujeitos de conexões e afastamentos. No ensaio *A ponte e a porta*, o autor analisa como buscamos conexões (por meio das pontes) e criamos espaços de afastamento (as portas que nos isolam/distanciam do exterior):

[...] porque o ser humano é um ser de conexão que deve sempre separar e que não pode conectar sem separar – precisa primeiro conceber, intelectualmente, como uma separação, a existência indiferente dos dois lados de um rio, para religá-los por uma ponte. E o ser humano é também um ser de fronteiras que não tem fronteiras. O fechamento de sua vida doméstica através de uma porta significa que ele separa assim uma parcela da unidade ininterrupta do ser natural.<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> SIMMEL, George. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). *Mana*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, out. 2005. p. 587-588.

<sup>124</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 21.

<sup>125</sup> SIMMEL, George. A ponte e a porta. *Trabalho & Política*, Paraíba, n. 12, p. 10-14, 12 dez. 1996. p. 14.

É essa dimensão de um ser de conexões e desconexões que nos chama atenção, o ser humano enquanto esse animal (racional) que se conecta e separa e que, ao atravessar a porta e fechá-la, apartado do mundo exterior, abre-se para um outro universo de possibilidades, ao passo que pode, por meio da ponte, traçar conexões em instâncias que antes eram concebidas como separadas. Porém, esse mesmo ser de possibilidades (conexões e desconexões) também é aquele que vai, pelos excessos de estímulos, se fechar em si. Tornar-se *blasé*. Aqui cabe uma questão: seria, à vista disso, o indivíduo *blasé* de Simmel esse sujeito moderno que não consegue lidar com os choques, na acepção de Benjamin, das transformações da modernidade? E, por isso, fecha-se em si mesmo? Enquanto o *flanêur* seria, por outro lado, o indivíduo que, mesmo sendo afetado pelos excessos, ainda consegue se abrir para a experiencição?

Isso nos interessa, pois em vários momentos na narrativa fílmica de Cao Guimarães e

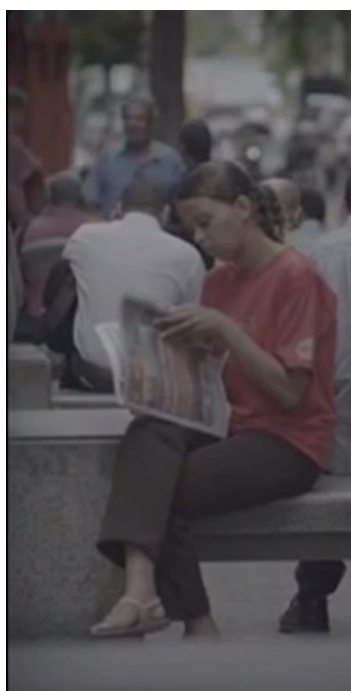


Figura 11- Juvenal Observando

Marcelo Gomes podemos classificar Juvenal e Margô como sendo *flâneurs* e/ou *blâses*; não um ou outro, mas ambos, como se essa potência de ser (essa forma corporal de se portar nas cidades) estivesse dentro deles e, a cidade, com seus estímulos, reagisse com eles onde as faces desse indivíduo ambivalente se manifestam. Ambos pertencem às multidões e, como afirma Simmel, por pertencerem a essa onda massificante, por ela são afetados, de

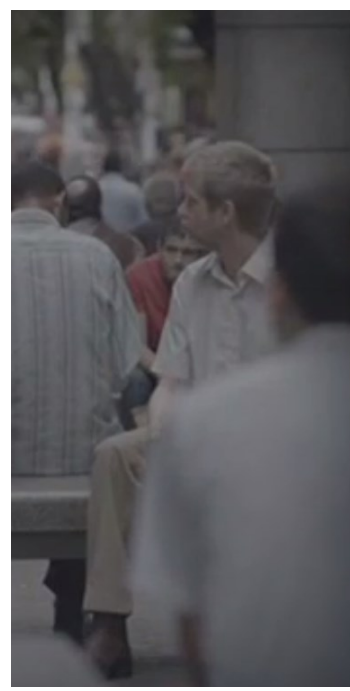


Figura 11.1- Juvenal Observando

modo que a solidão os transpassa quando presentes nesse coletivo.

Tal questão pode ser percebida na cena (figura 11) dos 10'17'' (dez minutos e dezessete segundos). Neste quadro, temos Juvenal sentado observando a multidão na praça, vemos que ele está aproveitando esse instante de observação, nosso personagem observa o ritmo, as pessoas e, como consequência, a própria cidade, nos fazendo lembrar da categorização de Baudelaire, “para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar

residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito”<sup>126</sup>. Em vários momentos da narrativa podemos perceber que Juvenal não se sente desconfortável em meio à multidão (apesar de isso não ser uma regra), ao contrário, ele a persegue e dela ele quer fazer parte. Não há a interação do personagem com ninguém, apenas tem-se a observação. Juvenal encontra-se nesse processo de observar o distante, porém, mesmo “distante”, é como se ele comungasse com essa multidão, um paradoxo da proximidade, um “ver é ter a distância”<sup>127</sup>, como nos coloca Merleau-Ponty.

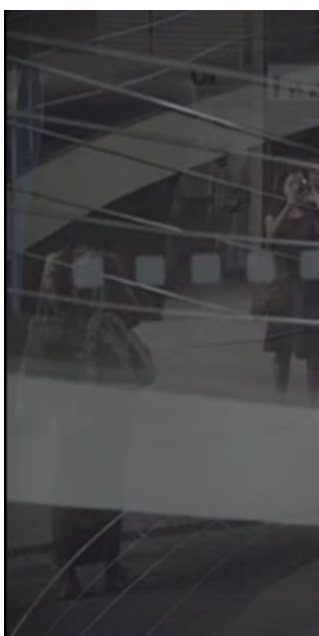


Figura 12 -Margô e Vitrine

Já no segundo quadro (figura 12), na cena dos 27’00’’ (vinte e sete minutos), temos Margô no que parece ser uma *flânerie*, intermediada pela tecnologia. Sua imagem nos aparece vista através da vitrine – essa questão é colocada quase no plano inteiro, em que desde seu início nos 26’54’’ (vinte e seis minutos e cinquenta e quatro segundos) até o seu final em 28’04’’ (vinte e oito minutos e quatro segundos) sempre há a imagem de Margô, captada como reflexo das vitrines de roupas – e a personagem,

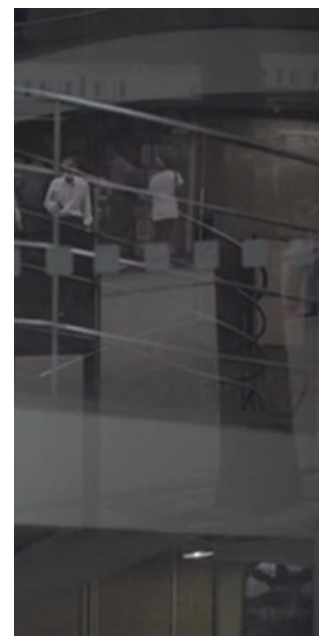


Figura 12.1 -Margô e Vitrine

segurando seu celular, tira fotos destas fachadas. Margô, em certa medida, se aproxima do *flanêur* benjaminiano, pois “entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês”<sup>128</sup>. Para Margô, as vitrines são como espelhos e ela se sente confortável em seu andar consumista e observador. Nesta cena, ao apontar a câmera para a vitrine, neste plano, também nos tornamos observadores de sua observação. Margô parece “romper com seu estado só” e aproximar-se do

<sup>126</sup> BAUDELAIRE, Charles. Sobre a modernidade o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1996. p. 19

<sup>127</sup> Mesmo Merleau-Ponty se referindo à obra de arte e ao processo do olhar como ter experiência, aqui nos apropriamos do autor para colocar as questões acerca do processo de experiência das multidões, como se, ao observá-las, também compartilhássemos experiências com ela. Para mais vide: PONTY-MERLEAU, Maurice. **O olho e o espírito**. Coleção Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 177.

<sup>128</sup> BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo** – Obras Escolhidas III. Trad. Alves Baptista, H. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 35.



próprio expectador, não apenas ela, mas a personagem e sua câmera, o humano e seu dispositivo móvel, como se pudéssemos sentir representados nesse estado consumista, nessa pulsão entre homem e coisa.

Também percebemos nesses dois quadros um duplo aspecto da *flânerie* dado que, no primeiro, é como se Juvenal conservasse a pulsão “original” da observação do *flanêur*; nosso personagem observa as pessoas que passam e vivencia, assim, sua experiência no coletivo. Já Margô, com seu telefone celular, aparenta vivenciar um “atualizar” do ser *flanêur*, como se no século XXI a *flânerie* só pudesse acontecer mediada pela tecnologia ou pelas capturas das câmeras fotográficas.



Figura 13 - Multidão

Essa questão de uma *flânerie* atualizada é perceptível na própria fotografia, pois, como nos coloca Lucia Santaella, o fotógrafo é esse ser que observa com prazer: “o fotógrafo é um *voyeur*, sujeito pulsional, caçador e seletor, deslocado e movente”<sup>129</sup>. Mesmo sabendo que existem limites entre a *flânerie* e o *voyeurismo*, ambos se aproximam no que toca o observar, o deslocar-se e o mover-se e, por isso, pensamos existir esse “atualizar” do *flanêur* em Margô.

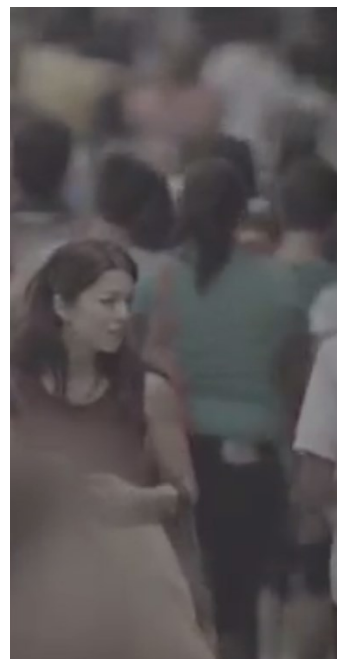


Figura 13.1 - Multidão

Se parássemos nossa reflexão aqui, ficaríamos com a ideia fixa de que Juvenal e Margô são verdadeiros *flanêurs* da vida contemporânea, cada um vivenciando a *flânerie* à sua maneira, entretanto, em distintos momentos do filme, podemos perceber a caracterização de outro tipo de vivência/experiência da vida urbana. O “lado” *blasé* da metrópole aparenta, também, fazer parte da narrativa.

A cena (figura 13) dos 13’37’’ (treze minutos e trinta e sete segundos) é um exemplo desse desconforto/afastamento que os personagens sentem em relação a grande cidade. Nesta cena, temos Juvenal e Margô em meio à multidão e, nesse plano, composto por quatro cenas,

<sup>129</sup> SANTAELLA, Lucia. Os três paradigmas da imagem. In: **O fotográfico**. Etienne Samain (Org.). 2.ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005. p. 304.

vemos que a nossa personagem esbarra em algumas pessoas e, como se não quisesse fazer parte desse aglomerado, fala “é gente demais, pra todo lado”<sup>130</sup>, nos fazendo lembrar da passagem de George Simmel a respeito do indivíduo *blasé*: para o autor a metrópole “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”<sup>131</sup>.

Ora, como pontua Simmel, com o excesso de estímulos presentes no ambiente das grandes cidades (como as multidões, por exemplo), o indivíduo precisa produzir um afastamento desse “excesso” para conseguir dar conta da sua vivência cidadina, como Margô que, mesmo demonstrando desconforto em meio ao aglomerado de transeuntes, ainda consegue,



Figura 14- Margô Blasé?

como na cena anterior (figura 12), fruir a cidade... Produzindo essas zonas de aproximação e distanciamento.

Outra cena (figura 14) que vem ao encontro desta compreensão passa-se aos 51'25'' (cinquenta e um minutos e vinte e cinco segundos), composta por um único plano, na qual, do início ao fim, temos Margô em frente à porta do metrô e a personagem, por sua vez, hesita em entrar no vagão, ficando imóvel, como se refletisse sobre a quantidade de pessoas



Figura 14.1- Margô Blasé?

que estão a adentrar. Tal situação fica ainda mais evidente porque, enquanto Margô está “pensativa” na frente do vagão, uma onda de passageiros passa apressados por ela, por vários momentos a massa de pessoas a encobre, como se fosse “engolida” pela multidão (causando a sensação de que dentro da turba somos apenas mais um indivíduo em meio a vários outros) e, novamente, temos a personagem com a expressão fechada, não demonstrando qualquer emoção. Após a multidão se acomodar dentro do vagão, a porta se fecha e Margô, do lado de fora, observa a partida do trem, indicando que, talvez, ela ficasse ali esperando por um vagão com menos pessoas. A cidade afeta, irrevogavelmente, o corpo daquele que a ela pertence.

<sup>130</sup> Fala da personagem Margô aos 13'45'' (treze minutos e quarenta e cinco segundos).

<sup>131</sup> SIMMEL, George. *As grandes cidades e a vida do espírito* (1903). *Mana*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, out. 2005. p. 582.

Praças. Avenidas. Ruas. Propagandas. Arquitetura. Trânsito. A cidade está a todo momento em interação com seus cidadãos e estes, por sua vez, em uma troca (ou afastamento) de experiências em relação a ela - seja interpretando a cidade como *fascínio*, como nos pontua Sandra Jatahy Pesavento, um lugar das emoções e dos sentimentos, assim como o do pertencer e do não-pertencer, um espaço de dimensões temporais (e existenciais) entrelaçadas, seja, ainda, segundo Maria Stella Bresciani, interpretando-a como um lugar da *crise*, espaço da transformação e das “perdas” que advém com a modernidade, onde a experiência se transforma e se reatualiza. A cidade, portanto, enquanto um devir, apropriando-nos da acepção provocadora de Jacy Seixas, é um lócus aos percursos de memória e a suas atualizações no presente – a cidade como um futuro do pretérito<sup>132</sup>. A urbe é, à vista disso, um processo constante de criação de uma linguagem urbana – a urbanidade – que (em suas várias linhas de forças) se expressa por meio do *ethos* cidadão.

Seja enquanto indivíduos *flâneur* benjaminianos que vislumbram as potências das cidades e por meio dos choques (impactos produzidos no corpo e na psique dos cidadãos) e das constantes transformações formulam o seu modo de ser (e pertencer) em meio à selva de concreto. Seja assumindo para si – conforme vimos em George Simmel – o caráter *blasé*, se afastando dos excessos de informações e buscando lugares de desconexão das massas (para depois a elas se reconectar), para, desta forma, sobreviver psiquicamente nos locais de “convívio”.

Ora, Juvenal e Margô parecem incorporar/corporificar o indivíduo contemporâneo, ambos se inserem no amálgama temporal urbano, em que as pulsões das transformações de outrora ainda são possíveis de serem vistas no tempo de agora, como se o presente comportasse, em um único instante, toda a experiência predecessora dos modos de ser e pertencer no espaço, em que a cidade grava nos corpos suas experiências. Não mais enquanto *flâneur* ou *blasé* separadamente; os personagens no filme são indivíduos da ambivalência, suas posturas misturam-se e podem ser expressas ao mesmo tempo. A contemporaneidade tornou-se o palco das mudanças: na velocidade, na interação, no modo de ser e agir. A vida contemporânea é essa acatalepsia moderna; uma vertigem constante, um excesso. Assim sendo, são esses excessos

---

<sup>132</sup> Para os conceitos mencionados vide: PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias**. Rev. Bras. Hist., São Paulo, v. 27, n. 53, p. 11-23, 2007; BRESCIANI, Maria Stella. **As faces do monstro urbano. As cidades no século XIX**. São Paulo, Revista Brasileira de História, n.8-9, 1985; SEIXAS, Jacy Alves de. **Os tempos da memória: (des) continuidade e projeção**. Uma reflexão (in) atual para a História? Projeto História, São Paulo, n.24, 2002.

que parecem se dar a ver e ler por meio do filme *O Homem das Multidões*; no longa, a cidade, personagem silencioso, deixa inscritas as marcas que causa em seus cidadãos.

Na cidade imaginada de Guimarães e Gomes, na nossa forma de interpretar, existe um “espaço” criado e que parece ser o local próprio da vivência dessas maneiras de ser, assim como é o palco para a expressão da solidão e/ou isolamento em relação ao outro (e a si) – as multidões. Seja como admiração, problemática, seja como curiosidade, as massas urbanas despertaram interesse em teóricos, não apenas nos cineastas, desde seu “surgimento” nas grandes cidades (principalmente durante o século XIX). As multidões são, logo, esse corpo amorfo (e, no entanto, aberto à multiplicidade de formas) e anônimo, em que somos levados a experienciar o “se perder”. Na multidão podemos *performar* a solidão, vivenciar esse sentimento que se torna quase um sintoma da vida nas grandes cidades. Mas, qual a solidão retratada no longa? Qual é a relação dessa multidão com as multidões de outrora? O que existe no filme *O homem das multidões* que está enunciado desde o conto homônimo de Edgar Allan Poe?

#### 1.5. Percorrendo Multidões: entre Cao Guimares e Edgar Allan Poe

Engels, descrevendo as multidões em Londres no século XIX, escreve:

Esta enorme centralização, este amontoado de 2,5 milhões de seres humanos num único local [...]. A multidão que cobre ruas tem já em si qualquer coisa de repugnante, que revolta a natureza humana. Essas centenas de milhões de pessoas de todos os estados e condições, que se apresentam e se acotovelam, não são porventura todas elas seres humanos possuindo as mesmas qualidades e capacidades e o mesmo interesse na busca da felicidade? [...] E todavia, as multidões cruzam-se como se nada tivesse a fazer em conjunto [...] <sup>133</sup>

A visão carregada de espanto nos faz perceber que existe, para o autor, uma série de interações entre as pessoas na massa urbana, porém, ainda assim, é como se ela “nada tivesse a fazer em conjunto”<sup>134</sup>, como se a única “função” das multidões fosse ser espaço para as tensões afetivas corporais ou, como pontuado por Britto e Jacques, espaço para exprimir as corpografias da cidade. Se para Engels as multidões são motivo de espanto, Walter Benjamin, por outro lado, em *Sobre alguns temas em Baudelaire*<sup>135</sup>, nos traz uma bela análise sobre o surgimento das multidões e sobre o impacto que esse novo “personagem” urbano causou nos contemporâneos desse esse processo.

---

<sup>133</sup> ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. Lisboa: Presença, 1975. p. 43-44.

<sup>134</sup> Idem.

<sup>135</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. p. 103-149. In: **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo** – Obras Escolhidas III. Trad. Alves Baptista, H. São Paulo: Brasiliense, 1994.

O autor, trazendo para a reflexão vários escritores e filósofos, coloca como as multidões causaram impacto em seus contemporâneos (na literatura, pintura, ciência). A multidão – encarada como espaço da observação (no conto de Poe), como local do espanto (nos escritos de Engels) ou como personagem naturalmente presente nas cidades (nos poemas de Baudelaire) – se apresenta como uma das grandes consequências das transformações modernas (BENJAMIN, Walter. 1994).

Essa questão das multidões urbanas enquanto uma “consequência” das transformações da modernidade é discutida, também, nos escritos da historiadora Maria Stella Bresciani. A autora, apoiada em Walter Benjamin e Hannah Arendt, pensará essa questão das massas urbanas e, concordando com o diagnóstico de Benjamin, afirma que “a multidão, sua presença nas ruas de Paris e Londres do século XIX, foi considerada pelos contemporâneos como um acontecimento inquietante”<sup>136</sup>. Esse inquietante estranhamento que as multidões causavam se dá, como já pontuado, por seu aspecto paradoxal – o fato de ser um aglomerado, um coletivo, composto por vários indivíduos heterogêneos, mas que, na turba, se tornam amorfos e anônimos; a fugacidade parece ser a carta dominante nesse espaço. Escreve Bresciani:

Figuras fugidias, indecifráveis para além de sua forma exterior, só se deixam surpreender por um momento no cruzar de olhares que dificilmente voltarão a se encontrar. Permanecer incógnito, dissolvido no movimento ondulante desse viver coletivo; ter suspensa a identidade individual, substituída pela condição de habitante de um aglomerado urbano; ser parte de uma potência indiscernível humana e assemelhar-se a espectros [...] <sup>137</sup>

E são esses aspectos da multidão que fascinam Cao Guimarães e Marcelo Gomes: a possibilidade de ser que a massa possibilita, levando-os a pensar em uma narrativa fílmica que abordasse essa questão – o filme *O homem das Multidões*, produzido em 2013, mas com estreia nacional em 2014, é baseado no conto homônimo de Edgar Allan Poe, publicado em 1840. Aproximadamente dois séculos separam uma narrativa da outra, porém existe algo que ainda pulsa como “atual” no conto e que pode ser perceptível no filme.

Poe narra a história de um observador que se encontra em um prédio e, ao observar as massas urbanas, um rosto lhe chama atenção, tal personagem torna-se, a partir daquele momento, um fascínio para o observador que precisa entender aquele outro. Edgar Allan Poe

---

<sup>136</sup> BRESCIANI, Maria Stella Martins. **Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza**. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 10.

<sup>137</sup> BRESCIANI, Maria Stella Martins. **Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza**. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 10-11.

assim começa o seu conto: “Há não muito tempo, ao fim de uma tarde de outono, eu estava sentado ante a grande janela do Café D. em Londres[...]”<sup>138</sup>.

Percebemos que o narrador está sozinho e seu passatempo é observar o movimento das pessoas, seja as que estão no ambiente interno do café, seja, ainda, pela janela, as que estão passando na rua, no externo<sup>139</sup>. O eu-lírico nos narra um momento de felicidade, pois, após se recuperar de uma enfermidade, este está, no momento do conto, completo e “o simples respirar lhe era um prazer”. Sua atenção, no entardecer, se volta para uma das “artérias principais da cidade”<sup>140</sup>, a rua:

De início, minha observação assumiu um aspecto abstrato e generalizante. Olhava os transeuntes em massa e os encarava sob o aspecto de suas relações gregárias. Logo, no entanto, desci aos pormenores e comecei a observar, com minucioso interesse, as inúmeras variedades de figura, traje, ar, porte, semblante e expressão fisionômica<sup>141</sup>.

