

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito dos Projetos (Per)cursos da graduação em História: entre a iniciação científica e a conclusão de curso, referente ao EDITAL Nº 002/2017 PROGRAD/DIREN/UFU e *Entre a iniciação científica e a conclusão de curso: a produção monográfica dos Cursos de Graduação em História da UFU*. (PIBIC EM CNPq/UFU 2017-2018). (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

Ambos visam à digitalização, catalogação, disponibilização online e confecção de um catálogo temático das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontínuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

RAFAEL AUGUSTO FACHINI

**O JOGO DA SOLIDÃO E DO ISOLAMENTO: UMA INTERPRETAÇÃO DA
CONTEMPORANEIDADE NO FILME *O HOMEM DAS MULTIDÕES* (2014)**

UBERLÂNDIA
2017

RAFAEL AUGUSTO FACHINI

O JOGO DA SOLIDÃO E DO ISOLAMENTO: UMA INTERPRETAÇÃO DA
CONTEMPORANEIDADE NO FILME *O HOMEM DAS MULTIDÕES* (2014)

Monografia apresentada ao Instituto de História da
Universidade Federal de Uberlândia com o intuito
da obtenção dos títulos de licenciatura e
bacharelado em História.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Brincalepe
Campo.

UBERLÂNDIA
2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

FACHINI, Rafael Augusto 1995 -

O jogo da Solidão e do Isolamento: uma interpretação da contemporaneidade no filme *O Homem das Multidões* (2014) / Rafael Augusto Fachini. – 2017.

70 fls.

Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, Uberlândia, 2017.

Orientação: Profa. Dra. Mônica Brincalepe Campo.

1. História, Cinema e Sensibilidade. 2. Solidão e Isolamento. 3. Cao Guimarães. I. Título. II. Universidade Federal de Uberlândia.

RAFAEL AUGUSTO FACHINI

**O JOGO DA SOLIDÃO E DO ISOLAMENTO: UMA INTERPRETAÇÃO DA
CONTEMPORANEIDADE NO FILME *O HOMEM DAS MULTIDÕES* (2014)**

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª Dr^ª Mônica Brincalepe Campo
Orientadora

Prof^ª Dr^ª Ana Paula Spini
Universidade Federal de Uberlândia

Prof^ª Dr^ª Jacy Alves de Seixas
Universidade Federal de Uberlândia

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, agradeço ao “meu velho”, Idair Fachini, por, além de ter aceitado adotar um “Rafael do *cariru*”, ter me ensinado a amar! Infelizmente, o senhor teve que partir, mas sei que está aqui... Consigo sentir sua presença todos os dias, pertinho, e acho que o senhor deve estar orgulhoso... Eu consegui, pai! Eu estou me formando! Ps: Eu ainda tenho medo de andar no *Kamikaze* quando vou ao parque de diversões... Acredita?

Agradeço, também, a minha mãe de coração e alma, Iracema da Silva Fachini, uma mulher com nome e temperamento fortes, e, olha, que garra essa mulher possui! Conseguiu dar conta de segurar as pontas, de criar um “adolescente rebelde” em casa, né, mãe? Sei que dei muita dor de cabeça para a senhora, mas deu tudo certo! Você não tem ideia do quanto importante é na minha vida e o quanto eu sou grato ao universo por ter feito meu caminho cruzar com o seu! Você me deu a vida, mas de outra forma: com o coração! Me ajudou a reconhecer meus erros e a ser sempre da melhor forma que eu conseguir... Eu queria que o mundo pudesse te ter como mãe, porque eu sei que você tem um coração que daria para caber o mundo inteiro.

Agradeço à mulher que me tornou um “bibliotecomaníaco”, Alexandra Silva, pois você é figura central em minha formação. Obrigado pelas conversas sobre literatura e momentos de epifania na biblioteca, pelas noites que passamos na escola (desenhando em meio aos livros) e por ter me apresentado para um universo de possibilidades que é o mundo literário.

Um agradecimento especial a minha amiga de sempre e para sempre, Maria Paula! Te amo!

Agradeço aos meus amigos do *Sub-17*: Valquíria (a menina do cabelo azul, canceriana e dona do meu coração), Carol (a dona das melhores gírias de Araguari), Sílvio (mesmo distante, saiba que eu serei eternamente grato por sua amizade e veja se aparece logo!) e Sara (não vou escrever nada para não levar bronca depois), vocês são e sempre serão importantes em minha vida! Obrigado!

Aos companheiros de filosofias e divagações do santuário da procrastinação conhecido como CA: Débora (Debs), Mafê, Fabrício, João Pedro, Mari, João Maia, Mariana, Luís Otávio, Renata e, mesmo estando distante por motivos “laboriosos”, Marcus Naufel (meu quase irmão mais velho), obrigado por terem entrado em minha vida no momento em que eu estava muito perdido.

Às companheiras da aula de libras: Giovanna, Rafaela e Amanda! Vocês alegraram o meu semestre!

Ao Olávio Neto, que compartilhou, além da mesma orientação, os “sofrimentos” de terminar a monografia.

Também agradeço aos amigos da Moradia Estudantil da UFU: Matheus Borba, Matheus Silva, Sandy Gabrielle, Ana Cláudia, Larissa Rezende e Elora (eterna morada do Apto. 102).

Às professoras que são um exemplo para minha formação: Ana Paula, Jacy Alves de Seixas e Marta Emísia, obrigado por todos os momentos de debates e aprendizado!

Por fim, gostaria de agradecer a minha orientadora, Mônica B. Campo, que poderia facilmente estar nos agradecimentos anteriores, pois é um grande exemplo para mim. Obrigado por toda a paciência, dedicação e pelas respostas rápidas às mensagens desesperadas! Obrigado, também, por me ensinar que devemos sempre guardar as xícaras dentro de suas respectivas caixas após tomar chá!

As tristezas são auroras novas em que o desconhecido nos visita. A alma, assustada e temerosa, cala-se, tudo se afasta, faz-se uma grande tranquilidade e o incognoscível surge em silêncio. [...] Entregue-se cada vez mais à sua solidão e a tudo o que é difícil. Quanto ao resto, tenha confiança na vida. Creia: a vida tem sempre razão. (RILKE, Rainer Maria)

Os únicos interessados, em mudar o mundo, são os pessimistas, os otimistas estão bastante contentes com o que há... (SARAMAGO, José)

RESUMO

O objetivo do presente estudo monográfico é analisar o filme *O Homem das Multidões*, de Cao Guimarães e Marcelo Gomes. Pretende-se colocar em diálogo, tendo o filme como base para a discussão, os temas acerca da consolidação do indivíduo, o processo de solidão e isolamento na contemporaneidade, buscando-se entender como tais questões estão interpeladas e transpassam umas às outras e como são intimamente ligadas com a História, cultura e subjetividades. O foco principal que norteia a monografia é: quais as questões que, na contemporaneidade, levam sujeitos e corpos, em sua subjetividade, a sentirem as dimensões da solidão e do isolamento em nossa sociedade? O filme expressa e nos dá margem para questionar esses aspectos atuais, mostrando que existem, dentro do sistema capitalista, no qual estamos inseridos, contradições que nos levam a vivenciar aspectos que colocam em xeque o nosso próprio processo de interação humana.

Palavras-chave: Sentimento; História e Cinema; Solidão; Isolamento; Cao Guimarães.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 HISTÓRIA, CINEMA E SENTIMENTO	12
1.1 História e Cinema: uma análise possível?	12
1.2 Os limites entre a ficção e a realidade: reflexos ou expressão?	16
1.3 Do cinema aos sentimentos: historicidades e possibilidades.....	20
1.4 O cinema brasileiro: breves apontamentos.....	24
2 EDGAR ALLAN POE E CAO GUIMARÃES: DO CONTO À ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA.....	27
2.1 Edgar Allan Poe e <i>O homem das multidões</i> : modernidade e subjetivação	27
2.2 Cao Guimarães, a produção audiovisual mineira e <i>O homem das multidões</i>	35
2.2.1 Cao Guimarães e <i>O homem das multidões</i> : hipermodernidade e subjetivação	38
2.2.2 As multidões e o metrô	39
2.2.3 Dois sentimentos e uma câmera: sobrevivência psíquica e afastamento	47
3 JUVENAL E MARGÔ: SOLIDÃO OU ISOLAMENTO?	51
3.1 Juvenal e a solidão.....	52
3.2 Margô e o isolamento	57
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
FONTES.....	66
REFERÊNCIAS	66

INTRODUÇÃO

Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassava. Qualquer que seja o que quer dizer 'realidade'

– *A hora da estrela, Clarice Lispector*

A história precisa ser reescrita a cada geração, porque embora o passado não mude, o presente se modifica; cada geração formula novas perguntas ao passado e encontra novas áreas de simpatia à medida que revive distintos aspectos das experiências de suas predecessoras.

– *O mundo de ponta-cabeça, Christopher Hill*

O que move a pesquisa são nossas indagações, o questionamento que damos a nossas fontes e, além disso, nossa própria formação. Para Lucien Febvre, a História é ao mesmo tempo uma ciência do passado e do presente, ou seja, há, articulada na escrita do historiador, uma dimensão que, por meio das indagações do seu tempo, volta-se ao passado para estudá-lo, articulando-o com o seu tempo.

Escolhemos aquilo que nos agrada, instiga e motiva os estudos. Dessa forma, quando é colocado como proposta pesquisar os conceitos de solidão e isolamento no filme *O homem das multidões*, dos cineastas Cao Guimarães e Marcelo Gomes, bem como articulá-lo com o conto (de Edgar Allan Poe) do qual fora adaptado, estamos indo ao encontro das próprias indagações que carregamos na contemporaneidade, buscando ser contemporâneos, na perspectiva apontada por Agamben, e recebendo, desta forma, o “facho de trevas que provém do seu tempo”¹ (AGAMBEN, 2009, p. 64). Nesse caso, esse “facho de trevas” é a inquietação provocada por tais questões nos dias atuais; uma espécie de sussurro que rompe a dimensão espaço/tempo e marca presença em nossa contemporaneidade. Assim, o que pretendemos é espionar essa fratura temporal e buscar compreender quais são as questões que ainda lampejam (conceito de Walter Benjamin) desde o século XIX, por meio do conto *O homem das multidões*, e se fazem expressar na contemporaneidade por meio do filme.

Delimitar a temática da pesquisa foi uma tarefa árdua, visto que caminhar por esse campo teórico chamado História é navegar por um oceano de possibilidades para os trabalhos acadêmicos. Quando definimos investigar, por meio deste estudo monográfico, a solidão e o isolamento, adentrando, desta forma, no campo das sensibilidades, surgiu um incômodo que

¹ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó-SC: Argos, 2009, p. 64.

está inserido nesta sociedade, na qual tais questões tornaram-se tão evidentes: por que a solidão e o isolamento são palavras-chave da modernidade/contemporaneidade?

Uma das principais questões que nos levou a debruçarmos sobre o tema foi a escassez de produções que têm os sentimentos como objeto de estudo no campo historiográfico. Ao fazermos um breve levantamento de trabalhos acerca do tema no campo da História não encontramos nada que tangenciasse a solidão e o isolamento, de modo que, quando há alguma produção, esta está associada à Sociologia, Filosofia ou Psicologia. Acreditamos que tal estudo contribuirá para um alargamento na compreensão do tema e embutirá a História como categoria de análise de tais sentimentos.

A principal questão que norteia o presente estudo é: quais são as questões que na contemporaneidade levam sujeitos e corpos, em sua subjetividade, a sentirem as dimensões da solidão e do isolamento em nossa sociedade? Acreditamos que o filme de Guimarães e Gomes busca, por meio da narrativa fílmica, questionar esses aspectos atuais, mostrando que existem, dentro do sistema capitalista – no qual estamos inseridos –, contradições que nos levam a vivenciar aspectos que colocam em xeque o nosso próprio processo de interação humana.

O presente estudo busca, portanto, compreender, a partir da análise fílmica, a relação da produção de *O homem das multidões* com os conceitos de solidão e isolamento, entendendo o discurso fílmico como uma expressão cultural/subjetiva da sua própria temporalidade e buscando perceber até que ponto a adaptação do filme na modernidade não é uma questão totalmente ligada à forma como nos relacionamos com tais conceitos. Para tanto, é necessário investigar o cenário de produção do filme, suas leis de fomento e captação de recursos e rastrear se as produções estão ligadas às leis de incentivo à cultura e como se articulam com um projeto cultural.

O filme é baseado no conto homônimo de Edgar Allan Poe, e, por isso, é importante analisarmos o conto e sua constituição enquanto expressão da sociedade moderna e da modificação da constituição da identidade que se fazia naquele dado momento. Pretendemos, ainda, por meio de nossa análise, contribuir para as reflexões sobre a temática História e Cinema, levando em consideração que existem várias vertentes interpretativas dentro da História que objetivam analisar o cinema. Ademais, intencionamos buscar evidências de como alguns teóricos estão pensando a relação entre o Cinema e a História e como cada um encara as questões da narrativa cinematográfica.

Ao entendermos o cinema como objeto de estudo, estamos tratando, segundo Rosenstone (2010, p. 19), 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”². Marc Bloch (2001, p. 79-80), em seu livro *Apologia da História*, já mencionava essa diversidade de fontes para o historiador:

A diversidade dos testemunhos históricos é quase infinita. Tudo o que o homem diz ou escreve, tudo o que fábrica, tudo o que toca pode e deve informar sobre ele. É curioso constatar o quão imperfeitamente as pessoas alheias ao nosso trabalho avaliam a extensão dessas possibilidades. É que continuam a se aferrar a uma ideia obsoleta de nossa ciência: a do tempo em que não se sabia ler senão os testemunhos voluntários.³

São várias as fontes possíveis para o trabalho do “fazer História”, tal que, para Hayden White (1987, p. 18), a História é “uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa que pretende ser um modelo, ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de explicar o que eram representando-os”⁴. Cabe ao historiador selecionar e problematizar aquela que mais se enquadra em sua perspectiva de análise, de forma a perceber nesses vários dados algo que possibilite a construção de uma investigação histórica, embora tendo sempre em mente que jamais conseguirá conhecer tudo em relação ao passado. Todo o movimento que o historiador faz, no sentido de investigar uma inquietação histórica, é válido e merece destaque. Segundo Marc Bloch (2001, p. 44):

Se a história, não obstante, para a qual nos arrasta assim uma atração quase universalmente sentida, só tivesse isso para se justificar, se fosse apenas, em suma, um amável passatempo, como o bridge ou a pesca, valeria a pena todo o esforço para escrevê-la? Para escrevê-la, quero dizer honestamente, indo verdadeiramente em direção, o máximo possível, às suas molas ocultas: por conseguinte com dificuldades.⁵

Entendendo as especificidades de cada fonte, o trabalho terá uma movimentação entre duas temporalidades: a da constituição da individualização e a modificação na construção da identidade do indivíduo moderno, por meio do conto, e a temporalidade do filme, uma espécie de movimento “vai e vem”, tendo como norte as indagações da atualidade e buscando perceber até que ponto o filme *O homem das multidões* está ou não inserido nessa teia moderna de resignificação da solidão.

² ROSENSTONE, Robert A. **A História nos filmes, os filmes na História**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 19.

³ BLOCH, M. **Apologia da História ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 79-80.

⁴ WHITE, H. **Meta-História: a imaginação histórica do século XIX**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1987, p. 18.

⁵ BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 44.

No que diz respeito ao trato dos filmes enquanto objetos de estudo, as análises serão realizadas por meio do processo de *découpage* das cenas, colocando e cruzando os enquadramentos e filmagem com a bibliografia e fontes secundárias, de forma a tecer uma ligação entre o filme e a problemática central.

1 HISTÓRIA, CINEMA E SENTIMENTO

Buscaremos, neste capítulo, pensar as relações e tensões entre o Cinema e a História, para compreendermos quais são os limites (se existem tais barreiras) dessa via de interpretação. Posteriormente, precisamos percorrer alguns embates teóricos sobre a História e Sentimentos, buscando entender como tais campos se articulam e como um corrobora o outro. Para isso, primeiramente, precisamos pontuar algumas indagações fundamentais para toda a elaboração da pesquisa. Dito isso, esse “momento teórico” vem para contribuir e elucidar a compreensão sobre a temática História e Cinema de que nos aproximaremos e com a qual trabalharemos ao decorrer do presente trabalho monográfico.

Neste ponto, precisamos deixar a formalidade de lado e dizer algo em primeira pessoa: não acreditamos na neutralidade do trabalho do historiador, pois, em todo o seu processo de criação intelectual, este está atravessado – como se este fosse um único ponto de convergência de várias linhas – de “milhares” de questões que se expressarão em sua escrita. Por fim, acreditamos que, após esse deslocamento, estamos prontos para levantar âncora e navegar por esse imenso campo de estudos chamado: História e Cinema.

1.1 História e Cinema: uma análise possível?

A relação entre Cinema e História é objeto de preocupação e análise de vários historiadores interessados em teorizar esse campo de estudo. Para o historiador Eduardo Victorio Morettin⁶ (2003), tais questões, sobre as relações entre História e Cinema, podem ser observadas desde 1898 por meio de um artigo publicado na revista *Cultures*, em que há uma tentativa de tecer uma análise entre essas duas questões já naquela época. Porém, é somente no final da década de 1970⁷ que o Cinema será paulatinamente reconhecido como objeto de análise para os historiadores que buscam desconstruir as cenas, entendendo, desta forma, como foram esquematizadas, assim como sua ideologia/discurso e posição político-social e a quem e por que se destina tal produção.

⁶ Moretim tece tal questão no início do seu artigo em que ele pretende estudar a importância de March Ferro para os estudos de História e Cinema. Para aprofundar, vide: MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, n. 38, Curitiba: Editora UFPR, 2003, p.11-42.

⁷ 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 de Nilo Odália. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991. Deixo claro que não entendo 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 em historiadores das escolas históricas anteriores, mas é inegável a contribuição destes no que tange à divulgação e ampliação do método empírico histórico.

Morettin pontuará que um dos primeiros historiadores a se debruçar sobre a relação Cinema e História foi Marc Ferro, e, para este autor, o cinema pode ser trabalhado por meio de três abordagens: como leitura cinematográfica da História; colocando o cinema como agente histórico; ou ainda buscando uma leitura histórica do cinema. Mas, independentemente da forma que o autor propõe para a discussão, podemos perceber que haverá em todas a transformação do cinema em documento histórico⁸ e, a partir dessa sistematização, como ponto para uma análise do historiador.

Se Marc Ferro, em suas análises das produções cinematográficas transformará cinema em um documento histórico, o historiador Alexandre Busko Valim (2011, p. 285), apoiado na teoria de Willian Guynn, evidencia que uma saída para esse engessamento do contexto (ou seja, a transformação do cinema em documento) é buscar uma análise das expressões sociais do cinema e não uma busca por “procurar a imitação do passado até o mais ínfimo pormenor na busca de anacronismos”⁹. O autor ainda pontua que um bom estudo em Cinema deve equilibrar “a teoria cinematográfica, a crítica cinematográfica e a história do cinema”¹⁰ (p. 284). Valim enfatiza essas questões, pois, para ele, muitos historiadores, ao se debruçarem sobre tais estudos, tendem a cair na contextualização por não dominarem a teoria ou a técnica e, com isso, não veem as particularidades desse objeto.

