



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DO
MARANHÃO



MESTRADO EM
LETRAS

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
CENTRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTU SENSO EM LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

MARCELO BALDIN NODARI

DIÁLOGOS CONTEMPORÂNEOS COM A OBRA DE POE: Uma leitura sobre a
solidão na adaptação cinematográfica “O homem das multidões”

São Luís
2020

MARCELO BALDIN NODARI

DIÁLOGOS CONTEMPORÂNEOS COM A OBRA DE POE: Uma leitura sobre a solidão na adaptação cinematográfica “O homem das multidões”

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) como requisito final para a obtenção do Título de Mestre em Letras.

Orientador (a): Profa. Dra. Kátia Carvalho da Silva Rocha

Área de Concentração: Teoria Literária
Linha de Pesquisa: Literatura e Subjetividade

São Luís
2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

N761d

Nodari, Marcelo Baldin

Diálogos contemporâneos com a obra de Poe: uma leitura sobre a solidão na adaptação cinematográfica "O homem das multidões" / Marcelo Baldin Nodari. – São Luís, 2020.

114f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, 2020.

Orientadora: Profa. Dra. Kátia Carvalho da Silva Rocha.

1. O homem das multidões - adaptação cinematográfica. 2. Solidão. 3. Modernidade. 4. Contemporaneidade. I. Título.

CDU: 82.091:791.43

MARCELO BALDIN NODARI

**DIÁLOGOS CONTEMPORÂNEOS COM A OBRA DE POE: Uma leitura sobre a
solidão na adaptação cinematográfica “O homem das multidões”**


Versão final de Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, como parte dos requisitos exigidos à obtenção do Título de Mestre em Letras (Área de concentração: Teoria Literária).



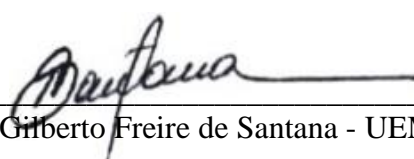
Marcelo Baldin Nodari

Aprovado em: **15/07/2020**

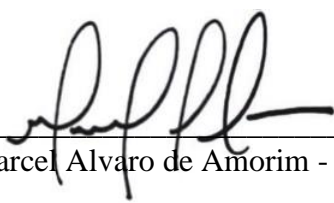
Conceito atribuído: **APROVADO**



Prof.^a Dra. Kátia Carvalho da Silva Rocha - UEMASUL
Orientadora



Prof. Dr. Gilberto Freire de Santana - UEMASUL
1º Membro



Prof. Dr. Marcel Alvaro de Amorim - UFRJ
2º Membro

São Luís
Junho de 2020

É de se apostar que toda ideia pública, toda convenção aceita seja uma tolice, pois se tornou conveniente à maioria.

Edgar Allan Poe

AGRADECIMENTOS

A Deus pelo ar que respiro e o sol que nasce todos os dias me trazendo esperança e me motivando a superar meus limites de forma a alcançar os meus sonhos.

À minha esposa, Evilly Nodari, pela paciência e compreensão com que sempre agiu durante estes dois anos de Mestrado.

À professora Dra. Kátia Carvalho pela orientação na produção textual e aceite em direcionar um trabalho que não estava diretamente ligado ao seu campo de pesquisa.

Aos professores Dr. Gilberto Freire e Dr. Roberto Rocha pelos direcionamentos específicos durante e pós-qualificação.

Ao professor Dr. Henrique Borralho pelo companheirismo e prontidão em ajudar sempre que foi solicitado.

À CAPES por aprovar e possibilitar um programa de Mestrado que tem atendido de forma excelente a uma necessidade da região.

A todos os demais professores do programa e àqueles que de forma indireta, oraram e possibilitaram que eu chegasse até aqui.

Esta grande infelicidade de não poder estar só.
La Bruyère

RESUMO

NODARI, Marcelo Baldin. **Diálogos contemporâneos com a obra de Poe: Uma leitura sobre a solidão na adaptação cinematográfica “O homem das multidões”**. São Luís: UEMA, 2019. Versão final de dissertação (mestrado em letras). Universidade Estadual do Maranhão, Centro de Educação, Ciências Exatas e Naturais, Departamento de Letras. 115f.

O presente trabalho propõe a análise da adaptação cinematográfica “O homem das multidões” (2014), de Cao Guimarães e Marcelo Gomes, baseada no conto “O homem da multidão”, publicado em 1840 por Edgar Allan Poe, buscando especificamente investigar como o sentimento solidão é recriado no cinema a partir do texto literário. Considerando a importância de Edgar Allan Poe e suas contribuições para as literaturas moderna e contemporânea, o estudo inicia-se a partir da análise do conto sob a ótica do moderno *flâneur*, referendado por Baudelaire (2003) e Benjamin (1989 e 2000), para posteriormente também mostrar a importância deste autor para os estudos literários, tomando alguns critérios de Agamben (2009) como referência. Além disso, por se verificar que, tanto no conto como na adaptação cinematográfica, o processo de modernização dos espaços metropolitanos (flaneries) influenciam decisivamente para a manutenção da aparente contradição em sentir-se só, mesmo estando em meio a uma multidão, a solidão foi escolhida como aspecto temático a ser investigado no filme. Para tanto, na análise do sentimento solidão na adaptação, foram utilizadas as bases sociológicas de Riesman (1995) e a perspectiva psicológica de Tanis (2003), além de uma discussão sobre a teoria da adaptação cinematográfica com base nos referenciais teóricos de Hutcheon (2011) e Stam (2006), para se apreender possibilidades de interpretação da obra fílmica. Não obstante Edgar Allan Poe seja um autor do século XIX, a pesquisa mostrou que a modernidade do conto é decisiva para que a abordagem do sentimento solidão em uma recriação fílmica acontecesse.

Palavras-chave: Adaptação cinematográfica. O homem das multidões. Solidão. Modernidade. Contemporaneidade.

ABSTRACT

NODARI, Marcelo Baldin. **Contemporary dialogues with Poe's tale: A reading perspective about loneliness in the cinematographic adaptation "The man in the crowds"**. São Luís: UEMA, 2019. Final Thesis (Master's degree in Literature). Maranhão State University, Education and Exact Sciences Center, Literature Department. 115p.

This paper approaches on the analysis of the cinematographic adaptation "The man in the crowds" (2014) directed by Cao Guimarães and Marcelo Gomes, based upon the tale "The man in the crowd" published in 1840 by Edgar Allan Poe, trying to investigate specifically how the feeling of loneliness is recreated in a movie based upon a literary text. Considering the importance of Edgar Allan Poe and his contributions to the modern and contemporary literatures, this study starts with the analysis of the tale in the perspective of the modern flâneur, referenced by Baudelaire (2003) and Benjamin (1989 and 2000), for after to show the importance of that author to the literary studies too using some criteria of Agamben (2009) as a reference. Besides, we verified that both in the tale and in the cinematographic adaptation, the urban process of modernization (flaneries) has a notorious influence to keep the apparent contradiction of feeling lonely, even being in the midst of a crowd, loneliness was chosen as a thematic aspect in the investigation in the movie. So, in the analysis of loneliness feeling in the adaptation, it was used the sociological studies of Riesman (1995) and the psychological perspective of Tanis (2003), besides a discussion of the adaptation theory of Hutcheon (2011) and Stam (2006), in order to catch some possibilities of interpretation of this movie. Even though Edgar Allan Poe is an author from the 19th Century, this research has shown the modernity of the tale is fundamental for the understanding of loneliness in the adaptation as something very similar in both works.

Keywords: Cinematographic adaptation. The man in the crowds. Loneliness. Modernity. Contemporarity.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1 - Imagem do filme 1:1..... | 46 |
| Figura 2 (a,b,c,d) - imagens em cores frias..... | 48 |
| Figura 3 - Juvenal em meio à multidão | 49 |
| Figura 4 - Juvenal conduzindo o trem | 50 |
| Figura 5 - Margô (sob a traja preta) no terminal ferroviário | 51 |
| Figura 6 - Reação de Juvenal à notícia do casamento de Margô..... | 52 |
| Figura 7 - Juvenal resmunga em seu apartamento..... | 56 |
| Figura 8 - imagem interna da geladeira de Juvenal..... | 57 |
| Figura 9 - Juvenal finge conduzir um trem-bala | 58 |
| Figura 10 (a,b) - Juvenal e Margô no trem | 59 |
| Figura 11 (a,b,c) – Margô interagindo com as máquinas..... | 61 |
| Figura 12 - Semblante de Margô ao ter seu convite recusado..... | 63 |
| Figura 13 - Aferindo as medidas de Juvenal | 65 |
| Figura 14 (a,b) - Juvenal e Margô em meio à multidão..... | 66 |
| Figura 15 - Academia de ginástica no prédio em que Juvenal mora..... | 66 |
| Figura 16 - Margô se diverte com seu globo de luzes..... | 68 |
| Figura 17 - Juvenal reflete sobre o cansaço de sua vida..... | 70 |
| Figura 18 - Margô encontra seu noivo em um restaurante | 72 |
| Figura 19 - Contrastes de interesses de Margô: Contato humano versus contato com a máquina | 72 |
| Figura 20 - Juvenal e o pai de Margô na festa de casamento da controladora..... | 75 |
| Figura 21 - Margô no apartamento de Juvenal após seu casamento | 76 |
| Figura 22 - Margô contempla a multidão que passa na avenida | 77 |
| Figura 23 - Juvenal inquire Margô através da vidraça | 94 |

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO | 11 |
| 1 POE: DO MODERNO AO CONTEMPORÂNEO | 17 |
| 1.1 A Modernidade de Poe por Charles Baudelaire | 17 |
| 1.2 A contemporaneidade atemporal em Poe..... | 22 |
| 1.3 A solidão do homem moderno em “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe | 28 |
| 2 A SOLIDÃO EM MEIO À MULTIDÃO MODERNA..... | 39 |
| 2.1 A sociedade e seu desdobramento em caracteres sociais | 39 |
| 2.1.1 O caráter social traditivo-dirigido | 40 |
| 2.1.2 O caráter social introdirigido | 41 |
| 2.1.3 O caráter social alterdirigido..... | 42 |
| 2.2 As consequências da anomia social | 44 |
| 2.3 A solidão essencial em “O homem das multidões” | 45 |
| 3 DOS ESTADOS UNIDOS PARA O BRASIL: ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DO CONTO “O HOMEM DA MULTIDÃO” | 79 |
| 3.1 A adaptação de “O homem da multidão” de Poe | 81 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 99 |
| REFERÊNCIAS | 104 |
| ANEXOS | 107 |

INTRODUÇÃO

A sociedades modernas lograram êxito em encurtar distâncias através da democratização de meios de transporte mais rápidos tais como carros e aviões, bem como o advento da Internet e seu desdobramento nas chamadas redes sociais, potencializaram o fenômeno da globalização o que, em tese, promoveria a apoteose do contato humano e a impossibilidade de sentir-se só. Porém, não foi o que aconteceu. A individualidade humana exercida numa espécie de culto ao individualismo, exibido pelo “descaso pelas formas sociais e de cortesia” (RIESMAN, 1995, p.11) promoveu um contraponto à necessidade humana primitiva de viver em comunidade; desta relação em crise surge a solidão do homem, que mesmo imerso em multidões, se sente, contraditoriamente, só.

Neste sentido, “eu, individualismo e solidão são noções estreitamente vinculadas. O que chama nossa atenção é que não verificamos necessariamente uma substituição de sentidos, pelo contrário, há um alargamento na sua valência polissêmica” (TANIS, 2003, p.40) que termina por categorizar o ser-humano como solitário a partir do “sentir-se só” em oposição ao, meramente, “estar só”; logo, há íntima relação existente entre a solidão e a valorização do eu ou a autovalorização de sua subjetividade, pois o ser humano tende a compreender que a vida em sociedade e a necessidade iminente de conformidade do eu ao meio, se impõe como uma ameaça à sua subjetividade o que o leva a resguardar-se das relações humanas, reduzindo-as ao essencial.

Deste descaso às formas de relacionamento humano, amplamente caracterizadas pelo enfraquecimento da solidariedade e conseqüente fortalecimento do egoísmo como marcas de valorização, ou mesmo, manutenção das vontades do eu, o ser-humano se vê imerso num dilema insolúvel no qual não pode renunciar totalmente a uma vida em sociedade ao mesmo tempo em que despreza grande parte das oportunidades de socialização que derivariam desta relação com o meio.

Assim, uma relação confusa, ora antagônica, ora complementar, se desenrola entre homem e multidão, uma vez que aquele se enxerga dependente desta por encontrar nela um abrigo propício à manutenção de seu disfarce de sociabilidade. Entretanto, a mera presença do indivíduo em meio à aglomeração não gera, por si só, uma comunicabilidade possível, logo, é criada neste esquivar-se de relações interpessoais mais profundas, uma atitude individualista que, potencialmente, resultará na solidão. Esta relação, tão presente nas sociedades modernas,

tem sido estudada, não apenas como uma característica das relações nas sociedades atuais, mas, também, em sua representação nas artes através da ficção.

Bernardo Tanis em “Circuitos da solidão – entre a clínica e a cultura”, uma das bases teóricas deste estudo, discute a solidão em sua representação na Literatura e explica que a mesma se manifesta de formas múltiplas, indo de um desejo pessoal por isolar-se até a possibilidade de ser excluído por sua sociedade. Assim, o autor exemplifica e conclui

Da solidão do exílio, do imigrante, do estrangeiro àquele que se sente rejeitado e incompreendido na sua própria terra. Da solidão do gênio, da alienação. A solidão do corpo, do qual emana a singularidade. Do angustiante sentimento de solidão à solidão como reencontro com o *self*, fonte de criatividade e liberdade. Múltiplas solidões solicitam abordagens investigativas diferentes. Tanto a Filosofia, como a Sociologia e Antropologia tematizaram a solidão. Também o fizeram a Literatura, o Cinema e outras artes. (TANIS, 2003, p.14)

Abordaremos, neste estudo, o fenômeno da solidão do homem em meio à multidão dos grandes centros urbanos modernos. A partir de uma análise de viés sociológico, tomaremos como base o filme “O homem das multidões”, produção de 2014 dos diretores Cao Guimarães e Marcelo Gomes, que ao narrar a história do maquinista de trens Juvenal, vivido pelo ator Paulo André, e da controladora de tráfego ferroviário Margô (Sílvia Lourenço), promove uma importante reflexão sobre o “sentir-se só” na atualidade.

A obra fílmica é uma adaptação do conto “O homem da multidão”, de Edgar Allan Poe, publicado pelo escritor americano em 1840¹ e que narra a perseguição de um idoso pelas ruas movimentadas de Londres, em meio à modernização que a cidade vive durante o século XIX. Longe de seguir fielmente o enredo do conto, o filme “O homem das multidões” aponta um vínculo intertextual com o conto de Poe através, principalmente, do comportamento de um narrador autodiegético que pode ser visto como uma referência para a análise das contradições sociais, sobretudo no que diz respeito à individualidade humana, que marca as relações observáveis em grandes metrópoles no presente século. Assim, relata Cao Guimarães em entrevista sobre o filme

O projeto tem muito tempo, quase uma década. Quando eu conheci o Marcelo, em Belo Horizonte, ele estava montando Cinema, Aspirina e Urubus, e eu participei um pouco da montagem. Ele viu A Alma do Osso na época, e eu falei para ele desse projeto, parte da trilogia da solidão. Eu falei do conto do Edgar Allan Poe, sobre esse personagem inaugural na literatura, mas ele seria inserido na contemporaneidade, na

¹ Nesta dissertação será utilizada a tradução deste conto para o Português por Marcia Heloisa Amarante Gonçalves, publicada na obra “Medo Clássico – Edgar Allan Poe” da Editora DarkSide Books em 2018.

metrópole do século XXI. Eu queria pensar essa temática da solidão na grande metrópole. (GUIMARÃES; GOMES, 2014)

Para tanto, embora date do século XIX, marcas de modernidade no conto, sobretudo, no que diz respeito ao espaço em processo de transformação, a perspectiva do “olhar” do narrador para a multidão londrina bem como esta relação contraditória das personagens com o meio, facilitam o processo de adaptação da obra, possibilitando uma releitura desta, inserindo-a num contexto metropolitano do século XXI. Enfatizando-se, ainda, que o conto “O homem da multidão” aponta para a atemporalidade de Poe, presente em tantas outras obras do escritor, inserindo-o no conceito agambeniano de escritor contemporâneo.²

Reverenciado por Charles Baudelaire como um autor incompreendido em vida, cuja obra parece superar a capacidade avaliativa dos críticos de sua época, Poe terá em Baudelaire mais do que um entusiasta, um defensor. O escritor francês tomará a relação entre o narrador perseguidor e o idoso criminoso de “O homem da multidão” como a representação do paradigma do moderno *flâneur*, ou seja, do indivíduo errante e observador que vaga pelas grandes cidades em suas largas avenidas, as *flaneries*, em busca de um sentido de ser para si e para os outros.

Graças a uma postura impassível que impede Poe de corresponder temática e estruturalmente aos modelos e estilos de sua época, Edgar Allan Poe é o autor contemporâneo, que uma vez inatual, ou seja, não correspondendo harmoniosamente à sua época, consegue perceber as brechas de escuridão em meio à luz dos padrões perfeitamente claros e passivamente aceitos em sua época, apontando possibilidades, que pelo estranhamento, terminaria por marginalizá-lo ante a incompreensão pública de seus trabalhos.

De fato, Poe está à margem da literatura produzida em sua época. Seu distanciamento de um romantismo idealizador que valoriza a experiência metafísica como transcendência de uma dimensão carnal que traduz o sentimento amor através da espiritualidade, encontrou pouco aporte em sua obra. Ao contrário, Poe se dedica a uma literatura com viés gótico, porém, inervada de conflitos psicológicos que não reduzem a violência em suas personagens à mera

² O conceito agambeniano de contemporaneidade se dissocia de uma relação harmoniosa do escritor com seu tempo e espaço, pois ainda que este esteja inserido em um tempo e espaço específicos, o escritor genuinamente contemporâneo é aquele que percebe as contradições de seu tempo, gerando um distanciamento necessário para uma apreensão crítica deste tempo.

expressão gratuita, mas a uma investigação interna da violência enquanto patologia que impulsiona seus personagens a serem violentos.

Não é de se estranhar, portanto, que, na atualidade, quando o ato violento perdeu grande parte de seu poder de “chocar” e o estudo do ato em si parece chamar mais a atenção da sociedade, Poe seja constantemente revisitado ou adaptado frente à prerrogativa racional de seu projeto literário para o gênero em que se especializou: o conto, e principalmente, no desdobramento que, segundo Borges, criou, o conto policial. Haja vista que, entre outras observações, o escritor e crítico Edgar Allan Poe, não se limita a apenas expressar o mórbido, mas, a também justificá-lo, o escritor americano que “inventou” o gênero e leitor de contos policiais (BORGES, 1985, p.31), dialoga diretamente com o gosto humano em desvendar mistérios, característica presente na maioria dos homens em várias épocas.

Porém, a dissertação empreendida se deterá a investigar a solidão. Tomando como base o filme “O homem das multidões” de 2014 como releitura do texto “O homem da multidão”, de 1840, pretende-se discutir os meandros existentes no processo de adaptação desta obra. Assim, a pergunta de tese que norteará esta pesquisa será: “como o cinema contemporâneo e nacional, por meio do processo de adaptação, ressignificou, através de imagens e sons, o sentimento solidão presente no conto “O homem da multidão”, de Edgar Allan Poe? ”.

Com base neste questionamento, pretende-se mostrar, de forma geral, à luz da teoria da adaptação de Linda Hutcheon e Robert Stam, os mecanismos complexos dos quais dispõe o cinema para reconstruir em linguagem audiovisual aquilo que, na literatura, se constrói na facilidade do dizer. Considerando ainda, o processo transcultural envolvido nesta adaptação e a revitalização histórica implicada, constata-se a relevância encontrada na possibilidade de análise da adaptação fílmica brasileira de Cao Guimarães e Marcelo Gomes lançada em 2014, apontando elementos explícitos e implícitos que dialogam nas duas obras.

Pretende-se iniciar este estudo mostrando-se a correspondência existente entre Edgar Allan Poe e o conceito agambeniano do autor contemporâneo, seguida da análise do conto “O homem da multidão” como um texto que apresenta características modernas e cuja análise das personagens permite a constatação do sentimento solidão especialmente no que diz respeito à relação mecânica exercida entre estas personagens e sua inserção em meio à multidão.

Como forma de embasar a análise do conto de Poe, a teoria de Bernardo Tanis acerca da relação humana superficial, que se vislumbra nas sociedades modernas, mostrará em “O

homem da multidão”, de 1840, a solidão em sua forma embrionária como um processo evolutivo social a partir do individualismo, a qual em uma posterior análise do filme “O homem das multidões”, de 2014, se mostra mais claramente. Esta questão nos permite constatar como o processo de “sentir-se só” se agrava em proporção ao avolumamento humano nos grandes centros urbanos, tornando a solidão, a partir dos estudos de David Riesman, uma marca social moderna evidenciada em grandes centros urbanos, o que tem inspirado a produção artística.

Por fim, intenta-se mostrar que, uma vez apresentada em suportes diferentes, literatura e cinema, a recriação da solidão pela sétima arte, partindo de um conto, determina a utilização de certos mecanismos que tornem possível a verificação desse sentimento num plano audiovisual. Logo, a teoria da adaptação artística, fundamentada nos postulados de Hutcheon e Stam, se mostra propícia à verificação da intertextualidade entre o filme e o conto, bem como aos processos adjacentes que se verificam na adaptação.

De fato, muitos teóricos têm inquirido sobre a experiência da solidão e fugacidade das relações humanas atualmente. David Riesman, em sua obra “A multidão solitária” de 1995, reflete sobre os conceitos sociológicos de direção traditiva, introdireção e alterdireção para explicar as posturas de autonomia, anomia e ajustamento do indivíduo frente a uma sociedade que o impele a resguardar-se. Assim, este indivíduo se assume numa função social que beira à mecanicidade e, portanto, a um comportamento não-natural e individualista, porém, um comportamento que tende a não divergir daquele promovido pelas sociedades deste século.

Ao que parece, a noção de manutenção da individualidade sempre fez parte do ser humano, porém, atualmente, parte de uma relação diferente da observada em séculos passados, naqueles, tal verificação se dava em face de uma dependência de poucos homens, um círculo social menor formado por indivíduos bem definidos e não substituíveis. Ao passo que, atualmente, esse círculo se expande e as relações, no geral, tendem a ser tão superficiais que a substituição de indivíduos numa relação é feita à revelia, provocando o individualismo, não caracterizado pelo isolamento físico em si, mas numa forma oportunista de relacionamento humano indiferente à necessidade do outro, que buscando seus próprios interesses, reduz o contato humano ao essencial. (SIMMEL, 1896, p.5)

A partir dos estudos de Riesman e Tanis em perspectiva com o filme de Cao Guimarães e Marcelo Gomes, busca-se mostrar como o cinema tende a se apropriar, através de seus recursos e de sua linguagem específica, da expressão subjetiva humana da solidão enquanto

crise recorrente na sociedade moderna. Promovendo assim, uma importante reflexão acerca da complexa intempérie emocional pela qual passa o ser humano atual em suas relações interpessoais individualistas.

Não obstante, enfatiza-se aqui, a importância desta pesquisa, haja vista que o conto em questão já fora discutido em análises comparadas acerca de suas características modernas, porém nada foi encontrado, em levantamento sobre a fortuna crítica, acerca do processo de adaptação desta obra para o cinema, tornando este trabalho de grande relevância no meio acadêmico para os estudos de Teoria Literária.

Logo, tendo em vista a pergunta de tese elencada, bem como os objetivos ressaltados, conclui-se que uma divisão organizacional da dissertação em três capítulos é uma escolha propícia, na qual: O primeiro capítulo intitulado “Poe: do moderno ao contemporâneo” versará sobre um vislumbre de Edgar Allan Poe enquanto autor moderno sob a visão de Baudelaire e correspondente ao conceito agambeniano de escritor contemporâneo, além de uma análise do conto “o homem da multidão” com foco na representação literária do sentimento solidão.

No capítulo 2: “A solidão em meio à multidão moderna”, temos um panorama geral acerca das sociedades modernas e sua tripartição em caracteres sociais sob a ótica de David Riesman, culminando na análise das personagens Juvenal e Margô no filme “O homem das multidões” como arquétipos do indivíduo alterdirigido solitário habitante das grandes metrópoles.

E, por fim, o capítulo 3: “Da América para o Brasil: adaptação cinematográfica do conto ‘o homem da multidão’”, baseando-se nos processos de adaptação do conto de Poe para uma película cinematográfica e uma discussão sobre os meandros deste processo segundo Hutcheon e Stam.

1 POE: DO MODERNO AO CONTEMPORÂNEO

Em 19 de janeiro de 1809, nascia o contista, poeta, crítico e ensaísta Edgar Allan Poe. Autor conhecido da literatura norte-americana, Poe deixa um legado que continua a ser revisitado atualmente, haja vista parte de seus textos poéticos e prosaicos corresponderem, em termos de temática e estilo, a uma vertente literária atual que valoriza o horror e a violência sob a ótica do algoz. Em seus trabalhos esta personagem ocupa um papel de destaque, quase sempre o de um narrador autodiegético, cuja mente caótica é devassada no texto, a fim de que o leitor possa inquiri-la, em uma espécie de análise psicológica que resulta num sentimento de identificação entre os conflitos observáveis no homem atual e nas personagens do autor norte-americano.

Temas como morte, noite e idealização feminina são constantes em suas obras, embora, esses extrapolem para representações simbólicas menos óbvias ligadas ao irracionalismo e à música; seus textos ainda repercutem e influenciam tanto escritores quanto leitores, no contexto de produção literária dos séculos XX e XXI, dada a atração pelo grotesco. Esta atração pelo universo mórbido e místico, na atualidade, se revela no sucesso de produtos criados para esse público como a saga do bruxinho Harry Potter, que já rendeu sete livros, diversos filmes e milhões de dólares em produtos, suscitando a criação de outros tantos filmes, livros e séries de televisão. Toda esta produção, sem dúvidas, evoca o universo místico e sobrenatural, presentes, também, nas obras poeanas, situando as temáticas do escritor norte-americano no contexto de inspiração literária atual.

1.1 A Modernidade de Poe por Charles Baudelaire

Poe foi “muito criticado em sua época, rechaçado por não pertencer a uma tradição de escrita verdadeiramente norte-americana, tido como vilão e homem sem virtudes” (GOMES, 2009, p.59) principalmente, por conta de sua obra destoar, em grande parte, do estilo de escrita adotado por autores de sua época como Emerson e Thoreau. Poe foi relegado ao status de escritor menor, tendo seus textos menosprezados pela crítica mais conservadora da época, fato que só mudará a partir da tradução e divulgação, na Europa, dos seus escritos, realizadas por Charles Baudelaire. Apesar de atualmente gozarem de grande prestígio no meio literário, nem sempre as obras de Poe foram reconhecidas por seu valor. Em sua época, o escritor norte-americano era mais conhecido por seu trabalho enquanto crítico e editor, tendo como única

exceção de sucesso o poema “O corvo”, que logra êxito já em seu lançamento (FOYE, 1980, p.7).

Em seu trabalho enquanto crítico literário nos jornais por onde passou, há uma nítida fidelidade às suas concepções acerca de qualidade literária, sempre alicerçada em um modelo de escrita racional que concebe um planejamento meticuloso do texto que garanta, prioritariamente, o interesse do público pela leitura da obra. Esta concepção resoluto, o levou a criar vários desafetos com outros autores da época. Sobre isto Poe declarara

Que alguém devia escrever [...] um ensaio expondo – expondo impiedosamente, o *dessous de cartes*³ das nossas questões literárias. Saber como e por que o ubíquo charlatão em letras sempre consegue “vencer”, enquanto o gênio (o que implica amor-próprio, com desprezo pelo rasteiro e o abjeto) deve inevitavelmente sucumbir. Denunciar as artes fáceis pelas quais qualquer um primário o bastante para empreendê-las pode se colocar no pináculo das artes americanas... (FOYE, 1980, p.7-8)

Nota-se, aqui, o tom nitidamente frustrado por parte de Poe, que parece não compreender como um escritor sem talento, chamado por ele de “ubíquo charlatão”, logra sucesso em seus textos, enquanto o escritor “genial” de técnica apurada, possivelmente uma referência a si mesmo, não obtém o mesmo reconhecimento de público e crítica. Por fim, de forma exaltada, Poe denuncia através da sua concepção pessoal do que seja qualidade artístico-literária, a necessidade de se expor o que é o fazer literário, algo que, de forma um tanto presunçosa, ele mesmo o fará em seu ensaio “A filosofia da composição” acerca do gênero poema e na resenha sobre o livro de contos de Nathaniel Hawthorne “Twice-told tales” acerca do gênero conto.

Para Baudelaire, os Estados Unidos aprisionaram Poe como uma gaiola a um pássaro, condenando Edgar a uma atmosfera antipática da qual ele tentou escapar durante toda a sua vida (BAUDELAIRE, 2003, p.31). Neste sentido ainda, as mordazes críticas de Poe a nomes importantes da literatura, na sua época, como Henry Wadsworth Longfellow e ao reverendo Rufus Griswold, podem explicar, em parte, porque Poe fora literariamente colocado à margem pela crítica em seu tempo.

A fascinação de Baudelaire por Poe é explícita, sobre isso, o escritor francês desabafou, certa vez, que as pessoas o acusavam de imitar Poe, entretanto, a autoidentificação com o escritor americano era justamente o que o impelia a traduzi-lo. (FISHER, 2004, p.633).

³ *Sob as cartas*: referência àquilo que está encoberto ou mascarado.

Baudelaire parece resoluto em afirmar “que a condenação de Poe pelos seus compatriotas provém de uma aversão democrática aos gênios” (FOYE, 1980, p.8) o que colocaria Poe à margem na literatura norte-americana. Tal concepção parece lógica, frente à premissa de que o estranhamento, quase sempre, provoca a repulsa. Assim, Baudelaire enxerga nos textos de Poe ideias que ele próprio já havia pensado em escrever (WILSON, 1967, p.37), fazendo com que o autor francês publique, em 1852, várias traduções de contos e poemas de Poe, entre eles o conhecido, “O corvo”.

Poe é calculista como escritor, ele mensura, testa e se atém a um trabalho mais intelectual do que inspirativo, conforme descrito em “A filosofia da composição”. Assim, ele corresponde ao estilo de Baudelaire quando o francês se utiliza da metáfora do esgrimista para definir seu trabalho, no qual seu lápis é seu florete golpeando a folha de papel, trabalhando depressa e com ímpeto para finalizar a luta e contra-atacando seus próprios golpes (BENJAMIN, 2000, p.5).

Baudelaire parece comprometido com a ideia de fazer justiça a Poe, um autor que não conhecera pessoalmente, mas cujos textos lhe geraram uma espécie de identificação obsessiva de alma e uma “incrível simpatia” (BAUDELAIRE, 2003, p.7). Dados prejuízos que toda tradução impõe por algumas impossibilidades de equivalências linguísticas, Baudelaire opta por um francês barroco, distante da língua cotidiana e de difícil entendimento, como forma de evitar a todo custo macular a qualidade de uma obra defendida por ele como mais do que literária, filosófica (BAUDELAIRE, 2003, p.11).

Em um compêndio de ensaios sobre a vida e obra de Edgar Allan Poe, Baudelaire fala com paixão sobre o escritor norte-americano, tentando deliberadamente separá-lo de um país que não o compreendeu, pois “Edgar Poe e sua pátria não eram do mesmo nível” (BAUDELAIRE, 2003, p.81), e por não o compreender, Os Estados Unidos não o reconheceram. Para Charles Baudelaire é quase que uma frustração o autor de “O homem da multidão” não ter nascido na França e não ter sido seu contemporâneo⁴, haja vista que a aceitação de Poe em solo europeu seria diferente. “Se fosse francês, Poe teria sido, como Gaultier, um fundador do esteticismo” (PAGLIA, 1992, p.529) mas ele não era; e a cultura literária ainda em expansão nos Estados Unidos de Poe se mostrava incapaz de suprir o escritor de inspirações artísticas à altura de sua escrita. Não havia para Poe discussões acaloradas e

⁴ Considerar este termo “contemporâneo” como uma mera indicação temporal em oposição à concepção agambeniana.

motivadoras sobre arte e, por isso, ele termina por ser “castrado” frente a um puritanismo de inclinações românticas que hostiliza seus conceitos de beleza e prazer, alicerçados no grotesco e na crítica.

Sabe-se que, na gênese cultural norte-americana “entre 1830 e 1850, os Estados Unidos iniciavam titubeantes a sua história literária” (CORTÁZAR, 2006, p.105). Havia poucos escritores e a sociedade norte-americana saía de um modo de produção agrário rumo ao industrial; conflitos ligados à escravidão se avolumavam e surgiam os primeiros movimentos que resultariam na Guerra de Secessão. Respirando ares ainda do século XVIII, a literatura se atém, basicamente, à retórica, e as publicações em revistas apenas dão vazão a textos produzidos no Reino Unido. Embora independente, os Estados Unidos parecem, ainda ser, uma colônia cultural inglesa que, na literatura, não destoa, linguística e tematicamente desta.