Então, paulatinamente, o seu olhar vai se transformando, de um observador desprezioso da multidão, o narrador se torna um verdadeiro dissecador social dos personagens que passavam pelas ruas e calçadas. Dessa forma, como se tivesse uma compreensão globalizante do que o cercava, ele categorizava todos que via: nobres, comerciantes, procuradores, negociantes, agiotas e funcionários. Seu observar, cuidadoso, parecia lhe conferir um “poder” sobre aqueles que estavam no térreo, como se, lá de cima (no hotel), ele fosse o controlador da vida daqueles que observava (aqui, podemos retomar a versão do cartaz de divulgação brasileiro, figura 3). Na imagem, vemos uma multidão de um plano alto, seríamos nós, no momento de contemplação do cartaz, um observador da multidão, como o narrador de Edgar Allan Poe?), porém, em sua observação, alguém em meio a turba chama sua atenção, o desloca e faz com que o narrador queira saber mais sobre aquele ser.

Com a testa encostada ao vidro, estava eu destarte ocupado em examinar a turba quando, subitamente, deparei com um semblante (o de um velho decrépito, de uns sessenta e cinco anos de idade), um semblante que de imediato se impôs fortemente à minha atenção, dada a absoluta idiossincrasia de sua expressão. Senti-me [...] singularmente exaltado, surpreso, fascinado. "Que extraordinária história", disse a mim mesmo, "não estará escrita naquele peito!"<sup>142</sup>

---

<sup>138</sup> POE, Edgar Allan. **O homem das multidões**. Florianópolis-SC: Editora Paraula, 1993, p. 1.

<sup>139</sup> Assim como o conto *O homem das multidões* (1840), de Edgar Allan Poe, causou a inspiração para os produtores do filme. A própria escrita de Poe, neste conto, é totalmente alimentada pelas suas leituras de E.T.A. Hoffmann (1786-1822), principalmente o conto “A janela da casa do meu primo”. Para mais vide: HOFFMANN, E. T. A. **A janela da casa do meu primo**. 80 pp. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

<sup>140</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit. p. 1

<sup>141</sup> Idem.

<sup>142</sup> POE, Edgar Allan. **O homem das multidões**. Florianópolis-SC: Editora Paraula, 1993, p. 1-2.

Aqui é como se fosse introduzido por Poe um corte na narrativa, pois, esse “velho misterioso”, é um ponto de estranhamento para o narrador que não consegue, ao contrário das classificações que fazia anteriormente, compreendê-lo. É como se o homem das multidões de Poe fosse uma epifania sobre a sua não capacidade de compreensão da realidade, do tempo que o cerca e da própria cidade. Podemos captar, na escrita deste, algo que reflete a nossa própria incapacidade de compreender o tempo em que estamos inseridos, somos todos, à nossa maneira, observadores em conflito com os excessos diários que presenciamos e, assim, a narrativa de Edgar Allan Poe, como um ciclo irresolúvel se fecha, o autor termina seu conto como o começou: evidenciando a impossibilidade de leitura (que sabemos ser não apenas do “velho”, mas da vida e da cidade).

O longa não é uma adaptação da história de Edgar Allan Poe, uma “reprodução da narrativa”; o que percebemos de convergente entre uma narrativa e outra são os temas que ainda insistem a nos acompanhar – a cidade, as multidões, a solidão e o isolamento. Para nós, em nossa maneira de compreender ambas as narrativas, Edgar Allan Poe produziu um relato que, para além da reprodução do seu fascínio/espanto com as massas urbanas, captou a presença de um personagem tão difundido nas grandes cidades – as multidões. A multidão, essa massa andante das cidades ou, como pontuado por Bresciani, esse “espectro”, nos provoca também ao analisarmos o filme de Guimarães e Gomes uma questão pulsante (tal como incomodou Poe em seu tempo), como se a imagem quisesse que colocássemos essa questão em análise<sup>143</sup>: qual é a multidão construída pelos diretores?

---

<sup>143</sup> Tal questão se dá baseada na leitura do texto “O que as imagens realmente querem?”, para mais vide: MITCHELL, W.J.T. O que as imagens realmente querem? In ALLOA, Emmanuel (org.) **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

No plano dos 2'41'' (dois minutos e quarenta e um segundos) temos essa questão posta, com uma cena que tem a duração de 20 segundos e, nesse tempo, conseguimos ver nosso



Figura 15 - Multidão

personagem Juvenal andando em meio à multidão. Nesse *frame* inicial (figura 15 e 15.1), não distinguimos o personagem da massa – tudo é uma coisa só –; a própria paleta de cores, com tons predominantemente acinzentados, produz esse “afastamento”, ou melhor, esse não pertencimento. Observamos a multidão, todavia não fazemos parte dela, somos indivíduos apartados do todo, mas ainda assim inseridos no todo. Neste momento, a multidão, para



Figura 15.1 - Multidão

nós, torna-se palco<sup>144</sup> da expressão da solidão, um afetar e ser afetado pela (e na) solidão coletiva<sup>145</sup>.

Esse afetar e ser afetado apoia-se, em certa medida, na concepção de corpo em Spinoza. Temos essa questão do afetar (corpo afetivo) discutida nas análises sobre o filósofo feitas por Marilena Chauí. Segundo ela, o corpo pensado por Spinoza “é constituído por relações internas entre seus órgãos, por relações externas com outros corpos e por afecções, isto é, pela capacidade de afetar outros corpos e ser por eles afetados sem se destruir, regenerando”<sup>146</sup>. Tal questão do afetar e ser afetado que o corpo possui pode ser vista nos postulados escritos pelo filósofo no livro *Ética*. Segundo Benedictus de Spinoza, “o corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, enquanto outras tantas não tornam sua potência de agir nem maior nem menor”<sup>147</sup>.

<sup>144</sup> Quando colocamos as multidões como “palco” não estamos querendo dizer que isso é “irreal” ou “fictício”, pelo contrário, queremos dizer que a multidão é o espaço em que essa questão é consolidada. Palco aqui entendido como espaço de ação (expressão) desse sentimento.

<sup>145</sup> Os afetos são amplamente debatidos na filosofia de Spinoza, em que para o autor, o corpo se exprime na sua capacidade de afetar e ser afetado por outros corpos. Para mais, vide: PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. Sobre o corpo-afeto em Espinosa e Winnicott. p. 1-15. In: **Revista EPOS**, Rio de Janeiro, Vol. 4, n. 2, jul-dez de 2013.

<sup>146</sup> CHAUI, Marilena. **Espinosa, uma filosofia da liberdade**. Ed. Moderna, São Paulo, 1995. p. 54.

<sup>147</sup> ESPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Td. Tomaz Tadeu, Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 99.



Vemos explicitado esse afetar de corpos em interação em outro momento do filme, um interagir entre o corpo de Juvenal e os outros indivíduos da cidade, das multidões. A cena em

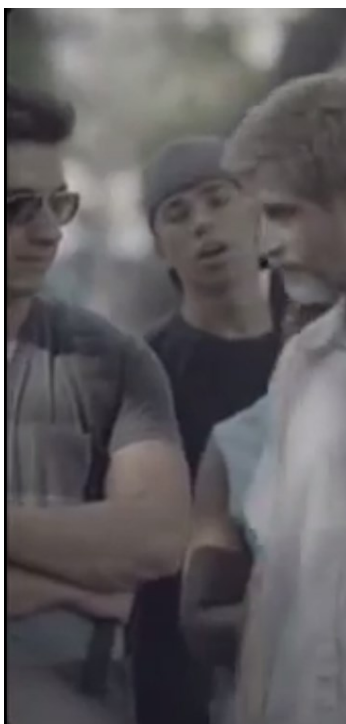


Figura 16 – Multidão 2

questão está nos 9'37'' (nove minutos e trinta e sete segundos), a sequência tem 30 segundos de duração e vemos Juvenal observando uma aglomeração de pessoas que assistem à apresentação de um artista de rua. O artista, como se estivesse recitando um monólogo, diz: "não precisa ninguém correr, não precisa ninguém se assustar não. O homem que estava ali falou 'deus me livre eu não consigo nem olhar para o caixão', não tem perigo não, o final da vida é isso aqui mesmo"<sup>148</sup>. Não vemos em

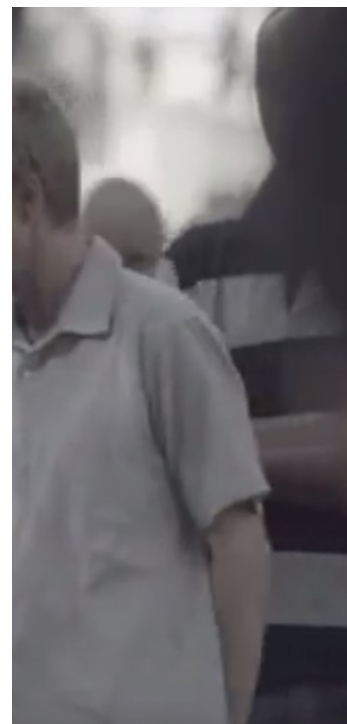


Figura 16.1 – Multidão 2

momento algum o artista na cena, apenas ouvimos a sua fala; o foco é evidente em nosso personagem. O posicionamento da câmera é baixo, como se a filmagem estivesse sendo feita de forma a não despertar o interesse dos que estão em volta<sup>149</sup>. Por vezes, Juvenal some entre os presentes, devido ao fluxo de pessoas passando na frente da filmagem, a sensação é de que, neste momento, somos nós (os espectadores) quem filmamos a cena e observamos o personagem.

Neste enquadramento, mais uma vez, o personagem se coloca como um observador da multidão, ele não interage com nenhuma pessoa, mas, como nos coloca Spinoza, seu corpo está sendo afetado e afetando os que estão ao seu redor; existe uma interação silenciosa nesta multidão, como Simmel nos lembra em seu ensaio: há, na turba, esse “pertencimento” que ao mesmo tempo é um “não-pertencer”.

Desta forma, seja na multidão de Edgar Allan Poe, seja, ainda, nas multidões enfocadas pelas lentes dos diretores, o indivíduo passa por uma série de afecções que se dão na relação entre o afetar e ser afetado e, como coloca Spinoza, o afeto pode diminuir ou aumentar a sua

<sup>148</sup> Fala do filme *O homem das multidões* aos 9'37'' (nove minutos e trinta e sete segundos).

<sup>149</sup> Um dos objetivos apontado pelos autores era justamente captar essas imagens “naturais” da vida urbana.

potência. Uma pergunta, então, formula-se de forma intuitiva: será o isolamento esse afetar que diminui a potência do indivíduo, ao passo que a solidão seria, portanto, esse compartilhar (afetar e ser afetado) de forma potencialmente aumentada? Seria o indivíduo *blasé* (como analisamos anteriormente) o sujeito que, por meio das afecções que a cidade nele produz, se diminui (em potência), ao passo que o *flâneur* seria o indivíduo cuja afecção o impulsiona para uma maior ação (descobrimento) da (e na) cidade?

Seja qual for a resposta que dermos para tais indagações, ela passará por um espaço comum, a multidão. É como se nesse espaço urbano o indivíduo conseguisse, na relação dos afetos, expressar e experienciar a solidão e/ou o isolamento. Bachelard em *A chama da vela* nos dá uma imagem do que pode ser esse afetar e ser afetado no interior das multidões:

“[...] A chama é só, naturalmente só, ela quer ficar só. No fim do século XVIII, um físico da chama tentou em vão colar as duas chamas de duas velas: colocava as velas pavio contra pavio. Mas as duas chamas solitárias, na sua embriaguez de crescer e subir, esqueciam de unir-se, e cada uma conservava sua energia de verticalidade, preservando em seu vértice a delicadeza de sua ponta”<sup>150</sup>

Os indivíduos, por mais que exista uma relação de interação, ainda vivenciam também a expressão individual do seu sentimento, uma vez que todo afeto só é perceptível quando sai do campo da experiência e entra no campo da expressão. É quando expressamos algo que o outro consegue nos entender (ou ler); a multidão, dessa forma, é o palco em que os indivíduos (solitários e/ou isolados) podem expressar essa condição. A multidão, deste modo, se torna um espaço da ambivalência: pode tornar-se tanto o espaço de expressão da solidão quanto o locus de vivência do isolamento, conforme a maneira que se dê a correlação do afetar e ser afetado. A multidão é, então, enquanto uma potência de “sentir-se chama inteira e só, dentro do próprio drama de um ser em mutação, que ao clarear se destrói”<sup>151</sup>.

### 1.5.1. As formas da solidão e as formas do isolamento

*“Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la  
E comer um fruto é saber-lhe o sentido”*  
- Fernando Pessoa (Alberto Caeiro) –

Ao voltarmos nossa atenção para os filósofos e escritores que pensaram a solidão, percebemos uma unidade: solidão e isolamento não partilham da mesma significação. Estes são

---

<sup>150</sup> BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Tradução de Glória de C. Lins. Rio de Janeiro - Ed. Bertrand, 1989. p. 41.

<sup>151</sup> BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Tradução de Glória de C. Lins. Rio de Janeiro - Ed. Bertrand, 1989. p. 41.

sentimentos distintos que parecem, em certa medida, se tocar – um toque que não descaracteriza as particularidades de cada um. Segundo o dicionário Houaiss, solidão é definida como “estado de quem se acha ou se sente desacompanhado ou só; isolamento”<sup>152</sup>, ao passo que isolamento se define como “separação de uma substância, um elemento, uma coisa de um determinado meio ou de seu contexto”<sup>153</sup>, assim como o “estado da pessoa que vive isolada, que se pôs ou foi posta à parte”<sup>154</sup>. Ou seja, já na própria definição precisa-se que toda solidão possui em si um devir do isolamento, contudo, o isolamento não possui características da solidão, compactuando, assim, com a linha de pensamento da não paridade desses conceitos.

Segundo o Filósofo francês André Comte-Sponville em *Amor a Solidão* - realizado em forma de entrevista:

Quanto à solidão, é evidentemente o quinhão de todos nós: o sábio só está mais próximo da dele porque está mais próximo da verdade. Mas a solidão não é o isolamento: alguns a vivem como ermitões, claro, numa gruta ou num deserto, mas outros num mosteiro, e outros ainda – os mais numerosos – na família ou na multidão. Ser isolado é não ter contatos, relações, amigos, amores – o que, evidentemente, é uma desgraça. Ser só é ser si mesmo, sem recurso, e é a verdade da existência humana<sup>155</sup>.

Para o filósofo, a solidão é fardo, uma fatalidade a qual todos nós estamos sujeitos e, de certa forma, é como se ela fosse uma possibilidade de conhecimento, uma vez que até mesmo os sábios só se aproximam (e se entregam) a sua solidão, porque estão próximo da “verdade”. Tal acepção nos faz lembrar o aforisma §367 de Nietzsche, em que, em *A Gaia Ciência*, podemos ler: “pois, para um homem piedoso não há ainda solidão - fomos nós, os ímpios, os primeiros a inventar a solidão”<sup>156</sup>. Ou seja, para o filósofo, o estar solitário é condição dos que buscam pensar, dos ímpios, dos intelectuais e dos sábios, porque aqueles que se debruçam sobre a devoção nunca estarão só, uma vez que sempre serão acompanhados pela presença mística (o bem ou o mal).

Ora, é como se a solidão configurasse um estado de reflexão em que podemos exercer uma ação reflexiva, como se ela comportasse uma pulsão para a ação. Isso também é visto em *Cartas a um jovem poeta*, do escritor-poeta Rainer Maria Rilke. Neste livro constituído pelas cartas trocadas com o jovem Franz Kappus, entre 1903 e 1908, o escritor dá conselhos sobre

---

<sup>152</sup> Definição de Solidão. In: HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 3.0. [CD-ROM]. 2009. [s/n]

<sup>153</sup> Definição de Isolamento. In: Op. Cit. [s/n]

<sup>154</sup> Idem.

<sup>155</sup> COMTE-SPONVILLE, André. **O Amor a Solidão**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 29

<sup>156</sup> NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. Tradução Antônio Carlos Braga. 3. Ed. – São. Paulo: Editora Escala, 2006. p. 242.

como escrever para o jovem; para ele, o que deve ser feito é entregar-se “cada vez mais à sua solidão” e, ainda, “ame a sua solidão e suporte a dor que ela lhe causa com belos lamentos”<sup>157</sup>. Isso é possível, porque as “obras de arte são de uma solidão infinita”<sup>158</sup>. A solidão torna-se o espaço de conforto do escritor e este a utiliza para se portar no mundo e, também, como ferramenta de escrita.

O significado da solidão como uma abertura para o mundo também é encontrado no pensamento do filósofo Michel de Montaigne que defende em seus ensaios a solidão interior, uma espécie de abandonar-se a si; não uma fuga (um isolar-se), mas uma criação interior na qual o ser possa se expressar. Desse modo, é como se a solidão fosse elemento vital para ele, ou seja, em Montaigne, assim como em Rainer Maria Rilke, enfatiza-se as benesses da solidão:

Assim, é preciso trazê-la de volta e refugió-la em si: essa é a verdadeira solidão, e que pode ser desfrutada no meio das cidades e das cortes dos reis; mas a desfrutamos mais convenientemente à parte. Ora, já que decidimos viver sós e dispensar companhia, façamos com que nosso contentamento dependa de nós: libertemo-nos de todos os laços que nos prendem aos outros, conquistemos de nós mesmos o poder de viver sós, em conhecimento de causa, e assim vivermos a nosso gosto [...] <sup>159</sup>

Todavia, são nos escritos da filósofa Hannah Arendt, em *As Origens do Totalitarismo* e, também, na coletânea de ensaios *Compreender – exílio, formação e totalitarismo (1930-1954)* que encontramos uma densa reflexão sobre a solidão e o isolamento que, em certa medida, compactua com os escritos anteriores e os extrapola. É preciso considerar que ao traçar seus pensamentos sobre tais questões, Arendt está preocupada, em primeira instância, com a compreensão do sistema totalitário e dos fascismos; entretanto, nos apropriaremos do seu pensar para aprofundar nossa reflexão sobre a solidão e o isolamento.

Para Arendt, a solidão é ambivalente, ela pode ser tanto positiva quanto negativa, uma vez que quando nos entregamos a um “mero raciocínio sem consideração pelos fatos e pela experiência”<sup>160</sup> caímos na pura logicidade e entramos nos vícios da solidão – porém, tais vícios só são possíveis devido ao “desespero do isolamento”<sup>161</sup>. Para ela, o isolamento é uma espécie de “sintoma” do século XX, mais precisamente das sociedades de massa (que se estende até

---

<sup>157</sup> RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Td. Pedro Sussekind, Porto Alegre: L&PM, 2009. p. 47.

<sup>158</sup> Ibid. p. 34.

<sup>159</sup> MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios: uma seleção**. tradução Rosa Freire d’ Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 153.

<sup>160</sup> ARENDT, Hannah. Sobre a natureza do totalitarismo: uma tentativa de compreensão. In: **Compreender: formação, exílio e totalitarismo; ensaios (1930-1954)**. Editora Companhia das Letras, 2008. 377.

<sup>161</sup> Idem.

hoje). Para a filósofa, essa questão vem acompanhada do “estranhamento e do desenraizamento”<sup>162</sup>:

É claro que ainda podemos ver pessoas – em número cada vez menor – se agarrando umas às outras como se estivessem soltas no ar, sem o auxílio dos canais normais de comunicação oferecidos por um mundo de convívio comum, para escapar juntas à maldição de virarem desumanas, numa sociedade em que todos parecem ser supérfluos e assim são vistos por seus semelhantes<sup>163</sup>.

É na desumanização, segundo a autora, que ocorre a pior expressão do isolamento – o ficar apartado de si. Tal questão é mais bem compreendida na sua diferenciação entre solidão e isolamento, Hannah nos afirma que na solidão nunca estamos sozinhos, “estamos com nós mesmos”<sup>164</sup>, aproximando-se, assim, das reflexões de Montaigne (e sua noção da solidão interior). Para ela, na solidão potencializa-se uma dualidade que vira uma unidade, os dois vira um: “tornamo-nos um todo individual”<sup>165</sup>. Porém, nesse “todo” necessitamos do outro, ou seja, para a consolidação da nossa individualidade é necessário, sempre, ter as outras pessoas - ainda que ausentes - nós as portamos em nosso eu sob a forma de cultura: a alteridade instituinte do espaço público e das subjetividades.

Arendt enfatiza que não é preciso estar apartado dos outros para estar em solidão, pelo contrário, é somente na relação “eu/outro” que a solidão pode tornar-se potência: “[...] se alguém é capaz de suportar a solidão, aguentar sua própria companhia, há boas chances de que consiga suportar e estar preparado para a companhia de outrem; quem não consegue suportar nenhuma outra pessoa geralmente não é capaz de aguentar seu próprio eu”<sup>166</sup>. Com isso, vemos que a grande potência da solidão é o exercício do coletivo internalizado por cada um.

Enquanto a solidão é esse estado coletivo individual, essa dualidade em unidade, o isolamento para Hannah Arendt:

[...] se desenvolve quando o homem não encontra companhia que o salve da natureza dual de sua solidão, ou quando o homem como indivíduo, precisando constantemente dos outros para sua individualidade, é abandonado ou separado dos demais. Nesse caso, ele fica totalmente isolado, abandonado até por sua própria companhia<sup>167</sup>.

É nesse entendimento que compreendemos que a solidão é, também, uma forma de ação, ao passo que o isolamento é a total inação, pois se na solidão o indivíduo, munido das experiências com o(s) outro(s), consegue refletir sobre si e, assim, formular suas questões e,

---

<sup>162</sup> ARENDT, Hannah. Op. Cit. p. 378.

<sup>163</sup> Idem.

<sup>164</sup> ARENDT, Hannah. Sobre a natureza do totalitarismo: uma tentativa de compreensão. In: **Compreender: formação, exílio e totalitarismo; ensaios (1930-1954)**. Editora Companhia das Letras, 2008. 378.