Valim ainda acrescenta que a necessidade de se estudar o cinema a partir da História se dá uma vez que há nas compreensões atuais a necessidade de pensar a “emissão, a mediação e a recepção de filmes de maneira integrada”¹¹ (p. 283). Para o autor, nos estudos clássicos do cinema, essas questões não eram consideradas como sendo integradas, porém tornam-se importantes nos estudos atuais. O autor, pensando o cenário brasileiro, apontará, inicialmente, que os estudos sobre o cinema desde a década de 1940 eram constituídos por abordagens e análises sociais do cinema, mas, a partir de 1990, começam a surgir trabalhos que focam em problematizar e pensar a relação entre a emissão e a recepção das produções cinematográficas, ou seja, é somente na década de 1990 que há uma mudança no processo epistemológico do pensar História e Cinema (VALIM, 2011, p. 284).

⁸ Podemos perceber essa mesma relação estabelecida entre a História e Memória, na qual, muitas vezes, os historiadores acabam tratando a memória apenas como documento histórico e esquecem-se de buscar entender a linguagem própria e suas especificidades. Para compreender mais sobre as linguagens da memória vide: SEIXAS, Jacy Alves de. Os tempos da memória: (des) continuidade e projeção. Uma reflexão (In) atual para a História?. Revista do Programa de Estudos Pósgraduados em História e do Departamento de História da PUC-SP: **Artes da História & outras linguagens**, n. 24, junho/02.

⁹ VALIM, Alexandre Busko. Cinema e História. In: CARDOSO, Ciro; VAINFAS, Ronaldo. **Novos domínios da História**. Elsevier Brasil, 2011, p. 285.

¹⁰ Ibidem, p. 284.

¹¹ Ibidem, p. 283.

O cinema é uma ferramenta de produção de uma linguagem que está totalmente, segundo Morettin (2003, p. 13), “fora do controle de qualquer instância de produção, principalmente o Estado”¹². O filme, portanto, possui articulações e questões que fazem parte unicamente de sua própria narrativa e que não estão sujeitas a nenhuma amarra social, e, para o autor, nem mesmo a censura é capaz de dominá-lo. Enquanto Morettin nos apresenta o cinema sob tal definição, o crítico francês Gérard Betton (1983, p. 3) apresentar-nos-á o cinema como “antes de mais nada, uma arte, um espetáculo artístico. É também uma linguagem estética, poética ou musical – com uma sintaxe e um estilo; é uma escrita figurativa, e ainda uma leitura, um meio de comunicar pensamentos, veicular ideias e exprimir sentimentos”¹³.

Betton nos coloca frente a algo que, apesar de ser debatido por ele na década de 1980, ainda é uma questão muito atual. Para ele, o processo de compreensão artístico (e cinematográfico) se dá por meio de um aperfeiçoamento da linguagem cinematográfica, ou seja, precisamos integrar as relações estabelecidas entre as formas e o conteúdo, porém o autor mesmo enfatizará que tal compreensão não é suficiente para a realização de uma obra de arte. Nas palavras de Betton (1983, p. 1), “a existência artística e a alma de uma obra-prima parecem decorrer da habilidade, mas também e sobretudo da arte de escolher imagens em função da sua significação e de seu valor rítmico”¹⁴. Mas, afinal, o que seria arte?

Segundo o dicionário Houaiss, arte é definida como “habilidade ou disposição dirigida para a execução de uma finalidade prática ou teórica, realizada de forma consciente, controlada e racional”¹⁵. A arte, portanto, possui uma dimensão de ação, é algo que possui uma finalidade, um objetivo, mesmo que não seja o almejado pelo seu criador. O produto final artístico (literatura, cinema, pintura etc.) é o complexo processo finalizado¹⁶, em que a *forma* utilizada pelo criador (ou diretor) expressará um *conteúdo*, que em sua função final acarretará uma ação (transformação e/ou fruição, em tese, do seu espectador).

Tal questão é onde podemos tecer críticas ao processo engessador da História, levando em consideração que muitas vezes, nós historiadores, ao irmos ao encontro de uma linguagem artística como fonte para uma pesquisa, acabamos de certa forma por valorizar (ou buscar

¹² MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, n. 38, Curitiba: Editora UFPR, 2003, p. 13.

¹³ BETTON, Gérard. **Estética do Cinema**. 1. ed. Martim Fontes: São Paulo, 1983, p. 3.

¹⁴ Ibidem, 1983, p. 1.

¹⁵ HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 3.0. [CD-ROM]. 2009.

¹⁶ Aqui podemos fazer referência à célebre frase do pintor Wassaly Kandinsky, “tudo começa num ponto”, dando essa compreensão de que a obra de arte nasce na primeira ideação do artista, a obra é o conjunto, o todo, não apenas o “produto” final.

sempre) o conteúdo em detrimento da forma, queremos ler as entrelinhas e esmiuçar todo o processo como se fôssemos dissecadores críticos que buscam uma verdade uníssona por detrás da arte. Geralmente, engolimos toda a especificidade de uma obra artística (ou cinematográfica) por uma expressão que nos soa como um mantra: o contexto histórico.

Esse tema é expresso em Walter Benjamin, quando o autor pontua a questão do contexto e o texto, que podemos aplicar (em certa medida) ao cinema. A historiadora Jeanne Marrie Gagnebin (1983, p. 45), em seu livro dedicado a comentar, brevemente, a obra e a vida de Benjamin, pontuará que, para o autor,

Se é lícito falar em verdade da obra, se essa verdade transcende sua finitude histórica, ela não deixa de permanecer-lhe, por outro lado, indissociavelmente ligada, só podendo se revelar no próprio interior da organização do texto, compreendido como produção histórica.¹⁷

Isto é, quando abordamos um filme, uma obra literária, uma pintura, sempre tendo o contexto (a História) como pano de fundo, como se a arte só se valorizasse por meio de tal ação, damos ênfase ao meio em que a produção artística fora produzida como questão primordial (e às vezes mais importante que o próprio objeto que pretendemos analisar). Assim, caímos no esquecimento teórico e ignoramos que este contém, dentro de si mesmo, aspectos que já expressarão seu próprio tempo, ou seja, analisar uma obra de arte é ir ao encontro diretamente de seu tempo histórico, um não se encontra apartado do outro.

As linguagens artísticas nos permitem, portando, analisar sob outros pontos de vista, sob outras óticas. Quando chocamos a arte com a História, estamos, em certa medida, traçando uma busca de algo que está em nós por meio desse “lampejo do passado” e almejando enxergar por ângulos antes não explorados, para reconhecer aspectos cotidianos (ou do passado) que, por serem tão comuns, passariam despercebidos (pela aderência?), mas que na arte ganham novos significados que nos permite novas interpretações.

Por meio dos jogos de câmeras, quadros, cores e fotografias é que podemos, a partir do cinema, perceber dimensões não observáveis em outros meios de linguagem, como a fotografia e a literatura. A partir de técnicas de *plongée* (quando a câmera está posicionada acima do objeto), *contra-plongée* (quando a câmera é posicionada abaixo do objeto), câmera lenta e outras, ou seja, de técnicas desenvolvidas ao longo do século XX e apropriadas, deslocadas e estimuladas, o fílmico permite desbravarmos caminhos para descoberta de

¹⁷ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 45. (Coleção Encanto Radical).

dimensões (surreais, abstratas e/ou reais) impossíveis de serem perceptíveis a partir de outros mecanismos. O cinema nos possibilita diversos caminhos de interpretação.

Cria-se, portanto, com o cinema, uma dimensão espaço-temporal própria que pode ser muitas vezes confundida com a realidade. Tal questão torna-se importante para os historiadores, uma vez que são as expressões desse “real” que permitem a ele colocar o cinema como categoria de estudo. O real no cinema é algo instigante, pois os espectadores frequentemente “compram a ideia” ficcional do cinema como se a projeção fílmica constituísse uma verdade uníssona e concreta.

1.2 Os limites entre a ficção e a realidade: reflexos ou expressão?

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 a algumas dificuldades, levando em consideração que até mesmo os nossos “mecanismos” de compreensão do mundo (visão, tato, olfato e paladar) podem nos causar enganos.

Sobre essa questão, Betton pontua que não é só no cinema que “a antinomia entre o real e o sonho, entre a realidade e a verdade”¹⁸ é utilizada como ferramenta para a criação, mas 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 ele comporta um significado um pouco vago se levarmos em consideração as múltiplas possibilidades de análise desse próprio real. E mesmo quando nos debruçamos sobre os estudos dos movimentos realistas, precisamos considerar qual realismo? O realismo poético; o realismo psicológico; o realismo social?

Aqui cabe uma ressalva (e em certa medida também uma crítica), pois, muitas vezes, quando se pensa a História atrelada ao Cinema, é atrás desse “real” (ou das contradições desse “real”) que o historiador busca construir sua interpretação, como se por ele e somente nele essa realidade pudesse ser expressa. Para Betton (1983, p. 9),

¹⁸ BETTON, Gérard. **Estética do Cinema**. 1 ed. São Paulo: Martim Fontes, 1983, p. 11.

A imagem filmica 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.¹⁹

Como podemos perceber, a realidade no cinema é uma *realidade estética*²⁰, que está formulada a partir de tensões que advém, obviamente, de muitas questões da sociedade em que está inscrita. Por isso, pensar o real no cinema é algo que deve ser elaborado e colocado com cautela, para que, ao utilizarmos o cinema como categoria de análise, haja mecanismos suficientes para procurar, captar e criticar as narrativas sociais que ele (re)produz.

Mesmo que, como já pontuado, 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”²¹ (MORETTIN, 2003, p. 16). Essas possibilidades avessas de análises são o que Marc Ferro conceituará como “contra-história”. Segundo Morettin (2003, p. 16-17), 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 ‘revelar’ o inverso da sociedade e a origem social desses grupos, uma vez que eles representam esse inverso.²²

Um contraponto interessante às ideias de Ferro é Tomás Gutiérrez Alea, um cineasta cubano que atuou em meio ao processo revolucionário de Cuba e buscou criar uma teoria cinematográfica sobre a relação entre o cinema e o espectador. Ele entende a realidade como sendo constituída também pelas manifestações culturais do homem, ao passo que compreendemos a esfera da produção cinematográfica como uma tangente da esfera cultural, a partir da qual a ficção estaria atrelada à realidade. No entanto, devemos enfatizar que, apesar de uma estar inserida na outra, ambas são esferas distintas, cada qual com sua peculiaridade.

¹⁹ Ibidem, p. 9.

²⁰ Grifos do autor.

²¹ MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, n. 38, Curitiba: Editora UFPR, 2003, p. 16.

²² Ibidem, p. 16-17.

Desse modo, pode-se interpretá-las a partir de dois veios: como aspectos da própria realidade ou como aproximação da sua “essência”.

Gutiérrez Alea (1982, p. 60) pontua que o “espectáculo puede concebirse entonces como una mediación en el proceso de penetración de la realidad”²³, ou seja, para o autor, é no momento do espetáculo da ficção que a abstração adentra o processo do conhecimento e pode (ou não) provocar uma compreensão da realidade em que se está inserido. Podemos ler o seguinte (ALEA, 1982, p. 57),

Ciertamente, la película es una cosa y la realidad otra. No puede olvidarse uno de que ésas son las reglas del juego. Claro que no están – no pueden estar – completamente divorciadas una de otra: la película también forma parte de la realidad y, como toda obra del hombre que se inscribe en el campo del arte, es una manifestación de la consciencia social y constituye, al mismo tiempo, un reflejo de la realidad.²⁴

Mesmo o autor utilizando o conceito de “reflexo da realidade” (levando em consideração que este partia de um local específico onde entender o cinema como reflexo era importante), podemos perceber várias questões interessantes, pois sobre essa questão da realidade, ainda tendo como fundo da análise Gutiérrez Alea, para o autor, devemos sempre entender que os signos que o cinema utiliza não são aspectos apartados da realidade, mas signos que estão nela e são ressignificados.

Uma questão deve ser pontuada quando tomamos o cinema como categoria de análise histórica: ao observarmos vagamente algumas teorias sobre História e Cinema, podemos cair no senso comum de entender o cinema apenas como uma expressão “visível de algo não-visível”, ou, ao desconstruirmos suas cenas, vamos encontrar uma “dimensão latente por trás de algo aparente”. Morettin (2003, p. 15), analisando a teoria de Marc Ferro, pontua que,

A idéia proposta pelo historiador de que o cinema não é uma expressão direta dos projetos ideológicos que lhe dão suporte deve ser ressaltada: um filme apresenta, de fato, tensões próprias. Essas, porém, não devem ser pensadas nos termos de sua inclusão ou no campo da ‘história’ ou de sua

²³ “O espetáculo pode ser concebido então como uma mediação no processo de penetração da realidade”. ALEA, Tomás Gutiérrez. **Dialéctica del espectador**. Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1982, p. 60.

²⁴ “Certamente, o filme é uma coisa e a realidade outra. Você não pode esquecer que uma dessas regras são as regras do jogo. Claro que eles não são - eles não podem ser - completamente divorciados um do outro: o filme também é parte da realidade e, como qualquer obra do homem que faz parte do campo da arte, é uma manifestação da consciência social e constitui, ao mesmo tempo, um reflexo da realidade”. Ibidem, p. 57.

‘contra-história’, tal como faces opostas de uma mesma moeda, parti-pris que define um único sentido da obra.²⁵

Quando entendemos que o cinema possui fatos e tensões próprios, que estão muitas vezes em dissonância com as ferramentas engessadoras da historiografia, começamos a perceber que há uma linguagem específica dentro do cinema e que devemos entender os mecanismos dessa linguagem, para assim conseguirmos assimilá-los com a História.

É quando entendemos a linguagem própria do cinema que conseguimos criar uma ferramenta de análise para nossas questões. Somente quando olhamos para os discursos cinematográficos como algo que comporta em si mesmo uma narrativa da realidade (mesmo que não sendo a intenção do diretor) e percebemos, dentro desse processo narrativo, que seus caminhos de análise podem ser os mais distintos de acordo com aquele que os interpreta, é que podemos conseguir, dessa forma, captar “imagens, consideradas reais, sobre algum aspecto da sociedade (imaginário, economia etc.)”²⁶.

Essa questão da percepção dessas expressões do real é dada, segundo Morettin (2003, p. 24), por meio da crítica. O autor coloca que “essa leitura se efetiva no exercício de uma crítica ao documento cinematográfico; exame vinculado à tradição histórica”²⁷. Aqui, em certa medida, concordaremos com Morettin, é necessário tecermos uma crítica ao “documento” cinematográfico, porém tomaremos como base a distinção feita por Walter Benjamin entre comentário e crítica, uma vez que para Benjamin a crítica é a busca pelo “conteúdo verdadeiro”, ao passo que o comentário é algo mais superficial em torno da obra analisada. Para Benjamin (apud ARENDT, 2010, p. 170), o crítico é “um alquimista que pratica a obscura arte de transmutar os elementos fúteis do real no ouro brilhante e duradouro da verdade, ou antes de observar e interpretar o processo histórico que realiza tal transfiguração mágica”²⁸.

Essa “crítica benjaminiana” da busca do conteúdo vem ao encontro das propostas de análise filmicas mais recentes, que se recusam a entender o filme como pano de fundo de um contexto histórico. Para Morettin,

O filme possui um movimento que lhe é próprio, e cabe ao estudioso identificar o seu fluxo e refluxo. É importante, portanto, refazer o caminho trilhado pela narrativa e reconhecer a área a ser percorrida a fim de

²⁵ MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, n. 38, Curitiba: Editora UFPR, 2003, p. 15.

²⁶ Ibidem, p. 23.

²⁷ Ibidem, p. 24.

²⁸ ARENDT, Hannah. **Homens em Tempos Sombrios**. São Paulo: Cia de Bolso, 2010, p. 170.

compreender as opções que foram feitas e as que foram deixadas de lado no decorrer do seu trajeto.²⁹

Precisamos buscar compreender quais são os diálogos estabelecidos entre o filme e a sociedade, seus pontos de convergência e divergência, mas buscar também fazer tal análise sem perder de vista que há, dentro do processo cinematográfico, uma linguagem própria, de modo que devemos fazer uma análise que busque entender os limites e as tensões entre o filme e o seu tempo.

Esse momento inicial foi importante para podermos entender alguns dos embates existentes dentro do campo Cinema e História e, além disso, também foi necessário para mostrar de onde partiremos quando formos analisar o filme *O homem das multidões*, do cineasta Cao Guimarães. Buscaremos estabelecer uma metodologia que dê destaque à linguagem fílmica, mas sempre tentando colocar em diálogo essa linguagem com os “fluxos e afluxos” que dela podemos tirar, estabelecendo pontes (e críticas) com a realidade (objetiva ou subjetiva) e o sistema econômico no qual estamos inseridos. Portanto, o que se pretende é uma análise que se articule com as mais variadas vertentes possíveis, de modo a estabelecer conexões que nos ajudem a entender o processo de isolamento e solidão do indivíduo na contemporaneidade.

Antes de adentrarmos na ficção de Cao Guimarães, precisamos entender quais são as relações estabelecidas entre a História e os sentimentos. O filme aborda uma dimensão afetiva e psíquica humana: a solidão e o isolamento. Não podemos negar que os estudos que priorizam as dimensões afetivas/culturais na História ainda são, em sua maioria, deixados de lado ou colocados como categoria “menor” entre os temas a serem abordados pela História. Também é necessário mostrarmos qual a definição de solidão e isolamento da qual partiremos durante nossa análise, tecendo, desta forma, a definição desses conceitos e evidenciando que estamos apoiados na diferenciação estabelecida em Hannah Arendt, em que significados distintos desses conceitos foram definidos. Dessa maneira, breves apontamentos sobre essa questão são mais que pertinentes de serem feitos.

1.3 Do cinema aos sentimentos: historicidades e possibilidades

Comparadas ao cinema, as sensibilidades têm, por muito tempo, posto o campo historiográfico em xeque, além de serem constantemente objeto de várias tensões em torno do

²⁹ MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, n. 38, Curitiba: Editora UFPR, 2003, p. 38.

fazer História. Os sentimentos são frequentemente vistos como uma questão de “conhecimento menor” para aqueles que enxergam o nosso campo de estudo como uma “ciência dura”, negando-se, assim, a especificidade desse tema bem como a sua linguagem própria. Os campos do sentimento e imaginário comportam dentro de si possibilidades vastas no que tange à ampliação do processo epistemológico histórico. Quando buscamos juntar as sensibilidade e a História, estamos de certa forma indo na direção oposta daqueles que acreditam ser o nosso campo de conhecimento passível apenas de uma análise rígida.

A principal dificuldade em estudar um tema como o proposto pelo presente trabalho é analisar duas temporalidades distintas em seu processo histórico, mas absolutamente próximas nas suas implicações subjetivas. O conto *O homem das multidões*, de Edgar Allan Poe, e o filme homônimo de Cao Guimarães são, ambas as obras, narrativas preocupadas em entender o processo de subjetivação na modernidade e contemporaneidade, cada um a sua maneira. O conto está situado no século XIX, o filme no XXI. Dois séculos separam uma narrativa da outra, mas há uma chave interpretativa que se encaixa como análise em ambas, e essa chave nós conceituaremos como: *solidão e isolamento modernos*³⁰.

Quando buscamos pensar tais questões pela chave do sentimento, do sutil ou até mesmo do indesejado, estamos adentrando, desta forma, no campo das sensibilidades, tão renegado pelos historiadores que acreditam ser a História uma ciência rígida, dura e estática, de modo que qualquer questão que fuja do rigor científico e escape às formas da tradição está sujeita a ser entendida como “ensaística”, “fugaz” e “irreal”. Porém, quando aproximamos a lupa do conhecimento histórico dessas chaves sentimentais de interpretação, vemos que tais ferramentas estão, e muito, em consonância com esses estudos.