O pioneirismo nos Estados Unidos inerva o povo de um desejo pela acumulação monetária e de idealismos, o que terá amparo na literatura da época em Bryant e Longfellow, junto à valorização do “eu” e do trabalho duro que mais tarde representariam o modo de vida burguês defendido por Emerson. Porém, “Poe e Hawthorne ficaram distanciados da sociedade como poucos no mundo jamais ficaram” (CORTÁZAR, 2006, p.107), o que os coloca, portanto, na contramão das tendências estéticas de sua época.

O fato é que a ajuda de Baudelaire se torna decisiva para que Edgar Allan Poe sagresse como um conhecido nome da literatura mundial durante todo o século XX. Porém, nada é mais indicativo da modernidade de Poe do que a visão cética aos símbolos do progresso de seu tempo. Peter Guy em “Modernismo: o fascínio da heresia” (2008), explica que autores como Poe e Baudelaire vêm a modernidade com admiração e repulsa, expressando, de forma contumaz, as contradições da sociedade burguesa, dando às personagens de suas obras a possibilidade de se posicionarem como analistas dessas contradições.

Quando Edgar Allan Poe escreve “O homem da multidão” em 1840, fica evidente essa visão ambígua através da fala de um narrador-personagem que se entusiasma com o fluxo contínuo de pessoas na avenida londrina que ele contempla através da vidraça do Café onde está sentado, ao mesmo tempo em que passa a enumerar os tipos humanos medíocres de uma sociedade industrializada que assumem um comportamento mecânico despersonalizado oriundo dessa modernização.

Assim, nota-se uma nítida repulsa ao idealismo romântico na formação do escritor moderno, cujas criações não derivam apenas de paixões inspirativas. A dessacralização da literatura é talvez uma das mais evidentes rupturas pela qual essa forma de arte passou, há, portanto, um *modus operandi*⁵, como disse Poe, a ser seguido, sem tampouco isto implicar em falta de qualidade.

Chamado de “charlatão”, (BAUDELAIRE, 2003, p.115), Poe, em sua época, é o escritor que têm a difícil tarefa de produzir arte para uma sociedade que parece ter adotado um modelo único de artista e tende a desgostar de divergentes. Assim sendo, o mesmo autor do conto “O colóquio de Monos e Una” (1841) que narra o desdém sobre a ideia de progresso, democracia e repulsa pelo crescimento industrial urbano; temas também enfatizados no poema “Soneto – À Ciência” (1829), parece coadunar, mas apenas parece, com o encantamento que a modernização do espaço urbano provoca, como se pode notar em “O homem da multidão”.

A aparente contradição charlatã a que se refere Baudelaire, porém, diferencia-se do escritor charlatão, que parece ser um escritor de qualidade, mas não é, segundo Poe. Para Baudelaire, “Poe foi sempre grande, não somente em suas concepções nobres, mas ainda como farsante” (BAUDELAIRE, 2003, p.116). O poeta é sempre um fingidor afirmava Pessoa⁶, e o que melhor caracterizaria o escritor se não a capacidade de escrever o que pensa quando não é possível se conter, mas também escrever o que não pensa quando é necessário ser lido? Haja vista que a vida financeira de Poe fora marcada por momentos de grande penúria, compreende-se assim, o comedimento crítico do mesmo em alguns momentos para atender às expectativas de um estilo de época mais sentimental.

Questões de ordem econômica, ajudam, ainda, a explicar a especialização do autor em escrever contos. No que tange ao gosto por este gênero, Edgar Allan Poe foi um escritor profissional, de modo que a literatura era seu trabalho e dela dependia para sobreviver. Assim, se alguém questionasse “quais foram suas razões para recorrer à ficção em prosa como um esteio, principalmente às estórias curtas ou, como ele preferia, ao "conto"? A resposta é simples: dinheiro.”⁷ (FISHER, 2004, p.27, tradução nossa). Assim, a possibilidade mais vantajosa e rápida em comercializar seus textos, enquanto estórias curtas, fazem com que Poe se especialize

⁵ Literalmente “modo de operação”. Termo utilizado por Poe em seu ensaio “A filosofia da composição” para expressar o trabalho metódico do escritor em seu fazer literário.

⁶ Verso do poema “Autopsicografia” de Fernando Pessoa.

⁷ what were his reasons for resorting to prose fiction as a mainstay, most notably to the short story or, as he preferred, the ‘tale’? The answer is simple: money.

neste gênero literário a despeito dos poemas e romances. Cortázar chega a afirmar que, nos problemas financeiros do autor, tem-se “a mais terrível justificativa para seus protestos” (2006, p.143). Daí, talvez, a compreensão no tratamento da morte sem eufemismos ou o uso de uma linguagem ácida em suas críticas.

Quanto à popularização deste gênero, no século XIX, nota-se, historicamente, uma nítida expansão do jornalismo, e os jornais são o principal veículo de divulgação literária. “Nos idos de 80, do século XIX, já havia a prensa da imprensa: era preciso escrever e muito e depressa” (GOTLIB, 2004, p.25). Logo, a demanda imposta em uma sociedade que prossegue modernizando-se, impõe a produção de uma literatura de caráter conciso e breve que seja produzida na mesma velocidade da modernização. Assim, o conto ganha destaque e Edgar Allan Poe se revela consciente disso.

1.2 A contemporaneidade atemporal em Poe

Os postulados de Giorgio Agamben acerca da não correspondência de um escritor verdadeiramente contemporâneo com o seu tempo, serão de grande valia para referendar Poe como um “escritor contemporâneo”, haja vista, principalmente, o desconforto do autor para com as tendências estético-literárias de sua época.

Em “O que é ser contemporâneo?” (AGAMBEN, 2009, p.55), Giorgio Agamben indaga sobre um conceito que parece consolidado nas bases do senso comum, mas que ao discuti-lo, mais profundamente, expande ou mesmo contradiz o mero conceito de atualidade temporal. Sendo assim, para o teórico, pensar em contemporaneidade arraigada a um processo cronológico é um equívoco, já que “contemporâneo é aquele que não coincide com o seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p.58) por “coincidir” entende-se uma correspondência pacífica que situa o sujeito em seu presente numa relação simbiótica cultural e ideológica.

Porém, para Agamben, a contemporaneidade sugere conflito, entre o ser e o seu tempo, alicerçada numa habilidade do contemporâneo em notar as contradições de seu tempo e mesmo do passado, a fim de perceber as lacunas presentes em um mundo que, cada vez mais, insiste em se mostrar, prefigurando uma obsessão, que na era da disseminação global da informação, impõe ao indivíduo atual a necessidade de explicar o mundo, no sentido mais amplo da palavra, através de conceitos e constantes nomeações. Entretanto, o contemporâneo agambeniano

percebe contradições, ainda que imerso na sociedade da informação e revelações, naquilo que para o “atual” surge como claramente explicável.

Assim, numa evocação nietzschiana, o contemporâneo é o “intempestivo” (AGAMBEN, 2009, p.59) e, portanto, a lacuna incômoda em meio à harmonia passiva da condescendência, o que o coloca, por consequência, na prateleira do estranhamento e repulsa. Entretanto, o contemporâneo, sendo poeta (escritor), reconhece o seu papel de fratura que impede o tempo de permanecer contínuo, ao mesmo tempo em que é responsável por suturar esta quebra (AGAMBEN, 2009, p.61). Estabelece-se, assim, a noção do escritor contemporâneo enquanto um indivíduo perspicaz cuja produção literária extrapola o mero entretenimento artístico, assumindo um valor político intrínseco que permeia sua obra de criticidade.

Partindo-se do viés da não correspondência com seu tempo, a história de produção literária de Edgar Allan Poe, nos revela um autor e crítico bastante incomodado com a estética de produção de sua época, haja vista que uma produção literária de enfoque transcendentalista vigorava nos Estados Unidos, durante a primeira metade do século XIX, como uma promissora estética psicológico-filosófico-literária, que se opoia ao racionalismo do século XVIII e inspirada em valores românticos de idealização e sentimentalismo (LANZONI, 2016, p.29), propunha uma percepção de mundo que transcendesse os valores materiais da sociedade burguesa da época através da emoção.

Somando-se a características de valorização do individualismo e do espaço natural divinamente criado, esta literatura “transcendental” apresentará uma importante gama de escritores norte-americanos como Ralph Waldo Emerson, fundador do movimento e Henry David Thoreau, “aquele que melhor representou o espírito transcendentalista” (GOMES, 2009, p.56) como fortes representantes de uma literatura de cunho idealista e puritano.

A contemporaneidade poeana, entretanto, se revela na crítica tecida pelo autor acerca dessas tendências literárias em voga nos Estados Unidos nesta época e, sobretudo, aos critérios adotados para determinar a qualidade de um texto literário. Assim

Em face do puritanismo da tendência nacional para julgar os livros por razões morais, admirando neles, por exemplo, o “perseverante esforço da composição” – como se a extensão ou a complicação valessem como méritos -, ou o “prazer sossegado” que proporcionavam a leitores de digestão delicada (CORTÁZAR, 2006, p.144)

Logo, a crítica de Poe se valerá da qualidade literária, ainda que seja a sua visão particular de qualidade literária, como critério de análise da obra sob a ótica da racionalização,

a despeito da extensão ou respeito a valores morais, que alicerçada num planejamento para a construção textual, acentue a originalidade, entendida, não a partir da sugestão de novas temáticas de escrita, mas, a partir da originalidade, na construção do que ele chamou de unidade de efeito⁸, elemento fundamental no gênero conto.

Nota-se este procedimento em “O homem da multidão” quando o narrador-personagem introduz o conto divagando acerca de segredos não-revelados e mistérios que não serão contados por moribundos em suas camas, porém, o ápice desta motivação se desenha na caracterização do velho que carrega uma adaga e um diamante, mobilizando o narrador a persegui-lo pela cidade. Naquele momento, é como se o narrador fosse o próprio leitor que, no enalço do ancião, busca descobrir sua identidade, no entanto a revelação se faz no momento em que se descobre que ele jamais se deixaria conhecer.

Poe é alguém que analisa a literatura de sua época como uma tentativa em reviver as temáticas de inclinação românticas inglesas e, portanto, se afasta destas tendências. Por outro lado, o autor percebe o século XIX como uma fase de transição para a modernidade social e cultural que se vislumbraria no século XX. Assim, ao mesmo tempo em que não nega a vertente gótica, amplamente expressa na obra de Byron, Poe, enquanto escritor contemporâneo, não se restringe à mera representação do mórbido ou do macabro, mas às intenções e causas internas que dão vazão a estas atitudes.

Notando-se, ainda, que em obras como “O homem da multidão” (1840), o autor se utiliza das contradições sociais geradas pela modernização do espaço urbano para promover a interessante ambiguidade que se revela na possibilidade do indivíduo se camuflar em meio à multidão. Com isso, Poe, mais uma vez, não apenas ficcionaliza, mimeticamente, o seu tempo, mas enxerga aquilo que somente um escritor contemporâneo conseguiria perceber: o individualismo humano como uma espécie de mola propulsora para a solidão promovida pelo surgimento das metrópoles e a manutenção do “disfarce” do indivíduo, em meio à aglomeração de pessoas que, mecanicamente, caminha freneticamente sem notar uns aos outros; uma concepção um tanto rara em obras de outros escritores de seu tempo.

⁸ “the unit of effect”, literalmente “a unidade de efeito”, é um termo utilizado na resenha escrita por Poe sobre o livro de contos “Twice-told tales” de Nathaniel Hawthorne e versa sobre a habilidade do escritor em pensar e realizar, no caso do conto, uma ação excitante numa estória curta capaz de arrebatá-lo e manter a atenção do leitor, de maneira que ele finalize a leitura “at one sitting”, ou seja, “numa assentada”, mantendo a mesma excitação causada pelo texto num momento específico da sua introdução.

A favor da “atualidade” de Poe, ainda, constata-se que mesmo a vertente mais gótica do autor, cujas obras enfocam o terror e a violência homicida, estão longe de estarem deslocadas no século atual. Ainda nos dias de hoje, há um público ávido por consumir obras que se originaram de bases lançadas nas literaturas de inclinação gótica inglesa e norte-americana dos séculos XVIII e XIX, dado que

Não obstante a ironia e as hostilidades, obras inspiradas na tradição gótica foram publicadas na Grã-Bretanha e na América, começando com um grande florescimento na década de 1790, e o legado continua frutífero. Por exemplo, muitos romances atuais e contos de horror, entre outros, continuam a refazer técnicas e temas que se originaram há muito tempo. (FISHER, 2004, p.17)

Com isso, o universo espiritual, grotesco e terror são revisitados e modernizados na ficção literária, música, cinema e outras expressões artísticas. Obras como o romance “O Senhor dos anéis” (1954), explorando a aventura mítica de Frodo Bolseiro em busca de seu precioso anel; a saga fílmica “Crepúsculo” (2005) e a modernização do tema vampiresco numa perspectiva adolescente; a história em quadrinhos “The walking dead” (2010) e a luta humana para sobreviver em um cenário pós-apocalíptico, dominado por zumbis; e a série televisiva “Supernatural” (2005) com a luta dos irmãos Winchester contra os poderes do diabo, tornaram-se verdadeiros *blockbusters*⁹ no final do século XX e início do século XXI, atraindo públicos de diferentes faixas etárias que parecem coadunar com obras de temáticas escatológicas.

Sobre a recepção destas obras pelo público atual e explicando sobre o fascínio que o terror provoca no leitor/espectador atuais, Anderson Gomes, em seu artigo “(De)composições do corpo físico e social: a emergência do zumbi na ficção norte-americana contemporânea¹⁰” cita o escritor de ficções de horror Benjamin Percy, o qual afirma que

As grandes histórias de horror sempre lidaram com as ansiedades culturais de seu tempo. Dê uma olhada em *Frankenstein* e a revolução industrial ou *Drácula* e a hipocrisia vitoriana. [...] E se você olhar para o que tem estado nas prateleiras das livrarias desde o 11 de setembro, vai ver uma abundância de narrativas apocalípticas e pós-apocalípticas. Todas elas têm a ver com o nosso medo de doenças, nosso medo da devastação do meio ambiente, nosso medo da aniquilação nuclear. Talvez porque o fim do mundo nunca parecesse tão provável. (Citado em FASSLER, 2019, trad. livre).

Ao que parece, aquilo que perturba ao mesmo tempo atrai os consumidores destes produtos, na atualidade, como se a literatura, televisão e cinema se despojassem de seu caráter

⁹ Referência à grande popularidade e/ou sucesso financeiro adquirido por estas obras.

¹⁰ Considerar este termo “contemporâneo” como uma mera indicação temporal em oposição à concepção agambeniana.

intrínseco ficcional e assumissem um estranho valor de fonte de pesquisa e preparo para um mundo pós-apocalíptico que se impõe como inevitável.

Até mesmo uma adaptação para o cinema no recente ano de 2012 pode ser encontrada sobre a história de um assassino, admirador das obras de Edgar Allan Poe, o qual mata suas vítimas seguindo trechos de obras poeanas. Em “O corvo”, Poe, vivido pelo ator John Cusack, está à caça do assassino serial que sequestrou sua noiva Emily, vivida por Alice Eve. Para ajudá-lo na investigação, o detetive Emmet (Luke Evans) assume o caso e pretende dar um fim aos terríveis assassinatos, que são seguidos de charadas criadas pelo criminoso e que desafiam a inteligência do autor para descobrir o próximo crime e, principalmente, a identidade do assassino.

Em 2013, o cineasta brasileiro Fernando Meirelles produziu para o canal de TV a cabo FOX Brasil, a série “Contos do Edgar”, dividida em oito capítulos inspirados nos contos “Berenice” (1835); “Metzengerstein” (1832); “O gato preto” (1843) e “O barril do Amontillado” (1846) e que narra a estória de Edgar e Fortunato, únicos personagens fixos da série, proprietários da detetizadora “Nunca mais”¹¹, apenas algumas das várias referências a Edgar Allan Poe presentes na obra. Além de trabalhar temáticas urbanas brasileiras de forte relação gótica e que evidenciam o terror psicológico advindo de personagens em crise, bem ao gosto de Poe. A série adapta o processo de construção textual do gênero conto segundo Poe, uma vez que, processos como a exibição da introdução antes da abertura do capítulo e a finalização da estória que, intencionalmente, deixa lacunas a serem respondidas pelo espectador, lembram, em muito, o estilo poeano de escrita, a partir do efeito literário excitante e a contenção descritiva resumida ao acontecimento.

Recentemente, o escritor e ativista cultural Ademir Pascale, lançou, pela editora Selo Jovem, seu romance intitulado “O clube de leitura de Edgar Allan Poe”. A narrativa é construída sobre as estórias individuais de personagens desiludidos, espiritualmente atormentados, solitários, inferiorizados e aventureiros, que enxergam uns nos outros, uma espécie de grupo de autoajuda em suas reuniões no clube do livro criado pelo senhor Clay, e no qual discutem obras e a vida de Poe. Num dado momento, uma das personagens desaparece, e os demais membros do grupo terão que, como Dupin, em “Os assassinatos na Rua Morgue”, resolver o mistério. Outras referências várias a Edgar Allan Poe estão presentes nesta obra destinada aos

¹¹ Verso do poema “O corvo” (1845) de Edgar Allan Poe.

adolescentes, que como apelo a este público no século XXI, apresenta, ainda, uma *playlist* de músicas escolhidas pelo autor para serem tocadas durante a leitura do livro.

Frente ao potencial gerado por uma vida problemática amorosa e familiar e, tendo a própria causa da morte como um mistério não resolvido, os brasileiros R.F. Lucchetti (escritor) e Eduardo Schloesser (ilustrador) lançaram pela editora Clepsidra em 2018 “A vida e os amores de Edgar Allan Poe”, uma história em quadrinhos, com forte apelo infanto-juvenil, que ficcionaliza a biografia de Poe, desde seu nascimento, adoção, vida conturbada com o pai adotivo, seu casamento com Virgínia Clemm e a morte misteriosa aos quarenta anos de idade. O foco narrativo da obra está na vida emotiva do autor que fora representado de forma melancólica na obra, bem ao gosto romântico.

Ainda na linha das HQs, a coletânea intitulada “Delirium Tremens” (2018) compõe-se de oito histórias originais escritas e ilustradas por diferentes artistas brasileiros e que, inspiradas em contos poeanos, tentam empreender a mesma natureza temática que consagrou o escritor norte-americano.¹²

Uma antologia de 22 contos de diferentes escritores brasileiros, organizada por Maurício Montenegro e Ademir Pascale compõem o livro “Poe – 200 anos”, lançado em 2010, em comemoração ao bicentenário de Edgar Allan Poe. A obra reúne alguns contos escritos por autores brasileiros não tão conhecidos do grande público, mas que fazem referências a obras emblemáticas de Poe, como “A queda da casa de Usher” e “Willian Wilson” de 1839; “Eleonora” (1841); “O poço e o pêndulo” e “A máscara da morte vermelha” de 1842; “Manuscrito encontrado numa garrafa” (1833); entre outros.

Ainda sob a organização de Ademir Pascale, com prefácio de Paulo Biscaia Filho, a Editora Estronho lançou em 2013 a obra “Nevermore – Contos inspirados em Edgar Allan Poe”, que é uma coletânea de nove contos os quais têm a pretensão de se inspirarem ou, em dar continuidade a algumas célebres histórias de Poe como “O poço e o pêndulo” (1842), “A queda da casa de Usher” (1839), “Os assassinatos na Rua Morgue” (1841), “O barril do Amontillado” (1846) entre outros. A obra parece mais atenta em buscar, em Poe, as temáticas de natureza mórbida e misteriosa, não se preocupando com o estilo poeano de composição.

¹² Assinam as ilustrações da obra: Erick Pasqua, Eder Santos, Ioannis Fiore, Ma Matiazi, LuCas Chewie, Eba Lima, Flavio L. Maravilha, Tiago Lima e Daniel Canedo.

Por fim, destaca-se ainda, a adaptação cinematográfica do conto homônimo de Poe “O homem da multidão”, dos cineastas Cao Guimarães e Marcelo Gomes, de 2014, a qual conta uma história brasileira produzida a partir da diegese norte-americana, enfocando temas como a solidão humana e a claustrofobia de indivíduos que se inserem no conceito contraditório de isolamento em meio à multidão.

Sendo assim, Poe e sua obra se mostram muito atuais, o medo e ambiguidade de seus personagens, nem bons nem ruins, mas humanos, envolvidos em tramas sinistras construídas para além de meras descrições de cenários de horror, correspondem, em complexidade psicológica, aos dramas existenciais da sociedade atual em um mundo à beira de um hecatombe, fazendo com que seus leitores se submetam a um tipo de identificação catártica, não apenas com seus personagens mas, possivelmente, com a própria vida conturbada do autor.

1.3 A solidão do homem moderno em “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe

A não valorização de Edgar Allan Poe pela crítica literária de sua época, em virtude de sua não correspondência às temáticas e características estético-literárias em voga naquele momento, pode ter sido decisiva para incutir no autor o desejo por um fazer literário mais ácido e sombrio que fosse de encontro a esta literatura de tendências transcendentalistas nos Estados Unidos. Tal visão fica bastante clara em seu conto “O homem da multidão” (1840).

O texto é iniciado por uma citação de La Bruyère que serve como argumento para o desenvolvimento da narrativa. Logo “*Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul.*”¹³ remete à ideia obsessiva de busca pelo outro, ainda que esta busca não resulte, necessariamente, em relacionar-se com o outro, mas, num sentimento coletivista primitivo que impele o homem a estar perto do seu semelhante. Neste sentido, infeliz seria o homem que se sente fadado a buscar no outro aquilo que lhe falta, como uma tentativa perene em completar-se, premissa que motivará o narrador-personagem do conto.

Porém, a tradução utilizada de “estar só” em oposição a “ser só”, ainda que o verbo, no original francês, admita uma dupla tradução, enfatiza o caráter efêmero existente nas relações humanas em sociedade, logo, a frase não sugere que o ser humano não se sinta só embora seja infeliz não poder estar só. Desta forma, o ser humano ainda se vê como que,

¹³ Esta grande infelicidade de não poder estar só.

obrigado, a estar na presença do outro, uma vez que aquele não pode se furtar de estar na presença deste já que habita no ambiente citadino da multidão. Assim, o ser humano solitário vive o permanente conflito de não poder romper com a multidão e como forma de compensar esse fardo, transforma a multidão numa espécie de disfarce de sociabilidade para a manutenção de sua solidão essencial.¹⁴

O “não poder estar só” enquanto manifestação da solidão humana, se desenha no conto numa perspectiva inusitada, sugerindo, ao contrário da máxima apregoada em sociedades ocidentais de que o homem precisa do seu semelhante para a concretização da felicidade. Na obra, porém, percebe-se que é um peso, um fardo se sentir obrigado a buscar o outro, prerrogativa básica do narrador-personagem que se vê cativado pela multidão que trafega na avenida, ao mesmo tempo em que a critica e até evita se relacionar com ela.

Apesar do ambiente urbano moderno ser a escolha de Poe para este texto, fugindo aos lúgubres castelos medievais de “O poço e o pêndulo” (1842), “A queda da casa de Usher” (1839) e “Ligeia” (1838), um tom sombrio caracteristicamente gótico se desenha no primeiro parágrafo. Segundo Poe “Alguns segredos não se permitem ser contados” (POE, 2018, p.53), e isto já parece antecipar o que será o próprio desfecho do conto, dado que, quase sempre, respostas a alguns questionamentos não serão dadas. Tal aspecto, além de desempoderar o narrador de uma clássica presumida onisciência, também é uma característica marcante nas narrativas atuais, nas quais o narrador, por vezes, surge na diegese como uma alegoria do próprio leitor, confuso e ignorante sobre a continuidade da narrativa. Assim, nota-se, ainda na introdução do conto, a passagem

Todas as noites, pessoas morrem em suas camas, crispando as mãos de confessores espectrais e fitando-os com pesar – morrem com o coração em desespero e a garganta sufocada, em razão de hediondos mistérios que não se permitem ser revelados. Por vezes, infelizmente, a consciência humana carrega um fardo tão pesado em seu horror que só encontra alívio no túmulo. Assim, a essência de todos os crimes permanece oculta. (POE, 2018, p.53)

Percebe-se uma atmosfera opressiva e angustiante pela tentativa de falar, mas não ser ouvido, Poe usara um sentimento semelhante de angústia ao construir o narrador de “O enterro prematuro” (1844) o qual, no seu caixão, luta para dizer que não está morto, porém, seus gritos

¹⁴ A expressão “solidão essencial” é tomada como empréstimo do título de um dos capítulos da obra de Maurice Blanchot – O espaço literário, na qual o autor defende uma nítida separação entre o texto literário, seu escritor e o próprio leitor, os quais, em essência, são solitários. Assim, a correspondência se verifica em face do permanente estado de solidão do homem moderno cuja permanência em sociedade não é um fator regulador da solidão, uma vez que esta se constrói na égide do “sentir-se” e não do “estar”, tornando o meio social apenas uma espécie de vitrine do homem moderno que, em essência, já é solitário.

não-verbalizados o tornam inaudível, sendo, portanto, enterrado vivo. Ao se referir a segredos não-revelados e essência de crimes não decifrados, o autor tenta instigar o leitor no desafio de buscar pistas para a resolução de um mistério, que ele antecipa, “permanece oculto”, porém, não menos excitante.

Assim, este gênero textual que tenta “fisgar” a atenção do leitor a partir de um mote como um mistério a ser descoberto, se apresentará *a posteriori* como “conto policial” e “falar de conto policial é falar de Edgar Allan Poe, criador do gênero” (BORGES, 1985, p.31) que imortalizou autores mundialmente conhecidos como Arthur Conan Doyle e Agatha Christie no século XX.

É possível notar em Poe, que apesar de grande parte de sua obra apresentar inclinações de natureza gótica e misteriosa, ele se utilizará destes temas como forma de explicar os estados obsessivos de suas personagens, transcendendo com isso o goticismo e criando uma literatura de cunho mais analítico que termina por fazer

Uma ponte para um tratamento psicológico contemporâneo, [...]. Poe é o primeiro escritor do período modernista a descobrir o tema mais característico do nosso século: a desintegração da personalidade (FOYE, 1980, p.7)

Neste sentido, a ideia da personalidade enquanto marca distintiva do ser se perde na literatura moderna, para dar vazão a uma produção de cunho analítico-psicológico que se sustenta em constantes fluxos de consciência e revelam o caos interno de personagens imersas em conflitos insolúveis. Para Baudelaire, os contos de Poe “são quase sempre relatos ou manuscritos do personagem principal” (2003, p.67) na busca, talvez, desta compreensão de si; o que será evidenciado em “O homem da multidão”.

“O homem da multidão”, de Edgar Allan Poe, está ambientado na Londres do século XIX, que pós Revolução Industrial se vê modernizada pelo alargamento de suas avenidas e construção de seus prédios. O conto de Poe narra, com detalhes, as ruas, pessoas e lojas da metrópole europeia por um narrador autodiegético não nomeado, que *a priori* se vê embevecido pelos símbolos do progresso inglês. Através do olhar do narrador, empreende-se, no conto, uma perspectiva moderna do narrar que se assemelha à sequência rápida de ações do cinema e constata a velocidade de transformação do espaço urbano empreendido na formação das grandes metrópoles na segunda metade do século XIX. Neste sentido, o narrador-personagem se delicia numa espécie de atitude voyeurística frente à aglomeração urbana que contempla e assim descreverá

A rua em questão, uma das principais da cidade, estivera apinhada de transeuntes durante todo o dia. Porém, com a aproximação da noite, a horda aumentara e, quando foram acesos os lampiões, dois fluxos compactos e contínuos de pessoas apressavam-se do lado de fora. Nunca vivenciara semelhante situação naquele período específico do anoitecer, e o tumultuoso mar de rostos arrebatava-me com uma prazerosa emoção sem precedentes. Por fim, abandonei todas as distrações que me ocupavam no Café para ficar absorto na contemplação da cena lá fora. (POE, 2018, p.54)

A descrição da rua do hotel D. corresponde à descrição dada por Baudelaire à *flanerie*¹⁵ com suas largas avenidas adaptadas ao progresso, com forte apelo consumista e abarrotada de pessoas indistintas, tornando incógnito o indivíduo singular; um espaço para além do físico, de trânsito humano e no qual o *flâneur* percorre sem a ele se ajustar, “nesse mundo o *flâneur* está em casa” (BENJAMIN, 1989, p.35).

O *flâneur* é para Baudelaire a representação clara do indivíduo moderno das grandes metrópoles, ele está nela e não existe sem ela, a sua moradia são as ruas tumultuadas em meio aos grandes prédios; nesse sentido, ele assume o lugar do andarilho, o ser errante que vaga freneticamente em círculos por este espaço cosmopolita com a destreza de um proprietário e, portanto, o domina. Nesse lugar, o *flâneur* constrói seu lar e nele se sente tão à vontade quanto um burguês romântico se sentiria entre quatro paredes (BENJAMIN, 1989, p.35).

A figura do *flâneur* se aproxima à do homem solitário em meio à multidão. Eles não estão perdidos em meio à massa, mas a conhecem e sabem como lidar com ela. Sob a justificativa do ócio e, portanto, ausência de qualquer responsabilidade para com o outro, o narrador de “O homem da multidão” se permite distrair “durante boa parte da tarde, ora examinando anúncios, ora observando o grupo variado que frequentava o café, ora perscrutando a rua pelos vidros esfumaçados do estabelecimento” (POE, 2018, p.54) porém, esta distração deliciosa é solitária e tem no outro a motivação para o prazer do narrador *voyeur* mas não o desejo de compartilhar deste prazer.

Ao distanciar o *flâneur* do burguês romântico, Benjamin sugere o caráter retrógrado e antiquado de um modelo de personagem exaustivamente trabalhado na literatura, neste sentido, é como se Baudelaire ratificasse a inatualidade do autor norte-americano, termo utilizado por Agamben para caracterizar um escritor genuinamente contemporâneo. Assim, se Poe não se rende ao modelo de personagem burguês, como fariam outros escritores de sua época, isto se

¹⁵ O termo em francês deriva de *flâneur* que, por sua vez, representa “aquele que flana”, ou seja, passeia pela cidade com a destreza de alguém que a conhece muito bem. Desta forma, a *flanerie*, representa este espaço urbano moderno que daria origem às atuais metrópoles.

dá, antes de mais nada, por seu caráter intempestivo e impassível diante dos modelos que atendiam ao “bom-gosto” da época.

O vidro esfumaçado embaçado pela névoa de uma fria Londres é a alegoria de um véu que se coloca entre o olhar deste *flâneur* e o objeto de seu prazer solitário, a multidão. Criado no ambiente da *flanerie*, este véu possibilita uma visão meramente translúcida de uma multidão opaca, sem cor e sem vida, de movimentos mecânicos e quase instintivos dada a indiferença que se revelará entre eles.

Desta relação, aparentemente coesa entre o *flâneur* e a multidão, é de que Poe se valerá para a construção de sua diegese. Nota-se uma relação de transformação na cidade pelo acendimento dos lampiões, pois esta, apesar de ter-se mantido cheia de gente durante todo o dia, ainda é tomada pela multidão com o cair da noite. Benjamin aponta os lampiões a gás como uma brilhante inovação tecnológica que permitiu uma elevação do grau de segurança nas cidades e, conseqüentemente, a permanência das pessoas nas *flaneries* (BENJAMIN, 1989, p.47).

Sendo assim, a *flanerie* londrina se traveste de um despertamento para a vida à noite, o que provoca uma espécie de comoção de prazer no narrador que se vê magnetizado pela multidão de transeuntes que por ela trafega. Porém, o espaço da *flanerie* e, por conseguinte, a multidão, criam tão somente um ambiente de disfarce para a sociabilidade já que “a grande maioria de pedestres ostentava um ar confiante e objetivo, e parecia ter um único pensamento: abrir caminho na multidão” (POE, 2018, p.54). Desta forma, a multidão se coloca como uma espécie de barreira a ser vencida, quando cada indivíduo tenta e busca encontrar seu caminho. Apresenta-se aqui, portanto, a impossibilidade de tornar o tempo de maior permanência na *flanerie* num momento de socialização ou de que a multidão encontre um caminho coletivo que pudesse romper a solidão essencial, através de um convite à interação.

A partir daí o narrador de “O homem da multidão” empreende uma aventura analítica que perpassa por todos os tipos humanos que compõem a grande cidade. Nisto, são descritos suas roupas, gestos e uma agitação frenética que parece mover os transeuntes impacientes de um lado para o outro sob a contemplação deste narrador. Em uma destas descrições, ele cita que as pessoas “se movimentavam agitadas, com rostos afogueados, falando e gesticulando sozinhas, como se a própria concentração de indivíduos ao seu redor aumentasse sua solidão”

(POE, 2018, p.55) revelando-se com isso e de forma cabal uma das maiores contradições vividas pelo homem moderno: a solidão em meio à multidão.

É interessante pensar que os atos de falar e gesticular como próprios do processo de comunicação, neste fragmento são descritos como solitários, como se as pessoas dialogassem consigo mesmas e o estranhamento que tal atitude provocaria se feita por apenas um indivíduo, se perde em face desta ser uma atitude coletiva da qual partilham todos os seres que compõem esta multidão.