<sup>165</sup> Idem.

<sup>166</sup> Idem.

<sup>167</sup> ARENDT, Hannah. Op. Cit. p. 378.

também, sua própria experiência, no isolamento, como não existe esse outro, chegando ao ponto de não haver, até mesmo, a sua própria ambivalência (o eu consigo mesmo), já não há o pensar e, como consequência, não existe o agir. A autora esclarece que a “solidão não é isolamento, mas neste pode se transformar facilmente e, ainda mais facilmente, pode ser confundida com ele”<sup>168</sup> e que “tanto o isolamento quanto a superfluidade são, evidentemente, sintomas da sociedade de massa”<sup>169</sup>. Enquanto a solidão é formativa para o ser humano o “isolamento [...] é contrário aos requisitos básicos da condição humana”<sup>170</sup>. No isolamento só comportaríamos mais estado de isolamento, enquanto na solidão, no estar só, mas integrados ao “mundo comum”, estaríamos mantendo, mesmo que afastados, o outro em nós. Isto é, o isolamento é a negação do outro e da alteridade, enquanto a solidão é a sua afirmação.

O filme *O homem das Multidões* é transpassado pelas questões da solidão e do isolamento, contudo existe uma cena pulsante que gostaríamos de aqui destacar. A cena começa nos 40’00’’ (quarenta minutos): temos, nessa sequência, Margô no apartamento de Juvenal, esta, enquanto Juvenal entra no banheiro, o avisa “eu vou pegar um copo de água ‘tá’”, e sai vasculhando o apartamento pequeno (e com pouquíssimos móveis) em busca do copo. Após procurar na pia, na mesa e abrir um armário, ela informa Juvenal, que neste momento está saindo do banheiro, “eu não achei o copo”; então ele se põe a lavar na pia o único copo de sua residência. Aqui vemos o indivíduo que vive uma vida tão isolada que até mesmo no seu cotidiano não existe a abertura (mesmo que em possibilidade – “outros copos”) da interação com o outro, seu apartamento revela não apenas uma ausência de coisas “materiais”, mas também, sobretudo, a ausência do subjetivo. Margô é um corte no isolamento de Juvenal, apesar desta também ser uma solitária.

Podemos perceber essa problemática – Margô sendo uma abertura no isolamento de Juvenal – quando a mesma cena é retomada minutos depois, em outra visita de Margô, nos 56’00’’ (cinquenta e seis minutos): temos Juvenal na pia lavando o copo, com Margô ao lado observando-o. Após lavar o copo, enquanto o enxuga, Juvenal o deixa cair e quebrar e, olhando para Margô, diz: “quebrei o copo, você aceita uma garrafa?”; quando ela faz um sinal positivo com a cabeça, ele vai até a geladeira (não conseguimos ver devido ao enquadramento da câmera) e volta entregando uma garrafa de água para a personagem. A cena dura cerca de 30

---

<sup>168</sup> ARENDT, Hannah. Sobre a natureza do totalitarismo: uma tentativa de compreensão. In: **Compreender: formação, exílio e totalitarismo; ensaios (1930-1954)**. Editora Companhia das Letras, 2008. 378.

<sup>169</sup> Idem.

<sup>170</sup> ARENDT, Hannah. Op. Cit. p 379.

segundos, nos quais Juvenal e Margô ficam em completo silêncio, como se comungassem da solidão compartilhada.

Essas duas cenas são amarradas no final do filme, aos 82'00'' (oitenta e dois minutos), e temos novamente uma visita de Margô a Juvenal, dessa vez após o casamento da personagem.



Figura 17 – Solidões

Ao entrar na casa, colocando uma sacola em cima da mesa, diz: “trouxe ‘pro cê” e, quando Juvenal tira o “presente” da sacola, vemos se tratar de um jogo de copos. Neste momento, o personagem tira dois copos, vai até a geladeira e volta com água para enchê-los, como se aqui se consolidasse a sua abertura para o outro, para o diálogo. Assim que enche os copos, Juvenal se senta em uma cadeira, a cena tem um corte e, na sequência, vemos a cena

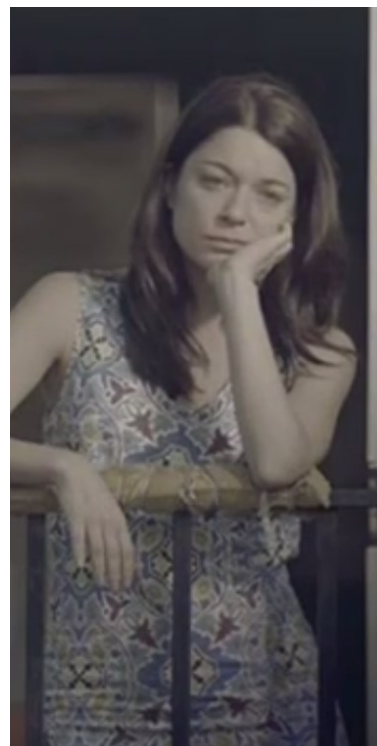


Figura 17.1 – Solidões

final, em que temos Margô na sacada do apartamento e, ao fundo, vemos, desfocado, Juvenal sentado. O filme termina com esta imagem, se no começo (figura 3 e 4) tínhamos Juvenal na sacada de um prédio observando a multidão, agora, no fim, temos Margô em seu lugar. Há, por conseguinte, nas cenas que analisamos, sempre, formas desses sentimentos, sejam enquanto formas de solidão, sejam, ainda, como formas de isolamento.

Por fim, pensamos que Cao Guimarães e Marcelo Gomes neste filme exprimiram sensivelmente, por meio da narrativa fílmica, a relação entre indivíduos/sentimentos/cidade, uma ode contemporânea às transformações do *ethos* citadino (PESAVENTO, 2007). E, indo além, compreendemos a produção como sendo uma experimentação sobre as experiências urbanas e as suas formas de afetar os indivíduos. No filme, visualizamos a cidade que se dá a ler/ver/ouvir/experimentar, um local de transformação e construção de alteridades, um espaço no qual existem vidas, como as de Juvenal e Margô, que são (em seu âmago) solitárias, isoladas ou, ainda, solitárias/isoladas ao mesmo tempo. *O homem das multidões* (2014) configura um

presente/passado e um passado/presente que se deixa a ver/ler pela correlação que podemos traçar entre a cidade de Guimarães e o conto de Edgar Allan Poe, intermediado quase sempre pela própria multidão. Uma narrativa que, assim como a chama de uma vela, “tem sua própria duração”<sup>171</sup>.

---

<sup>171</sup> BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela**. Tradução de Glória de C. Lins. Rio de Janeiro - Ed. Bertrand, 1989. p. 41.



## **ESTRADAS E CAVERNAS: SENSIBILIADES “NÃO URBANAS”**

- Segundo Movimento -

*“Quem alcançou em alguma medida a liberdade da razão, não pode se sentir mais que um andarilho sobre a Terra — e não um viajante que se dirige a uma meta final: pois esta não existe. Mas ele observará e terá olhos abertos para tudo quanto realmente sucede no mundo; por isso não pode atrelar o coração com muita firmeza a nada em particular; nele deve existir algo de errante, que tenha alegria na mudança e na passagem. [...] Quando surgir então para ele o sol matinal, ardente como uma divindade da ira, quando para ele se abrir a cidade, verá talvez, nos rostos que nela vivem, ainda mais deserto, sujeira, ilusão, insegurança do que no outro lado do portão — e o dia será quase pior do que a noite. Isso bem pode acontecer ao andarilho; mas depois virão, como recompensa, as venturosas manhãs de outras paragens e outros dias, quando já no alvorecer verá, na neblina dos montes, os bandos de musas passarem dançando ao seu lado, quando mais tarde, no equilíbrio de sua alma matutina, em quieto passeio entre as árvores, das copas e das folhagens lhe cairão somente coisas boas e claras, presentes daqueles espíritos livres que estão em casa na montanha, na floresta, na solidão, e que, como ele, em sua maneira ora feliz ora meditativa, são andarilhos e filósofos. [...]”*

– Nietzsche – *Humano Demasiado Humano*, Aforisma 638.

*“Eu estou definindo para mim, né? [...] Espírito é o espírito, a vida é a graça, né? Por isso o espírito não pertence à vida. [...]”*

– Valdemar – *Andarilho*, Cao Guimarães, 2007.

*“Solidão é gente demais” – A alma do osso – Cao Guimarães, 2004.*

## 2.1. O Documentário: ficção e/ou não-ficção?

*Andarilho*, documentário de Cao Guimarães, lançado em 2006, inicialmente intitulado *Com os pés um pouco fora do chão*, é descrito pela crítica como um filme que retrata o caminhar e o pensar. A obra cinematográfica possui 80 minutos de duração e retrata a história de três andarilhos: Valdemar, Nersino e Paulão, que percorrem as estradas de Salinas, Montes Claros e Pedra Azul, em Minas Gerais. Para Guimarães, o caminhar possibilita outra compreensão dos objetos, do próprio espaço e da construção da alteridade. Este, conforme exposto pelo próprio diretor, busca expor em suas obras a temporalidade (tempo) da vida. Sendo assim, o cineasta percorre em suas produções outras possibilidades de ver/ouvir/sentir e experienciar as relações temporais/cotidianas – por meio do *zoom*, da sobreposição de imagens e de experimentações.

A produção imagética e audiovisual de Guimarães coloca a questão da velocidade e do tempo, como se seus filmes fossem manifestos de novas temporalidades, de novos modos de observação; sua produção é um convite a caminhar por temporalidades e velocidades distintas. Seus documentários aproximam-se bastante do caráter artístico e, às vezes, tornam-se verdadeiras pinturas (ou poesias) em movimento; isso se confirma quando vemos que *Andarilho* (2004) foi abertura da 27ª Bienal de Arte de São Paulo (2006)<sup>172</sup>. Evidenciando essa questão da plasticidade da sua produção e, também, inserindo a produção documental brasileira na esteira das transformações audiovisuais que ocorriam nessa “categoria”.

“O documentário tem um problema básico: nós falamos dele, mas não sabemos bem o que ele é”<sup>173</sup>, essa afirmação de Arlindo Machado nos coloca, como ponto de partida, uma questão sobre essa categoria fílmica – a sua dificuldade de definição. A estética do documentário tem passado por muitas transformações em sua concepção e, cada vez mais, tem se aproximado da arte pictórica e do experimentalismo artístico/estético. Podemos observar isto no aumento de documentários feitos para instalações em exposições de arte. Para Marcius Freire e Manuela Penafria, “o documentário enquanto objeto de estudo exige a interdisciplinaridade e a revitalização de conceitos vindos da tradicional teoria do cinema”<sup>174</sup>, ou seja, para

---

<sup>172</sup> Para mais vide Guia da exposição 27ª Bienal de São Paulo - Como viver junto (2006) disponível em: <[https://issuu.com/bienal/docs/27a\\_bienal\\_de\\_sao\\_paulo\\_guias\\_2006](https://issuu.com/bienal/docs/27a_bienal_de_sao_paulo_guias_2006)> acesso em 28/10/2019.

<sup>173</sup> MACHADO, Arlindo. Novos territórios do documentário. In: *Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário*, Covilhã, n. 11, p. 5-24, 2011. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002444475.pdf>>. p. 6.

<sup>174</sup> FREIRE, Marcius; PENAFRIA, Manuela. Teoria do Documentário. In: *Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário*, Covilhã, n. 11, p. 2-3, 2011. p. 2.

analisar/compreender/estudar o documentário é preciso realocar teorias, e não apenas “encaixar” o documentário nas teorias do cinema.

Desde 2004, na “*Muestra internacional de documentales*”<sup>175</sup>, ocorrida em Bogotá, Arlindo Machado afirma que “chegou-se à conclusão que era necessário mudar o nome *documentário* [...] essa palavra havia se tornado demasiado velha e insuficiente [...], não dava mais conta da extensão da produção que se estava vendo e discutindo na própria mostra”<sup>176</sup>; além disso, dessa não adequação dos estilos apresentados ao conceito, o autor ainda pontua que, neste momento, ocorria também o debate sobre noções de realidade, verdade e informações objetivas (advindo principalmente dos debates da filosofia da história), tais questões, para Machado, “não podiam ser alcançadas como métodos elementares de aproximação do mundo”<sup>177</sup>.

Nas definições gerais, documentário é classificado como não-ficção. Espera-se que o documentário, ao contrário da ficção, traduza veracidade na sua forma e conteúdo. Segundo Machado, “até 1960, só existiam nos cinemas as categorias ‘documentários’ e ‘ficção’”<sup>178</sup>. Porém, com o surgimento de projetos que não se encaixavam em nenhuma dessas categorias, o autor sublinha que emerge uma terceira tipologia: “o experimental, que também se define por negação, ou seja, experimental é tudo o que não pode ser enquadrado nem como ficção, nem como documentário”<sup>179</sup>. O autor, ainda, refere-se a outra categoria que vem “bagunçar” as questões da ficção e não-ficção, pois ainda existem os denominados “documentários experimentais” que surgem da “negação da ficção e da negação do próprio documentário”<sup>180</sup>.

Documentário, ainda, segundo Machado, aparece desde o século XIX em dicionários com o significado daquilo que tem caráter de documento. Originalmente, o documentário está associado a essa problemática (do documento), no sentido em que “a história como disciplina”<sup>181</sup> lhe confere – algo verídico. Porém, basta confrontarmos a noção de documento

---

<sup>175</sup> A mostra tem grande impacto tanto no que tange à circulação de novas produções documentais como na questão teórica, pois, além das sessões de exibições, são organizados vários eventos dedicados ao pensar a teoria da categoria. No site do evento podemos ler: “La Muestra Internacional Documental de Bogotá, consolidada como el principal evento dedicado al documental en Colombia y como un evento de referencia en América Latina, con una trayectoria de 20 años ininterrumpidos.” Disponível em: <<http://www.midbo.co/21/midbo/quienes-somos/#>>, acessado em 28 de out. 2019.

<sup>176</sup> MACHADO, Arlindo. Novos territórios do documentário. In: *Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário*, Covilhã, n. 11, p. 5-24, 2011. p. 6.

<sup>177</sup> Idem.

<sup>178</sup> MACHADO, Arlindo. Op. Cit. p. 7.

<sup>179</sup> Idem.

<sup>180</sup> Idem.

<sup>181</sup> MACHADO, Arlindo. Novos territórios do documentário. In: *Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário*, Covilhã, n. 11, p. 5-24, 2011. p. 7.

com as produções sobre a temática na história e veremos que os documentários, assim como os documentos na História, precisam de alguém que os interrogue, procure e/ou busque.

A questão da veracidade do documentário é algo em constante discussão nas teorias que se visam pensar o campo cinematográfico. Para Jacques Aumont, este, assim como qualquer categoria fílmica, carrega em si um pouco do ficcional:

[...] além do fato de qualquer filme ser um espetáculo e apresentar sempre o caráter um pouco fantástico de uma realidade que não poderia me atingir e diante da qual me encontro em posição de isenção, existem outros motivos pelos quais o filme científico ou documentário não pode escapar totalmente da ficção.<sup>182</sup>

Assim sendo, esse não escapar totalmente da ficcionalidade é ambíguo, uma vez que muitos filmes ficcionais são utilizados por historiadores como fontes documentais para compreender aspectos e/ou questionar a sociedade, colocando em xeque esse *status* de veracidade do próprio documentário (MACHADO, Arlindo. 2011).

A questão do filme documentário e o de ficção compartilhem de pontos comuns também é apontado por Silvio Da-Rin, em *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*, em que sublinha que desde a sua criação, a categoria fílmica já possuía traços dos filmes ficcionais como, por exemplo, a formulação de narrativa e a construção de personagens. Para o autor, analisando o documentário *Nanook of the North* (1922), este é um marco na discussão da introdução da narrativa, segundo Da-Rin:

[...] pela primeira vez, o objeto de filmagem era submetido a uma interpretação, ou seja, uma desmontagem analítica daquilo que foi registrado, seguido de uma montagem cuja lógica central necessariamente escapava à observação instantânea e só poderia decorrer de um conjunto de detalhes habilmente sintetizados e articulados<sup>183</sup>

Como já vimos anteriormente, a temática da *ficção/não-ficção*<sup>184</sup> funda um dos grandes dilemas da categoria documental, o que é também debatido por Sandra Straccialano Coelho no artigo “Perspectivas em Análise: por uma abordagem narrativa do documentário”. Ela argumenta, apoiada em Fernão Ramos, que por mais que exista o ficcional no documentário, este, por sua vez, constitui uma narrativa distinta da ficção. A autora evoca essa discussão nos seguintes termos:

[...] acredita-se que não se pode levar a afirmação do caráter ficcional do documentário tão longe como propuseram Aumont e Marie. Por outro lado, é preciso assumir a

---

<sup>182</sup> AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papius, 1995. p. 101.

<sup>183</sup> DA-RIN, Silvio (1994). **O Espelho partido: tradição e transformação no documentário**, Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2006. p. 46.

<sup>184</sup> Grifos do autor.

necessidade de considerar, na análise dos documentários, a presença de elementos ficcionais, assim como de uma sintaxe narrativa cinematográfica [...]”<sup>185</sup>

Ou seja, o que se deve afirmar é que embora exista no documentário a ficcionalidade, ela deve ser entendida de forma mais próxima do que o autor Michael Renov denomina como “*moments at which a presumably objective representation of the world encounters the necessity of creative intervention*”<sup>186</sup>, em que os diretores colocam na *não-ficção*<sup>187</sup> sua própria “intervenção criativa”.

Esse problema que a autora Sandra S. Coelho conceituará como “narrativização do real” deve ser entendido quando se pretende abordar narrativamente a não-ficção de duas formas: primeiro se aproximando das interpretações “que não se baseiem na oposição entre ficção e não-ficção”<sup>188</sup>, ou seja, buscando uma síntese entre a produção documental e a ficcional, e, segundo, considerando as especificidades do documentário, uma vez que há neste a “necessidade de considerar as implicações das estratégias narrativas adotadas para a (re)produção da realidade que se concretiza nos filmes”<sup>189</sup>.

Buscamos olhar para o documentário de Guimarães guiados pela ideia da “narrativização do real”, pois acreditamos que o processo de criação de Cao Guimarães perpassa muitos pontos que, como mencionado anteriormente, tocam e se afastam e extrapolam o “real”; uma busca por uma narrativa documental-poética e, também, fotográfica, em que o cinema, poesia e pintura se chocam, se entrelaçam e formam uma estética própria. Aqui cabe introduzirmos uma análise que, em certa medida, atravessa toda e qualquer reflexão sobre cinema (documental ou não) – o tema da realidade, como falar em “realidade” no cinema?

Em um estudo anterior, nos debruçamos sobre a “realidade” no cinema e chegamos à conclusão que, quando pensamos sobre uma possível realidade cinematográfica, esta encontra-se em meio a grandes impasses interpretativos, uma vez que todo processo humano de percepção do mundo vem a partir de algo que lhe é externo (objetivo) – passado pela chave da interpretação (subjetivo). Mas é preciso pontuar que até mesmo esse processo interpretativo do “real” nos coloca frente às dificuldades, levando em consideração que, até mesmo, os nossos

---

<sup>185</sup> COELHO, Sandra Straccialano. Perspectivas em Análise: por uma abordagem narrativa do documentário. In: *Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário*, Covilhã, n. 11, p. 25-55, 2011. p. 41.

<sup>186</sup> RENOV, Michael (Org.). *Theorizing Documentary*, New York: Routledge, 1993. p. 2.

<sup>187</sup> Grifos do autor.

<sup>188</sup> COELHO, Sandra Straccialano. Op. Cit. p. 46.

<sup>189</sup> Idem.

“mecanismos” de compreensão do mundo (visão, tato, olfato e paladar) podem nos causar enganos (FACHINI, R. A., 2017, p. 16).

Nesse sentido, o crítico francês Gérard Betton pontua que não é só no cinema que “a antinomia entre o real e o sonho, entre a realidade e a verdade”<sup>190</sup> é utilizada como ferramenta para a criação, mas que qualquer obra artística comporta em si tais tensões e reformulações da própria “realidade” e essa questão nos chega como se todo o processo de criação artística comportasse dentro de si um sopro de mistério. Portanto, quando pensamos em “realismo” dentro do cinema, vemos que esse é um conceito que pode ser problematizado, visto que comporta um significado um pouco vago se levarmos em consideração as múltiplas possibilidades de análise desse próprio real – inclusive no questionamento sobre o que seria esse “real”. Para Betton:

A imagem fílmica suscita certamente um sentimento de realidade no espectador, pois é dotada de todas as aparências da realidade. Mas o que aparece na tela não é a realidade suprema, resultado de inúmeros fatores ao mesmo tempo objetivos e subjetivos, imbricações de ações e interações de ordem ao mesmo tempo física (integração e parâmetros ‘sensoriais’ e, principalmente, do continuum espaço-tempo) e psíquica (com todos os sentimentos e reflexos pessoais); o que aparece é um simples aspecto (relativo e transitório) da realidade, de uma realidade estética que resulta da visão eminentemente subjetiva e pessoal do realizador.<sup>191</sup>

Portanto, a realidade no cinema é uma “realidade estética”, formulada a partir de tensões que advêm, obviamente, de muitas questões da sociedade em que está inscrita. Por isso, pensar o real no cinema é algo que deve ser elaborado com cautela, para que, ao utilizarmos o cinema como categoria de análise, haja mecanismos suficientes para procurar, captar e criticar as narrativas que ele (re)produz (FACHINI, R. A., 2017, p.17).

Mesmo que o real não seja algo absolutamente estático e finalizado no cinema, podemos, por meio do filme, captar “uma variedade de informações, como gestos, objetos e comportamentos sociais etc., que são transmitidos sem que o diretor queira”<sup>192</sup>. Essas possibilidades avessas de análises são o que Marc Ferro conceitua como “contra-história”. Segundo Morettin, a contra-história:

Apresenta-se em sua forma mais cristalina quando grupos marginalizados pela sociedade assumem o controle da produção de imagens. Neste momento, teríamos um ponto de junção entre a natureza histórica do cinema enquanto possibilidade de

---

<sup>190</sup> BETTON, Gérard. **Estética do Cinema**. 1 ed. São Paulo: Martim Fontes, 1983, p. 11.