Sobre essa questão das sensibilidades, Sandra Pasavento (2005) pontua que,

As sensibilidades corresponderiam a este núcleo primário de percepção e tradução da experiência humana que se encontra no âmago da construção de um imaginário social. O conhecimento sensível opera como uma forma de reconhecimento e tradução da realidade que brota não do racional ou das construções mentais mais elaboradas, mas dos sentidos, que vêm do íntimo de cada indivíduo.³¹

Ou seja, a sensibilidade é uma ferramenta que ajuda o historiador a construir seu conhecimento, de forma a entender as operações de interpretação da realidade de outrora por

³⁰ Destaque do autor.

³¹ PESAVENTO, Sandra. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. **Nouveaux mondes mondes nouveaux**, 2005.

outro viés. Trata-se de uma tentativa de compreender a inscrição de cada indivíduo no seu tempo por meio do sentimento e das construções mentais.

Sobre a questão das mentalidades, não podemos tocar nesse ponto sem evocar para a discussão o historiador Lucien Febvre. Para o autor, quando nos debruçamos sobre a análise histórica dos sentimentos, podemos cair no erro de interpretá-los com as noções contemporâneas que possuímos sobre tais questões. Por exemplo, quando falamos em angústia e medo na idade média, não é o mesmo que falarmos em angústia e medo nos dias atuais, antes precisamos entender quais são os aportes ou locais nos quais esses conceitos se encaixam em sua própria época.

Para Luiz Alberto Sciamarella SantAnna (2008, p. 42),

A história das sensibilidades, presente na obra de Lucien Febvre, é um novo campo de conhecimento sobre a história dos sentimentos. Novo, não só por ter sido inaugurado na historiografia por ele, mas também pela abordagem que os objetos, tais como o amor, a alegria e os sentimentos provocados pela morte, pelo medo, etc., recebem em termos historiográficos³².

Febvre busca, em sua obra, analisar as estruturas de sentimento presentes nos indivíduos de determinada temporalidade, criando uma complexa forma de análise histórica a partir da psicologia e dos sentimentos, compreendendo as mentalidades de outrora como fonte para a pesquisa.

O autor, portanto inaugura uma nova maneira de fazer a História, partindo dessa categoria de análise, com duas novas formas: primeiramente, há uma maneira historiográfica de analisar os sentimentos, ou seja, há em Febvre a construção do que podemos chamar de uma historiografia dos sentimentos, e, em segundo, os próprios objetos de análise, tais como amor, alegria, morte e o medo. Lucien Febvre se interessa, portanto, pelo conjunto, ou seja, pelas situações em que os sentimentos misturar-se-iam com as operações dos sentidos, com as ações e com o processo intelectual (SANTANNA, 2008).

Quando pensamos em estudar as emoções e os sentimentos na História, podemos ser questionados sobre o caráter individual do sentimento e a sua “não aplicação no social”, porém, como aponta a historiadora brasileira Sônia A. Siqueira (1976, p. 567), "as emoções

³² SANTANNA, Luiz Alberto Sciamarella. A história do mental de Lucien Febvre: a iconografia revela a sensibilidade religiosa. **Projeto História**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, 2008, p. 42.

são descargas catárticas de sentimentos latentes na comunidade social"³³, ou seja, existem emoções que são compartilhadas coletivamente como expressão social (por exemplo, o medo presente na figura da feiticeira durante a Idade Média). Para a autora (1976, p. 568), “as emoções coletivas, — fruto de redução recíproca de sensibilidades diversas — provocam por contágio mimético, o complexo afetivo-motor e associam numerosos participantes”³⁴.

Nesta monografia, nos interessa investigar os conceitos/sentimentos de Solidão e Isolamento no filme de Cao Guimarães, e, para isso, precisamos entender um pouco sobre tais questões. Quando pensamos sobre a solidão e isolamento, podemos fazer referência à filósofa moderna Hannah Arendt que, a partir de seu ensaio *Compreender*, desenvolveu uma diferenciação desses termos.

Para a autora, cada termo possui seu respectivo significado: a solidão é a capacidade de cada indivíduo de voltar-se para dentro de si mesmo e, através da subjetividade, produzir seu próprio conhecimento para, posteriormente, colocar isso em interação com o outro, ou seja, sem solidão não há ação, uma vez que não há como o indivíduo refletir e construir sua própria interpretação de suas percepções; o isolamento tem como efeito a destruição da possibilidade da solidão (no isolamento aparta-se algo do seu contexto, tira-se o referencial), uma vez que este coloca o ser isolado no estado de “inumanidade”, impossibilitando, assim, seu exercício de autorreflexão. Não existe a possibilidade da ação no isolamento, muito menos da reflexão – o isolamento é o estado de total não-ação perante a vida e a sociedade (ARENDT, 2008). Podemos afirmar, a partir disso, que solidão não é isolamento, assim como isolamento não é solidão. Trabalharemos mais essa diferenciação quando formos pensar os personagens do filme e suas relações com tais conceitos.

Dessa forma, quando pensamos essas questões da Solidão e do Isolamento no filme *O homem das multidões*, surgem algumas perguntas específicas sobre o cenário no qual o filme é produzido (a contemporaneidade): estamos solitários ou isolados? Assim como no conto de Edgar Allan Poe: quantas multidões hoje em dia não são produzidas? Quais as particularidades que nos fazem perceber tal dimensão afetiva atual? E qual sua relação com a História?

Antes de respondermos a tais indagações, precisamos entender o ponto de partida de Cao Guimarães como cineasta brasileiro. Ele parte de um dado momento histórico no cinema nacional, por isso precisamos entender um pouco sobre as questões em torno das produções

³³ SIQUEIRA, Sônia A. A Renovação da História: História dos Sentimentos. **Revista de História**, USP, v. 54, n. 108, 1976. p. 567. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/77818/81800>> Acesso em: 19 out. 2017.

³⁴ Ibidem, p. 568.

audiovisuais do Brasil, para, assim, após termos caminhado esse longo trajeto inicial, começarmos a analisar o filme e suas relações com a contemporaneidade.

1.4 O cinema brasileiro: breves apontamentos

Podemos ver, na lista de lançamentos de filmes nacionais do site da revista *Filme B*³⁵, que, em 2017, até o mês de novembro, já foram lançados 119 filmes, e a previsão é de que, até o fim do ano, mais 18 filmes estreiem, contabilizando 137 estreias nacionais em 2017. Trata-se de uma ampla produção, levando-se em consideração o cenário de produção audiovisual nacional, e esse alargamento da produção se dá por meio das leis de fomento e de incentivo à cultura que vêm sendo criadas e estimuladas desde 1991.

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).

Os principais incentivos são aqueles que possibilitam deduções fiscais para os contribuintes que incentivarem as produções audiovisuais. No texto da Lei nº 8.685/93, em seu Artigo 1º (alterado pela Lei nº 13.196, de 1 de dezembro de 2015), pode-se ler:

Art. 1º Até o exercício fiscal de 2017, inclusive, os contribuintes poderão deduzir do imposto de renda devido as quantias referentes a investimentos feitos na produção de obras audiovisuais cinematográficas brasileiras de produção independente, mediante a aquisição de quotas representativas de direitos de comercialização sobre as referidas obras, desde que esses investimentos sejam realizados no mercado de capitais, em ativos previstos em lei e autorizados pela Comissão de Valores Mobiliários (CVM), e os projetos de produção tenham sido previamente aprovados pela Agência Nacional do Cinema (Ancine).³⁶

³⁵ B, Filme. **Calendário de estreias** – Nacionais. 2017. Disponível em: <<http://www.filmeb.com.br/calendario-de-estreias/nacionais>>. Acesso em: 20 out. 2017.

³⁶ BRASIL. Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, jul. 1993. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18685.htm>. Acesso em: 20 out. 2017

Ou seja, tal lei permite o abate no imposto de renda da quantia investida nas produções audiovisuais brasileiras, e essas deduções são previstas na porcentagem de “4% (quatro por cento) do imposto devido pelas pessoas jurídicas”³⁷ e “6% (seis por cento) do imposto devido pelas pessoas físicas”³⁸. Em troca desse investimento o contribuinte (além das devidas deduções) também tem sua imagem vinculada à produção (os patrocinadores). Sobre essas questões de fomento, no site da Ancine, podemos ler,

O cinema e o audiovisual constituem um setor estratégico para o país, tanto em termos culturais, como meio de afirmação da nossa identidade, quanto em termos econômicos, como indústria geradora de empregos e divisas que deve ser estimulada e protegida. Em suas ações de Fomento, a ANCINE luta pelo crescimento do mercado interno, por meio da expansão da oferta e da demanda por conteúdos plurais e diversificados; pelo fortalecimento das empresas de capital nacional comprometidas com o conteúdo brasileiro; e pela maior inserção no mercado externo, por meio do apoio a coproduções e à participação em festivais internacionais. Isso se dá através de diferentes mecanismos, diretos e indiretos.³⁹

Mônica Brincapele Campo, em sua tese *História e Cinema: o tempo como representação em Lucrecia Martel e Beto Brant*, faz um breve histórico sobre a produção audiovisual brasileira, bem como suas leis de incentivo, na qual podemos perceber que, se por um lado as leis de incentivo trouxeram um alargamento na produção audiovisual brasileira, por outro, ela suplantou pequenas distribuidoras que estavam fora dos sistemas de circulação das leis de incentivo (principalmente durante as décadas de 1970 e 1980), ou seja, as leis de fomento audiovisual brasileiras produziram, ao mesmo tempo, uma inclusão e uma exclusão, de modo que podemos dizer que há um paradoxo das leis de incentivo.

A autora aponta que essas contradições das leis de incentivo podem ser percebidas desde a década de 1970, em que, com a criação da Embrafilme (através do decreto-lei nº 862, de 12 de setembro de 1969), pode-se perceber que “esta empresa estatal concentrou a produção e a distribuição de filmes, ocasionando a falência dos pequenos distribuidores”⁴⁰ (CAMPO, 2010, p. 36). Ou seja, a produção brasileira estava fortemente alicerçada na produção estatal, e com o fechamento da Embrafilme (no governo Fernando Collor de Melo)

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

³⁹ MINISTÉRIO DA CULTURA. Fomento: o que é?. **Ancine**, 2017. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/fomento/o-que-e#rodape>>. Acesso em: 20 out. 2017.

⁴⁰ CAMPO, Mônica Brincapele. **História e cinema: o tempo como representação em Lucrecia Martel e Beto Brant**. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas – SP, 2010, p. 36. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/280451>>. Acesso em: 21 out. 2017.

a produção audiovisual brasileira sofreu uma grande queda. Pós a extinção da Embrafilme (na década de 1990), as únicas empresas que conseguiam financiar suas produções eram as grandes indústrias audiovisuais já estabelecidas. Podemos ler que,

Quando da criação da Embrafilme nos anos 1970, esta empresa estatal concentrou a produção e a distribuição de filmes, ocasionando a falência dos pequenos distribuidores. Quando a empresa deixou de existir, no início dos anos 1990, somente as *majors* atuavam no mercado e se apossaram dele. Assim, não se podia pensar em distribuição de filmes no país sem que estas empresas multinacionais estivessem envolvidas.⁴¹

Ao passo que novas leis de incentivo, mais abrangentes, foram sendo criadas, surge o chamado “Cinema da Retomada”, que buscava reviver a produção audiovisual brasileira que havia sido duramente afetada durante as décadas de 1980/90 (devido à crise econômica que se estabeleceu, quase duas mil salas de cinema são fechadas no país). As produções que surgem posteriores a isso são tentativas paulatinas (mediante as leis de incentivo já mencionadas) de uma melhoria na produção audiovisual brasileira. Tal categoria cairá em desuso. Campo destaca que,

Na situação brasileira, fica evidente a percepção de que uma delimitação é desconfortável. Se há a denominação de Cinema da Retomada, ou seja, a percepção de uma sistemática produção após as leis de incentivo dos anos 1990, ela estaria sendo utilizada para tentar compreender como esta ‘indústria’ passou a organizar sua produção em campo de difusão tão desfavorável. A denominação Cinema da Retomada caiu em desuso após o final do governo Fernando Henrique Cardoso.⁴²

Para a autora, esse cenário mudou no início dos anos 2001, mediante reivindicações e congressos promovidos pelos cineastas, juntamente com a criação da ANCINE. Com esse “cenário reivindicativo”, começa a haver um incentivo maior às produções de baixo orçamento, de forma que um “suspiro” foi possível ao cinema brasileiro. Nesse momento, a autora aponta que o documentário ganha forças no cenário nacional. Veremos que essa produção videográfica documental dar-se-á principalmente em Minas Gerais, e Cao Guimaraes será um dos representantes dessa geração de documentaristas. Abordaremos mais sobre essas questões do cinema nacional e das particularidades mineiras na produção audiovisual em outro momento.

⁴¹ Ibidem, p. 26.

⁴² Ibidem, p. 23.

2 EDGAR ALLAN POE E CAO GUIMARÃES: DO CONTO À ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Difícil é o ser humano, viu, porque máquina não dá defeito. Que nem o computador, o computador você formata do jeito que você quer, você programa do jeito que você quer. Chat bate-papo, você tá lá digitando... a pessoa responde você digita, a pessoa responde você digita. Agora o ser humano é complicado mesmo. - Margô

O Homem das Multidões (2014)

‘Este velho’, disse comigo, por fim, ‘é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa-se a estar só. 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’.

O Homem das Multidões (1840)

2.1 Edgar Allan Poe e *O homem das multidões*: modernidade e subjetivação

Edgar Allan Poe foi um escritor, romancista, poeta e crítico americano, nasceu em Boston, em 1809, e faleceu (uma morte envolta de mistérios) em Baltimore, no ano de 1849. Poe dedicou-se a pensar as contradições da modernidade, e, em sua obra, estavam presentes o horror e o mistério dos homens, daí sua oposição ao movimento transcendentalista americano⁴³, pois, para o escritor, não era possível uma transcendência a uma realidade que era, em suma, maldita.

O conto de Poe, *O homem das Multidões*, é uma expressão dessas contradições da modernidade, sendo necessário, antes de começar analisar o filme, entender um pouco do conto assim como o seu momento de criação, para buscarmos, posteriormente, tecer a relação entre o conto e o filme de Cao Guimarães, tendo sempre como perguntas norteadoras: o que leva um cineasta, em 2014, a adaptar um conto moderno do século XIX? Quais as particularidades do nosso tempo para que houvesse tal adaptação?

“Há certos segredos que não podem ser ditos”: uma das frases iniciais do conto de Edgar Allan Poe; uma espécie de indagação filosófica, como se o personagem a seguir tivesse

⁴³ O movimento transcendentalista acreditava que o homem era o próprio centro espiritual do universo, ou seja, ele conseguiria (por meio do isolamento e autoconhecimento) transcender a sociedade sem precisar de intercessores, bastava negar as contradições presentes na própria vida individual e buscar fazer um trabalho interior de busca. Os adeptos ao movimento negavam o capitalismo e apontavam as contradições do sistema, como Henry David Thoreau, que, em seu escrito *A desobediência Civil*, apontará a contradição nos Estados Unidos, que possuía uma luta pela liberdade, porém, em alguns estados ainda continuava praticando a escravidão. Para mais, vide: THOREAU, Henry David. **Walden**. Yale University Press, 2006.

pensamentos sobre si mesmo, sobre o seu “eu”. Esse aspecto “introspectivo” da escrita de Poe é apontado por Charles Baudelaire: “quanto a seu método de narração, é simples. Abusa do *eu* com uma cínica monotonia. [...] Seus contos são quase sempre narrativas ou manuscritos do personagem principal”⁴⁴. Ainda, segundo Charles Baudelaire, “Poe se apresenta sob três aspectos: crítico, poeta e romancista; e mais, no romancista há um filósofo”⁴⁵.

Após essa “autorreflexão” inicial, o personagem nos apresenta, como se estivesse lembrando, sua história: “Há não muito tempo, ao fim de uma tarde de outono, eu estava sentado ante a grande janela do Café D... em Londres”⁴⁶. Podemos perceber, nesse momento, que o personagem está em completa sensação de plenitude e compreensão da vida, visto que, para ele, “o simples respirar era-me um prazer, e eu derivava inclusive inegável bem-estar de muitas das mais legítimas fontes de aflição. Sentia um calmo, mas inquisitivo interesse por tudo”⁴⁷.

O personagem observava, durante todo o dia, o interior do hotel, mas, ao anoitecer, olhando pela janela e notando o fluxo gigantesco de pessoas que tomava conta das ruas, sua atenção se voltava para “uma das artérias principais da cidade”⁴⁸, isto é, as ruas. Podemos ler: “naquele momento particular do entardecer, eu nunca me encontrara em situação similar, e, por isso, o mar tumultuoso de cabeças humanas enchia-me de uma emoção deliciosamente inédita”⁴⁹.

O personagem, como se tivesse total conhecimento de tudo, conseguia classificar todos que via instantaneamente: nobres, comerciantes, procuradores, negociantes, agiotas e funcionários etc.... Sua análise, minuciosa, lhe dava total controle sobre todos, como se, lá de cima no hotel, ele pudesse ter o controle de toda a vida. Porém, durante a sua observação das multidões, surge um rosto em particular que lhe causa um grande estranhamento, que o desloca do seu lugar de conforto e que o confronta. Podemos ler,

Com a testa encostada ao vidro, estava eu destarte ocupado em examinar a turba quando, subitamente, deparei com um semblante (o de um velho decrepito, 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.

⁴⁴ BAUDELAIRE, Charles. Posfácio. In: POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. São Paulo: Globo Livros, 1999, p. 16.

⁴⁵ Ibidem, p. 13.

⁴⁶ POE, Edgar Allan. **O homem das multidões**. Florianópolis-SC: Editora Paraula, 1993, p. 1.

⁴⁷ Ibidem, p. 1.

⁴⁸ Ibidem, p. 2.

⁴⁹ Ibidem, p. 2.

Nessa altura, há um corte na narrativa, pois agora o nosso narrador já não consegue mais decifrar tão claramente as coisas como antes. Surge, então, uma pergunta estarrecedora: quem seria esse velho em meio à multidão? É como se esse novo personagem produzisse uma espécie de epifania em nosso narrador, que precisa, a partir daquele momento, conhecer a fundo a história deste destaque em meio à multidão. Para o narrador,

Enquanto eu tentava, durante o breve minuto em que durou esse primeiro exame, analisar o significado que ele sugeria, nasceram, de modo confuso e paradoxal, no meu espírito, as idéias de vasto poder mental, de cautela, de indigência, de avareza, de frieza, de malícia, de ardor sanguíneo, de triunfo, de jovialidade, de excessivo terror, de intenso e supremo desespero. Senti-me singularmente exaltado, surpreso, fascinado. ‘Que extraordinária história’, disse a mim mesmo, ‘não estará escrita naquele peito!’ Veio-me então o imperioso desejo de manter o homem sob minhas vistas...

Há na escrita de Edgar Allan Poe um paradoxo que reflete a nossa própria impossibilidade de compreender o tempo em que estamos inseridos. O conto é como um ciclo inconcluso e irresolúvel, assim como o velho. Poe começa e termina o conto da mesma forma, evidenciando a impossibilidade da leitura do livro, do velho e da sociedade. Aqui, temos caracterizado o que Baudelaire, em seu livro *Sobre a Modernidade*, chamará de “quadro (e um quadro na realidade) escrito pelo mais poderoso autor dessa época”⁵⁰, ou seja, temos um aspecto geral do conto de Poe, porém são questões que expressam a própria sociedade daquela época, como se fosse realmente uma obra de arte (um quadro) que coloca na tela o formato da sociedade em questão. No caso o quadro que temos é a sociedade europeia do século XIX.