Para Benjamin (1989, p.50) “Em Poe, as pessoas se comportam como se só pudessem se exprimir reflexamente”, ou seja, não raciocinam sobre suas ações, porém as executam, mecanicamente, como que através de reflexos involuntários. Neste sentido, elas se tornam autômatas, cujos movimentos são involuntariamente condicionados pela multidão, culminando, por assim dizer, num processo de desumanização do ser, que por não mais refletir sobre suas ações, tornou-se mecânico e inútil fora da multidão. Sua funcionalidade reside num constante movimento, pois mesmo “quando (estes indivíduos) eram empurrados uns contra os outros: apenas ajeitavam as roupas e seguiam apressadamente seu caminho” (POE, 2018, p.55). O ser humano moderno, portanto, tornou-se uma máquina gerida pela multidão na *flanerie*.

As descrições em “O homem da multidão” são a todo tempo engastadas por um comentário crítico que mostra uma ideia contraditória entre o que este narrador-personagem diz e o que ele sente frente à multidão. Nota-se, por exemplo, a rispidez como Poe escreve sobre os “homens de negócios” desta sociedade.

Sem dúvida eram fidalgos, negociantes, advogados, comerciantes, acionistas – os eupátridas e os homens comuns da sociedade -, homens de lazer e homens imersos em seus próprios negócios, conduzindo-os sob sua própria responsabilidade. Não despertaram muito meu interesse. (POE, 2018, p.55)

Assim, estes indivíduos que, aparentemente, não despertaram a atenção do narrador, tornam-se, por outro lado, interessantes o suficiente, a ponto de serem descritos, no texto, de forma pormenorizada, ainda que estes componham os homens comuns ou ordinários da sociedade. A declaração ácida do narrador não remete, certamente, ao status social dos transeuntes já que estes, pelas profissões enumeradas, pertencem a uma classe abastada. Nota-se, ainda, que o quadro criado por Poe, parece ter sido propositalmente manipulado a fim de que a enumeração correspondesse ao desdém que será manifestado por este narrador. Walter Benjamin ao analisar esta obra em questão afirma que

O quadro esboçado por Poe não se pode definir como “realista”. Nota-se nele a atuação de uma fantasia que deforma conscientemente, o que afasta em muito um texto como este, daqueles recomendados como modelo de um realismo socialista. (BENJAMIN, 2000, p.49)

Neste sentido, o quadro criado por Poe apresenta uma classe social e desconsidera a participação de outras como forma de atender à análise do narrador, logo, “os homens comuns da sociedade” só existem, uma vez que os transeuntes são fidalgos, negociantes, advogados, comerciantes e acionistas. A imagem é, portanto, manipulada, sendo assim, não-realista.

Enfatiza-se, ainda, que a descrição das personagens de forma pluralizada, como grupos, sugere que todas as metrópoles são iguais e as pessoas se tornaram autômatas. “Poe atribui à multidão: uniformidade de vestir e de comportamento, e não menor uniformidade de expressão”. (BENJAMIN, 2000, p.53). Assim, as multidões das grandes metrópoles modernas parecem ser geradas todas a partir de um DNA único, como se a metrópole correspondesse a uma grande máquina cujos operários, seres humanos, devem coordenar e repetir seus movimentos para que esta funcione adequadamente. Assim, estes seres evidenciam, a partir de suas ações orquestradas, a fantasia de familiaridade de parte de um aglomerado de pessoas (TANIS, 2003, p.72), que lhes garantiria uma espécie de disfarce à solidão essencial.

Neste sentido, o homem solitário da multidão julga que pertence à massa por comungar de atitudes semelhantes ao comportamento da multidão, porém, a mera identificação com o meio não cria, por si só, um vínculo familiar que aplaque sua solidão, no entanto é “uma maneira concreta de suportar a dor de sentir-se só, alienado e sem ambiente acolhedor” (TANIS, 2003, p.72), o que configura uma ideia de dependência do narrador à multidão e desta a si mesma.

A descrição individualizada de uma personagem só ocorrerá no momento em que o narrador se depara com a figura de um ancião decrépito que destoa do resto da multidão londrina. O homem descrito como baixo, magro e aparentemente fraco, usa roupas sujas e rasgadas, porém, feitas de um tecido de boa qualidade, carrega consigo um diamante e uma adaga, características que despertam a curiosidade do narrador, a ponto de segui-lo por um dia inteiro de caminhada pela cidade. Ao contrário das demais personagens do conto, o narrador não consegue rotular o ancião, ele não pertence a um tipo profissional ou papel social específicos e isso perturba o narrador e o impele a persegui-lo. Percebe-se, assim, que o domínio exercido pelo narrador, na perspectiva do *flâneur*, se vê em xeque, fazendo florescer neste um perfil de investigador.

A partir desse momento o texto passa a assumir características do gênero que consagrou Edgar Allan Poe: o conto policial. Porém, diferente do detetive Dupin de “Os assassinatos da Rua Morgue” (1841), o qual é acionado pelo narrador-personagem para investigar o estranho crime ocorrido na casa das L’Espanaye. Em “O homem da multidão”, o narrador está sozinho e empreenderá uma investigação solitária deste ancião em busca de sua identidade.

Há segredos que não consentem ser ditos, afirma o narrador, o ancião misterioso é portador deste segredo, entretanto, a revelação deste não parece querer se doar ao narrador. “Todo ser humano [...] leva consigo um segredo que se conhecido o tornaria odioso a todos os outros” (BENJAMIM, 1989, p.36). Citando Goethe, Benjamim reforça a ideia de que o ser humano é intérprete de si mesmo em meio à multidão; ele só revelará uma parte de quem é a fim de que seu anonimato seja mantido. Nesta perspectiva, o desvelamento do outro não virá, se não, a partir de muito esforço e paciência, um jogo investigativo aceito pelo narrador no texto.

O progressivo interesse do narrador, que inicialmente se volta para as múltiplas figuras da multidão e que culmina no interesse pelo velho, poderia ser compreendido como uma metáfora da descida às entranhas da própria subjetividade. Esta viagem figuraria o resgate do indivíduo da massa a partir da solidão do sujeito que se perde para se reencontrar (TANIS, 2003, p.73)

Assim, ao permitir-se sair do abrigo do café e romper o muro de separação da vidraça translúcida que lhe mantém a uma distância segura da multidão, o narrador tenta buscar no ancião a quebra do ostracismo e a ruptura do “sentir-se só”. O que o motiva são características enumeradas por ele próprio sobre o velho, que estranhamente lhe geram uma identificação, haja vista, segundo o narrador, o ancião ter “um rosto que exprimia vasta capacidade intelectual, cautela, penúria, avareza, frieza, malícia, sanguinolência, triunfo, jovialidade, terror excessivo e desespero intenso – supremo” (POE, 2018, p.58). Tais características que diferenciam o velho da multidão são apresentadas de uma maneira um tanto forçosa para um primeiro contato visual, quase como se o narrador tentasse se convencer de que valeria à pena segui-lo e descobrir seus mistérios, quando, na verdade, o narrador tenta utilizar-se de um recurso prático para lidar com a sua solidão: “procurar na presença de outrem, a simples proximidade física para lhe conferir uma tênue sensação de pertinência” (TANIS, 2003, p.72), algo que se converte numa tentativa de enganar a si mesmo.

O velho se assemelha a um *doppelgänger*¹⁶ errante, ao qual o narrador sente que precisa perseguir em busca de respostas. Portanto, seu encontro com o ancião seria um encontro consigo mesmo, porém, ressalta-se que o próprio narrador antecipara no início do conto que há segredos que não se permitem ser revelados. Assim, a possibilidade otimista de ruptura da solidão essencial se mostra distante de ser concretizada, culminando em frustração.

O narrador-personagem de “O homem da multidão”, ao aceitar o papel de investigador à distância, ainda, se aproxima do conceito clássico do *flâneur*, o observador vadio e preguiçoso que apenas contempla a metrópole, porém, não intervém nesta. No entanto, para Benjamin, o narrador de “O homem da multidão” está para além do *flâneur*, assumindo características de um maníaco (2000, p.49), dado comportamento intranquilo deste ao perseguir o ancião misterioso. Assim, a construção manipulada por Poe da cidade de Londres extrapola o perfil da *flanerie*, onde o *flâneur* não encontra refúgio e um deslocamento lento que o torne incógnito na multidão, diferenciando-se, portanto, do *flâneur* baudelairiano que tem, em Paris, o cosmopolitismo inerente às metrópoles, mas este ainda pode abrigar-se nos cafés e mover-se tranquilamente pelo Sena (BENJAMIN, 2000, p.50).

O *flâneur* investigador se comporta, agora, como um detetive, que sob a justificativa do ócio, pode dedicar-se inteiramente à sua investigação conspiratória, mantendo-se incógnito em meio a todas as possibilidades que a moderna *flanerie* lhe proporciona (BENJAMIM, 1989, p.38). Assim, ele se torna o “O homem da multidão”, o observador-perseguidor em busca do “bandido” armado com uma adaga e com o fruto de seu roubo em mãos, um diamante.

Os elementos adaga e diamante apresentados por Poe na narrativa são singulares. A adaga, enquanto arma branca, permitiria ao ancião criminoso se defender sem chamar a atenção da multidão na qual ele se camufla, de maneira bem mais eficiente do que faria uma arma de fogo. Haja vista o próprio velho receber a alcunha de “O homem da multidão” (POE, 2018, p.62) seu disfarce de sociabilidade e a maneira como ele se “dissolve” e se mistura à multidão, culminando numa massa homogênea se manteriam assegurados enquanto este permanecesse na tumultuada *flanerie*. Acerca do diamante, ele funcionaria como uma metáfora para o suposto prêmio no processo de autodescoberta do narrador, que se baseia na esperança de encontrar no *doppelgänger* a quebra da solidão essencial.

¹⁶ *Doppelgänger* é uma palavra do idioma alemão que designa uma “duplicata andante”, uma “réplica” sua que anda por aí, se fazendo passar por você. Interpretado pelos místicos como sendo uma criatura sobrenatural, como uma cópia espiritual ou então um gêmeo demoníaco, ele traria confusão à vida da pessoa.

Poe imprime tensão à narrativa através de constantes especulações feitas pelo narrador sobre a identidade do velho, que, ao contrário do que se poderia pensar, apresenta grande vitalidade, fazendo, inclusive, com que o narrador desista de sua perseguição ao fim do dia.

Como de costume andou de um lado para o outro, e durante todo o dia não se afastou do rebuliço daquela rua. Quando as sombras da noite desceram sobre nós, senti um cansaço mortal e, postando-me diante do velho, o encarei fixamente. Ele nem se quer me notou, retomando sua caminhada solene, enquanto eu, desistindo de segui-lo, permaneci absorto em contemplação. (POE, 2018, p.62)

A imagem do narrador encarando o velho nesta parte final do conto é única, criando uma perspectiva semelhante à de alguém que se contempla num espelho, como se o homem idoso representasse uma forma futura deste narrador *flâneur* para o qual sua existência no presente é ignorada. Por fim, o narrador conclui

“Este velho tem o tipo e a inteligência do autêntico criminoso”, concluí, afinal. “Ele se recusa a ficar só. É um homem da multidão. É inútil segui-lo, pois nada descobrirei sobre sua pessoa ou seus atos. [...]” (POE, 2018, p.62)

A alcunha de “homem da multidão” dada pelo narrador ao velho, presume uma nova identificação com ele, já que o próprio narrador demonstra ser um homem da multidão, uma vez que sua discrição enquanto o persegue é possibilitada pela massa de pessoas, ao mesmo tempo em que a multidão possibilita também o anonimato do idoso, ao mover-se incógnito ante o olhar desatento da maioria. Ao conferir-lhe o status de “autêntico criminoso”, a expressão remete à ideia da despersonalização do ser em grandes espaços urbanos, logo, este velho não precisa se esconder nas sombras da noite, ele pode se mover livremente, mesmo durante o dia, sem que suas ações (crimes) sejam jamais descobertas, ele se esconde em meio à aglomeração, dela depende e a ela pertence, justificando o título “o homem da multidão”.

Constata-se, ainda, acerca deste conto, que para Poe “a multidão tem algo de bárbaro” (BENJAMIN, 2000, p.51). A ideia da falta de civilidade do homem moderno sugere um comportamento contraditório deste ser que habita as grandes metrópoles, já que, uma característica que diferencia o homem atual imerso nas grandes multidões aos seus antepassados pré-históricos é a necessidade do isolamento. O homem da multidão descrito por Poe sente a necessidade de isolar-se ante a ausência do contato físico que se perdera, porém, a grande infelicidade de não poder estar só, perdura. Mesmo assim, a multidão não se comunica entre si, e mesmo quando se esbarram parecem não se abalar com o toque humano. Uma involução social se constata, portanto, numa sociedade dita civilizada e a solidão parece ser a mola propulsora que motiva este homem a tentar se resguardar.

Há, ainda, um quê de monstruosidade nas multidões para Benjamin, que enfatiza a massificação como uma mera existência estatística que não refletiria a ideia básica de uma junção humana comunitária, uma vez que a massificação é apenas um acaso numa sociedade onde cada ser humano busca a realização de seus próprios interesses (BENJAMIN, 1989, p.58). Assim, a multidão no conto de Poe é solitária por não haver um sentido, ou mesmo, uma vontade de vínculo entre os indivíduos que a compõe. Ela é como uma grande massa amorfa, confinada no espaço da *flanerie*, devorando e juntando ao seu corpo cada ser humano individualista que busque nela um ambiente propício a um disfarce de sociabilidade.

Por fim, a solidão se apresenta como um tema recorrente na modernidade. Ao que parece, o individualismo prefigurado em relações dialógicas truncadas, bem como a forte ansiedade pela qual passa o homem inserido na pluralidade comportamental da multidão, a qual o força a resguardar-se e assumir, quase sempre, uma relação meramente oportunista com o meio é, quando muito, uma relação tão superficial que se mostra impossível de romper com o sentimento de solidão enquanto essência, ainda que este indivíduo jamais esteja só, permanentemente inserido no espaço da multidão.

2 A SOLIDÃO EM MEIO À MULTIDÃO MODERNA

O processo de modificação do espaço urbano vislumbrado a partir do século XIX (*flaneries*) resultou na formação das atuais metrópoles. A modernização do espaço urbano, a princípio sentida pelo alargamento das avenidas e lâmpadas a gás, evoluiu significativamente e aumentou, ainda mais, o tempo de permanência dos indivíduos nestes espaços, criando a metáfora da “cidade que nunca dorme” como uma constatação de que o meio urbano é o espaço da multidão, impedindo o indivíduo de estar só.

Porém, a multidão retratada em sua gênese no conto de Poe, “O homem da multidão” sobre a *flanerie* londrina, mais ou menos unitária em seus comportamentos e demandas, tornou-se múltipla na atualidade e fez nascer multidões, complexas e mesmo, contraditórias, no que confere a uma prerrogativa básica de sua formação, a necessidade de ajustamento do indivíduo à massa. Assim, as multidões atuais e suas relações contraditórias de dependência e repulsa, tornaram-se fontes importantes de pesquisa para vários campos da ciência, bem como, seu retrato nas artes, advém de uma forte identificação do ser humano que habita este meio urbano e sente necessidade de discutir suas truncadas relações com este meio.

Como traços distintivos importantes vislumbrados nas atuais multidões, no que confere à análise do sentimento solidão, e que as diferenciam da multidão encontrada no espaço da *flanerie* no século XIX, vê-se uma “maior ressonância nos outros, na autoconsciência mais acentuada em relação às pessoas e no alargamento do círculo de pessoas com as quais se quer estar em contato” (RIESMAN, 1995, p.16). Desta forma, o homem solitário do século XXI assume um caráter que denota um modo de existir socialmente no meio das multidões como uma forma prática de lidar com uma massa ainda mais numerosa que dele solicita padrões de comportamento conformativos e, por vezes, contraditórios.

2.1 A sociedade e seu desdobramento em caracteres sociais

Os indivíduos evoluíram com a passar de milhares de anos no intuito de se adequarem a sociedades cada vez mais complexas. Sendo assim, o ser humano se viu obrigado a refrear impulsos, adquirindo um modelo de caráter que fosse aceitável aos demais indivíduos de sua comunidade, condicionando-o, por fim, a desejar fazer aquilo que fosse necessário que fizesse, de maneira que “a força externa fosse substituída pela compulsão interna e pelo tipo particular de energia humana que é canalizada para os traços de caráter” (RIESMAN, 1995, p.69-70).

Sendo assim, traços de caráter de natureza individualista deixaram de ser uma imposição social e se transformaram em parte integrante da natureza humana, através de uma forma de autodisciplinamento para tal.

Logo, a existência de um “caráter social” (RIESMAN, 1995, p.70) surge como um conceito atrelado à ideia de conformidade intrínseca do indivíduo que se amolda aos valores de uma sociedade como condição necessária e única de existir nela, ainda que ele possa decidir transgredir tal condicionamento em algum momento de sua vida, porém a própria transgressão denota “um modo de conformidade – a saber, o da rebelião” (RIESMAN, 1995, p.70).

Assim, Riesman (1995, p.72-73) definirá o caráter social populacional numa tripartição das sociedades modernas em traditivo-dirigidas, ou seja, os indivíduos que assumem um ideal de conformidade social baseado em suas tradições e, portanto, vivem em uma sociedade dependente de direção traditiva que lhes forneçam bases comportamentais claras. Os indivíduos introdirigidos, aqueles cuja conformidade é direcionada através de metas pessoais e para tanto, necessitam de uma sociedade dependente de introdireção, a saber, indivíduos que sejam modelos na conquista de metas e projetos de vida bem-sucedidos. Por fim, os indivíduos alterdirigidos, cuja conformidade se realiza nos outros membros da sociedade através de um processo de sensibilização às causas e expectativas de outrem, estando inseridos numa sociedade dependente de alterdireção.

2.1.1 O caráter social traditivo-dirigido

A direção traditiva, no que tange à conformidade individual, reflete-se “na qualidade de membro de uma certa categoria de idade, clã ou casta” (RIESMAN, 1995, p.75). O indivíduo adequa-se a um comportamento secular, embora os padrões sociais possam ser ligeiramente alterados com o passar do tempo. Cabe aos membros mais velhos destes grupos ensinar aos mais jovens, regras de etiqueta, religião e cultura que nortearão suas práticas de vida em sociedade, havendo, porém, poucas alterações práticas em seus modos de vida como forma de manter a tradição.

No que compete às relações interpessoais, a direção traditiva assegura o mais profícuo contato humano entre as três formas de caráter social existentes, já que “o indivíduo tem um relacionamento funcional bem definido com os outros membros do grupo” (RIESMAN, 1995,

p.76). Esta atitude é essencial para a manutenção da tradição, conferindo-lhe um papel de constante inclusão, diferindo-se, portanto, dos indivíduos notoriamente excluídos – por inúmeros fatores, entre eles o desemprego – como acontece nas grandes metrópoles modernas.

Ela assegura, ainda, uma estabilidade à manutenção das tradições, uma vez que os “rebeldes”, caracterizados por seu caráter inovador/transgressor, são constantemente dissuadidos a se adequarem ou, pelo menos, assumirem papéis mais próximos do que se esperaria tradicionalmente para eles, já que um comportamento dissidente seria encarado como “marginal ou problemático” (RIESMAN, 1995, p.76). Entretanto, a quantidade de dissidentes tende a ser mínima e estes “poucos desajustados ‘ajustam-se’ num certo grau; muito raramente alguém é expulso de seu mundo social” (RIESMAN, 1995, p.76).

Um exemplo peculiar de representação do caráter social traditivo-dirigido, atualmente, está nas comunidades Amish, encontradas em algumas regiões dos Estados Unidos e Canadá. Estes grupos cristãos não vivem isolados, convivendo pacificamente com outros grupos, entretanto operam a manutenção de sua cultura através de regras específicas de conduta asseguradas pelos membros mais velhos da comunidade e escolas próprias. Entre suas práticas destoantes, sob a ótica de outras sociedades, está a aversão ao uso da tecnologia e o casamento entre membros da mesma comunidade. Apesar de pagarem impostos como qualquer habitante do país, existem leis específicas do povo Amish que são reconhecidas pelo Governo. No processo de “modernização” de sua cultura, incluiu-se a possibilidade de que aos dezesseis anos de idade, anterior a uma cerimônia de batismo, o jovem tivesse a permissão de escolher continuar ou não em sua comunidade, embora a recusa implique em sua saída imediata do grupo, deixando para trás família e amigos.

2.1.2 O caráter social introdirigido

Os tipos introdirigidos, por sua vez, são definidos por Riesman (1995, p.79) como uma sociedade de transição advinda das sociedades tradicionais. O Capitalismo parece ser a mola impulsionadora deste caráter social, uma vez que há nele uma crescente mobilidade pessoal, acúmulo de capital pela influência da tecnologia, expansão na produção de bens e práticas sociais de exploração do meio ambiente, colonização e imperialismo. Sua conformidade social se dá num grau individual ausente de tradições, baseada em metas a serem atingidas por si só. Assim “a fonte de direção para o indivíduo é ‘interior’, no sentido de que é implantada pelos

mais velhos, logo cedo, na vida e dirigida para metas generalizadas, mas, de nenhum modo, menos inevitavelmente predestinadas. (RIESMAN, 1995, p.79).

Logo, a influência de um membro mais velho não é excluída, semelhantemente ao que acontece nas sociedades traditivo-dirigidas, entretanto, não há um vetor comunitário de uma tradição como norteador, mas uma autoinfluência na concretização de objetivos. Em termos práticos, para um traditivo-dirigido, a obtenção de conformidade social se realiza pela imitação de comportamentos observáveis em sua comunidade, não necessitando de uma individualidade de caráter para que tal conformidade se concretize. Por outro lado, o caráter introdirigido não se satisfaz apenas em conformar-se (RIESMAN, 1995, p.79) uma vez que existem as escolhas pessoais latentes, esperando para serem realizadas, logo “a organização social é solucionada [...] pela canalização da escolha através de um caráter rígido, porém altamente individualizado” (RIESMAN, 1995, p.80).

As sociedades de comportamento introdirigido parecem sugerir uma gama infindável de possibilidades de escolha, a saber, crescimento profissional ou intelectual, dinheiro, posses, fama, etc. Porém, verifica-se que todas estas escolhas pessoais estão ideologicamente relacionadas, fazendo com que todos os indivíduos tendam a fazer as mesmas escolhas no decorrer de suas vidas, embora se travistam de uma ideia de escolha pessoal. Tal atitude se torna importante para a conformidade social, pois mantém os comportamentos individuais sob controle. Assim, “a pessoa introdirigida torna-se capaz de manter um delicado equilíbrio entre as demandas que lhe fazem e o objetivo de vida e os golpes de seu meio externo” (RIESMAN, 1995, p.80).

Riesman defende que seria um erro considerar um indivíduo introdirigido como “insensível à opinião pública” (RIESMAN, 1995, p.81), logo, à medida que estes indivíduos viram florescer sua autoconsciência e individualidade, perceberam que precisavam se amoldar a uma censura externa podadora e poderosa que tende a subjugar vontades individuais em nome de padrões externos que se consolidam como únicos. Surge, então, o caráter social de indivíduos alterdirigidos.

2.1.3 O caráter social alterdirigido

O caráter alterdirigido tem se consolidado especialmente em “centros metropolitanos de países industrialmente avançados [...] e é, ao mesmo tempo, uma análise do americano e do homem contemporâneo¹⁷” (RIESMAN, 1995, p.84). Isto se relaciona à escolha de Cao Guimarães e Marcelo Gomes, no filme “O homem das multidões”, para representar os desdobramentos das histórias das personagens Juvenal e Margô, na agitada Belo Horizonte do presente século. Identificação que se realiza ainda, na relação existente entre tipos de caráter e classe social. Juvenal, que é maquinista de trens, e Margô, como controladora de tráfego, se configuram em autênticos representantes da classe trabalhadora brasileira, coincidindo com aquilo que Riesman já apregoava, sobre o indivíduo alterdirigido estar “se tornando o caráter da ‘nova’ classe média – o burocrata, o empregado assalariado no domínio dos negócios etc.” (RIESMAN, 1995, p.84). Assim, a classe social intermediária (média), que supõe-se ser, maioria no espaço da metrópole, comporá a massa indistinta das multidões, propícia ao disfarce de sociabilidade do indivíduo alterdirigido.

O que há de comum entre todas as pessoas alterdirigidas é que seus contemporâneos são a fonte da orientação para o indivíduo – tanto aqueles que lhe são conhecidos, quanto aqueles que elas conhecem indiretamente, através de amigos e dos meios de comunicação de massa. Esta fonte, naturalmente, é “internalizada”, no sentido de que se implanta bem cedo no indivíduo a dependência face a ela, para orientação na vida. As metas rumo às quais a pessoa alterdirigida se empenha, mudam com essa orientação: apenas o processo mesmo de empenhar-se e o de prestar muita atenção aos sinais dos outros é que permanecem inalterados através da vida. (RIESMAN, 1995, p.86)

Neste sentido, existe uma espécie de imitação do comportamento do outro como consequência resultante da superexposição, garantindo a conformidade do indivíduo ao grupo, porém, diferentemente do traditivo-dirigido, esta imitação não resulta de uma cultura de dogmas imposta, mas antes, de uma sensibilização para com as ações do outro. Tal sensibilização decorre de um sentimento de aprovação social também presente em indivíduos traditivo-dirigidos e introdirigidos, porém, em pessoas alterdirigidas, na atualidade, esta é “a fonte principal de orientação e a área primordial da sensibilidade” (RIESMAN, 1995, p.86).

Riesman pontua ainda uma diferença clássica entre indivíduos intro e alterdirigidos, frisando que os primeiros gozaram de uma certa independência em relação à opinião pública ainda que não pudessem se ver, totalmente livres, desta. Porém, conseguiram se manter alheios a um ideal de reputação junto aos seus pares. Por outro lado, os alterdirigidos, sobretudo os

¹⁷ Entenda-se o termo contemporâneo no sentido de “atual” a despeito do conceito agambeniano.

mais atuais, tendem a observar ininterruptamente o outro “em busca de orientação quanto às experiências a procurar e como interpretá-las” (RIESMAN, 1995, p.88).

2.2 As consequências da anomia social

Ao que se vê, três sentimentos distintos: vergonha, culpa e ansiedade se relacionam a uma espécie de sanção imposta aos caracteres traditivo-dirigido, introdirigido e alterdirigido, respectivamente, para Riesman (1995, p.88-90). O primeiro, por compreender que uma vez imposto o peso de uma dada tradição, espera-se que o indivíduo seja capaz de dar uma resposta favorável, comportando-se da maneira que lhe é esperado, caso contrário, a pessoa traditivo-dirigida tende a conviver com o medo de ser envergonhada ao ter sua transgressão exposta ao público.

Em “A letra escarlate” de Nathaniel Hawthorne, a protagonista do romance transcendentalista americano Ester Prynne, experimenta o peso da vergonha ao ser descoberta como adúltera em uma comunidade puritana de Quakers¹⁸. O estigma de sua vergonha está em andar pelas ruas da cidade usando uma letra “A”, na cor vermelha, bordada em seu vestido à altura do peito a fim de atrair os olhares de sua comunidade traditivo-dirigida para o seu pecado. Ester se submete à pena que lhe fora imposta resignadamente, como marca aparente de uma cultura submissa feminina, revelando o peso da tradição imposta.

A culpa presente em indivíduos de caráter social introdirigido, por sua vez, se revela na autocobrança gerada pelas metas incorporadas, desde cedo, por estes. Assim, eles passam a achar que os objetivos de vida aos quais se impuseram, ainda que possam ter sido direcionados pelos pais, devem ser cumpridos, porém, em algum momento da vida, aqueles poderão decidir “ceder a outros impulsos internos ou mesmo a vozes flutuantes de contemporâneos” (RIESMAN, 1995, p.89) desistindo destes objetivos; com isso, sobrevém a culpa gerada pela não observância de metas, aparentemente, claras e bem-definidas.

Por fim, a ansiedade dos alterdirigidos se revela na grande variedade de mensagens que este deve estar apto a receber e processar, para só então oferecer uma resposta favorável ao meio.

¹⁸ Designação de vários grupos religiosos com origem comum num movimento protestante britânico do século XVII

Neste sentido, diferentemente do traditivo-dirigido que também recebe seus sinais dos outros, porém dentro de uma tradição cultural praticamente invariável; o alterdirigido deve compreender que os sinais externos serão, quase sempre, vagos ou mesmo, contraditórios, requerendo deste, grande habilidade de interpretação, o que incorrerá numa inevitável ansiedade e, por fim, numa forma peculiar de isolamento que culminará na solidão do homem moderno metropolitano. É um “sentir-se só” não determinado pelo mero ato de “estar só”, mas a solidão enquanto essência, revelada numa tentativa última de resguardar-se e manter seus traços individuais de personalidade. Entretanto, o homem metropolitano, imerso em multidões, constata que não pode evitá-las completamente, logo, desenvolve um tipo de relação oportunista com a massa, retirando dela o que precisa, ajustando-se ao que ela lhe impõe e evitando-a quando possível.

2.3 A solidão essencial¹⁹ em “O homem das multidões”

O filme “O homem das multidões”, 2014, dirigido por Cao Guimarães e Marcelo Gomes, ilustra bem os sentimentos de individualidade e solidão pelos quais passa o homem alterdirigido atual. O filme é uma adaptação do conto “O homem da multidão”, de Edgar Allan Poe, originalmente publicado em 1840, o que confere uma atualização da obra do escritor norte-americano. Ambientado na grande Belo Horizonte, na película é possível verificar traços típicos de uma sociedade de caráter alterdirigido, onde os indivíduos tendem a se comportar em conformidade com valores externos de aceitação.

Pensar, portanto, na aparente contradição revelada entre solidão e multidão, “coloca de modo irredutível a experiência da solidão como experiência cultural” (TANIS, 2003, p.29), logo, evocadora de características predominantemente atreladas à sociedade, reforçando, ainda, a necessidade de uma contextualização histórica sob a ótica do moderno uma vez que

A solidão dificilmente poderá ser concebida sem uma referência à noção de indivíduo na Modernidade, já não mais vinculado à comunidade como nas sociedades tradicionais, mas como unidade isolada vinculada aos outros por sistemas contratuais. As solidões modernas serão consequência desta transformação, estratégias singulares ou coletivas de tramitação das potencialidades liberadas pelo individualismo, como

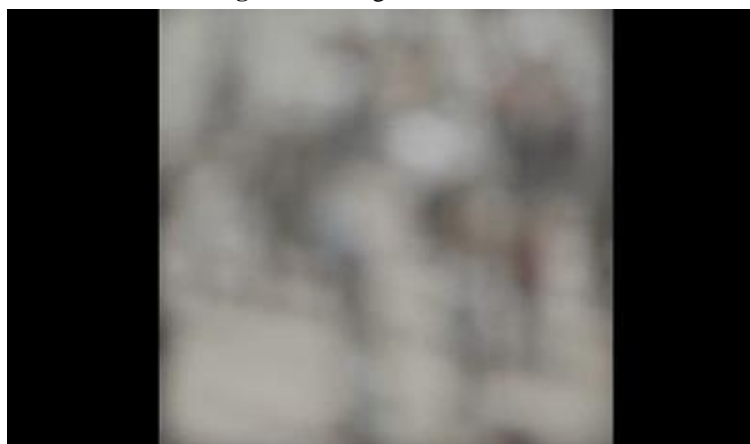
¹⁹ A expressão “solidão essencial” é tomada como empréstimo do título de um dos capítulos da obra de Maurice Blanchot – O espaço literário, na qual o autor defende uma nítida separação entre o texto literário, seu escritor e o próprio leitor, os quais, em essência, são solitários. Assim, a correspondência se verifica em face do permanente estado de solidão do homem moderno cuja permanência em sociedade não é um fator regulador da solidão uma vez que esta se constrói na égide do “sentir-se” e não do “estar”, tornando o meio social apenas uma espécie de vitrine do homem moderno que, em essência, já é solitário.

também formas de combate ao desamparo imposto por esta nova ontologia social. (TANIS, 2003, p.47)

Elementos importantes podem ser vistos no filme “O homem das multidões” como marcas características da solidão existente no homem moderno cujos indícios já se mostravam no século XIX, no conto “O homem da multidão”. A escolha por uma imagem 1:1 (Figura 1) que coloca o filme num formato quadrado é, certamente, a primeira experiência de choque presente na obra. Diferentemente da imagem *widescreen* 16:9, largamente utilizada pelo cinema atual, que reforça as ideias de amplitude e liberdade, a escolha por uma tela quadrada parece enfatizar o aprisionamento, a metáfora da prisão em uma caixa, o que no decorrer do filme será explicitado pela própria vida das personagens cativas e aprisionadas por um condicionamento social aprendido e praticado.

As duas tarjas negras, uma à direita e outra à esquerda da imagem-caixa ao centro, parecem esconder aquilo que não precisa ser revelado para além da caixa, recurso proposital dos cineastas ao desenvolvimento do argumento central da trama, que referenda a ideia de uma imagem manipulada e, portanto, não realista. Um recurso semelhante fora utilizado por Edgar Allan Poe em seu conto “O homem da multidão” quanto à manipulação das imagens escolhidas por Poe para corresponderem à perspectiva crítico-analítica do narrador, distanciando a obra, de igual forma, de uma perspectiva realista.