<sup>191</sup> BETTON, Gérard. Op. Cit. p. 9.

<sup>192</sup> MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, n. 38, Curitiba: Editora UFPR, 2003, p. 16.

‘revelar’ o inverso da sociedade e a origem social desses grupos, uma vez que eles representam esse inverso.<sup>193</sup>

Quando entendemos que o cinema possui fatos e tensões próprios que estão, muitas vezes, em dissonância com as ferramentas engessadoras da historiografia, percebemos que há uma linguagem específica do cinema e que devemos entender os mecanismos dessa linguagem para, assim, entrelaçá-los com a História, e não buscar uma análise na qual um campo se sobrepõe ao outro.

É quando entendemos a linguagem própria do cinema (assim como as tensões entre ficção e não-ficção e, também, como essas categorizações são absolutamente emaranhadas umas às outras) que conseguimos criar uma ferramenta de análise que nos auxilie no processo de compreensão das narrativas fílmicas, além de criar “ferramentas” de análises, ir por outros caminhos: é isso que o cinema parece estar “pedindo” para os historiadores do XXI.

Somente quando olhamos para os discursos cinematográficos como algo que comporta em si mesmo uma narrativa da realidade – esteticamente construída (seja ela ficcional ou documental) – percebendo, dentro desse processo narrativo, que seus caminhos de análise podem ser os mais distintos de acordo com aquele que os interpreta (como um caleidoscópio de possibilidades), é que podemos conseguir captar “imagens, consideradas reais, sobre algum aspecto da sociedade”<sup>194</sup>.

### 2.1.1. Um espelho ficcional: O outro em mim ou eu no outro?

Cao Guimarães, em entrevista, nos diz que o documentário *Andarilho* revela muito sobre ele e que, em certa medida, também se reconhece na produção. O projeto “faz parte muito da minha pessoa, porque eu sou um caminhante, adoro caminhar, além de viajar muito pelo mundo, sempre estou caminhando nas cidades e sempre fiquei curioso para saber como é a vida dessas pessoas que passam a vida realmente caminhando”<sup>195</sup>. Isto é, existe, até certo ponto, um reconhecimento entre Guimarães e o outro (ou “outros”) documentado... Como se esse outro refletisse, também, um pouco dele.

---

<sup>193</sup> MORETTIN, Eduardo Victorio. Op. Cit. p. 16-17.

<sup>194</sup> MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, n. 38, Curitiba: Editora UFPR, 2003, p. 24.

<sup>195</sup> GUIMARÃES, Cao. **Não conseguir ficar sozinho é a maior solidão**. Cao Guimarães, 2016. Disponível in: <<http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/uol-diversao-e-arte-agosto-de-2006.pdf>> p. 2.

Ora, estão presentes em sua produção cinematográfica aspectos que tangenciam a própria realidade (experiência) do diretor e são os aspectos “reais” da sociedade, assim sendo, os limites entre a ficção e a realidade parecem, a todo momento, estar em choque. O diretor, utilizando-se das técnicas de edição, filmagem e captura das cenas, extrapola as imagens cotidianas e persegue os sentimentos, construindo a temporalidade em suas formas possíveis (e não possíveis) de expressão. Um (re)interpretar a realidade cotidiana.

Para Cao Guimarães, esse (re)interpretar o cotidiano está na forma como nos relacionamos com a realidade e, segundo nosso diretor, existem três formas de se experimentar o “real”. Para isso, o diretor criará uma metáfora: a realidade é como a superfície de um lago (espelho?).

A primeira forma, exprime-se como se observássemos esse “lago-realidade” de barranco, afastado, apenas contemplando-o; nesse processo “a realidade é filtrada através do olhar, ela é um exercício puro de contemplação, em que você tenta deixar este fluxo da realidade ser absorvido pelo seu olhar”<sup>196</sup>. Enquanto a primeira é a observação, digamos, não participativa; a seguir, há uma intervenção do observador nessa realidade, pois na forma do relacionar “você atira uma pedra nesse lago e essa pedra reverberaria a água, esse espelho de água, essa realidade. Ela desorganizaria, digamos assim, esse lago, essa ordem, essa aparente harmonia e essa pedra seria um conceito ou uma proposição”<sup>197</sup> e, por último, existe ainda, para Cao Guimarães, a terceira forma de relacionar-se com a realidade em suas produções é através da imersão: quando “você se lançar dentro desse lago”<sup>198</sup>, buscando entender corporalmente as implicações que esse “real” comporta.

O diretor considera que esses três modos de interpretar o real, presentes em suas produções, não são modos independentes; às vezes, eles se mesclam e podem estar todos presentes em um único trabalho. Em Guimarães, o real pode ser ao mesmo tempo observado, provocado e submergido, porém, independente da forma como essa problemática é apresentada para o público, sempre haverá uma mediação estabelecida entre a produção da narrativa e os objetos que são captados pela direção: a relação com o outro.

Sobre a questão do outro, Lacan, em *Estágio do Espelho*, argumenta que o eu é produzido e só é possível por meio de um ideal projetado no outro e, para isso, o sujeito passa

---

<sup>196</sup> Ibid. p.3.

<sup>197</sup> GUIMARÃES, Cao. **Não conseguir ficar sozinho é a maior solidão**. Cao Guimarães, 2016. Disponível in: <<http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/uol-diversao-e-arte-agosto-de-2006.pdf>> p. 2.

<sup>198</sup> Idem.



por três estágios – segundo Marcele Homrich Ravasio, “o primeiro é uma indiferenciação entre o eu e o outro, e o que é do outro refere-se ao eu; no segundo momento desenvolve-se o transativismo, que rege o eu e o outro, os quais são contornados e delimitados; e, por fim, o movimento em que o sujeito conhece o outro na sua diferença”<sup>199</sup>.

Marcele Ravasio sublinha, ainda, apoiando-se em Quinet, que há em Lacan a explicação de como desde a infância existe essa identificação ambígua em relação ao outro, vista por meio do complexo de intrusão, no qual quando uma criança tem o nascimento de um irmão, por exemplo, ainda que ela veja esse “outro” como alguém que está “invadindo” um espaço que não o pertencia, mesmo assim, se reconhecerá nesse “outro”, um outro a partir de si. Dessa forma, Marcele H. Ravasio, citando Quinet, coloca que essa “bipolaridade caracteriza o registro imaginário e constitui a infelicidade do homem, pois o outro, quando não é objeto de desejo, é um estorvo, um inferno. Um “eu” nunca vem sozinho, ele está sempre acompanhado do outro, seu ideal. Eis por que a instância do eu é fundamentalmente paranoica”<sup>200</sup>.

Isto posto, esse outro sempre acompanhará o eu, seja enquanto adoração, seja enquanto oposição; há no eu as marcas que este outro instituiu, um “jogo” de espelhos, uma correlação do afetar e deixar ser afetado. Isto é, o “outro é um discurso que situa o sujeito em uma posição subjetiva [...] nada do sujeito escapa ao outro”<sup>201</sup>. Desta forma, sempre buscaremos espelhos, sempre teremos a imagem externa como matriz fundamentadora do “eu”, buscaremos sempre o outro, seja como reconhecimento ou seja como renúncia. Segundo Lacan, “basta compreender o estágio do espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribuiu a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem”<sup>202</sup>.

Essa busca se dá, também, no documentário. É como se houvesse durante a produção desta categoria uma formação da identidade, em que esse outro que se busca evidenciar serve de espelho para aqueles que o procuram, como se a própria execução da filmografia documental fosse, ela mesma, a construção da alteridade.

Em relação à alteridade, no documentário, Eduardo Coutinho pensa que precisamos, antes de tudo, entender que a relação entre quem produz e o que é documentado não é totalmente

---

<sup>199</sup> RAVASIO, Marcele Homrich. Alteridade e Psicanálise: as modalidades de outro em Lacan. **Barbarói**, Santa Cruz do Sul, n. 44., p. 153-163, jan./jun. 2016. p. 155-156.

<sup>200</sup> RAVASIO, Marcele Homrich. Alteridade e Psicanálise: as modalidades de outro em Lacan. **Barbarói**, Santa Cruz do Sul, n. 44., p. 153-163, jan./jun. 2016. p. 155-156. p. 156.

<sup>201</sup> Idem.

<sup>202</sup> LACAN, J. (1949) O estágio do espelho como formador da função do eu. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 94.

simétrica, visto que existe uma relação de poder (querendo ou não) estabelecida, pois, o diretor quando vai filmar algo se encontra com um instrumento de poder nas mãos, a câmera. Para Coutinho:

Você, quando tem uma câmera, pode deformar essa pessoa do ponto de vista da lente usada, mostrar uma verruga, mostrar um defeito físico ou coisa que o valha; você tem um ângulo da câmera que pode ser para baixo ou para cima e que também pode derrubar essa pessoa, isto é, conotá-la pejorativamente. E mais ainda, você tem a possibilidade de dispor da entrevista dessa pessoa e eventualmente manipulá-la<sup>203</sup>.

As possibilidades de edição e escolhas que o diretor do documentário possui é importante para Coutinho, uma vez que, muitas vezes, pode aparentar não existir um interlocutor na cena, porém, precisamos lembrar que sempre existe alguém que intermedeia a filmagem, mesmo quando se trata de filmagens espontâneas. O “outro” a todo momento está em cena, sempre há, na produção do documentário, uma relação, uma troca de experiência.

Cao Guimarães escreveu sobre isso para o livro *Doc: Expressão e Transformação*<sup>204</sup>; logo no início do texto, ele afirma que “não é o cineasta que faz o filme, mas o filme que faz o cineasta. Ao fazer um filme algo está nos fazendo e algo está se fazendo para além de nosso fazer. O filme se faz e com ele me faço”<sup>205</sup>. Para o diretor, seus filmes e documentários são uma busca para uma troca de subjetividades entre ele e o outro, um transbordar de experiência, o que ele busca é exercitar a entrega em seus diversos graus (GUIMARÃES, Cao. 2007).

Dessa maneira, o outro e a alteridade estão inscritos enquanto capacidade de formulação de si. Guimarães deixa claro que em suas produções a relação com o exterior é formativa e constitutiva de si:

Nenhum olhar é isento de si ao olhar para fora. Vejo, e ao ver, também me vejo. Vendo-me inserido nisso ou naquilo, aquilo inserido em mim, a coisa se forma, um algo mais, o inesperado. Imagino, ajo na direção do que imagino, depois salto para o lado de lá, para o lugar do desconhecido, que é muitas vezes mais forte e intenso do que o que antes eu imaginava. O cinema do real é a arte deste encontro, um encontro com o que você imagina e no entanto revela-se de outra forma. Nessa revelação, nesse susto, somos convocados diante de um espelho que te mostra um outro rosto<sup>206</sup>.

A filmografia de Guimarães é, portanto, para além de uma compreensão do outro, uma produção do exercício do olhar, pois nos reconhecemos ou nos distanciamos no outro quando

---

<sup>203</sup> COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. Projeto História. São Paulo, n.15, p. 165-191, abril, 1997. **Conferência proferida no evento Ética e História Oral**. p. 165.

<sup>204</sup> GUIMARÃES, Cao. Documentário e Subjetividade: uma rua de mão dupla. In: **Doc: Expressão e Transformação**. Itaú Cultural, 2007.

<sup>205</sup> GUIMARÃES, Cao. Op. Cit. p. 1.

<sup>206</sup> GUIMARÃES, Cao. Op. Cit. p. 2.

o enxergamos e, em nosso modo de interpretar, é isso que Guimarães busca com seus filmes e foi isso que produziu em *O Andarilho* e *A alma do osso*.

## 2.2 *Andarilhos* e “Como viver junto”: breve apontamento.

Como vimos, a alteridade é um dos pontos presentes na produção audiovisual de Cao Guimarães e *Andarilho* não é uma exceção. O documentário estreou e foi a abertura da 27ª Bienal de Arte de São Paulo (2006); esta edição da Bienal teve como tema “Como viver junto” – tangenciando as questões da sociabilidade, da aceitação, do respeito e, além do mais, da alteridade. O mote do evento que, por si só, já nos soa como provocação, foi um tema em voga na época (e que ainda nos é atual), como podemos ler na apresentação da Bienal escrita por Gilberto Gil, então ministro da cultura, “o individual e o coletivo sempre estiveram próximos nas questões da arte. Reunir as duas perspectivas em uma Bienal representa um sopro oportuno para o atual momento histórico que transcende o estético. Faz do viver a arte maior da convivência”<sup>207</sup>.

Essa edição da Bienal foi um marco (histórico) no que diz respeito às transformações do conceito do evento. A 27ª edição foi um rompimento com o caráter das representações nacionais, porém, sem com isso “colocar-se sob a legislação da grande máquina geopolítica que rege as decisões dos gabinetes culturais”<sup>208</sup>. Segundo a curadora do evento, Lisette Lagnado, a edição não continuou com a tradição da divisão artista oficial e artista convidado, uma vez que, para ela, nas edições anteriores era comum ver que, mesmo o evento se abrindo para outros artistas, ainda existia uma hierarquia estabelecida entre essas duas categorias. Na visão da curadora, a 27ª Bienal de São Paulo buscou olhar “para cada participação como uma peça fundamental dentro de um projeto coeso”<sup>209</sup>, escapando, assim, de qualquer hierarquização.

O próprio “novo” entendimento sobre a curadoria da 27ª Bienal vem ao encontro do tema, uma vez que a arte é cosmopolita, levando em consideração a sua potência quando exposta perante um público. Em face do observador, as obras artísticas parecem perder a autoria, a localidade e, também, a espacialidade para se tornar algo quase universal – que, por meio do *frenesi*, conecta os indivíduos.

---

<sup>207</sup> GIL, Gilberto. Apresentação. In: LAGNADO, Lisette; PEDROSA, Adriano. **27a. Bienal de São Paulo: Como Viver Junto**, São Paulo: Fundação Bienal, 2006. (Guia). p. 13.

<sup>208</sup> LAGNADO, Lisette. Introdução. In: LAGNADO, Lisette; PEDROSA, Adriano. **27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto**, São Paulo: Fundação Bienal, 2006. (Guia). p. 16.

<sup>209</sup> Idem.

Essa questão temática, juntamente com texto de abertura de Gilberto Gil, nos causou um incomodo interpretativo, uma vez que o documentário *Andarilho*, parece estar na contramão das reflexões incitadas pela Bienal. O documentário conta a história de três andarilhos, solitários que estão traçando seus caminhos e, por meio do andar, evidenciam os sentimentos presentes em suas vidas “errantes”; eles vão, portanto, na direção oposta da vida coletiva. Daí a pergunta que nos incomoda: o que motiva, em 2006, a estreia de uma produção audiovisual durante a Bienal de São Paulo, cujo tema é “viver junto”, mas a obra enfatiza o andar solitário? Tal resposta parece ser formulada em texto de Jeanne Marie Gagnebin para os seminários da 27ª Bienal.

No texto - uma fala proferida no seminário - Gagnebin explicita, como provocação ou “fantasia”<sup>210</sup>, a tentativa de compreender o pertencimento (a uma comunidade) e o ser estrangeiro. Para tal, a autora evoca primeiro Roland Barthes que em *Como viver junto?* trabalha a oposição viver junto/viver sozinho. A autor enfatiza que, embora não seja tema debatido, o estrangeirismo aparece como linha transversalmente posta nas reflexões de Barthes, principalmente “nos exemplos oriundos dos diversos movimentos monásticos; a peregrinação na cidade terrestre, suas dores e sua secreta necessidade oferecem, com efeito, um paradigma do sentimento fundamental de estrangeirice no mundo”<sup>211</sup>.

Gagnebin formula tal pensamento ao iniciar a discussão de sua problemática central que é a da “saúde de comunidade na modernidade”,<sup>212</sup> apoiando-se nos escritos de George Simmel, especialmente em dois “excursos”: *Para uma sociologia dos sentidos* e *O estrangeiro*. A autora coloca como, no primeiro excursus, Simmel interpela a problematização do olhar e as transformações que ocorreram com o próprio olhar humano, pontuando que, para Simmel, o olhar remonta ao compartilhar recíproco da troca de olhares e como nas grandes cidades essa questão é substituída por simples trocas de olhares “vazios” devido ao ritmo acelerado – advindo, principalmente, das transformações econômicos-sociais - como vimos no primeiro capítulo, nas relações estabelecidas entre Juvenal e Margô, nas quais, em determinados momentos da narrativa, os personagens assumiam esses “sintomas” de uma sociedade acelerada.

---

<sup>210</sup> A autora mesmo conceitua essas questões enquanto fantasias que a habitam e, ao mesmo tempo, a movimentam.

<sup>211</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. Como viver junto? Uma comunidade de estrangeiros. In: **Redobras**, n. 14, ano 5, 2014. p. 204.

<sup>212</sup> Idem.

Se no primeiro momento Gagnebin coloca a temática do olhar, na análise do segundo excurso reflete como este ensaio de Simmel aparenta ser a conclusão das “mudanças nas relações de distância e proximidade na modernidade”<sup>213</sup>. As mudanças/deslocamentos agora não ocorrem mais em um local determinado (ou estático), pois os próprios atores sociais se deslocam “de um lugar para o outro”<sup>214</sup>. A autora, interpretando George Simmel, afirma que se antes (o exemplo citado é a Idade Média) os seres em deslocamento eram de ordens monásticas ou comerciantes; na atualidade, eles seriam, também, os “pobres, pelos mendigos, por vagabundos e aventureiros de todo tipo, geralmente tidos como elementos de desordem”<sup>215</sup>.

Jeanne Marie Gagnebin interpela a figura do estrangeiro como sendo um “elemento perturbador”<sup>216</sup>, uma vez que esse ser/corpo é simultaneamente “membro do grupo e seu fora ou seu oposto”. Escreve: “sua presença perturba não tanto porque lembra a existência da alteridade, mas muito mais porque lembra ao próprio grupo que ele, o grupo, poderia ser outro, que sua identidade não é tão assegurada assim”<sup>217</sup>. Desta forma, as pistas que Gagnebin nos dá para compreender a escolha do *Andarilho* para a abertura da Bienal nos vem, uma vez que Valdemar, Nersino e Paulão são essas presenças perturbadoras e errantes que, durante a narrativa filmográfica, nos lembram da existência da alteridade (desse outro e/ou dos espelhos), assim como denunciam seu isolamento do sistema espetacular.

Analisar o documentário *Andarilho*, assim como *A alma do osso*, é um caminhar por vias distintas que se cruzam – ficção, não-ficção, alteridade, sentimentos, tempo –; um tecer interpretativo em que o objetivo é compreender a solidão desses sujeitos e suas relações com a *Trilogia da Solidão*.

### **2.3. Solidão e temporalidade(s): uma oposição em Guimarães?**

Começar esse capítulo pensando as tensões instituintes do campo do documentário, focando, inicialmente, no documentário *Andarilho* para, posteriormente, adentrar na discussão da alteridade e, por fim, pincelar a sua participação na Bienal, é um caminho necessário, pois a produção audiovisual de Guimarães é, em nossa interpretação, uma espécie de hibridismo entre todas essas linhas de força: ficção, não-ficção, arte e experimentações. Os trabalhos do diretor

---

<sup>213</sup> Idem.

<sup>214</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. Como viver junto? Uma comunidade de estrangeiros. In: **Redobras**, n. 14, ano 5, 2014, p. 204.

<sup>215</sup> Idem.

<sup>216</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. Op. Cit. p. 210.

<sup>217</sup> Ibid. 211.

constroem um amálgama artístico e suas produções, principalmente o projeto *Trilogia da Solidão*, parece ter algo a nos encarar de volta, fazendo-nos repensar nosso próprio local perante a sociedade contemporânea.

O documentário *Andarilho* é recebido pela crítica como um filme sobre a vivência de homens errantes, segundo o crítico do jornal Folha de São Paulo Cássio Starling Carlos: “quem escolhe filme seguindo a lógica de gêneros pode tomar um susto com "Andarilho" [...] o trabalho dirigido por Cao Guimarães é, de fato, uma experiência estética híbrida que põe à prova a estreiteza das classificações audiovisuais vigentes”<sup>218</sup>. Enquanto a reportagem da *Folha* foca nas escolhas estéticas de Guimarães, na análise do *site* “Cinética – Cinema e Crítica”, Cezar Migliorin, enfatiza a fusão estabelecida no filme entre “pessoas e lugares de passagem”<sup>219</sup>; para o crítico, as formas como os personagens são colocados na cena evidenciam mais do que algo “exótico” (a vida de seres andarilhos, sem lugar fixo), ou seja, evidenciam a própria forma desses homens se portarem no mundo, eles não são apartados, mas são (e estão) o próprio mundo (*vivem juntos*, como coloca a Bienal).

Nossa primeira impressão da produção de Guimarães volta-se à escolha dos planos: o filme é composto por planos de longas durações e, em sua maioria, as filmagens são feitas por tripé, imagens estáticas. É como se estive presente as três formas de percepção da realidade (que discutimos no ponto 2.1.1), em *Andarilho*, Cao Guimarães é observador, provocador e imerso, todas essas três possibilidades ao mesmo tempo.

O primeiro plano do filme coloca essa questão. Aos 0’47’’ (quarenta e sete segundos), figuras 18 e 18.1, a primeira imagem é a do personagem Valdemar, um gaúcho; um plano inicial de 8’20 (oito minutos e vinte segundos) composto por quatro cenas, em que a primeira é de observação, fundamental para as cenas seguintes.

Neste primeiro movimento da câmera, nos habituamos a esse ser/corpo e sua forma de percepção do mundo e na cena vemos o personagem por entre a vegetação; nos 0’15’’ (quinze segundos) posteriores, Valdemar nos encara - a cena não possui som, apenas o olhar do personagem para a câmera/nós - nos fazendo assumir uma identificação com ele logo no início da narrativa. Existe algo de misterioso em Valdemar, seu olhar nos fita como se nos convidasse

---

<sup>218</sup> CARLOS, Cássio Starling. Filme faz espectador absorver vivência de homens errantes. In: **Folha**, São Paulo, sábado, 13 de setembro de 2008, Seção “Folha Acontece”. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1309200805.htm>>. Acessado em 10 de nov. 2019.