Sobre as transformações que ocorreram durante o século XIX, Eric Hobsbawm, em seu livro *A Era das Revoluções*, buscou pensar um pouco sobre tais questões. O autor chama esse período de “o longo século XIX”, evidenciando, assim, que as mudanças que ocorreram em tal período não se deram de forma instantânea, mas foram um processo de modificações que paulatinamente foram transformando a economia e a sociedade. O autor aponta que em 1848 somente a economia inglesa estava efetivamente industrializada e “consequentemente dominava o mundo”⁵¹. Hobsbawm levanta a hipótese de que na década de 1840 os Estados Unidos (onde estava Edgar Allan Poe) e boa parte da Europa Ocidental já estariam na “soleira

⁵⁰ BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 16.

⁵¹ HOBBSAWM, Eric. **A era das revoluções: 1789-1848**. São Paulo: Paz e Terra, 2015, p. 187.

da revolução industrial”⁵². Aqui, percebemos que as transformações (principalmente econômicas) estavam disseminadas em vários pontos do mundo nesse período.

Ainda segundo Hobsbawn, podemos observar que, mesmo com tais mudanças, o mundo social (e até mesmo o econômico) “não era muito diferente daquele de 1788”⁵³ (em que, em sua maioria, a população constituía-se por camponeses). O autor destaca que em 1830 havia “uma única cidade ocidental com mais de um milhão de habitantes (Londres)”⁵⁴, mas analisando o período que vai de 1789 a 1848, o que se vê, segundo o autor, é um aumento exponencial na população de vários países. Segundo Hobsbawn,

O que é importante sobre o período que vai de 1789 a 1848 não é que, por padrões posteriores, suas mudanças econômicas fossem pequenas, mas sim que as mudanças fundamentais estavam claramente acontecendo. A primeira destas mudanças foi demográfica. A população mundial - e em especial a população do mundo dentro da órbita da revolução dupla - tinha iniciado uma ‘explosão’ sem precedentes, que tem multiplicado seu número no curso dos últimos 150 anos. [...] A população dos EUA (aumentada pela imigração, encorajada pelos ilimitados recursos e espaços de um continente) aumentou quase seis vezes de 1790 a 1850, ou seja, de quatro para 23 milhões de habitantes. A população do Reino Unido quase duplicou entre 1800 e 1850, quase triplicou entre 1750 e 1850. A população da Prússia (considerando as fronteiras de 1846) quase duplicou entre 1800 e 1846, o mesmo acontecendo na Rússia europeia (sem a Finlândia). As populações da Noruega, da Dinamarca, da Suécia, da Holanda e grandes partes da Itália quase duplicaram entre 1750 e 1850, mas cresceram a uma taxa menos extraordinária durante nosso período; as da Espanha e Portugal aumentaram em um terço.⁵⁵

Assim como os “segredos que não podem ser ditos” de Poe, o século XIX anunciava transformações que colocavam os contemporâneos em grandes impasses interpretativos da sua própria realidade, em que a leitura de si e o espaço urbano tornavam-se cada vez mais difíceis aos contemporâneos. Greicy Pinto Bellin (2014, p. 33) aponta que “a literatura do século XIX é permeada por textos que tematizam a cidade, representando a vida urbana e a constituição da identidade do homem moderno”⁵⁶. Dessa forma, podemos buscar, no conto de Poe, traços que evidenciam essa constituição e conflitos da construção dessa identidade.

⁵² Ibidem, p. 187.

⁵³ Ibidem, p. 187.

⁵⁴ Ibidem, p. 187.

⁵⁵ Ibidem, p. 188-189.

⁵⁶ BELLIN, Greicy Pinto. Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire e a maldição da modernidade. **Estação Literária**, v. 12, p. 33-51, 2014, p. 33.

Assim, podemos entender que o modernismo trouxe mudanças nas estruturas sociais que, ao longo do século XIX, acontecerão dentro e para além da Europa.

Uma autora que também se debruça sobre as transformações das cidades durante o século XIX é Maria Stella Martins Bresciani (1985, p. 37), para quem os escritos dos homens no século XIX eram tentativas de “anotar em seus escritos os sinais visíveis dessa novidade de dimensões desconhecidas e assustadora”⁵⁷. Bresciani aponta que, por meio dos escritos dos contemporâneos, é perceptível a sensação de que eles passavam por grandes transformações e que tais questões escapavam do controle pessoal.

Para a autora (1985, p. 37), uma das grandes transformações sociais que o século XIX trouxe foi o “sentido de desenraizamento expresso na perda da identidade social”⁵⁸. Esse período trouxe consigo um paradoxo do desenraizamento, o homem perdeu sua conexão com a natureza, porém adquiriu (com grandes custos?) seu controle... Conseguiu vencê-la. (BRESCIANI, 1984).

Ainda podemos perceber no texto que, além dessas transformações nas sensibilidades, com o surgimento das máquinas, começam a ser desenhadas, durante o século XIX, duas grandes transformações: na estrutura social e no sistema social. Nesse momento, o ser humano precisa lidar, nas grandes cidades, com todas essas questões. Para a autora (1985, p. 37), surge uma tríade conflituosa: “máquinas, multidões, cidades”⁵⁹. Para Bresciani, é esse choque e/ou estranhamento que produzirá uma nova sensibilidade nas grandes cidades.

Há, nesse período, sentimentos de perdas que podem ser percebidos por meio da leitura de escritos do século XIX (BRESCIANI, 1984). A primeira perda expressiva é na percepção do tempo: se antes tinha o homem uma ligação estreita com a natureza, e seu tempo a ela era sincronizado, com o advento da modernidade, temos, paulatinamente, a consolidação da ideia de tempo enquanto produtividade.

Tal “perda” também foi apontada por Edward P. Thompson, que, em seu livro *Costumes em Comum*, irá escrever um capítulo para entender o tempo e a disciplina do trabalhador. Nesse estudo, o autor irá focar na construção do relógio, na divisão do tempo e em como esse processo foi rodeado de muitas disputas e resistência em torno do novo sistema econômico que se consolidava.

O autor utiliza esse caminho para evidenciar que nem sempre o tempo foi carregado (ou incutido) de uma visão utilitarista (tempo é dinheiro). Podemos perceber, ao longo da

⁵⁷ BRESCIANI, Maria Stella Martins. Metrôpoles: as faces do monstro urbano. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 5, 1985, p. 37.

⁵⁸ Ibidem, p. 37.

⁵⁹ Ibidem, p. 37.

escrita, que em vários locais e momentos da História o tempo não era demarcado pela “produtividade”, mas pelo ritmo natural das coisas, como os pescadores que trabalhavam de acordo com o ritmo das marés ou a agricultura que era totalmente demarcada pelos solstícios e equinócios (THOMPSON, 1998). O que o autor evidencia nesse ponto é que a vida não era apartada do trabalho, mas ambos caminhavam paralelamente e davam significado um ao outro.

É com o aparecimento da figura do empregador e com a identificação paulatina do tempo como utilitário que o trabalho começa a se desvincular da vida, e gradativamente vai ocorrendo a separação desse trabalho (que antes era feito totalmente pelos artesãos e suas famílias e agora se concentra nas fábricas). A partir dessa separação, o trabalhador, que antes possuía todo o controle de produção do seu objeto, se vê tendo que vender sua força de trabalho para conseguir sobreviver. Mas esse processo não ocorre sem resistências e embates. Thompson, por meio do seu estudo, mostrará que houve todo um sistema e articulação para fazer o trabalhador incorporar o tempo da fábrica, e esse sistema de formação capitalista passará por todas as instâncias oficiais: igreja, escola, fábricas etc. Sobre essa questão, Thompson (1998, p. 297) escreve que,

Pela divisão de trabalho, supervisão do trabalho, multas, sinos e relógios, incentivos em dinheiro, pregações e ensino, supressão das feiras e dos esportes – formaram-se novos hábitos de trabalho, impôs-se uma nova disciplina de tempo [...] o ‘homem integral’ também amará a sua família, cultuará o seu Deus e saberá expressar os seus dons estéticos. Mas ele manterá cada uma dessas outras orientações ‘no seu devido lugar’.⁶⁰

Tal ideologia, de disciplina do corpo trabalhador pelo tempo encontrou resistências, pois representava uma aculturação, ou seja, esse processo de padronização pelo tempo chocava-se com costumes que possuíam raízes mais profundas que o próprio capitalismo, e é sobre esses costumes e raízes que Thompson pretende se centrar em sua análise.

Feita tal “digressão Thopsoniana”, trazemos as reflexões de Bresciani para a discussão. A autora (1985, p. 39) pontuará que além da perda do tempo existem outras três perdas sentidas pelo indivíduo moderno: na atividade do trabalho (em que há a substituição de seu trabalho como “a arte das mãos”⁶¹ e a consolidação do trabalho apenas como um apêndice da máquina, ou seja, o homem-trabalhador passa a ser visto apenas como força de trabalho), no sistema de trabalho (em que há uma substituição das relações pessoais pela

⁶⁰ THOMPSON, E. P. Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial. In: _____. **Costumes em comum**. Tradução de Rosaura Eichemberg. São Paulo: Schwarcz, 1998, p. 297.

⁶¹ BRESCIANI, Maria Stella Martins. Metrôpoles: as faces do monstro urbano. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 5, 1985, p. 39.

“impessoalidade da relação de mercado”⁶²) e, por último, a perda do habitat tradicional (por meio da qual o trabalhador se vê “arrancado dos vilarejos e impelido a levar uma vida agressiva nas cidades”⁶³).

Ainda sobre essas transformações modernas, o filósofo francês Lipovetsky (2014) aponta que o rompimento com os laços antigos, as tradições e a dependência pessoal (explícitos no sistema feudal) bem como a expansão do sistema de troca e da economia mercantil fazem emergir, em meio a todas essas mudanças, um indivíduo centrado nos seus interesses particulares.

Wallace da Costa Brito (2015), analisando Lipovetsky, aponta que o desenvolvimento do campo somado ao processo de venda de terras levou à mudança da população (dos campos para as cidades) e, com o advento da industrialização, uma nova forma de se relacionar, que não comportava mais o modelo comunitário de outrora, surgia. Uma nova organização social, que estava em consonância com a propriedade, a vida íntima e o bem-estar social, consolida nesse ponto o individualismo. Para o autor, o desligamento religioso e a aliança da sociedade com o mercado possibilitaram a constituição de uma sociedade na qual o sujeito (indivíduo) estaria no centro e na qual sua existência passaria a ser razão dela mesma. Esse processo foi conceituado pelo filósofo como “a primeira reviravolta individualista” (LIPOVETSKY, 2005).

Nessa “reviravolta individualista” surgia o fenômeno artístico que ocorreu no final do século XIX e início do XX, conhecido como modernismo. Tal estética fora caracterizada como uma tentativa, por meio da arte, de trazer a subversão para o meio artístico, e, para além das questões artísticas, foi no modernismo que se deu o surgimento das sociedades democráticas centradas no indivíduo, como já apontado por Lipovetsky. A grande mudança dada pelo modernismo é aquela baseada na percepção do indivíduo, que agora passa a se situar de maneira isolada (BRITO, 2015).

Essas transformações da sociedade também são objeto de análise dos escritores da época. A autora Greicy Pinto Bellin (2014), ao analisar os escritores modernos do século XIX, apontará a existência de uma dualidade na escrita destes: um fascínio e uma repulsa pela modernidade. Há, no movimento da literatura moderna, o deslumbre com os avanços da sociedade, porém tais avanços se dão em meio a grandes conflitos desse próprio homem. Para Bellin (2014, p. 34), os escritores que se debruçam sobre essas questões serão considerados “malditos”, pois relacionam “a modernidade presente em sua obra com as ideias de maldição

⁶² Ibidem, p. 39.

⁶³ Ibidem, p. 39.

e marginalidade”⁶⁴. Para a autora, Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire estão entre esses escritores.

O que vemos em todas essas mudanças anunciadas por esses autores é o surgimento de uma nova forma de socialização na modernidade, em que há a formação de um sujeito centrado em si mesmo e que se vê ao mesmo tempo inserido em grandes categorias hegemônicas (comerciantes, empregadores, trabalhadores etc.). As multidões são, ao mesmo tempo, uma nova forma de subjetivação e a expressão de um sentimento tão presente nas grandes cidades: a solidão.

O conto de Edgar Allan Poe exprime, para além desses anseios modernos das contradições das grandes cidades, o indivíduo solitário, o qual, devido a sua imersão nas multidões, torna-se apenas mais um entre vários. Como podemos ver no conto de Poe, o velho, que nosso observador precisa analisar, nunca se relaciona com ninguém, sua jornada consiste em andar e se misturar em meio aos grandes rebanhos urbanos. Segundo o autor (POE, 1993, p. 5),

Em nenhum momento ele percebeu que eu o vigiava. Entrou em loja após loja; não perguntava o preço de artigo algum nem dizia qualquer palavra, mas limitava-se a olhar todos os objetos com um olhar desolado, despido de qualquer expressão. Eu estava profundamente intrigado com o seu modo de agir e firmemente decidido a não me separar dele antes de estar satisfeita, até certo ponto, minha curiosidade a seu respeito.⁶⁵

Homem das multidões é, portanto, uma alegoria que expressa uma realidade da modernidade: a solidão dos indivíduos nas grandes cidades. Seja por meio das transformações sociais, pelo processo arquitetônico e/ou pela mudança na subjetividade desses indivíduos, podemos perceber que vai sendo construído, ao longo da modernidade, um indivíduo que, por perder seus referenciais, fica cada vez mais isolado e/ou solitário.

O conto nos evidencia essa solidão dos indivíduos que estão atrelados ao seu momento histórico e, ao mesmo tempo, nos mostra, por meio do personagem observador, um contraponto a essa aderência total ao seu tempo. Podemos dizer que, em certa medida, o observador de Edgar Allan Poe é esse distanciamento necessário no conto que nos permite entender, interpretar e ao mesmo tempo criticar essa realidade em que os personagens estão inseridos. Se de um lado temos o velho que precisava estar inserido nas multidões (aderido a ela), do outro temos o observador que está incomodado, inquieto, buscando uma chave

⁶⁴ BELLIN, Greicy Pinto. Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire e a maldição da modernidade. **Estação Literária**, v. 12, p. 33-51, 2014, p. 34.

⁶⁵ POE, Edgar Allan. **O homem das multidões**. Florianópolis-SC: Paraula, 1993, p. 5.

interpretativa, para si e para esse outro. Seria ele um contemporâneo, no sentido proposto por Agamben?

Para Agamben (2009), o contemporâneo é este que está em seu tempo e, ao mesmo tempo, está distanciando-se. Em certa medida, há a produção de um anacronismo (mas não estaríamos necessitando ser anacrônicos?). O autor nos evidencia que ser contemporâneo é atrelar-se e distanciar-se (concomitantemente). Dessa forma, o que nos é possível a partir disso é entender esse observador como esse personagem contemporâneo que está afastado da sua realidade e é interpelado por ela ao mesmo tempo em que a questiona.

Partindo dessas indagações, podemos afirmar que, em Edgar Allan Poe, temos a afirmação do incômodo produzido pela modernidade, visto que o personagem que observa está, para além da observação, interrogando e se incomodando com a sua própria realidade, está recebendo “em pleno rosto o facho de trevas que provem do seu tempo”⁶⁶ (AGAMBEN, 2009, p. 64). Se há no conto de Poe esse “incômodo” com seu tempo, como isso se dará com o filme? Existe esse distanciamento no filme?

2.2 Cao Guimarães, a produção audiovisual mineira e *O homem das multidões*

Se de um lado temos uma caracterização inicial, por meio do conto de Poe (publicado na *Burton's Gentleman's Magazine*, em dezembro de 1840) do homem das multidões, do outro lado da análise (em tempo e espaços diferentes), em Belo Horizonte, há Juvenal, personagem do filme *O homem das multidões* (2014), de Cao Guimarães.

Cao Guimarães é um cineasta e artista plástico brasileiro que nasceu em 1965, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Ele é graduado em filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e fez jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) de Belo Horizonte. Mestre em estudos fotográficos, pela Westminster University, em Londres, também realizou cursos de cinema experimental na The National Film-Makers Cooperation, em 1993, e, no mesmo ano, também recebeu o prêmio Marc Ferrez de fotografia da Fundação Nacional de Artes. Desde 1990, sua produção tem centrado mais na produção de documentários experimentais, e, em 2014, ele lançou o longa-metragem de ficção *O homem das multidões*.

Cao Guimarães possui um inventário de suas obras audiovisuais, fruto da tese de mestrado de Cássia Takahashi Hosni, defendida em 2014, na Universidade Estadual de Campinas. Segundo a autora (2014, p. 1), Cao Guimarães possuía, até 2014, “9 longas-

⁶⁶ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó-SC: Argos, 2009, p. 64.

metragens, 26 curtas, 15 séries fotográficas, 5 instalações e 1 livro publicado”⁶⁷. A autora evidencia que, mesmo Guimarães não se posicionando enquanto pertencente esteticamente a algum grupo, podemos tecer aproximações entre sua produção audiovisual e a estética dos “circuitos artístico dos anos de 1970”⁶⁸ (2014, p. 2). Essa questão se dá porque em sua produção, principalmente no período de 1996 a 2007, o artista usou como principal mecanismo de sua produção a câmera Super-8, que dá ao artista a possibilidade da produção de uma estética independente, que difere dos modos hegemônicos de produção cultural (HOSNI, 2014). Para a autora,

Assim, o interesse formal de Guimarães pelo Super-8 aproxima-se do uso autônomo da década de 1970, quando os artistas plásticos empregaram o Super-8 para experimentações no campo visual. Artistas como Antonio Manuel, Antonio Dias e Lygia Pape iniciaram um legado no qual o audiovisual é apartado do sentido comercial para tornar-se um meio de expressão e investigação artísticas.⁶⁹

A autora acrescentará que Cao Guimarães vivenciou a chamada “geração do vídeo independente”, movimento presente em Minas Gerais que consistia na investigação das possibilidades de criação da imagem videográfica. Ela ainda evidencia que o surgimento dessa geração foi possibilitado por sua localização fora do eixo Rio-São Paulo e pelo “desinteresse e impossibilidade dos realizadores em atuarem na cadeia televisiva”⁷⁰ (2014, p. 3). Hosni pontua que mesmo vivenciando tal movimento, o artista não participou ativamente “do que convencionou-se chamar videoarte”⁷¹ (2014, p. 2). Há, portanto, na década de 1980, um grande movimento em Minas Gerais, principalmente em Belo Horizonte, de produção experimental de vídeos. Segundo a autora (2014, p. 3),

Alguns fatores são fundamentais para que isso ocorra, dentre eles: a criação das produtoras Emvídeo, em 1985, a Trinchira Vídeo e a Versão Brasileira, em 1986; os festivais voltados exclusivamente ao vídeo; workshops, debates e seminários em instituições como o Instituto Goethe e a Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG; e o incentivo cultural em projetos tecnológicos, dado, por exemplo, pela marca automobilística Fiat⁷²

⁶⁷ HOSNI, Cássia Takahashi. **Inventário da obra audiovisual de Cao Guimarães**. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas – São Paulo. 2014. p. 1. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285239>>. Acesso em: 21 out. 2017.