Figura 1 - Imagem do filme 1:1



Fonte: DVD O homem das multidões (2014)

Haja vista, em Poe, a manipulação da imagem se concretizar na enumeração de tipos humanos que trafegam na avenida do café no hotel D. em Londres. Estas personagens constituem, na visão do narrador autodiegético, o ordinário banal daquela sociedade. Para empreender tal constatação, o narrador nomeia estes tipos humanos a partir de suas profissões banais, escolhidas intencionalmente para que correspondessem a este argumento. Para tanto,

constata-se nestas personagens, uma existência igualmente banal de tráfego urbano condicionado por seus respectivos trabalhos, como se suas existências se resumissem às suas atividades e traços distintivos em suas naturezas subjetivas fossem irrelevantes.

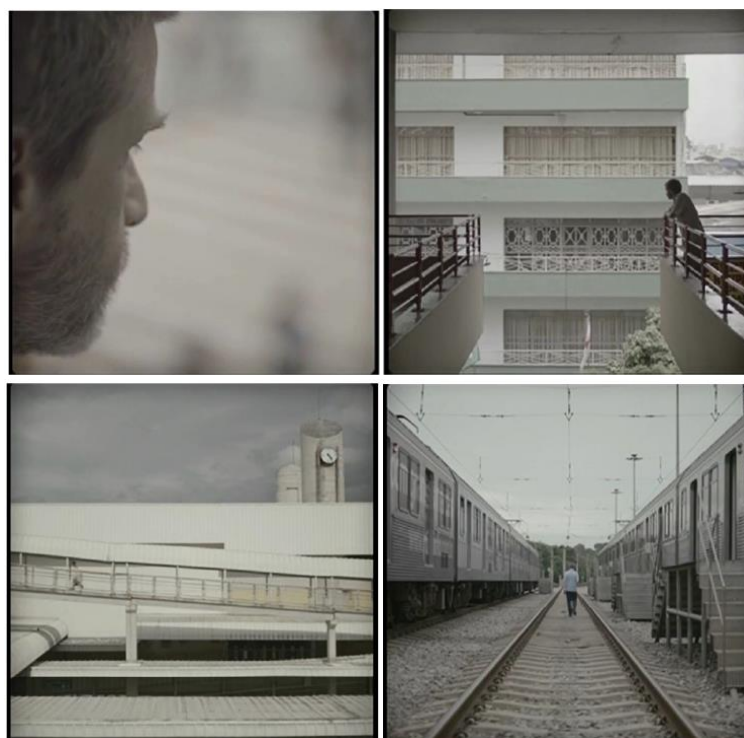
Riesman (1995, p.334) aponta que o homem alterdirigido moderno direciona a seu trabalho todos os recursos de sua personificação. Neste sentido, ele é conhecido pelo fruto de seu trabalho em rejeição direta à sua subjetividade. E justamente por desprender energia nesta atividade, ele recebe como “recompensa” a possibilidade de continuar julgando seu trabalho como importante. Assim, ele se convence de seu valor utilitário para a sociedade, promovendo um sentimento de responsabilidade que, quase sempre, o levará a autobloquear qualquer tentativa anômica que coloque em risco a imagem social que ele construiu.

Tal caracterização a partir da profissão é ainda uma importante marca distintiva da solidão moderna que “com o desenvolvimento da sociedade industrial e das grandes cidades faz surgir novas formas de isolamento social” (TANIS, 2003, p.30). Surgindo o conceito de solidão dentro da massa como um desdobramento do Liberalismo Capitalista que ocasionou um olhar para o outro, não como um ser humano, mas como um potencial consumidor, com o qual os relacionamentos deveriam ser construídos dentro, apenas, das necessidades “comerciais” e nada mais.

Uma sociedade capitalista surge impondo aos indivíduos um processo de “coisificação”. A subjetividade humana e os traços distintivos do ser ficam em segundo plano a fim de que o homem se “adeque”, numa perspectiva alterdirigida, à sua função socioeconômica. Porém “quando estes indivíduos agem como individualidades subjetivas – explorando e desenvolvendo seu mundo interior – entram em contradição com um universo baseado na padronização e reificação” (LÖWY; SAYRE, 1992, p. 45).

Um outro recurso de manipulação de imagem utilizado pelos cineastas se dá na escolha por cores frias (Figura 2) embora o filme seja rodado no Brasil, país tropical e sua profusão de cores. A escolha de tons frios reforça a apatia das personagens num comportamento predominantemente *blasé*. Uma névoa de melancolia e solidão parece envolvê-los a partir da exclusão de cores quentes e vivas. Ao espectador, reserva-se o direito de ser enlevado por essa atmosfera monótona, sem esperanças de que grandes revelações se descortinem no decorrer da história.

Figura 2 (a,b,c,d) - imagens em cores frias



Fonte: DVD O homem das multidões (2014)

No filme, tudo tem início com a tela esfumada na qual se vê uma aglomeração indistinta ao fundo, enquanto vagorosamente, a câmera se move para mostrar o rosto de Juvenal, interpretado pelo ator Paulo André, o protagonista, em primeiro plano. O Juvenal, que é mostrado, é um homem branco, pálido, magro, de estatura mediana e com barba por fazer. Sua fisionomia coaduna com a escolha de cor para o filme, já que não se distingue claramente a personagem imersa em tons pastéis. Do alto de uma sacada, ele contempla uma multidão na avenida abaixo, a qual não vemos; porém, um alvoroço de vozes indistintas ao fundo nos dão conta de que ela está ali. Juvenal parece não focalizar alguém, especificamente, seu olhar é, na verdade, uma constatação ordinária da vida urbana numa grande metrópole.

Um corte brusco de imagem e, depois, ele está no meio da multidão (Figura 3) o personagem desce uma ladeira onde um aglomerado de pessoas sobe e desce ao seu redor, a câmera focaliza Juvenal, ao centro, enquanto as partes superior e inferior da imagem estão embaçadas. A cena reforça a pouca significância da distinção individual na massa de pessoas, possibilitando apenas a constatação de sua existência e a também evidente falta de interação da personagem com esta. O “olhar” da câmera é um recurso importante utilizado neste filme, o qual é imposto pelo próprio cineasta (AUMONT, 2008, p.23) e se concretiza no ato de

encenar²⁰. Assim, o foco em Juvenal e a multidão embaçada mais externamente, sugere a própria monstruosidade da massa, segundo o que já afirmara Baudelaire, como uma junção amorfa que devora o indivíduo (Juvenal) e o incorpora como parte da massa.

Figura 3 - Juvenal em meio à multidão



Fonte: DVD O homem das multidões (2014)

Porém, os rostos identificáveis mais próximos a Juvenal parecem resolutos, convictos do motivo de estarem ali e de para onde estariam indo, embora a interação interpessoal seja inexistente. Ao referir-se a este aglomerado, Benjamin (1989, P.54) afirma que “Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados, avultam tanto mais repugnantes e ofensivos quanto mais esses indivíduos se comprimem num espaço exíguo”.

Concretiza-se a visão da “multidão solitária” enquanto marca observável em grandes centros urbanos e explicada a partir da prerrogativa do “sentir-se só” em oposição ao “estar só” defendida por Tanis (2003, p.29) na qual o “estar só” partiria de uma evidência meramente física do estar sozinho, enquanto o “sentir-se só” inutiliza a existência do outro enquanto base para o “ser”, porém se firma numa condição essencial onde “a cidade passa a ser o grande cenário, na qual não só o fenômeno do isolamento e da indiferença se fazem presentes, mas também o fenômeno da massa, da multidão dominada por forças impessoais e irracionais.” (TANIS, 2003, P.56). Frisa-se, entretanto, que esta irracionalidade e impessoalidade não estão ligadas a uma posição anti-intelectual e inumana, mas, antes, a um complexo processo de ajustamento social alterdirigido ao qual os indivíduos se submetem em busca de aceitação.

²⁰ No cinema, “encenar é exercer o olhar sobre o que se filma, distinguindo-lhe o essencial e tornando-o visível” (AUMONT, 2008, p.70)

Um novo corte de imagem. A câmera se posiciona estática num ponto dos trilhos do trem; Juvenal caminha em direção ao trem no qual trabalha como maquinista (Figura 2d), usando uma camisa azul clara e uma calça de linho cinza que o camuflam no espaço acinzentado ao seu redor, o diretor (AUMONT, 2008, p.21), intenta mostrar que Juvenal e o meio onde trafega representam uma única peça, como se o personagem fosse parte integrante deste meio, a presença do personagem, porém, é melhor observada pelo som de seus passos do que aquilo que conseguimos enxergar. A imagem atual contrasta com a anterior (Figura 3), pois agora ele está sozinho, porém, não parece mais solitário do que antes. A mesma imagem de um homem caminhando só é pertinente aos dois momentos, pois ela parece se concretizar pela existência solitária da personagem que apenas passa, mas não interage, corroborando a ideia de que a existência da multidão é irrelevante na existência solitária deste homem, ainda que a multidão estampe esta realidade de maneira mais cruel.

Neste sentido, a incorporação de um condicionamento social alterdirigido é pertinente à personagem, sem que sua validade se dê apenas em face ou na presença de outros indivíduos. O comportamento individualista e solitário é essencial em Juvenal, pois tornou-se essencial neste meio urbano cosmopolita no qual a personagem é sensibilizada também a sê-lo.

O trem parte. Juvenal olha fixamente o caminho à frente enquanto a câmera se posiciona bem perto do seu rosto, mostrando seu perfil (Figura 4). Nesta encenação, o olhar fixo da personagem sugere concentração e interesse. Rostos indistintos podem ser vistos através das janelas enquanto o trem corre sobre os trilhos, os rostos não interessam a Juvenal cuja camuflagem e indiferença são possibilitadas por estar no trem que corre. Juvenal tem, portanto, sua solidão assegurada. O trem estaciona enquanto o protagonista, à distância, aguarda todos os passageiros descerem do mesmo para acionar o mecanismo de fechamento das portas.

Figura 4 - Juvenal conduzindo o trem

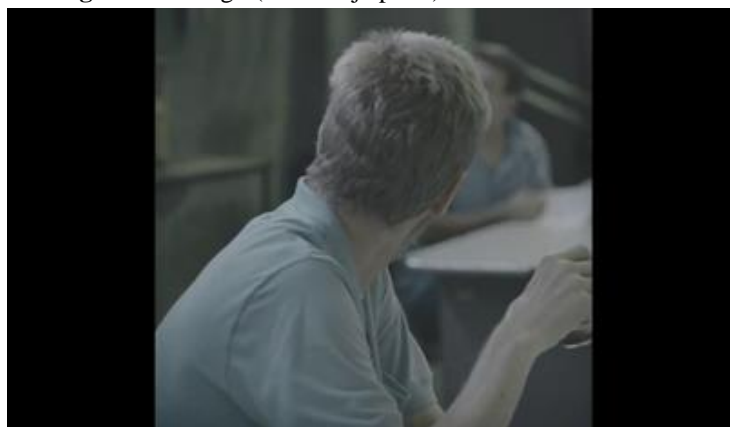


Fonte: DVD O homem das multidões (2014)

Uma importante constatação se revela, a de que a modernidade traz em seu entorno tecnológico a impossibilidade do relacionamento humano como uma espécie de vantagem à “desagradável” proximidade exigida em se fechar as portas do trem, correndo-se o risco de estar perto das pessoas e ter que interagir com elas, ao que Benjamin (1989, p.54) chamou de “repugnante”. Ao que parece, este comportamento corresponde bem às posturas de vida tanto de Juvenal quanto de Margô, para os quais o contato humano interacional provoca uma espécie de mal-estar e repulsa, levando-os a reduzi-lo ao essencial.

Após mais de sete minutos do filme transcorridos, a primeira manifestação verbal surge. Margô, a controladora de tráfego aparece ao fundo no que deve ser uma área de convivência dos funcionários no terminal ferroviário (Figura 5) anunciando, em tom moderado, bem ao gosto de uma atmosfera fria e *blasé* presentes, que colocaria seu convite de casamento no mural de avisos da empresa.

Figura 5 - Margô (sob a traja preta) no terminal ferroviário



Fonte: DVD O homem das multidões (2014)

A ideia da celebração do casamento enquanto estratégia de interação humana, *a priori*, contrasta com a solidão do homem moderno individualista. Porém, o posicionamento da câmera, nesta encenação, não está em Margô, ela ocupa o espaço da traja preta, metáfora do espaço irrelevante; a câmera está em Juvenal e seu ar de desdém esboçado por um pequeno sorriso cínico que denota desprezo ao ouvir a palavra “casamento”, enquanto toma, serenamente, seu café (Figura 6).

Todo o filme é, pois, a simples e constante produção de um ponto de vista enquanto tal, o da câmera, que tanto desaparece como se afirma: seguimos sem dificuldade a continuidade dos diálogos e das situações, mas nunca podemos antecipar o ponto de vista em que nos serão apresentados (ALMONT, 2008, p.22)

Sendo assim, o encenador nos leva a olhar para o rosto de Juvenal enquanto ouvimos a voz de Margô, enfatizando que o foco da encenação não estaria nem nos colegas ferroviários e suas congratulações à jovem controladora de tráfego, mas, à discreta repulsa que Juvenal esboça ao que para ele parece ser uma bobagem: o casamento.

Figura 6 - Reação de Juvenal à notícia do casamento de Margô



Fonte: DVD O homem das multidões (2014)

A aspiração pelo casamento, denota em Margô um sentimento interessante à análise do ser humano atual que se revela num desejo, ainda latente, de busca à satisfação emocional através de relações, necessariamente, interpessoais. Aspiração que não desaparece frente ao individualismo, mas que antecipa uma frustração, no sentido de que “quanto mais forte é a expectativa, mais raro parece tornar-se o milagre funcional ou, em todo caso, mais breve” (LIPOVETSKY, 1983, p.73). Assim, o crescimento das cidades promove em contrapartida uma sensação de solidão ainda maior, ocasionada, em grande parte, pela ausência de costumes perdidos em sociedades traditivo-dirigidas que impunham certas coações quanto à manutenção dos relacionamentos humanos. Por conseguinte, em face da aceitação social de separações (divórcios) prematuros em sociedades alterdirigidas, o mecanismo que possibilitaria a adequação de um ao outro, baseado, em grande parte, em tempo e paciência, se perde, e as relações se tornam cada vez mais fugazes.

Sobre a fragilidade das relações amorosas que caracterizam os relacionamentos do homem moderno, Bauman argumenta que

talvez a própria ideia de “relacionamento” contribua para essa confusão. Apesar da firmeza que caracteriza as tentativas dos infelizes caçadores de relacionamentos e seus especialistas, essa noção resiste a ser plena e verdadeiramente purgada de suas conotações perturbadoras e preocupantes. (BAUMAN, 2004, p.11-12)

É possível que, em grande parte, a preocupação resida em expectativas cada vez mais ideais às quais o homem moderno cobra de si e dos outros, caracterizando, com isso, a forte

ansiedade que vive este homem de caráter alterdirigido, conforme já defendido por Riesman. Desta forma, enquanto ser comunitário, o ser humano continua em busca de relações amorosas felizes e duradouras, porém, uma espécie de sentimento de autopreservação se ergue frente a uma iminente estafa gerada pela ansiedade, conduzindo-o a não prolongar o cansaço de relações amorosas perenes e, se possível, até mesmo evitá-lo.

Ainda, na cena em questão, Margô se aproxima de Juvenal informando-o de uma alteração de programação quanto ao trem que o maquinista pilotaria no dia seguinte. A mudança na rotina ocasiona um leve desconforto em Juvenal, entretanto a explicação do trem em manutenção promove seu condicionamento à mudança. Riesman (1995, p.86) explica esta ação como uma necessidade de aprovação do outro, haja vista a promoção da adequação pacífica e aceitação social, comportamento comum, em determinado grau, em todas as épocas, mas largamente promovido em sociedades modernas de caráter social alterdirigido, nas quais o indivíduo precisa dar respostas rápidas e aceitáveis à manutenção do condicionamento. Assim, a aceitação pacífica de Juvenal ao condicionamento situacional é mais do que uma postura de reflexão plausível ao motivo explicado por Margô, mostra-se como um desejo inconsciente de uma não prolongação de um contato desconcertante, condição essencial à manutenção da solidão. Mais uma vez, a cena é mecanicamente construída com um objetivo implícito de ratificar o argumento da solidão enquanto essência do homem moderno.

Como fora dito, o rosto de Margô não aparece nesta encenação, ela é a representação da voz social condicionadora do líder (controladora de tráfego) frente ao liderado (maquinista). A voz dela é uma representação plural contra a qual Juvenal não se impõe pois “em termos de caráter, o homem alterdirigido simplesmente não procura o poder; talvez até o evite ou se lhe esquive” (RIESMAN, 1995, p.310). Ela não age, por conseguinte, por uma necessidade de autoafirmação e empoderamento em sociedades machistas. O foco não é este, mas antes, a necessária manutenção condicionante em sociedades alterdirigidas por parte de seus influenciadores.

Sendo assim, para Juvenal não existem ambições de autoafirmação de natureza sexista, antes, ele “procura o ajustamento. Isto é, procura ter o caráter que se supõe que ele tenha e as experiências internas, bem como os complementos externos, que se supõe que acompanhem tal caráter” (RIESMAN, 1995, p.310). De fato, ele assume o caráter que esperam que ele assuma, não contestar a decisão da líder, mostrando uma posição resignada, ainda que exista uma vontade interna latente em pilotar o trem sem controle de velocidade, o que se comprova na fala

de Margô “só quer saber do teu E-22 (referência a um dos trens), tá sem limite de velocidade”, e um sorriso cínico de confirmação por parte de Juvenal. Esta é uma representação clara de busca do poder refreado ante um ajustamento social alterdirigido imposto. Entretanto, ele é o maquinista e ela a controladora, assim, Margô não controla apenas o tráfego dos trens, mas o tráfego do próprio Juvenal.

A cena seguinte é complementar no que diz respeito ao ajustamento de indivíduos em sociedades de caráter alterdirigido. Vemos Juvenal recostado em uma mureta, olhando o movimento dos trens enquanto ignora o fluxo de pessoas atrás dele que sobem em uma escada rolante. A figura de um homem, aparentemente um colega de trabalho maquinista, chega até Juvenal e pede para que eles troquem de turno. Juvenal argumenta sobre aquela ser a terceira vez naquele mês, demonstrando pouca vontade em ceder. O colega apresenta um motivo ordinário relacionado a um “forró na segunda” e Juvenal, após uma rápida meditação sobre a proposta, aceita. Nesta perspectiva, o protagonista de “O homem das multidões” se revela um indivíduo “autônomo” que opta por ajustar-se, oferecendo pouca resistência em conformar-se.

Para Riesman (1995, p.312), três categorias de ajustamento sempre existirão, em maior ou menor grau, em qualquer sociedade, em qualquer tempo, seja ela, traditivo-dirigida, introdirigida ou alterdirigida. As diferenças entre as categorias estariam relacionadas ao grau de conformidade evidenciado pelo indivíduo em sua época, porém, o autor destaca que o estabelecimento deste grau não estaria no ajustamento comportamental em si (fazer ou não fazer), mas, num grau de ajustamento do próprio caráter às conveniências sociais impostas. Ainda que para o autor a relação entre estrutura de caráter e manifestação de comportamento seja, no mínimo, “obscura” (RIESMAN, 1995, p.32). Tal prerrogativa permite, entretanto, caracterizar indivíduos como “ajustados” mesmo quando “erram e fazem coisas que se desviam nitidamente daquilo que se espera deles” (RIESMAN, 1995, p.312).

Assim, caracterizam-se os indivíduos “ajustados” como sendo aqueles que coincidem totalmente com as imposições externas de seu tempo; “como se fossem feitos para elas, como de fato o são” (RIESMAN, 1995, p.312). Seu ajustamento é total, eles refletem o pensamento de suas sociedades como arquétipos de uma época, possuindo um grau de distorção, praticamente nulo.

Por outro lado, pessoas “anômicas” são “virtualmente sinônimo de mal ajustadas” (RIESMAN, 1995, p.312) situando-se em outro extremo a indivíduos “ajustados”. Elas tendem

a não seguir regras, assumindo um comportamento desgovernado, diferindo-se, drasticamente, dos demais indivíduos sociais.

Por fim, num grau intermediário, existem os indivíduos “autônomos” (Juvenal), como sendo aqueles que possuem um potencial capaz de ajustarem-se ao comportamento social de sua sociedade, entretanto possuem uma espécie de “livre arbítrio” que lhes conferem a possibilidade de quererem se conformar ou não. Riesman (1995, p.313) mostra que indivíduos autônomos existem em sociedades que lhes imputam o benefício de sofrerem sanções mais leves por seus desvios de comportamento, uma vez que tais sociedades seriam mais complacentes a ações que transgridam ligeiramente a norma do ajustamento.

Indivíduos “autônomos” são virtualmente superiores aos outros dois graus, já que eles seriam alguém “com capacidade e coragem para ver corretamente, tendo ou não coragem ou poder de agir de acordo com seu discernimento” (RIESMAN, 1995, p.22). Neste sentido, a possibilidade de conformar-se frente a rebelar-se daria ao autônomo a prerrogativa da escolha, porém a subordinação desta “liberdade” ao discernimento, tende, a sujeitar o indivíduo aos preceitos sociais, resguardando-o da anomia.

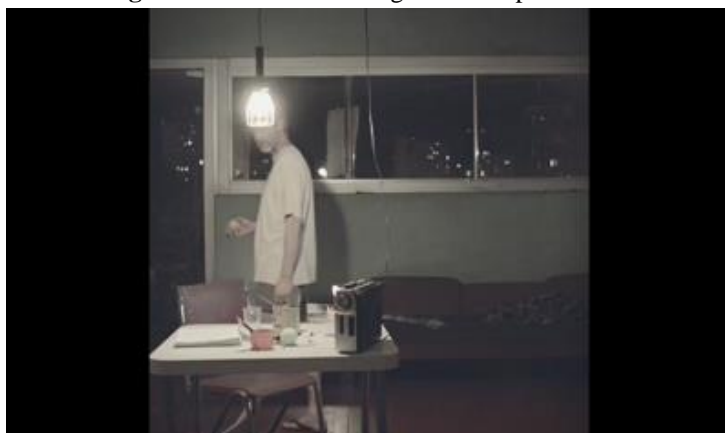
Embora um indivíduo possa ser caracterizado segundo a forma pela qual predomina um modo de adaptação (RIESMAN, 1995, p.313), constata-se que “pessoa alguma poderia ser completamente caracterizada por qualquer desses termos” (RIESMAN, 1995, p.313), sendo assim, um indivíduo de propensão “anômica” não o será em todos os aspectos de sua vida, devendo ser observada, portanto, para fins de caracterização, a “frequência relativa” (RIESMAN, 1995, p.313) com que estes modos de adaptação aparecem.

A atitude autônoma de Juvenal, na cena em que dialoga com o colega maquinista, enfatiza uma liberdade de escolha entre aceitar ou não a troca de turnos. Porém, sua escolha afirmativa se dá em virtude de uma pressão externa ao exercício do “coleguismo”, em ambientes de trabalho, o que colocaria Juvenal como um mau colega de trabalho em sua recusa. Se compararmos, porém, esta cena à anterior sobre a troca de trens, percebemos uma nítida diferença quanto ao modo de adaptação. Se para com o colega de trabalho, Juvenal está num patamar de igualdade hierárquica, o que lhe concede o benefício de uma autonomia de escolha, para com Margô, não existe alternativa, a não ser, ajustar-se à nova situação. Em ambos os casos, entretanto, o ajustamento coloca Juvenal numa perspectiva clara de conformidade.

As cenas a seguir chamam a atenção para a presença do indivíduo em meio à multidão. Vemos Juvenal passando por uma aglomeração que acompanha uma performance ordinária de um sujeito reconhecido somente por sua voz, sentado em um banco de praça pública, olhando para o nada e subindo e descendo numa escada rolante tumultuada, aparentemente sem um lugar definido para ir; e, por fim, ele está no que parece ser um bar. De pé, à frente do balcão, ele corta pequenos pedaços de palitos de dente os quais dispõe em duas fileiras paralelas como uma linha de trem, condição de existir da personagem relacionada à sua profissão, atento às gargalhadas incessantes de uma mulher ao fundo, enquanto espera sua bebida. Em todas as cenas, porém, Juvenal está, contraditoriamente, só.

Em casa, Juvenal resmunga sobre a troca de turnos consentida com Alberto, o colega maquinista (Figura 7). A repetida frase “Alberto chato, todo dia tem que trocar de turno”, dita em monólogo, sugere aquilo que a personagem gostaria de ter dito ao colega, porém, não o fez. A autocomiseração como questionamento à conformidade parece encontrar espaço de fala para Juvenal apenas quando este se vê abrigado da sociedade. Sozinho, descarregando seu estresse em uma bola de tênis, a personagem sente que não será questionada por seu comportamento transgressor e, portanto, não sofrerá as sanções de praxe. Porém, precisa lembrar que seu apartamento está de frente para uma avenida movimentada, o que lhe impõe a impossibilidade de gritar sua revolta, criando, portanto, a metáfora empreendida por Riesman de que o indivíduo alterdirigido “vive numa casa de vidro, não por trás de cortinas de renda ou de veludo” (1995, p.34), mas à mostra, podendo ser julgado a todo e em qualquer momento por suas atitudes anômicas.

Figura 7 - Juvenal resmunga em seu apartamento



Fonte: DVD O homem das multidões (2014)

A casa de Juvenal representa, ainda, aquilo que Tanis (2003, p.57) chama de “refúgio da intimidade” como uma marca atual presente em sociedades alterdirigidas. Uma espécie de

casulo formado a partir da necessidade de uma vida privada na formação das grandes cidades modernas. O autor expõe que esta necessidade remonta ao estilo de vida burguês de um desvelo de seus pecados entre quatro paredes, uma espécie de estojo humano, onde, atualmente, este se sentiria à vontade para dar vazão às frustrações que uma sociedade alterdirigida o impede que se façam em público.

Algum tempo depois, uma câmera estática focaliza a geladeira de seu apartamento (Figura 8). Juvenal a abre, algumas garrafas de água, um pacote semiaberto e mais nada. O interior da geladeira de Juvenal se interpõe como uma metáfora interessante da própria vida da personagem enquanto indivíduo de classe média-baixa em uma sociedade de caráter social alterdirigido: sem grandes ambições que ameacem a pressão por conformidade.

Figura 8 - imagem interna da geladeira de Juvenal

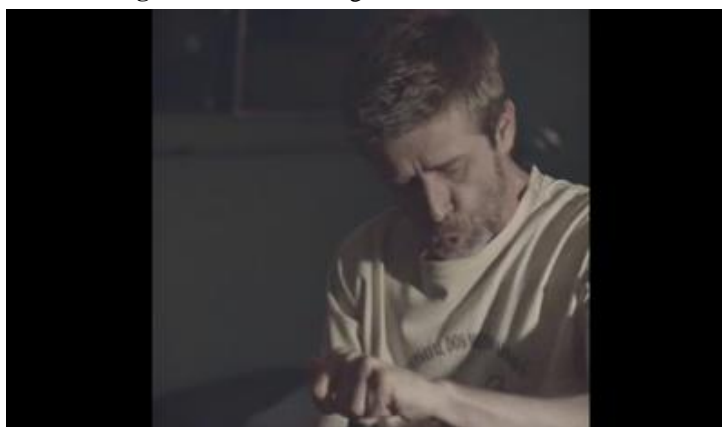


Fonte: DVD O homem das multidões (2014)

Com um pano de chão e um rodo, em seguida, a personagem começa a limpar seu apartamento enquanto desenvolve um monólogo descontraído de quase felicidade. Fala sobre dirigir o trem bala, seu itinerário, sua velocidade... enquanto finge que seu rodo e pano de chão são o próprio trem que ele está dirigindo em seu imaginário (Figura 9).

O homem sisudo e monossilábico de outrora, entusiasmado e falante, nesta cena, nos revela que Juvenal possui um grande potencial de interação, porém, ao que parece, compartilhar de sua excitação com outro ser humano seria improvável ou mesmo impossível. O alívio inicial que sentimos ao ver Juvenal, nesta cena, é desconstruído ante a franca constatação da solidão da personagem, que é a triste constatação de compartilhar seu entusiasmo com um rodo e um pano de chão enquanto vemos através da janela ao fundo, uma multidão de pessoas trafegando a pé ou em seus carros pela movimentada avenida em frente a seu apartamento.

Figura 9 - Juvenal finge conduzir um trem-bala

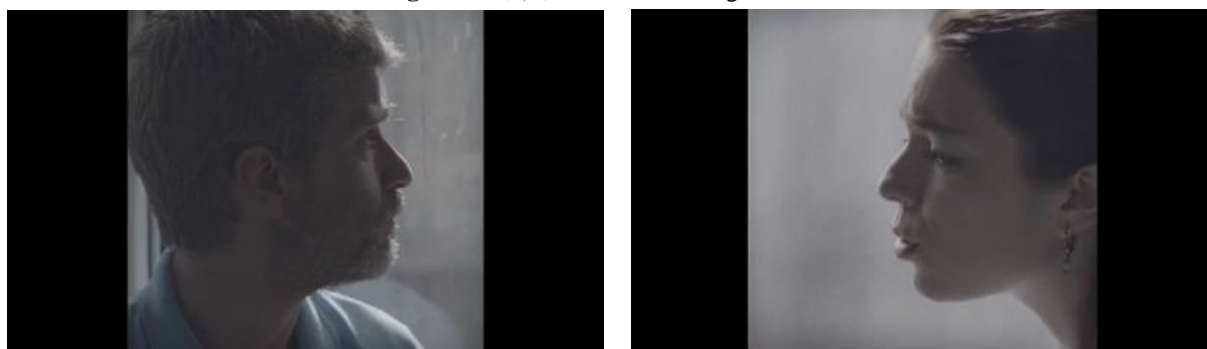


Fonte: DVD O homem das multidões (2014)

Ouvindo o rádio enquanto um locutor fala sobre banalidades, Juvenal parece entediado. Se levanta, abre a porta e adentra à sacada de seu apartamento de frente para a avenida. Ele se debruça sobre o parapeito enquanto contempla a multidão que passa na madrugada de Belo Horizonte. A elucubração que ronda a mente do protagonista é um mistério, mas suficientemente forte para mantê-lo estático até o amanhecer enquanto olha fixamente para um ponto indeterminado no horizonte. A multidão é, para Juvenal, um misto de fascínio e repulsa.

Se não é possível determinar o que se passa na mente da personagem, por outro lado, pode-se inferir que a multidão exerce poder sobre Juvenal. Um fascínio cruel por parte de quem impõe controle sobre um liderado e do qual, este, não pode se libertar. O protagonista pertence a ela no sentido de que seu caráter social é condicionado por ela. Juvenal é o homem das multidões.

Uma experiência de diálogo enveredando para tópicos mais casuais nos é apresentada aos vinte minutos do filme. Juvenal e Margô estão sentados frente a frente num vagão do trem (Figura 10) que se move enquanto uma copiosa chuva cai lá fora. Há um certo desconforto por parte das personagens em se encararem. Margô, mais articulada, desabafa sobre a dificuldade em obter respostas de Paulo (comportamento anômico), um maquinista conhecido de Juvenal, ao que este responde com “às vezes a gente não escuta”. Juvenal parece tão desconfortável com a conversa, que sua resposta é dita num tom de voz tão baixo que Margô não compreende. Juvenal parece não estar acostumado com a “estranha” experiência do diálogo.

Figura 10 (a,b) - Juvenal e Margô no trem

Fonte: DVD O homem das multidões (2014)

A resposta dada por Juvenal possibilita uma reflexão sobre o modo de adaptação autônoma exercido por um indivíduo de uma sociedade alterdirigida. Ele assume uma posição segura, ao mesmo tempo em que não contradiz o que sua chefe diz (atitude anômica), porém, se ajusta à situação ao deixar implícito que a queixa de Margô é pertinente e que, portanto, maquinistas devem dar respostas quando solicitados.

A frase de Juvenal pressupõe ainda um duplo sentido implícito. “Às vezes a gente não escuta” estaria ligado à impossibilidade de escutar ou ao desejo de não escutar? Desenha-se aqui aquilo que Riesman (1995, p.70) definiu como uma espécie de revolta possível dentro da conformidade. Um sentimento potencial de revolta contra os padrões que é rapidamente abafado frente à necessidade de ajustamento. Uma potencial atitude anômica que, entretanto, não realizada, mantém o equilíbrio em sociedades de caráter alterdirigido.

O pseudodiálogo continua com Margô enfatizando sua frustração em não ser ouvida. Ao que parece, para ela, enquanto líder, não ser respondida a coloca numa categoria de “boba”, situação inaceitável que a obrigaria a tomar uma atitude de sanção: abrir uma ocorrência contra o Paulo. Ao mostrar a Juvenal que sua posição de poder estaria ameaçada pelo descrédito, uma vez que não se espera que um líder seja bobo, assim, um silêncio se impõe após a articulada resposta de Margô.