<sup>219</sup> MIGLIORIN, Cezar. *Andarilho*, de Cao Guimarães (Brasil, 2006). In: **Cinética – Cinema e Crítica**, Seção “Em cartaz”. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/andarilhocezar.htm>>. Acessado em 10 de nov. 2019.

para o diálogo. E já nas cenas seguintes, esse convite é confirmado, com a câmera posicionada em frente ao nosso personagem, Valdemar começa uma espécie de monólogo filosófico sobre questões metafísicas. Um filosofar.

No “monólogo” de Valdemar vemos a *performance* da sua solidão, como se por ela e nela ele pudesse ser capaz de pensar sobre o universo, porém sabemos que ele não está sozinho devido ao olhar que, após o momento inicial, sempre foca na produção – daí a segunda forma de percepção da realidade de Guimarães, a provocativa (em que o produtor joga pedras nesse

Figura 18 - Valdemar



lago fazendo reverberar, provocações que buscam reação). Se não fosse pelo olhar do personagem indicando que existem outras pessoas na cena (por detrás das câmeras), assumiríamos a ideia de que Valdemar está divagando solitariamente, um “pensar” alto, contudo, esse pensar é um diálogo (mesmo não havendo tal ponto presente nas imagens).



Figura 18.1 - Valdemar

O personagem, durante oito minutos, evidencia seu conhecimento acerca de Deus, arcanjos e, também, do próprio mundo. Como um filósofo que se volta para as indagações primordiais. Esse divagar do personagem nos lembra uma passagem de Hannah Arendt, quando a autora, discutindo a diferença entre a solidão e o isolamento (como debatemos no item 1.5.1), afirma que é na solidão que podemos nos voltar para pensar sobre os questionamentos primordiais e segundo Arendt:

As grandes questões metafísicas - a busca por Deus, da liberdade e da imortalidade (como em Kant) ou a indagação sobre o homem e o mundo, o ser e o nada, a vida e a morte - sempre são feitas em solidão, quando o homem está sozinho consigo mesmo e, portanto, potencialmente junto com todos os outros. O próprio fato de estar, nesse ínterim, afastado de sua individualidade lhe permite responder a questões intemporais que transcendem as questões levantadas, de várias formas, por todos os indivíduos<sup>220</sup>.

Mesmo Valdemar não estando sozinho na cena, percebemos que parece estar socializando um conhecimento (e reflexões) que o “perturba” constantemente, como se ele fosse o maior interlocutor dele mesmo e, neste momento, pudesse estar partilhando as suas conclusões. Aqui, Valdemar parece se opor a Juvenal, o personagem silencioso de *O homem das Multidões*: enquanto o gaúcho é receptivo ao diálogo – quase um entusiasta da fala –, o maquinista recusa a interação direta, sua postura é sempre passiva e contemplativa; enquanto a de Valdemar é ativa e comporta a ação, a de Juvenal se dá por meio da observação. Voltando a cena em análise, a fala do personagem, nesse momento, é desconexa, por vezes parece beirar a alucinação, mas contém sempre uma densa reflexão. Isto pode ser percebido na fala entre os 01’10’’ (um minuto e dez segundos) e 03’36’’ (três minutos e trinta e seis segundos – em que o andarilho, com toda a precaução ao falar de coisas “espirituais superiores”, declara:

Esse que é o "troço", tempo... tempo... né? Diz que isso vem com Cristo [...], agora vai se meter com isso? O cara existe lá em cima e tem poder... Eles são três, né... Deus “triuno”. Caramba, eu digo bilhões porque existe energias malignas, né! [...] Porque Deus é de paz [...] agora o espírito tem raiva da bondade, por isso ele se fez força na terra. [...] E quem sou eu para estar definindo esse "troço"? Eu estou definindo para mim, né? [...] Espírito é o espírito, a vida é a graça, né? Por isso o espírito não pertence à vida. [...]<sup>221</sup>

Neste trecho da fala de Valdemar, percebemos como esses temas o assombram ao mesmo tempo que o motivam, pois em todo enquadramento ele possui uma espécie de empolgação por partilhar tais conhecimentos, compartilhar. Esta é a palavra-chave dos personagens desse documentário, todos estão abertos ao diálogo e ao encontro – um oposto dos cidadãos da urbe? –, esses corpos errantes parecem, em várias cenas, se transformarem nos corpos do diálogo, assim como em corpos de afetos e conexões (são pontes, não portas, diria Simmel). A fala dos andarilhos é importante para Guimarães - o próprio diretor, na entrevista concedida para a 27ª Bienal de Arte de São Paulo, pontua que:

Eu estava muito interessado no fluxo do pensamento dessas pessoas e o filme trata um pouco disso. É claro que isso era a minha teoria de quando eu fui fazer o filme. Quando

---

<sup>220</sup> ARENDT, Hannah. Sobre a natureza do totalitarismo: uma tentativa de compreensão. In: **Compreender: formação, exílio e totalitarismo; ensaios (1930-1954)**. Editora Companhia das Letras, 2008. 378.

<sup>221</sup> Fala do personagem Valdemar entre os 01’10’’ e 03’36’’.



eu cheguei lá, era uma outra coisa, e o filme é bastante interessante nessa questão. São seres solitários entre aspas, mas com a possibilidade do encontro um com o outro<sup>222</sup>.

Guimarães não produz roteiro para seus documentários, suas cenas são construídas com o material que os personagens lhe dão, espontaneamente, durante a filmagem, como se o diretor quisesse perseguir e captar as pulsões da fala junto com a imagem. Eduardo Coutinho também sublinha o mesmo alinhamento “metodológico”: “[...] quando eu filmo, por exemplo, jamais permito que uma pessoa diga uma coisa para mim pela segunda vez”<sup>223</sup>; para Coutinho, a fala deve ser dita pela primeira vez direto para câmera, de forma que “se uma pessoa que eu vou filmar [...] começa a contar alguma coisa interessante com a câmera desligada, peço imediatamente para que ela não me conte, porque, quando alguém lhe diz algo particularmente, isto é, sem câmera e depois vai contar com a câmera, esse depoimento é como pão amanhecido!”. Há, portanto, em Guimarães, uma busca pela espontaneidade e em sua produção o diretor valoriza bastante essa “ferramenta”.

O fluxo (espontâneo) de pensamento de Valdemar captado pelo diretor (e que era em certa medida o seu objetivo), configura, ao mesmo tempo, uma ficção e não-ficção, como se instalado na revolução estética debatida por Jacques Rancière. Para o autor, “essa articulação”, mesclar a razão dos fatos e da ficção “passou da literatura para a nova arte narrativa: o cinema”<sup>224</sup>. O cinema, com essa passagem estética, “eleva a sua maior potência” essa mesclagem; o documentário é “capaz de uma invenção ficcional mais forte que o cinema de ‘ficção’, que se dedica facilmente a certa estereotipia das ações e dos tipos característicos”<sup>225</sup>. Cao Guimarães não está, em *Andarilho*, inventando a “realidade” desses personagens em deslocamento constante, porém, como aponta Jacques Rancière, “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”<sup>226</sup> e Guimarães está, em toda a narrativa, nos convidando a pensar sobre essas vidas “errantes” e, ainda, nos locais de passagens (e o tempo) por onde se dão as filmagens.

---

<sup>222</sup> GUIMARÃES, Cao. Não conseguir ficar sozinho é a maior solidão. [entrevista concedida ao site Uol]. **Uol diversão e arte**, ago. 2006. Disponível in: <<http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/uol-diversao-e-arte-agosto-de-2006.pdf>>. p. 2.

<sup>223</sup> COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. Projeto História. São Paulo, n.15, p. 165-191, abril, 1997. **Conferência proferida no evento Ética e História Oral**. p. 165.

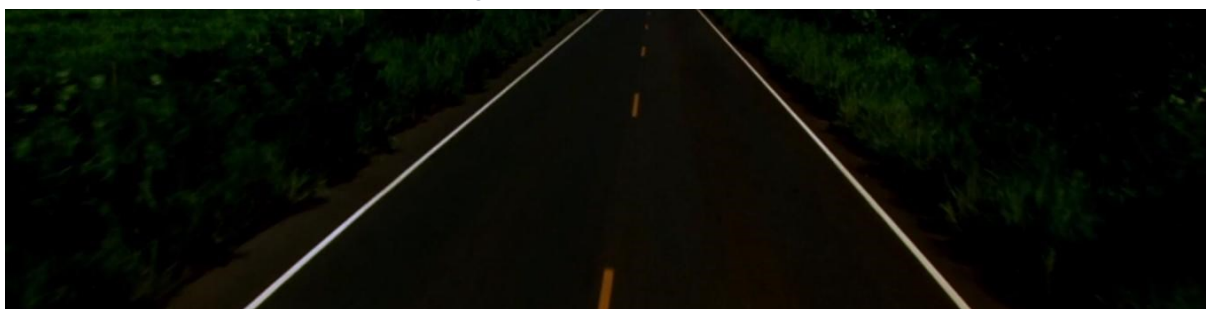
<sup>224</sup> RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Td. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org; Ed. 34, 2005. p. 57.

<sup>225</sup> RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Td. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org; Ed. 34, 2005. p. 57.

<sup>226</sup> RANCIÈRE, Jacques. Op. Cit. p. 58.

Por meio das falas (em geral desconexas) dos personagens ou, ainda, dos enquadramentos das filmagens, Guimarães nos apresenta, de forma artística (um real ficcional), pessoas e lugares de passagens, em que nada é fixo, tudo é transitório – sejam as falas, as andanças dos personagens e/ou a filmagem –. *Andarilho* é uma captura desse desgarrar, porém, mesmo tendo a questão “nômade” como temática, segundo César Migliorin, o filme ainda consegue “transformar o desgarrado – em relação a alguma norma exterior – na totalidade do filme e das vidas daquelas pessoas”<sup>227</sup>.

Figura 19 – Abertura *Andarilho*



E, assim, após a divagação inicial de Valdemar, o plano muda: agora vemos a estrada que surge em um movimento de *travelling*<sup>228</sup> da câmera (figura 19 e 19.1) e, durante essa movimentação, o título nos é apresentado entre as faixas da estrada. Neste momento, é como se assumíssemos a posição de andarilhos e fôssemos convidados – partilhando da terceira forma de percepção da realidade – a mergulhar neste mundo. Rafael Almeida, analisando esta cena, afirma que o deslocamento da câmera, devido à movimentação das linhas em sentido ao canto superior, forma um ponto de fuga que “faz com que o olhar do espectador coincida com esse

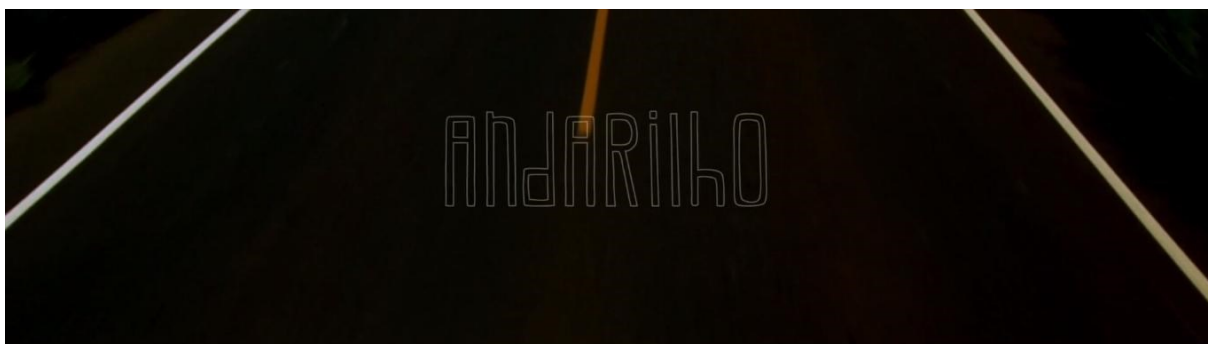


Figura 19.1 – Abertura *Andarilho*

<sup>227</sup> MIGLIORIN, Cezar. *Andarilho*, de Cao Guimarães (Brasil, 2006). In: **Cinética – Cinema e Crítica**, Seção “Em cartaz”. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/andarilhocezar.htm>>. Acessado em 10 de nov. 2019.

<sup>228</sup> Movimento onde a câmera se desloca no espaço e não apenas no seu eixo como nas cenas panorâmicas.

outro olhar que possibilita a visibilidade dessa imagem, como um pássaro que voa lentamente, ou um terceiro olho, o olho do espírito”<sup>229</sup>.

O convite para metamorfosearmos-nos em andarilhos e submergirmos nesse mundo “capturado” por meio da câmera é potente. Segundo o sociólogo Michel Maffelosi, o nomadismo é algo que está presente na essência humana e isso volta com força na sociedade pós-moderna (cujas estruturas já não são mais fixas como anteriormente): o “nomadismo está inscrito na própria estrutura da natureza humana; quer se trate do nomadismo individual ou do social. De alguma forma, está aí a expressão mais evidente do tempo que passa, da inexorável fugacidade de todas as coisas, de sua trágica evanescência”<sup>230</sup>.

Porém, não é apenas para o caminhar, como fazem os andarilhos, que o convite nos é feito, Guimarães, no decorrer do filme, podemos adentrar outros espaços, vivenciar outras possibilidades – como a observação de outros ritmos temporais, de outras percepções do cotidiano.

Como já sublinhado, existe uma aproximação de Cao Guimarães com a videoarte e, também, com a videoinstalação. Tal aspecto é perceptível nos planos seguintes: na cena dos 11’10” (onze minutos e dez segundos, temos a estrada e a câmera posicionadas longe (como se observássemos o ritmo das vias) e, após alguns segundos, vê-se um carro passar por elas até sumir no enquadramento. A cena é cortada e, aos 11’30” (onze minutos e trinta segundos), surge uma captura da imagem por um ângulo baixo (ou talvez um *zoom* da cena anterior), em que o vapor da estrada se funde com a paisagem, como se a estrada estivesse derretendo, criando uma sensação de efemeridade.

Para Rafael Almeida, essa transição significa a abertura para um novo tempo e, citando Deleuze, afirma que “não temos mais uma imagem direta do tempo que resulta do movimento, mas uma imagem-tempo direta da qual resulta o movimento”<sup>231</sup>. O que dá, portanto, é a consolidação da transformação do tempo cronológico em um tempo crônico, não-cronológico. Desta forma, o tempo se reconfigura como “passageiro e transitório, frágil e belo, como a vida”<sup>232</sup>.

---

<sup>229</sup> ALMEIDA, Rafael de. Com os pés um pouco fora do chão: uma leitura de Andarilho, de Cao Guimarães. In: **FAMECOS**, Porto Alegre, v. 21, n.3, p. 1122-1139. set. – dez. 2014. p. 1124.

<sup>230</sup> MAFFESOLI, Michel. **Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Tradução: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001. P. 38.

<sup>231</sup> ALMEIDA apud DELEUZE p. 159. In: ALMEIDA, Rafael de. Com os pés um pouco fora do chão: uma leitura de Andarilho, de Cao Guimarães. In: **FAMECOS**, Porto Alegre, v. 21, n.3, p. 1122-1139. set. – dez. 2014. p. 1125.

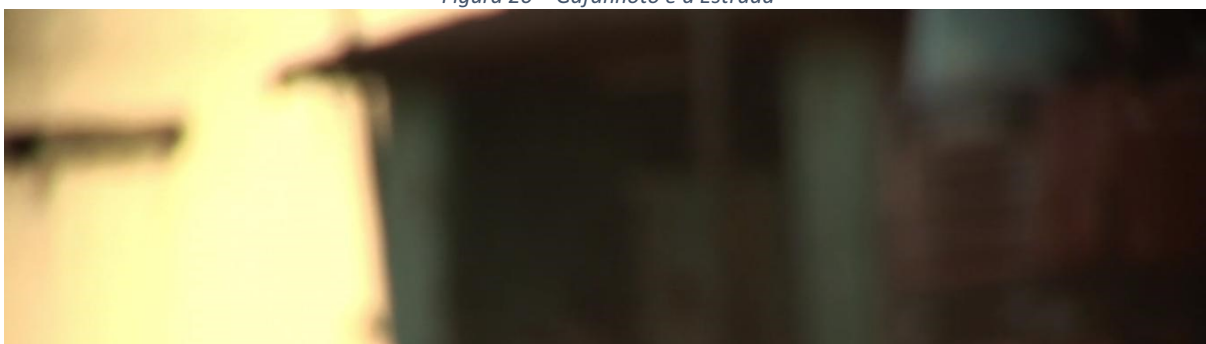
<sup>232</sup> ALMEIDA, Rafael de. Com os pés um pouco fora do chão: uma leitura de Andarilho, de Cao Guimarães. In: **FAMECOS**, Porto Alegre, v. 21, n.3, p. 1122-1139. set. – dez. 2014. p. 1125.

Ainda segundo este autor, há a presença nessa cena da *imagem-cristal* de Deleuze, imagem que não está fadada ao movimento e nem a ele se submete, ao contrário da imagem-movimento (que também suscita uma dimensão do tempo, mas neste aspecto o tempo sempre será subordinado ao movimento, pois a imagem possui nela mesma, um presente coexistindo com o passado, decorrente desse movimentar-se) (ALMEIDA, Rafael. 2014). Pelo contraponto feito entre o jogo de câmeras e os personagens, vivenciamos um tempo onírico – no qual existe o tempo em seu estado bruto. Segundo Deleuze, “é como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade”<sup>233</sup>. Sobre a noção de imagem-tempo e imagem-cristal deleuziana, Susana Viegas escreve:

A imagem-tempo aparece assim duplamente como imagem actual, as imagens ópticas e sonoras puras, e como imagem virtual, imagens-sonho e lembranças, criando, deste modo, uma imagem-cristal. A virtualização da imagem actual encontra-se neste momento, distinto e indiscernível, quando a imagem actual procura a *sua* própria imagem virtual e, coexistindo temporalmente, originam uma imagem única que é a imagem-cristal<sup>234</sup>.

Para além da consolidação da imagem-cristal, é preciso ressaltar em Guimarães uma outra pulsão, pois, junto à abertura de um espaço do “tempo bruto”, há em sua filmografia a oposição a um tempo “mecânico”, um tempo acelerado, como se nos convidasse a experimentar um tempo “natural”, em que a lentidão assumisse um papel maior em sua poética e o tempo se tornasse matéria prima da sua filmagem. Tal aspecto se exprime no plano que começa aos 51’19” (cinquenta e um minutos e dezenove segundos), possuindo 1’30” (um minuto e trinta segundos) de duração, formado por 2 cenas.

Figura 20 – Gafanhoto e a Estrada



Neste *frame* (figura 20 e 20.1), é focado um gafanhoto atravessando a estrada e, enquanto os carros passam apressados (com a imagem distorcida devido ao *zoom* e o calor do

<sup>233</sup> DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007. p. 19.

<sup>234</sup> VIEGAS, Susana. Gilles Deleuze. In: **Film & Philosophy**, Instituto de Filosofia da Linguagem, Lisboa. Disponível em: <[http://filmphilosophy.squarespace.com/1-gilles-deleuze#\\_ftn1](http://filmphilosophy.squarespace.com/1-gilles-deleuze#_ftn1)>. Acesso em: 19 de nov. 2019.

asfalto) por trás da cena, Guimarães produz a experiência de adentrar no tempo desse inseto, como comportasse a própria duração de uma vida.

A temática do tempo nas produções de Guimarães foi objeto de estudos de Consuelo Lins, autora de “Alterações que o cineasta obtém a partir de enquadramentos fotográficos precisos”<sup>235</sup>. Em sua perspectiva, ele irá, em certa medida, insuflar o tempo, penetrando em outras possibilidades temporais e, para isso, se utilizará de “imagens de texturas diferentes,



Figura 20.1 – Gafanhoto e a estrada

fruto da mistura de suportes (vídeo, super 8, 16 mm) presentes em quase todos os seus filmes. São planos menos ligados às temáticas do filme, mais poéticos, livres, frágeis”<sup>236</sup>. Esse “penetrar” em outras temporalidades sugere, também, uma negação de uma temporalidade acelerada (posta em *O homem das multidões* com seus milhares de corpos que formam as turbas urbanas), como se o tempo das estradas, assim como o tempo dos andarilhos, fosse um “outro tempo”, uma contramão à aceleração.

A aceleração presente na sociedade, um acelerar do tempo, causa, também, impacto nas formas subjetivas e nas relações entre os sujeitos. Nicolau Sevcenko, em *A corrida para o séc. XXI: No looping da montanha russa*, aponta três fases que marcaram essas questões na virada para o século XXI, nas quais, junto às transformações advindas desde a modernidade (perda dos espaços públicos, deslocamento da experiência do trabalho, não reconhecimento dos processos de produção, etc., discutidos no capítulo I) há a imersão do sujeito que perde a sua referência espaço/temporal e, a partir dessa falta de “previsibilidade” do futuro, torna-se incapaz de resistir e entender o rumo da sua existência. O homem, portanto, fica sem tempo para parar

---

<sup>235</sup> LINS, Consuelo. **Tempo e dispositivos nos filmes de Cao Guimarães**. Disponível in: <<http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2014/04/Ex-isto-19-de-nov.pdf>> Acessado em: 24 nov. 2019. p. 2.

<sup>236</sup> Idem.

e refletir (muitas vezes assumindo o caráter *blasé*, como vimos em George Simmel, para conseguir suportar essa rapidez), devido ao “clímax da aceleração precipitada”<sup>237</sup>.