⁶⁸ Ibidem, p. 2.

⁶⁹ Ibidem, p. 2.

⁷⁰ Ibidem, p. 3.

⁷¹ Ibidem, p. 2.

⁷² Ibidem, p. 3.

Um grande marco para a produção dos vídeos independentes de BH é a realização, em 1991, do Festival Internacional de Vídeo de Belo Horizonte, idealizado por “Lucas Bambozzi, Adriana Franca, Ana Flávia Dias, Rogério Veloso, Vanessa Tamietti e Vania Catani”⁷³ (HOSNI, 2014, p. 4). O principal objetivo era estimular e dar visibilidade para a produção local dos vídeos e propiciar um contato com a produção local, brasileira e mundial. Segundo a autora (2014, p. 6-7), analisando Bambozzi, um dos principais parceiros das primeiras produções audiovisuais de Cao Guimarães,

No período em questão, a música eletrônica e as performances audiovisuais ao vivo começavam a aparecer no cenário nacional. Bambozzi, ao descrever o projeto do filme, enfatiza que a recém abertura política pós-ditadura militar e a influência estética e comportamental da poesia marginal convergem em diversas áreas da expressão artística, principalmente no campo das experimentações audiovisuais em Belo Horizonte. Desse modo, a década de 1980 foi, para muitos, a porta de entrada para os anos 2000.⁷⁴

Podemos perceber, portanto, que na década de 1980, em Belo Horizonte, estouravam os estímulos para a produção videográfica, por meio de vários incentivos, seja pela criação de produtores, pelas leis de incentivo à cultura (já debatidas anteriormente) ou pelos debates promovidos pela Universidade Federal de Minas Gerais. Havia, dessa forma, um cenário propício para a produção de filmes experimentais naquele momento.

A partir da década de 1990, o vídeo vai perdendo espaço para as novas mídias de produção audiovisual. Hosni evidencia que nessa década o vídeo mescla-se com outras formas de linguagens e tecnologias, e começa a aparecer nesse momento as videoinstalações, presentes, principalmente, em espaços consagrados para a arte, como museus e galerias (HOSNI, 2014).

Mesmo após a “geração do vídeo independente”, Minas Gerais continuou com uma grande produção audiovisual, que se centrou, principalmente, em documentários independentes. Desde 2003, o coletivo de pesquisa, produção e criação audiovisual TEIA tem produzido novas abordagens e experimentações na produção artística mineira. Apesar de ser um coletivo, cada participante possui uma produtora ou é parte de uma própria produtora, e se unem para elaborar obras a partir de uma proposta cooperativa de apoio mútuo. Ou seja, uma produção livre e independente, fazendo parcerias com diversos artistas para além do grupo, ampliando, assim, as possibilidades de experimentação audiovisual. Uma dessas parcerias do

⁷³ Ibidem, p. 4.

⁷⁴ Ibidem, p. 6-7.

grupo TEIA foi feita com Cao Guimarães, e, junto aos componentes do grupo Pablo Lobato, realizaram o longa-metragem *Acidente* (HOSNI, 2014).

2.2.1 Cao Guimarães e *O homem das multidões*: hipermodernidade e subjetivação

O sistema econômico fundado no isolamento é uma produção circular do isolamento. O isolamento fundamenta a técnica, e, em retorno, o processo técnico isola. Do automóvel à televisão, todos os bens selecionados pelo sistema espetacular são também as suas armas para o reforço constante das condições do isolamento das 'multidões solitárias'. O espetáculo reencontra cada vez mais concretamente os seus próprios pressupostos.

- Guy Debord (2003)

Partiremos, agora, para a análise do filme *O Homem das Multidões* (2014). Vimos, anteriormente, como se deu a construção de uma identidade moderna baseada nos seus sentidos de “perdas”, conforme apontada pela autora Bresciani, agora é importante que compreendamos a construção do homem contemporâneo (ou hipermoderno) de forma a buscar tecer as relações que esse estabelece com o social e as interações que essas linhas de forças produzem na sua subjetividade. Perseguiremos, de certo modo, a significação da solidão e isolamento na sociedade contemporânea.

Se a modernidade foi marcada pelo individualismo, a hipermodernidade será, para Brito (2015), uma categoria que conseguirá compreender a sociedade, uma vez que seus conceitos de modernidade e pós-modernidade já não se encaixam. Para o autor, “no momento em que triunfam a tecnologia genética, a globalização liberal e os direitos humanos, o rótulo pós-moderno já ganhou rugas, tendo esgotado sua capacidade de exprimir o mundo que se anuncia” (BRITO apud LIPOVETSKY, 2015). Ainda segundo o autor, estamos, a partir da década de 1980, em outro momento, que ele conceituará de hipermodernidade, sendo sua principal característica a angústia (BRITO, 2015).

Para Lipovetsky, a hipermodernidade se dá na contradição, uma vez que comporta no mesmo instante a sedução, de um lado, e a estagnação do outro. Vivemos numa evolução técnica exacerbada em contrapartida a um “empobrecimento” cultural. A hipermodernidade colocou o indivíduo num estado de desamparo. Essa questão atual não está separada da modernidade de outrora, a diferença é que, na atualidade, as resistências se fazem em menor escala, emudecidas e desamparadas.

Sobre essa questão do “desamparo do indivíduo”, esse tema será debatido amplamente pelo filósofo Vladimir Safatle (2015, p. 37) em seu livro *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Para o autor,

Normalmente acreditamos que uma teoria dos afetos não contribui para o esclarecimento da natureza dos impasses dos vínculos sociopolíticos. Pois aceitamos que a dimensão dos afetos diz respeito à vida individual dos sujeitos, enquanto a compreensão dos problemas ligados aos vínculos sociais exigiria uma perspectiva diferente, capaz de descrever o funcionamento estrutural da sociedade e de suas esferas de valores.⁷⁵

Safatle, em seu livro, apoiado em Freud, tentará evidenciar que os afetos são categorias de análise sociopolíticas e que os sentimentos estão ligados diretamente às questões sociais, desde o medo presente nos contratos hobbesianos até o desamparo dos indivíduos no sistema atual. O objetivo principal do autor, portanto, é entender se existe dentro da sociedade uma circularidade de afetos que se relacionam com o sistema no qual estão inseridos, ou seja, a sociedade seria mais do que um sistema organizado de leis e regras, seria também constituída por corpos afetivo-subjetivos.

A partir dessas análises, no filme *O Homem das Multidões*, podemos perceber que os personagens ali retratados são sujeitos que estão se relacionando de forma afetiva dentro da sociedade capitalista atual – cuja consolidação se dá, entre tantas outras formas, com a disciplinarização dos corpos –, que (re)produz em seus corpos duas esferas efetivas contemporâneas: a solidão e o isolamento. Isso é perpassado no filme como um todo, seja na solidão expressa na narrativa de Juvenal ou no isolamento virtual de Margô e, independente de qual enfoque demos à análise, o filme sempre evidenciará que a sociedade na qual estão inseridos produz tais sentimentos sobre seus corpos.

2.2.2 As multidões e o metrô

O Homem das Multidões é um filme de 2014, produzido por Cao Guimarães e Marcelo Gomes⁷⁶, sendo o elenco do filme composto por Paulo André (Juvenal) e Silvia Lourenço (Margô). O filme é uma continuação da investigação da solidão iniciada nos

⁷⁵ SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 37.

⁷⁶ Marcelo Gomes é um cineasta e roteirista brasileiro, e, entre suas produções, estão os filmes: *Maracatu*, *Maracatus* (1995); *Clandestina Felicidade* (1998); *Madame Satã* (2002); *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005); *Viajo Porque Preciso, Volto porque Te Amo* (2009) – *Première* no festival de Veneza; *Era uma Vez eu, Verônica* (2012); *O Homem das Multidões* (2013), *Joaquim* (2017). Ademais, foi vencedor do festival de Brasília e Amazônia em 2012, com o filme *Verônica*.

documentários *A alma osso* e *Andarilho*. O projeto (podemos conceituar assim, levando em consideração os caminhos anteriores), desta forma, é uma investigação da solidão na sociedade contemporânea, e a obra é baseada no conto de Edgar Allan Poe, publicado em 1840 (debatido anteriormente por nós). Sobre essa investigação, Marcelo e Cao Guimarães (2014, p. 8) pontuam, na cartilha sobre o filme divulgada pela Petrobrás, que,

A idéia central deste projeto é a solidão do homem contemporâneo, cidadão de uma grande metrópole no Brasil: Belo Horizonte. Resolvemos compor nossos personagens relacionando-os de forma obstinada com esta espécie de alteridade compacta presente nas grandes cidades: a multidão. No mundo contemporâneo podemos pensar em duas formas de multidões. A multidão real, verificável na realidade das ruas, nos aglomerados de pessoas na urbe; e a multidão virtual, intermediada por uma tela (de computadores, celulares e outros aparatos eletrônicos) que redefine toda a sensorialidade presente em nosso estar no mundo⁷⁷.

Os diretores querem, portanto, radicalizar as sensações presentes no mundo contemporâneo por meio do filme. Juvenal e Margô, únicos personagens da narrativa, tornam-se assim arquétipos de uma sociedade em que, cada vez mais, há o rompimento com os laços da interação humana e o isolamento (diferente e oposto à solidão) passa a ser rotineiro dentro das grandes cidades. O filme retrata esse ostracismo social e ao mesmo tempo revela uma face ambígua desse próprio processo, uma vez que existe, dentro das próprias multidões, certa “coletividade”, apensar de a solidão e/ou o isolamento ser latente entre elas.

O filme de Guimarães começa com o som ambiente das ruas, e há notadamente o som de várias pessoas conversando. A sensação é de que estamos em uma calçada movimentada de uma grande cidade e ouvimos todas as pessoas que passam apressadas. O som da cidade nos é apresentado já nos 00’’38’’ iniciais de filme, de modo que, ainda com os patrocínios sendo projetados, somos “ambientalizados” à narrativa, e uma certeza nos preenche, estamos em meio a uma grande cidade.

Ainda com o som ao fundo e com a tela totalmente escura, vão surgindo vários pontos que formarão o nome do filme: *O homem das multidões* (Figuras 1, 2, 3 e 4). Vários pontos que vão surgindo em tela, caoticamente, constituindo a impressão de desordem, mas, aos poucos, vamos percebendo que eles vão se agrupando e daí vai surgindo o título do filme, assim como uma multidão que invade espaços urbanos, que se aglomera, se choca, que segue seu caminho rumo ao desconhecido.

⁷⁷ PETROBRÁS. **O homem das multidões**: um filme de Cao Guimarães e Marcelo Gomes. 2014. p. 8. Disponível em: <http://www.ohomemdasmultidoes.com.br/downloads/OHM_PressBook-Portugues.pdf>. Acesso em: 21 out. 2017.



Figura 1 – Abertura do Filme – 00’00’’38’’



Figura 2 – Abertura do Filme – 00’00’’49

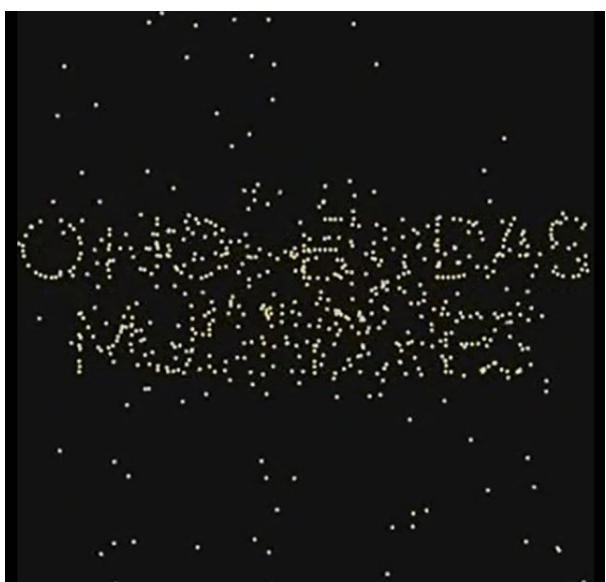


Figura 3 – Abertura do Filme – 00’01’’11’’



Figura 4 – Abertura do Filme – 00’01’’18’’

Os pontos na tela funcionam como multidões invadindo o espaço, a rua, a cidade... Assim como “a multidão” que o personagem de Poe avistou pela janela, que aos poucos “engrossou, e, quando as lâmpadas se acenderam, duas densas e contínuas ondas de passantes desfilavam pela porta”, já nessa pequena cena inicial é perceptível todo o tom do filme, uma forma simples e profunda de nos apresentar a linha narrativa do filme.

O conto de Edgar Allan Poe exprime uma demanda da própria cidade de Londres no século XIX, e há, nesse momento, a insurgência de um novo personagem histórico (não visto

anteriormente), *o personagem da multidão*⁷⁸, bem como a perda da individualidade, de onde advém essa sensação de ser parte de uma única massa dentro das grandes cidades – ser parte apenas dos aglomerados de transeuntes que circulam freneticamente pelos espaços urbanos. O filme, produzido no século XXI, evidencia simultaneamente dois tipos de multidões: as orgânicas e as virtuais, ou seja, há diariamente duas multidões convivendo paralelamente, uma *online* e outra *off-line*, e, muitas vezes, essas duas multidões podem até coexistir simultaneamente (a *off-line* dentro da *online*). Podemos perceber isso quando observamos, nas ruas, bares, transporte público, as pessoas aglomeradas organicamente e em constante comunicação virtualmente. Dito isto, podemos entender que o filme também exprime questões próprias que tangem à particularidade do seu próprio processo criativo, mas em certa medida entre o conto e o filme existe algo que os une (ou que os separa de uma maneira “igual”), e alicerçados nesses instantes de conexão (atualizada ou não) tentaremos tecer nossa análise.

Não estamos aqui tentando elaborar uma relação de “reprodução fidedigna” entre o filme e conto, buscaremos, antes, pensar e ir atrás de captar os lampejos que o conto produz na narrativa fílmica. A proposta aqui é “perseguir” os instantes que refletem não só aspectos do conto, mas que rompem a dimensão espaço-temporal e se fazem existir como um passado no próprio presente, como o tempo-de-agora de Benjamin. Buscaremos ser contemporâneos, como pontua Agamben (2009, p. 65), “por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: por que significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós”⁷⁹.

O homem das multidões está no presente como um “facho de trevas”, como um “lampejo” constante e ressignificado no nosso tempo. Não existe mais o velho narrado por Edgar Allan Poe (em 1840), mas, como se esse velho fosse uma estrela que há muito já se extinguiu, sua luz ainda pode ser observada no céu da contemporaneidade, suas indagações nos chegam como problemas do nosso próprio século (XXI) e questões a serem vividas (ou solucionadas?) por nós são pequenos instantes que nos revelam uma “conexão”. O homem das multidões é uma questão, também, do nosso presente.

Como já apontado, após a abertura do filme, a cena muda e a câmera está desfocada, e percebemos movimentos, sabemos que ela está filmando algo, mas não conseguimos captar bem o que. O close inicial vai se afastando e aos poucos conseguimos discernir que o que está

⁷⁸ Destaque feito pelo autor.

⁷⁹ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó-SC: Argos, 2009, p. 65.

sendo filmado é a rua, e, conforme a cena vai se abrindo, vamos sendo apresentados a Juvenal, nosso personagem principal. O enquadramento da cena é fechado, não existe horizonte ou paisagem além da própria cidade, e, quando a câmera não está desfocada (Figura 5), o que se torna perceptível no “horizonte” são as janelas e/ou sacada dos prédios (Figura 6). Toda a cena é, portanto “fechada”, dando a impressão de aperto, incômodo e ao mesmo tempo um “limite de espaço”.

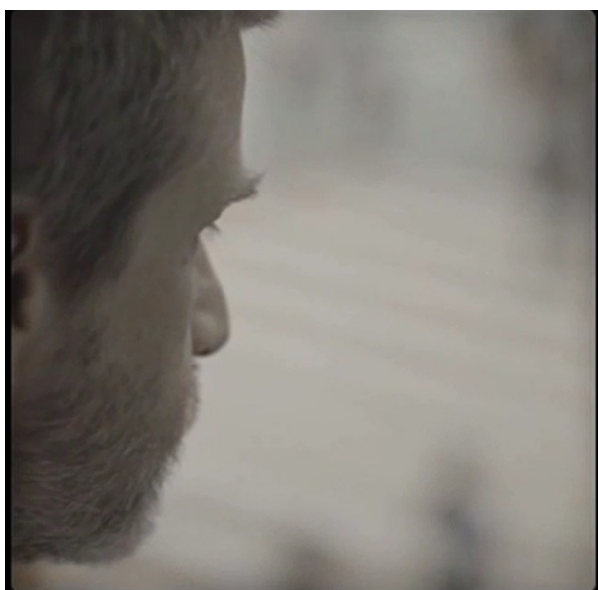


Figura 5 – Juvenal – 00’02’’00’’



Figura 6 – Juvenal Observando a rua – 00’02’’25

Nessas duas imagens, temos, como já dito, a apresentação do personagem principal, que está observando a rua. Não conseguimos discernir muito bem para onde o personagem foca o olhar, exatamente porque tais enquadramentos nos colocam como observadores da cena. O quadro é equilibrado, a escolha da posição da câmera nos transmite a sensação de observar o observador, como se fôssemos intrusos na cena e estivéssemos rompendo um momento único do personagem. A cena é filmada em um único plano, sem cortes, uma característica própria dos filmes e documentários de Cao Guimarães.

Essa sensação de estar observando algo é instigada pela própria paleta de cores da cena. Predominam, nesse momento, os tons em cinza, que são cores marcadamente frias, transmitindo-nos esse tom de neutralidade e solidez. A cor cinza não possui carga emotiva, portanto não faz com que o espectador “mergulhe” de primeira na cena, deixando sempre essa sensação de estar observando algo e não de fazer parte da cena.

Posteriormente, surge a imagem de uma multidão, várias pessoas passam pela calçada, e, novamente, a cor predominante da cena é a cinza, causando esse distanciamento. Tornamo-

nos, então, verdadeiros observadores da multidão, e, em meio as várias pessoas, encontra-se Juvenal (Figura 7). Novamente, não conseguimos captar onde está o olhar do personagem, e a sensação é de que ele é um em meio à multidão e que está aderido a ela (diferentemente do observador do conto de Edgar Allan Poe).



Figura 7 – Juvenal em meio à multidão – 00'02''44''

A cena continua, e vemos que o destino de Juvenal é o trabalho, o metrô de Belo Horizonte. Aqui, portanto, temos definido quem é nosso personagem, um maquinista de metrô. Enquanto o conto de Edgar Allan Poe está situado na explosão demográfica europeia (no século XIX), ou seja, no surgimento das grandes cidades, o cenário do filme, no século XXI é Belo Horizonte, uma metrópole brasileira com mais de dois milhões e meio de habitantes, segundo o senso do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)⁸⁰ de 2015.

⁸⁰ BRASIL. Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão. **Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística**. Contagem Populacional. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/belo-horizonte/panorama>>. Acesso em: 22 out. 2017.