A câmera, neste momento, não focaliza Juvenal e não temos uma resposta verbalizada, ainda que o silêncio seja um claro consentimento ao argumento da chefe. Riesman discute a manutenção do poder em sociedades alterdirigidas pela prerrogativa de que os liderados “preferem estar certos a serem presidentes” (1995, p.310). Por “estar certo”, compreende-se o ajustamento necessário ao equilíbrio social, sendo assim, “ser presidente” remeteria à tomada de poder, a partir de uma forçosa discussão, condição improvável para Juvenal, que se cala ante

sua latente necessidade de aprovação prefigurada na fala de Margô com um “você não atrasa”, ou seja, você sabe como se comportar, você sabe o seu lugar.

A câmera permanece em Margô. Significativos espaços de silêncio são quebrados por suspiros e considerações banais acerca do clima, enquanto após uma última reflexão, ela conclui ao dizer: “difícil é o ser humano porque máquina não dá defeito. Que nem computador... computador você formata do jeito que você quer. Você programa do jeito que você quer. *Chat* de bate-papo... você está lá digitando, a pessoa responde, você digita, a pessoa responde. Agora, o ser humano é complicado, não é?!” Ao que se segue num aceno afirmativo de cabeça de Juvenal.

A fala de Margô encontra um aporte significativo nas sociedades modernas como um indício cabal da solidão enquanto sentimento contraditório presente na era da comunicação. Ao construir os paralelos entre ser humano *versus* computador, ser humano *versus* chats, a personagem enfatiza a preferência pelos segundos elementos das comparações frente aos primeiros. Sendo assim, relacionar-se com computadores e em salas de bate-papo seria mais fácil do que com o ser humano.

Da relação ser humano *versus* computador, depreende-se a já discutida observância de Riesman (1995, p.313) sobre a impossibilidade de existência de um único modo de adaptação social (ajustado, anômico ou autônomo) em quaisquer caracteres sociais (tradicional-dirigido, introdirigido ou alterdirigido), pois até mesmo é impossível que um indivíduo apresente um único modo de adaptação. Sendo assim, para Margô, enquanto líder, relacionar-se com indivíduos anômicos promove um desgaste não encontrado ao trabalhar com máquinas, predominantemente obedientes, já que estas se permitem serem manipuladas pela controladora de tráfego ao seu bel prazer.

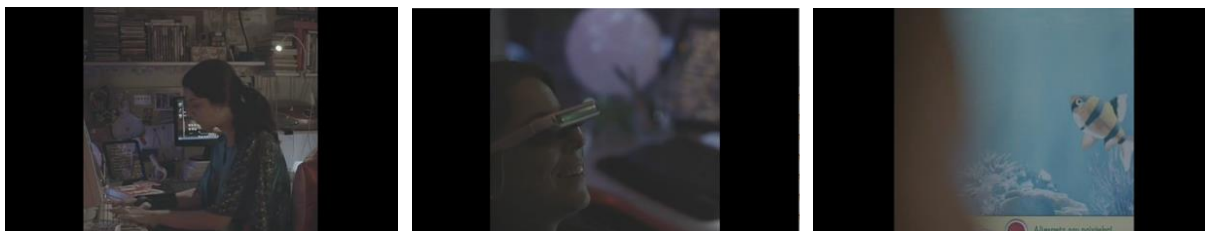
Sobre a preferência por conversas em salas de bate-papo e as implicações disto para a solidão essencial, Margô parece se esquecer de que a máquina é um intermediário entre dois seres humanos e não o próprio ser humano. Porém, o computador parece corresponder a uma liberdade de fala e anonimato perdidos em conversas face a face, presumindo, portanto, uma noção absurda de “conversa com a máquina” e não com a pessoa, excluindo-se, pelo que parece, o aterrador contato humano.

A máquina é, definitivamente, um recurso usado por Margô para “enxergar” o outro. Se a possibilidade de encarar Juvenal em uma conversa face a face, no vagão do trem,

denunciava a dificuldade de contato humano entre eles. Em sua sala, na controladoria de tráfego, Margô consegue, através de suas câmeras de vigilância, aproximar o rosto de Juvenal e olhar em seus olhos. É como se ela desempenhasse neste momento o papel do encenador, focalizando aquilo que lhe interessa no cenário: o des(revelar) de Juvenal.

Margô corresponde à ideia do ser humano solitário moderno, imerso na tecnologia, e que, cria, uma falsa relação de proximidade humana – necessidade primordial – sob a segurança da máquina (Figura 11). Em seu quarto, seu refúgio de intimidade, ela conversa em salas de bate-papo, abrigada do contato humano, semelhante a Juvenal com seu rodo e pano chão. Lá ela alimenta seu peixe virtual e pode conhecer a Lua através de óculos de realidade virtual. Em todas as suas atividades, entretanto, o contato humano físico é dispensável.

Figura 11 (a,b,c) – Margô interagindo com as máquinas



Fonte: DVD O homem das multidões (2014)

Porém, a proximidade da celebração de seu casamento, exigirá de Margô um esforço em relacionar-se. A cena construída a seguir mostra um encontro entre Juvenal e Margô para almoçarem em um restaurante, durante o intervalo do trabalho. A cena é construída na égide de um pretexto forçoso, já que Margô pretende fazer um pedido a Juvenal neste momento, e não meramente um encontro casual entre colegas almoçando juntos. Após o almoço, há um nítido desconforto em Juvenal como se não entendesse o motivo de ainda estarem ali, haja vista o encontro estar firmado em um motivo: almoçar.

Margô empreende uma experiência de diálogo com Juvenal baseada em perguntas que são respondidas por ele com acenos de cabeça e verbalizações monossilábicas. Juvenal parece querer sair dali, enquanto ela tenta se preparar para pedir a Juvenal algo que, nas suas palavras, a deixa “sem jeito”. Quase como uma síntese das relações interpessoais desenvolvidas na obra, estar sem jeito revela tanto a dificuldade básica de Margô para com o contato humano quanto a de Juvenal. O não saber ou querer relacionar-se impera como traço peculiar das sociedades modernas. Algo que o caráter social alterdirigido simplesmente excluiu de seu entorno ao promover uma manutenção de conformidade pela imitação e observação e não, necessariamente, interação humana.

Após algumas tentativas, Margô consegue, finalmente, encaminhar-se ao motivo do encontro: “eu acho que você seria a pessoal ideal para ser meu padrinho de casamento”, ela diz. Obviamente que o termo “ideal” parte de uma análise de um universo resumido de candidatos que, num outro contexto, jamais teria Juvenal como primeira escolha. Constatase essa afirmação, considerando que Margô parece não ter amigos, fazendo da relação superficial com Juvenal o mais próximo do que seria uma amizade. Margô se mostra tão “ajustada” à sua sociedade alterdirigida quanto Juvenal, ao ponto de se forçar, no sentido mais literal da palavra, a relacionar-se com Juvenal a fim de corresponder à regra social de apresentar um padrinho em seu casamento.

Ao convidar Juvenal, porém, Margô estabelece uma outra modalidade de relação com ele não mais baseada na relação líder e liderado, apenas. Sendo assim, Juvenal goza agora de um grau de autonomia maior em sua possível revolta livre de hierarquia, uma vez que o pedido da controladora ultrapassa as relações de trabalho entre os dois, colocando-os num patamar de “amizade”, ainda que, como Macabeia e Olímpico²¹, que não sabiam “como se namora”, Margô e Juvenal, parecem não saber “como ser amigos”. Porém, há uma compreensão por parte do maquinista, clara o bastante sobre o seu grau de autonomia, assegurado pela regra social que o permite aceitar ou recusar um convite, sem consequências graves, algo que, de fato, ele faz. Após uma manifestação de surpresa, ele recusa com a frase “não mexo com isso, não”, seguida de um engasgo.

A câmera focaliza Margô enquanto o seu semblante decai (Figura 12). Ela está igualmente surpresa com a recusa, aparentemente, seu espanto deriva da pouca intimidade com esse novo modelo de relações que se apresenta. Ela compreenderia um aceite prontamente expressado por Juvenal, uma vez que, na sua posição de líder, esperar assertividade é sempre o mais lógico, ainda mais de alguém que “não se atrasa” no ambiente de trabalho como Juvenal, já que este é, e parece compreender a importância de ser, um indivíduo “ajustado” a uma sociedade de caráter social alterdirigido.

²¹ Personagens do romance “A hora da estrela” de Clarice Lispector.

Figura 12 - Semblante de Margô ao ter seu convite recusado



Fonte: DVD O homem das multidões (2014)

O engasgo de Juvenal ao pronunciar esta frase, por sua vez, remete à dificuldade em verbalizar uma recusa neste tipo de relação nova que, aparentemente, está se construindo com Margô, algo para a qual não está preparado. Acenar com a cabeça ou emitir respostas monossilábicas aos questionamentos de Margô o colocava numa posição, até certo ponto, confortável. Porém, ao implicá-lo em situações de desconforto maiores, o protagonista sente que precisa ser mais enfático, embora a necessidade, não seja, por si só, forte o suficiente para o sucesso de sua verbalização.

Responder à recusa de Juvenal, imprimirá em Margô, por conseguinte, uma tentativa de lidar com o dissonante jogo de relações existentes em sociedades de indivíduos alterdirigidos, nas quais se exige um complexo aparato capaz de lidar com a quebra de expectativas, possibilitando uma resposta rápida que denote uma assimilação de um comportamento aceitável (RIESMAN, 1995, p.89). Assim, se promover Juvenal aos status de “escolha ideal” não funcionou, resta-lhe agora, a justificativa, que neste caso, coincide com suas reais intenções em tê-lo convidado. Portanto, ela afirma: “Engraçado, eu conheço um monte de gente na internet, mas não tem ninguém de verdade para convidar para padrinho”.

Margô estabelece uma separação entre o que seria “gente na internet” e “pessoas de verdade”; como se as pessoas da internet não fossem de verdade ou as pessoas de verdade não servissem para a internet. A distinção absurda, porém, revela uma crise recorrente nas sociedades modernas nas quais a tecnologia proporcionou uma série de substituições aceitáveis ao contato humano direto, porém, não para todas, como Margô constata ao deparar-se com a necessidade de um padrinho físico para o seu casamento. Assim, a crise pela qual a personagem

passa, remete a um padrão de conformidade imposto em sociedades de caráter social alterdirigido, ao qual Margô sente que precisa se ajustar.

A expressão “ninguém de verdade” enquanto representação dos contatos virtuais de Margô, pode-se ainda se expandir para uma discussão acerca da própria sociedade alterdirigida atual, promovendo um questionamento pertinente acerca da “verdade” em sociedades de forte pressão conformativa. Neste sentido, a ideia de ajustar-se a um comportamento aceitável parece sugerir uma repressão das vontades individuais enquanto verdade própria, relação perfeitamente expressa na fala seguinte da personagem ao dizer: “...também é só uma formalidade que eu tenho que cumprir”. Constatam-se uma ideia de imposição social permitindo-se inferir que ninguém seria “de verdade” a não ser os anômicos, ou seja, aqueles que se permitissem se rebelar contra as imposições sociais em nome de suas próprias vontades.

Porém, a afirmação destas verdades, exigiria um desgaste significativo entre o indivíduo e as multidões, assim, ele tende a suprimir suas vontades em nome do ajustamento e pacificação das relações, embora, na prática, esta atitude, nem sempre, seja fácil, ou mesmo, possível, levando este indivíduo, sempre que puder, a evitar o contato humano em interações físicas dialógicas a fim de evitar o embate entre o que pensa ou o que quer frente ao que as multidões esperam que este pense ou queira, ocasionando com isso, o consequente sentimento de solidão.

A adaptação cinematográfica também investiga os pensamentos de Juvenal relacionados ao convite de Margô. Isso acontece quando às 4:35h da manhã, ele está em seu apartamento, seu refúgio de intimidade, com o rodo e o pano de chão (Figura 13). É seu momento de reflexão. Sob a promessa de que pensaria sobre ser ou não padrinho de casamento de Margô, Juvenal divaga sobre o convite: “Eu, padrinho... padrinho... terno, padrinho, terno, gravata... oh bosta! ”. Uma tela escura se projeta sobre uma fala resoluta de Juvenal ao fundo: “Não vai dar não! Não vai dar pra ser seu padrinho, não! ”.

A solidão essencial de Juvenal parece exercer a pressão necessária ao exercício de sua autonomia e o desprezo da personagem para com formas de celebração institucionalizadas socialmente como festas de casamento. A ideia de corresponder e ajustar-se parecem distantes, embora suas resoluções sejam ditas em segredo, em seu refúgio de intimidade, decisões estas, que se revelam com maior ênfase em: “Não vai dar para ser seu padrinho, não! ”. Porém, isso é dito no escuro, ou seja, num momento de anonimato, num momento de segurança.

Entretanto, enquanto indivíduo alterdirigido, Juvenal se rende às pressões conformativas e a próxima cena mostra a personagem permitindo que suas medidas sejam aferidas para o terno de casamento (Figura 14). A cena é pelo menos desconcertante. Juvenal está de pé, imóvel, enquanto um homem, possivelmente um lojista, afere suas medidas com uma trena. A personagem que, até aqui, exibira um nítido desconforto em relações interpessoais, sente-se violada com o toque de uma outra pessoa. O auge de seu desconforto aparece num profundo suspiro, como expressão de intenso alívio quando o lojista termina seu trabalho. Juvenal se recusa a experimentar o terno, sua vontade, parece ser, antes, a de deixar aquele local e ficar longe daquela pessoa que o “molestara”.

Figura 13 - Aferindo as medidas de Juvenal

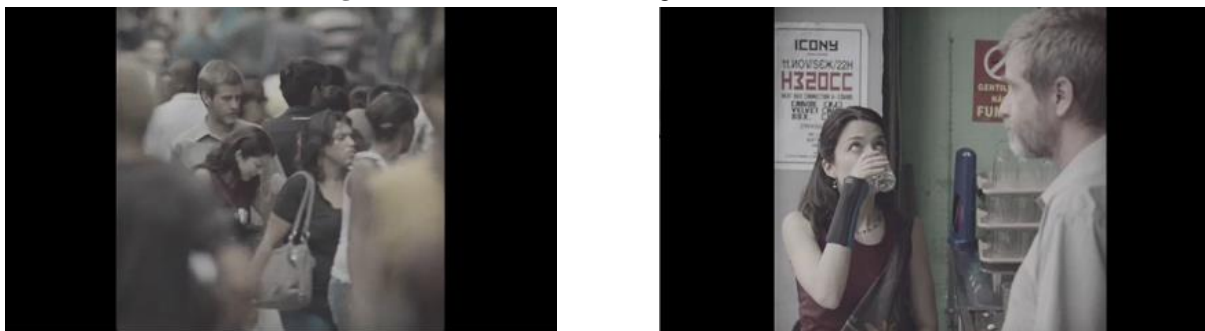


Fonte: DVD O homem das multidões (2014)

A cena terminará com a mesma expressão de alívio de Margô. Não parece feliz, muito menos empolgada, partindo-se da concepção arquetípica da noiva prestes a se casar. Antes, parece satisfeita em tudo ter acabado e o fato de que ela poderá satisfazer a uma expectativa social e apresentar um padrinho em seu casamento. A ausência de empolgação de Margô tende a revelar sua solidão e um presumido ajustamento a uma convenção social que não parece ser a sua verdade, mas à qual ela se renderá enquanto indivíduo alterdirigido.

De volta à multidão, Juvenal e Margô caminham “juntos” em meio à massa (Figura 15) carregam algumas sacolas com as roupas escolhidas para o casamento; ela esbarra em alguém e deixa cair as sacolas ao que reflete “tem gente demais, eu tô atordoada!”, ele pergunta se ela está bem e a convida para tomar um copo de água no bar, eles concordam e enquanto se refrescam, Margô assiste atentamente a uma televisão posicionada ao alto de sua cabeça enquanto Juvenal mira a multidão.

Figura 14 (a,b) - Juvenal e Margô em meio à multidão

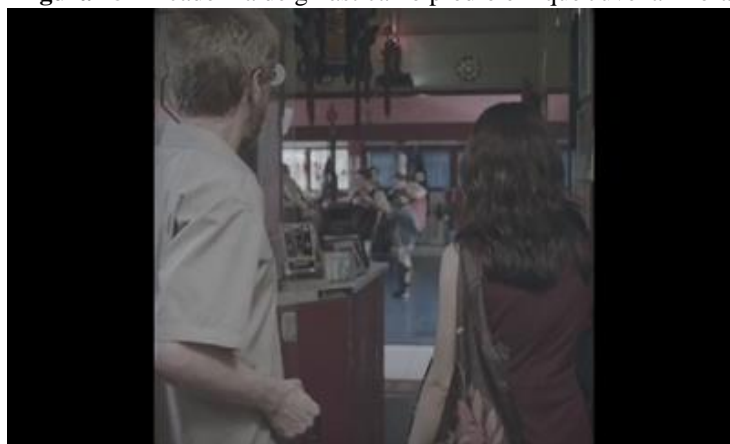


Fonte: DVD O homem das multidões (2014)

Se por um lado a solidão essencial de Juvenal se revela numa aparente indiferença à multidão, Margô sente-se incomodada com ela. A expressão “tem gente demais” e a não atenção a Juvenal em detrimento da televisão, sugerem um desconforto da personagem em relação ao contato humano e a saída de seu refúgio de intimidade com as máquinas. Tanis (1995, p.183) explica que “plugados à TV a cabo, fax, computador, o indivíduo pode ser capaz de trabalhar, garantir entrega de alimentos, evitando a esfera familiar ou pública de contatos”. Porém, o individualismo experimentado em sociedades modernas não conseguiu resolver todos os problemas sociais de Margô e esta, ainda precisa de um padrinho, físico, de casamento.

Juvenal leva Margô até seu apartamento, em seu prédio, vê-se que existe uma academia de ginástica no térreo (Figura 16), embora Juvenal prefira fazer seus exercícios sozinho na sacada de seu apartamento, comportamento condizente com sua conduta individualista solitária.

Figura 15 - Academia de ginástica no prédio em que Juvenal mora



Fonte: DVD O homem das multidões (2014)

Já, no apartamento do maquinista, enquanto Margô pede para usar o banheiro, Juvenal respira fundo e forte. A ansiedade típica em indivíduos alterdirigidos se revela. Margô está agora em seu refúgio de intimidade e isso é perturbador. A câmera se movimenta seguindo os passos encenados de Juvenal que tenta rapidamente melhorar a aparência de seu lar. Preocupa-

se ante a uma expectativa social de que uma visita encontre as coisas em ordem, apesar de que esta expectativa nunca tenha sido iminente, mas, antes, um acidente.

Juvenal está a postos frente à porta do banheiro esperando Margô sair, ela informa que tomará um copo de água ao que ele consente enquanto ele mesmo usa o banheiro. A garota procura pelo apartamento um copo limpo e não encontra, ao que informa a Juvenal o qual vai até a pia e lava o copo que lá estava. A cena revela que Juvenal possui apenas um copo em sua casa, metáfora propícia para a solidão tal qual o doce de leite que ele come às colheradas diretamente da lata ou a pilha de caixas amontoadas sobre o fogão inutilizando-o. Mais do que diagnosticar o “estar só”, entretanto, a cena constrói-se também na perspectiva do “sentir-se”, já que Juvenal se mostra fechado para a possibilidade de uma existência com “um outro”, evidenciado ainda pela notória crise de ansiedade do maquinista por ter uma visita em sua casa ou ainda pela ausência de diálogo entre os dois, nesta pretensa visita, que, após alguns segundos, se levanta e vai embora.

Juvenal liga o rádio que forma com os sons de fundo da avenida um barulho indecifrável. Os sons de carros e motos somados às falas humanas sem nexos formam a multidão à qual Juvenal pertence e da qual depende para sua existência solitária. Ele fecha o armário que Margô deixara aberto e traz de volta a caixa de ferramentas sobre a cadeira que ele mesmo desocupara a fim de sentar-se numa distância “confortável” de sua chefe. Juvenal quer apagar qualquer vestígio de maculação do seu refúgio de intimidade.

De volta à multidão, Juvenal se esgueira entre a massa em busca, do que parece ser, um presente de casamento para Margô. A convenção social diz que ele precisa fazê-lo, entretanto, o mero conhecimento da convenção, não mune Juvenal da articulação necessária para fazê-lo. Entre lojas ordinárias num centro de compras, Juvenal para numa loja de eletrônicos *made in China*, enquanto um homem explica em um Português confuso o funcionamento de um globo de luzes para festas. Juvenal não está interessado na explicação, antes, seu desejo parece ser o de deixar rapidamente a loja e comprar o objeto, se possível, com desconto. A concretização da empreitada se dá na próxima cena, em que vemos Margô, em uma sala escura, se divertindo com o presente de seu padrinho (Figura 17).

Figura 16 - Margô se diverte com seu globo de luzes



Fonte: DVD O homem das multidões (2014)

As cenas são enfáticas no que diz respeito ao desajustamento social das personagens. Faz lembrar, novamente, o mesmo desajustamento de Macabeia, a moça que “não sabia como se passeia”, frisando o estranhamento que uma atividade, aparentemente natural, causara nela. Pensar que um globo de luzes, embora um presente, no único sentido de ter sido “dado” por alguém, reflita a inutilidade de um objeto para alguém que acaba de se casar, nos leva a concluir que a ideia de uma vida a dois em um casamento, que é, em outras palavras, uma vida de interação humana, enquanto casal, é algo tão estranho para Juvenal quanto o é para Margô.

Deitada em sua cama, abrigada em seu quarto, Margô, seminua, passeia pelo seu corpo um aparelho eletrônico de massagem, o qual ela utilizará para se masturbar. A personagem se mostra relaxada ante uma atividade que não lhe parece ser nova. Assim, verifica-se que o solitário

Institui um modo inédito de ser em sociedade, caracterizado pelo controle mais severo das pulsões, pelo domínio mais seguro das emoções, pelo senso mais elevado do pudor. Assim, dividem-se dois conjuntos de condutas: as que se pode ter em público sem constrangimento nem escândalo e as que devem ser subtraídas ao olhar dos outros” (CHARTIER, 1986, p.22).

A conduta de Margô, portanto, é validada sob a prerrogativa de estar sozinha em seu refúgio de intimidade, longe do olhar da multidão, que a recriminaria, não pelo ato em si, mas pela exposição do mesmo. A ideia, ainda, do autoprazer, sugere o estranhamento ou insuficiência que relações interpessoais lhe causam. Num processo típico em sociedades modernas alterdirigidas e em virtude sobretudo da superficialidade das relações interpessoais, quando estas acontecem, a busca pela satisfação de uma necessidade natural se torna, cada vez mais, uma atividade a ser realizada no ambiente do privado (solitário). Isto nos permite traçar um paralelo entre evoluções culturais, traços de personalidade, impulsos, controles e censuras

(TANIS, 2003, p.42) reforçado, ainda mais, pela cena seguinte na qual nota-se a aversão e recusa de Margô em entrar num vagão de metrô lotado de pessoas.

Não menos estranha, será a cena a seguir, na qual Juvenal tem relações sexuais com uma prostituta. Apesar do que se esperaria de uma relação sexual entre duas pessoas, não há na cena uma constatação de intimidade entre o casal, ainda que os dois estejam nus sobre uma cama, porém, seus corpos estão ligados no limite do essencial, a exemplo das relações existentes entre a personagem e a multidão, enquanto ao fundo a música “Não creio em mais nada”, do cantor Paulo Sérgio pode ser ouvida. A ideia de ter sexo por dinheiro descompromete a mulher do ato enquanto relação de intimidade. Acerca de Juvenal, o mesmo atende, antes, a uma necessidade física do que necessariamente diversão. Riesman (1995, p.216) defende que “o sexo hoje carrega demasiado peso psíquico para que seja realmente divertido para a pessoa alterdirigida”. Assim, uma compulsão fisiológica move Juvenal. Apesar de não afirmar que a relação seja ausente de prazer, pressupõe-se que a ideia de diversão através do sexo, envolva outros elementos para além da mera satisfação fisiológica. Logo, infere-se que a alta carga de ansiedade gerada em sociedades de caráter social alterdirigido, impeça o indivíduo de expressar suas vontades e desejos livremente, pressuposto para a diversão, em função do receio do julgamento quanto à adequabilidade de suas atitudes.

O indivíduo moderno “não tem a ambição de quebrar o recorde quantitativo de aquisitivos consumidores de sexo como Don Juan, mas ele não quer perder [...] a experiência que, segundo diz a si mesmo, os outros estão tendo” (RIESMAN, 1995, p.215). Neste sentido, o sexo é só mais um dos inúmeros comportamentos sociais que devem ser observados e repetidos (ajustamento) em sociedades alterdirigidas, descomprometendo seus partícipes da subjaz necessidade de intimidade. Tornando o sexo, portanto, mais hormonal que emocional.

O trecho escolhido da música representa, ainda, características importantes do próprio Juvenal. Ao descrever:

Não sei o que faço, a minha vida é uma luta sem fim / Me sinto no espaço, o tempo todo a procura de mim / Há dias na vida, que a gente pensa que não vai conseguir / Que é bem melhor deixar tudo e fugir / Que em outro mundo tudo vai resolver / Não sei o que faço, se volto agora ou continuo a seguir / Eu sinto cansaço e já não sei se vale a pena insistir / Há dias na vida que a gente pensa que não vai conseguir / Que é bem melhor deixar de tudo e fugir / Que outro mundo tudo vai resolver. (SÉRGIO, 1970)

Assim, “não sei o que faço” soa como a atividade anti-intelectual exercida pelo indivíduo moderno nas grandes cidades, cujas ações parecem acontecer de forma mais reflexiva

(por imitação) do que à luz da razão, já que este se vê guiado por suas “compulsões” (RIESMAN, 1995, p.69) mais do que por suas vontades, não se reconhecendo enquanto ser humano e suas particularidades “o tempo todo à procura de mim”, mas um ser cujo automatismo o direciona a sempre se “ajustar”, ainda que ele, eventualmente, venha a se sentir cansado desta rotina.

De volta à sua casa (Figura 18) Juvenal mantém sua cabeça apoiada sobre uma bola de tênis contra a mesa da cozinha enquanto empreende seu monólogo habitual centrado apenas na repetição da palavra “cansado”, enquanto a câmera focaliza o reflexo de seu rosto na própria mesa criando uma falsa impressão de diálogo.

Figura 17 - Juvenal reflete sobre o cansaço de sua vida



Fonte: DVD O homem das multidões (2014)

O termo “cansado” retoma à música de Paulo Sérgio, constatando que o solitário Juvenal parece cansado da própria solidão, cansado de se sentir só ou ainda, cansado da própria existência. Para Riesman existem muitos aspectos positivos nas mudanças sociais que aprimoram e validam novos ajustamentos como, por exemplo, a troca na busca por riqueza e poder em função de uma vida mais feliz e com paz de espírito. Entretanto, frisa o autor “é necessário, é claro, perguntar sempre se, ao mudar, a pessoa está simplesmente se adaptando ao mundo como ele é, sem protesto e crítica” (1995, p.218). Descaracterizando, portanto, uma possível atitude anômica para validar apenas mais um ajustamento.

É dia, Juvenal e Margô estão em seu apartamento. A relação “padrinho de casamento” e “noiva” parece forçá-los a um contato mais habitual. Juvenal lava, apressadamente, o único copo da casa, o que reforça o estranhamento da relação ainda não vencido. O copo se quebra. A metáfora máxima da solidão se rompe ante o cansaço solitário de Juvenal.

A obra parece enveredar numa perspectiva mais otimista, porém, o peso da solidão essencial, diante de uma cultura massificada que impõe o distanciamento humano ao mesmo tempo em que reforça a contradição de dependência da multidão a fim de um ajustamento a ela, não é algo que será vencido tão facilmente, entretanto, esboça-se uma tentativa. Juvenal oferece à visita tomar água da própria garrafa, o que reforça uma ideia de intimidade maior entre os personagens, quase como oferecer comer doce de leite, às colheradas, do próprio pote. Ele busca a garrafa de água na geladeira, enquanto os restos do copo quebrado balançam sobre a pia de alumínio, cujo som intermitente está ali para lembrá-los de que a vitória contra a solidão não se concretizou e ela subsiste. Assim, nenhuma conversa entre os dois e o fim da cena acontece.

Juvenal acorda de madrugada e vai até a cozinha. A câmera está estática frente ao sofá, pseudocama de Juvenal. Juvenal retorna, se senta no sofá, tomando água em um copo. A personagem tem agora “um” novo copo, logo, a manutenção do objeto enquanto metáfora da solidão do protagonista se mantém e o possível encaminhamento otimista da obra retrocede.

Na próxima cena, Juvenal está em seu trem e esquece de acionar o “homem morto”, uma espécie de alavanca que os maquinistas precisam acionar a cada dez segundos a fim de evidenciar que estão atentos ao trabalho. O trem para e a controladora de tráfego, Margô, contacta o maquinista pelo rádio. Juvenal hesita em respondê-la. Ao contrário, porém, do que falara sobre o colega Paulo, a ausência de resposta não se dá por não a escutar, mas por uma decisão deliberada. O que, para Juvenal, é a decisão de não manter diálogo.

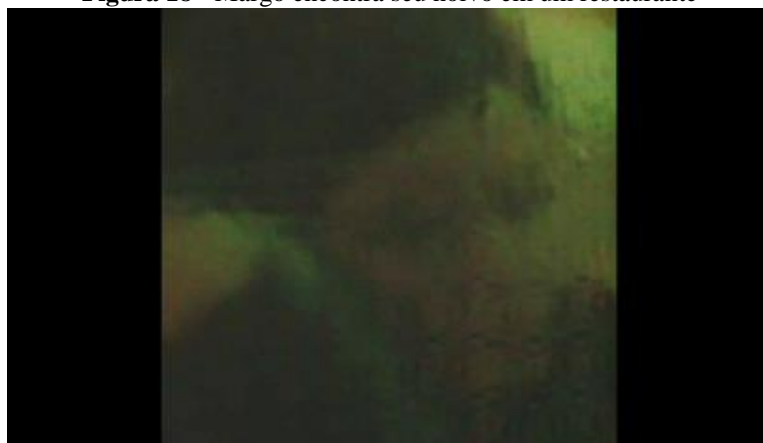
O trem para na estação. Margô interpela o maquinista sobre sua conduta ao que ele responde com um simples “acontece”. Não há uma revolta, mas um processo de submissão ao líder. A condescendência de Margô, esboçada num “você nunca se distrai”, denota um progresso na relação entre os dois, haja vista que a controladora expressara anteriormente sua indignação em se sentir “boba” quando não atendida pelos maquinistas. Riesman (1995, p.338) caracteriza a relação de trabalho entre administrador e empregado como uma constante busca da harmonia por parte, especialmente do administrador, quase como um pré-requisito obrigatório à manutenção da conformidade em sociedades de caráter social alterdirigido.

A condescendência de Margô para com Juvenal se revela em proximidade semântica com aquilo que o sociólogo norte-americano chamou de “um afrouxamento do ritmo de trabalho”. Ou seja, uma harmonia de ânimo enquanto instrumento de persuasão à eficácia do trabalho desenvolvido pelo liderado, aqui, ratificada ao final do diálogo com um convite para

almoçarem juntos, partindo de Margô, apesar da presumida interação verbal nula entre os dois durante a refeição.

É noite, Margô adentra um restaurante para se encontrar com aquele que parece ser seu noivo. Um cumprimento despretensioso e um beijo rápido, os dois dançam (Figura 20) enquanto a imagem através de uma vidraça translúcida não nos permite identificar o rosto do rapaz, recurso do cineasta usado para sugerir a fugacidade da relação.

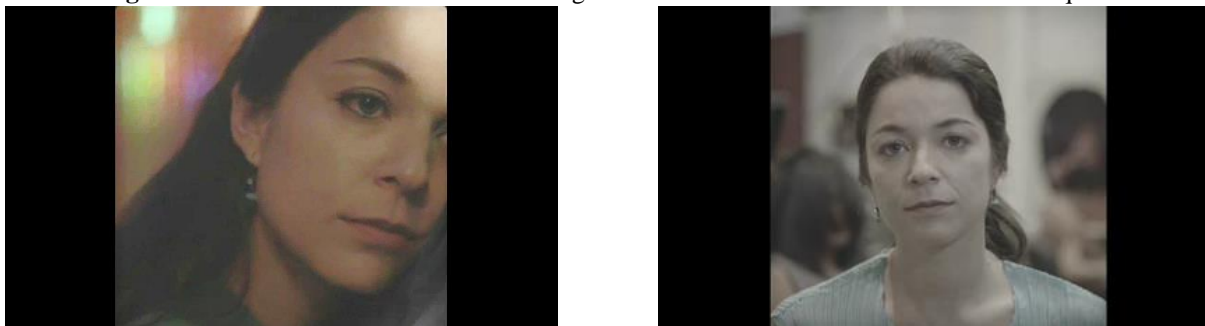
Figura 18 - Margô encontra seu noivo em um restaurante



Fonte: DVD O homem das multidões (2014)

Há pouca empolgação na imagem de Margô (Figura 21) em face do contato humano, diferentemente à máquina e à possibilidade de experimentar novos cortes de cabelo através de um programa de computador. No salão de beleza, ao ver seu rosto na tela do computador, a satisfação de Margô consente com a animação em se ver coisificada, transformada em imagem virtual em íntimo relacionamento com a máquina o que lhe traz prazer, ao contrário do angustiante contato físico com o noivo.