Essa noção do tempo é, desde as descobertas da física sobre a relatividade<sup>238</sup>, tema de investigação e fascínio. Heidegger, nas ciências humanas, foi um dos filósofos a se debruçar e pensar o ser e o tempo. Para o autor, o tempo existencial advém da forma como cada *ser-aí* (*Daisen*) se inter-relaciona com as dimensões temporais. A forma como cada sujeito entrelaça as dimensões temporais – presente, passado e futuro – produz o tempo/temporalidade existencial de cada indivíduo (ser-aí). Podemos melhor entender esse aspecto na explicação de Oswaldo Giacoia Júnior, em *Heidegger urgente*:

Ser- aí existe no tempo, e a temporalidade (*zeitlichkeit*) é como um componente fundamental de sua estrutura. Isso implica que toda compreensão possível do ser, a partir do *daisen*, é uma compreensão temporal. Por outro lado, se a temporalidade constitui um predicado ontológico originário da sua essência, então o ser-aí deve ser mostrado pela análise fonomenológica como sendo finito e mortal<sup>239</sup>.

O historiador Koselleck se apropria da noção de tempo existencial em Heidegger para pensar as dimensões temporais da História. Em *Futuro Passado*, Koselleck faz um panorama de como desde Cícero, até os séculos XV e XVI, as abordagens da História são exemplares (a conhecida História como mestra da vida ou *Magistra Vitae*) e com as transformações da modernidade, a partir do século XVI, acontecem uma série de rupturas com o “modo” de se fazer e pensar o ofício de historiador; a História passa a ser percebida como uma expressão da racionalização do mundo. O autor enfatiza que há na linguagem alemã um deslocamento lexical que mostra a passagem do termo *Historie* para *Geschichte*, que marcaria a consolidação da História “tradicional” em relação à história *Magistra Vitae*. Quer dizer, o que há, para além da mudança na ortografia, é uma mudança na noção de temporalidade; essa mudança leva a um afastamento do espaço de experiência com o horizonte de expectativa<sup>240</sup>.

Feitas essas considerações, retomamos a análise do tempo acelerado e sua oposição no documentário, pois, como mencionado, há a “técnica” em oposição a um “outro ritmo”, como

---

<sup>237</sup> SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa**. Editora Companhia das Letras, 2001. Pg. 11-31.

<sup>238</sup> Desde Einstein, a noção de tempo absoluto foi posta em xeque e refletida por vários campos – com suas especificidades e linguagens próprias – do saber. O físico judeu nos colocou que precisamos pensar o tempo como relativo, sua fórmula  $E = mc^2$  ecoou para além da Física e nos fez pensar sobre as próprias questões sociais do tempo. Para entender mais sobre as questões da Relatividade do Tempo em Einstein, vide: STRATHERN, Paul. **Einstein e a Relatividade em 90 minutos**. Zahar, 1998.

<sup>239</sup> GIACOIA JR, Oswaldo. **Heidegger Urgente: introdução a um novo pensar**. São Paulo: Três Estrelas, 2013. p. 67.

<sup>240</sup> KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos modernos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. Pg. 305-327.

na figura anterior (20 e 20.1), em que, ao contemplarmos o tempo de um gafanhoto, vemos no plano de fundo o passar dos carros (da aceleração técnica) desfocados. Seria uma tentativa de colocar na mesma cena o tempo “natural” e o tempo “técnico”?

É, portanto, nessa mudança de noção da temporalidade, nesse afastamento das experiências com a expectativa, que está o sujeito contemporâneo. Gumbrecht, em *Nosso amplo presente*, nos dá pistas e ferramentas para compreender melhor a questão. Para o autor, “os modos como os horizontes do futuro e do passado são vivenciados e se relacionam com um presente cada vez mais amplo dão forma ao cronótopo ainda não nomeado em que decorre a vida globalizada no começo do século XXI”<sup>241</sup>. Assim sendo, o presente se configura em um movimento de oscilação – sua escolha de abordar o presente assim já nos diz muito sobre a forma como interpreta tal questão, pois a palavra oscilação é de origem latina, *oscillatio, ónis*, que significa ação de balançar-se, ou seja, oscilar é um movimento de instabilidade e flutuação<sup>242</sup>. O próprio autor reconhece a importância de conceituar o presente como oscilante, levando em consideração que a “cada momento só é possível nos ocuparmos de um dos dois lados num campo”<sup>243</sup>, sendo esses lados, respectivamente, o cotidiano e a presença.

A oscilação, para Gumbrecht, estrutura-se de quatro maneiras (pela presença no planeta; por meio da dimensão corpórea coletiva e/ou individual; pelo poder e pela maneira como pensamos). Focaremos e nos utilizaremos da última oscilação, pois acreditamos ser esta a que melhor nos possibilita compreender os processos de solidão e isolamento contemporâneos. É na quarta oscilação do presente que se dá pela forma como a mídia eletrônica tem de “eliminar o espaço da comunicação”<sup>244</sup>, em que há, paradoxalmente, um aumento da circulação do pensamento; contudo, com a falta de referência, o indivíduo contemporâneo não pratica a reflexão, apenas a circulação mecânica e rápida do pensar. Para Gumbrecht, “o pensar pode ter se tornado, hoje mais do que nunca, sinônimo de circular – isto é, um processo de mera passagem de pensamentos”<sup>245</sup>.

Não há tempo nas grandes cidades para refletir sobre aspectos que precisam de uma resposta rápida e imediata, não existe o parar, apenas o seguir focado no “agora”. Gumbrecht

---

<sup>241</sup> GUMBRECHT, Has Ulrich. **Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea**. Ed. Unesp, São Paulo, 2015. pg. 131.

<sup>242</sup> Pesquisa etimológica feita por meio do Dicionário eletrônico Houaiss. Vide: HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 3.0. [CD-ROM]. 2009.

<sup>243</sup> GUMBRECHT, Has Ulrich. **Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea**. Ed. Unesp, São Paulo, 2015. pg. 132.

<sup>244</sup> Ibid. pg. 138

<sup>245</sup> GUMBRECHT, Has Ulrich. Op. Cit. pg. 131.

demonstra como essa questão pode ser entendida por meio da comparação com o jogo de futebol: não se torna necessário, no amplo presente, buscar uma reflexão concisa para fazer “um

Figura 21 - Estrada



passo ou um lance decisivo”<sup>246</sup>, mas, ao contrário, o que se espera é um movimento oscilante, sem nenhum chute certo, deixando a bola rolar “livremente”.

Isto posto, esse indivíduo que apenas segue chutando a bola de um lado para o outro e que não passa um tempo “sozinho ou em grupo, para pensar uma dada matéria, sem objetivos práticos”<sup>247</sup>, é aquilo a que Guimarães se opõe, desde o começo do documentário. *Andarilho* é um convite ao diálogo, ao pensar junto, ou melhor, ao “viver junto” (como já nos apontava a 27ª Bienal). O convite é sair da bolha acelerada das decisões instantâneas e compartilharmos, pelo tempo da narrativa, a vivência de um outro tempo, experimentar o tempo “bruto”.

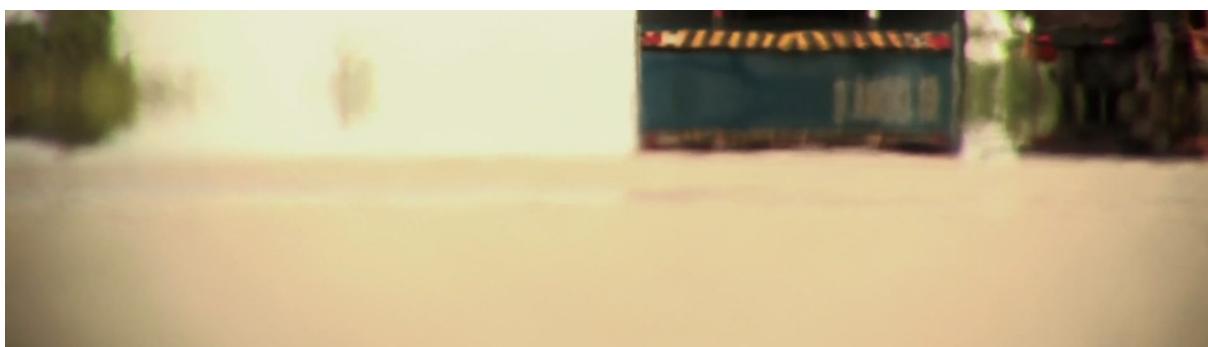


Figura 21.1 - Estrada

O tema se apresenta em outra cena, nos 25’41” (vinte e cinco minutos e quarenta e um segundos). Nela, vê-se Paulão, outro personagem do documentário, empurrando sua “casa móvel” estrada acima e, ao seu lado, no mesmo sentido, um caminhão. A cena dura um minuto e quarenta segundos, acompanhamos o trajeto solitário do caminhar deste andarilho, uma espécie de Sísifo moderno, em que empurrar sua casa adquire um aspecto interminável. Na cena

---

<sup>246</sup> Idem.

<sup>247</sup> Idem.



vemos como o deslocamento é importante, seja o físico (o mover-se de um lado para o outro), seja, ainda, o próprio deslocamento temporal causado pelo diretor na escolha das imagens. A câmera baixa segue o personagem em desfoque e o calor cria, por si mesmo, uma produção própria no enquadramento: o vapor que faz as imagens se distorcerem, assumirem outros aspectos, outras tonalidades e, assim, abrir uma possibilidade outra para a própria imagem.

Paulão, como se estivesse retratado em um dos quadros surrealistas de Salvador Dalí, derrete-se na imagem, evapora-se, se esvanece. O tempo se torna, assim como ele, fugaz, fugidío, puro. Um espetáculo artístico, uma pintura em deslocamento. A oposição “avanço técnico” x “processo manual” é pulsante; o caminhão, logo após passar pelo personagem, o abandona e, aos poucos, percebe-se o contraste entre seu ritmo acelerado e o lento, entre a máquina e o homem. E, assim, a cena segue até que este, aos poucos, comece a também se fundir com o horizonte, o calor o “derrete”, até que a imagem se torna apenas uma coisa – a estrada solitária.

Existe em *Andarilho*, assim como no próximo documentário que abordaremos - *A alma do osso* - uma pulsão da solidão, diferentemente de *O homem das solidões*, em que, muitas vezes, há uma oscilação entre a ação (solidão) e o negar o convívio (isolamento). Nos documentários, ao nosso interpretar, enfatiza-se apenas um aspecto – a potência da solidão nos corpos errantes. Mesmo em seu caminho solitário, que as vezes parece ser uma resistência à própria “civilização”, percebemos que estão, sempre, prontos para o interagir, abertos a encontros e trocas de experiências, para assim, logo após esses “choques de alteridade”, se voltar para a sua solidão, para o seu campo subjetivo.

## 2.4. “Corpos Errantes”: *Andarilho e A alma do osso uma pulsão da Solidão*

*“A errância é coisa do tipo que, além de seu aspecto fundador de todo conjunto social, traduz bem a pluralidade da pessoa, e a duplicidade da existência. Também exprime a revolta, violenta ou discreta, contra a ordem estabelecida” – MAFFESOLI, Michel.*

Para Michel Maffesoli, o paradoxo é um ponto visto em momentos de mudança e, para ele, “analisando a segunda metade do século XX, nossa época não foge de uma situação dessas”<sup>248</sup>. As contradições, gritantes, fazem ver como conseguimos nos adaptar “às riquezas ostentadas e às misérias exibidas”. É com isso, a vivência desses paradoxos e contradições, que se instala no corpo o “desejo de errância como ‘sede de infinito’, que ele ‘nasce em nós’”<sup>249</sup>. Isto é, na errância temos a inversão dos valores, ela se transforma, na própria expressão do vazio, na pulsão da solidão frente às contradições do progresso.

O autor afirma que foi característico da modernidade buscar a instauração de uma ordem e, apoiando-se em Foucault, argumenta que “as massas foram domesticadas, assentadas e destinadas à residência”<sup>250</sup>. Uma das características da ordem moderna foi a domesticação (que trouxe nesse processo uma série de perdas); para Maffesoli, esse processo tem lugar desde a passagem do nomadismo para o sedentarismo. Escreve: “o nomadismo é totalmente antitético em relação à forma de Estado moderna”<sup>251</sup>, ou seja, o Estado tem grandes dificuldades para suprimir o movimento.

É uma questão, portanto, do político (da ordem) desconfiar (esconder/dissipar) daquilo que é da errância (errante) e que “escapa do olhar”. É esse excesso de controle que sugere uma volta da circulação, do desejo e da “pulsão da errância”: “o movimento e a efervescência estão em todas as cabeças”<sup>252</sup>, mesmo tal questão sendo, quase, inconsciente.

Os “corpos errantes”, a “pulsão da errância” captados por Cao Guimarães, são, também, corpos de denúncia, seja a denúncia de uma sociedade acelerada, em que, na sua própria aceleração, o corpo daqueles que nela vivem são afetados (uma corpografia citadina, como vimos em *O homem das multidões*) seja, ainda, os corpos despossuídos dos andarilhos e dos

---

<sup>248</sup> MAFFESOLI, Michel. **Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Tradução: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 19.

<sup>249</sup> Idem.

<sup>250</sup> MAFFESOLI, Michel. Op. Cit. p. 23.

<sup>251</sup> Idem.

<sup>252</sup> MAFFESOLI, Michel. **Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Tradução: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 25.

ermitões – esses “outros” que nos vem lembrar de uma desordem frente à uniformidade estabelecida pelo próprio Estado.

*Andarilhos* e *A alma do osso* são alteridade, são deslocamento, nos colocam em outro lugar, denunciam outros espaços, nos fazem questionar o urbano e descobrir as vivências do não-urbano. Os filmes de Guimarães significam os espaços heterotópicos que nos deslocam e nos acomodam em um “lugar outro”. Nesse sentido, as imagens de Guimarães assumem esses espaços de deslocamento entre o aqui e ali, como o espelho assume, para Foucault, no ensaio *De outros espaços*, uma capacidade de nos projetar para onde não estamos. Para este último:

O espelho, afinal de contas, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície; estou ali onde não estou; uma espécie de sombra que me confere minha própria visibilidade, que me permite olhar-me ali onde sou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente e tem, no local que eu ocupo, uma espécie de efeito de retorno; é a partir do espelho que me descubro ausente do local onde estou, já que me vejo ali<sup>253</sup>.

A partir das imagens fílmicas de Guimarães, somos levados a experienciar, por meio da linguagem fílmica (visualmente colocadas), esse espaço virtual de um outro exibido. Seus documentários assumem o espaço de uma realidade heterotópica, assim como o espelho representa, para Foucault, um espaço “virtual” que “funciona como uma heterotopia, no sentido de que ele torna esse local, que eu ocupo no momento em que me olho no vidro, ao mesmo tempo absolutamente real, em ligação com todo o espaço que o cerca, e absolutamente irreal”<sup>254</sup>. Assim, o outro errante no filme exibido converge para a própria sede de errância em nós estabelecida; a solidão dos andarilhos e dos ermitões parecem ressoar nos espaços em que habitamos, nos provocando diálogos interiores, nos levando a ver outros espaços, habitar e pertencer de outras formas. Vemos nessa errância projetada um duplo aspecto, o reconhecimento como espelho e, ao mesmo tempo, uma “revolta, violenta ou discreta, contra a ordem estabelecida”<sup>255</sup>.

Portanto, é a pulsão da errância, a constatação de zonas de existências outras que não as estabelecidas pela “normalidade” que Cao Guimarães parece buscar em *Andarilhos* e *A alma do osso*. Seja por meio de Paulão ou Valdemar, o caminhar em suas vidas errantes ocupando um espaço de grande importância (o deslocar-se), seja, ainda, em Dominginhos, cuja vivência é fixa em uma caverna, mas sua presença nela mesma causa um deslocamento (pela alteridade).

---

<sup>253</sup> FOUCAULT, Michel. De espaços outros. **Estudos avançados**, v. 27, n. 79, p. 113-122, 2013. p. 116.

<sup>254</sup> FOUCAULT, Michel. De espaços outros. **Estudos avançados**, v. 27, n. 79, p. 113-122, 2013. p. 116.

<sup>255</sup> MAFFESOLI, Michel. **Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Tradução: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 16.

Guimarães nos instiga, em ambas as narrativas fílmicas, a experimentar esses aspectos da solidão, dessas vidas – o caminhar, em *Andarilhos*, e o silêncio, em *A alma do osso*. E é nesse silêncio narrativo (e solitário) que pretendemos mergulhar no último tópico da dissertação.

*Silêncio. Solidão. Ação. Alteridade.*

*A alma do osso* foi destaque do festival de documentários *É tudo verdade*<sup>256</sup>, realizado na cidade de São Paulo em 2004, levando dois importantes prêmios do festival (melhor filme competição nacional e melhor filme competição internacional), sendo destacado pelo júri como “a chegada de uma nova e única voz no mundo do cinema documental”<sup>257</sup>.

Apesar do documentário ser produzido e premiado em 2004, sua estreia nos cinemas se deu seis anos depois, em 2010. Isso ocorre, principalmente, devido a uma barreira construída dentro do próprio mercado da produção audiovisual, segundo Guimarães: “as artes plásticas hoje são mais abertas às várias formas de linguagem do que o mundo do cinema, cujo sistema de produção industrial se tornou muito pesado, criando um ambiente bastante cruel para os artistas”<sup>258</sup>. Tal questão, de uma “apreensão do mercado” em relação ao filme de Guimarães, pode ser percebida já nas críticas dos comentaristas, um dos grandes focos da crítica cinematográfica será o “estranhamento”, uma vez que o documentário de Guimarães é diferente “do que acostuma ser exibido nas salas de cinema: não se atém a esquemas narrativos e estilísticos habituais, nasce de uma linguagem livre e postula desejos e experimentações constantes”<sup>259</sup>. O documentário, com seus longos planos de duração, pode ser cansativo para aqueles que estão acostumados com uma narrativa linear e habitual. O próprio diretor colocou essa questão de um “costume de olhar” do espectador em entrevista cedida ao Itaú Cultural:

O espectador está acostumado a uma posição confortável. Sentado diante da tv com pipoca na mão vendo alguma coisa que ele sabe que vai rir, chorar; ele, então, se organiza diante disso. É muito desconfortável então, para esse espectador, se inserir numa obra que te instiga a ficar com ‘nada acontecendo na tela’ (a princípio ou

---

<sup>256</sup> Considerado um dos maiores festivais de documentários da América Latina, criado em 1986, pelo crítico Amir Labaki.

<sup>257</sup> NETO, Alcino Leite. Premiado “A alma do osso” estreia com atraso de seis anos. Folha de São Paulo: **Ilustrada**. 29 de maio de 2010. Disponível in: < [www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/fq2910201023.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/fq2910201023.htm)> Acessado em: 16/06/2020.

<sup>258</sup> GUIMARÃES, Cao. [entrevista à Folha Ilustrada]. **Folha de São Paulo**, 29 de maio de 2010. Disponível in: <[www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/fq2910201023.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/fq2910201023.htm)> Acessado em: 16/06/2020. p. 1.

<sup>259</sup> NETO, Alcino Leite. Premiado “A alma do osso” estreia com atraso de seis anos. Folha de São Paulo: **Ilustrada**. 29 de maio de 2010. Disponível in: < [www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/fq2910201023.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/fq2910201023.htm)> Acessado em: 16/06/2020. p. 1.

aparentemente). A não ser que você tenha realmente vontade de enfrentar essa novidade [...] e compartilhar isso com a obra e com quem fez a obra<sup>260</sup>.

A filmografia de Guimarães, como ele mesmo conceituou, é contemplativa, provocativa e imersiva, suas obras podem conter esses aspectos separados ou, ainda, existir todos eles dentro de um único trabalho. Seu convite é experienciar outras possibilidades, outras realidades – espaciais e/ou temporais – “o tempo no meu filme eu acho que parece um pouco com o tempo que é a vida [...] quero compartilhar uma sensação de estar no mundo [...]. Tem uma vontade consciente de ir contra essa velocidade que o mundo anda hoje em dia, uma vontade de andar na contramão disso”<sup>261</sup>. *Andarilhos* e *A alma do osso*, assumem esse papel de nos apresentar um ritmo à contramão do convencional, sejam os ritmos acelerados das grandes cidades, seja a estética convencional as quais estamos habituados. Nestes dois filmes existe um aspecto pulsante da vida e um olhar poético da solidão.

“Solidão é gente demais”, assim começa o documentário, com uma frase de Guimarães Rosa. Essa pluralidade de quem está sozinho; ser só, como vimos, é manter vivo o outro em nós – as relações. Tal trecho nos fez pensar quase de imediato em passagem do livro *Ave, palavra*, o autor escreve: “eu estou só. O gato está só. As árvores estão sós. Mas não o só da solidão: o só da solistênciã”<sup>262</sup>. Essa solidão mais existência, a solistênciã, é um neologismo de Guimarães Rosa para expressar a existência solitária dos seres (homens, animais e plantas), como se aqui o literato nos colocasse uma sentença: a solidão é, ela mesma, condição do próprio existir.

Outra passagem, ainda no livro de Guimarães Rosa, nos remete ao início de *A alma do Osso*: “sem mim / me agarro a um tanto de mim / não aqui / já existente / sobre tudo e abismo. / Horas são outrora / além-de. O / muito em mim me faz: / som de solidão”<sup>263</sup>. Neste trecho, imergimos na solidão interna, individualizada, em que o eco do estar sozinho reverbera interiormente em som de solidão. A “solistênciã”, assim como os “sons” produzidos pela solidão, são bastante explorados por Cao Guimarães durante a filmagem do documentário, são longos os períodos de silêncio de Dominginhos; apenas a trilha sonora e a imagem tecem a narrativa.

---

<sup>260</sup> GUIMARAES, Cao. **Ver é uma fábula**. Canal - Itaú Cultura. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n88Ieqcy1Rw&t=312s>>. Acesso em: 02/07/2020.

<sup>261</sup> Idem.

<sup>262</sup> ROSA, João Guimarães. **Ave, palavra**. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 88

<sup>263</sup> Ibid. p. 94.