Figura 8 – Juvenal chegando ao trabalho – 03’’18’’’’ **Figura 9** – Juvenal e os Metrô – 03’’48’’’’

Na Figura 8, vemos Juvenal chegando à estação de metrô de BH, seu local de trabalho; na Figura 9, Juvenal está enquadrado no meio de dois vagões de metrô, e a cena continua com o personagem caminhando até o final e indo conduzir o metrô até a plataforma de embarque. Durante o filme, o metrô torna-se um foco, sendo a estação de metrô um não-lugar⁸¹ por onde diariamente milhares de pessoas passam. O metrô torna-se durante o filme a alegoria que mais se encaixa a esse ritmo frenético da modernidade, em que todos estão apressados (rumo ao trabalho em sua grande maioria) e aderidos à rotina estabelecida nas grandes cidades. Segundo o site da Companhia Brasileira de Trens Urbanos, o metrô de Belo Horizonte transporta cerca de 65 milhões de pessoas/ano, o equivalente a 11% do total de pessoas que utilizam o transporte público na capital mineira. A média, mensalmente, de usuários chega a 5,5 milhões de pessoas, e, no dia a dia, cerca de 240 mil pessoas utilizam esse meio de locomoção. Sobre essa questão do não-lugar, Marc Augé (1994, p. 68) pontua que,

Os não-lugares são todavia a medida da época; medida quantificável e que poderíamos tomar adicionando, ao preço de algumas conversões entre superfície, volume e distância, as vias aéreas, ferroviárias, das autoestradas e os habitáculos móveis ditos ‘meios de transporte’ (aviões, comboios, autocarros), os aeroportos, as gares e as estações aeroespaciais, as grandes cadeias de hotéis, os parques de recreio, e as grandes superfícies de distribuição.⁸²

⁸¹ Conceito de Marc Augé.

⁸² AUGÉ, Marc. **Não-lugares**. Campinas-SP: Papirus Editora, 1994, p. 68.

O não-lugar é onde você está e “não está” simultaneamente, onde sua finalidade não se constitui como construção de uma relação de identidade. Os não-lugares são, em suma, lugares de passagem e não de acomodação, e isso se exprime pela própria arquitetura e/ou meio de utilização, geralmente, feita para dar espaços ao trânsito e à circulação. Um exemplo desse conceito é o próprio metrô, visto que, como mencionado anteriormente, todos os dias, passam pela estação de Belo Horizonte 240 mil pessoas, mas nenhuma delas construirá uma relação de identidade com aquele local. O metrô é o intermédio de um local a outro, uma passagem (muitas vezes solitária) de um local para outros espaços. Para Marc Augé (1994, p. 67), “se um lugar se pode definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar”⁸³.



Figura 10 – Pessoas no Metrô – 06'38''

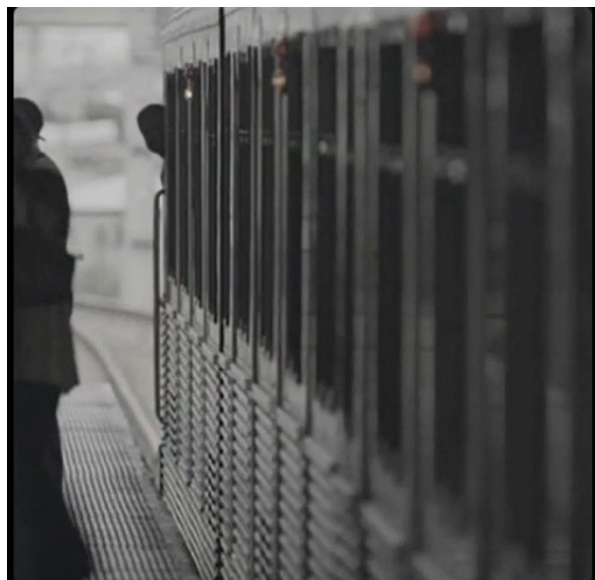


Figura 11 – Juvenal ao fundo, no metrô – 06'58''

A estação de metrô de Belo Horizonte (esse não-lugar, como já explicado) é um dos grandes cenários do filme. Aqui, mais uma vez, estamos vendo a cena do ponto de vista de um observador. Cao Guimarães e Marcelo Gomes estão nos falando a partir da perspectiva de quem observa a cena, e isso fica claro por meio dos cortes de cena e enquadramentos escolhidos. Na Figura 10, várias pessoas estão saindo do metrô cujo maquinista condutor é Juvenal; a cena dura 20 segundos e mostra várias pessoas saindo dos vagões do trem; simultaneamente, podemos ver Juvenal, ao fundo, observando a saída das pessoas (Figura 11).

⁸³ Ibidem, p. 67.

2.2.3 Dois sentimentos e uma câmera: sobrevivência psíquica e afastamento

A cena seguinte é onde somos apresentados a Margô. Aqui, apesar do título do filme fazer ênfase à figura de um personagem, podemos captar que o filme tratará de uma “dupla” de “solitários” (vamos questionar, mais adiante, se os dois são realmente solitários ou se há algo que distingue um do outro). Essa é uma cena interessante, em que podemos perceber várias questões e pontos de ligamento entre a narrativa e a interpretação que estamos fazendo do filme a partir da contemporaneidade. Nessa cena, Margô está pregando um convite de seu casamento no quadro de avisos da empresa e, posteriormente, dialogará com Juvenal, avisando que ele precisará trocar de trem no dia seguinte, pois o que ele estava conduzindo seria mandando para a manutenção. Sabemos que a personagem está na cena, após pregar o convite no quadro de avisos, porque alguém a questiona sobre “onde será a festança”, no entanto, se não fosse por esse diálogo, não a notaríamos como uma personagem, pois ela passaria como alguém que não está participando diretamente da cena.

Após isso, Margô aproxima-se de Juvenal e começa o diálogo mencionado. No enquadramento, vemos Juvenal sentado, tomando um café no que seria o refeitório dos funcionários, e Margô em pé. Devido ao enquadramento, não conseguimos vê-la, apenas vemos parte de seu corpo, conforme Figuras 12 e 13.



Figura 12 – Margô ao fundo – 07’’21’’

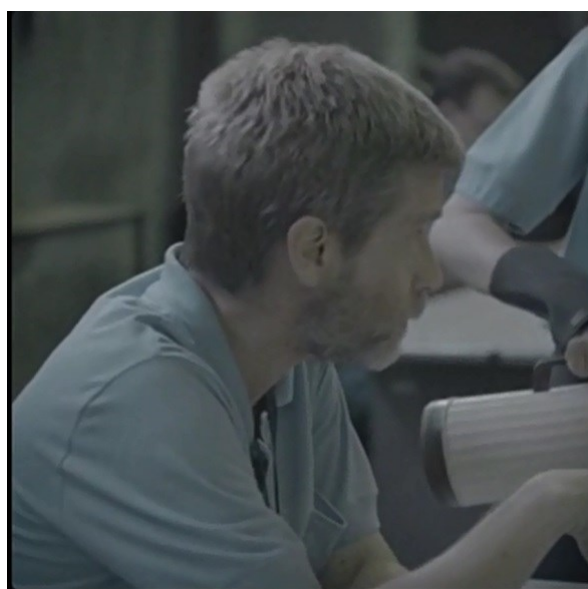


Figura 13 – Juvenal e Margô conversando – 07’’44’’

A proporção escolhida pelos diretores para o formato do quadro em tela foi a 1x1, ou seja, remete-se ao formato das antigas polaroides, e esse mesmo formato nos transmite a

sensação de estar assistindo ao filme por meio da tela de um *Smartphone* ou *Instagram*, ou seja, o formato de tela, por si só, produz um corte. Ao contrário da tela 4:3 do cinema (que permite uma vista mais panorâmica da cena), nesse tipo de enquadramento, sempre haverá partes que serão ocultadas da tela, devido a sua proporção. Outro aspecto desse tipo de câmera é que sempre que se foca algum personagem, mesmo que este esteja acompanhando por alguém, a impressão é de que ele está sozinho, pois o formato sempre irá deixar excluída uma parte da trama em questão. Portanto, enquanto espectadores, assistiremos à trama por entre fresta.

A questão da escolha da câmera 1x1 foi o que mais marcou as críticas em torno do filme. Ao fazermos uma busca pelas críticas da recepção do filme na internet, podemos observar que, em todas as análises, a escolha da câmera é o foco principal das críticas, uma vez que, para os críticos, tal escolha evidencia o individualismo e a solidão presente nas redes sociais.

No site da Folha de S. Paulo, em matéria publicada no dia 05 de agosto de 2014, na chamada da notícia, podemos ler: “Filme ‘O homem das multidões’ tem cenas em formato de tela de celular”⁸⁴. No site *Ccine10*, o foco é a percepção que essa escolha produz, “a sensação de isolamento fica ainda mais latente por conta do formato de tela, que deixou de lado o quadro panorâmico tradicional para utilizar um plano quadrado”⁸⁵. O site *Cine Cult* também dá destaque já no primeiro parágrafo da crítica a tão “inusitada” escolha da câmera: “a primeira coisa que chama a atenção no filme é a razão de aspecto da tela. No formato de um iPad ou celular, o filme se enclausura em uma janela que acaba refletindo a realidade de ambos os personagens”⁸⁶.

Segundo os diretores, a escolha da câmera se dá porque

Esse formato parece inspirado nas antigas polaroides, mas é também uma imagem contemporânea de como olhar para o mundo. Porque é como se fosse a tela de um iPhone ou uma fotografia no Instagram. Então O Homem das Multidões é o primeiro filme em formato polaroide e em formato Instagram, ao mesmo tempo (risos). E nesse formato quadrado, no qual cabem poucas pessoas dentro do quadro, você já se sente no meio de muita

⁸⁴ ALBERTONI, Natália. Filme ‘o homem das multidões’ tem cenas em formato de tela de celular. **Folha de S. Paulo**, 5 ago. 2014. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/08/1495513-filme-o-homem-das-multidoes-tem-cenas-no-formato-de-telas-de-celulares.shtml>>. Acesso em: 28 out. 2017.

⁸⁵ GONÇALVES, Davi. O homem das multidões (crítica). **Ccine 10**, 2014. Disponível em: <<http://www.ccine10.com.br/o-homem-das-multidoes-critica/>>. Acesso em: 28 out. 2017.

⁸⁶ AOUAD, Amanda. O Homem das Multidões. **Cinepipocacult**, 16 ago. 2014. Disponível em: <<http://www.cinepipocacult.com.br/2014/08/o-homem-das-multidoes.html>>. Acesso em: 28 out. 2017.

gente imediatamente. Como a profundidade de campo aumenta, o personagem parece sempre mais solitário.⁸⁷

Essa questão fica ainda mais evidente em outro diálogo entre Juvenal e Margô, em que, apesar dos dois estarem conversando juntos, a câmera nunca enquadra os dois na mesma cena e em nenhum momento existe um enquadramento do ponto de vista do personagem, mas sempre vemos, alternadamente, Margô ou Juvenal, como se eles estivessem dialogando sozinhos.



Figura 14 – Margô conversando – 31’’20’’

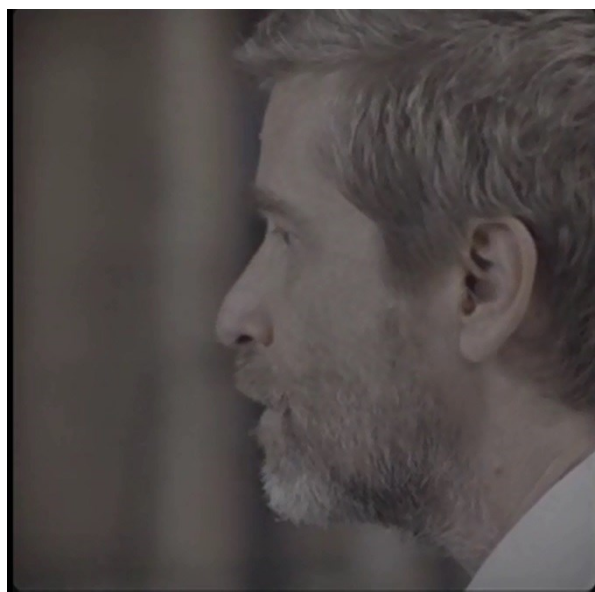


Figura 15 – Juvenal conversando – 32’’40’’

Tal questão evidencia essa sensação da contemporaneidade de estarmos constantemente sozinhos, mesmo quando estamos acompanhados. Essa questão, desse indivíduo que precisará, cada vez mais, centrar em si mesmo (mesmo quando está em companhia) é pensada por Simmel, quando este pensa a modernidade.

Para Simmel, o indivíduo moderno precisa entrar nesse estado de “apatia” ou de estar constantemente centrado em si mesmo como uma autopreservação da mente, pois na sociedade somos constantemente interpelados por estímulos (externos) e, se fôssemos corresponder a cada um dos milhares (propaganda, pessoas, luzes, sons) que nos chegam por meio das nossas percepções psíquicas, nos automatizaríamos de uma forma inimaginável, daí a necessidade desse indivíduo estar em constante “não-interação” com o outro e com os estímulos que lhe são dados (SIMMEL, 1995). Segundo o autor (2005, p. 578),

⁸⁷ PETROBRÁS. **O homem das multidões**: um filme de Cao Guimarães e Marcelo Gomes. 2014, p. 10. Disponível em: <http://www.ohomemdasmultidoes.com.br/downloads/OHM_PressBook-Portugues.pdf>. Acesso em: 21 out. 2017.

O tipo do habitante da cidade grande — que naturalmente é envolto em milhares de modificações individuais — cria um órgão protetor contra o desenraizamento com o qual as correntes e discrepâncias de seu meio exterior o ameaçam: 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.⁸⁸

Uma das consequências dessa autopreservação ou estado de reserva é que começamos a nos afastar daqueles que nos são próximos (o que não acontece, por exemplo, nas pequenas cidades) nas grandes cidades, não se conhece mais os vizinhos ou aquelas pessoas que encontramos todos os dias, nos tornamos completamente desconhecidos e distantes uns dos outros (SIMMEL, 1995).

Analizamos essas cenas iniciais para nos ambientarmos na narrativa do filme e entendermos o tom expresso em todo ele. Agora nos atentaremos a cenas específicas, analisando os personagens Juvenal e Margô como sendo, correspondentemente, arquétipos da Solidão e do Isolamento. Posteriormente, partindo do ensaio de Agamben sobre *O que é o Contemporâneo*, vamos buscar tecer a relação entre eles e seu tempo, de forma a compreender se eles estão aderidos à narrativa ou questionando-a.

⁸⁸ SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. **Mana**, v. 11, n. 2, Rio de Janeiro, 2005, p. 578. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132005000200010#back1>. Acesso em: 28 out. 2017.

3 JUVENAL E MARGÔ: SOLIDÃO OU ISOLAMENTO?

Atualmente, com as nossas doses de calmantes midiáticos e excessos de informações constantes, ficamos envolvidos por outro aspecto da solidão e do isolamento (daí a necessidade de enfatizar a não existência de uma única solidão, mas “solidões”, no plural). Vivemos do que se pode chamar solidão coletiva, já teorizada por muito filósofos, entre eles Zygmunt Bauman⁸⁹, que em sua teoria, sobre a liquidez da modernidade, mostrará que o valor, nos dias atuais, é medido pelo número de amigos nas redes sociais e não pelas relações realmente concretas que estabelecemos durante a vida. Somos, segundo Bauman, com o advento das redes sociais, um amontoado de solidões coletivas, cada um em seu próprio mundo particular com a falsa ideia de conexão globalizada. Para o autor (2011, p. 28),

Já há algum tempo, a famosa ‘prova da existência’ de Descartes, ‘Penso, logo existo’, tem sido substituída e rejeitada por uma versão atualizada para nossa era da comunicação de massas: ‘Sou visto, logo existo’. Quanto mais pessoas podem escolher me ver, mais convincente é a prova de que estou aqui.⁹⁰

De acordo com Bauman, há na modernidade uma recusa da solidão, pois precisamos constantemente estar inseridos no ritmo frenético de interação social, ritmo este que nos coloca isolados, dentro de nossas casas, do convívio social, mas em constante interação nas mídias; todos aqueles que se destoam desse cenário moderno são depressivos, angustiados, tristes etc. Ainda segundo o autor (2011, p. 17),

Fugindo da solidão, você deixa escapar a chance da solitude: dessa sublime condição na qual a pessoa pode ‘juntar pensamentos’, ponderar, refletir sobre eles, criar – e, assim, dar sentido e substância à comunicação. Mas quem nunca saboreou o gosto da solitude talvez nunca venha, a saber, o que deixou escapar, jogou fora e perdeu.⁹¹

Essa “solidão contemporânea” tem sido, muitas vezes, estudada por um viés que não a aborda de uma forma cultural. Quando analisamos os estudos recentes, percebemos que estes

⁸⁹ Bauman está inserido em uma geração que busca diagnosticar problemas que eclodem na sociedade contemporânea e, por mais que muitas análises produzidas pelo filósofo produzam, de certa maneira, uma generalização em torno de questões como “fluidez”, “instabilidade” e “liquidez”, é inegável a contribuição deste no que diz respeito a uma análise dos sentimentos presentes na sociedade contemporânea, bem como a análise da solidão como categoria de estudo filosófica.

⁹⁰ BAUMAN, Zygmunt. **44 cartas do mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 28.

⁹¹ Ibidem, p. 17.

dão ênfase ao viés da “patologização” dessas questões, que são primordialmente subjetivas⁹². Podemos ver isso, claramente, quando pegamos os Manuais de Diagnósticos e Estatísticos de Transtornos Mentais (DSMs)⁹³: ao pesquisar pelo conceito de “isolamento” dentro do último manual (DSM V), obtivemos 33 resultados e, entre estes, o isolamento será associado a algum transtorno psicológico, como: síndrome de *bordeline*, depressão, síndrome do pânico, etc. Os estudos sobre a solidão e isolamento, no campo da neuropsicologia, deixam de lado uma questão fundamental para a compreensão do processo de isolamento do indivíduo, já criticada pela psicologia histórico-crítica, a análise histórico-cultural⁹⁴.

3.1 Juvenal e a solidão

O filme evidencia, como já vimos até aqui, esses aspectos da vida contemporânea. O personagem Juvenal, maquinista de trem, passa o dia todo dentro do seu apartamento com a blusa do sindicato dos maquinistas. Seu apartamento (que parece ser um sala de escritório) possui três cômodos: quarto/sala/cozinha, sacada e banheiro. Existem poucos móveis e apenas um copo na casa, o que dá a entender que ele nunca recebe visitas; o fogão, em vez de ser utilizado para preparar comida, é utilizado como local para empilhar coisas. Durante o dia todo, Juvenal trabalha no metrô e, à noite, quando chega em casa, seu passatempo é jogar uma bola de tênis contra a parede ou ficar imitando um trem-bala enquanto limpa o chão.

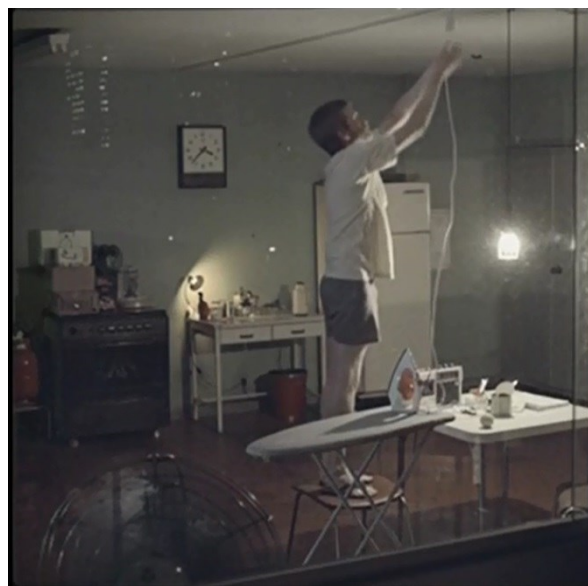


Figura 16 – Juvenal em seu apartamento – 33’’34’’

Em seu apartamento, fica visível a total “tecnofobia” do personagem, pois não existe computador, televisão ou celular, apenas um rádio antigo, o qual ele ouve durante a madrugada. A luz da sua casa é uma lâmpada pendurada. Tal caracterização é feita para não confundirmos Juvenal com um solitário virtual; o personagem vive uma solidão orgânica.