Figura 19 - Contrastes de interesses de Margô: Contato humano versus contato com a máquina



Fonte: DVD O homem das multidões (2014)

Chega o dia do casamento de Margô. Juvenal está em seu apartamento, vestindo o terno que lhe fora comprado pela chefe. Enquanto se apronta, assovia o refrão da música “Felicidade” de Noel Rosa, até o momento em que a própria música passa a ser tocada ao fundo.

Ao experimentar os sapatos comprados por Margô, Juvenal decide trocar o calçado e usar suas próprias botas de trabalho. A atitude de Juvenal ao trocar o calçado não caracteriza uma anomia, mas, representa um grau de autonomia maior conquistado por ele, desde que sua relação com a controladora de tráfego evoluíra após o aceite do rapaz ao convite para padrinho de casamento, o que lhe possibilitou, como consequência, gozar de uma autonomia mais ampla frente ao controle de Margô, ainda que aceitar ser padrinho denote um ajustamento que se impõe sobre Juvenal.

Constata-se que, calçar as botas de trabalho representam, ainda, uma tentativa patética de manutenção de sua própria identidade. Juvenal é “maquinista”, designação cruel vislumbrada em sociedades de caráter social alterdirigido e capitalistas que impõe ao indivíduo uma despersonalização ou uma (des) subjetivação tal, que acabam por reificá-lo transformando-o num tipo humano que não existe para além de sua função prática: trabalho (LÖWY; SAYRE, 1992, p.38).

No que diz respeito à letra da música

Felicidade! Felicidade! / Minha amizade foi-se embora com você / Se ela vier e te trazer / Que bom, felicidade que vai ser! / Trago no peito / O sinal duma saudade / Cicatriz de uma amizade / Que tão cedo vi morrer / Eu fico triste / Quando vejo alguém contente / Tenho inveja dessa gente / Que não sabe o que é sofrer / O meu destino / Foi traçado no baralho / Não fui feito pra trabalho / Eu nasci pra batucar / Eis o motivo / Que do meu viver agora / A alegria foi-se embora / Pra tristeza vir morar (ROSA, 1932)

É uma canção que faz lembrar, independentemente do grau de ajustamento social a que se submeta o indivíduo, o ser humano atual, solitário em meio à multidão e que ainda está em busca constante da felicidade, não sendo diferente, portanto, com o “cansado” Juvenal. A letra segue, porém, como uma antítese da personagem. Se por um lado, o filme despersonaliza Juvenal, relegando-o a um tipo humano, a letra da música personaliza o sentimento felicidade, implicando, portanto, numa inversão de papéis que submete o ser humano ao sentimento que o manipula.

Ao assoviar a música, é como se Juvenal, numa apropriação, assoviasse sua própria história, dura demais para ser verbalizada pela personagem, ainda que esta esteja em seu refúgio de intimidade. Sua “amizade” que se foi, poderia remeter a uma ideia de companhia de outrora, ou mesmo a companhia de alguém que nunca existiu, uma espécie de memória imposta socialmente construída numa saudade de regresso ao passado quando se era, ou pensava-se ser

feliz. Enfim, uma melancolia gerada coletivamente em um tempo presente no qual, comumente, todos pensam que eram mais felizes no passado.

O destino de Juvenal “foi traçado no baralho”, metáfora do indivíduo moderno em sociedades alterdirigidas cujos pensamentos se travestem de uma “escolha” pessoal embora esta esteja condicionada socialmente e lhe imprima uma pressão por “ajustar-se”. Assim, o baralho é esta sociedade à qual Juvenal se conformou, mas, que também, parece ter sido a responsável por levar a felicidade, deixando-o na solidão.

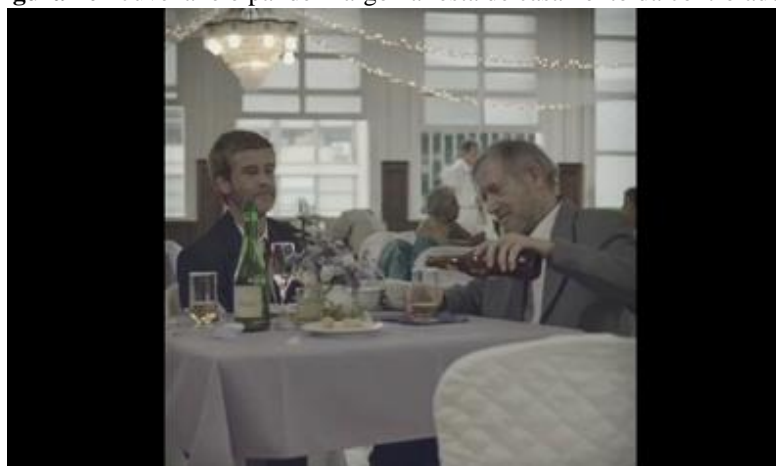
Ao afirmar “não fui feito pra trabalho”, Juvenal parece querer se convencer de que sua essência subjetiva persiste e que, portanto, ele é mais do que um maquinista, ele é uma pessoa. Assim, ele seria alguém que “nasceu pra batucar”, ou seja, teria nascido para ser anômico e assumiria uma postura, predominantemente, rebelde, porém, não há alegria, enquanto manifestação da felicidade, já que esta foi-se embora, desocupando sua vida para “a tristeza vir morar”, a saber, a solidão essencial como fruto de sua conformidade social.

A música entoada numa cadência melancólica de um único violão solitário ao fundo, cria um paradoxo com as cenas do casamento embora seja complementar ao semblante pouco entusiasmado de Juvenal. Se aquilo seria a representação do que as pessoas chamam de felicidade, para Juvenal é, antes, uma manifestação ridícula de uma falsa alegria que “foi-se embora pra tristeza vir morar”. Uma espécie de caricatura condizente ao seu desdém pelo casamento outrora esboçado em “casamento... bosta”, ou ainda, uma corroboração das práticas coordenadas de luta, vistas por ele e Margô, quando da primeira visita desta, na academia de ginástica em seu prédio, e que são desprezadas pelo personagem, que prefere se exercitar sozinho, longe das “afetações estranhas” das pessoas que se exercitam em grupos nesta academia.

Juvenal se despede de Margô com um “boa-sorte”, expressão máxima do comportamento socialmente aceito por um indivíduo alterdirigido que simplesmente passa por cima daquilo que realmente acredita (casamento... bosta), frente à pressão social por ajustamento. Juvenal se usa de sua prerrogativa autônoma para dizer exatamente o que Margô espera ouvir: que ela seja feliz, ainda que, para ele, a felicidade tenha ido embora.

A festa continua com um som piegas de teclado ao fundo, enquanto Juvenal observa o pai de Margô, interpretado pelo teórico e crítico de cinema Jean-Claude Bernardet, que por sua vez, vê a filha pelas costas, deixando o recinto de mãos dadas com o marido. Num aceno de cabeça, o velho convida o maquinista a sentar-se (Figura 22) enche o copo de cerveja de Juvenal, que, em mais uma demonstração banal de ajuste social às convenções, brindam seguido de “saúde”. Longos períodos de silêncio são quebrados pelos copos que se esvaziam e são novamente cheios da bebida. Juvenal, numa ansiedade alterdirigida típica, parece ensaiar algo a dizer ou esperar que o velho fale.

Figura 20 - Juvenal e o pai de Margô na festa de casamento da controladora



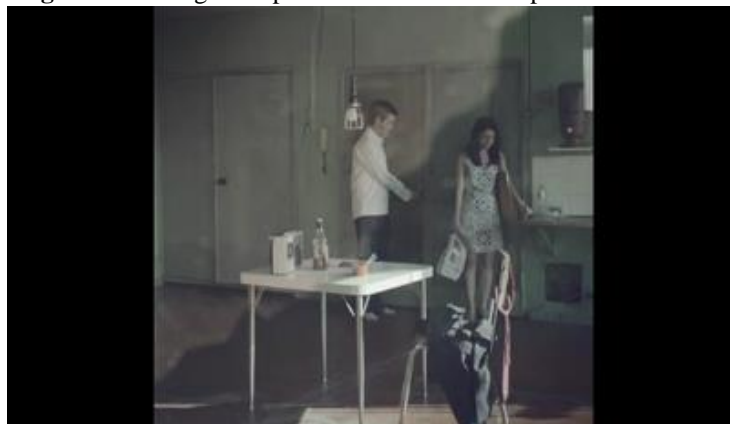
Fonte: DVD O homem das multidões (2014)

Finalmente Juvenal se pronuncia, conta ao pai de Margô sobre o evento em que esquecera de acionar o “homem morto” enquanto dirigia seu trem e o veículo parou no meio da via. A suscitação de uma conversa em um ambiente de informalidade a partir de uma experiência de trabalho, sugere que a simples constatação de Juvenal em entender-se como “pessoa” não o livra da forte pressão pública exercida em sociedades modernas de caráter social alterdirigido para que ele seja o maquinista, se entenda e se comporte como tal. Ainda que o personagem sorria ao contar o fato, a manifestação do riso apenas corrobora o ajustamento que sugere tornar o que outrora lhe garantiria uma advertência, quando no ambiente de trabalho, numa situação engraçada, quando numa festa de casamento.

Cenas fragmentadas da rotina de Juvenal e Margô são exibidas para indicar a passagem temporal e chega-se ao fim do filme. Juvenal está em casa e ouve alguém bater na porta, lá está Margô (Figura 23). Seu semblante é decaído e triste, quase choroso. Ela adentra o apartamento carregando uma sacola com um embrulho, Juvenal recolhe o terno sobre a cadeira, enquanto

olha através da vidraça que separa seu quarto da cozinha, a chefe, tentando decifrar seu comportamento.

Figura 21 - Margô no apartamento de Juvenal após seu casamento



Fonte: DVD O homem das multidões (2014)

Com um tom triste, Margô verbaliza a única fala da cena, diz ter trazido o pacote para Juvenal. O homem abre o embrulho enquanto a moça senta na cadeira. Um conjunto de copos, Juvenal os desembulha servindo água para a controladora e para si mesmo. Margô fuma um cigarro enquanto Juvenal posiciona uma cadeira do outro lado da mesa e se senta olhando para a moça como quem espera que ela diga algo. Ambos tomam suas águas enquanto Margô parece lutar para engolir o choro. Como que cativada pelo sol que brilha através da porta na sacada do apartamento de Juvenal, Margô se ergue e vai em direção a ela. Ela abre a porta de vidro e se debruça sobre a grade enquanto Juvenal a assiste tomando a água que ele mesmo servira. A imagem final é a de Juvenal esboçando um sorriso tímido enquanto ouvimos ao fundo a música “Copo vazio” de Gilberto Gil.

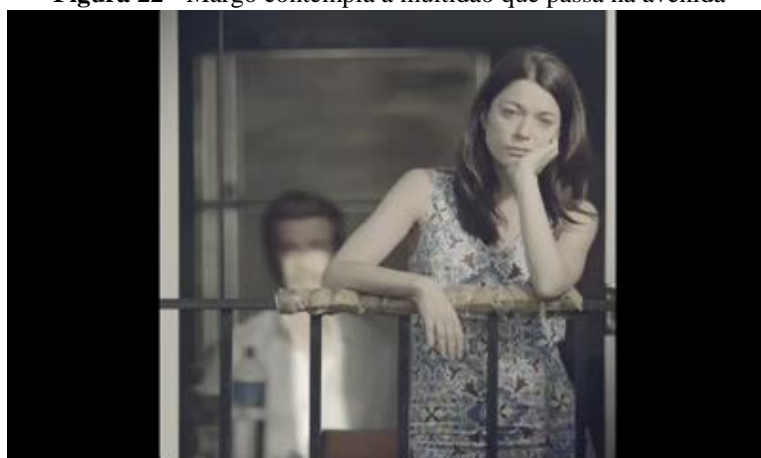
A cena final é construída como o clímax da frustração de alguém que está pagando o preço da ousada tentativa de fugir da solidão. Embora não haja, explicitamente, uma explicação para a tristeza de Margô, a cena sugere o fim de seu casamento, ou pelo menos, a infelicidade desta relação. A entrega de um jogo de copos a Juvenal é singular. Os copos, como conjunto, fazem uma referência contrária ao único copo da casa de outrora, símbolo da solidão e impossibilidade de relacionamento interpessoal do maquinista. Sendo assim, *a priori*, os copos, enquanto presente, remeteriam a um convite de saída da reclusão para Juvenal, porém, esta imagem será desconstruída.

Partindo-se da frustração de Margô, cujo nome lembra “amargor”, “amargura”, crendo também no seu papel social de “líder” e, portanto, “influenciadora” numa sociedade de caráter

alterdirigido, ela assume, nesta ocasião, a postura de disciplinadora ou da própria controladora, o que, de fato, é. Como uma espécie de lição a ser ensinada e posteriormente internalizada por Juvenal, enquanto liderado, Margô apresenta sua aula. A entrega dos copos a Juvenal é, portanto, a entrega da própria experiência frustrante de se permitir aprofundar-se numa relação interpessoal, é como se ela ratificasse o próprio pensamento de que “lidar com gente é complicado” e quisesse “doar” ao subordinado o necessário empirismo da dor que precisa ser sentida para ser apreendida.

Comungar da água utilizando-se dos copos é a marca ritualística do aceite, como se Juvenal declarasse que aceita também passar pela difícil experiência da relação interpessoal, como se aceitasse uma relação diferente com a multidão a que pertence e da qual depende. Uma relação que por fim o frustrará, porém o levará a compreender que sempre haverá uma sacada em seu apartamento na qual ele estará sozinho, tal qual Margô nesta cena (Figura 24) a contemplar esta multidão que passa, mas cujos indivíduos não interagem entre si. É também nesta multidão que ele poderá se abrigar e ajustar-se para a manutenção de sua solidão essencial.

Figura 22 - Margô contempla a multidão que passa na avenida



Fonte: DVD O homem das multidões (2014)

Quanto à música de Gilberto Gil, “Copo vazio”, ao fundo e transcrita abaixo

É sempre bom lembrar / Que um copo vazio / Está cheio de ar / É sempre bom lembrar
 / Que o ar sombrio de um rosto / Está cheio de um 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 / É sempre bom lembrar / Que um copo vazio
 / Está cheio de ar / Que o ar no copo ocupa o lugar do vinho / Que o vinho busca
 ocupar o lugar da dor / Que a dor ocupa a metade da verdade / A verdadeira natureza
 interior / Uma metade cheia, uma metade vazia / Uma metade tristeza, uma metade
 alegria / A magia da verdade inteira, todo poderoso amor / A magia da verdade inteira,
 todo poderoso amor / É sempre bom lembrar / Que um copo vazio / Está cheio de ar
 (GIL, 2006)

É uma canção que faz referência àquilo que em essência tende a diferir do mundo das aparências. Ao se referir ao copo como estando vazio, porém, não está, está cheio de ar, pode-se traçar um paralelo com o próprio copo de Juvenal enquanto símbolo de sua solidão. Segundo a música, o copo aparenta estar vazio, mas está cheio de ar, sendo que o ar ocupa o lugar que outrora pertencia ao vinho. Assim, se por um lado, o copo guarda em si a “inocência” da possibilidade de estar vazio e, portanto, seguro, carrega, na verdade, algo invisível, o ar da solidão essencial como símbolo da presença/ausência do vinho, representação da alegria da felicidade que como na música de Noel Rosa, acabou e deixou apenas a tristeza a morar.

Disso, faz referência a música, “é sempre bom lembrar”, uma espécie de aviso à ousada sanção imposta por tentar trazer tantos copos “inseguros” para dentro da vida. “O vinho busca ocupar o lugar da dor” a outra metade do copo: o ar. Neste sentido, o ar se aproxima semanticamente da dor se opondo ao vinho enquanto representação da alegria.

Logo, o copo é um receptáculo, tal qual o ser humano, no qual o vinho (alegria) busca ocupar o lugar da dor (a solidão essencial), porém, a busca não se concretiza e, o que o homem chama de alegria, não passa de uma representação caricata de uma tentativa de felicidade, acionada mediante um componente social baseado na imitação do outro, como o casamento, por exemplo.

Por fim, o filme “O homem das multidões”, de Cao Guimarães e Marcelo Gomes, enquanto adaptação do conto “O homem da multidão”, de Edgar Allan Poe, encerra propagando a mensagem de que a solidão, enquanto essência do ser humano moderno, e, portanto, uma marca deste ser, não será rompida, uma vez que a relação entre o indivíduo e as multidões, a necessidade de ajustamento, a ansiedade derivada de sinais contraditórios que se evidenciam nos próprios sentimentos de repulsa *versus* dependência, não puderem ser resolvidos.

Neste sentido, a arte continuará a representar tais ambiguidades largamente vislumbradas no espaço urbano atual. Entretanto, o processo de apreensão da complexa solidão através de diferentes suportes artísticos não é menos complexo. Logo, compreender, por exemplo, como o cinema se apropria, subverte e ressignifica num plano áudio-visual a solidão presente no conto de Poe, demanda estudos, bem como análise dos elementos implícitos e explícitos que estabelecem diálogos entre as duas obras.

3 DOS ESTADOS UNIDOS PARA O BRASIL: ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DO CONTO “O HOMEM DA MULTIDÃO”

A adaptação pensada enquanto processo, parece ser uma atividade que nasce junto com a habilidade e necessidade humanas de “contar”. “Os seres humanos usam as histórias como sua principal forma de fazer sentido das coisas, não apenas nas ficções escritas, mas o tempo todo, e em todos os níveis” (STAM, 2006, p.24). Cogitando-se a ideia de que aquilo que contamos se baseia num recorte da realidade, e que ao narrar um fato, estaríamos, na verdade, transcodificando uma mensagem a partir de uma linguagem para uma outra possível de ser compreendida pelo espectador, teríamos, neste sentido, a realização do que se convencionou chamar de adaptação e uma discussão pertinente acerca do que seria a chamada “originalidade”, especialmente relacionada ao campo da arte.

Acerca das adaptações, “numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido” (STAM, 2006, p.22) criando, portanto, uma dependência conceitual entre o que é “fonte”, e as razões para esta designação, e o que é repetição ou adaptação. Culminando numa perspectiva na qual o que é tratado como original, se daria por uma declaração não explícita de obra adaptada, porém, há de se considerar que mesmo aquilo que assume o status de “original sempre se revela parcialmente copiado de algo anterior” (STAM, 2006, p.22).

Participa-se de um processo no qual o “contar” se parece mais com um “recontar” (BENJAMIN, 1993, p.90) algo anterior ao processo de escrita ou da sistematização da própria arte e, por isso, uma atividade naturalmente assimilada pelo ser humano. Assim “as adaptações parecem tão comuns, tão ‘naturais’, tão óbvias – mas será que elas realmente o são”? (HUTCHEON, 2011, p.12). Questionamento que encerra um desconforto ainda muito presente em nossa sociedade, especialmente no que confere às adaptações para o cinema de obras literárias, que frequentemente colocam aquelas num patamar de inferioridade a estas.

Porém, como afirma Hutcheon (2011, p.13), “ser um segundo não significa ser um secundário ou inferior; da mesma forma, ser o primeiro não quer dizer ser originário ou autorizado”, tentando com isso, romper com o estigma depreciativo pelo qual as adaptações passam, mas percebendo que, embora haja um elo entre a adaptação e a obra adaptada, ambas carregam em si particularidades que as tornam singulares e, portanto, passíveis de uma análise qualitativa independente, se, os preconceitos puderem ser vencidos.

Assim, as adaptações ganham um *status* de autonomia e resistem paradoxalmente na modernidade. Ao mesmo tempo em que existe uma crescente expansão no número de adaptações mediante um público ávido, especialmente os amantes de cinema, esta popularidade convive com “ataques” quase sempre motivados unicamente pela não manutenção fidedigna da obra adaptada (HUTCHEON, 2011, p.14), colocando a adaptação num patamar de “maculação ao original”, quando a própria noção de originalidade é discutível, haja vista que “a originalidade completa não é possível nem desejável” (STAM, 2006, p.23), as histórias anteriormente contadas “são tomadas de outros lugares, e não inteiramente inventadas” (HUTCHEON, 2011, p.24). Isso cria uma perspectiva interessante sobre a própria criatividade artística ser uma derivação e construída de forma dialógica a partir do que o artista vê, ouve, lê... enfim, de sua vivência no mundo.

Hutcheon (2011, p.23) enfatiza que o sucesso comercial popular das adaptações seja o principal responsável pelo desconforto que as mesmas, especialmente as cinematográficas, geram, culminando em classificações depreciativas que vão de termos mais amenos como “suavização” e “interferência” até declarações moralistas explícitas como “infidelidade” e “profanação”. Soma-se a isso o fato de que as adaptações para linguagens consideradas mais *cult* como o balé e a ópera, tendam a ser menos “atacadas” que o “popular” cinema e isto muitas vezes impede que possamos usar como critério de avaliação de uma adaptação como boa ou ruim, questões realmente pertinentes como “a ‘transferência de energia criativa’, ou as respostas dialógicas específicas, as ‘leituras’ e ‘críticas’ e ‘interpretações’ e ‘reelaboração’ do romance original” (STAM, 2006, p.51).

Ao que parece, a democratização da sétima arte que a torna acessível e inteligível a todas as camadas sociais, para muitos, provoca, por si só, uma “diminuição” do texto literário impresso, gerando uma ameaça à literatura em si, bem como ao processo que a sacralizou como uma arte elevada e privilégio de uma elite intelectualizada, que por séculos, se viu como única camada competente de compreendê-la e divertir-se com ela. Porém Metz (1974, p.44) frisa que mais do que democratizar a linguagem literária, o cinema “nos conta histórias contínuas; ele ‘diz’ coisas que também poderiam ser expressas na linguagem das palavras, porém as diz de modo distinto”. Enfim, o filme, mesmo uma adaptação, é uma outra obra.

Segundo Stam (2000, p.58), o fato da literatura se apresentar, historicamente, como uma forma de arte mais antiga que o cinema, presumiria uma superioridade daquela em relação a esta por parte do grande público, concepção que apenas corrobora uma forma de “sacralização” do texto literário, e ainda uma certa desconfiança quanto ao audiovisual e

impossibilidade do filme representar “fielmente” a linguagem literária num plano de imagem e som.

Considera-se ainda, que parte da expansão significativa de obras cinematográficas adaptadas a partir de romances literários, se dá em virtude da confiabilidade em livros que se tornam *best-sellers* e que sugerem o mesmo sucesso de consumo a partir da adaptação para as telas, logo “a adaptação também exerce um óbvio apelo financeiro” (HUTCHEON, 2011, p.25), trazendo aos produtores maior segurança na criação de obras caras (filmes) em tempos de crise financeira e maximização de lucros.

No que confere à análise de adaptações, Hutcheon (2011, p.27) chama a atenção para o tratamento das mesmas como palimpsestos, ou seja, a não negação das mesmas como fruto de um trabalho anterior, porém há de se pensá-las como obras autônomas que carregam em si uma carga significativo-interpretativa própria para além de uma relação de dependência com a produção adaptada, gerando, portanto, um limiar que posiciona a adaptação entre dois extremos, considerando-a ao mesmo tempo como derivação e obra independente.

Uma análise, portanto, de um filme como “O homem das multidões” (2014), de Cao Guimarães e Marcelo Gomes, como uma adaptação do conto “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe, pressupõe lembrar que há elementos explícitos e implícitos de contato entre as duas produções, porém, o filme, enquanto adaptação, apresenta elementos culturais e de licença poética que ultrapassam o texto adaptado, garantindo coerência e autonomia à adaptação.

A este critério de análise, Hutcheon (2011, p.28) estipulará o tratamento das adaptações como “obras inerentemente duplas ou multilaminadas”, que seria o tratamento do texto enquanto reescrita de outro ou outros textos, porém, invalidando qualquer necessidade de “fidelidade” a estes textos-base. Destaca-se, ainda, que a prerrogativa de “fidelidade” apenas valida a hipocrisia social que não impõe tal necessidade à produções de grande sucesso de bilheteria ainda que estas sejam adaptadas. Sendo assim, para a autora, a adaptação é uma “repetição sem replicação” (HUTCHEON, 2011, p.28). Um elo indissociável se mantém com a obra adaptada sem, contudo, a possibilidade de uma cópia fidedigna.

3.1 A adaptação de “O homem da multidão” de Poe

No que tange à concepção de adaptação enquanto processo e produto, três perspectivas distintas ajudam a defini-la (HUTCHEON, 2011, p.29). “Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis” (HUTCHEON, 2011, p.30) e, portanto, a ineficácia em se tentar “mascarar” a obra como “original”. Neste sentido, a adaptação transcodifica uma ou mais obras

de uma linguagem ou suporte para outro, segundo as necessidades de inteligibilidade, podendo tomar esta obra adaptada como um todo ou a partir de um foco, podendo inclusive “romancear” um texto real, ficcionalizando-o.

Vê-se este recurso sendo utilizado no filme “O corvo” (2012), no qual o título, embora remetendo ao mais célebre texto de Poe, é apenas uma referência vaga na película, enquanto contos como “Os assassinatos da Rua Morgue” e “O misterioso caso do Sr. Valdemar” aparecem com maior ênfase ao lado da própria ficcionalização da biografia de Edgar Allan Poe, seu passado obscuro, suas desventuras e morte misteriosa. Assim, nesta produção cinematográfica, o autor aparece como personagem, ajudando os policiais de Baltimore, sua cidade natal, a descobrir a identidade do *serial killer* que aterroriza a comunidade, seguindo trechos de obras do escritor.

As adaptações são, ainda “um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação” (HUTCHEON, 2011, p.30), possibilitando ao adaptador transformar a obra adaptada a fim de inseri-la num contexto receptor que exigirá uma mudança de linguagem ou mesmo uma atualização temporal desta. Em o “homem da multidão” de Poe, temos um texto do século XIX, que embora “moderno”, haja vista a ambientação do conto em uma Londres pós Revolução Industrial, poderia ser considerado “antigo” por um público consumidor desavisado do século XXI, presumindo, portanto, uma “atualização” necessária quando de sua adaptação para o cinema de Cao Guimarães e Marcelo Gomes, em sua versão de 2014.

Historicamente, a Londres de 1840 onde o conto está ambientado é uma metrópole em formação que convive com um crescimento urbano vertiginoso derivado dos fortes fluxos migratórios pelo florescimento das fábricas, ao mesmo tempo em que as modificações do espaço urbano, embora aconteçam, não acompanham o ritmo acelerado do volume de tráfego nestes grandes centros. Para Sevckenko (1985, p.3) neste momento, “manifesta-se, pois, uma singular forma de angústia, constituída por um sentimento de impotência e vacilação diante de um surto vertiginoso de mudanças que não se pode deter, mas às quais se tenta desesperadamente resistir”, acarretando com isso, um sentimento de desconfiança sobre um processo que, parece ser, pouco familiar aos cidadãos londrinos.

No conto de Poe, o ineditismo das mudanças socioculturais em Londres se manifesta no sentimento despertado no narrador ante à multidão que se avoluma em frente à vidraça do café onde está sentado. A própria história de vida do narrador é um despertar que metaforiza a “autodescoberta” de Londres enquanto metrópole, já que este esteve doente durante alguns meses e o estado de convalescência foi o que o fizera sair do quarto. Contemplando a *flanerie*, o narrador diz, em primeira pessoa, que “nunca vivenciara semelhante

situação naquele período específico do anoitecer, e o tumultuoso mar de rostos arrebatava-me (o narrador) com uma prazerosa emoção sem precedentes” (POE, 2018, p.54). Porém, ao constatar que nesta aglomeração era “como se a própria concentração de indivíduos ao seu redor aumentasse sua solidão” (POE, 2018, p.55). Enfatiza-se o sentimento contraditório de fascinação e rejeição à multidão urbana pelo qual os londrinos, no século XIX, possivelmente passaram ante esta fase de adaptação.

A obra de Cao Guimarães e Marcelo Gomes adapta este sentimento na personagem de Juvenal enquanto intertexto do narrador de Poe. O protagonista se vê, frequentemente, magnetizado pela multidão que trafega na avenida em frente à sacada do seu apartamento, ele a contempla e a inquire, ao mesmo tempo em que a possibilidade do contato humano o põe em visível desconforto e estranhamento. Sentimentos que podem ser observados quando divaga em seus sonhos, dirigindo o trem-bala ou recusando-se a trocar de turno com o Alberto, ou mesmo, a ser padrinho no casamento de Margô. O estigma da solidão em meio à multidão, portanto, se revela enquanto essência em ambas as obras, ainda que, no filme de 2014, o tema sofra um processo de atualização.

No que se refere à caracterização da multidão a partir das vestimentas dos personagens do século XIX, Poe descreve os tipos humanos contemplados pelo narrador da obra a partir daquilo que se pode ver de dentro do hotel D. como marcas distintivas de classes sociais. Assim, ao falar no texto dos funcionários categorizados de firmas respeitáveis, ele afirma que “distinguiam-se por seus ternos com calças mais largas, pretas ou marrons, feitas sob medida para dar conforto ao se sentar, por suas gravatas e seus coletes brancos, por seus sapatos resistentes, meias grossas e polainas” (POE, 2018, p.55).

Já o filme “O homem das multidões” (2014) centraliza a história em Belo Horizonte, as roupas pesadas e formais de uma fria Inglaterra dão lugar a roupas leves e informais nas cenas de tráfego da multidão brasileira, que são atualizações temporal e espacial necessárias à manutenção verossímil da obra. Ainda que permaneça, enquanto ponto de contato nas obras, a mesma excitação promovida pelo fluxo ininterrupto de passantes pela avenida.

Por fim, Hutcheon (2011, p.30) afirma que a adaptação é “um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada”, reafirmando com isto não haver uma tentativa em se “originalizar” a obra adaptada, mas em se manter uma relação intertextual, mais próxima ou mais distante, com esta. Se a ideia de um narrador perseguindo implacavelmente um senhor idoso pelas ruas de Londres foi ignorada no filme “O homem das multidões”, por outro lado, a caracterização da multidão londrina por Poe como pessoas que “se movimentavam agitadas, com rostos afogueados, falando e gesticulando sozinhas, como se a própria concentração de

indivíduos ao seu redor aumentasse sua solidão. (POE, 2018, p.55) parece materializar-se nas cenas de tráfego citadino do filme de Cao Guimarães e Marcelo Gomes (Figura 3).

Hutcheon (2011, p.30) constrói ainda o intrigante conceito da “adaptação como uma derivação que não é derivativa”. Com isso, a autora tenta desconstruir a imagem depreciativa que as adaptações enfrentam junto à ideia de serem cópias “infiéis” das obras originais, ao mesmo tempo em que não nega a relação intertextual que as adaptações têm com outras obras. Tal prerrogativa parece coadunar com o que diz a Lei brasileira nº 9.610 de 19 de fevereiro de 1998 que em seu artigo VII sobre Direitos Autorais, correspondem as adaptações ao conceito de uma obra “derivada a que, constituindo criação intelectual nova, resulta da transformação de obra originária” (BRASIL, 1998), destacando-se aqui, ao mesmo tempo, o caráter inovador e intertextual das adaptações.

Quanto à concepção artística e às possibilidades do que é passível de ser adaptado, presume-se a ideia de que as perspectivas sejam ilimitadas, porém, não são. Retratar em audiovisual um texto verbal, supõe que o cinema, o teatro ou a dança sejam capazes de materializar aquilo que um romance ou conto parece fazer com facilidade. Sobre isso, Hutcheon afirma que

O que os *videogames* e experimentos de realidade virtual não podem adaptar com facilidade é aquilo que os romances são perfeitamente capazes de representar: a ‘*res cogitans*’, o espaço da mente. Até mesmo as mídias televisiva, cinematográfica e dramática têm dificuldade com essa dimensão, pois quando a realidade psíquica é mostrada, em vez de contada, ela deve tornar-se manifesta no campo material para ser percebida pelo público (2011, p.38).

Sendo assim, é fácil para Poe escrever, por exemplo, que a multidão da *flanerie* londrina se sentia solitária em razão da própria densidade da multidão que os rodeava (POE, 2018, p.55). Entretanto, para retratar este sentimento de solidão em meio à massa, Cao Guimarães e Marcelo Gomes tiveram que criar pelo menos três cenas para constatar a falta de interação de Juvenal e Margô com a multidão e desta consigo mesma, sem contar as diversas cenas nas quais as personagens não transitam em avenidas movimentadas, porém, demonstram forte individualismo como marca da solidão essencial moderna.

Assim, a arte audiovisual tende a adaptar aquilo que estaria dentro de suas possibilidades de orçamento e tecnologia; como o célebre “Macunaíma – O herói sem nenhum caráter”, de Joaquim Pedro de Andrade, adaptação da rapsódia de Mário de Andrade, que não sendo possível dar vazão a todas as peripécias de um herói mítico bem como de todas as lendas que compõem o texto escrito, opta por um filme que retrata os traços mais característicos do protagonista e que corroboram o argumento do anti-herói, deixando de lado boa parte do universo fantástico improvável de ser transposto para o cinema na década de 1960.