Para Sérgio José Puccini Soares, professor de Cinema e Audiovisual, é essa orientação temática (em certa medida metodológica) de uma “recusa” à entrevista<sup>264</sup> que irá orientar o documentário de Guimarães que é predominantemente guiado por um pensamento de ordem estética (imagética):

Explora-se, com frequência, as possibilidades de abstração do plano nascidas de enquadramentos próximos, das alterações de foco, do granulamento da imagem obtido através do uso do super 8, do controle da exposição de luz etc. A qualidade plástica da imagem ganha preferência, mobilizando questões próximas ao campo das artes como o de um certo redimensionamento, via abstração, do sentido da imagem figurativa. Uma das consequências desse apego aos rigores de um projeto estético vem a ser a valorização do som não sincrônico no caso específico da voz. Todos os procedimentos de filmagem são marcados por uma estratégia de recuo<sup>265</sup>.

Em *A alma do osso*, o que vemos é uma apropriação pela forma, em que a fala parece estar em segundo plano em relação às imagens, como se no documentário as imagens mostrassem melhor os aspectos da vida de Dominginhos. Assim, logo após a frase “solidão é gente demais”, aos 0’42’’ (quarenta e dois segundos), desenrola-se uma cena composta de três planos que passam rapidamente, durando cerca de vinte segundos. Nela, temos a natureza, o cerrado mineiro, os arredores do local onde vive Dominginhos; percebemos a ausência de estradas (como em *Andarilhos*) e, principalmente, a ausência do urbano (como em *O homem das multidões*). *A Alma do Osso*, o primeiro filme da trilogia, valoriza o contato com a vida afastada dos grandes conglomerados de pessoas, a investigação da vida solitária de um ermitão. Desse modo, o documentário é um convite a experimentar um tempo de solidão em meio a vida solitária de um morador de caverna no interior de Minas Gerais, um convite a refletir outros tempos e outros aspectos da vida.

As imagens possuem um aspecto granulado, como se existissem vários “pontos” se chocando na cena; isso se dá porque, em sua totalidade, as filmagens são feitas pela câmera super 8mm<sup>266</sup>, uma “marca registrada” nas produções de Guimarães. Para o diretor, “o grão da

---

<sup>264</sup> Essa recusa a entrevista parece ser orientada pelas críticas tecidas pelo professor, historiador e crítico de cinema Jean-Claude Bernardet. Para o professor, a entrevista nas produções documentaristas brasileiras teria virado “cacoete”, evidenciando, assim, o vício de se apoiar nas entrevistas para a produção audiovisual brasileira. Para ele, essa técnica de captação do som direto (as entrevistas) virou o feijão com arroz para muitos documentaristas e isso poderia, em muito, reduzir as múltiplas abordagens narrativas, assim, para o autor, “os atuais documentários brasileiros revelam uma fraca capacidade de observação”. Bernardet nos coloca isso, pois, para ele, a entrevista conduz o entrevistado e de certa maneira o “engessa”, para o professor, deveríamos pensar em documentários que captam e privilegiam as pessoas filmadas. Para mais vide: BERNARDET, Jean Claude. **Cineastas e imagens do povo**. Companhia das Letras, 2003.

<sup>265</sup> PUCCINI, Sérgio. Solilóquios, cantos e a voz fora de lugar: alguns apontamentos sobre o documentário contemporâneo brasileiro. pp. 993-996. **ASAECA** - Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual. Disponível em: <<http://www.asaeca.org/aactas/puccinni.pdf>>. Acesso em: 23/06/2020. p. 994.

<sup>266</sup> Super-8 ou Super 8 mm é uma película cinematográfica (um formato) desenvolvido em 1960 pela Kodak e lançado no mercado em 1965.

película do super 8 ‘explodindo’ o tempo inteiro já é algo que acontece ali [...] existe alguma coisa química do super 8mm, 35mm, 36mm, que você vê aquele grão, e você filmar o ‘nada’ com aquilo já é alguma coisa”<sup>267</sup>. Cao Guimarães, ao pensar sobre esses espaços vazios, argumenta que “o vazio, ele é tão importante quanto o todo, o cheio. O quase nada, o íntimo, as coisas que fica um pouco à deriva, os andarilhos, os eremitas, as pessoas que vivem de uma forma diferente são coisas que me encantam”<sup>268</sup>.

Este “nada”, assim como o “vazio”, são questões que perpassam a ideia do documentário, são longos os períodos de silêncio em *A alma do osso* e essa “ausência de fala”, em si mesmo, já comporta um convite à experiência da solidão.



Figura 22 – Dominginhos

Assim, logo após a sequência inicial, somos apresentados a Dominginhos, agachado, dentro da caverna, com a luz da entrada o iluminando. Acompanhamos seu deslocar para a entrada da caverna/gruta onde, em uma longa cena de quase quinze minutos, observamos o personagem em seu ritmo habitual dentro da gruta em que vive. Existem muitos objetos

Figura 22.1 - Dominginhos



pendurados – garrafas, latas, potes etc.; no primeiro olhar, podemos pensar se tratar de uma “desorganização”, mas aos poucos, durante a cena, percebemos que cada objeto está em seu devido lugar. Dominginhos sabe exatamente onde encontrar, com facilidade, a panela, a água

<sup>267</sup> GUIMARAES, Cao. **Ver é uma fábula**. Canal - Itaú Cultura. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n88Ieqcy1Rw&t=312s>>. Acesso em: 02/07/2020.

<sup>268</sup> Idem.

e o pó para passar seu café, tudo de uma maneira básica e rústica. Esses “choques” iniciais, entre a realidade vivida pelo personagem e a equipe de produção de Cao Guimarães, foram relatados pelo diretor em *Breve nota sobre o eremita*:

Para os nossos cantis de água, recipientes de plástico, garrafas velhas de refrigerante cortadas ao meio e devidamente tampadas para proteger a água dos ratos e das baratas. Para as nossas modernas lanternas de luz halógena, a luz das estrelas, do fogo e a rápida dilatação das pupilas na escuridão. Para o nosso café coado, café com bôrra. Para a nossa ansiedade em satisfazer o estômago que entorpece o cérebro e o corpo, a alimentação pela palavra e a voracidade do pensamento de estômago vazio interrompido de quando em vez por mordidas em bananas ou o que estiver disponível. Para a nossa dificuldade em dobrar as pernas, sentar de cócoras, deitar no chão duro, agachar, levantar, dobrar, esticar o corpo, o balé natural de um homem-mola, homem-elástico, homem-osso-veia-carne na medida do necessário<sup>269</sup>.

E, assim, essa longa cena se desenrola; acompanhamos, juntos com Dominginhos, o seu ritmo natural, um contemplar da vida desse sujeito. Por vezes esquecemos que existem, por “de trás” das imagens, uma equipe de filmagem, tão natural a cena se desdobra, como se realmente estivéssemos deslocados e presenciássemos a cena. Lila Foster comenta que, “na verdade, Cao Guimarães é um artista que tem um olhar extremamente atuante, mas não se trata de interferência através do choque, do questionamento, da própria presença física do diretor diante da câmera”<sup>270</sup>. Segundo a crítica de cinema, existe uma vontade de interferência nula nas produções, o que ela chamará de “invisibilidade e delicadeza da sua produção”<sup>271</sup>.

No documentário, não conseguimos saber nada a respeito da vida de Dominginhos antes da caverna, não há na filmografia de Cao Guimarães as cenas clássicas de entrevistas documentais, nas quais o sujeito filmado fica frente ao diretor respondendo uma extensa lista de perguntas (não existe o transformar da história de Dominginhos em uma linearidade narrativa), inexistente uma investigação do diretor sobre esses aspectos, apenas vemos sua vivência projetada em imagens, sua vida poetizada na solidão e o silêncio como estado de ordem diária. Esses aspectos do trabalho de Guimarães, colocam *A alma do osso* em um local outro do que comumente caracterizamos como sendo uma estética do filme documentário, pois o que se busca é permitir “que as coisas possam ser sentidas visualmente e sonoramente por mais tempo pela montagem, ou simplesmente transformadas em sua plasticidade pela fotografia”<sup>272</sup>.

---

<sup>269</sup> GUIMARÃES, Cao. **Breve nota sobre o eremita**. Disponível em: <[http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/artigo\\_05.pdf](http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/artigo_05.pdf)>. Acesso em: 09 jul. 2020.

<sup>270</sup> FOSTER, Lila. **O homem e o mundo**. Disponível em: < <http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/o-homem-e-o-mundo.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2020. p. 1.

<sup>271</sup> Idem.

<sup>272</sup> Idem.



Essa plasticidade fotográfica fica ainda mais evidente com a ausência da fala em nosso personagem, desde a cena inicial, em que somos apresentados a Dominginhos, até os quarenta e cinco primeiros momentos de filme, não existe uma vocalização, apenas seu corpo e seus gestos, como se o corpo transmutasse, ele mesmo, numa narrativa, um se dar a ler para os espectadores, o corpo que em si também é história (corpografia, como que vimos no capítulo I). Ao lado da não existência da vocalização de Dominginhos, temos a trilha sonora produzida pelo grupo *O grivo* que acompanha toda a produção; sons experimentais que se casam, perfeitamente, com as imagens da super 8 de Guimarães. Assim, aos poucos, o documentário vai se transformando numa verdadeira obra de arte em movimento.

Michel Chion, um dos grandes pesquisadores sobre o som nas produções audiovisuais, lembra que “o silêncio nunca é um vazio neutro; é o negativo de um som que ouvimos anteriormente ou que imaginamos; é o produto de um contraste”<sup>273</sup>. Esse contraste na obra de Guimarães é perceptível em vários momentos, seja nas pausas da trilha sonora, nas quais o que passa a ser sonorizado são os grilos, pássaros, ventos, isto é, o som ambiente de onde se dá a produção, seja, também, nas longas cenas de observação do personagem, em que sua fala inexistente se torna pulsante – o silêncio (assim como a solidão) é a verdadeira companhia de Dominginhos. Para Guimarães:

Quando você trabalha com a imagem e som, o silêncio é fundamental. Da mesma forma que o claro e o escuro, o som e o silêncio (...), o som é o ruído e o silêncio. Então, é uma coisa muito ausente na grande produção áudio visual do mundo hoje, porque as pessoas querem e acham que se não tiver fala, nem é só o silêncio, é a fala, o texto do autor. Na televisão, por exemplo, você não vê o silêncio, não existe silêncio na televisão. Eu se tivesse um programa de televisão chamaria ‘silêncio’, pessoas em silêncio o tempo todo<sup>274</sup>.

O silêncio torna-se um lugar comum na vida do personagem, mas ele pode não ser tão real como o diretor nos faz acreditar. Tal questão é analisada por Rafael de Almeida que enfatiza que o “processo de montagem privilegia os momentos silenciosos das imagens captadas, garantindo a satisfação do desejo daquele que detém o poder (que mais uma vez é o que domina a máquina - ilha de edição) e potencializando o falso”<sup>275</sup>. A afirmação de Almeida se dá baseada nos próprios escritos do diretor sobre o documentário, em que Guimarães afirma que “ao

---

<sup>273</sup> CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Lisboa: Ed. Texto & Grafia, 2008. p. 50

<sup>274</sup> GUIMARAES, Cao. **Ver é uma fábula**. Canal - Itaú Cultura. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n88Ieqcy1Rw&t=312s>>. Acesso em: 02/07/2020.

<sup>275</sup> ALMEIDA, Rafael de. O estatuto político da amizade: A alma do osso, de Cao Guimarães. **Galáxia (São Paulo)**, v. 13, n. 25, p. 111-122, 2013.

contrário do que esperávamos ele só parava de falar para fazer café, dormir, tocar viola e exercer rituais bastante particulares que fomos identificando pouco a pouco”<sup>276</sup>.



Figura 23 – Homem e Natureza

A valorização do silêncio desembocará em uma performatividade da solidão<sup>277</sup> dentro do próprio documentário. Um desses momentos de performatividade da solidão está presente na cena dos 17’00 (dezessete minutos), em que temos Dominginhos no alto de uma montanha e a sua frente está a imagem de um longo horizonte (figura 23 e 23.1). Como se o personagem assumisse seu lugar em um quadro romântico; a solidão torna-se sua companhia, uma solidão estética e imagética.

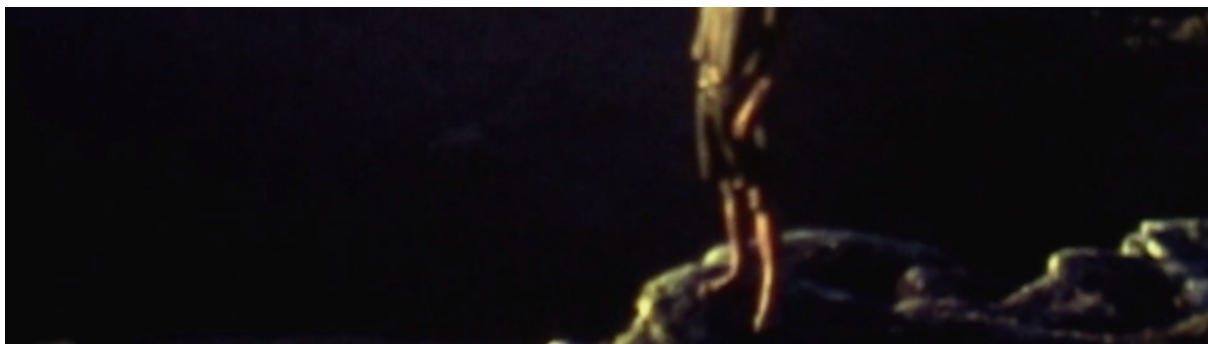


Figura 23.1 – Homem e natureza

A *performance* da solidão se dá, uma vez que não existe no documentário o estar realmente sozinho; existe, nos lembra Rafael de Almeida, a presença que filma a ausência. Tal questão coloca um outro aspecto das produções de diretor, que é “o olhar imaginário de Cao Guimarães, tomado por esse ‘devir-outro’, transmutando o real em algo imaginário, ao mesmo tempo que faz o processo inverso, ao oferecer uma sensação de realidade ao espectador. Essa é

---

<sup>276</sup> GUIMARÃES, Cao. **Breve nota sobre o eremita.** Disponível em: <[http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/artigo\\_05.pdf](http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/artigo_05.pdf)>. Acesso em: 09 jul. 2020.

<sup>277</sup> Rafael de Almeida conceituará como Solidão Estética. Para mais vide: ALMEIDA, Rafael de. O estatuto político da amizade: A alma do osso, de Cao Guimarães. **Galáxia (São Paulo)**, v. 13, n. 25, p. 111-122, 2013.

a potência do falso em *A alma do osso*<sup>278</sup>. Almeida não diz com isso que o filme seja “completamente falso”, mas o que vemos no documentário é uma liberdade das “categorias de percepção”<sup>279</sup>. A produção de Guimarães é, assim, uma abertura a vários olhares, pois a própria trama narrativa é em si um costurar de cenas.

Dominguinhos se torna esse corpo da (e em) solidão que executa (e nos lembra) esse estado de ser, uma forma de sensibilidade presente em nós e na sociedade em que nos inserimos. Rafael de Almeida, em sua análise do filme, ainda nos pontua que existe em *A alma do osso* uma relação de amizade estabelecida entre o outro documentado e o diretor, como se houvesse entre Dominguinhos e Cao Guimarães uma ligação constituída a partir do próprio processo da filmagem (ALMEIDA, Rafael. 2013).

O autor se apoia no estatuto de amizade conceituada por Giorgio Agamben que afirma que amizade seria “uma espécie de des-subjetivação no cerne da sensação mais pessoal de si, já que não se trata de compreender o amigo como um outro eu, mas um outro do mesmo”<sup>280</sup>. Escreve Almeida:

A recusa de Dominguinhos em receber pagamento por sua participação no filme, apesar das insistências de Cao Guimarães; os presentes oferecidos pelo diretor que, com resistência, são aceitos; o interesse em “comprar os presentes”, em vez de simplesmente recebê-los, por parte do protagonista; a confiança mútua entre eles sentida, se não consentida, pelo espectador durante a projeção; e, por fim, a promessa dos “bens” de Dominguinhos quando o velho morresse<sup>281</sup>.

Para Almeida, são esses momentos, junto com o partilhar estabelecido entre “o que filme e é filmado”, que fazem surgir a noção de amizade, no sentido de partilhar estabelecido por Agamben, uma vez que a amizade, assim como seu estatuto político, estaria instalada nesse “com-sentir”/partilhar. Também é perceptível, devido à forma de documentar do diretor, que ela não está pautada na visão clássica de separação entre sujeito e objeto; quer dizer, em *A alma do osso* Guimarães expõe um mundo (entre vários) do personagem - “atualizar um mundo virtual possível”<sup>282</sup>.

Quando Rafael de Almeida sublinha a amizade (em seu estatuto político) como transpassando a relação entre Dominguinhos e Guimarães, ele pondera que isso é possível “por

---

<sup>278</sup> ALMEIDA, Rafael de. O estatuto político da amizade: A alma do osso, de Cao Guimarães. *Galáxia (São Paulo)*, v. 13, n. 25, p. 111-122, 2013.

<sup>279</sup> Idem.

<sup>280</sup> ALMEIDA, Rafael de. **O estatuto político da amizade: A alma do osso, de Cao Guimarães**. *Galáxia (São Paulo)*, v. 13, n. 25, p. 111-122, 2013. p. 112.

<sup>281</sup> Idem.

<sup>282</sup> ALMEIDA, Rafael de. Op. Cit. p. 113.

meio de seu ‘não-eu’, do ‘entre-dois’ do outro e dele próprio”<sup>283</sup>, será dessa relação, e apenas por esse “relacionar”, que a imagem documentada será expressa (uma expressão de um outro possível). A imagem, então, assume esse lugar “terceiro” que é “constituente da relação com o outro, sendo simultaneamente semelhante e diferente do documentarista”<sup>284</sup>.

Esse mergulhar no outro, como base da relação estabelecida entre Dominginhos e Cao Guimarães, faz parte de uma das compreensões (as três proposições sobre a realidade) do diretor sobre suas produções – a imersiva. *A alma do osso* se torna o lago em que Guimarães “mergulha” para conseguir entender os mundos possíveis do personagem e, segundo Almeida, isso também evidencia a maneira como o cineasta percebe o “cinema do real”, um cinema como sendo da “arte do encontro”<sup>285</sup>.

Apesar do autor colocar que a solidão exibida pode ser, por meio das análises dos escritos, uma solidão “falseada” (e até mesmo performática), nós, por meio das diferenciações estabelecidas por Hannah Arendt entre solidão e isolamento, percebemos que existe nas fricções da própria narrativa fílmica um deixar a ler essa solidão da ação. Dominginhos não é um ser isolado do outro, apesar de viver em reclusão (como um ermitão) dentro da caverna, seu estar em distância do convívio não tirou de si um processo de construção do outro, ou melhor, não o “desumanizou”. Cao Guimarães nos lembra que ele não se furta de buscar informações sobre a vida e “ao contrário, adora uma investigação sobre laços de família e sobre o que está acontecendo no mundo. As notícias chegam até ele por alguns visitantes que às vezes passam por lá. Ele não precisa de ir até elas”<sup>286</sup>.

Essa é a beleza presente em *A alma do osso* e *Andarilhos*, dois documentários que, apesar de terem como mote a filmagem de “pessoas solitárias”, elaboram uma solidão outra daquela que vemos retratada nas grandes cidades de *O homem das multidões*. Os andarilhos e o ermitão parecem ser, a todo momento, atravessados por uma solidão que não prescinde do cultivar o outro, uma solidão que é um convite ao diálogo – ao *viver junto* da 27ª Bienal. A solidão deles, como já enunciava Guimarães Rosa, “é gente demais”; percebemos na projeção das imagens que existe essa multiplicidade do cultivo do outro no interior de cada um desses

---

<sup>283</sup> Idem.

<sup>284</sup> ALMEIDA, Rafael de. **O estatuto político da amizade: A alma do osso, de Cao Guimarães**. Galáxia (São Paulo), v. 13, n. 25, p. 111-122, 2013. p. 113.

<sup>285</sup> Idem.

<sup>286</sup> GUIMARÃES, Cao. **Breve nota sobre o eremita**. Disponível em: <[http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/artigo\\_05.pdf](http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/artigo_05.pdf)>. Acesso em: 09 jul. 2020.

solitários. Eles estão sós, mas “não o só da solidão: o só da *solistênci*a”<sup>287</sup>. Os corpos errantes parecem se opor aos corpos massificados, sua solidão parece se chocar contra o isolamento. Sua abertura ao convívio, um avesso dos estados de apatia pelo outro nas turbas urbanas. Seus desejos de diálogo, um enfrentamento aos campos de monólogos contemporâneos. Segundo Jean Louis Comolli:

O cinema, na sua versão documentária, traz de volta o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite - lacunas ou contornos que logo nos são dados para que os sintamos, os experimentemos, os pensemos. Sentir aquilo que, no mundo, ainda nos ultrapassa. As narrativas ainda não escritas, as ficções ainda não esgotadas. [...] O não-controle do documentário surge como a condição de invenção. Dela irradia a potência real deste mundo<sup>288</sup>.

O real documentado e, ao mesmo tempo, ficcionado, nos traz pontos para pensarmos, como nos lembra Comolli, a própria potência do nosso mundo, da nossa sociedade. Quando colocamos lado a lado as produções – a trilogia em seu aspecto totalizante; quando vamos da caverna às estradas e, também, das estradas às cidades, captamos uma mudança, não apenas de ritmo (tão criticado em sua aceleração pelo próprio diretor), mas também de potência (o indivíduo errante, seja da caverna, seja das estradas, cede espaço ao indivíduo massificado, das multidões). Constrói-se, em *O homem das multidões*, uma ambivalência, pois ao mesmo tempo que o indivíduo massa é apático, ele também é (ou pode vir a ser) um indivíduo ativo (um errante da cidade).