⁹² Para mais informações, vide: VIEIRA, Célia Sofia Pereira. **Solidão e Depressão: perspectiva temporal**. Diss. ISMT, 2015.

⁹³ Para mais informações, vide: DSM I, II, III, IV e V.

⁹⁴ Para mais informações, vide: REGO, Teresa Cristina. **Vygotsky: uma perspectiva histórico-cultural da educação**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2013.

Percebemos que sua expressão nunca é de angústia ou tristeza, mas é como se o personagem estivesse sempre em constante introspecção, ou seja, ele não é um depressivo, mas alguém que lida e compreende sua solidão, que vive constantemente sua *solitude*.

Quando pensamos sobre o conceito de solidão na contemporaneidade, este está sempre (ou quase sempre) atrelado a um processo patológico (o chamado processo de “medicalização da vida”). Atualmente, a palavra solidão, devido a esse crescente alarde em que se entende a solidão ligada a processos de doenças psicológicas como a depressão, adquire um caráter negativo e indesejado, porém, como já apontado anteriormente, ao analisarmos Hannah Arendt, a solidão é a capacidade do indivíduo (na sua subjetividade) de, ao estar só, produzir seu conhecimento e se colocar perante o mundo, ou seja, solidão é, ao mesmo tempo, ação e pensamento.

Sobre tais conceitos, podemos ler no dicionário Houaiss (2009) que a solidão é definida como “estado de quem se acha ou se sente desacompanhado ou só; isolamento”⁹⁵. Ainda segundo o dicionário, o isolamento é definido como “separação de uma substância, um elemento, uma coisa de um determinado meio ou de seu contexto”, ou seja, podemos perceber, a partir dessas definições, que, em linhas gerais, toda solidão pode vir a ser um isolamento, mas nem todo isolamento acompanhará um estado de solidão.

Durante todo o filme, observamos que Juvenal é sempre solitário, porém sua solidão nunca é um incômodo; o personagem é um adaptado à vida contemporânea e está aderido à narrativa proposta pelo filme. Sua rotina é como um ciclo, acordar, fazer exercícios na varanda do apartamento, ir para o trabalho, observar as pessoas, voltar para a casa e se preparar para dormir e começar mais um dia de trabalho. Ele é um sujeito da multidão e um sujeito, ao mesmo tempo, na multidão.

Sobre a solidão, Hannah Arendt (2008, p. 377-78) nos coloca que,

Na solidão nunca estamos sozinhos: estamos com nós mesmos. Na solidão sempre somos dois em um; tornamo-nos um todo individual, na riqueza e nas limitações dos traços específicos e característicos, na companhia, e apenas na companhia, dos outros. Para nossa individualidade enquanto tal – inequívoca e insubstituível –, dependemos completamente de outras pessoas.⁹⁶

⁹⁵ HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 3.0. [CD-ROM]. 2009.

⁹⁶ ARENDT, Hannah. Sobre a natureza do totalitarismo: uma tentativa de compreensão. In: _____. **Compreender: formação, exílio e totalitarismo; ensaios (1930-1954)**. Ed. Companhia das Letras, 2008, p. 377-378.

E isso fica evidente no filme em várias cenas. Juvenal é um homem solitário, porém, ao contrário da solidão definida pela Arendt, sua solidão é uma solidão da aderência; o personagem está totalmente inserido na narrativa, ele é um homem do (e no seu) tempo. O personagem possui características do *Blasé*, conceituado por Simmel, e, simultaneamente, evidencia as questões ponderadas por Arendt.

Juvenal é, portanto, essa caracterização de um personagem apático, porém não uma apatia em consequência de alguma patologia mental, mas pela simples imersão de sua narrativa. O personagem é a expressão de um tempo em que, constantemente, precisamos nos centrar para sobreviver (psiquicamente) ao dia a dia. Sobre essa questão do *Blasé*, vemos que,

Mediante a mera intensificação quantitativa das mesmas condições, esse resultado se inverte em seu contrário, nesse fenômeno peculiar de adaptação que é o caráter blasé, em que os nervos descobrem a sua derradeira possibilidade de se acomodar aos conteúdos e à forma da vida na cidade grande renunciando a reagir a ela — a autoconservação de certas naturezas, sob o preço de desvalorizar todo o mundo objetivo, o que, no final das contas, degrada irremediavelmente a própria personalidade em um sentimento de igual depreciação.⁹⁷

Pudemos perceber essas questões em vários momentos do filme e conseguimos, durante o decorrer da narrativa, captar a interação (e estabelecimento de diálogos) entre o personagem e três outros pilares dessa subjetivação solitária: entre Margô e Juvenal; Juvenal e a Cidade; e, por fim, o personagem com ele mesmo.



Figura 17 – Juvenal na sacada – 17''49''

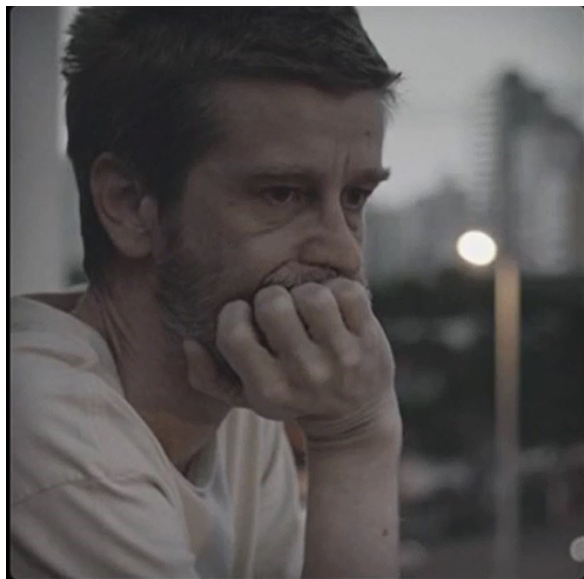


Figura 18 – Juvenal na sacada – 17''54''

⁹⁷ SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. **Mana**, v. 11, n. 2. Rio de Janeiro, 2005. p. 582. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132005000200010#back1>. Acesso em: 28 out. 2017.

Na Figura 17, temos Juvenal, na sacada do seu apartamento, observando a cidade. Essa cena dura cerca de 10 segundos, e, na sequência, vemos que o dia começa a amanhecer e o personagem ainda continua sua observação da cidade, dando a impressão de que ele passou a noite a observar o ritmo de Belo Horizonte pela sacada.

Aqui, podemos adentrar na questão entorno do sistema no qual estamos inseridos e buscar articular o filme com o capitalismo. Conseguimos compreender mais concretamente essa indagação quando cruzamos o filme *O homem das multidões* com os gráficos de estudos produzidos no Brasil sobre o tempo de deslocamento casa-trabalho⁹⁸. Segundo esses estudos, o trabalhador das grandes metrópoles leva em média 120 minutos para ir e voltar do trabalho, questão essa que é retratada no longa-metragem por meio dos personagens principais. Levando em consideração que o trabalhador fica oito horas no serviço e gasta duas horas para se deslocar do trabalho-casa, contabiliza-se 10 horas dedicadas apenas ao trabalho, e, chegando a casa, ele ainda precisará despender mais tempo para outras questões como afazeres domésticos, família etc. Fica a pergunta: quando terá esse trabalhador tempo para exercer sua sociabilidade? Não terá, desta forma, o sistema vigente uma ligação estreita com o processo de solidão e isolamento do trabalhador?

Como já evidenciado anteriormente, por meio do artigo de Bresciani, a modernidade se constitui como um “sistema de perdas”, e a relação do trabalho também está entre essas questões apontadas pela autora, pois, outrora, o trabalho se dava como uma questão mediadora da vida, não como uma atividade mecânica (BRESCIANI, 1985). Aqui, podemos lançar uma questão: não existirá, na contemporaneidade, devido a essa introjeção exacerbada do ritmo automático das grandes cidades (não como causa-consequência, mas como já apontado, lampejos que nos chegam como instantes de outrora), o surgimento de um indivíduo incapaz de desassociar sua identidade-eu de sua identidade eu-trabalhador?

No decorrer do filme, vamos nos deparando com cenas que contribuem para tal questionamento. Conforme podemos ver na Figura 19, um possível “quadro de avisos” é feito pelo mapa da linha de metrô de BH, onde, pela manhã, o personagem coloca (o que pode ser avisos) alguns *blocos de nota* e retira outros. Em uma das cenas, o personagem, ao limpar a casa, faz referência ao trem-bala e, conversando sozinho, diz que seu sonho é pilotar um

⁹⁸ ANDRADE, Hanrikson de. Rio é a cidade onde moradores mais perdem tempo no trajeto casa-trabalho. **UOL**, 14 set. 2015. Cotidiano. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2015/09/11/trajeto-casa-trabalho-leva-ao-menos-duas-horas-em-oito-capitais-diz-firjan.htm>>. Acesso em: 28 out. 2017.

desses grandes trens. Após ficar parado refletindo, Juvenal diz: “É, dirigir o trem-bala, “magleve” de Xangai, 500km por hora, 30km em sete minutos”⁹⁹.



Figura 19 – Quadro de aviso – 18’’20’’

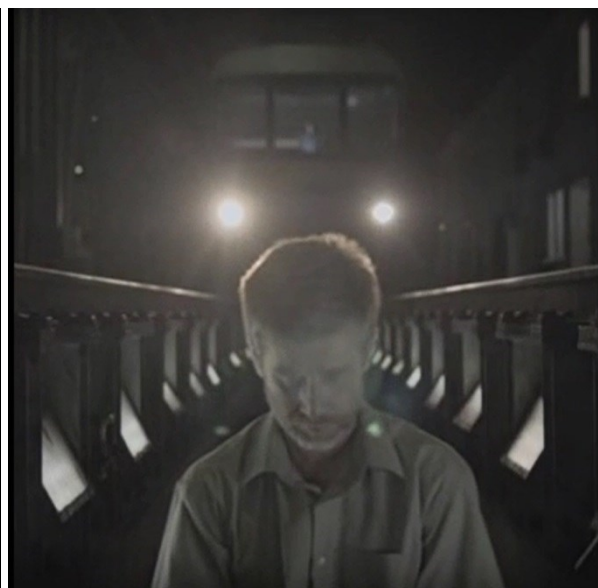


Figura 20 – Juvenal como o metrô – 1’26’’16’’

Dessa forma, podemos perceber, durante o desenvolver das cenas, que Juvenal é um trabalhador que não consegue separar sua vida do trabalho. É perceptível que, quando não está conduzindo o metrô, tudo em sua vida gira em torno de seu trabalho, como se ele e a máquina fossem unidos, e essa “união homem-máquina” se faz ainda mais expressiva em uma das cenas finais (Figura 20), quando avistamos o personagem nos trilhos do trem com um metrô (com os faróis ligados) atrás dele, como se aquele estivesse “iluminando-o” e completando-o.

Dentro desse metrô está Margô, observando-o, como se estivesse consciente do processo e da narrativa. Aqui, começamos a colocar uma das nossas ideias principais: Juvenal é um aderido a seu momento e narrativa, ele está totalmente imerso, ele não vê problemas ou questões a serem solucionados, ele é um perfeito e completo solitário. Em contraponto a isso, há Margô, uma isolada que busca incessantemente sair desse estado, como já apontado a partir da teoria Agambeniana. Podemos dizer, a partir disso, que Margô (assim como o observador de Poe) é uma pessoa que está inserida, mas ao mesmo tempo possui um deslocamento, e tal questão será o foco do nosso trabalho no próximo tópico.

⁹⁹ Fala do personagem Juvenal aos 17’’08’’.

3.2 Margô e o isolamento

A lacuna e o conflito entre os impulsos mais espontâneos e os impulsos que cerceiam a ação imediata, sentidos pelas pessoas altamente individualizadas desse estágio de civilização, são por elas projetados em seu mundo. Muitas vezes, aparecem em suas reflexões teóricas como um vazio existencial entre um ser humano e outro, ou como o eterno choque entre indivíduo e sociedade. – Norbert Elias

Junto com Juvenal, na narrativa, temos Margô, que também é funcionária do metrô. Os personagens poderiam ser classificados exatamente como opostos se não fosse por uma constante em suas vidas: ambos são sozinhos. Enquanto Juvenal vive sozinho em um apartamento pequeno e não tem nenhum contato com alguém que poderia ser parte de sua família, por exemplo, durante o filme, vemos que Margô reside em uma casa (maior que o apartamento de Juvenal), mora com o pai e está noiva. Porém, apesar desse ambiente, em que está “acompanhada”, existem dois incômodos: o seu isolamento e o fato de não conseguir arranjar um padrinho para o seu casamento.

Enquanto na casa de Juvenal conseguimos constatar sua total “tecnofobia”, na casa de Margô percebemos que ela é uma entusiasta da tecnologia, sendo que, em seu quarto, a personagem possui computador e óculos de realidade virtual, além de vários *posters* pregados na parede. Esses objetos expressam a ideia de que, enquanto Juvenal vive uma solidão orgânica, em meio às pessoas, a personagem viverá a solidão em meio a outro tipo de multidão, a inorgânica ou *online*. Podemos perceber essas questões na cena na qual a personagem chega a seu quarto, após o trabalho, e, ao contrário de Juvenal (que não consegue se desligar do Metrô), aparenta querer esquecer-se totalmente da sua rotina, e, para isso, ela alimenta seu peixinho virtual e fica na cama vendo a chegada do homem à lua, com seus óculos de realidade virtual.

Aqui, começamos a adentrar em nossas questões que tangem à narrativa da personagem. Partimos (como já discutido anteriormente) da compreensão de que solidão e isolamento são conceitos distintos de sentimentos também distintos; como já evidenciado pelas reflexões de Arendt, isolamento não é solidão. A solidão, em certa medida, pode vir a ser um estado de isolamento, levando-se em consideração que o sujeito pode se isolar quando está sozinho, mas não de si. Porém, o isolamento é a incapacidade de convivência desse outro com qualquer um, até mesmo a convivência subjetiva com o próprio eu.

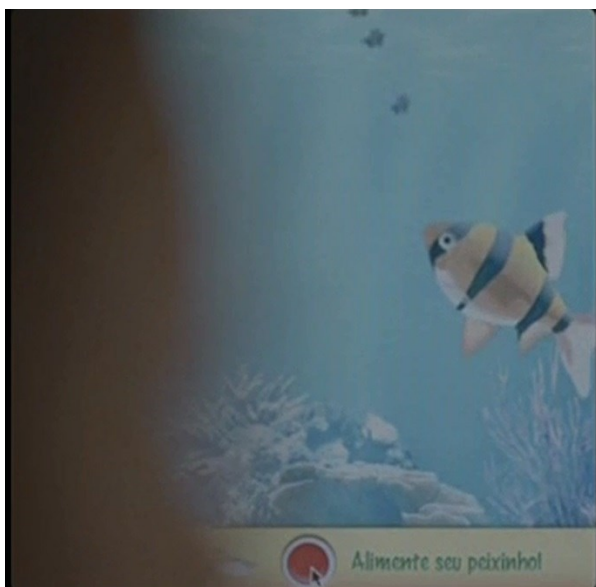


Figura 21 – Peixe virtual de Margô - 24''17''



Figura 22 – Margô e o “aquário” - 24''34''

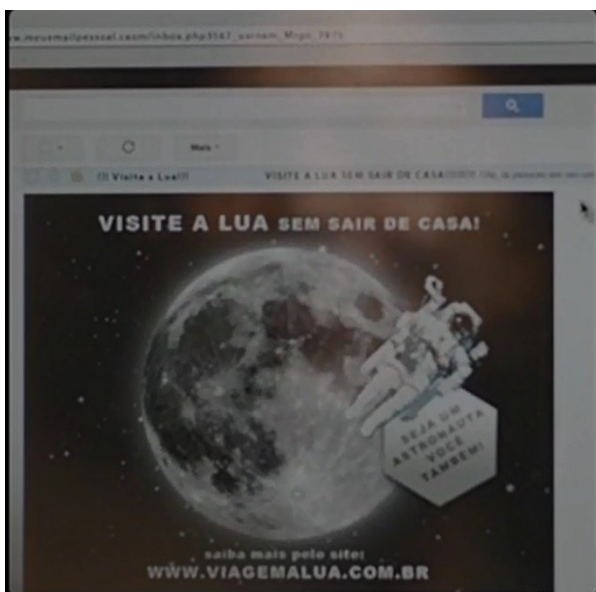


Figura 23 – Site de realidade virtual - 24''47''

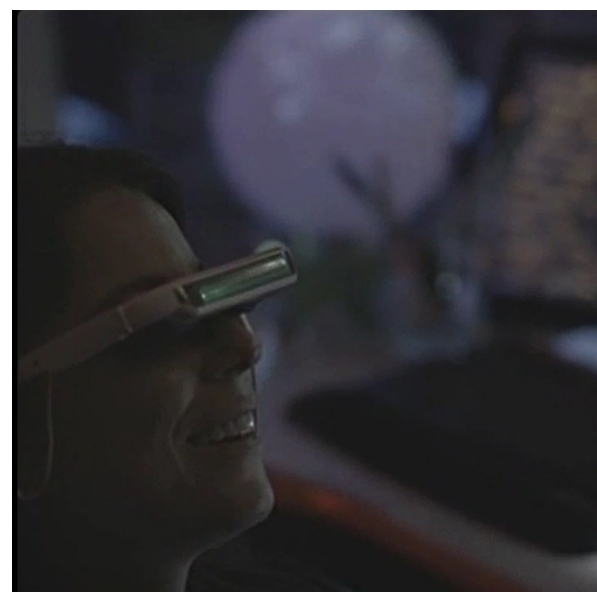


Figura 24 – Margô e a realidade virtual – 24''51''

Na sequência da cena mencionada, há a caracterização da principal diferença entre Margô e Juvenal, a imersão da personagem na tecnologia. Podemos ver na Figura 21 que Margô possui peixinhos virtuais os quais ela alimenta sempre que chega do trabalho. Nessa mesma cena, após “alimentar” os “peixes”, a personagem entra em uma espécie de simulador de realidade virtual, e, na tela, projeta-se a seguinte mensagem “Visite a lua sem sair de casa!” (Figura 23), ou seja, ela desloca-se do seu “aqui e agora”, um convite para esquecer a realidade na qual está inserida e, em certa medida, uma propaganda sedutora para quem se sente apartada do mundo; é como se, nesse momento, a protagonista esquecesse tudo ao redor

e fosse, realmente, para a lua. Aqui, delineamos um dos primeiros desconfortos de Margô com a sua realidade.