Hutcheon (2011, p.43) explica que o trabalho do adaptador é o “de subtrair e contrair”, relacionando-se especificamente às adaptações feitas para o cinema a partir de romances volumosos, entretanto acontece o inverso nas adaptações cinematográficas feitas a partir de contos, nas quais as fontes são consideravelmente expandidas (HUTCHEON, 2011, p.44). A fim, portanto, de criar longas-metragens, cineastas optam, muitas vezes, por criar personagens ou histórias adjacentes à trama principal ou mesmo trabalhar com um compêndio de textos de um mesmo autor. A este processo, Genette chamará de “hipertextualidade” e que se refere à relação entre um texto, que ele chama de ‘hipertexto’, com um texto anterior ou “hipotexto”, em que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende (GENETTE, 2010, p.18).

No filme “O homem das multidões” (2014), enquanto adaptação hipertextual de um conto (hipotexto) de poucas laudas, a história central de Juvenal e Margô são ampliações adicionadas ao texto de Poe. Há, ainda, uma nítida tentativa em dar volume às cenas através de longos períodos em que a câmera focaliza as personagens em estado de contemplação. Confirma-se uma certa monotonia nesta prática, especialmente considerando o cinema hollywoodiano de cenas rápidas. Por outro lado, os longos períodos de silêncio em oposição à ausência de diálogos, no conto, e cenas em que a câmera permanece estática, acumulam a adaptação de densidade, uma vez que o silêncio enfatiza a falta de interação e, portanto, a solidão, principal ponto de contato entre as duas obras.

Enquanto tentativa de ressignificação audiovisual do sentimento, o personagem “deve incorporar visível e fisicamente suas reações para que a câmera as registre, ou então deve falar sobre suas emoções ” (HUTCHEON, 2011, p.51) dentro do processo de encenação. No caso da personagem Juvenal, a verbalização é improvável ante a incorporação de um comportamento submisso-conformativo inerente a indivíduos em sociedades de caráter social alterdirigido. Assim, a manifestação solitária é enfatizada desde um olhar vazio, que parece se perder na multidão indistinta, até manifestações mais explícitas como a necessidade de um único copo em sua casa. “Na passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para a fala, ações, sons e imagens visuais” (HUTCHEON, 2011, p.69).

Se a obsessão persecutória do *flâneur* em Poe se dá nas elucubrações de um narrador autodiegético no enalço de um velho, seu *doppelgänger*, que não se deixa revelar e não se revelaria mesmo se fosse alcançado, no filme brasileiro, a perseguição de Juvenal e Margô é semelhante, porém se desloca do velho para a multidão.

Numa relação contraditória e, portanto, confusa com a multidão, tanto o maquinista quanto a controladora alterdirigidos buscam um sentido de ser e uma construção identitária que

não se completa apenas na profissão que exercem. Desta forma, suas experimentações afetivas na multidão encontram espaço de realização validado na autonomia social, ainda que, no fim, se revelem em profundas frustrações à semelhança do narrador no conto de Poe em sua conclusão de que o velho jamais se deixaria conhecer.

Constata-se, ainda, que em adaptações cinematográficas, imagens e sons se complementam na busca de expressar, enquanto manifestação visível, sentimentos que são facilmente descritos na Literatura. Neste sentido, o “auditivo é tão importante quanto o visual nesta passagem” (HUTCHEON, 2011, p.70). Os ruídos da multidão que passa freneticamente a pé ou em seus carros em frente ao apartamento de Juvenal, configuram a ideia de uma área intensamente urbanizada e potencialmente comunicativa, porém, enquanto isso, a personagem remói sozinha sua frustração em sentir-se obrigada a trocar de turno no trabalho ou ser padrinho de casamento, estes momentos, entre outros, reafirmam a solidão da personagem, especialmente enfatizada pelo pano de chão e um rodo como seus únicos interlocutores. Já, o som do copo quebrado balançando sobre a pia da cozinha, em outra cena, só complementa tal evidência solitária ante a constatação conclusiva de “o copo quebrou”, ou seja, não há mais copos... eu não preciso de mais copos... eu sou sozinho.

As trilhas sonoras ou músicas incorporadas nos filmes funcionam na mesma perspectiva e “acentuam e dirigem as respostas do público a personagens e à ação” (HUTCHEON, 2011, p.70) estas avolumam a ação da cena e funcionam com expressões emocionais não verbalizadas pelas personagens. No filme “O homem das multidões”, há longos espaços de silêncio verbal e as trilhas sonoras incorporadas nos dão uma perspectiva sobre o que sentem as personagens ante sua dificuldade de verbalização.

Enquanto adaptação do conto “O homem da multidão” de Poe, os longos intervalos de silêncio parecem ter sido criados pelos diretores como uma possibilidade fílmica que tem como referência o conto sem diálogos. Sobre isto, afirma Cao Guimarães que tomando como base o texto de “Edgar Allan Poe [...]. Os atores precisavam trabalhar o silêncio. Foi um longo projeto, observando solitários nas ruas, nos bares... e depois trabalhando nos ensaios” (GUIMARÃES; GOMES, 2014). Assim, a trilha sonora aparece como uma espécie de representação íntima não revelada, um tanto por não querer ou não se poder revelar.

Em cenas como a da relação sexual entre Juvenal e uma prostituta, a adaptação escolheu a música “Não creio em mais nada” de Paulo Sérgio, como pano de fundo sem que os ruídos do ambiente fossem suprimidos por completo. O refrão da canção que é entoado em cena “Não sei o que faço, a minha vida é uma luta sem fim / Me sinto no espaço, o tempo todo à procura de mim” (SÉRGIO, 1970) sugere a desconexão sentimental entre a personagem e a

prostituta, identificada pelo ambiente onde a cena é gravada. Tudo se passa num pequeno quarto, num prostíbulo e, nesta ocasião, os ruídos de outras pessoas consumando relações sexuais não são suprimidos. A música, enquanto canalizadora das emoções de Juvenal, enfatiza a não compreensão lógica do sentido da relação, por conseguinte, remete à perseguição implacável do *flâneur*, que como andarilho na metrópole, busca respostas às suas inquietações.

A mesma canalização sentimental se dá na utilização da música “Felicidade” de Noel Rosa e sua adaptação para o filme. A música é uma regravação de Rosa na voz de outros intérpretes, estratégia dos cineastas a fim de “atualizar” a canção da década de 1930 para o século XXI. A utilização da música, inicialmente, se dava em uma cena no metrô, na qual Juvenal contemplava uma banda cantando esta música, entretanto a cena fora cortada na edição do filme e a trilha incorporada nas cenas em que Juvenal se apronta para ser padrinho no casamento de Margô e segue até a celebração.

Como uma espécie de denúncia à futilidade de uma cerimônia que se tornara mais mercadológica do que sentimental no atual século, a letra fala de uma felicidade que se foi e uma tristeza que veio morar quando a alegria foi embora. A trilha escolhida parece ser premonitória, já que cenas à frente Margô aparecerá no apartamento de Juvenal, triste e desolada pela frustração de seu casamento, não mais enquanto cerimônia, mas como fracasso da relação interpessoal posterior.

Nesta cena, a música de fundo, agora entoada sem ruídos do ambiente, é “Copo vazio” de Gilberto Gil. “É sempre bom lembrar que um copo vazio está cheio de ar” (GIL, 2006) diz o refrão da canção. A utilização da música na película preenche o vazio deixado pelo silêncio das personagens Margô e Juvenal no apartamento do maquinista, a letra é, entretanto, a metáfora da relação dos dois e diz muito mais do que os dois conseguiram expressar em qualquer momento durante o filme. A letra da música remete à sujeição, fala de observação ante aquilo que parece ingênuo e benéfico, mas, que ao final, se mostrará frustrante e infeliz. A música, portanto, metaforiza a ideia de que o homem moderno, aparentemente vazio e receptivo, tem em si a presença do ar, que se relaciona com a dor da existência solitária, que uma vez invisível, torna-se difícil de ser combatida, cabendo a este homem conformar-se ao ajustamento, à passividade e, resignando-se, privar-se de uma relação interpessoal mais profunda.

No que tange às vantagens tecnológicas que o cinema dispõe frente a outras possibilidades de adaptação, Hutcheon (2011, p.73) afirma que “o uso de uma mídia variada que, com a ajuda da mediação da câmera, pode dirigir e expandir as possibilidades de percepção” se coloca como uma experiência sem igual para o espectador. Porém, ao comparar

cinema e teatro, muitas vezes a crítica dá a entender que o cinema limita, através da tela, aquilo que poderia ser contemplado para além do palco, como forma de diminuir a experiência cinematográfica frente à teatral.

No filme “O homem das multidões”, porém, não é o se vê. Se por um lado Poe imprime em seu conto uma perseguição do andarilho pela *flanerie* num movimento limitado em círculos que começa e termina na Avenida do hotel D. Guimarães e Gomes adaptam esta limitação para o cinema através de uma imagem 1:1 em oposição ao típico *widescreen*, “encaixotando” as personagens e limitando ainda mais relações já bastante restritas. Soma-se a isso, que a posição de duas barras negras, uma à direita e outra à esquerda da imagem, condiz com aquilo que a literatura faz no gênero chamado de romance de tese, no qual a trama se desenha como argumento que culminará na comprovação de um ponto vista (tese) sobre a estória. Sobre a escolha por uma imagem quadrada, Cao Guimarães afirma em entrevista a Bruno Carmelo (2014) que

Depois de traçar os sentimentos do personagem (Juvenal), tentamos transformar o filme em algo mais claustrofóbico. E o quadrado achata as bordas, ganha profundidade, torna a multidão mais compacta. O retângulo, como nos fãroestes, combina mais com a paisagem, com o homem sozinho. Mas O Homem das Multidões tem muito do sentimento do personagem, e pensei 'Por que não?' Por que somos obrigados a ver tudo? Outras artes já ultrapassaram e exploraram a moldura há tanto tempo, e o cinema continua engessado nesse formato. Por que não brincar um pouco com isso, instigar o espectador a ver de outra forma? Eu já tinha fotografado no formato quadrado, em polaroide. A graça foi descobrir a potência deste formato, através do extra campo, do que fica fora da imagem. (GUIMARÃES; GOMES, 2014)

Assim, o filme cria a perspectiva de que o que está para além da “imagem caixa claustrofóbica” é pouco importante à manutenção da tese do homem solitário em meio à multidão de iguais, reforçado ainda, pelo uso de cores frias e monótonas. Este recurso funciona como adaptação do argumento de Poe à constituição social dos tipos humanos que trafegam na *flanerie* londrina como o banal da sociedade (POE, 2018, p.55), que imersos em seus afazeres cotidianos, caminham lado a lado e às vezes se esbarram, porém, isto pouco interfere para a modificação de suas vidas solitárias e ausentes de contato humano profundo, enquanto relação interpessoal.

Se de forma planejada ou não, o uso de cores frias de tons pastéis aproxima as duas obras, colocando Belo Horizonte no mesmo clima enevoadado de Londres (Figura 2). Obviamente que, no conto de Poe, a manutenção desta atmosfera melancólica e triste gerada pelo clima, acontece de forma natural e pode, inclusive, ter sido uma das razões para o conto do escritor norte-americano se passar em solo europeu. No filme brasileiro, porém, esta atmosfera é

adaptada a partir de um recurso tecnológico considerado pertinente pelos diretores/redatores, garantindo o mesmo efeito do texto gerador.

Embora “a motivação econômica afeta todos os estágios do processo de adaptação” (HUTCHEON, 2011, p.128) ela, nem sempre, será a única motivação que conduzirá o adaptador. Se pensarmos especialmente acerca do cinema, cujas produções chegam a milhões de dólares e apostam em arrecadações bilionárias; quando uma adaptação não é motivada economicamente, como as produções consideradas “autorais”, conclui-se que o único desejo está no caráter artístico de criação. Esta definição foi declarada por Marcelo Gomes ao afirmar, em entrevista, sobre o filme “O homem das multidões” que o

Futuro comercial de filme é algo com que não nos preocupamos muito. Somos dois cineastas que estamos muito interessados em pensar em novas formas de contar uma história. Nossa intenção é desenvolver a arte cinematográfica e não fazer um pouco mais de tudo que já foi feito (GUIMARÃES; GOMES, 2014).

O comentário de Gomes ratifica aquilo que Hutcheon (2011, p.133) chama de “motivos pessoais” para adaptar uma obra. Frisando que os adaptadores “não apenas interpretam essa obra como também assumem uma posição diante dela” (HUTCHEON, 2011, p.133). Isso explica a escolha dos cineastas pela utilização de artifícios que causam um certo estranhamento, cansaço ou mesmo repulsa em um público do século XXI, como o formato atípico de tela, as cores pastéis e os longos momentos de silêncio.

Quando os motivos pessoais sobrepõem, porém, a motivação econômica, há de se pensar que a liberdade sobre o que adaptar também aumenta consideravelmente, permitindo ao adaptador simplesmente ignorar o que lhe aprouver. Entretanto, as interpretações advindas de um espectador que também tenha sido leitor da obra adaptada, acarretarão o inevitável julgamento. Assim, afirma Hutcheon (2011, p.167) que “para o adaptador [...] é mais fácil criar uma relação com um público que não sente afeição ou nostalgia em excesso pelo texto adaptado”. Logo, espectadores de “O homem das multidões” que não tenham lido o conto de Poe, provavelmente, irão “digerir” mais confortavelmente as experimentações do filme se se mantiverem ignorantes sobre a ausência de grandes pontos de contato entre as duas obras nesta adaptação autoral.

Por outro lado, o espectador conhecedor da obra adaptada e da adaptação, experimenta o chamado “horizonte de expectativa” (HUTCHEON, 2011, p.167) que o coloca num patamar de analista da obra. Tal experiência deve levar este espectador, porém, a não mais analisá-la sob a égide de fidelidade à obra adaptada, mas, sob “o resultado do ato criativo e

interpretativo do adaptador” (HUTCHEON, 2011, p.167). Assim a adaptação passa a ser vista como uma outra obra, cuja qualidade ou não poderá ser atestada em si mesma.

Embora Hutcheon afirme que, na qualidade de conhecedor, ou seja, alguém que tenha tido experiência tanto com a obra adaptada quanto com a adaptação, seja capaz de preencher “quaisquer lacunas na adaptação com informações do texto adaptado” (2013, p.166), a afirmação parece sugerir uma incompletude da adaptação, como se ela não pudesse se sustentar em si mesma, ocasionando uma eterna dependência do texto gerador. Esta concepção, por vezes, tende a minimizar as adaptações conferindo a elas um *status* de obra menor. Algo que parece entrar em conflito de posições quando a autora diz que “para que uma adaptação seja bem-sucedida em si mesma, ela deve satisfazer tanto o público conhecedor quando o desconhecedor” (HUTCHEON, 2011, p.166).

Mas como satisfazer, especialmente, o público conhecedor, se este encarar a adaptação como incompleta? Concebermos a noção de bom e ruim sobre uma obra artística enquanto perspectivas subjetivas, o que nos leva a pensarmos num potencial problema ao encarmos uma adaptação como uma obra incompleta que depende, no sentido mais literal da palavra, do texto gerador para que esta tenha sentido. Isto, por si só, se contrapõe às motivações pessoais do adaptador na construção de sua obra e o subordina a encará-la atrelada à obra adaptada, inviabilizando, neste sentido, as possibilidades de criação e modificação que se pressupõem.

Por outro lado, parece coerente a concepção da autora acerca da recepção a uma adaptação por um indivíduo desconhecedor da obra adaptada. Hutcheon afirma que, nestes casos, “nós simplesmente experienciamos a obra sem a duplicidade palimpséstica que vem com o conhecimento” (2011, p.174), como se a adaptação fosse uma obra não-adaptada, ou obra primeira. É possível que no filme “O homem das multidões”, de Cao Guimarães e Marcelo Gomes, grande parte do público desconheça o texto de Poe ou mesmo o livro “A multidão solitária” de David Riesman, enquanto obras adaptadas no filme, a julgar principalmente pelo conto de Poe ser do século XIX e de ambos os textos pertencerem a escritores norte-americanos. Neste sentido, a análise da película por um indivíduo desconhecedor, compreenderá a solidão de Margô, especialmente pelo fato dela reportar-se ao isolamento promovido pela tecnologia, neste caso, algo muito próximo de ser vislumbrado nas sociedades atuais. Porém, a solidão de Juvenal, facilmente cairá no patamar do estranhamento, face à dificuldade em se perceber lógica na relação existente entre solidão e multidão.

A análise de uma adaptação a partir do ponto de vista de um conhecedor ou desconhecedor da obra adaptada pressupõe, em ambos os casos, porém, uma referência contextual de análise, pois “o contexto no qual experienciamos a adaptação – cultural, social e

histórico – é outro fator relevante para o significado e importância que atribuímos a essa forma ubíqua e palimpséstica” (HUTCHEON, 2011, p.189). Logo, a análise de um filme como “O homem das multidões”, na perspectiva de um sociólogo, especialmente conhecedor de Riesman, se voltará principalmente, para a solidão enquanto marca social de conformidade (alterdireção) presente na contemporaneidade.

Por outro lado, numa perspectiva psicanalítica, a solidão moderna seria vista como uma patologia condicionada pela fobia ou desprezo pelas relações humanas e um sentimento de profundo individualismo. Já um conhecedor do texto de Poe, poderia analisá-lo numa perspectiva comparativista que projetasse em Juvenal a figura do *flâneur*, do narrador de Poe sob a ótica de Walter Benjamin. Por fim, o desconhecedor, tomando o filme como obra primeira, conceberia o mesmo à luz de suas próprias vivências em busca de verossimilhança. Supõe-se, portanto, que o contexto de recepção seja algo relevante, partindo-se da premissa da avaliação subjetiva de um produto artístico.

O contexto ainda é parte fundamental no processo de lançamento de uma obra por parte do adaptador, já que “uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio” (HUTCHEON, 2011, p.192). Ao adaptar o conto de Poe para o cinema, portanto, os diretores tiveram que considerar tanto o fato de trazer um texto do século XIX para o XXI, bem como de um espaço europeu para o brasileiro.

O narrador do conto de Poe enumera uma sequência de tipos humanos a partir das “variedades de corpos, trajés, trejeitos, andares, faces e expressões fisionômicas” (POE, 2018, p.54). Eles usam

Roupas justas, botas de cor clara, cabelo bem emplastado [...] casacas e calças pretas ou castanhas [...] gravatas brancas, coletes, sapatos sólidos, meias grossas, polainas [...] tinham todos [...] a orelha direita afastada devido ao hábito de ali prenderem a caneta [...] relógios com curtas correntes de ouro maciço de modelo antigo. (POE, 2018, p.55)

A descrição de Poe acerca das personagens é condizente com um cidadão londrino do século XIX, no que tange tanto à moda masculina da época quanto ao ofício desempenhado por cada tipo humano descrito. Já, na adaptação de Guimarães e Gomes para o ano de 2014, as roupas grossas e formais são substituídas por roupas leves e ordinárias. A multidão Belo-Horizontina que trafega, apertada, nas ruas da metrópole, se veste em adaptação ao clima brasileiro (Figura 3). Em comum entre as duas composições, porém, está a descrição de Poe da multidão como repleta de “uma ruidosa e desordenada vivacidade que ressoava dissonante aos

ouvidos e trazia incômodo aos olhos” (POE, 2018, p.57). Logo, o frenesi e desorganização da aglomeração urbana parece se manter em ambas as obras.

O filme “O homem das multidões” (2014) é uma adaptação de um conto do século XIX para o XXI, o que promoveu aos adaptadores “mais liberdade para atualizar e reinterpretar” (STAM, 2006, p.42) o conto de Poe. Configurando, assim, uma espécie de alívio de uma pressão exercida pela crítica, seja ela especializada ou não, pela manutenção do texto fonte. Esta prerrogativa se efetiva em virtude das possíveis várias adaptações que este texto deve ter sofrido no decorrer de dois séculos, favorecendo ainda aos adaptadores Cao Guimarães e Marcelo Gomes, a possibilidade de inovar “para fazer com que a adaptação ficasse mais ‘sincronizada’ com os discursos contemporâneos” (STAM, 2006, p.43) como a solidão advinda das frágeis relações interpessoais, mediadas pela tecnologia e prefiguradas na personagem Margô, por exemplo.

Hutcheon nomeia a adaptação de uma obra de uma dada cultura e língua para uma outra, de “adaptação transcultural” (2011, p.196), mostrando que a atenção às diferenças de um lugar para um outro são tão significativas no processo de adaptação quanto as mudanças operacionalizadas temporalmente. Embora as adaptações transculturais não sejam novas, elas têm se intensificado em virtude da globalização que amplia, consideravelmente, a divulgação e conhecimento de textos de diferentes culturas. Entre as principais alterações vislumbradas em adaptações transculturais incluem-se “a mudança de linguagem, quase sempre há uma troca de lugar e de momento histórico” (HUTCHEON, 2011, p.196).

Todas essas mudanças, subordinadas ao contexto de recepção da obra, sofrem uma alteração na “valência política” (HUTCHEON, 2011, p.196) quando comparamos o texto-fonte e a adaptação. Assim, se em Poe temos uma crítica ao processo de modernização dos grandes centros urbanos com o alargamento de suas avenidas (*flaneries*) e a iluminação noturna que proporcionou à multidão aumentar o tempo de permanência fora de casa, porém, ocasionou um afastamento humano tal, que permite a um criminoso esconder-se no meio da massa sem ser reconhecido. No filme de Guimarães e Gomes, estas alterações físicas já estão consolidadas através das metrópoles; metrô e automóveis fazem parte do cotidiano das pessoas, e o foco da crítica não está mais no afastamento humano em si, mas, na solidão, como resultado ou consequência deste afastamento.

Embora as vontades pessoais do adaptador imperem no momento da adaptação e este possa optar por simplesmente não fazer alterações de natureza cultural, em uma transculturação, no geral, “em nome da relevância, os adaptadores buscam a recontextualização ou reambientação ‘correta’” (HUTCHEON, 2011, p.197). Ao adaptar a peça de Shakespeare para

o filme brasileiro “O casamento de Romeu e Julieta” (2005), por exemplo, o roteirista decidiu transformar o motivo implícito do ódio entre as famílias e escancará-lo a partir da rivalidade entre times de futebol, ancestralmente contrários como o Palmeiras e o Corinthians, tornando a tragédia europeia do século XVI um texto mais relevante e acessível ao público brasileiro atual.

No filme “O homem das multidões” (2014), elementos sutis “abrasileiram” a obra de cores opacas londrinas de Poe, como a cerveja na festa de casamento, o doce de leite que Juvenal come às colheradas direto da lata, ou mesmo as músicas escolhidas como trilha sonora, de compositores e intérpretes brasileiros que inserem uma “cor local” à obra, porém, não impedindo que ela seja universalizada. Sobre isto Cao Guimarães afirma em entrevista a Bruno Carmelo que em “O homem das multidões”, “a temática e a estética têm algo universal, e é isso que a gente queria. Não é mais um filme brasileiro, com favela. Este filme poderia se passar em qualquer grande cidade do mundo” (GUIMARÃES; GOMES, 2014), razão que parece justificar a parcimônia na utilização de elementos locais.

A adaptação enquanto processo, recebe nomenclaturas das mais variadas. Genette utiliza o termo “transtextualidade” que seria uma palavra mais ampla do que apenas “intertextualidade” e faz referência, quanto ao texto, a “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2010, p.13). Embora os conceitos de Genette não fizessem relação direta com o cinema (STAM, 2006, p.29), a subdivisão que compõe o termo é bastante pertinente ao estudo e possibilidades em que a adaptação cinematográfica se ramifica.

Entre estas ramificações transtextuais, encontra-se a própria noção da intertextualidade relacionada aos pontos de contato entre a obra-fonte e a adaptação, gerando uma espécie de “co-presença de dois textos na forma de citação, plágio e alusão” (STAM, 2006, p.29). Na adaptação cinematográfica de “O homem das multidões”, a cena em que Margô aparece no apartamento de Juvenal cabisbaixa e triste (Figura 25), enquanto seu interlocutor a inquire através da vidraça que separa o quarto da cozinha de seu apartamento, faz uma alusão clara à passagem no conto “O homem da multidão” de Poe, quando o narrador diz “experimentava um interesse sereno e inquisitivo por tudo o que me cercava. [...] perscrutando a rua pelos vidros esfumados do estabelecimento” (POE, 2018, p.54).

Figura 23 - Juvenal inquire Margô através da vidraça



Fonte: DVD O homem das multidões (2014)

As características atribuídas ao narrador “serenidade” e “atitude inquisitiva” são aludidas na cena em que o diálogo quase inexistente, suscitando em Juvenal a curiosidade típica de um *flâneur* em encarar um indivíduo da multidão à semelhança do que faz o narrador-personagem de Poe sobre os tipos humanos que trafegam na *flanerie*. A sombra do maquinista projetada sobre o vidro e a imagem de cores frias ao fundo criam uma superfície translúcida e enevoada que parece encobrir sua face para Margô e mantê-lo incógnito em consonância com o olhar da controladora para um canto qualquer da casa e não em direção a Juvenal. Tal qual afirma Stam, o “intertexto não está explícito” (2006, p.29) nesta cena, porém é inferido através do processo de adaptação da ideia de Poe em pontos de contato entre as duas obras.

Para Genette, uma outra possibilidade de desdobramento da transtextualidade é a “metatextualidade” que se baseia na “relação, chamada mais correntemente de ‘comentário’, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo” (GENETTE, 2010, p.16). A solidão é um subtema no conto de Poe. Tanto o narrador flâneur quando o homem idoso perseguido, estão na multidão, mas não se relacionam com ela. Este subtema, por sua vez, é transformado em argumento principal no filme de Cao Guimarães e Marcelo Gomes como marca de uma sociedade. Embora em uma sociedade moderna de caráter social alterdirigido, haja uma pressão externa que conduz os indivíduos a internalizarem a noção de se conformarem frente aos interesses da sociedade e, portanto, a noção individualista seja encarada em sua “naturalidade”, pontos específicos do filme irão retratar uma análise mais crítica destas convenções.

Em especial, na cena em que Margô convida Juvenal para ser padrinho de casamento, há uma nítida tentativa de ajustamento à convenção da cerimônia que apregoa a necessidade de se ter um “padrinho”. Para Margô, porém, convidar Juvenal a obriga a romper com o paradigma

da relação humana mediada pela máquina, forçando-a a um relacionamento interpessoal direto. Entretanto, a frase da moça ao ter seu convite recusado por Juvenal quando diz “engraçado que eu conheço um tanto de gente pela Internet, mas não tem ninguém de verdade pra convidar pra padrinho”, se mostra numa perspectiva ainda mais crítica do que a atmosfera individualista presente no conto de Poe, ao questionar uma sociedade que valida as relações virtuais ao ponto de promoverem sua ascensão até o casamento, porém não rompem com a institucionalização de um padrinho “físico” de casamento.

A adaptação enquanto metalinguagem do conto de Poe, portanto, se revela no questionamento do sentimento solidão, não enquanto consequência do afastamento interpessoal, já que isto parece já bem estabilizado tanto na fonte quanto na adaptação, mas, na revisão crítica das próprias relações que, se em Poe, parecem harmoniosas, seja pelo *flâneur*, o velho e os tipos humanos conformados e harmonizados com o ambiente solitário da massa. No filme de Guimarães e Gomes, vê-se uma pedra lançada no lago da harmonia solitária com a necessidade social em se ter “gente de verdade” como padrinho de casamento.

Enquanto produção, um passo a passo se insere no processo da adaptação transcultural de uma obra escrita para um filme e que vão desde as circunstâncias iniciais que tornam a obra adaptada verossímil em um tempo e lugar; a distância percorrida entre as culturas exigindo mudanças mais significativas e menos significativas, mantendo ainda um elo entre os textos; a aceitação ou resistência do público, que deriva, em grande parte da habilidade do adaptador em retirar uma obra, produzida num contexto de uma época para uma dada cultura, e apresentá-la adaptada e possível de gerar identificação neste novo público de uma época e cultura diferentes; e, por fim, a transformação desta ideia em um produto que seja aceito pelo público-alvo (HUTCHEON, 2011, p.202).

A este processo em que uma adaptação modifica a obra adaptada para se inserir dentro de uma nova cultura podendo ser aceita por esta, Hutcheon (2011, p.202) o chama de indigenização²². O termo é tomado da antropologia e faz referência aos inúmeros processos que tornam uma ideologia algo cotidiano para um povo que adentra a uma nova cultura. No processo da adaptação artística, porém, indigenizar remete à energia cultural presente em uma obra, já que a cultura deriva do contexto em que foi produzida, e na modificação desta energia aos moldes de uma cultura outra durante o processo de adaptação transcultural. Indigenizar uma obra, portanto, tem uma relação direta com a recepção da adaptação.

²² Embora Hutcheon conceitue e discuta os processos de indigenização no que confere à adaptação, o termo tem uma amplitude ainda não contemplada na Teoria, exigindo um aprofundamento e amadurecimento de suas implicações.

No exemplo do filme “O casamento de Romeu e Julieta” (2005), dirigido por Bruno Barreto, a atmosfera elegante inglesa da escrita de Shakespeare, os diálogos rebuscados, o código do cavalheirismo medieval e o ódio, enquanto estado de tensão, sofrem uma drástica indigenização para comporem a adaptação brasileira. Assim, enquanto comédia romântica de personagens de classe média, o filme compõe uma história que beira ao populacho na busca do humor. Neste sentido, a canalização dada ao drama trágico Inglês é aproximá-lo do humor pastelão, construído a partir de um conflito ridículo (o ódio entre as famílias de times de futebol rivais), mas que traz um tom mais ameno para a impossibilidade dos amantes ficarem juntos, e adapta um drama medieval para um público brasileiro que não teve Idade Média.

No conto “O homem da multidão”, Edgar Allan Poe imprime em seu texto uma marca básica de sua literatura que é o rigor matemático para a construção do mesmo. É importante ressaltar que o escritor também fora crítico e suas obras literárias tendem a seguir as teorias postuladas por ele. Em um de seus ensaios a partir da análise de um livro de contos de Nathaniel Hawthorne, Poe enfatiza que

If his very initial sentence tend not to the out-bringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design. ²³(POE, 2019)

Assim, cada frase escrita pelo autor remeterá a um desvelamento futuro como requisito importante no seu projeto literário. Recurso linguístico que manterá o leitor, ao que parece, interessado na obra do começo ao fim.

No conto “O homem da multidão”, Poe cria “um gancho” inicial, no texto, como forma de “prender” a atenção do leitor. Assim, no primeiro parágrafo, ele usará termos como “alguns segredos não se permitem ser contados”; “garganta sufocada, em razão de hediondos mistérios que não se permitem ser revelados” e “a essência de todos os crimes permanece oculta” (POE, 2018, p.53). As frases sugerem aquilo que se espera de um conto de mistério: aguçar a curiosidade do leitor, motivando-o à leitura do texto em busca das respostas. Para Poe, “during the hour of perusal the soul of the reader is at the writer's control. There are no external or extrinsic influences resulting from weariness or interruption”²⁴ (POE, 2019). Assim, aquilo que Poe chama de a “alma do leitor estar no controle do escritor” remete a tão somente a manutenção

²³ Se a sentença inicial não direcionar para uma saída trazida por este efeito, ele falhou em seu primeiro passo. Em toda a composição, não deveria haver nenhuma palavra escrita, cuja tendência, direta ou indireta, não esteja ligada ao projeto pré-estabelecido (tradução nossa).

²⁴ Durante a hora de leitura, a alma do leitor está no controle do escritor. Não há influências externas ou extrínsecas resultantes de cansaço ou interrupção (tradução nossa).

da motivação deste leitor, cujas emoções precisam ser trabalhadas frente ao interesse necessário pela obra.

No processo de indigenização promovido por Cao Guimarães e Marcelo Gomes, especialmente em se tratando de uma adaptação para o cinema, o estranhamento da tela quadrada, as duas barras escuras que encobrem parte da imagem, um homem caminhando sozinho e a ausência de diálogos durante sete minutos aterradores iniciais, algo que se contrapõe ao título do filme, o qual remete a uma interação humana, mas que não é perceptível desde o início da obra; são os recursos utilizados pelos cineastas na busca de equivalência semântica aos intuítos de Poe. Sendo assim, conhecedores ou desconhecedores do filme enquanto obra adaptada, esperariam compreender algo que nesta adaptação não será explicado verbalmente, mas através dos silêncios e imagens, motivando, portanto, o espectador em busca das mesmas respostas que motivariam os leitores do conto de Poe.

Com isso, Poe constrói uma narrativa “pensada” seguindo a prerrogativa de que “some of the finest tales are tales of ratiocination”²⁵ (POE, 2019) ou seja, histórias intrigantes, bem-construídas e que levem o leitor a pensar sobre. Não por acaso, a adaptação cultural de Guimarães e Gomes é construída em torno do argumento da solidão humana em meio à multidão, uma ideia aparentemente paradoxal validada na experiência cotidiana. Discutir sobre algo tão complexo em uma forma de arte tão popular, implica dizer que houve nos cineastas a obrigação de tornar a história igualmente popular, uma tentativa de aproximação do tema, como forma de identificação. Seja pelas profissões comuns, um apartamento ordinário ou um restaurante nada requintado, o que o filme “O homem das multidões” faz, é retirar a discussão em torno da solidão de um plano cognitivo complexo e dar vazão à mesma enquanto experiência humana que não trafega apenas nos consultórios psicológicos da classe A, mas como experiência real de identificação do homem ordinário em meio à multidão igualmente ordinária.