Assim, a “Trilogia da Solidão” de Cao Guimarães, vem nos lembrar de algo que esquecemos. Estamos, desde a consolidação da modernidade - com suas sucessões de assaltos a nossa subjetividade - imersos em um estado de espanto (como pensa Benjamin) e acostumados com formas de sensibilidade cada vez mais despossuídas de si (do íntimo). Como nos aponta Guy Debord, normalizamos um sistema espetacular que apenas produz um isolamento circular:

O sistema econômico fundado no isolamento é uma produção circular do isolamento. O isolamento fundamenta a técnica; reciprocamente, o processo técnico isola. Do automóvel à televisão, todos os bens selecionados pelo sistema espetacular são também suas armas para o reforço constante das condições de isolamento das “multidões solitárias”. O espetáculo encontra sempre mais, e de modo mais concreto, suas próprias pressuposições<sup>289</sup>.

A massificação do indivíduo, esse dispositivo que ao mesmo tempo isola, também é analisada por Hannah Arendt. Para a autora, esse progresso, tão característico da era moderna,

---

<sup>287</sup> ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 88

<sup>288</sup> COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Ed. UFMG, 2008. p. 177.

<sup>289</sup> Idem. p. 23.

assim como a logicidade que dele deriva, tem nos submetido, como um apêndice ou um acessório, ao cientificismo técnico – tão presente nas grandes cidades – colocando em xeque a multiplicidade (de sujeitos e existências). Hannah Arendt celebrenemente pontuou que “a pluralidade é a condição da ação humana pelo fato de sermos todos os mesmos, isto é, humanos, sem que ninguém seja exatamente igual a qualquer pessoa que tenha existido, exista ou venha a existir” (ARENDR, 2009, p.16).

Ao contrário do isolamento massificador e aterrorizador, cuja produção gera apenas (e cada vez mais) isolamento, os documentários nos falam de uma solidão pulsante, ativa, ou seja, em que o plural (de corpos, seres, pensamentos) está em constante debate e interação – exercício de alteridade, portanto. Dominginhos, Paulão e Valdemar nos lembram dessa pluralidade de subjetividades que podem existir, uma identificação com outras formas de estar e pertencer no mundo, um convite a estar na contramão, não apenas da aceleração, mas também, sobretudo, do processo de massificação (e isolamento) dos corpos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Poderoso pra mim não é aquele que descobre ouro.  
Para mim poderoso é aquele que descobre  
as insignificâncias (do mundo e as nossas).  
Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.  
Fiquei emocionado e chorei.”*

- Manuel de Barros<sup>290</sup>

Estamos perdidos.

Não há mais um horizonte que reluz. Não há mais uma linha rumo ao “progresso” tão sonhado pelos pensadores dos séculos XIX e XX. Tudo está distorcido pelas “obscuridades” do contemporâneo. Assim como o “anjo da história” de Walter Benjamin, o século está fraturado<sup>291</sup>, o anjo da história segue caminhando (pelo presente, passado e futuro), mas impossibilitado de ver sua ferida e, ao tentar enxergá-la, apenas contempla suas pegadas e os escombros que deixa para trás (AGAMBEN, Giorgio. 2009). Estamos, na contemporaneidade, todos feridos e buscando compreender o que nos cerca, bem como as contradições que nos transpassam.

A tarefa mais árdua do historiador é compreender que todo o presente comporta uma carga incompreensível, mas é dentro dessa “névoa” que encontramos o passado. Para Giorgio Agamben, o passado não pode ser resgatado tal como ocorreu, pois apenas nos chegam ruínas que percebemos no escuro através das fraturas do nosso tempo. O passado é o acontecido que não podemos enxergar, mas que penetra por estas fraturas. Para o autor, apenas o contemporâneo pode perceber essas obscuridades:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreciar o seu tempo<sup>292</sup>.

É esse “anacronismo” que tentamos operar neste estudo, isto é, buscando no interior dos objetos fílmicos observar a construção da própria narrativa historiográfica. A dissertação teve como objetivo central investigar as formas da sensibilidade contemporânea por meio da *Trilogia da Solidão*, de Cao Guimarães. O tríptico artístico do diretor nos despertou, nesse

---

<sup>290</sup> BARROS, M. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2011.

<sup>291</sup> Uma fratura que, para Agamben, se localiza no dorso. Para mais vide: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó-SC: Argos, 2009.

<sup>292</sup> AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó-SC: Argos, 2009, p. 58

caminhar, para uma investigação das transformações do sentir dentro das cidades, assim como os aspectos que atravessam os sujeitos que estão fora do espaço urbano. Sendo assim, cabe elencarmos algumas considerações finais sobre a construção dessa narrativa.

No primeiro capítulo, apoiados no filme *O Homem das Multidões*, adentramos nos aspectos que formam a sensibilidade dos habitantes das grandes cidades, buscando entender como, por meio das transformações citadinas, dá-se a construção de um sentimento que vemos tão performado no filme – a solidão e o isolamento dos indivíduos das metrópoles. Essa temática, tão debatida por diversos historiadores e escritores, ecoa desde o século XIX, na narrativa de Edgar Allan Poe e é reelaborada pela expressão fílmica de Cao Guimarães. O filme, desta forma, apresentou-se para nós com uma dupla entrada (artística e historiográfica) ao tema das sensibilidades contemporânea. Pudemos aquilatar como esse aspecto possui suas ligações com o processo histórico de transformação das próprias cidades.

Com isso, somos capazes de concluir que existe, não apenas em *O homem das Multidões*, como também nas próprias cidades, uma cartografia sentimental inscrita no corpo dos habitantes, isto é, no interior da urbanidade produz-se uma linguagem subjetiva que se dá a ler (e ver) para nós enquanto espectadores do filme – essa “corpografia sentimental”. Os indivíduos, em muitos aspectos, transformam-se em corpos *performáticos* dos sentimentos urbanos. Sejam enquanto corpos *blasé* ou *flanêur*, o que se constrói no filme de Cao Guimarães é uma possibilidade de investigação de vários mundos possíveis – até mesmo do mundo massificado e das multidões. As multidões assumem essa ambiguidade (instalada entre o fascínio e o espanto); em seu interior vemos as formas da solidão e as formas do isolamento atingirem seu aspecto máximo de expressão.

Se em *O homem das multidões* encontramos enfatizado esse aspecto de corpos massificados (corpos das multidões), em *Andarilho* e *A alma do osso*, temos os corpos desterritorializados (corpos em trânsito) que nos levam a entender um aspecto fundamental da própria pulsão da solidão – a alteridade. Os dois documentários, ao contrário do que imaginávamos, tornam-se um convite ao diálogo, ao escutar o outro, ao penetrar em vidas solitárias que nos trazem uma compreensão do próprio existir. Cao Guimarães, nessas produções, se opõe ao ritmo acelerado das metrópoles, busca tecer uma linha narrativa outra do que aquela das multidões citadinas. Ele anda, vagueia e percorre os espaços “não-urbanos” junto aos corpos errantes – corpos que estão a margem. Através de sua câmera, na captura da sua super 8mm, vemos como esses corpos transformam-se, eles mesmos, em corpos de



resistência à massificação. Como os mundos possíveis que deles desencadeiam uma leitura, são mundos em que, mesmo em solidão, existe o outro vivo dentro de cada um. Os corpos errantes dos documentários são, também, corpos de afetos. Corpos que cultivam o encontro, que nos fazem questionar um aspecto tão amplamente discutido pela 27ª Bienal de arte de São Paulo, o “como viver junto?”.

A *Trilogia da Solidão*, de Cao Guimarães, é um ato de investigar, mas ao mesmo tempo é um processo de análise (artística) das formas sensíveis do contemporâneo. Em meio a suas fricções produtivas, somos capazes de ler as narrativas históricas que perpassam a produção. Tece-se, com isso, uma crítica a própria atualidade. Nicolau Sevcenko, em *A corrida para o século XXI*<sup>293</sup>, nos lembra que precisamos voltar à crítica, pois a reflexão crítica é a contrapartida da técnica exacerbada.

Começamos essas “considerações finais” com uma citação de Manuel de Barros, pois, assim como Cao Guimarães busca, ao filmar o nada e o por menor, instigar o espectador a compreensões outras, nossa investigação se processou nas entrelinhas, nos aspectos despercebidos, buscando uma compreensão outra, não apenas da contemporaneidade como também do próprio fazer historiográfico.

Vivemos atualmente ofuscados pelo processo massificador contemporâneo e não deixamos, quase sempre, de fitar os olhos da Medusa e entender quais as consequências subjetivas que advém com tais transformações (assim como os sentimentos que por esse processo são cada vez mais frequentes). Essa pesquisa não possui uma conclusão fechada sobre o que é a solidão e o isolamento, apenas um entendimento de como esses aspectos são expressos de forma ambivalente em *Trilogia da Solidão*. Acreditamos que a temática ainda é uma chave interpretativa do nosso momento histórico e esperamos que este estudo contribua para suscitar questões aos que, assim como Agamben nos lembra, são contemporâneos desse processo.

---

<sup>293</sup> Sevcenko, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. Vol. 7. Editora Companhia das Letras, 2001.

## REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor W. **Minima Moralia: reflexões sobre a vida danificada**. São Paulo: Ática, 1993.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad.: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALMEIDA, Rafael de. Com os pés um pouco fora do chão: uma leitura de Andarilho, de Cao Guimarães. In: **FAMECOS**, Porto Alegre, v. 21, n.3, p. 1122-1139. set. – dez. 2014. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2014.3.19278>

\_\_\_\_\_. O estatuto político da amizade: A alma do osso, de Cao Guimarães. **Galáxia (São Paulo)**, v. 13, n. 25, p. 111-122, 2013. <https://doi.org/10.1590/S1982-25532013000200010>

AREDNT, Hannah. **As origens do totalitarismo**. Td. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. Walter Benjamin. In: **Homens em tempos sombrios**. São Paulo, Ed: Companhia das Letras, 1987. p. 126-139.

\_\_\_\_\_. Sobre a natureza do totalitarismo: uma tentativa de compreensão. In: **Compreender: formação, exílio e totalitarismo; ensaios (1930-1954)**. Editora Companhia das Letras, 2008.

AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

\_\_\_\_\_. **A chama de uma vela**. Tradução de Glória de C. Lins. Rio de Janeiro - Ed. Bertrand, 1989.

\_\_\_\_\_. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **O ar e os sonhos**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes: 1990.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. **Pequenos poemas em prosa**. Edição bilíngüe. Tradução de Dorothée de Bruchard. Florianópolis: Editora da UFSC; Aliança Francesa de Florianópolis, 1988.

BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo** – Obras Escolhidas III. Trad. Alves Baptista, H. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Sobre alguns temas em Baudelaire. p. 103-149. In: **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo** – Obras Escolhidas III. Trad. Alves Baptista, H. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BETTON, Gérard. **Estética do Cinema**. 1. ed. Martim Fontes: São Paulo, 1983.

BRAGA, Roberto; CARVALHO, Pompeu Figueiredo de. Cidade: espaço da cidadania. **Pedagogia cidadã: cadernos de formação: ensino de Geografia**. São Paulo: UNESP-PROPP, p. 105-120, 2004.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. **Da cidade e do urbano: experiência, sensibilidades, projetos**. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2018.

\_\_\_\_\_. **As faces do monstro urbano. As cidades no século XIX**. São Paulo, Revista Brasileira de História, n.8-9, 1985.

\_\_\_\_\_. **Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Corpo & Cidade: coimplicações em processo. **Rev. UFMG**, Belo Horizonte, v. 19, ed. 1 e 2, p. 142-155, 2012. Disponível em: <[https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA\\_19\\_web\\_142-155.pdf](https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_142-155.pdf)>. Acesso em: 10 set. 2019.

CARACIOLA, Carolina Boari. A desaturização da obra de arte e auratização da mercadoria. **Pensamento e Realidade**, São Paulo, v. 25, n2, p. 75-95, nov. 2010. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/pensamentorealidade/article/view/7233>>. Acesso em: 02 out. 2019.

CARLOS, Cássio Starling. Filme faz espectador absorver vivência de homens errantes. In: **Folha**, São Paulo, sábado, 13 de setembro de 2008, Seção “Folha Acontece”. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1309200805.htm>>. Acessado em 10 de nov. 2019.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Ed. UFMG, 2008.

CHAUÍ, Marilena. **Espinosa, uma filosofia da liberdade**. Ed. Moderna, São Paulo, 1995.

CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Lisboa: Ed. Texto & Grafia, 2008.

COELHO, Sandra Straccialano. Perspectivas em Análise: por uma abordagem narrativa do documentário. In: **Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário**, Covilhã, n. 11, p. 25-55, 2011. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producaoacademica/002444475.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2019.

COMTE-SPONVILLE, André. **O Amor a Solidão**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. Projeto História. São Paulo, n.15, p. 165-191, abril, 1997. **Conferência proferida no evento Ética e**

**História Oral.** Disponível em: < <http://ken.pucsp.br/revph/article/view/11228>>. Acesso em: 29 out. 2019.

DA-RIN, Silvio (1994). **O Espelho partido: tradição e transformação no documentário**, Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2006.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Td. Estela dos Santos Abreu, 2ª ed. Ed. Contraponto, Rio de Janeiro, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Volume 2**. Ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.

\_\_\_\_\_. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. Lisboa: Presença, 1975.

ESPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Td. Tomaz Tadeu, Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. Lígia M. Pondé Vassalo. Petrópolis, RJ: Vozes. 1987.

\_\_\_\_\_. De espaços outros. **Estudos avançados**, v. 27, n. 79, p. 113-122, 2013.  
<https://doi.org/10.1590/S0103-40142013000300008>

FREIRE, Marcius; PENAFRIA, Manuela. Teoria do Documentário. In: **Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário**, Covilhã, n. 11, p. 2-3, 2011.  
<<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002444475.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2019.

FACHINI, Rafael Augusto. O cinema brasileiro: breves apontamentos. In: FACHINI, Rafael Augusto. **O jogo da solidão e do isolamento: uma interpretação da contemporaneidade no filme O Homem das Multidões (2014)**. 2017. 70 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. Como viver junto? Uma comunidade de estrangeiros. In: **Redobras**, n. 14, ano 5, 2014. Disponível em:  
<[http://www.redobra.ufba.br/wpcontent/uploads/2014/12/RD14\\_D01\\_Como-viver-junto\\_-\\_Uma-comunidade-deestrangeiros.pdf](http://www.redobra.ufba.br/wpcontent/uploads/2014/12/RD14_D01_Como-viver-junto_-_Uma-comunidade-deestrangeiros.pdf)>. Acesso em: 04 nov. 2019.

GIACOIA JR, Oswaldo. **Heidegger Urgente: introdução a um novo pensar**. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

GIL, Gilberto. Apresentação. In: LAGNADO, Lisette; PEDROSA, Adriano. **27a. Bienal de São Paulo: Como Viver Junto**, São Paulo: Fundação Bienal, 2006. (Guia).

GUIMARÃES, Cao. Documentário e Subjetividade: uma rua de mão dupla. In: **Doc: Expressão e Transformação**. Itáu Cultural, 2007.

\_\_\_\_\_. **Não conseguir ficar sozinho é a maior solidão**. Cao Guimarães, 2016. Disponível in: <<http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/uol-diversao-e-arte-agosto-de-2006.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2019.

\_\_\_\_\_. **Breve nota sobre o eremita**. Disponível em: <[http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/artigo\\_05.pdf](http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/artigo_05.pdf)>. Acesso em: 09 jul. 2020.

GUMBRECHT, Has Ulrich. **Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea**. Ed. Unesp, São Paulo, 2015.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 3.0. [CD-ROM]. 2009.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos modernos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LACAN, J. (1949) O estádio do espelho como formador da função do eu. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LAGNADO, Lisette. Introdução. In: LAGNADO, Lisette; PEDROSA, Adriano. **27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto**, São Paulo: Fundação Bienal, 2006. (Guia).

LIMA, Francisco Gudiene de; MAGALHÃES, Suzana Marly da Costa. Modernidade e declínio da experiência em Walter Benjamin. **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, v. 32, n. 2, p. 147-155, 2010. <https://doi.org/10.4025/actascihumansoc.v32i2.7396>

LINS, Consuelo. **Tempo e dispositivos nos filmes de Cao Guimarães**. Disponível in: <<http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2014/04/Ex-isto-19-de-nov.pdf>> Acessado em: 24 nov. 2019.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”**. Ed. Boitempo. São Paulo, 2005.

MACHADO, Arlindo. Novos territórios do documentário. In: **Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário**, Covilhã, n. 11, p. 5-24, 2011. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002444475.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2019.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Tradução: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001

MIGLIORIN, Cezar. Andarilho, de Cao Guimarães (Brasil, 2006). In: **Cinética – Cinema e Crítica**, Seção “Em cartaz”. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/andarilhocezar.htm>>. Acessado em 10 de nov. 2019.

- MIRANDA, Marcelo. Entrevista sobre o filme O Homem das Multidões. In: PETROBRÁS. **O homem das multidões: um filme de Cao Guimarães e Marcelo Gomes**. 2014. Disponível em: <[http://www.ohomemdasmultidoes.com.br/OHM\\_PressBook-Portugues.pdf](http://www.ohomemdasmultidoes.com.br/OHM_PressBook-Portugues.pdf)>. Acesso em: 25 jun. 2019.
- MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios: uma seleção**. tradução Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro p. 11-42. **História: Questões & Debates**, n. 38, Curitiba: Editora UFPR, 2003. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2713/2250>>. Acesso em: 03 ago. 2019. <https://doi.org/10.5380/his.v38i0.2713>
- NETO, Alcino Leite. Premiado “A alma do osso” estreia com atraso de seis anos. Folha de São Paulo: **Ilustrada**. 29 de maio de 2010. Disponível in: <[www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/fq2910201023.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/fq2910201023.htm)> Acessado em: 16 jun. 2020.
- NETTO, Vinicius M. A urbanidade como devir urbano. In: AGUIAR, Douglas; NETTO, Vinicius M. (org.). **Urbanidades**. 1. ed. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. Tradução Antônio Carlos Braga. 3. Ed. – São. Paulo: Editora Escala, 2006.
- NOGUEIRA, L. “O cinema é o último dispositivo que diz: ‘olhe’”. p. 173-186. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 37, n. 34, p. 173-186, 22 dez. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68120/70678>>. Acesso em: 03 ago. 2019. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.siq.2010.68120>
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En ligne], Colloques, mis en ligne le 04 février 2005, consulté le 02 juillet 2020**. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/229>>. Acesso em: 26 jun 2019. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.229>
- \_\_\_\_\_. **Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias**. Rev. Bras. Hist., São Paulo, v. 27, n. 53, p. 11-23, 2007. Disponível in: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v27n53/a02v5327.pdf>>. Acessado em: 02. set. 2019. <https://doi.org/10.1590/S0102-01882007000100002>
- PELBART, Peter Pál. **O Averso do Niilismo: cartografias do esgotamento**. 2. ed. São Paulo: N-1, 2016. <https://doi.org/10.12660/gvexec.v2n1.2003.34879>
- PETRIE, Dennis; BOGGS, Joseph M. **The art of watching films**. Mayfield Publishing Company, Mountain View, CA 94041, 1996.
- POE, Edgar Allan. **O homem das multidões**. Florianópolis-SC: Editora Paraula, 1993.
- PONTY-MERLEAU, Maurice. **O olho e o espírito**. Coleção Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PUCCINI, Sérgio. Solilóquios, cantos e a voz fora de lugar: alguns apontamentos sobre o documentário contemporâneo brasileiro. pp. 993-996. **ASAECA** - Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual. Disponível em:

<<http://www.asaeca.org/aactas/pucinni.pdf>>. Acesso em: 23 jun. 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Td. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org; Ed. 34, 2005.

RAVASIO, Marcele Homrich. Alteridade e Psicanálise: as modalidades de outro em Lacan. **Barbarói**, Santa Cruz do Sul, n. 44., p. 153-163, jan./jun. 2016. p. 155-156. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/barbaroi/article/viewFile/8670/5987>>. Acesso em: 20 out. 2019.

RENOV, Michael (Org.). **Theorizing Documentary**, New York: Routledge, 1993.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Td. Pedro Sussekind, Porto Alegre: L&PM, 2009.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. Ed. Brasiliense, 1995.

ROSA, João Guimarães. **Ave, palavra**. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Td. Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SANTAELLA, Lucia. Os três paradigmas da imagem. In: **O fotográfico**. Etienne Samain (Org.). 2.ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005.

SEIXAS, Jacy Alves de. **Os tempos da memória: (des) continuidade e projeção**. Uma reflexão (in) atual para a História? Projeto História, São Paulo, n.24, 2002.

SENNETT, Richard. **A carne e a pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Tradução de Marcos Aarão Reis. 3 ed., Rio de Janeiro, Record, 2003.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa**. Editora Companhia das Letras, 2001.

SIMMEL, Georg. **As grandes cidades e a vida do espírito** (1903), p. 577-591. Mana, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, Oct. 2005. <https://doi.org/10.1590/S0104-93132005000200010>

\_\_\_\_\_. A ponte e a porta. **Trabalho & Política**, Paraíba, n. 12, p. 10-14, 12 dez. 1996.

VALIM, Alexandre Busko. Cinema e História. p. 283-300. In: CARDOSO, Ciro; VAINFAS, Ronaldo. **Novos domínios da História**. Elsevier Brasil, 2011.

VIEGAS, Susana. Gilles Deleuze. In: **Film & Philosophy**, Instituto de Filosofia da Linguagem, Lisboa. Disponível em: <[http://filmphilosophy.squarespace.com/1-gilles-deleuze#\\_ftn1](http://filmphilosophy.squarespace.com/1-gilles-deleuze#_ftn1)>. Acesso em: 19 de nov. 2019.

## **VIDEOGRAFIA:**

MOREIRA, Adriana. Dias de domingo. In: Canal – O Homem das Multidões. **Youtube**. 2013. Disponível em: <<https://youtu.be/3NwpIKHoNnw>>. Acessado em: 09 jun. 2020.

BATISTA, Manuh. Sobre Solidão. In: Canal – O Homem das Multidões. **Youtube**. 2013. Disponível em: <<https://youtu.be/57AJaZAIzbs>>. Acessado em: 09 jun. 2020

GUIMARAES, Cao. **Ver é uma fábula**. Canal - Itaú Cultura. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n88Ieqcy1Rw&t=312s>>. Acesso em: 20 jun. 2020.