A partir dessa cena, fomos instigados a pensar a Margô como uma personagem isolada e não solitária, pois, como veremos posteriormente, no diálogo que ela estabelece com Juvenal, ela sabe que não tem com quem contar nessa vida de constantes conexões virtuais. As *multidões online* tornam-se para a personagem uma válvula de escape da sua realidade, porém trata-se de uma imersão que a coloca em constante isolamento com os demais e consigo mesma. Sobre o isolamento, Hannah Arendt (2008, p. 377) pontua:

Ora, quando os contatos humanos foram cortados seja pela ruína de nosso convívio, ou pela crescente expansão da mera funcionalidade que lentamente consome a substância, a matéria real das relações humanas, ou pelos desdobramentos catastróficos de revoluções resultantes, elas mesmas, de colapsos anteriores, o isolamento num mundo assim já não é uma questão psicológica que possa ser tratada com palavras bonitas e vazias como ‘introversão’ ou ‘extroversão’.¹⁰⁰

Ou seja, para Arendt, o isolamento é a consequência dos “vícios da solidão”. Neste momento, faz-se necessário acrescentarmos algo: o isolamento, para além da consequência dos vícios solitários, é como sintoma de um sistema econômico que nos transforma em “mera funcionalidade”. Quando a solidão não é *solitude* (ou seja, quando ela não é geradora de conhecimento), ela gera vícios que levam à perda da própria humanidade, leva o isolamento a sua maior expressão. A preocupação da autora que nos chega como um sussurro no presente diz respeito a essa desumanização: tornarmo-nos apenas algo funcional... Produtores... Produtivistas. O isolamento é a mais perversa armadilha da contemporaneidade, e muitos não têm se cansado de, incessantemente, cair nela. Ainda sobre essa questão, a autora (2008, p. 377) nos coloca que,

O isolamento, como acompanhante do estranhamento e desenraizamento, é, em termos humanos, a enfermidade própria do nosso tempo. É claro que podemos ver pessoas - em números cada vez menores - 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.¹⁰¹

¹⁰⁰ ARENDT, Hannah. Sobre a natureza do totalitarismo: uma tentativa de compreensão. In: _____. **Compreender**: formação, exílio e totalitarismo; ensaios (1930-1954). Ed. Companhia das Letras, 2008, p. 377.

¹⁰¹ Ibidem, p. 377.

Essa tentativa de se agarrar as outras pessoas, para buscar escapar do isolamento, é expressiva em Margô na cena em que ela pede para Juvenal ser seu padrinho de casamento, uma das cenas mais marcantes do filme, em que conseguimos entender as questões que incomodam a personagem bem como os caminhos da narrativa fílmica. No enquadramento, temos Juvenal e Margô, que estão aparentemente almoçando em algum local próximo do metrô, e a personagem começa a contar como conheceu o noivo dela, em um site de relacionamento, conforme o seguinte diálogo,

Conheci meu noivo por um site aí de relacionamento na internet, é bom viu. Achei um rapaz que é bem o meu perfil, a gente saiu algumas vezes, agora ‘vamo casa’. Acho que vai ser bom, aluguei uma casa bem na rua da casa do meu pai, ele tá feliz. Pode parecer estranho o que eu vou te pedir, estou meio sem jeito. Eu andei pensando e eu acho que, eu acho que você seria a pessoa ideal para ser meu padrinho de casamento [...]. *Engraçado que eu conheço um tanto de gente pela internet, mas não tenho ninguém de verdade para convidar para padrinho*, você é a única pessoa para quem eu tive coragem de pedir esse favor. É só uma formalidade que eu tenho para cumprir.¹⁰²

Neste trecho, é perceptível que Margô está incomodada com o fato de não conseguir um padrinho para seu casamento. Ela entende que está rodeada de pessoas, porém nenhuma delas é presente em sua vida, são apenas *multidões online*. Existe, portanto, um distanciamento (mínimo que seja) da personagem com o seu momento, e ela sabe que está vivenciando algo que a incomoda e que as relações que ela, até o momento, estabelecia pelas mídias são fluidas e instáveis. Nem mesmo alguém para cumprir uma “simples formalidade” ela consegue encontrar. Juvenal acaba aceitando ser padrinho do casamento, e o desenrolar do filme, posteriori, dar-se-á entorno dessa questão do casamento.

Durante todo o filme, essa alegoria da “fluidez” e/ou instabilidade das relações contemporâneas se dá na relação de Margô com o noivo, que aparece apenas uma única vez, e quando ele aparece está sentado, e a câmera foca seu corpo de costas, enquanto vemos a personagem posicionada a sua frente. O ambiente é escuro, o que dificulta mais ainda a percepção de como é o noivo dela. Na cena subsequente a essa, vemos Margô dançando com ele, com uma expressão apática, como se não houvesse qualquer conexão entre os dois, como se o casamento tivesse se tornado uma alternativa para sair do seu isolamento. Sobre essas questões dos relacionamentos na contemporaneidade, Bauman (2004, p. 13-14), em seu livro *Amor Líquido*, pontua que,

¹⁰² Fala da personagem Margô aos 29’43’’’.

Ao contrário dos relacionamentos antiquados (para não falar daqueles com ‘compromisso’ muito menos dos compromissos de longo prazo), elas parecem feitas sob medida para o líquido cenário da vida moderna, em que se espera e se deseja que as ‘possibilidades românticas’ (e não apenas românticas) surjam e desapareçam numa velocidade crescente e em volume cada vez maior, aniquilando-se mutuamente e tentando impor, aos gritos, a promessa de ‘ser a mais satisfatória e a mais completa’. Diferentemente dos ‘relacionamentos reais’, é fácil entrar e sair dos ‘relacionamentos virtuais’. Em comparação com a ‘coisa autêntica’, pesada, lenta e confusa, eles parecem inteligentes e limpos, fáceis de usar, compreender e manusear.¹⁰³

Bauman aponta nesse trecho para as dificuldades de constituir relações duradouras (ou estáveis) na modernidade/contemporaneidade, levando em consideração que, devido às facilidades nas redes, é mais atrativo um relacionamento que acompanhe esse ritmo do que algo duradouro. Podemos dizer que Bauman faz uma análise pessimista, e um contraponto a essa análise é Castells, para quem as “comunidades virtuais” não são necessariamente irreais, mas dá-se em outros espaços da realidade e, embora estabeleçam laços fracos, podem se apoiar e constituir reciprocidade (RESENDE, 2013).

Outra questão latente no filme é o isolamento de Margô para além do social, mas também no âmbito familiar. A personagem mora com seu pai, porém este passa o dia inteiro apontando lápis, e mal existe diálogo entre os personagens, como se houvesse uma ponte entre um e outro, conforme a cena apresentada na figura abaixo:

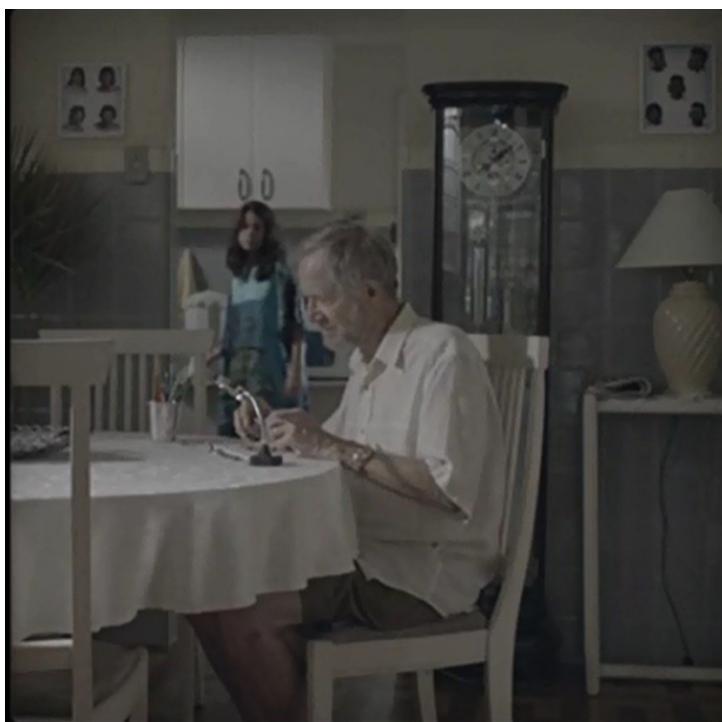


Figura 25 – Pai de Margô – 25’’47’’’.

¹⁰³ BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p. 13-14.

Nesta cena, Margô entra, dá um beijo na cabeça do pai e vai para a cozinha beber água. A cena é filmada em um único plano, e podemos ver que Margô fica ao fundo observando o pai que está apontado vários lápis na mesa. A cena expressa a rotina, como se todos os dias ao acordar a personagem fosse para a cozinha e sempre se deparasse com seu pai apontando os lápis naquela mesma posição. Há uma expressão do não-diálogo, desse distanciamento mesmo estando acompanhado, até mesmo dentro de casa e no âmbito familiar, como se a solidão e/ou o isolamento tivessem conseguido invadir todos os espaços de ambos os personagens: Margô e Juvenal tornam-se arquétipos (ou alegorias) da própria Solidão e do próprio Isolamento.



Figura 26 – Margô na sacada – 01'28''38'''

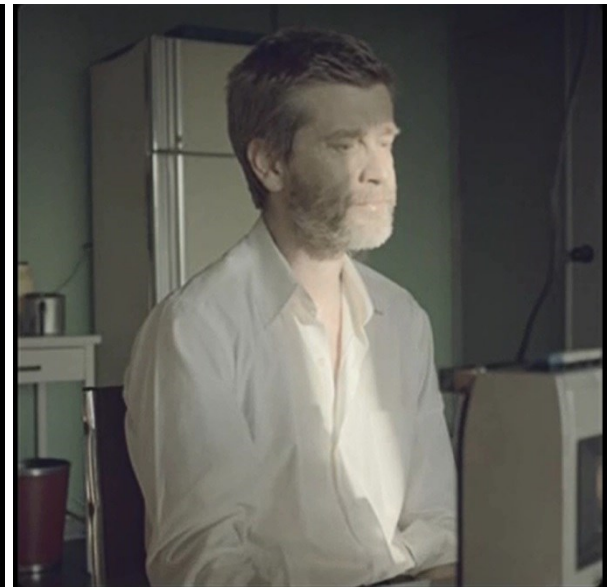


Figura 27 – Juvenal na última cena – 01'28''49'''

O filme termina com o equilíbrio dos dois: Margô se casa, e Juvenal é o padrinho. Após o casamento, a personagem vai até a casa de Juvenal e lhe dá de presente um “jogo de copos”, pois, como já mencionado, no apartamento do personagem só havia um único copo. A última cena é de Juvenal sentado ao fundo com Margô na sacada. Juvenal toma água em um dos copos que a personagem lhe deu de presente, como se nesse momento houvesse um “brinde silencioso” entre a sua solidão e o isolamento dela. Isso se faz ainda mais forte com a trilha sonora (uma das poucas do filme) que começa a tocar neste momento, a música é *Copo Vazio*, de Chico Buarque, interpretada por Gilberto Gil. Ouvimos durante essa cena o seguinte trecho:

É sempre bom lembra / Que um copo vazio / Está cheio de ar. / É sempre bom lembrar / Que o ar sombrio de um rosto / está cheio do ar vazio / Vazio daquilo que no ar do copo / Ocupa um lugar / É sempre bom lembrar / Guardar de cor / Que o ar vazio de um rosto sombrio / Está cheio de dor.¹⁰⁴

Nesse momento, é como se eles compartilhassem, paradoxalmente, juntos, essa sensação de não pertencimento a algo. Posteriormente, a cena é cortada para Juvenal, que está sentado ao sol (causando uma sensação de conforto), iluminando e aquecendo o seu rosto e corpo. O personagem está com um olhar calmo, que (aparentemente) está focado em Margô, e a música ainda continua a ambientar essa sensação de um “desconforto confortável”. É como se nesse momento houvesse um estado epifânico e os dois se sentissem completos dentro de suas próprias subjetividades. Talvez nesse momento, finalmente, tenha ocorrido um encontro, e ambos saiam do torpor conformista e imerso de solidão e isolamento estabelecidos na contemporaneidade.

¹⁰⁴ BUARQUE, Chico. Copo Vazio. Intérprete: Gilberto Gil. In: **Gil Luminoso**. GVD Biscoito Fino, 2006. Faixa 3 (04:21m).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante esse “percurso monográfico”, caminhamos por um longo trajeto, passando por História, Cinema e sentimentos, análise do conto e, por fim, análise (mesmo que tímida) do filme e levantamos, em certa medida, mais questões do que respostas, pois acreditamos que isso se faz devido à complexidade de estudar um tema como o proposto, uma vez que trabalhar com a subjetividade é, ao mesmo tempo, trabalhar com questões de si. Podemos perceber, no primeiro capítulo, que existe na História vários embates e tensões entorno do processo epistemológico de História e Cinema, e tal vertente de estudo é uma área que está em constante renovação do seu arcabouço teórico, pensando sempre seus próprios conceitos e ferramentas de análise.

No segundo capítulo, com a análise do conto e, de certa forma, Londres do século XIX, percorremos o longo processo de formação de uma nova identidade, que para alguns autores como Bresciani, baseia-se em perdas significativas de experiências anteriores. Tal questão se fez necessária, pois, como apontado, acreditamos que o conto expresse, em linhas gerais, o incômodo de algo do seu tempo. Partimos da ideia de que o observador de Edgar Allan Poe é alguém contemporâneo (no conceito de Agamben) e que está ao mesmo tempo inserido e afastado do tempo em que está imerso, por isso a percepção desses incômodos.

Agamben (2009, p. 58-59), ao discorrer sobre essa questão do contemporâneo, afirma que,

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. [...] Um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir do seu tempo.¹⁰⁵

Com isso, podemos afirmar que Edgar Allan Poe produziu o relato do incômodo do seu tempo, e conseguimos captar que existe alguém que, observando as multidões e, posteriormente, um personagem específico dentro dessas multidões, consegue captar que a sociedade está se transformando e que é impossível sua leitura. Agora, o filme é, para nós, não um relato do incômodo, mas a produção dessa sensação.

No filme, não há um observador, não há alguém que realmente esteja incomodado (apesar de Margô aparentar expressar tal questão em certos momentos), porém, na narrativa

¹⁰⁵ AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó-SC: Argos, 2009, p. 58-59.

filmica, a expressão colocada é de aderência, principalmente do personagem Juvenal às questões do seu tempo. Não existe o relato do incômodo, mas a criação – por meio do jogo de câmeras, sons e da construção narrativa – da produção desse deslocamento em quem está assistindo. Nós seremos, caso a narrativa nos atinja, esse contemporâneo que se deslocará do seu momento.

O que há, portanto, no filme *O homem das multidões*, é um lampejo que nos chega desde o conto de Edgar Allan Poe, uma questão que está posta desde aquela época e que faz ser vista como uma “luz que viaja velocíssima até nós e, no entanto, não pode nos alcançar”¹⁰⁶ (AGAMBEN, 2009, p. 65). Em certa medida, a problemática posta já no século XIX: do problema da interação humana e da perda de nossa “essência”, é latente no século XXI. Os lampejos não param de tentar nos alcançar, os “fachos de trevas” estão incessantemente projetando nos rostos dos que lhe são contemporâneos de tais indagações... Mas do que resolução, essa monografia pretendeu ser um estudo de compreensão, pois, como coloca Hannah Arendt (2008), não é preciso superar nossos traumas, mas compreendê-los.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 65.

FONTES

- **O HOMEM das multidões**. Direção: Cao Guimarães e Marcelo Gomes. CINCO EM PONTO e REC PRODUTORES ASSOCIADOS, 2013. (95min), DCP, Color.

- POE, Edgar Allan. **O homem das multidões**. Florianópolis: Paraula, 1993.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó-SC: Argos, 2009.

ALBERTONI, Natália. Filme ‘o homem das multidões’ tem cenas em formato de tela de celular. **Folha de S. Paulo**, 5 ago. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/08/1495513-filme-o-homem-das-multidoes-tem-cenas-no-formato-de-telas-de-celulares.shtml>>. Acesso em: 28 out. 2017.

ALEA, Tomás Gutiérrez. **Dialéctica del espectador**. Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1982.

ANDRADE, Hanrrikson de. Rio é a cidade onde moradores mais perdem tempo no trajeto casa-trabalho. **UOL**, 14 set. 2015. Cotidiano. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2015/09/11/trajeto-casa-trabalho-leva-ao-menos-duas-horas-em-oito-capitais-diz-firjan.htm>>. Acesso em: 28 out. 2017.

AOUAD, Amanda. O Homem das Multidões. **Cinepipocacult**, 2014. Disponível em: <<http://www.cinepipocacult.com.br/2014/08/o-homem-das-multidoes.html>>. Acesso em: 28 out. 2017.

ARENDT, Hannah. **Compreender**. São Paulo: Cia de Bolso, 2010.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**. Campinas-SP: Papirus Editora, 1994.

B, Filme. **Calendário de estreias – Nacionais**. 2017. Disponível em: <<http://www.filmeb.com.br/calendario-de-estreias/nacionais>>. Acesso em: 28 out. 2017.

BAUDELAIRE, Charles. Posfácio. In: POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. São Paulo: Globo Livros, 1999.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. **44 cartas do mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BELLIN, Greicy Pinto. Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire e a maldição da modernidade. **Estação Literária**, v. 12, p. 33-51, 2014.

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

BLOCH, M. **Apologia da História ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BRASIL. LEI No 8.685, DE 20 DE JULHO DE 1993. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, jul. 1993. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8685.htm>. Acesso em: 28 out. 2017.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. Metrôpoles: as faces do monstro urbano. **Revista Brasileira de História**, v. 5, São Paulo, 1985.

CAMPO, Mônica Brincalepe. **História e cinema: o tempo como representação em Lucrecia Martel e Beto Brant**. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas – SP, 2010.

GONÇALVES, Davi. O homem das multidões (crítica). **Ccine 10**, 2014. Disponível em: <<http://www.ccine10.com.br/o-homem-das-multidoes-critica/>>. Acesso em: 28 out. 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin**. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção Encanto Radical).

HOBBSAWM, Eric. **A era das revoluções: 1789-1848**. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

HOSNI, Cássia Takahashi. **Inventário da obra audiovisual de Cao Guimarães**. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas – São Paulo. 2014.

HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 3.0. [CD-ROM]. 2009.

LIPOVETSKY, G. & CHARLES, S. (2004). **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2014.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Fomento: o que é?. **Ancine**, 2017. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/fomento/o-que-e-#rodape>>. Acesso em: 28 out. 2017.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, n. 38, Curitiba: Editora UFPR, 2003.

PESAVENTO, Sandra. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. **Nouveaux mondes mondes nouveaux**, 2005.

PETROBRÁS. **O homem das multidões: um filme de Cao Guimarães e Marcelo Gomes**. 2014. Disponível em: <http://www.ohomemdasmultidoes.com.br/downloads/OHM_PressBook-Portugues.pdf>. Acesso em: 28 out. 2017.

ROSENSTONE, Robert A. **A História nos filmes, os filmes na História**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

SANT'ANNA, Luiz Alberto Sciamarella. A História do Mental de Lucien Febvre: a iconografia revela a sensibilidade religiosa. **Projeto História**, PUC-SP, v. 37. 2008.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. **Mana**, v. 11, n. 2, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132005000200010#back1>. Acesso em: 28 out. 2017.

SIQUEIRA, Sônia A. A Renovação da História: História dos Sentimentos. **Revista de História**, USP, v. 54, n. 108, 1976.

THOMPSON, E. P. Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial. In: _____. **Costumes em comum**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Schwarcz, 1998.

VALIM, Alexandre Busko. Cinema e História. In: CARDOSO, Ciro; VAINFAS, Ronaldo. **Novos domínios da História**. Elsevier Brasil, 2011.

WHITE, H. **Meta-História: A Imaginação Histórica do Século XIX**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1987.