Cao Guimarães e Marcelo Gomes conseguiram “atualizar” sua adaptação, inserindo além da concepção de solidão representada pelo *flâneur* Juvenal, a partir do narrador do conto de Poe, também a ideia de solidão mediada pela tecnologia virtual representada em Margô, questão impensável num conto do século XIX. Porém, ao pensarmos em Juvenal como adaptação do *flâneur* de Poe, existe aquilo que Hutcheon chama de “desistoricizar” (2011, p.212) uma personagem no processo de indigenização para a construção de uma adaptação.

Assim, em “O homem da multidão”, de Poe, o narrador-personagem do conto é descrito a partir de algumas sutis características que nos levam a inferir sobre a imagem criada.

²⁵ Alguns dos melhores contos são histórias de raciocínio (tradução nossa).

Ele está sentado no “Café D. em Londres” (POE, 2018, p.54), ao final de uma tarde de Outono, bem ao gosto do tradicional chá da tarde Inglês. Enquanto lê seu jornal e fuma um charuto, contempla a *flanerie*, avenida movimentada e, portanto, central na cidade, isso nos leva a presumir que a personagem pertença a uma classe social abastada por frequentar um lugar “da moda”. Tal condição é ainda ratificada pelas leituras da personagem, que cita Leibnitz, filósofo alemão do século XVII, Górgias, filósofo grego clássico, o autor cristão Tertuliano e o *Hortulus animae*, livro de orações alemão. Somam-se a isto a utilização de uma linguagem rebuscada de colocações predominantemente cultas.

Na indigenização do conto para o filme brasileiro, o narrador-personagem requintado de Poe é desistoricizado para compor a personagem Juvenal, um motorista de trens, que pechinha em lojas e restaurantes e cuja linguagem parece ser tolhida frente à adequação necessária imposta em sociedades de caráter social alterdirigido. Juvenal é uma espécie de versão “popular” do narrador-personagem do conto de Poe. Uma representação tosca dele que possibilita um “abrasileiramento” da personagem inglesa e identificação nacional. Como prerrogativa de ligação entre as duas personagens, porém, está a qualidade do *flâneur* e a solidão enquanto marca existencial.

Por fim, o que se nota na adaptação brasileira do conto de Poe é um processo de atualização de personagem e história a partir de um mote comum. Como um processo que mantém “viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevida que esta nunca teria de uma outra maneira” (HUTCHEON, 2011, p.234), pois, o filme de Cao Guimarães e Marcelo Gomes se utiliza de uma obra, de um autor norte-americano, que não está entre às suas mais conhecidas como “O corvo”, “O gato preto” ou “A queda da casa de Usher”. A adaptação nos apresenta um texto, que mesmo a um desconhecedor, abre margem, a partir do filme, para uma curiosidade pela leitura da fonte e todas as implicações de análise aqui já debatidas.

Ao que parece, “nas operações da imaginação humana, a adaptação é a norma, não a exceção” (HUTCHEON, 2011, p.235). Sendo assim, a experiência da adaptação se confunde com o “recontar”, que remete à necessidade humana de verbalizar histórias. Ainda quando pensamos na ideia de originalidade, nossa construção artística é um apanhado de leituras várias e, portanto, uma adaptação; desconstruindo, assim, todas as ideias preconceituosas que colocam as adaptações num patamar de inferioridade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As conclusões geradas a partir da pesquisa e análise dos textos que compuseram esta dissertação intitulada “Diálogos contemporâneos com a obra de Poe: uma leitura sobre a solidão na adaptação cinematográfica ‘O homem das multidões’”, revelaram que existe muita complexidade nos processos necessários para a adaptação de obras artísticas, quando de sua passagem de um suporte para um outro, neste caso, da literatura para o cinema.

Partindo-se da pergunta de tese que norteou este trabalho, em responder como o cinema contemporâneo e nacional adaptaria num plano audiovisual o embrionário sentimento de solidão, presente no conto “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe, ressignificando-o na Sétima Arte, buscou-se, inicialmente, considerar que seria necessário compreender o que tornava o conto em questão passível de um processo de adaptação bem-sucedido.

Porém, a análise do texto literário apontaria para uma necessidade ainda mais primordial relacionada aos processos de criação e temáticas abordados pelo escritor da obra original, Edgar Allan Poe.

Poe é o escritor inadaptado ao seu tempo, é o incômodo presente na bem-comportada literatura puritana norte-americana do século XIX. Sua perspectiva analítico-crítica sobre a sociedade de sua época é fundamental para enquadrá-lo no que Agamben nomearia como “escritor contemporâneo”. Uma designação atemporal e não conformativa que tornou possível perceber que Poe estava atento aos pequenos feixes de escuridão que se revelavam em meio à claridade de seu tempo e sociedade.

Sendo assim, o escritor, por vezes, moderniza a abordagem dada ao gótico, extrapolando a mera representação do mórbido, considerando os aspectos psicológicos envolvidos e motivações de seus assassinos, bem como, concebe a própria modernização do espaço e comportamento urbanos a partir do advento da Revolução Industrial, como se vislumbra no objeto de estudo, o conto “O homem da multidão” de 1840.

Neste sentido e numa perspectiva agambeniana, “O homem da multidão” se revela como um texto contemporâneo produzido por um escritor genuinamente contemporâneo. A partir de um mote comum, a perseguição de um homem idoso no meio do espaço urbano carregando um diamante e um punhal, Poe empreende uma perspectiva analítico-crítica da sociedade londrina em transição na segunda metade do século XIX.

Tais aspectos, relevados, principalmente, na modernização do espaço urbano pelo alargamento das avenidas, *flaneries*, o acendimento dos revérberos, que aumentariam o tempo

de permanência humana (multidão) nas ruas à noite e, por fim, o surgimento do *flâneur* baudelairiano, se revelaram como fundamentais na verificação da intertextualidade presente entre o conto e o filme de Cao Guimarães e Marcelo Gomes “O homem das multidões” de 2014.

A *flanerie* londrina de 1840, em Poe, é o embrião da metrópole belo-horizontina de 2014 dos cineastas brasileiros. Ela é a multidão, no singular, que dará origem às multidões, plural. O fluxo ininterrupto de passantes individualistas que trafegam à frente do Hotel D. e que desperta no narrador poeano um sentimento contraditório de fascinação e repulsa, materializa-se na película e insere Juvenal, o protagonista brasileiro, no meio das monstruosas massas humanas que retratam aquilo que Poe definiu como uma ocorrência ainda mais clara da solidão humana, como se a multidão apenas acentuasse essa condição, aparentemente, paradoxal, da solidão do indivíduo em meio à(s) massa(s).

O moderno *flâneur* de Baudelaire, encontra no narrador sem nome de Edgar Allan Poe sua representação fora de Paris. Ele é o ser errante que trafega pelas avenidas de Londres, em meio aos carros e lojas com a destreza de um profundo conhecedor ocioso que lhe permitem perseguir um estranho misterioso por horas a fio. Juvenal é a adaptação do *flâneur* poeano aos moldes brasileiros.

Neste sentido, porém, sai de cena o homem culto e *bon vivant* de Poe que lê Leibnitz, Górgias e Tertuliano e surge, Juvenal, o maquinista de trens de classe média que mora em um apartamento simples no centro de Belo Horizonte, que pechinha em restaurantes e lojas de importados *made in China*, mas não menos conhecedor do ambiente urbano por onde, costumeiramente, trafega. Em comum entre eles, ainda: a aterradora existência solitária.

Tentou-se mostrar no decorrer das análises, que o sentimento de solidão não é mostrado em Poe e, por consequência, não é adaptado por Guimarães e Gomes como uma mera representação do “estar só”, mas como uma existência solitária (ser solitário), que se realizaria numa chamada “solidão essencial”, ou uma condição perene de solidão que vive o homem moderno urbano ainda que este esteja no meio de uma multidão ou de multidões.

A fim de que este conceito pudesse ser explanado a contento, recorreu-se à visão sociológica de David Riesman para mostrar como as sociedades modernas tornaram-se solitárias como uma condição necessária de existirem, considerando suas teorias na tripartição de caracteres sociais e as relações observáveis destas no filme.

Assim, numa sequência temporal, o espaço urbano cresce e dá origem às metrópoles, ao mesmo tempo em que sociedades urbanas traditivo-dirigidas, passariam a ser introdirigidas e, por fim, alterdirigidas. O conceito de alterdireção mostrou-se como fundamental para a compreensão de como a solidão se consolida em meio às multidões.

Assim, o indivíduo moderno de caráter social alterdirigido vê, em sua sociedade, um modelo representativo de comportamento ao qual ele se propõe imitar, porém, a realização prática desta atividade não se revelará tão simples, haja vista os sinais e padrões apresentados pela sociedade serem múltiplos e, muitas vezes, contraditórios.

Como resultado desta relação socialmente complexa, o indivíduo alterdirigido sofre de uma profunda ansiedade como resultado de sua condição confusa de existir neste meio, levando-o a resguardar-se, evitando tanto quanto possível relacionar-se com o meio, exercendo uma qualidade solitária de ser, que tem nas multidões, não uma condição, mas uma representação cruel da solidão essencial.

O que se enfatizou, é que em “O homem da multidão” de Poe, enquanto obra adaptada, se percebem os primeiros indícios de modificação social que promoveriam a ascensão da alterdireção. Em um texto que representa um longo monólogo de um narrador autodiegético solitário em perseguição a um velho, igualmente solitário, percebe-se uma análise crítica acerca de uma sociedade altamente individualista cuja relação de existir parece ser gerida pela simples existência da multidão. Uma multidão que não se relaciona entre seus membros e, portanto, também se mostra, solitária.

Sendo assim, A solidão enquanto condição de “ser só” ficou perceptível tanto na obra adaptada quanto na adaptação, porém, os meandros deste processo ainda precisariam ser explicitados a fim de que fosse compreendido o *modus operandi* do processo de adaptação deste conto para o cinema. Logo, recorreu-se às bases teóricas de Hutcheon e Stam.

A princípio, considerou-se o fato da obra-fonte, o conto “O homem da multidão” datar de 1840 e acontecer na cidade de Londres, enquanto a adaptação “O homem das multidões” se passar em Belo Horizonte em 2014. Tal característica, exigiu dos cineastas submeter o texto-fonte a um processo de transculturalização que resignificasse a obra num contexto brasileiro.

A utilização de cores frias e opacas inseridas na película como recurso tecnológico remetem a este procedimento, no sentido de aludir ao clima nebuloso londrino, permitindo sentir a mesma atmosfera melancólica e triste que se observa nas duas obras.

Quanto às diferenças históricas, embora o conto de Poe, como já visto, seja considerado moderno, um processo de desistorização foi realizado na adaptação do conto, considerando-se que, este, revela uma mudança histórica, a modernização dos espaços urbanos, em acontecimento na segunda metade do século XIX e que, no século XXI, se mostra consolidado.

A adaptação é ainda atualizada quanto do enfoque dado à personagem Margô, cuja solidão é representada a partir do refúgio na máquina, ou seja, a tecnologia em suas múltiplas

possibilidades de comunicação como forma de camuflar a dificuldade existente nos relacionamentos humanos face a face. Uma discussão bastante atual e que encontra amplo respaldo social nos espaços urbanos.

Neste sentido, a inserção de histórias subjacentes, como a estória de Margô, ao mote principal da solidão em meio à massa, principal elemento intertextual entre o texto-fonte e o adaptado, configura-se num processo de hipertextualização, que longe de macular o conceito de adaptação, é algo recorrente e previsto ao se adaptar, especialmente num texto curto como um conto para um longa-metragem.

Observou-se, ainda, através da análise fílmica bem como das entrevistas concedidas pelos cineastas, uma pretensa vontade em universalizar a adaptação “O homem das multidões”. Em certa medida, a obra é bem-sucedida quando dialoga com o sentimento de solidão do indivíduo imerso nas multidões como uma marca do homem moderno, especialmente considerando-se que as próprias teorias de Riesman são pertinentes à adaptação.

Assim, conclui-se ser relativamente fácil gerar uma identificação entre um espectador atual e a história, principalmente a de Margô. Porém, a criação de uma obra autoral distante de tendências consolidadas no cinema popular como a tela *widescreen* e cortes rápidos, poderia comprometer, potencialmente, o filme “O homem das multidões” como uma obra de identificação universal. Tal prerrogativa, porém, exigiria uma análise acerca da recepção da obra, o que não se elencou como um dos objetivos deste trabalho.

Por fim, conclui-se que Cao Guimarães e Marcelo Gomes se valeram, em grande parte, de uma prerrogativa já observada por Hutcheon sobre a possibilidade de adaptar-se uma obra numa perspectiva mais “autoral”. Embora a teórica não descarte que questões de ordem econômica devam ser consideradas durante todo o processo de adaptação, a liberdade autoral dos cineastas somada à despreocupação comercial para com o filme, segundo declaração dos mesmos, é decisiva para a compreensão de que “O homem das multidões” não é roteirizado a partir de “O homem da multidão” de Poe.

Por vezes, tentou-se mostrar, tanto em Hutcheon quanto em Stam, que o conceito de adaptação arraigado à fidelidade ao texto-fonte já foi suplantado na teoria, embora, ainda encontre adeptos entre os espectadores. Assim, parte do êxito de Guimarães e Gomes nesta adaptação, está nas inúmeras licenças poéticas presentes no filme e na hipertextualização do conto de Poe.

O que permite inferir, por fim, que a atmosfera gerada da relação ambígua do indivíduo com a massa gerando o contraditório sentimento de solidão do homem em meio à multidão é,

de fato, o elemento intertextual base presente em ambas as obras e que permitiu a construção exitosa desta adaptação.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios** / Giorgio Agamben; [tradutor Vinícius Nicastro Honesko]. – Chapecó, SC: Argos, 2009. 92p.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. **Ensaio sobre Edgar Allan Poe**; tradução de Lúcia Santana Martins. – São Paulo: Ícone, 2003.

BAUMAN, Zigmunt. **Amor Líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro, RJ: Biblioteca Tempo Universitário, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III – Charles Baudelaire: Um lírico no auge do Capitalismo**. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1989, 271p.

BENJAMIN, Walter. **O Narrador**. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. P. 197-221.

BORGES, Jorge Luis. **Cinco Visões Pessoais**. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1985, 53p.

BRASIL, **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Presidência da República – Subchefia para assuntos jurídicos. Brasília, 19 de fevereiro de 1998. Acessado em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm. Acesso em: Janeiro de 2019

CHARTIER, R. (1986) **As práticas da escrita**. In: ARIÈS, P. e CHARTIER, R. *Histórias da vida privada. Da Renascença ao século das luzes*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**; tradução: Davi Arriguci Jr. E João Alexandre Barbosa; Organização: Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. – São Paulo: Perspectiva, 2006 – (Debates; 104 / dirigida por J. Guinsberg)

FISHER, Benjamin F. **The essential tales and poems of Edgar Allan Poe**. New York: Barnes & Noble Classics, 2004.

FOYE, Raymond. **Poe desconhecido**: Uma antologia de escritos raros de Edgar Allan Poe com comentários de Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, J.K. Huysmans & André Breton. In *Coleção Rebeldes Malditos*, Vol. 13. North Beach, San Francisco: L&PM, 1980, 144p.

GAY, Peter. **Modernismo: o fascínio da heresia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Trad. Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GIL, G. **Copo vazio**. 2006. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/gilberto-gil/574305/>. Acesso em: Janeiro 2019

GOMES, Anderson Soares. **Literatura Norte-Americana** / Anderson Soares Gomes. Curitiba, PR: IESDE, Brasil, 2009. 216 p.

GOMES in FASSLER, Joe. **How Zombies and Superheroes Conquered Highbrow Fiction**. *The Atlantic* [online], Acesso em Janeiro 2019.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do Conto**; 11ª Edição – São Paulo; Disponível em: www.sabotagem.revolt.org; Data da digitalização: 2004; Data de publicação do original: 1990; 52p.

GUIMARÃES e GOMES, **Exclusivo: Entrevista com Marcelo Gomes e Cao Guimarães, diretores do drama O Homem das Multidões**. Entrevistador: Bruno Carmelo. Entrevista em 31 de Julho 2014. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-108574>>. Acesso em: Janeiro 2019

GUIMARÃES e GOMES, **Cao Guimarães e Marcelo Gomes falam de O Homem das Multidões - Cineastas dão detalhes da parceria e revelam desejo de fazer um cinema fora do eixo**. Entrevistador: Roberto Guerra. Entrevista em 31 de Julho de 2014. Disponível em: <<https://www.cineclick.com.br/entrevistas/cao-guimaraes-e-marcelo-gomes-falam-de-o-homem-das-multidoes>> Acesso em: Fevereiro 2019

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Editora UFSC. Florianópolis. 2ª edição. 2013.

LANZONI, Hécio de Pádua. **Literatura norte-americana**. Rio de Janeiro: SESES, 2016, 104p.

LIPOVETSKY, G. **A era do Vazio**. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Antropos, 1983.

LÖWY, M. e SAYRE, R. (1992) **Revolta e melancolia**. Petrópolis: Vozes, 1995.

METZ, Christian. **Film Language: a semiotics of the cinema**. Trans. Michael Taylor. New York: Oxford University Press, 1974.

O HOMEM das multidões. Direção: Cao Guimarães e Marcelo Gomes. Produção: Cinco em ponto e Rec Produtores. 2014. 92m

PAGLIA, Camille. **Personas Sexuais: Arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson**; tradução Marcos Santarrita. – São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

POE, Edgar Allan, 1809-1849. **Edgar Allan Poe: medo clássico. Volume 2 / Edgar Allan Poe**; Tradução de Maria Heloisa. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2018. 240p.

POE, Edgar A. **Review of Hawthorne's Twice-Told Tales - Edgar Allan Poe.** Disponível em: < <https://commapress.co.uk/resources/online-short-stories/review-of-hawthornes-twice-told-tales/>>. Acesso em Janeiro 2019

RIESMAN, D. (1950) **A multidão solitária.** Trad. Rosa R. Krausz e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1995

ROSA, N. **Felicidade.** 1932. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/noel-rosa-musicas/397356/>. Acesso em: Janeiro 2019

SÉRGIO, P. **Não creio em mais nada.** Paulo Sérgio – Volume 4. 1970. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/paulo-sergio/742607/>. Acesso em: Janeiro 2019

SIMMEL, G. (1896) **O dinheiro na cultura moderna.** In: Simmel e a modernidade. Org. Souza, J. e Oëlze, B. Brasília: UnB, 1998.

SEVCENKO, Nicolau. **Perfis urbanos terríveis em Edgar Allan Poe.** Revista Brasileira de História. São Paulo. V. 5 n.º 8/9. 1985

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade.** In: Revista Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, Florianópolis, Brasil, vol.0, no. 51, jul./dez. 2006.

STAM, Robert. **The dialogics of adaptation.** In: NAREMORE, James (Ed.). Film Adaptation. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000. p. 54-76.

TANIS, B. **Circuitos da solidão – Entre a clínica e a cultura.** São Paulo: Casa do psicólogo: FAPESP, 2003

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel.** Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1967.

ANEXOS

Anexo A: Entrevista de Cao Guimarães e Marcelo Gomes a Bruno Carmelo

Exclusivo: Entrevista com Marcelo Gomes e Cao Guimarães, diretores do drama *O Homem das Multidões*

Por Bruno Carmelo — 31/07/2014 às 13:15

Os cineastas conversaram sobre este retrato poético da solidão nas metrópoles.



Estreia nesta quinta-feira, dia 31 de julho, o drama nacional [O Homem das Multidões](#), dirigido por [Marcelo Gomes](#) e [Cao Guimarães](#). O filme traz a história de Juvenal ([Paulo André](#)) e Margô ([Sílvia Lourenço](#)), dois solitários que tentam estabelecer contatos no caos da metrópole.

O filme, baseado no conto homônimo de [Edgar Allan Poe](#), chama a atenção pelo formato de tela quadrado, pelas cores frias e pela história minimalista, que cativou a crítica. **O Homem das Multidões** venceu o prêmio de melhor direção no festival do Rio, e foi selecionado na mostra Panorama do festival de Berlim. Marcelo Gomes e Cao Guimarães conversaram em exclusividade com o AdoroCinema sobre este projeto, justificando as escolhas da imagem e falando sobre a ideia da solidão na cidade.

Origem do projeto



Cao Guimarães: "O projeto tem muito tempo, quase uma década. Quando eu conheci o Marcelo, em Belo Horizonte, ele estava montando [Cinema, Aspirina e Urubus](#), e eu participei um pouco da montagem. Ele viu [A Alma do Osso](#) na época, e eu falei para ele desse projeto, parte da trilogia da solidão. Eu falei do conto do Edgar Allan Poe, sobre esse personagem inaugural na literatura, mas ele seria inserido na contemporaneidade, na metrópole do século XXI. Eu queria pensar essa temática da solidão na grande metrópole. Ele topou a ideia de fazer o filme juntos, e em 2007 ficamos dois meses escrevendo o roteiro. Esse foi um projeto meio feito nas horas vagas, mas quando o roteiro ficou pronto, buscamos o financiamento e rodamos só em 2010".

Marcelo Gomes: "Quando a gente se conheceu, o Cao gostou muito do meu

trabalho com os atores, e eu fiquei muito impressionado com **A Alma do Osso**. A gente começou a discutir como seria esse filme, e eu criei uma ponte para desenvolver um projeto na Alemanha. A gente foi para lá criar uma primeira versão do roteiro. Vimos que a parceria estava dando certo, e seguimos em frente. A partir daí entramos nos editais e decidimos que a gente deveria fazer uma pesquisa com solitários em Belo Horizonte, porque isso serviria de base para o roteiro e os personagens. Depois construímos a equipe, composta por mineiros, cearenses e pernambucanos. É um filme completamente fora do eixo! Eu tinha uma preocupação maior com os atores, o Cao pensava mais na parte plástica, na textura das imagens. Foi uma contribuição muito calorosa, muito divertida, apesar do tema tão duro. Foi um filme muito alegre".

Tela quadrada



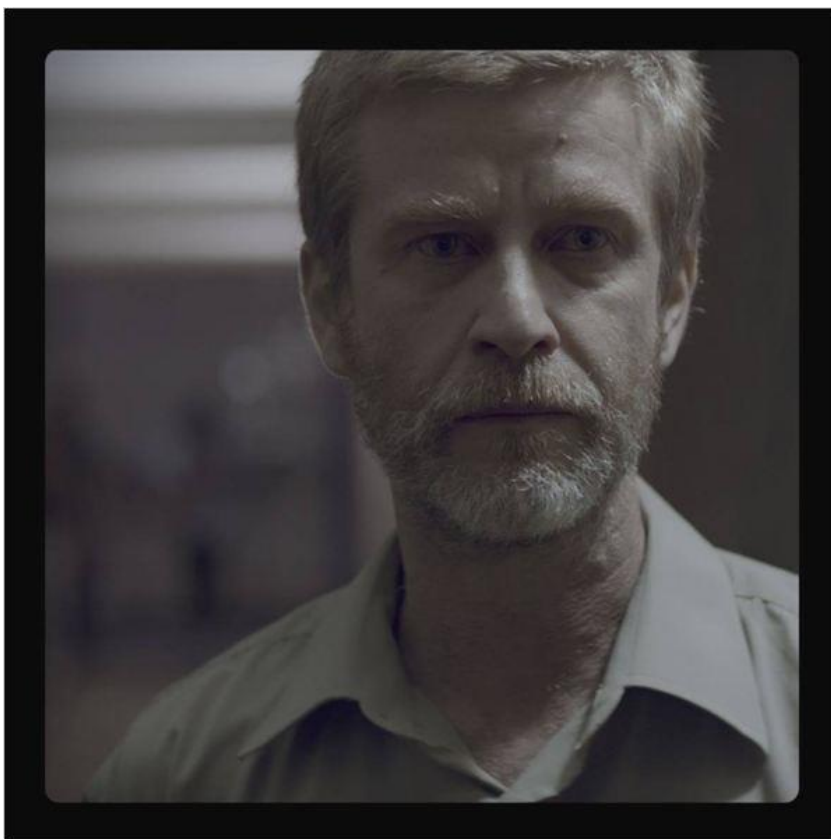
Cao Guimarães: "Depois de traçar os sentimentos do personagem, tentamos transformar o filme em algo mais claustrofóbico. E o quadrado achata as bordas, ganha profundidade, torna a multidão mais compacta. O retângulo, como nos faroestes, combina mais com a paisagem, com o homem sozinho. Mas **O Homem das Multidões** tem muito do sentimento do personagem, e pensei 'Por que não?' Por que somos obrigados a ver tudo? Outras artes já ultrapassaram e exploraram a moldura há tanto tempo, e o cinema continua engessado nesse formato. Por que não brincar um pouco com isso, instigar o espectador a ver de outra forma? Eu já tinha fotografado no formato quadrado, em polaroide. A graça foi descobrir a potência deste formato, através do extra campo, do que fica fora da imagem. Este é o espaço de intersecção com o público. O espectador fica ativo, e é isso que a gente quer com o nosso cinema. No filme, não tem uma explanação do passado, nem do futuro dos personagens. Ele é um recorte do tempo, assim como o quadrado é um recorte no espaço. Por isso, achamos este formato muito potente".

Marcelo Gomes: "Quem sentiu isso foram os personagens. À medida que foram sendo verticalizados, impregnados de sentimentos, eles necessitavam da multidão, do ambiente claustrofóbico. Nada melhor do que fechar o quadro para dar essa ideia de claustrofobia".

Cores frias, tristes

Cao Guimarães: "A polaroide também tem as cores dessaturadas. Nos meus últimos trabalhos, eu sempre trabalhei a dessaturação, que também é a dessaturação da existência do personagem. Não vou querer filmar um solitário com cores vibrantes, não combinaria. Prefiro as cores pastéis, tem mais a ver com o filme. Por exemplo, mostramos **O Homem das Multidões** em Berlim, e as pessoas de lá diziam que se parecia com Berlim oriental. A temática e a estética têm algo universal, e é isso que a gente queria. Não é mais um filme brasileiro, com favela. Este filme poderia se passar em qualquer grande cidade do mundo".

Escolha dos atores



Marcelo Gomes: "A gente fez testes com 100, 150 atores e chegamos a Paulo André. Acharmos que ele tinha algo no olhar. Depois pensamos no personagem feminino, a gente fez novos testes, e tínhamos um desejo de trabalhar com a Sílvia Lourenço. Para o pai, procuramos alguém semelhante fisicamente ao Paulo André, e pensamos no [Jean-Claude Bernardet](#), que estava impressionante em [FilmeFobia](#). Existem muitos não atores contracenando com eles, de Belo Horizonte mesmo. A principal referência para compor os personagens era o conto de Edgar Allan Poe, que lemos juntos. Os

atores precisavam trabalhar o silêncio. Foi um longo projeto, observando solitários nas ruas, nos bares... e depois trabalhado nos ensaios".

Trabalhar em parceria

Cao Guimarães: "Eu já dirigi vários filmes com outras pessoas, e gosto bastante. É preciso ter uma vontade, um respeito, uma admiração pública e a vontade de aprender um com o outro. Obviamente, Marcelo tem uma experiência maior com produções grandes, equipes de quarenta pessoas. Meu processo de filmagem era diferente, com equipes reduzidas. Mas nós queríamos



essa troca. Eu queria experimentar um filme de maior tamanho, e o Marcelo buscava algo minimalista. Nossos filmes são diferentes, mas temos em comum os planos longos, a metáfora da solidão, a busca pelo tempo do filme e pelo tempo da vida".

Marcelo Gomes: "A gente tem pensamentos em comum, queremos construir filmes que de uma forma ou de outra instiguem a imaginação, que o espectador possa ler a partir de sua memória afetiva. Quando você encontra uma pessoa com o

mesmo gosto cinematográfico que você, tudo fica mais fácil".

Amadurecimento

Marcelo Gomes: "Nos meus filmes, todos os personagens são solitários. A solidão é algo recorrente. Mas o que este filme representa agora é certo amadurecimento no fazer cinematográfico, através da economia de uma série de elementos cinematográficos. O que a gente queria era construir a emoção a partir dos personagens, e que o filme se sustentasse neles. **O Homem das Multidões** filme representa certa maturação.

Anexo B: Entrevista de Cao Guimarães e Marcelo Gomes a Roberto Guerra

Cao Guimarães e Marcelo Gomes falam de O Homem das Multidões

Cineastas dão detalhes da parceria e revelam desejo de fazer um cinema fora do eixo

31/07/2014 09h15

Por Roberto Guerra



Marcelo Gomes e Cao Guimarães: pensando em novas formas de contar histórias

Conversar com **Cao Guimarães** ou **Marcelo Gomes** é sempre uma experiência que agrega, para usar um termo da moda. Bater um papo com os dois juntos é ainda melhor. Criativos e

interessados em fazer um cinema que definem como "fora do eixo", a dupla se conheceu em 2004 quando Gomes montava seu premiado longa, [Cinema, Aspirinas e Urubus](#). Tornaram-se amigos e logo veio o desejo de trabalhar juntos. [O Homem das Multidões](#), que chega às telas nesta quinta-feira (31), é o resultado bem-sucedido desta parceria.

A produção é livremente inspirada no conto homônimo do escritor americano Edgar Allan Poe (1809-1849). "O personagem principal dessa história de Poe me marcou muito. É um cara que não consegue nunca estar só. Ele fica seguindo gente na rua, isso no início do século 19, quando as grandes cidades estavam se estabelecendo e patologias urbanas ainda não eram comuns", disse Guimarães à reportagem do **Cineclick**.

Do primeiro contato ao filme estreado passaram-se 10 anos. Neste intervalo ambos os cineastas dedicaram-se a projetos pessoais. Cao dirigiu o documentário [Otto](#), e Marcelo os longas [Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo](#) (codirigido por Karim Aïnouz) e [Era Uma Vez Eu, Verônica](#). Quando sobrava tempo, reuniam-se para dar andamento ao roteiro. Na conta ainda entram os anos gastos para captar recursos.

Demorou, foi sem pressa, mas o resultado harmonioso e coeso de [O Homem das Multidões](#) compensa. Revela também sintonia fina entre dois diretores autorais e de estilos diferentes. "É muito engraçado porque todo mundo fala isso, principalmente os cineastas e críticos. Porque acham que nossos filmes têm uma assinatura. E têm mesmo. Mas a verdade é que tudo foi muito natural, sem brigas, sem discussões", revela Gomes, que não ignora a distinção de estilos:

"Lógico que o cinema do Cao é mais plástico que o meu. O meu é muito mais de ator. Naturalmente, fui eu quem trabalhou com os atores no início das filmagens enquanto Cao discutia com o Ivo Lopes Araújo, o fotógrafo, sobre lente, enquadramento... Mas, de resto, sempre que havia uma decisão a ser tomada, tomávamos juntos".

O protagonista de [O Homem das Multidões](#) é Juvenal (Paulo André), um maquinista do metrô de Belo Horizonte que conduz milhares de pessoas de um lado para o outro todos os dias, mas é profundamente só. Para evidenciar a solidão do protagonista, Guimarães e Gomes propuseram uma ousadia estética: o filme é exibido no formato quadrado, com projeção ocupando o 1/3 central da tela e eliminado as laterais.



O Homem das Multidões: longa sobre solidão urbana é inspirado em livro de Edgar Allan Poe

A ideia bem-sucedida de casar forma e conteúdo tinha o objetivo de transportar o espectador para a

angústia solitária do personagem, para sua bolha de retraimento. "A gente queria passar esse ideia da claustrofobia. E chegamos a esta opção do quadrado. É um formato muito rico no meu ponto de vista. Quando filma uma multidão num quadrado, ela fica mais compacta, mais claustrofobia nesse sentido", avalia Guimarães.

"Claro que nos preocupamos que tudo tivesse relação com as vivências dos personagens, que não fosse só maneirismo estético. Mas quanto mais a gente escrevia e entendia os personagens, mais a questão do quadrado ficava clara, compactuava com nossa ideia", diz Gomes.

Sobre a preocupação de o formato prejudicar o desempenho comercial do filme, foram taxativos: "Futuro comercial de filme é algo com que não nos preocupamos muito. Somos dois cineastas que estamos muito interessados em pensar em novas formas de contar uma história. Nossa intenção é desenvolver a arte cinematográfica e não fazer um pouco mais de tudo que já foi feito", diz Gomes, enquanto Guimarães aprova a declaração do amigo com um aceno de cabeça.

Fazer cinema autoral para a dupla não se resume apenas em ignorar padrões estéticos e narrativos tradicionais, mas também deixar margem à reflexão do público, botar o espectador para pensar. E não são poucos os questionamentos que [O Homem das Multidões](#) suscita, como a relação dos moradores de grandes cidades com a tecnologia, que se apresenta como causa e consequência de certo tipo de solidão moderna.

Acho que a tecnologia dá uma doce ilusão de que as pessoas não estão solitárias", avalia Gomes. Cao concorda, acrescenta, mas se assume duvidoso sobre o futuro: "Acho que a fisicalidade é essencial para as relações humanas. Se você se vicia cada vez mais numa relação intermediada

por um aparelho, vai criando outra forma de relação. Pra dizer a verdade, não sei onde isso vai parar, mas me parece assustador às vezes".

Esta e muitas outras ponderações os cineastas deixam para o público em [O Homem das Multidões](#). Bom cinema "fora de eixo" para um mundo em transformação e pessoas atrás de refletir sobre ele.